



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

48 | 2022

Imaginaires apocalyptiques dans le monde hispanique contemporain : poétiques de la fin du monde depuis le XXI^e siècle

Cristina Mondragón et Margarita Remón-Raillard (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ilcea/15368>

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-380-9

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Cristina Mondragón et Margarita Remón-Raillard (dir.), *ILCEA*, 48 | 2022, « Imaginaires apocalyptiques dans le monde hispanique contemporain : poétiques de la fin du monde depuis le XXI^e siècle » [En ligne], mis en ligne le 02 novembre 2022, consulté le 09 novembre 2022. URL : <https://journals.openedition.org/ilcea/15368>

Ce document a été généré automatiquement le 9 novembre 2022.

Tous droits réservés

INTRODUCTION DE LA PUBLICATION

La fin du monde est une thématique constante tout au long de l'histoire de l'humanité. Elle paraît particulièrement attachée à la pensée mythico-religieuse et éloignée des préoccupations du XXI^e siècle. Cependant, comme l'écrit Michaël Foessel dans son ouvrage *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*, « la fin du monde est une question politique du seul fait qu'elle fixe un agenda pour ceux qui veulent s'en préserver[1] ». La permanence, en Occident, d'un imaginaire de la fin des temps est une évidence. De nos jours, on pourrait parler d'une véritable résurgence, vu le nombre de fictions mettant en scène une grande catastrophe cosmique ou des sociétés post-cataclysmiques, qui prolifèrent dans des productions culturelles comme romans, nouvelles, romans graphiques, jeux-vidéo, mais aussi (ou surtout) au cinéma et à la télévision, particulièrement dans les « séries » et autres productions multimédia (*podcasts* et séries de *streaming*).

Cette résurgence des images de la fin traduit la conscience critique que l'Occident a de lui-même ; la conscience des effets du système qu'il a mis en place et qui s'avère inopérant face à des crises souvent autogénérées : réchauffement climatique, pandémies, crises financières globales, crises migratoires... La crise sanitaire actuelle a mis en évidence des enjeux sociétaux de taille et laisse espérer l'émergence d'un imaginaire renouvelé qui s'en alimenterait.

Conjugée à l'imaginaire hérité de « l'apocalypsimisme » religieux, est apparue une forme d'eschatologie qui désacralise le récit des origines et ouvre la voie à un « apocalypsimisme » sécularisé comme, par exemple, dans les « écofictions » apocalyptiques proposées par Christian Chelebourg ou le « syndrome de Babylone » d'Alain Musset. D'autre part, la dimension politique de la pensée apocalyptique s'imbrique avec le domaine des croyances, produisant un imaginaire complexe qui se traduit par des prospections dystopiques, adscrites ou pas à la Science-Fiction, qui font écho aux impératifs politiques du jour.

Dans l'aire hispanique, la littérature eschatologique et apocalyptique obéit à une tradition importante et se décline selon des modalités formelles et discursives variées. Dans le cas de l'Amérique Latine, aux problématiques régionales diverses, avec leur lot de pauvreté, de politiques économiques désastreuses et de dérives totalitaires, s'ajoute le phénomène d'un syncrétisme religieux, produit du brassage culturel inhérent à son histoire, ainsi qu'une forte religiosité de la population (souvent fanatiques et sectaires), l'ensemble ayant pour résultat un imaginaire eschatologique et apocalyptique particulièrement riche.

Ce numéro sera consacré aux produits culturels de l'aire hispanique issues de cet imaginaire (Espagne et Amérique latine) et vise à mettre en lumière ses modalités les plus récentes à travers différentes formes de représentation : littérature, cinéma et bande dessinée.

[1] Michaël Foessel, *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 32.

SOMMAIRE

Préface

Imaginarios apocalípticos en el mundo hispánico contemporáneo: poéticas del fin del mundo desde el siglo XXI

Cristina Mondragón et Margarita Remón-Raillard

Réécritures de l'Apocalypse et autres substrats mythiques

Apocalipsis, robótica e inmortalidad: «Los motivos de Medusa» de Gerardo H. Porcayo

Cristina Mondragón

Narrer l'Anthropocène : variations sur le thème de l'apocalypse et de la fin dans la trilogie

Bruna Husky de Rosa Montero

Anne Lenquette

Juan Buscamares: ficción de apocalipsis, mito y mestizaje

Flavio Paredes Cruz

Revelación profética y destino. La restauración de un orden pagano femenino en Las brujas de Zugarramurdi

Yenisey Rodríguez Cabrera

Catastrophes et allégories de la fin : une apocalypse sécularisée

Cartografía de escenarios apocalípticos en la novela española del siglo XXI: hacia una estetización de la ruina y la destrucción

Teresa Gómez Trueba

Metamorfosis de lo maravilloso en una distopía postapocalíptica: El bosque es grande y profundo de Manuel Darriba

Grégory Dubois

Figuras del apocalipsis en 2666 de Roberto Bolaño

Pablo Virguetti

El imaginario escatológico de Mariana Enriquez como modo de resistencia de lo femenino en Las cosas que perdimos en el fuego

Berenice Romano Hurtado

El zombi en tres ucronías de lengua española

Laurence Pagacz

Recension

Vincent Balnat et Christophe Gérard (dir.), Néologie et Environnement, revue Neologica, n° 16

Paris, Classiques Garnier, 2022, 288 p.

Camille Biros

Préface

Prefacio

Imaginarios apocalípticos en el mundo hispánico contemporáneo: poéticas del fin del mundo desde el siglo XXI

Imaginaires apocalyptiques dans le monde hispanique contemporain : poétiques de la fin du monde depuis le XXI siècle

Cristina Mondragón y Margarita Remón-Raillard

Quand je parle du temps, c'est qu'il n'est pas
encore
Quand je parle d'un lieu, c'est qu'il a disparu
Quand je parle d'un homme, c'est qu'il est déjà
mort
Quand je parle du temps, c'est qu'il n'est déjà plus
Parlons donc du monde d'où l'homme a disparu
(Baudrillard, 2007: 9)

- 1 Desde el alba de los tiempos, la idea de un Fin del mundo ritma las deambulaciones espirituales y metafísicas del ser humano y, si bien pareciera exclusiva del pensamiento mítico y por lo tanto ajeno a las preocupaciones del siglo XXI, como afirma Michaël Foessel en *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*: «La fin du monde est une question politique du seul fait qu'elle fixe un agenda pour ceux qui veulent s'en préserver» (2012: 32). La permanencia del Fin del mundo en el imaginario occidental es evidente; incluso se puede observar un resurgimiento importante del pensamiento escatológico en las primeras dos décadas del siglo, heredero directo de las preocupaciones que el XX incorporó al sentimiento de inminencia catastrófica. Así, por ejemplo, si durante la segunda mitad del siglo pasado la amenaza se concentró en el «Accidente universal» de la bomba atómica, como lo llamó Octavio Paz (1999: 148)¹, para la década de los ochenta, «nightmares of nuclear holocaust marched hand in hand with nightmares of ecodisaster» (Weber, 1999: 201); y pocos años más adelante, al imaginario apocalíptico se

incorporaron el Internet como la cuarta Bestia del Apocalipsis y Bill Gates como el anticristo (Weber, 1999: 205). De esta forma, el siglo XXI trajo consigo no solamente el simbolismo del cambio de milenio con sus propias inminencias escatológicas sino, además, un bagaje que ha arraigado profundamente en la producción cultural de Occidente, considerando las numerosas ficciones que ponen en escena tanto la gran catástrofe cósmica como las sociedades post-apocalípticas o post-catastróficas, y que proliferan en productos culturales como novelas, cuentos, novelas gráficas, videojuegos, películas, series televisivas y, haciendo juego con las nuevas formas de publicación multimediales, series de *streaming* y podcasts.

- 2 Este número de la revista *ILCEA* no solo nace de nuestra complicidad intelectual en torno a estas temáticas; se nutre también de nuestros tiempos de crisis e incertidumbre, tiempos que, una vez más, nos obligan a mirar en derredor en búsqueda de sentido y, sobre todo, de remedios o al menos de consuelo ante la amenaza de lo desconocido. Quizá la cultura, la creación, proporcione respuestas para recrear (reordenar una realidad que nos es cada vez más ajena, como hacían los antiguos textos sagrados: una *poiesis*) a partir del caos. El proyecto ha cristalizado a través de los nueve trabajos que aquí presentamos, los cuales brindan un abanico de las modalidades más recientes de este imaginario, ya una refiguración² de algún mito escatológico, un relato de la catástrofe como alegoría de la postmodernidad, o ya desde la perspectiva post-apocalíptica en España y en América Latina a través de un corpus formado de novela, cuento, cómic y cine.

- 3 La primera parte del número, «Reescrituras del Apocalipsis y otros substratos míticos», reúne trabajos que se situarían bajo el rubro de la literatura apocalíptica *stricto sensu*, es decir,

aquella que parte de la idea del Fin del mundo y se nutre del imaginario apocalíptico [y que] elabora o reelabora algún mito escatológico, ya sea el cristiano o el de alguna religión dentro de la cual se contemple la posibilidad de que el mundo conocido sufra una catástrofe de magnitud cósmica tras de la cual haya un cambio total en el estado de las cosas (Mondragón, 2020: 26-27).

- 4 Tal reelaboración implica una mirada inquisidora sobre nuestra realidad presente, al mismo tiempo que cuestiona nuestro devenir como especie. Lo que tienen en común los trabajos de la primera parte (Cristina Mondragón, Anne Lenquette, Flavio Paredes y Yenisey Rodríguez Cabrera) es que, de una u otra manera, en el corpus de estudio de todos ellos se hace patente un rasgo de las literaturas apocalípticas en general: el realizar una colisión de tiempos. Lo arcaico (ya sea el intertexto bíblico en los cuatro trabajos, ya sean otros substratos míticos como el prehispánico en el de Paredes o el vasco en el de Rodríguez Cabrera) entra en contacto y abierta confrontación con la predicción futurista (la distopía) para mejor echar luz sobre nuestro presente. Es de notar en este sentido que las fechas de publicación o realización de estas obras se sitúan casi exclusivamente durante la segunda década de nuestro siglo. Desde su extrema contemporaneidad, las obras estudiadas en este número ilustran de forma elocuente lo que para el filósofo italiano Giorgio Agamben es la condición del ser contemporáneo:

[...] le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation des temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps [...].
(Agamben, 2008: 39)

- 5 Es esta puesta en relación del presente con otros tiempos la que permite una hipostasis futurista³ que brinda actualidad a lo apocalíptico, pues no solamente permite leer e

interpretar el pasado sino proyectarlo en un futuro ficcional que no es sino el análisis de los sucesos contemporáneos, rasgo que se cumple tanto en los relatos apocalípticos tradicionales como en los que se abordan en este apartado. Así pues, Georges Didi-Huberman señala en *Survivances des lucioles* que tanto Agamben como Benjamin hacen de su reflexión filosófica una «*opiniâtre mise en relation du présent — violemment critiqué — avec d'autres temps, ce qui est une façon de reconnaître la nécessité des montages temporels pour toute réflexion conséquente sur le contemporain*» (2009: 60). La literatura, la creación artística en general, dicen lo mismo con otro lenguaje, el de la fábula o la fabulación. La idea de un montaje o colisión de tiempos evoca sin lugar a dudas a la Ciencia Ficción, ya sea en su vertiente de anticipación, ya sea en su capacidad de reflejo analógico de nuestro estado presente. De hecho, no es de extrañar que este género haya encontrado un terreno sumamente fértil en el imaginario apocalíptico. Cristina Mondragón se refiere a una «eficaz interacción discursiva» entre ambos, basada en el «pesimismo ante la situación presente». Y si ambos se encuentran en ese territorio es porque, por un lado, el pensamiento apocalíptico nos habla de la inminencia de un fin que no llega, con lo cual el mundo perfecto, la Nueva Jerusalén, permanece en el ámbito de la posible utopía, y por otro lado la utopía clásica no explica cómo se llega a ella. Con lo cual, nos dice Mondragón, «[e]n su paso a lo literario, el mito escatológico pierde su función consoladora para quedarse en la representación de la crisis [...] y cierta sensación de inminencia [...]».

- 6 Sin embargo, los artículos de Cristina Mondragón y de Anne Lenquette muestran que es posible la conjunción entre Ciencia Ficción en su forma distópica y la esencia del Apocalipsis contenida en el significado primero del término: la revelación. De hecho, en su lectura del cuento del mexicano Gerardo H. Porcayo, «Los motivos de Medusa» (2010; primera publicación en 1991), Cristina Mondragón demuestra cómo el *novum* ciencia ficcional cede ante esta revelación. El mitema de la resurrección como señal de promesa de un nuevo orden trascendente y presente en el Apocalipsis joánico bajo la forma de la Parusía, da paso (o se amalgama) a lo profano ciencia ficcional, a saber, la posibilidad de burlar la muerte gracias a la técnica de la crionización. En ese futuro maquinizado y deshumanizado, el último hombre (Adán) contempla un mundo en el que ha desaparecido lo humano: la contemplación sideral de su propia obsolescencia. Tales son los motivos de la Medusa presente en el título, la robot encargada de despertarlo tras su sueño milenario y prepararlo (entregarle las claves) para esa revelación. Este personaje responde al nombre de María, conjunción onomástica portadora de sentido.
- 7 Ese resultado final, la aniquilación total de la especie, es a lo que nos dirige la era del Antropoceno. En su análisis de la trilogía «Bruna Husky» de Rosa Montero (*Lágrimas en la lluvia*, 2011; *El peso del corazón*, 2015; *Los tiempos del odio*, 2018), Anne Lenquette explora las confluencias entre el intertexto joánico, la forma distópica y la «ecoficción» que propone Christian Chelebourg (Chelebourg, 2012), siendo esta última una tendencia muy en boga en el panorama de la literatura contemporánea escrita en tiempos de crisis. En la estela de la corriente *cyberpunk*, los textos de la novelista española alertan sobre una agenda ecológica que, por lo que tiene de inevitable, llama forzosamente a la acción. Anne Lenquette se refiere a la dimensión «*doublement performative*» de estos textos: «*agir soi-même et faire agir autrui*». Y de eso se trata precisamente con estos textos de lo insólito político, pues ¿qué idea puede ser más insólita (o insondable) que el

fin del mundo o del ser humano? y ¿y qué otra cosa puede incitarnos más (o debería) a la acción colectiva?

- 8 Las mismas interrogantes se hallan traspuestas a otro espacio (América Latina) y a otro tipo de discurso (el de la imagen) en el trabajo de Flavio Paredes sobre el cómic del chileno Félix Vega, *Juan Buscamares* (2018). Revelación, mesianismo y substrato mítico prehispánico conforman un universo que invoca el fantasma de la Conquista —sin olvidar ni su sentido escatológico ni el providencial que tuvo para cada una de las partes implicadas en este proceso— y la destrucción que esta implica para los pueblos originarios; todo ello reubicado en un futuro distópico en el que esos mismos pueblos siguen haciendo, como lo afirma un personaje de la película de Icíar Bollaín, *También la lluvia* (2010), lo que siempre han hecho: «sobrevivir».
- 9 Otra categoría en lucha perpetua, la mujer, es objeto del análisis de Yenisey Rodríguez Cabrera en su trabajo sobre la cinta *Las brujas de Zugarramurdi* (2013), de Alex de la Iglesia. Aquí, el mundo de los mitos y leyendas del País Vasco, a través de una feliz y jocosa hibridación con el texto bíblico (amén de una miríada de referencias diversas), se plantea como posibilidad de reemplazo de un orden patriarcal cristiano por un «matriarcalismo primigenio». Rodríguez Cabrera muestra cómo la figura de la Diosa madre, presente en casi todas las mitologías como símbolo de fertilidad, pero también de muerte y caos, junto con las brujas, personajes arraigados en el País Vasco, refiguran una lucha cósmica típica de los relatos escatológicos cuando se enfrentan a una serie de personajes que en conjunto simbolizan, parodiándolo, el supuesto orden que la cristiandad quiso imponer en un imaginario que no siempre dejó morir a sus diosas.
- 10 Los trabajos de esta primera parte muestran cómo el auge del imaginario escatológico bien puede considerarse una toma de conciencia de sociedades occidentales sobre un *modus vivendi* que se muestra inoperante cuando se quiere hacer frente a crisis frecuentemente autogeneradas: patriarcalismo, calentamiento climático, pandemias, crisis financieras globales, crisis migratorias, etc. Como resultado, aunada a la imagería heredada del apocalipsis religioso, ha surgido una forma de escatología que desacraliza el relato original y da paso a un apocalipsis secular, que se aparta de lo sagrado. Pero si ya a mediados del siglo xx la literatura había cambiado la *inminencia* catastrófica original por la *inmanencia* de la transición, tal y como identificó Frank Kermode en *The Sense of an Ending*, el nuevo milenio le añade a la catástrofe la sensación de continuidad y cotidianidad.
- 11 En efecto, los trabajos de la segunda parte, «Catástrofes y alegorías del fin: un apocalipsis secularizado», muestran que la noción de Fin del mundo puede ser metafórica o alegórica pero no por ello inocua. Por el contrario, un Fin del mundo alegórico tiene toda la contundencia de lo inmediato y cotidiano, de lo que *realmente es posible* y que ya está sucediendo bajo nuestros ojos, la puesta en marcha de un nuevo paradigma de civilización; aquella «equivalencia de las catástrofes» que teoriza el filósofo francés Jean-Luc Nancy (2012).
- 12 Ya en los artículos de la primera parte (Mondragón y Lenquette) se observa una de las declinaciones del imaginario apocalíptico que no prefigura el Fin del mundo sino el fin, o el reemplazo, de lo humano, en la estela del pensamiento de Günther Anders en *La obsolescencia del hombre*. El posthumanismo tecnocientífico profetiza el advenimiento de entidades artificiales, humanas o no, susceptibles de suceder a *Homo sapiens* y de evolucionar de manera autónoma. El reemplazo del ser humano por la máquina se integra en la lógica de una macroestructura cuyos efectos son catastróficos no

solamente para el primero sino para el conjunto de los seres vivos. Los artículos de la segunda parte evocan una etapa previa a la maquinización del ser humano: su proceso de descomposición pura y simple.

- 13 Los trabajos de Teresa Gómez Trueba, Grégory Dubois, Pablo Virguetti y Berenice Romano Hurtado muestran que el futuro tiene los contornos del presente. Gómez Trueba analiza los espacios apocalípticos y postapocalípticos en la narrativa española del siglo XXI, realizando una cartografía de la catástrofe que redundará en su estetización. El panorama desplegado por la investigadora, fundamentado en una lectura pormenorizada de un amplio corpus novelesco, profundiza en la fascinación que el mundo (post)moderno tiene por los espacios abandonados, por los no-lugares y por las ruinas de la civilización contemporánea. De esta forma, la cultura del desperdicio, de la obsolescencia urbana y humana se concretan en universos diegéticos donde lo catastrófico se convierte en materia poética.
- 14 Siguiendo con los espacios, Grégory Dubois aborda la obra poco estudiada del gallego Manuel Darriba, *El bosque es grande y profundo* (2013), mostrando la manera (al igual que los trabajos de la primera parte) en que lo arcaico (esta vez el cuento tradicional y en este caso «Hänsel y Gretel») se entrecruza con la línea temporal del futuro en el que se sitúa la diégesis, para mejor evocar (ya no echar luz sino rodear de sombra) la situación de crisis económica que atraviesa España en la primera década de nuestra centuria. Dubois parte de un análisis comparativo entre el relato de «Hänsel y Gretel» (en su versión más conocida, la de los hermanos Grimm) y la novela de Darriba con base en los personajes y dos *topoi* usuales en el cuento maravilloso, el bosque y la ciudad, para desentrañar los contrastes entre civilización y barbarie, y todo aquello que empuja a una persona (o a un grupo de personas) a adentrarse en el caos con la despersonalización que esto trae consigo. Perderse en el bosque significa, aquí, perderse como persona(je), pero también huir de una guerra apocalíptica que ha diezmado la ciudad: el bosque, según Dubois, se torna así en un espacio postapocalíptico.
- 15 Por su parte, Pablo Virguetti se centra en el ya consagrado *2666* (2004) de Roberto Bolaño, en el cual subyace la violencia sin nombre que corroe a México, aludiendo a los feminicidios de Ciudad Juárez, entre otras cosas. La lectura de Virguetti a esta novela se centra en los elementos temporales a fin de mostrar cómo Bolaño construye una novela apocalíptica, confrontando el tiempo *kairológico* (cargado de sentido) de la crisis, con el *cronológico* (el tiempo que solamente pasa) detenido, lo que brindaría un sentido teleológico y escatológico a la narración. Siguiendo la teoría de Agamben que relaciona capitalismo y religión, Virguetti establece que *2666* se funda en la promesa capitalista (entendida como una fe) que solo lleva a la violencia y al caos.
- 16 Berenice Romano Hurtado, a través de su lectura de la obra de Mariana Enríquez *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), también se centra en esa declinación del Fin del mundo, analizando la manera en que la narrativa de la argentina anonada al lector poniéndolo frente al «fin de una parte de lo humano», aquella que encuentra en la violencia indecible hacia las mujeres y en los feminicidios una de sus manifestaciones más descarnadas. Con base en la *Tipología de la violencia* de Byung-Chul Han y en la teoría apocalíptica derridiana, Romano Hurtado hace un análisis de los relatos de Enríquez desde la microviolencia: esa violencia sistémica que crea el tono apocalíptico. Con esto, los personajes femeninos se rebelan ante las estructuras impuestas por el patriarcado y hacen suya la agresión hasta convertirse en seres abyectos, apocalípticos,

y sus cuerpos un espacio distópico de revelación. En el trayecto de lo inquietante a lo aterrador, el cuerpo abyecto, el Monstruo se erige en emblema del sinsentido general de nuestra civilización. Romano Hurtado muestra cómo, en la narrativa de Enríquez, la mujer desde su corporeidad hecha monstruo se protege de un sistema que «en lo simbólico y legal no escucha ni da crédito a [la] violencia» sobre ella ejercida. En ese universo diegético las mujeres se inmolan para «cambia[r] de condición y recupera[r] el poder», es decir refigurarse desde su desfiguración como medio de escapar a los moldes de mistificación de lo femenino, que en el seno del patriarcado han llevado invariablemente a su marginalización, sumisión, maltrato y destrucción.

- 17 Romano Hurtado señala que lo monstruoso se ubica «en el umbral de dos realidades», lo cual establece el paralelo con la figura del zombi, otra figura de la monstruosidad estudiada por Laurence Pagacz a través de las obras del español Javier Cosnava (1936Z: *La guerra civil zombi*, 2012), del argentino Luciano Saracino (*Historia oculta de la patria*, 2013) y del mexicano Homero Aridjis (*Ciudad de zombis*, 2014). Afirmo Pagacz que los personajes de estas novelas sirven para describir «un mundo en plena degeneración» y, al igual que Flavio Paredes, explora las formas en que las distopías (en este caso ucronías) revisitan y cuestionan la historia e incluso la historiografía o historia oficial. Efectivamente, las novelas analizadas por Pagacz en general se relacionan por su anclaje histórico pero, al contrario de la novela histórica tradicional, incluyen a un personaje imposible, el zombi, para poner la versión oficial en tela de juicio, criticar las verdades institucionales y desmitificar un discurso cuasi sagrado del pasado. La autora, sin embargo, cuestiona la pertinencia de incluir estas novelas bajo un rubro de «nueva novela histórica», término que ella misma considera poco claro, y prefiere trabajarlas como ucronías escritas para transformar los mitemas nacionales, para parodiar el tono mistificador del discurso oficial, para hacer más accesible una revisión de la historia o bien para denunciar un estado de cosas. El apocalipsis se encuentra en el mismo motivo del zombi, figura que revela lo que sucede *después*, el ser despersonalizado y devuelto al puro instinto «condenado a vivir según sus pulsiones para siempre; es ser un cuerpo en agonía constante», lo que nos regresa a la noción de la catástrofe continuada pero ahora representada en el monstruo que regresa de la muerte.
- 18 En todo caso, ya sean mujeres desfiguradas, ya sean zombis, estas figuras monstruosas son alegorías de nuestro sistema presente o, más bien, de lo que es capaz de producir nuestro sistema presente, aquella «equivalencia de catástrofes» de Jean-Luc Nancy, ya mencionada. En efecto, Nancy se refiere a una «*interconnexion, entrelacement voire une symbiose des techniques, des échanges, des circulations, qui ne permettent plus à [tout type de désastre] de ne pas engager de rapports avec une quantité d'intrications techniques, sociales, économiques, politiques [...]*» (2012: 12). Y en medio de estas intrincaciones rizomáticas reina el dinero como equivalencia general que absorbe «*toutes les sphères de l'existence des hommes, et avec eux de l'ensemble des existants*» (2012: 16). La figura del Monstruo es la mejor metáfora de estas intrincaciones rizomáticas para las que Nancy creó en francés el neologismo «*structution*»: «*un amoncellement privé d'assemblage*» (2012: 61). La imagen monstruosa que evoca este amontonamiento privado de ensamblaje lo dice todo sobre la deriva de nuestro mundo.
- 19 Pero las catástrofes no se agotan, ni lo apocalíptico abandona el imaginario humano: forman parte intrínseca de nuestra manera de percibir el tiempo y de ubicarnos en él. Lo mismo sucede con las obras sobre el gran cataclismo y el Fin pues lo propio de las distopías es que despliegan toda una poética de las fechas. Estas, incluso aquellas fuera

del texto (publicación), forman parte de una serie de puntos de referencia que permiten cernir el alcance ideológico y filosófico de las obras. Las fechas funcionan como balizas hermenéuticas que nos permiten desplazarnos del contexto al texto y viceversa y, por lo tanto, revelar la dimensión de pronóstico de ese sistema complejo que es el texto. La serie televisiva *La valla*, actualmente difundida por la cadena *Netflix* y realizada en el 2020, es ejemplo elocuente de la operatividad de esta poética de las fechas. Una España distópica es presa del totalitarismo de Estado con fondo de desigualdades sociales abismales, un virus que diezma la población y un agotamiento de los recursos naturales debido a la crisis climática. Los datos temporales diseminados aquí y allá permiten comprender que la explosión socioeconómica y política que llevó a ese estado de cosas sucede en 2020 (y que se venía gestando desde mucho antes), año de la realización de la serie y año emblemático de la crisis del Covid, a lo cual se añade la mención de la centuria transcurrida desde de la última Guerra Civil española que, en la serie, ya no es la última, sino que parece obedecer a un fenómeno cíclico. Otro ejemplo lo encontramos en la serie chilena *Caso 63*, serie en formato podcast producida por Emisor Podcasting y distribuida por *Spotify*, que tematiza la pandemia contemporánea para crear una aventura cuyo objetivo es «salvar al mundo» evitando la propagación de un virus letal denominado «Pegaso». Ubicada entre los años 2022, 2012 y 2062, los personajes viajan en el tiempo y resignifican el pasado extratextual reciente para brindarle una lectura apocalíptica, creando la hipostasis futurista propia de las ecoficciones apocalípticas que, propone Chelebourg, sirven para crear una *heurística del miedo* mostrando un evento ya consumado y vivido proyectado en la ficción como lo que va a suceder (2012: 10): igual que en *La valla*, la historia del presente, leída desde el futuro ficcional, permite identificar de manera inmediata el estado de cosas en el año 2020, igualmente año de creación y distribución del podcast. Esta identificación brinda la verosimilitud mínima indispensable para generar en el lector esperado (o escucha esperado) el compromiso de suspensión de la incredulidad; lo que, aunado a la incertidumbre provocada por la pandemia extratextual y a la sensación de desamparo en la que se percibe parte de la población, echa a andar el mecanismo del texto apocalíptico, así, lo que en la ficción sucede en el año 2062 se percibe como posible en el 2020, 2021 o 2022. Se crea así en ambas series un clima de inquietante familiaridad que también atraviesa el corpus de estudio de los artículos arriba mencionados.

- 20 Nos ha tocado, pues, vivir tiempos apocalípticos: cambio de siglo y de milenio, crisis económicas y políticas, calentamiento global y por lo menos una pandemia. Todo esto se refleja en la producción cultural de Occidente y, por supuesto, en el mundo hispánico que se ha incorporado a la tradición escatológica con resultados muy eficaces, como demuestran los trabajos de este monográfico. Quizás el mensaje consolador del relato bíblico original joánico y de la tradición que se derivó de él se haya perdido en su paso a la ficción a lo largo de los siglos, quizás también, como afirma Kermode, percibimos nuestras crisis como las peores⁴, pero lo que se mantiene constante es la fecundidad del tema del Fin del mundo. No obstante, el temor permanece y, para que las palabras de Jean Baudrillard que abren este prefacio permanezcan en el ámbito de la especulación sobre lo posible, es pues necesario asir la realidad. Es esto lo que realizan las ficciones estudiadas en este número y por ello son prueba del poder del arte como vector de cambio social.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN Giorgio (2008), *Qu'est-ce que le contemporain ?* (M. Rovere, trad.), Payot & Rivages.

BAUDRILLARD Jean (2007), *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, L'Herne.

CHELEBOURG Chistian (2012), *Les écofictions : Mythologies de la fin du monde*, Les Impressions nouvelles.

DIDI-HUBERMAN Georges (2009), *Survivance des lucioles*, Les éditions de Minuit.

FABRY Geneviève (2012), «El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: Esbozo de una tipología», *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia* (7), <<https://doi.org/10.4000/lirico.689>>(03/01/2022).

FÆSSEL Michael (2012), *Après la fin du monde : Critique de la raison apocalyptique*, Éditions du Seuil.

KERMODE Frank (2000), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue* [1966], Oxford University Press.

MONDRAGÓN Cristina (2020), *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

NANCY Jean-Luc (2012), *L'équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Éditions Galilée.

PAZ Octavio (1991), *Conjunciones y disyunciones*, Seix Barral.

WEBER Eugen Joseph (1999), *Apocalypses: Prophecies, cults and millennial beliefs through the ages*, Cambridge University Press.

NOTAS

1. «Aparte del accidente individual y diario, hay el Accidente universal: la bomba».
 2. El término es de Geneviève Fabry (2012: 4).
 3. Chelebourg toma el término de Gilbert Durand (2012: 10).
 4. «It is a commonplace to talk about our historical situation as uniquely terrible and in a way privileged, a cardinal point of time. But can it really be so? It seems doubtful that our crisis, our relation to the future and to the past, is one of the important differences between us and our predecessors. Many of them felt as we do. If evidence looks good to us, so it did to them». (Kermode, 2000 [1966]: 95)
-

AUTORES

CRISTINA MONDRAGÓN

Université de Genève

cristina.mondragon@unige.ch

MARGARITA REMÓN-RAILLARD

Univ. Grenoble Alpes, ILCEA4, 38000 Grenoble, France / CEMCA-UMIFRE 16 MAE CNRS)
margarita.remon-raillard@univ-grenoble-alpes.fr

Réécritures de l'Apocalypse et autres substrats mythiques

Reescrituras del Apocalipsis y otros substratos míticos

Apocalipsis, robótica e inmortalidad: «Los motivos de Medusa» de Gerardo H. Porcayo

Apocalypse, robotique et immortalité : « Los motivos de Medusa » de Gerardo H. Porcayo

Apocalypse, Robotics and Immortality: “Los motivos de Medusa” by Gerardo H. Porcayo

Cristina Mondragón

1. Introito

- 1 El tema del Fin del mundo, presente en la literatura tanto sagrada como profana desde hace siglos, encontró uno de sus desarrollos más eficaces en la Ciencia Ficción (CF), tanto que para las primeras décadas del *xxi* se habla de la literatura apocalíptica como un apartado más de ella, como si lo apocalíptico pudiera sólo¹ aparecer en narraciones cienciaficciones y no en relación con otros modos discursivos. Este aserto, como ya demostramos en otro lugar², no resulta pertinente para toda narración apocalíptica: en tanto modo del discurso, lo apocalíptico puede encontrarse en feliz convivencia con lo policial, lo *noir*, lo fantástico y otras formas además de la CF. Lo que sí es innegable, sin embargo, es que la hipotiposis futurista sumada a las preocupaciones científicas y tecnológicas que se incorporaron a lo largo del siglo *xx* al discurso apocalíptico (la investigación del espacio exterior, el desarrollo de armas letales masivas, el aumento en la expectativa de vida en los países desarrollados, la robótica, la cibernética, los mundos virtuales, el problema ecológico, etc.) han dado como resultado relatos extraordinarios que reflexionan sobre el problema del fin del mundo desde una perspectiva francamente novedosa.
- 2 Este es el caso de «Los motivos de Medusa», relato de Gerardo Horacio Porcayo (México, 1966) publicado por primera vez en la revista *Axxon* en 1991³, en plena efervescencia de los temores catastróficos ante el inminente cambio de milenio. Y, si bien Porcayo acude

a motivos y referentes bíblicos además de incorporar algunos de otras tradiciones religiosas, también propone una discusión que sobrepasa la arbitraria fecha milenarista⁴: en su relato no hay catástrofe alguna sino sólo el acabamiento de todo por el mero paso del tiempo, y la nada que al final devora el universo. Así Porcayo, quizás el más reconocido escritor de *cyberpunk* mexicano⁵, aúna algunas de las preocupaciones de esta corriente con el pensamiento apocalíptico-escatológico propio de la época contemporánea. En efecto, si, como afirma Margarita Remón-Raillard, el pesimismo es una característica propia de la ciencia ficción mexicana, donde

[I]es thèmes dominants sont la fin du monde (du Mexique), la société post-cataclysmique et la condition post-humaine [...]. La pensée apocalyptique est donc l'élément reliant cet ensemble de thèmes, avec des degrés variés d'intentionnalité: leçon conservatrice, dés(espoir), cynisme nihiliste. (2020: 58)

- 3 Este pesimismo se intensifica con la transformación del mito apocalíptico en su paso de la ficción sagrada a la profana y la incorporación de ésta a la ciencia ficción, sobre todo cuando también comparte con el milenarismo contemporáneo cierto desencanto ante la ausencia de la gran catástrofe. En este sentido, resulta inquietante que tanto la CF como el apocalipsis literario apuesten a la desesperanza cuando tradicionalmente el Apocalipsis suele ser, contrariamente, un relato esperanzador.
- 4 Recordemos que los textos apocalípticos (desde los veterotestamentarios, principalmente el libro de Daniel, hasta el Apocalipsis joánico y más adelante toda la tradición apocalipsista y milenarista) solían ser relatos de consolación que constaban de al menos tres partes fundamentales: «*first, a sense of the unity and structure of history conceived as a divinely predetermined totality; second, a pessimism about the present and conviction of its imminent crisis; and third, belief in the proximate judgement of evil and triumph of the good, the element of vindication*» (McGinn, 1979: 10, cursivas mías). Así, si bien el presente representado en el relato apocalíptico suele estar señalado por una grave crisis, generalmente centrada en el sufrimiento, sometimiento y persecución del grupo desde donde se escribe el texto, hay una convicción profunda de que la catástrofe inminente señalará el triunfo de los buenos, es decir, de los miembros del grupo, y el castigo para los malos. Vemos aquí un rasgo común que, desde nuestra lectura, ha contribuido a la eficaz interacción discursiva entre la CF y el modo apocalíptico: el pesimismo ante la situación presente. Ahora bien, para el milenarista o para el creyente en el sistema religioso donde se genera el texto apocalíptico, a la gran catástrofe (la guerra entre el Bien y el Mal popularizada en el imaginario occidental por el Apocalipsis joánico) que termina con el mundo, sigue un Juicio Final y, luego, el premio eterno para quienes logren un resultado positivo (generalmente quienes hubieren seguido las normas del grupo perseguido a pesar de las amenazas del hegemónico): el mundo perfecto, la Nueva Jerusalén, un espacio-tiempo utópico. De esta forma, considerando que el pensamiento apocalíptico y la inminencia del Fin del mundo han aparecido en casi cada generación para no llegar a cumplirse, el nuevo mundo trascendente prometido se compensó cada vez más con la promesa de la utopía, particularmente cuando buena parte de los utopistas clásicos no explican cómo se llega a ella: si el relato apocalíptico no describe el nuevo estado de plenitud post-catástrofe y la utopía no presenta un camino de llegada, fue casi natural que en el transcurso de la historia ambas formas de pensamiento se complementaran. En palabras de Krishan Kumar, «*Millennialism supplied the dynamism, the heightened sense of expectation of a coming crisis out of which would rise a new world. Utopia provided the picture of the new world, painted in such colours [sic] as to make us want to live in it*» (Kumar, 1995: 212).

- 5 Es durante el siglo XX, especialmente en sus últimas décadas, cuando los relatos apocalípticos hacen a un lado la utopía y se decantan por un final sin renovación: no hay un después para la catástrofe, y si lo hay es aterrador. En su paso a lo literario, el mito escatológico pierde su función consoladora para quedarse con la representación de la crisis (generalmente con un sentido crítico importante) y cierta sensación de inminencia: algo está a punto de suceder, pero sin la espectacularidad tradicional. Aquí se encuentra con la CF, que en muchas ocasiones mantiene los motivos del imaginario apocalíptico y a veces incluso algunos rasgos de su sintaxis, como lo encontraremos en «Los motivos de Medusa»: la historia abre cuando Adán, el protagonista, despierta después de un largo sueño criogénico y se encuentra con un mundo devastado. Sus únicos acompañantes son viejos robots, muchos al borde de la «muerte» por falta de energía, otros oxidados e incompletos; de entre ellos destaca María, la «Medusa» del título, quien se encarga de sacarlo del sueño criogénico y acompañarlo en su reacondicionamiento. A lo largo de los nueve apartados que conforman el cuento, vamos descubriendo junto con Adán un entorno deteriorado, los restos de una ciudad habitada sólo por el personaje y los robots, y una amenaza inminente que acecha pero que Adán debe descubrir sin ayuda. Entonces, se encuentra con que es el último ser viviente de cualquier raza conocida, que la nada está en proceso de acabar con todo lo existente y que por eso lo despertaron, para que presencie el Final con mayúscula. No se trata, entonces, de la muerte de una ciudad, una cultura o un planeta, ni de la raza humana y sus adelantos; no hay zombis ni holocausto nuclear, invasiones extraterrestres o venganzas divinas, lucha entre el Bien y el Mal ni Juicio con castigo para unos y bienaventuranza eterna para otros: este relato recupera la inminencia catastrófica y la diluye en un final anticlimático y estrictamente escatológico.
- 6 A pesar de esto, en «Los motivos de Medusa» aparecen elementos apocalípticos típicos de este modo discursivo, que parece ser una constante en la obra de Porcayo como él mismo afirma en el comentario que hizo sobre este cuento para la antología *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*: «en esa historia al fin había conseguido fusionar mis temáticas fundamentales, mi obsesión por la robótica y los apocalipsis» (Porcayo, 2010: 50). Es sobre esto último que vamos a centrar el análisis, dejando de lado el aspecto de la CF, pues nuestro interés está centrado en el imaginario apocalíptico presente en el relato, aunque evidentemente tendremos que mencionar algunos aspectos científicos que aparecen problematizados, como la presencia constante de robots, cuya importancia además queda subrayada desde el epígrafe: «Aquellos esqueletos electromagnéticos estaban allí para mantener un diálogo cuya fórmula aún se me escapaba» (Porcayo, 2010: 33). La cita, de *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco, funciona además como clave de lectura, como veremos más adelante.

2. Inminencia catastrófica: indicios del final

- 7 El relato comienza, como ya hemos mencionado, cuando Adán sale de su estado de crionización⁶: «[a]cababa de dar el salto criogénico» (Porcayo, 2010: 33) y comienza su proceso de reanimación, que incluye el reinicio del trabajo cerebral con efectos secundarios muy desagradables como náuseas, ceguera transitoria, desorientación y lagunas mentales. La narración heterodiegética con focalización en la conciencia figural nos permite seguir el proceso y brinda información que permite localizar las acciones en un tiempo futuro muy alejado del momento de lectura, pues el protagonista

reconoce cada uno de los malestares que trae consigo la hibernación prolongada, reconocimiento imposible aun ahora en la segunda década del siglo XXI cuando la criónica no ha llegado a este estadio: «increíble que a estas alturas la tecnología no hubiera logrado compensar esa deficiencia en las cámaras criogénicas, pensó» (2010: 33). Entre estas primeras reflexiones, encontramos al menos tres datos interesantes: el primero, que la hibernación es, más que un método de preservación, «[u]na manera de viajar en el tiempo, la más primitiva, la única» (2010: 33). Es decir que el propósito aparentemente médico de salvar vidas se había ya perdido para el momento en que Adán entró en estado criónico y su uso había cambiado al de máquina del tiempo, quizás entre otros. El segundo dato es la alusión que hace a una forma de «resurrección», pues compara la cámara donde ha permanecido durante no sabe cuánto tiempo con un ataúd: durante su recuperación debe «readaptarse al curso ordinario, al periodo oscilatorio de ese péndulo cósmico que rige la vida de la humanidad» (2010: 33), como si regresara del mundo de los muertos; y el tercer elemento está inmediatamente relacionado con éste, pues se alegra al pensar, «Hice trampa» (2010: 33), ¿y en qué consiste la trampa sino en, precisamente, burlar la regla cósmica que impone la muerte a todo ser vivo?

- 8 Esta «trampa», como lo entiende el personaje, no es sino el primer indicio apocalíptico. En efecto, si una de las piezas fundamentales del mito escatológico cristiano es la resurrección de los muertos como señal inequívoca del inminente Juicio Final, el hecho de que Adán se levante del ataúd donde ha estado inerte para volver a la vida no puede sino levantar sospechas de que algo más va a suceder. Es, además, uno de los elementos apocalípticos más antiguos de la mitología judeocristiana pues, si bien no es sino hasta la aparición del cristianismo que se fija la noción teleológica y escatológica del mito, su origen puede rastrearse hasta el zoroastrismo: en esta antigua religión, que según Norman Cohn influyó grandemente tanto en el judaísmo como el cristianismo, el mundo terminará cuando se lleve a cabo la gran batalla final entre Ahura Mazda y Angra Mainyu, el Orden supremo contra el Caos supremo. Justo antes, «[f]or fifty-seven years before 'the making wonderful' [el mundo utópico de trascendencia escatológica mazdeísta] the Saoshyant will be resurrecting the dead and giving them back their bodies; he will also assemble the dead and the living for the fiery ordeal» (Cohn, 1995: 31). Este mitema ha sido fundamental para la creación de los milenarismos pues no sólo coincide con la esperanza de un nuevo orden trascendente, sino que además quedó garantizado con la resurrección de Cristo: si Jesús volvió de entre los muertos, entonces queda probada la posibilidad de resurrección para la totalidad de los cristianos cuando sea el momento de la Parusía⁷. Ahora bien, en el caso de Adán, la resurrección se lleva a cabo mediante procesos tecnológicos: no es una figura mesiánica quien lo devuelve a la vida sino una robot cuyos cables en la cabeza le recuerdan no a Cristo sino a la gorgona, Medusa. Además, no regresa a la vida acompañado de otros como él sino solo, el único ser viviente no robótico en el lugar.
- 9 Otro indicio que no se escapa al personaje es la crisis con la que se encuentra pues al parecer despierta en un mundo devastado. En un inicio, lo nota con la robot que lo atiende:

La robot cojeaba. Su superficie metálica, antes —se podía ver a leguas— pulimentada, se cubría ahora de manchas de sarro y óxido en aquellas partes a las que su anatomía le impedía acceder para llevar a cabo su tarea de autohigiene.
[...]

Los servicios criogénicos siempre habían sido costosos; el hecho de que lo estuviera

atendiendo una robot deteriorada hablaba del horror que debía habitar el exterior.
 Los efectos remanentes de la hibernación impidieron que el pánico lo subyugara.
 «Tal vez sea el único ser vivo en todo el mundo», pensó. (2010: 34)

- 10 Más adelante, al salir de la cámara de hibernación y del complejo criogénico, se encuentra con diversos robots en el límite final de su existencia: entre los restos de algunos podridos y desmembrados, Adán encuentra otros con mínima carga energética o completamente desgastados. Aún así se sorprende por la marcada humanización de las máquinas: sonríen, se desahucian, deliran, sufren. Lo que al principio parece una mera sensación pues sabe que los robots son máquinas carentes de emociones —«aunque él sabía que era imposible, le pareció distinguir una sonrisa en esos labios carentes de músculos, labios metálicos...» (2010: 35), «a él nuevamente le pareció distinguir una sonrisa en sus labios metálicos» (2010: 38)— termina por comprobarse en la convivencia con estos seres: «El robot-tótem sonrió. “Así es que pueden sonreír” — pensó» (2010: 39), «finalmente había aceptado la imagen de un robot sonriendo» (2010: 41). Más aún, sus expresiones y comportamientos sorprenden a Adán pues, como él mismo dice, «cada vez me parecen más humanos» (2010: 41). Además, estos robots razonan, se cuidan unos a otros, discuten sobre religión y filosofía, e incluso muestran algo muy similar a la compasión, por ejemplo, cuando María (la robot encargada de deshibernar y cuidar constantemente al protagonista) permite «morir» a un compañero: «a veces tenían que desconectar a más de un robot cuyo delirio y sufrimiento —así era como ella lo llamaba— parecía ya insoportable» (2010: 40).
- 11 Esta «humanización» robótica nos permite una lectura más compleja sobre el mitema de la resurrección en una lectura tamizada por el mito escatológico cristiano: para los robots, el personaje de Adán es el último vestigio de lo humano, y su regreso está determinado por el fin. Durante sus paseos de reconocimiento del mundo al que ha vuelto se encuentra con diversos personajes robots que le informan de la misión que han tenido hasta entonces, mantenerlo con vida y cuidar del «mundo» donde se encuentran; así, por ejemplo, en su diálogo con una torre vigía de una nucleoelectrónica, un robot-tótem que se autodenomina «Lobo», éste lo saluda: «Me alegra verlo caminando, verlo vivo. Hace mucho tiempo que lo esperábamos. [...] nuestras columnas [se refiere a los robots-tótem como él] lograron mantener vivo al mundo, Adán» (2010: 39), y María hace una acotación importante: «hace mucho que todos trabajamos para usted» (2010: 39). Es decir que todo el entorno, más la totalidad de los robots que logra ver, vivos y muertos, han sido quienes no sólo permitieron su regreso sino también prepararon el mundo para su vuelta. En cierto sentido, la vuelta del hombre, creador de estas máquinas en el inicio de los tiempos tecnológicos, es similar a la vuelta de un dios, una Parusía desde la perspectiva de los robots. Por otra parte, el despertar de Adán tiene una finalidad específica que ellos intentan hacerle comprender, aunque el humano no logra descifrar sus mensajes: cada vez que pregunta qué ha sucedido con el resto del mundo y la humanidad, le responden con alguna cita sagrada o filosófica que no responde a sus dudas. No es sino hasta que encuentra los restos de la que fue su casa y a su primer robot-tótem en el sótano, que se entera de la inconmensurable cantidad de tiempo que estuvo en hibernación y de la realidad de su entorno. «Jaime», su robot particular, le cuenta que sólo recuerda el tiempo hasta que lo desconectaron, «en el año 3050 D. E. [...]. Cuando me apagaron habían transcurrido 3050 años desde que la raza humana abandonó su planeta natal» (2010: 42), es decir que no hay manera de controlar cuántos miles de años han pasado desde que Adán entró a la cámara criónica. Además, Jaime le informa que ellos también emigraron: «Para hacer una ciudad solo

hace falta dinero y usted lo tenía» (2010: 41), o sea que están en una nave espacial que recrea los últimos momentos de la ciudad donde Adán vivió miles de años atrás.

- 12 Perplejo ante tal idea, el personaje pregunta por qué lo mantuvieron vivo pues ni todo su dinero hubiera alcanzado para los gastos de mantenimiento y supervivencia, pero los robots siguen respondiendo con evasivas. No es sino hasta que, desesperados ante la falta de inteligencia del humano que no comprende nada, organizan un debate donde le brindan la última clave entre citas y argumentaciones donde sobresale el uso del Apocalipsis joánico. Un robot reza, junto a Adán, el Credo y hastiado por su estupidez le espeta:

—[los demás tienen razón] En que su coeficiente de inteligencia es tan bajo que no hay por qué preocuparse si en medio de una discusión que podría darle todas las claves aparece usted. Cielo y tierra, Génesis y Apocalipsis, principio y fin, ¿entiende?

—¿Los horizontes, la realidad, el fin del Universo? —preguntó Adán, dándose cuenta en ese momento de que la discusión había terminado, que toda la asamblea los miraba. El robot rezando hizo una mueca de disgusto e inmediatamente después se desconectó. (2010: 46)

- 13 El Credo o *Símbolo de los apóstoles*, sabemos, es el texto que fijó el dogma cristiano en épocas muy tempranas —en los concilios de Nicea (325) y Constantinopla (381), ratificado en Calcedonia (451)— fundado en las tres verdades incontestables para esta religión: la divinidad de Cristo, la resurrección de los muertos y el Juicio Final, pues el cristianismo es una religión escatológica. De ahí que fuera obvio para el robot el mensaje: el regreso del último ser humano y la resurrección de los muertos (del muerto, en sentido estricto), las señales del fin están a la vista de Adán. Así, finalmente, comprende la misión de los robots: despertar al «último superviviente de cualquier raza conocida» (2010: 47), y el mensaje ininteligible al que refiere el epígrafe, todos esos esqueletos, restos de una civilización hipertecnologizada, querían decirle algo mediante indicios que no comprende sino hasta el Final.

3. Mitologías diversas, funciones similares

- 14 En un relato donde el mito escatológico es tan importante como el aspecto tecnocientífico, los nombres, que de suyo son fundamentales para el análisis de un relato, cobran mayor importancia pues todos hacen referencia a alguna mitología particular.
- 15 Comencemos por el protagonista, Adán, inmediatamente reconocible: el último hombre de la creación comparte apelativo con el primer hombre para las religiones del Libro (hebraísmo, cristianismo, islam). No se trata de un uso original y único, ya que uno de los primeros relatos de Homero Aridjis, el más prolífico escritor de novelas apocalípticas en México, se titula *El último Adán* en alusión a uno de los dos personajes que aparecen. Pero si en Aridjis se recupera el tópico de los dos personajes, hombre y mujer, como la última pareja viviente en reflejo de la primera, Adán y Eva, aquí sólo queda un Adán y el único ser femenino es un robot. También en esto sigue Porcayo la estructura del relato apocalíptico de ficción, en donde necesariamente encontramos referencias al inicio de la historia: todo comienzo requiere de un fin. La única descripción que ofrece el relato de Porcayo del personaje como «un viejo decrepito de barba larga y totalmente blanca» (2010: 48), además, recuerda a los patriarcas bíblicos y a la figura popular del Padre Tiempo. Por otra parte, Adán está íntimamente

relacionado con el mitema de la resurrección pues, al ser el primer gran pecador que al romper el tabú primordial quiere igualarse a Dios, «*Adam symbolise la faute originelle, la perversion de l'esprit, l'usage absurde de la liberté, le refus de toute dépendance. Or ce refus de la dépendance envers le Créateur ne peut conduire qu'à la mort, puisque cette dépendance est la condition même de la vie*» (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 9), y en este sentido la tradición lo ha opuesto, por lo menos desde la teología paulina, a Cristo en tanto redentor⁸. El Adán que nos ocupa, a su vez, también ha cometido una falta similar a su homónimo bíblico, como hemos visto cuando afirma haber hecho trampa: se ha burlado de la muerte al conseguir una «vida» artificial durante milenios gracias a la libertad que le brindó el dinero, de manera que la crónica se puede leer como el fruto del árbol de la vida y la muerte, aquél del que no comió la primera pareja. El castigo, si lo podemos llamar así, es ejemplar pues gracias a esta transgresión es que le corresponde atestiguar cómo las tinieblas de la nada acaban con toda la creación.

- 16 A Adán se opone María, o la Medusa del título, y ya podemos ver la naturaleza dual del personaje desde la manera que tiene el protagonista de nombrarla: para él, al despertar, no es sino un ser monstruoso que le recuerda a la única gorgona mortal. La primera impresión que Adán y, a través de él, nosotros tenemos de ella es terrible pues alude a un guardián del umbral entre dos mundos, ya que las tres gorgonas habitaban en el extremo occidente, no lejos del reino de los muertos (Grimal, 2002: 168), lo que no resulta gratuito si consideramos que el protagonista está volviendo de una zona liminal entre la vida y la muerte. La relación entre la robot y la Medusa resulta de los cables que salen de su cabeza y que recuerdan a las serpientes que adornaban la cabeza de esta última, es decir que la asociación es directa; pero detrás se esconde algo más, y es que las gorgonas (también Esteno y Euríale, hermanas de Medusa) además de las serpientes capilares tenían «*de grosses défenses pareilles à celles de sangliers, des mains de bronze, et des ailes d'or qui leur permettaient de voler. Leur yeux étaient étincelants, et leur regard si pénétrant que quiconque le voyait était changé en pierre*» (Grimal, 2002: 168), lo que podría ser sin problemas la descripción de un robot. Las manos y las alas de metal (bronce y oro) y los ojos resplandecientes corresponden bastante bien a lo que se espera de un androide, y en la descripción del debate al que asiste Adán, el narrador menciona cuando «[v]arios ojos incandescentes en rojo pidieron de esta forma la palabra» (Porcayo, 2010: 45). Sin embargo, una vez traspasado el umbral, Medusa se transforma en María, otro nombre con una gran carga referencial en el terreno de la mitología: ya no se requiere de un guardián de umbral para dar el paso entre la vida y la muerte sino de una diosa madre que nutra y proteja al personaje.
- 17 En efecto, María remite inmediatamente a la madre de Jesucristo y, dentro del pensamiento cristiano, la Madre por antonomasia, y es esta función la que cumple este personaje en el relato: después de traer de vuelta al protagonista, la robot se dedica a cuidarlo, prepararlo para su retorno al exterior y guiarlo entre los indicios sin permitir que ningún otro robot le diga lo que Adán debe descubrir por sí mismo. Desde el principio, el protagonista reconoce que «[n]unca pensó que su compañía le llegara a ser tan necesaria, tan indispensable» (2010: 35); ella le ayuda a ejercitar la memoria mediante breves charlas donde le pregunta por su mundo: «[s]abía por qué lo hacía, por qué escuchaba aquellos relatos sobre una época anterior a la suya, sobre acontecimientos ajenos a su interés. A ese programa que la hacía parecer sensitiva» (2021: 36); le lleva la ropa que portará la primera vez que sale al exterior del complejo criogénico y viven un momento extrañamente materno-filial:

La decimoctava noche, María apareció con ropas militares bajo el brazo, un casco, un arnés de fuerza, mochila y cantimploras.

—Mañana visitará el exterior —le dijo.

Él tomó los objetos con inquietud, casi con desesperación; se probó las ropas, el casco; le pidió a María que le enseñara a utilizar el arnés. Parecía un niño con juguete nuevo.

María supo que esa noche no dormiría. (2010: 36)

- 18 Es este personaje robot quien, al final, cuando Adán ha descubierto la verdad, le muestra dónde están, la nave y el exterior real, los restos del universo mientras lo devora la nada. Ahí le explica que esta destrucción es «un proceso inverso al del Génesis» (2010: 48) y entonces Adán comprende la desmesura de su transgresión, la inevitabilidad de la muerte y los años perdidos en la cámara criónica, y afirma: «Me hubiera gustado que fueras Eva y que esto fuera el principio» (2010: 48). Justo en el límite del Final, se alude a una imposible tercera función de María, que también proviene de la tradición cristiana y que, como hemos visto, relaciona a Adán con Cristo, la de ser «Madre de la Iglesia, como una nueva Eva que da principio a una nueva humanidad» (Firolamo, 1993: 347). Pero, además de la diferencia entre las naturalezas humana y robótica de ambos, ya es demasiado tarde.
- 19 El resto de los robots, salvo uno, tienen nombres provenientes de otras mitologías: tenemos a las torres vigías o tótems, Lobo y Tigre, y a los encargados de mantenimiento Hefesto y Cadmo, a los que se suman otros cuyo nombre no aparece (como el «robot rezandero») y el tótem más viejo: Jaime. Los tótems cumplen la función que la antropología les asignó a finales del siglo XVIII y que ha permanecido en el imaginario popular: designan al animal, cosa o vegetal que sirve de emblema a los clanes de una sociedad (Martínez González, 2011: 193)⁹. Las torres vigías «somos las columnas que sostienen a la tribu» (2010: 39), dice Lobo, y sus nombres corresponden a lo que se espera de las figuras totémicas pues tanto los lobos como los tigres son animales comunes en esta función. En cuanto a Jaime, se trata del tótem más viejo, propiedad del mismo Adán (lo que señala la antigüedad del aparato) y al parecer es un robot-servidor. Es decir, en México (quizás también en el resto de Latinoamérica, pero esto no lo sabemos) el personaje figural del mayordomo lleva por nombre, siempre, Jaime: es un cliché que aparece en películas, chistes, anuncios comerciales y otros productos de cultura popular; el personaje se presenta con este apelativo cuando el protagonista le pregunta sobre el paso del tiempo: «¿—Cuánto fue exactamente... robot...? —Jaime, si fuera tan amable. Estoy muy orgulloso de mi nombre, ya es legendario en un oficio como el mío» (2010: 41). Para el lector mexicano queda claro que se trata de una especie de mayordomo. Este robot es, también, la entrada al mundo de lo real pues a un costado suyo se encuentra la puerta hacia el exterior de la «ciudad», la nave espacial donde se desarrolla la trama. Es, pues, un tótem y un *axis mundi* que une los diversos niveles del mundo representado.
- 20 Hefesto y Cadmo, si bien no tienen una función relevante en la lectura apocalíptica, son interesantes en tanto que gracias a ellos se ha mantenido «en pie» la nave o ciudad. El primero ha tenido que ceder sus piernas a María para que ésta pudiera atender a Adán, o sea que es cojo como el dios cuyo nombre porta; alude además a la habilidad manual requerida para sostener ese mundo artificial, pues Hefesto es el más habilidoso de los dioses olímpicos, un inventor para quien ningún milagro técnico es imposible (Grimal, 2002: 186). Por su parte, Cadmo remite a un héroe del ciclo tebano, fundador de la ciudad de Tebas, matador del dragón y, a partir de los dientes del dragón, sembrador de

los *spartoi*, «*c'est-à-dire les Hommes Semés*» (Grimal, 2002: 73), los hombres milagrosos tan agresivos que el propio Cadmo debe ingeniárselas para que se maten entre ellos dejando sólo a cinco sobrevivientes. Pero de este personaje heroico en el relato ya queda muy poco: «[l]a búsqueda de los restos de Cadmo —solo se conservaba su cabeza — llevó cerca de quince días. Revivirlo, otros tres» (Porcayo, 2010: 43). Se trata ya de retazos, trozos viejos y casi muertos de robots, recuerdos de religiones de las que no queda nada.

4. El entorno devastado

- 21 Uno de los aspectos más interesantes del modo apocalíptico de ficción es sin duda la creación del espacio diegético. Se trata de mundos devastados que, en una primera lectura, parecieran ser los restos de la gran catástrofe pero que, al final, muestran que no son parte del resultado sino uno de los indicios de su inminencia, lo que llamamos el despliegue textual de los Jinetes del apocalipsis. Con esto nos referimos a una de las improntas directamente heredadas del relato joánico: si bien los cuatro Jinetes (guerra, peste, hambre y muerte, según suele recordarlos el imaginario popular) son personajes en su forma original, al pasar a la ficción literaria, salvo en muy contadas ocasiones, desaparecen como figuras y su función se encuentra diseminada en las descripciones del espacio representado. Esto se puede apreciar claramente en narraciones de largo aliento como novelas o largometrajes, pero algo de ello aparece en los relatos cortos como el que nos ocupa.
- 22 Como ya hemos visto, la acción se desarrolla principalmente en lo que aparenta ser una ciudad donde se encuentra el «complejo criogénico» donde Adán vuelve a la vida. La primera descripción del entorno establece una isotopía tonal disfórica que se mantendrá a lo largo del texto: en la madrugada cuando el personaje sale a explorar, el cielo está oscuro y nublado, sólo distingue sombras, «una carretera vieja, erosionada, cubierta a ratos por grandes capas de tierra» (Porcayo, 2010: 37). Más adelante, ya con algo de luz, encuentra las «ruinas de una ciudad vieja, muerta por el tiempo» (2010: 37) y luego el único hito que permite reconocer la identidad del lugar, una vieja estatua de bronce «donde aún se reconocían los rasgos de Zapata» (2010: 37). Emiliano Zapata, uno de los héroes mexicanos cuyas estatuas ecuestres suelen erigirse en plazas y rotondas, indica que se trata de una ciudad mexicana, probablemente la Ciudad de México pues no sólo es la más usual en los relatos apocalípticos sino por la referencia previa a ruinas de rascacielos que sólo hay en esta megalópolis. En otra exploración, describe el entorno «gris, como si estuviera nublado. El yermo, extrañamente, presentaba la misma coloración. Alzó la vista y descubrió la causa. —El sol está muriendo —comentó sorprendido», la ciudad sigue «triste y solitaria», con «nubarrones de polvo por esas calles derruidas», un complejo industrial rojo de herrumbe, «[t]uberías carcomidas, naves industriales muertas y robots, cientos de robots, tirados, desmembrados, podridos por el óxido» (2010: 38). Las series predicativas siguen todas más o menos el mismo patrón: subrayan la vejez y el deterioro con alusiones constantes a la muerte, siguiendo una organización paratáctica que se mueve en vaivén de lo más lejano a lo cercano y de lo general a lo particular, con la deixis de referencia siempre focalizada en el protagonista pues vemos lo que él ve: en el día 1: cielo nublado y gris > ciudad vieja, muerta; en el día 2: yermo gris > sol moribundo > calles derruidas > tuberías carcomidas > naves muertas > robots desmembrados, podridos. En la descripción del espacio, el

pantónimo nos remite necesariamente a la muerte, caminan sobre «el cadáver de esa ciudad» (2010: 40).

- 23 Si bien buena parte de los robots, como la ciudad, debe su desgaste al mero paso del tiempo, también algunos sufren de descargas en su nivel de energía. Cuando Adán pregunta por qué no se reactivan con material radiactivo, María responde que «[l]os isótopos están agotados y de todos modos esos robots ya han dejado de ser útiles» (2010: 41), incluso el mismo Cadmo sólo logra sobrevivir tres días después de que lo despiertan. Para seguir explorando el entorno, Adán se apodera de la carga energética de los robots moribundos, otros apenas logran mantenerse activos con la mínima energía que les queda: el hambre los mata. La peste de la herrumbre carcome sus cuerpos resultando en imágenes de robots leprosos, como «un robot cuyo tórax estaba completamente picado por el óxido» (2010: 45), Hefesto manteniendo apenas la vertical recargado en Lobo, desprovisto de sus piernas, o la propia María, rengueante y cubierta con manchas de sarro. Pero a esto se suma que al parecer no todos los sobrevivientes se limitan a sufrir «enfermedades físicas», pues en la asamblea donde le brindan las claves a Adán se ha juntado a «los robots mentalmente sanos» (2010: 45), lo que indica a otro grupo de robots mentalmente no sanos, enfermos. El resultado es desolador: en una ciudad muerta, cubierta siempre por nubes y un cielo en penumbras cuyo sol está moribundo, en un yermo ruinoso y devastado cubierto de cadáveres mecánicos, los robots apenas sobreviven con la cantidad mínima de energía, hambrientos, enfermos, esperando:

De alguna manera todos buscamos alcanzar el cielo, la gloria, como quiera llamarle [dice María]. Ese último robot no quería desaparecer sin antes cumplir con su misión, ninguno de nosotros lo deseaba, por eso tuvimos que improvisar en los últimos días. (2010: 48)

- 24 La misión no es otra que lograr la revelación: Adán, mediante los indicios, debía descubrir la inminencia del Final. Así los robots llegan a su fin teleológico, logran su «finalidad», aquello para lo que fueron creados, y llegan también a su fin escatológico pues están a punto de ser devorados por la nada. En cierto sentido, estos seres carcomidos logran alcanzar su gloria. Pero para el personaje humano la resurrección no resulta esperanzadora: sus últimos días transcurren en este entorno devastado tratando de encontrar sentido a los indicios sin ver que la tierra baldía, el yermo muerto era el mayor de ellos.

5. El Final con mayúscula

- 25 Al final, los motivos de María-Medusa quedan claros lo mismo para el personaje que para el lector: a nadie se le revela el propio destino si no sabe leer las claves. Junto con Adán, los lectores vamos descifrando los indicios que llevan a la lectura apocalíptica, primero con la resurrección del último Adán-Jesucristo en el complejo criónico, luego la *gnosis* a cargo de los robots sabios y únicos habitantes de la «ciudad» que no es tal sino una nave perdida «en alguna parte del universo» (Porcayo, 2010: 42) como afirma Jaime, y finalmente la revelación de la nave y de la nada. Sabemos que, en el caso mexicano, el apocalipsis no anuncia una catástrofe única y para siempre, sino un caos continuado como bien lo definió Carlos Monsiváis cuando calificó a la Ciudad de México de ciudad *postapocalíptica*, y como afirma Remón-Raillard sobre la CF mexicana:

La situation post-apocalyptique ouvre la possibilité de raconter une fin qui n'en est pas une. La survie contient une potentialité à devenir récit, celui du recommencement, celui qui

imagine et conçoit de quelle façon l'humain lutte pour conserver son essence (et pour cela il faut découvrir quelle est cette essence ou ces essences plurielles), ou pas... La fin de l'homme, son obsolescence, est abordée essentiellement à travers le courant cyberpunk. (Remón-Raillard, 2020: 58-59)

- 26 Y es justo mediante esta corriente que Porcayo muestra tanto la imposibilidad de un nuevo comienzo como la obsolescencia del hombre, que queda a merced de las máquinas para cumplir su destino.
- 27 El Fin del mundo representado en este relato reduce al mínimo la sensación de inminencia, pero mantiene la *inmanencia* propia del relato apocalíptico moderno. Ya lo afirmaba Kermode en los años sesenta, cuando la Guerra Fría estaba en plena efervescencia: «*although for us the End has perhaps lost its naïve imminence, its shadow still lies on the crises of our fictions; we may speak of it as immanent*» (2000: 6), está ahí cubriendo la totalidad del mundo representado como el sol agonizante que se percibe en esta nave-ciudad. Quizás por esto es por lo que la inmanencia apocalíptica funcione tan eficazmente en el *cyberpunk*, cuyas preocupaciones tienen más que ver con las «*fictionnalisations des sociétés du non-sens créé par la technocratie, fondées sur la recherche des grands profits*» (Remón-Raillard, 2020: 196), sociedades en momentos críticos cuyas clases hegemónicas sólo buscan el poder y la riqueza, que ya no tienen sentido y se dirigen necesariamente al caos. En «Los motivos de Medusa», el personaje principal fue un hombre extraordinariamente rico, tanto que sus descendientes construyeron una nave simulacro de una ciudad y la llenaron de robots que cuidaron de su cuerpo, como en un gran santuario, durante miles de años. ¿Para qué?, para hacer trampa a la muerte pues con dinero suficiente no es necesario morir: algo así propone el posthumanismo. La pregunta que deja abierta el relato es el para qué de la «vida eterna» si en el Final, el que se escribe con mayúscula, Adán descubre que lo perdió todo:
- Adán miró largamente ese fondo negro, carente de horizontes. Por un momento se imaginó la invasión de la nada, la imaginó vívidamente: la ausencia de percepciones, la pérdida de la memoria, la desaparición de todo... Quiso llorar por los años que había perdido tratando de ganarle al tiempo, tratando de no morir. Vio su figura reflejada en la ventanilla: un viejo decrepito de barba larga y totalmente blanca. (2010: 48)
- 28 El Final le brinda sentido a todo, a la historia y a nuestra vida, por eso ambos, dice Kermode, sólo se comprenden si tienen un fin:
- We like lives, and the world itself, to have a plot; a plot helps us to make sense of our lives and of the world. Plots have endings, perhaps not the tying up of loose ends that we find in older fiction, for scepticism [sic] has entered also into plotmaking; but even if the end is dubious, ambivalent, it must still be more than a mere cessation of narrative.* (Kermode, 1999: 26)
- 29 El Adán de Porcayo pasó en hibernación buena parte de su vida y su resurrección muestra que está a punto de llegar un final, pero en este caso sí es el mero cese de la narrativa, sin dragón rojo, mujeres vestidas de sol o ramera de Babilonia, rodeado de robots podridos en una ciudad simulada que también sucumbió al abandono y al tiempo. Así, este relato se vuelve un claro ejemplo de cómo la CF y en particular la corriente *cyberpunk* pueden refigurar el mito apocalíptico escatológico. Gerardo Horacio Porcayo muestra en este relato que es posible mezclar la robótica con lo apocalíptico para reflexionar sobre la función de las religiones, los límites de la ciencia y la tecnología, y hasta dónde puede llegar la *hybris* humana en su ya larga búsqueda por la inmortalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIDJIS Homero (1985), *Playa nudista. El último Adán*, Barcelona: Argos Vergara, 135-145.
- AXXON (1991), *Los motivos de Medusa*, en línea bajo <<http://axxon.com.ar/c-CuentoLosMotivosDeMedusa.htm>> (5 de mayo de 2021).
- CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain [eds] (1982), *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (éd. rev. et corr.), Paris: Robert Laffont.
- COHN Norman (1995), «How Time Acquired a Consummation», M. Bull (ed.), *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, Oxford, UK & Cambridge, US: Blackwell Publishers, 21-37.
- CRYOGENIC SOCIETY OF AMERICA (2021), *Cryonics is NOT the Same as Cryogenics*, en línea bajo <<https://cryogenicsociety.org/cryonics/>> (8 de mayo de 2021).
- CRYOSUISSE (2021), *Questions fréquemment posées*, en línea bajo <<https://cryosuisse.ch/fr/faq/>> (8 de mayo de 2021).
- FERNÁNDEZ DELGADO Miguel Ángel [comp.] (2001), *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana*, México: Lumen.
- FIROLAMO Giovanni [ed.] (1993), *Diccionario Akal de las religiones* (M. T. Robert Regla, trad.), Madrid: Akal.
- GRIMAL Pierre (2002), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (15ª éd.), Paris: Presses Universitaires de France.
- KERMODE Frank (1995), «Waiting for the End», M. Bull (ed.), *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, Oxford, UK & Cambridge, US: Blackwell Publishers, 250-263.
- KERMODE Frank (1999), «Millennium and Apocalypse», F. Carey (ed.), *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, Toronto: The Trustees of the British Museum / University of Toronto Press, 11-27.
- KERMODE Frank (2000), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue* [1966], New York: Oxford University Press.
- KUMAR Krishan (1995), «Apocalypse, Millennium and Utopia Today», M. Bull (ed.), *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, Oxford, UK & Cambridge, US: Blackwell Publishers, 200-224.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ Roberto (2011), *El nahualismo*, México: UNAM / Instituto de Investigaciones Antropológicas / Instituto de Investigaciones Históricas.
- MCGINN Bernard (1979), *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York: Columbia University Press.
- MONDRAGÓN Cristina (2020), *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana*, Lausana: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- PORCAYO Gerardo Horacio (2010), «Los motivos de Medusa», B. Fernández (ant.), *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*, México: Ediciones SM, 32-50.
- REMÓN-RAILLARD Margarita (2020), *Territoires de la science-fiction mexicaine (1984-2012) : pour une poétique et une politique de l'insolite littéraire* (thèse d'habilitation à diriger des recherches), Université Grenoble-Alpes, Grenoble (à paraître).

NOTAS

1. En este artículo seguimos la recomendación de la Academia Mexicana de la Lengua con respecto al uso de la tilde diacrítica en el adverbio «sólo» y los pronombres demostrativos. Para más información, cf. <<https://www.academia.org.mx/espin/respuestas/item/solo-y-solo>>.
2. Cf. MONDRAGÓN Cristina (2020), *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana*, Lausana: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
3. A XXON (1991), *Los motivos de Medusa*, en línea bajo <<http://axxon.com.ar/c-CuentoLosMotivosDeMedusa.htm>> (5 de mayo de 2021).
4. Recordemos que la medición del tiempo es convencional y, como bien afirma Kermode: «[y]et to attach grave importance to centuries and millennia you have to belong to a culture that accepts the Christian calendar as definitive, despite its incompatibility with other perfectly serviceable calendars» (1995: 251).
5. «Gerardo es el principal impulsor nacional del *cyberpunk*, subgénero de la ciencia ficción creado por William Gibson. En 1993 predicó con el ejemplo al publicar *La primera calle de la soledad*, que, como algo excepcional dentro del mercado editorial mexicano, alcanzó su segunda edición en 1997. Igualmente ha dado a conocer al movimiento dentro de sus *fanzines* (*La langosta se ha posado* y *Azoth*)» (Fernández Delgado, 2001: 163). Actualmente, Porcayo continúa promoviendo tanto su obra como a otros escritores de CF en sus blogs *La langosta se ha posteado* <<http://lalangostasehaposteado.blogspot.com/>> y *Lobosector* <<http://lobosector.blogspot.com/>>. También cabe destacar que recién en 2020 se reeditó *La primera calle de la soledad*.
6. Se llama *criónica* a la preservación de seres vivos a bajas temperaturas con la esperanza de «revivirles» en un momento futuro para evitar la muerte por alguna enfermedad incurable en el momento de la crionización. En teoría, se podría «devolver» a las personas crionizadas a la vida cuando los avances científico-tecnológicos permitan curar la dolencia sufrida (Cryosuisse, 2021). Aquí el autor usa el término *criogénico* en vez del correcto *criónico*: la *criogenia* es la rama de la ciencia que estudia la naturaleza, efectos y usos de las temperaturas extremadamente bajas (Cryogenic Society of America, 2021).
7. Cf. COHN Norman (2001), *Cosmos, Chaos and the World to Come. The Ancient Roots of Apocalyptic Faith* (2nd ed.), New Haven: Yale Nota Bene.
8. Cf. Epístolas de San Pablo: 1 Corintios 15: 45-50 y Romanos 5: 12-17.
9. Aunque, como indica el mismo Roberto Martínez González, «la asociación del término *tótem* al concepto de entidad compañera deriva del error cometido por Long en 1791 al confundir los conceptos ojibwa de *totam* y *manitou*» (2011: 193).

RESÚMENES

Considerado el fundador del *cyberpunk* en México, Gerardo Horacio Porcayo hace en «Los motivos de Medusa» una reelaboración del mito apocalíptico escatológico, sin apartarse mucho de esta corriente cienciaficcional. En este artículo analizamos los elementos del modo de discurso apocalíptico de los que se vale el autor para hacer de éste un relato apocalíptico, sin que esto signifique un Fin del mundo catastrófico. Al contrario, el autor acude a la mitología y a los motivos típicos del *cyber* para reflexionar sobre el paso del tiempo, la muerte y la incomprensibilidad del propio fin, con lo que el problema del *novum* queda en segundo plano para ceder la palabra a la revelación.

Considéré comme le fondateur du *cyberpunk* au Mexique, Gerardo Horacio Porcayo fait dans « Los motivos de Medusa » une réélaboration du mythe apocalyptique eschatologique sans trop s'écarter de ce courant de science-fiction. Dans cet article, nous analysons les éléments du mode de discours apocalyptique que l'auteur utilise pour en faire une histoire apocalyptique, sans que cela signifie une fin catastrophique du monde. Au contraire, l'auteur se tourne vers la mythologie et les motifs typiques du *cyber* pour réfléchir au passage du temps, à la mort et à l'incompréhensibilité de la fin elle-même, face à quoi le problème du *novum* reste en arrière-plan pour donner la parole à la révélation.

Considered the founder of cyberpunk in Mexico, Gerardo Horacio Porcayo rewrites in "Los motivos de Medusa" the eschatological apocalyptic myth without departing from this Sci-Fi brand. In this article we analyze the elements of the apocalyptic mode of discourse that the author uses to make this an apocalyptic story, without this signifying a catastrophic End of the World. On the contrary, the author turns to mythology and the topics of cyber-fiction to reflect on the passage of time, death and the incomprehensibility of the End itself, with which the problem of the *novum* remains in the background to favor the Revelation.

ÍNDICE

Mots-clés: Cyberpunk, apocalipsis, robots, Fin del mundo, ciencia ficción, modo apocalíptico de ficción

Keywords: Cyberpunk, Apocalypse, robots, End of the World, science fiction, apocalyptic mode of fiction

AUTOR

CRISTINA MONDRAGÓN

Université de Genève

cristina.mondragon@unige.ch

Narrer l'Anthropocène : variations sur le thème de l'apocalypse et de la fin dans la trilogie *Bruna Husky* de Rosa Montero

Narrating the Anthropocene: Variations on the Theme of the Apocalypse and the End in Rosa Montero's Bruna Husky Trilogy

Anne Lenquette

- 1 Le confort et l'opulence inégalés dont jouissent les pays riches en Occident, dans la seconde moitié du xx^e siècle, amènent Christophe Meurée à parler de « période dorée » et à constater la généralisation progressive d'un bien-être croissant (Meurée, 2010 : 11). Pour autant, cette même seconde moitié du xx^e siècle est plus que jamais marquée au coin de la menace apocalyptique après deux guerres mondiales, après une catastrophe nucléaire à Hiroshima et l'émergence de « dangers qui revivifient [...] les craintes de fin du monde : le désastre écologique, le terrorisme, les nouvelles pandémies ou épidémies, etc. » (Meurée, 2010 : 7). C'est à la lumière de ce paradoxe qu'il nous faudra interroger les romans de Rosa Montero. Cette dernière affectionne les récits où s'envisage une possible « fin » (du monde, de la société, etc.) car ils lui permettent d'alerter sur les dangers climatiques et environnementaux qui guettent la fin du xx^e siècle et, plus encore, du xxi^e siècle. Pour y parvenir, elle a opté, au fil de sa production narrative, pour différents genres : le roman initiatique (*Temblor*¹), le roman réaliste (*Instrucciones para salvar el mundo*²) et, plus récemment, le roman d'anticipation à travers la trilogie *Bruna Husky* qui repose sur trois œuvres publiées entre 2011 et 2018 : *Lágrimas en la lluvia*, *El peso del corazón* et *Los tiempos del odio*. La première partie de cette analyse s'emploiera à camper le cadre de la fiction à travers une description des différents univers qui la constituent. Nous nous attacherons ensuite à explorer les lieux et les temps d'une apocalypse profane où le nucléaire le dispute à la guerre et au terrorisme. Comment ces expressions de l'apocalypse sont-elles exploitées par la trilogie narrative et, surtout, que nous disent-elles du monde qui est le nôtre ? Il nous faudra donc nous

interroger, dans la dernière partie de ce travail, sur les enjeux écologiques et humains qui sous-tendent ces romans.

I- Monde(s) de la fiction

1- Cadre spatio-temporel et annonce de la fin

- 2 On comprend mieux l'inéluctabilité d'une fin si le monde qui s'offre à nous par le truchement de la fiction nous présente, poussés à l'extrême, une ultra-technologisation de notre environnement quotidien, un accroissement des menaces en direction de la nature et du vivant, une multiplication des guerres ou encore une déshumanisation de l'humain. Ce grossissement du trait caractérise ce qu'il est convenu d'appeler le genre dystopique, à savoir la création d'un « lieu imaginaire, un ailleurs dans l'espace, mais plus souvent dans le temps, situé dans un futur relativement proche, où la situation a empiré par rapport au présent, où les maux du monde se sont aggravés, où la condition des hommes est parvenue à un point *extrême* » (Muzzioli, 2015 : 283).
- 3 Dans le cas de la trilogie étudiée, le cadre spatio-temporel du récit est clairement fixé. Le premier opus débute le 14 janvier 2109³ et le dernier prend fin le 4 mars 2110. La durée des trois enquêtes de la détective technohumaine⁴ Bruna Husky est sensiblement identique (entre trois semaines et un peu plus d'un mois) tout autant que le laps de temps qui les sépare (six mois). La fiction a pour cadre spatial les États-Unis de la Terre (EUT)⁵, un toponyme renvoyant aux pays et villes (Madrid, en particulier) du globe terrestre. L'épuisement des ressources (air et eau) et la découverte du « télétransport » ont amené plusieurs pays des EUT à « coloniser », dans une lutte sans merci, d'autres planètes. Cette « Fièvre du Cosmos » a engendré des guerres et une détérioration des relations internationales. Dans cet univers délétère, les EUT partagent l'exploitation de la planète minière Potosi avec deux autres « Terres Flottantes » implantées sur orbite : le Royaume de Labari et la République Démocratique du Cosmos (RDC). On retrouve là un « imaginaire de l'abandon du monde » (Boulard, 2016 : 153-156), commun à certaines fictions dont les mondes sont rendus inhabitables par différentes formes d'apocalypse. Le terme « terraformation » (*terraforming*) désigne d'ailleurs, dès 1942, c'est-à-dire en pleine Seconde Guerre Mondiale, la capacité de rendre habitable d'autres planètes (Chelebourg, 2012 : 90). En tout état de cause, ces univers parallèles renvoient à des préoccupations contemporaines bien réelles. La construction de ces mondes alternatifs serait ainsi née, dans la fiction, de la volonté de prévoir un espace de rechange face au risque atomique et au réchauffement global (Montero, 2016a : 125). En outre, ces « Terres Flottantes » laissent peu de doute quant à leur parenté avec des pays ou États existants. La RDC, surgie des cendres d'une Russie en ruines, serait une « dictature totalitaire » (Montero, 2020 : 23), dépourvue de propriété privée (Montero, 2016a : 451), dont l'ouvrage idéologique de référence est le Livre Rouge du Grand Camarade Krakotek (Montero, 2020 : 201). Qualifiés de communistes (Montero, 2020 : 63, 143), les habitants de Cosmos visent à conquérir de nouveaux espaces, ce qui les amènera à « occuper » Ceres, une planète appartenant aux EUT. Pour sa part, le royaume de Labari⁶ présente les caractéristiques d'une dictature religieuse. La naissance de son fondateur ainsi que de l'Église du Credo Unique a eu lieu le 11 septembre 2001. Dans cette théocratie machiste et patriarcale, les femmes sont réduites au rôle d'esclaves. Les marchés aux esclaves permettent aux Maîtres d'asseoir leur domination dans un

royaume où l'obéissance aveugle est un principe auquel il n'est guère possible de déroger. La vie humaine n'y a guère de valeur. Partant, la torture et la décapitation y sont pratiquées au nom de la Vérité Unique.

- 4 Les trois nations fictionnelles du récit (EUT, Cosmos et Labari) renvoient donc, sur un plan à peine métaphorique, à des pays existants⁷ (USA / Espagne, Russie et État Islamique). Ce contexte d'opposition entre trois blocs prêts à s'affronter (EUT, RDC et Labari) campe le décor. L'Apocalypse peut commencer...

2- La fin du monde est pour demain

- 5 En effet, un autre élément narratif va venir alimenter ce climat général de violence : la présence récurrente⁸ dans *Lágrimas en la lluvia*, premier tome de la trilogie, des « apocalypticiens » (*los apocalípticos*). Cette secte d'illuminés n'a de cesse, par ses coups d'éclat et ses manifestations, de faire prendre conscience aux terriens que la fin du monde est imminente : « [...] su profeta, una fisioterapeuta ciega llamada la Nueva Casandra, había pronosticado en su lecho de muerte, medio siglo atrás que el fin del mundo llegaría el 3 de febrero de 2109, es decir, en menos de dos semanas » (Montero, 2016a : 192). Leurs tuniques cendrées (« *color ceniza* ») et leurs visages grimés (« *rostros pintados de gris* ») permettent au lecteur de voir en eux les membres d'une secte. Et ce d'autant plus qu'ils apostrophent les quidams par le biais d'une interjection à connotation religieuse (« *Hermanos* »). Ils prétendent prêcher la bonne parole (« *Escuchad la palabra* », Montero, 2016a : 275) et la Vérité. Ces apocalypticiens se distinguent par leur « exaltation » et les dégâts qu'ils causent dans la ville :

Grupos de manifestantes rodeados por cordones policiales chillaban consignas que Bruna no alcanzó a entender, mientras las pantallas públicas derramaban sobre su cabeza torrentes de violencia. Había coches volcados, escaparates rotos, recicladores ardiendo. Al pasar por el parque-pulmón vio que varios de los delicados árboles artificiales habían sido desgarrados y arrancados (Montero, 2016a : 402-403).

- 6 La vision offerte est celle d'une ville en proie aux cris et aux flammes, où rien ne semble devoir être épargné, pas plus le paysage urbain que la nature elle-même. Par un effet d'ironie narrative, les « apocalypticiens » semblent être ici les auteurs de cette apocalypse qu'ils redoutent tant. Au-delà du coup de griffe de l'auteure vis-à-vis des millénaristes et des collapsologues de tous poils, la présence de ces apocalypticiens trouve une double justification narrative. Tout d'abord, elle participe de l'ambiance belliqueuse qui sévit tant au sein des EUT qu'entre les planètes. Par ailleurs, comme le souligne l'un des personnages, elle attire notre attention davantage sur la fin d'un monde que sur la fin du monde : « *Os parecerán unos chiflados, y desde luego lo son. Pero es verdad que el mundo se está acabando. Es decir, el mundo que conocemos* » (Montero, 2016a : 275). Ce passage appelle deux remarques. D'une part, l'être humain qui prononce ces paroles est en réalité un humain « suprémaciste », conscient de ce que le monde qui accordait à l'espèce humaine une place prépondérante sur terre pourrait disparaître au profit d'autres espèces comme les technohumains. En ourdissant un complot pour les exterminer, il tente d'éviter la disparition de l'ère humaine. De l'autre, ces paroles soulignent la double dimension, religieuse et profane, de ce monde qui s'achève. Il existerait donc autant de fins du monde que d'interprétations de ce qu'est « le monde », chacun projetant sur ce concept les angoisses et les craintes qui sont les siennes.
- 7 D'une certaine manière, le cadre futuriste de la trilogie de Montero porte en lui l'idée d'une *tabula rasa*. En amont, la projection dans un espace-temps futur implique un

monde disparu⁹. En aval, la trilogie de Rosa Montero met en lumière un monde antagonique qui pourrait disparaître. La présence des « apocalypticiens » ne saurait être assimilée à celle de simples illuminés. Au-delà de leur rôle anecdotique, ils servent à mettre en exergue les peurs contemporaines de nos sociétés face aux dangers qui menacent la planète et, par voie de conséquence, l'homme.

II- L'apocalypse en ses lieux

1- Apocalypse biblique et réinterprétation littéraire

- 8 Il n'est pas anodin que *Lágrimas en la lluvia* se termine par une pancarte faisant référence à la fin du monde. La protagoniste Bruna et son ami Yannis découvrent, gisant au sol, une pancarte annonçant la fin du monde pour le 3 février 2109, c'est-à-dire le jour même. Et de conclure, non sans humour : « *parece que tampoco hoy se acaba el mundo. [...] Bueno. Es un alivio* » (Montero, 2016a : 476). En dehors de cette boutade, l'éventualité de la fin du monde revient de manière beaucoup plus sérieuse à travers une référence à l'Apocalypse de Saint Jean :

– [...] *Ya os digo, sé reconocer este viento de cólera... esta ferocidad que nos devora por dentro como la peste negra. Ya oigo los cascos de los caballos. [...] Los de los cuatro caballeros que se describen en la primera parte del Apocalipsis de San Juan... Dios tiene un pergamino cerrado con siete sellos; Jesús rompe los cuatro primeros y libera a los jinetes. Uno va con un caballo rojo, y simboliza la Guerra; otro con un caballo negro, y es el Hambre; el tercero monta un bayo¹⁰, y es la Muerte. Y el cuarto, el blanco, se supone que es la victoria del Evangelio... Cada vez que cabalgan estos jinetes por el mundo triunfa el dolor. O quizá suceda al contrario: cuando el dolor y el horror triunfan, se rompen los sellos de los caballeros... Los sellos del civismo, de la tolerancia y la concordia. [...] Hay tres bandos cada día más encontrados: los partidarios del orden democrático de los EUT; los seguidores de Jan Lago que anhelan una dictadura derechista y para mí representan al caballo rojo, que es la Guerra; y los terroristas del EJI, el caballo bayo, la Muerte totalitaria y dogmática.*

– *Entonces los partidarios de los EUT son el caballo negro, ¿no? Representan el Hambre [...]. Hay mucha gente en la tierra que tiene dificultades para comer [...].*

– *Y el cuarto caballo, el blanco, ¿qué simbolizaría ahora? [...].*

– *No sé. Quizá la verdad* (Montero, 2020 : 235-36).

- 9 Rosa Montero renvoie explicitement au passage biblique (NT, Apocalypse, chap. 6, 1-8). Cette longue citation nous amène à souligner différents points.
- 10 Tout d'abord, l'ordre dans lequel apparaissent les cavaliers de l'Apocalypse est modifié, le cavalier blanc étant réservé pour la fin alors qu'il apparaît en premier dans la Bible. En outre, Yannis, le personnage locuteur, s'affranchit de l'exégèse biblique pour proposer une interprétation profane : le cheval blanc ne symboliserait plus la « victoire de l'Évangile » mais « la vérité ». Autrement dit, une information objective, à rebours des discours officiels et des manipulations de l'Histoire opérées par ceux qui y ont intérêt, permettrait d'éviter guerres et conflits. N'oublions pas que Yannis est, comme Rosa Montero, un spécialiste de l'information (il est archiviste, elle est journaliste). À l'ère de la « postvérité », des « fake-news » et de l'« infox », Yannis a été le témoin de fausses accusations portées vis-à-vis des technohumains, le but n'étant autre que de les stigmatiser et de déclencher une vague de violence, voire une guerre pour les éliminer. C'est en tentant de contrer la pseudo-vérité du discours officiel et d'empêcher la diffusion de fausses informations que Yannis a perdu son poste aux Archives Centrales.

- 11 Par ailleurs, après avoir énuméré la couleur des différents cavaliers de l'Apocalypse, Yannis revient plus particulièrement sur deux d'entre eux, le rouge et le verdâtre, qu'il transpose à l'échelle de la fiction tant il est vrai que la Guerre et la Mort, son corollaire, constituent le fil narratif de *Los tiempos del odio*. Ce roman repose sur une guerre précise, celle de Cosmos à l'encontre des EUT, et sur des meurtres atroces, perpétrés par les terroristes de l'EJI (*Ejército de Justicia Instantánea*), en direct à la télévision. Toutefois, dans *Los tiempos del odio* tout comme dans le texte biblique, il ne s'agit pas seulement d'une guerre particulière mais de la Guerre en général, par le biais de la modélisation fictionnelle¹¹ dans le roman de Montero et par le biais du symbole à valeur universelle dans la Bible. On peut donc gager que cette référence à la Guerre, comme l'un des maux que le chrétien devra affronter, se veut aussi une référence profane à la guerre comme l'un des fléaux de l'Humanité¹². Par conséquent, le choix même du passage de l'Apocalypse selon Saint-Jean, souvent réduit par le novice à la seule image du Mal et du chaos, la comparaison entre la « férocité » et « la peste noire » tout autant que la binarité axiologique¹³ qui structure l'extrait nous invitent à y voir une dimension antibelliciste et pro-démocratique.

2- *Loci horribiles* : les lieux de l'inhabitable

- 12 Si, dans ce passage intertextuel, l'Apocalypse n'est qu'un texte commenté, elle revêt, dans l'un des derniers chapitres de ce troisième opus, un aspect bien plus concret. Alors que la ville entière est à l'arrêt, plongée dans le noir suite à une panne généralisée et à un coup d'état, Bruna tente, avec deux complices, de retrouver les terroristes qui menacent d'égorger le commissaire Lizard. Elles se retrouvent alors, en pleine nature, face à « *el arrasado y apocalíptico panorama que se extendía ante ellas* » (Montero, 2020 : 333). Dans ce paysage silencieux et désert, l'humain est confronté à la mort et à la barbarie :

El cielo tenía este color blanquecino [...] y parecía mucho más iluminado que la carretera, en donde se empezaban a remansar profundas sombras azules. Circulaban en silencio sorteando los vehículos parados, cadáveres mecánicos que el apagón había diseminado desordenadamente por la carretera, de la misma manera que las aguas habían arrancado a los plácidos muertos de sus tumbas arcaicas y los había ido colgando de los árboles. [...] Recordó los cuchillos de los Ins sacando ojos y rajando gargantas [...]. El mundo se colapsaba y aquí estaban ellas [...], creyendo que podrían hacer algo para arreglarlo [...]. Apenas tardaron un par de minutos en aparecer. Iban saliendo de entre las sombras poco a poco [...]. Desprendían un fulgor verdoso que los asemejaba a los espectros. La gran mayoría eran varones y tenían modificaciones corporales extremas [...]. Un par de ellos parecían ciborrads [...]. Iban armados con cadenas, barras de hierro, mazas, hachas. Eran por lo menos una treintena. Y sonreían. Estaban disfrutando con la cacería. [...] llevaban poco más de veinticuatro horas de apagón y el colapso de la sociedad ya había hecho aparecer bandas feroces. En el caos proliferaban las alimañas (Montero, 2020 : 344-46).

- 13 Outre le silence et l'absence totale de présence humaine, différents éléments contribuent à accréditer l'idée d'un paysage apocalyptique. Il y a d'abord cette couleur « blanchâtre » (« *blanquecino* ») et très « éclairée » du ciel, *a priori* inhabituelle ou particulière, qui semble littéralement mettre en lumière la scène qui va se jouer devant les yeux du lecteur. L'absence humaine va peu à peu se muer en une omniprésence, celle des morts. Les voitures s'apparentent à des « cadavres mécaniques », les morts ont été exhumés de leurs tombes et se retrouvent suspendus aux arbres, en une sorte de macabre forêt de pendus. L'allusion au désordre (« *desordenadamente* ») ainsi que le

polyptote autour du mot « colapso » viennent souligner le sentiment de perte en monde, de « démondanisation » (Foessel, 2012 : 169-172) opéré en ce lieu où la paix vespérale de la nuit et la civilisation incarnée par les trois personnages s'abolit peu à peu au profit du néant suggéré par l'omniprésence de la mort, réelle ou métaphorique. Un point de basculement survient dans un laps de temps très bref qui va permettre l'irruption de la barbarie dans le paysage. Celle-ci a valeur d'« accident » au sens où elle interrompt le cours normal et attendu des choses. Or, l'« accident », au double sens étymologique de ce qui est fortuit et funeste à la fois, « recèle un potentiel apocalyptique de dévastation et de révélation » (Meurée, 2010 : 23). En effet, ces cyborgs semblables à des « spectres » et auréolés d'une lumière verdâtre (« un fulgor verdoso »), similaire à celle du cavalier de l'Apocalypse incarnant la Mort, ne peuvent dissimuler une forme de plaisir sadique, liée à leur pouvoir de destruction sans limites.

- 14 Dans l'exemple qui précède, l'apocalypse n'est pas durable et se limite à un « accident ». Ce n'est pas le cas du site d'enfouissement de déchets nucléaires d'Onkalo, un lieu bien réel situé en Finlande¹⁴. Alors que ce second opus nous projette à une époque post-nucléaire, où l'énergie nucléaire et l'arme atomique sont interdites sur la planète, Bruna Husky va découvrir, à la faveur de ses investigations, que Labari utilise frauduleusement ce type d'énergie, en provenance d'Onkalo. Le traitement littéraire réservé à ce lieu est révélateur. Il s'avère d'abord non géolocalisable et non visible sur le satellite TerraVision, comme s'il n'existait pas. Qualifié de « point aveugle » (Montero, 2016b : 97), de « trou noir » (Montero, 2016b : 129), il est aussi comparé à un « lieu sacré ou maudit » (Montero, 2016b : 332), un « enfer » (Montero, 2016b : 127, 129, 294, 336). D'ailleurs, à l'instar de Charon, le nocher des Enfers, un vieil homme fait traverser le fleuve en barque et permet ainsi l'accès à cet enfer. Bruna pressent, avant même son arrivée sur place, l'aspect eschatologique du lieu : « *Bruna no podía creer que a tan solo doscientos kilómetros de esa gran ciudad se acabara el mundo* » (Montero, 2016b : 303). Ses soupçons se verront confirmés par une métaphore qui compare ce lieu à une Bête : « *Es una bestia letal y enorme [...] capas y capas defensivas para apresar al demonio* » (Montero, 2016b : 330-331). Dès lors, le lien avec le texte johannique où il est aussi fait état d'une Bête qui surgit de la terre (Apocalypse, 13) accrédite l'idée d'un lieu « terminal ». Si les maux du monde sont dans la version religieuse de l'Apocalypse représentés sous la forme de cavaliers, l'apocalypse littéraire et laïque de Rosa Montero lui préfère un mythe gréco-latin, celui de la boîte de Pandore : « *El mayor riesgo que amenaza a Onkalo es la curiosidad [...]. Y será como abrir la caja de Pandora. El mal y la muerte se apoderarán del mundo* » (Montero, 2016b : 332). L'homme serait alors un nouveau Prométhée qui risquerait, pour avoir dérobé le « feu » aux dieux, un lourd châtiment. Comme précédemment, l'apocalypse est en lien direct avec la Mort. Désormais, ce ne sont plus ni le cavalier verdâtre ni les « morts » ou les « morts vivants » qui s'apparentent à la mort mais le paysage lui-même. La prépondérance du minéral sur le végétal et l'animal, le silence total et la relative monochromie de ce paysage en gris, noir et sépia le dépouillent de toute vie :

El paisaje era triste, inhóspito; un constante, monótono bosque húmedo de árboles ennegrecidos y ralos, un suelo de redondas moles de granito recubiertas de líquenes amarillentos, balsas de agua turbia de cuando en cuando. Grises las rocas, negros y crispados los árboles pelados, blanco sucio el cielo. El único color era el desmayado y enfermizo pardo de los líquenes. Y el silencio. Ese silencio irreal. Sin pájaros. Sin viento. [...] y, de cuando en cuando, el crujir de un árbol. Un chirrido de madera vieja que parecía un lamento [...]. El mismo panorama de troncos oscuros y ramas espantadas. Es la Muerte, pensó (Montero, 2016b : 341-42).

- 15 La terre et la nature malades, à cause des déchets nucléaires, semblent agoniser et n'être capables que d'exhaler une plainte (« *crujir* », « *chirrido* », « *lamento* »). L'image anthropomorphe de la Terre malade en convoque une autre, celle d'une Mort, allégorisée par la majuscule, dont la présence n'est pas sans rappeler celle du cavalier verdâtre de l'Apocalypse. Pourtant, étrangement, malgré la charge apocalyptique liée à l'imaginaire du nucléaire, à l'absence d'êtres humains et à la nature ravagée, une référence à la Genèse vient troubler le lecteur : « *El lugar parecía intocado desde el principio de la creación* » (Montero, 2016b : 347). Ainsi, tout enfer serait susceptible de contenir un paradis en puissance et toute apocalypse la possibilité d'une espérance, la même que celle véhiculée par l'Apocalypse johannique¹⁵.
- 16 L'existence de planètes non terrestres tout autant que celle de *loci horribiles*, définitivement pollués par la main de l'homme ou ponctuellement hostiles à l'être humain, posent inévitablement la question de l'habitabilité du monde et de la pérennité de l'espèce humaine. La trilogie étudiée ne se dérobe pas à cette interrogation. Ce sont désormais les temps, et non plus les lieux, qui vont mobiliser un « imaginaire de la fin »¹⁶ : le temps de la crise environnementale et celui de l'existence humaine.

III- L'apocalypse en ses temps

1- L'Anthropocène au cœur de l'écofiction

- 17 Pour rendre sensible la raréfaction des ressources naturelles, les trois romans mettent en lumière les effets de cette catastrophe aussi insidieuse que lente (Puech, 2003) qu'est la destruction de la biodiversité et la pollution de la planète, l'une de « ces catastrophes à bas bruit [...] devant lesquelles il est facile de fermer les yeux et de se convaincre que l'apocalypse n'a pas lieu » (Engélibert, 2019 : 171). Dans un univers où les problèmes de pollution, de tarissement d'air et d'eau et de réchauffement climatique sont amplifiés, le lecteur a bel et bien le sentiment de se trouver face à un récit de l'Anthropocène¹⁷. Dès le tome 1, l'incidence du réchauffement climatique est actée (Montero, 2016a : 125, en gras dans le texte). Quelques pages plus loin, le texte revient sur le même phénomène, avec les mêmes caractères gras, comme pour graver dans la mémoire du lecteur le nom du désastre. Cette fois-ci, on insiste sur les « effets sociaux dévastateurs » et sur les « morts en masse » corrélés au dérèglement climatique dès 2040 (Montero, 2016a : 226). Dans ce contexte, les écarts de température, qui oscillent entre chaleur accablante et froid polaire, sont devenus monnaie courante. Les répercussions de ce changement sont palpables et nommables :

[...] *hacía un tiempo inusitado para ser 27 de febrero: a estas alturas solía instalarse ya un calor agobiante [...]. El calentamiento global no sólo había hecho aumentar la temperatura del planeta varios grados, derretido los Polos, inundado miles de kilómetros de costas y desertizado tierras antes feraces, sino que además había originado todo tipo de inestabilidades climáticas, entre ellas una inversión térmica de la llamada oscilación ártica, [...] que originaba de cuando en cuando unas inusitadas y breves olas de intensísimo frío [...]* (Montero, 2020 : 299-300).

- 18 La longue énumération tout autant que le recours aux italiques et à la terminologie savante servent à pointer du doigt l'inhabitabilité d'une planète où les températures extrêmes le disputent aux déluges, ouragans, tornades et tempêtes polaires... Nul ne s'étonne alors que le monsieur Météo des États-Unis de la Terre soit humoristiquement

surnommé « Apocalypse », du fait de sa propension à toujours annoncer des catastrophes (Montero, 2020 : 59).

- 19 Pire encore, les ressources naturelles (eau et air) se sont taries au point de renforcer l'emprise de l'argent dans la société et la ghettoïsation des classes sociales défavorisées. L'eau est devenue un bien précieux et rationné. Sa gestion est entre les mains d'AcuoSA, un consortium capitaliste dont le seul but est de générer de substantiels profits. La douche « normale » a été remplacée par la douche vapeur, moyennant l'acquisition d'une carte rechargeable, soumise aux aléas d'exorbitantes augmentations. Pour ceux qui ne peuvent pas se le permettre financièrement, restent les éponges chimiques (Montero, 2020 : 83-85). L'irrespirabilité de l'air a entraîné une répartition de l'« espace vital » en quatre zones. Les pauvres sont ainsi cantonnés aux zones 0, les classes moyennes aux zones 1 et 2. Les classes les plus privilégiées résident, bien entendu, en zone 3 et respirent un air sain. Il existe donc une ségrégation environnementale fondée sur une répartition territoriale inégalitaire des classes sociales. Des contrôles aux frontières, que matérialisent des murs blindés et électrifiés, permettent d'éviter que les « mites » (*polillas*) ne passent clandestinement d'une zone à l'autre. Les zones 0 évoquées se situent en Afrique ou en Amérique latine, autant dire un Tiers-Monde ou un Quart-Monde très largement paupérisé. Gabi, l'enfant recueillie par Bruna Husky, provient d'une zone 0, hautement radioactive car faisant partie des « dépotoirs du monde » (Montero, 2016b : 13). À l'intérieur de cette zone hyperpolluée, l'image de l'effondrement du ciel suggère au plan métaphorique la possibilité d'un effondrement du monde : « *Columnas de humo tóxico se elevaban en el horizonte desde las chimeneas industriales y se fundían con un cielo congestionado color plomo que amenazaba con derrumbarse sobre su cabeza* » (Montero, 2016b : 12). La zone 1, où se trouve Madrid, est vouée à la même inhabitabilité. Certains habitants souffrent d'un Syndrome de Sensibilité Chimique (SSQ) qui les empêchent de respirer à l'air libre sous peine de mort. Tout comme l'eau, l'air appartient à des compagnies privées qui s'en sont arrogé la propriété et la vente, une façon de faire jugée illégale par le Tribunal Constitutionnel (Montero, 2016a : 474).
- 20 Si « l'Anthropocène nous intime d'habiter la Terre » (Bonneuil & Fressoz, 2013 : 15), le catastrophisme des fictions de Rosa Montero agit en s'emparant du pouvoir de l'écriture et invite, par ce biais, le lecteur à agir. En ce sens, les romans évoqués possèdent une dimension doublement performative (agir soi-même et faire agir autrui). Par voie de conséquence, ils nous obligent à nous interroger sur la mise en péril et la caducité de notre planète. Pour le dire avec les mots de Luis Prádanos :
- Estas [novelas] constituyen una crítica a la insostenibilidad del actual modelo [...] impuesto por el capitalismo global. Al exponer lo catastrófico de seguir aplicando una lógica que se dirige hacia el colapso ecológico y social, estas novelas invitan al lector a cuestionar la legitimidad del sistema actual y, en consecuencia, a salir del imaginario dominante para buscar alternativas y construir un futuro más deseable* (Prádanos, 2012 : 74).
- 21 En poussant à l'extrême la logique de dégradation environnementale et de prédation des ressources, Rosa Montero se livre à un exercice de prospective narrative qui « révèle »¹⁸ au lecteur les enjeux environnementaux du monde d'aujourd'hui. Toutefois, dans la mesure où les mutations climatiques ont partie liée avec les progrès technologiques et le devenir de l'homme, la question écologique induit des problématiques plus vastes, comme celle de la finitude de l'existence humaine et, à terme, celle de la disparition du genre humain¹⁹.

2- De l'Anthropocène à l'*anthropos*

- 22 Au-delà de son acception courante, la notion de « monde » réfère en philosophie à une « possibilité constante, pour l'homme, de *se rapporter à ce qui est hors de lui* » (Foessel, 2012 : 181, en italiques dans le texte). La mort constitue ainsi « la figure la plus radicale de ce dehors » (2012 : 181). Dans un ouvrage consacré aux « dérives de la fin », Jean-François Chassay évoque, à propos du cinéaste John Cassavetes, « de petites apocalypses²⁰ ou des apocalypses intimes » (Chassay, 2008 : 90), deux expressions renvoyant à la mort, au « terme d'un monde, celui du narrateur, qui voit sa propre fin dans un horizon proche » (Chassay, 2008 : 90). Or, les fictions analysées abordent avec acuité cette finitude du sujet, cette « fin du monde personnelle qui attend chaque individu » (Foessel, 2012 : 185) tant il est vrai que les romans de cette trilogie sont traversés par la question de la mort, advenue ou à venir. Celle-ci se décline dans les trois fictions à toutes les personnes (notre propre mort et celle d'autrui) et sous toutes les formes (maladie, assassinat, euthanasie et suicide). La protagoniste sait, par exemple, qu'elle est vouée à mourir, comme tous les androïdes, d'une maladie incurable : la TTT (Tumeur Totale Techno), une sorte de cancer généralisé (Montero, 2016a : 25). L'androïde Merlin, son compagnon de vie, a déjà succombé à la maladie (Montero, 2016b : 47, 288), de même que Carnal, une autre androïde (Montero, 2016b : 269-70). De son côté, Yannis, l'ami humain de Bruna, a perdu son fils des suites d'une maladie (Montero, 2016a : 46-47). Plusieurs technohumains de l'entourage de Bruna sont assassinés, à commencer par Clara, son double. La question du suicide et de l'euthanasie est également posée. Bruna apprend de la bouche de Carnal, au début du second tome, que les « reps » sont programmés pour ne pas se suicider à cause de la perte financière que cela impliquerait pour les humains qui les exploitent (Montero, 2016b : 27-28). Les humains possèdent, en revanche, cette liberté ultime de se « déprendre de soi » : « *Pero hay algo maravilloso en desprenderse de uno mismo... Esa suprema libertad de dejar de ser quien eres* » (Montero, 2016a : 474).
- 23 Il va de soi que le personnage de Bruna, en dépit de son statut hybride, nous renvoie sur le mode spéculaire à notre vulnérabilité et à notre humanité, et ce en dépit de la brièveté de son existence. En effet, Bruna Husky, par son statut d'androïde, est programmée pour ne vivre que 10 ans. Dès lors, Bruna ne parvient pas à échapper au compte à rebours qui la hante. Celui-ci, présent des premières aux dernières pages de la trilogie, vient renouveler le cliché du *tempus fugit*. Ici, la récurrence, tel un leitmotiv, au fil des trois tomes, d'un décompte précis, quasi clinique, des années, mois et jour, vient régulièrement scander la narration pour dire l'angoisse existentielle d'une « rep » traumatisée par une mort dont elle connaît avec exactitude le terme. Pourtant, en dépit de l'incipit de la première page (« *Bruna despertó sobresaltada y recordó que iba a morir. [...] cuatro años, tres meses y veintinueve días* ») et du constat des dernières pages (« *Tres años, dos meses y veintisiete días* », Montero, 2020 : 388), l'apocalypse intime de Bruna n'aura pas lieu. Pour lui permettre de survivre à la piqûre létale d'une araignée, cette dernière sera « ressuscitée » dans un autre corps, via un transfert de données. Cette victoire sur la mort n'obéit pas à un scénario surréaliste. Elle est envisagée sérieusement de nos jours, notamment par le courant transhumaniste (Lemarchand, 2019).
- 24 Au-delà de cette apocalypse intime, cette trilogie nous confronte à une autre fin, celle de l'espèce humaine. Comme l'a signalé Irene Sanz Alonso, *Lágrimas en la lluvia* et *El peso del corazón* font largement état de l'extinction des espèces animales et végétales (Sanz

Alonso, 2019-20). L'apparition de nouvelles espèces, notamment les technohumains comme Bruna, ou encore les zoonymes portés par les protagonistes (Husky = type de chien et Lizart = lézard en anglais) attirent notre attention sur cette perte irrémédiable. Sanz Alonso analyse avec justesse la relation d'identification empathique entre la technohumaine Bruna Husky et certaines espèces animales éteintes ou en voie d'extinction dans la trilogie — en particulier l'ours polaire, le tigre ou les grands singes — (Sanz Alonso, 2019-20 : 101-103), ou encore les relations entre technohumains et humains, marqués au coin du spécisme (Sanz Alonso : 103-104). Nous ne reviendrons donc pas sur ce point. Ces œuvres nous projettent dans une ère post-humaine qui voit l'émergence de nouvelles espèces inconnues, parmi elles les « aliens ». C'est sur ce point que nous nous arrêterons. Deux aliens, Maio et Bartolo, font ainsi figure de personnages à part entière. Maio est ainsi décrit comme un alien, une *bestiole* (*un bicho*), au physique effrayant. Pourtant, en même temps qu'il incarne de ce point de vue une forme d'altérité absolue, partageant peu de choses avec les humains ou les technohumains, il est doué de parole, joue merveilleusement bien de la flûte et possède, malgré tout, une humanité irréductible à son apparence :

El bicho abrió los ojos y la miró. Unos ojos color miel de expresión melancólica. [...] Que eran los Otros que más abundaban en la Tierra, [...]. Que esos refugiados eran los alienígenas más pobres, justamente por su condición de apátridas, y eso hacía que fueran los más despreciados entre todos los bichos. [...] Ah, sí, y además éstos eran los traslúcidos [...]. Lo más inquietante de los extraterrestres era su aspecto al mismo tiempo tan humano y tan alienígena. Bruna se detuvo a contar... de los seis dedos. [...] y luego estaba lo peor que era la piel, medio azulada, verdosa en las arrugas y, sobre todo, semitransparente, de manera que [...] dejaba entrever retazos de los órganos internos, rosados atisbos de palpitantes vísceras (Montero, 2016a : 133-134).

- 25 En dépit de ses six doigts et de sa peau irisée, Maio nous renvoie à nous-mêmes²¹. Sa description joue, d'un côté, sur le zoomorphisme (d'où le qualificatif de « *bicho* ») et, de l'autre, sur l'anthropomorphisme du personnage comparé à un « réfugié », un « apatride ». En outre, sa compétence langagière et sa capacité à exprimer des sentiments à travers le regard (cf. son « expression mélancolique ») soulignent cet aspect, sans compter son don pour la musique et ses facultés télépathiques.
- 26 Un autre être non-humain peuple les pages de ces romans : le « bubi » (ou « *tragón* »). Capable d'articuler quelques mots, comme les perroquets, le bubi est une sorte d'alien domestique qui jouit du statut d'animal de compagnie de la protagoniste. Nombre d'associations militent pour qu'il soit reconnu comme être sensible (« *sintiente* », Montero, 2016a : 172-173).
- 27 Enfin, parmi les êtres humains, on compte aussi le personnage de Natvel, un être binaire spécialisé dans le tatouage. Cette dernière semble avoir, tour à tour, un genre puis l'autre :

Y no se trataba de que Natvel fuera un ser andrógino e indefinido, sino que más bien parecía ofrecer sucesivas imágenes cambiantes. De pronto resultaba evidente que era una mujer, y al instante siguiente no cabía la menor duda de que era un hombre. Bruna se preguntó si en realidad sería un mutante. (Montero, 2016a : 161)
- 28 Ces exemples soulignent la diversité des êtres vivants (humains, technohumains ou non-humains) présents dans les fictions étudiées. Ils mettent en lumière une volonté d'explorer une forme d'altérité et une attention à la condition animale et aux êtres vivants, *lato sensu*. Cette démarche pourrait paraître paradoxale tant elle mêle un anthropomorphisme assumé et une volonté tout aussi assumée d'échapper à un anthropocentrisme qui ferait de l'être humain l'alpha et l'oméga de la vie sur terre,

surtout après que ce dernier a démontré son incapacité à la préserver. Tout en pointant du doigt non pas la fin du monde mais la fin d'un monde, le nôtre, ainsi que la fin des règnes animal et végétal tel que nous les connaissons, Rosa Montero s'inscrit dans le sillage de ceux, toujours plus nombreux, qui plaident la cause de tous les êtres sensibles. En mettant l'accent sur la possibilité d'une ambiguïté identitaire, entre deux genres (masculin ou féminin) ou entre deux espèces (animale et humaine), ces exemples font ressortir, par le biais de la fiction le « statut complexe de l'humanité » (Boulard, 2016 : 301).

- 29 Les trois romans étudiés entrent dans la catégorie de ce que Christian Chelebourg désigne sous le nom d'écofictions, c'est-à-dire des « discours qui font appel à l'invention narrative pour diffuser le message écologique » (Chelebourg, 2012 : 10-11). Plus précisément, ils accordent une place non négligeable à la question de la crise environnementale. En ce sens, ils sont des fictions de l'Anthropocène, au sens large (Boulard, 2016 : 34)²². Ils déploient également un vaste imaginaire autour des lieux et temps de l'apocalypse. Les *topoi* sont tout autant des lieux communs (les cavaliers de l'Apocalypse) que des lieux concrets (le Madrid désert du coup d'État, le site nucléaire d'Onkalo) ou des lieux métaphoriques (la mort ou la barbarie). Par ailleurs, les temps de l'apocalypse sont corrélés à un imaginaire de la fin, à petite et grande échelle. Il va de soi que la thanatophobie de Bruna et les multiples morts par TTT des technohumains nous renvoient, en creux, à notre déterminisme biologique et à notre propre obsolescence. De fait, la fin des espèces animale et végétale semble le signe annonciateur le plus évident d'une fin possible de l'espèce humaine, sans compter la lutte latente entre humains « suprémacistes » et technohumains, qui souligne la menace de supplantation représentée par ces androïdes. En tout état de cause, ce récit prospectif s'inscrit au croisement d'un jeu temporel entre passé (l'apocalypse environnementale a déjà eu lieu dans la fiction) et futur (ce qui a eu lieu nous parle de ce qui pourrait advenir dans notre réalité). Ce faisant, Rosa Montero nous ramène à ce que Jean-Pierre Dupuy appelle le « principe de réalité de l'avenir », c'est-à-dire le pouvoir de « donner à l'avenir une réalité, une actualité, équivalentes à celle que nous octroyons au présent » (Dupuy, 2002 : 163). En réalisant cette gageure fictionnelle, la trilogie Bruna Husky apporte sa pierre à l'édifice réflexif visant à remédier, toutes affaires cessantes, à la crise environnementale. Elle constitue un discret plaidoyer pour une refondation du monde et un changement de paradigme axiologique.

BIBLIOGRAPHIE

BONNEUIL Christophe & FRESSOZ Jean-Baptiste (2013), *L'événement anthropocène*, Paris : Seuil.

BOULARD Anaïs (2016), *Un monde à habiter : imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'anthropocène* (thèse de doctorat), Université d'Angers, <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01376541/document>>.

CHASSAY Jean-François (2008), *Dérives de la fin. Sciences, corps&villes*, Montréal : Le Quartanier.

- CHELEBOURG Christian (2012), *Les écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles : Les impressions nouvelles.
- DUPUY Jean-Pierre (2002), *Pour un catastrophisme éclairé*, Paris : Seuil.
- ENGÉLIBERT Jean-Paul (2019), *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris : La Découverte.
- FOCANT Camille (2010), « El Apocalipsis de Juan. Género literario, estructura y recepción », G. Fabry, I. Logie & P. Decock (dir.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Berne : Peter Lang, 35-52.
- FÈSSEL Michaël (2012), *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Paris : Seuil.
- GERVAIS Bertrand (2009), *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire III*, Montréal : Le Quartanier.
- LA BIBLE DE JÉRUSALEM (1998), Paris : Le Cerf.
- LEMARCHAND Frédéric (2019), « De quel humanisme est-il question dans le transhumanisme ? », *Le carnet de la MRSH*, <<https://mrsh.hypotheses.org/3536>>.
- MADSEN Michael (2010), « Into Eternity », en ligne sur YouTube : <<https://www.youtube.com/watch?v=ovx6d34f6S4>>.
- MARTIN Jean-Clet (2010), *Plurivers. Essai sur la fin du monde*, Paris : PUF.
- MEURÉE Christophe (2010), « Et après ? Tentative de reconstitution d'un sujet apocalyptique », *Interférences littéraires* (5), 7-27.
- MONTERO Rosa (1991), *Temblor* [1990], Barcelone : Seix-Barral.
- MONTERO Rosa (2011), *Instrucciones para salvar el mundo* [2008], Madrid : Punto de Lectura.
- MONTERO Rosa (2016a), *Lágrimas en la lluvia* [2011], Barcelone : Seix-Barral.
- MONTERO Rosa (2016b), *El peso del corazón* [2015], Barcelone : Seix-Barral.
- MONTERO Rosa (2020), *Los tiempos del odio* [2018], Barcelone : Seix-Barral.
- MUZZIOLI Francesco (2015), « Postface : Fins du monde. Configurations et perspectives du genre dystopique », C. Desy & V. Stiénon (dir.), *(Bé)vués du futur. Les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 283-296.
- NAVAL María Angeles (2013), « No future. Hacia un cronotopo apocalíptico intermedial en algunas novelas del siglo XXI (2007-2012) », *Anales de la literatura española contemporánea (ALEC)*, 38(1-2), 215-237.
- PEÑA-RUIZ Henri (2001), « L'apocalypse », *Le roman du monde. Légendes philosophiques*, Paris : Flammarion, 326-331.
- PRÁDANOS Luis (2012), « Decrecimiento o barbarie: ecocrítica y capitalismo global en la novela futurista española reciente », *Ecozon*, 74-92.
- PUECH Michel (2009), « Les catastrophes lentes », *Le Portique* (22), <<https://journals.openedition.org/leportique/2003>>.
- SANZ ALONSO Irene (2019-20), « Intersecciones humanas y no humanas en las novelas de Bruna Husky, de Rosa Montero », *Hélice*, 5(2), 97-105, <https://www.revistahelice.com/revista_textos/n_27/Helice%2027%202019%20Oto%c3%b1o-Invierno%20SANZ%20ALONSO%20INTERSECCIONES%20HUMANAS.pdf>.

SCHAEFFER Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil.

TEJERA-GARCÍA DE LA CONCHA Mercedes (2020), « La ciborg de Rosa Montero como utopía de la redención social », *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, 7(1), 1-20.

NOTES

1. L'un des personnages déclare « *el mundo debe de estarse acabando* », ce à quoi un autre répond : « *No hay futuro [...] si no conseguimos hacer algo, y pronto, que detenga la decadencia de las cosas* » (Montero, 1991 : 231).
2. Elle indique, au sujet de ce roman, avoir voulu « *retratar esta sensación vagamente apocalíptica que todos sentimos en el mundo actual* » (Montero, 2011 : non paginé).
3. Il s'agit sans doute d'un clin d'œil au film *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, dont l'action se situe en 2019. Le lecteur « coopératif » (au sens que donne Eco à ce terme) peut déceler ce jeu chronologique (2019/2109). La date véhicule en soi l'imaginaire d'un monde post-apocalyptique, à l'image de celui du film.
4. Le lexique utilisé pour désigner la protagoniste varie. Il est parfois question d'androïde, de « répliquant » ou de « rep ». Le terme « répliquant », à connotation péjorative, est également emprunté à *Blade Runner*. Il désigne des êtres « fabriqués » en laboratoire, à partir de cellules-souches, dont le destin est d'être exploités par les humains. Le titre *Lágrimas en la lluvia* constitue une référence à une réplique culte du film *Blade Runner*, lui-même adapté du roman de Philippe K. Dick *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* (1968).
5. Selon Mercedes Tejera-García de la Concha ce toponyme renverrait à des déclarations de Lénine en 1915. À notre avis, il s'agit plutôt d'une référence à la suprématie économique et culturelle des États-Unis dans le monde. Et ce d'autant plus que la République Démocratique du Cosmos, on le verra, n'est pas sans rappeler la Russie. Les deux États (EUT et RDC) sont en pleine « Guerre Froide » (Montero, 2020 : 23).
6. Nuria Labari est le nom d'une journaliste et écrivaine, amie de Rosa Montero (Montero, 2020 : 398). Elle a couvert les attentats terroristes de mars 2004 à Madrid et en a fait l'objet d'un roman : *Cosas que brillan cuando están rotas* (2016). Dans cette trilogie, le procédé consistant à détourner des noms « réels » à des fins romanesques est habituel. Les noms de beaucoup de personnages sont directement inspirés de personnages réels, amis de R. Montero : Alejandro Gand (Alejandro Gándara), Miriam Chi (Myriam Chirousse), Carlos Yáñez, Frank Nuyts ou encore Angela Gayo qui semble se référer à Rosa Montero Gayo elle-même...
7. Elles évoquent peut-être aussi d'autres nations fictionnelles. On songe à l'Océania, l'Eurasia et l'Estasia perpétuellement en guerre dans 1984 d'Orwell.
8. Les « apocalypticiens » sont mentionnés une petite dizaine de fois : p. 192, p. 275, p. 309, p. 370, p. 380, p. 403, p. 411, p. 476.
9. « *La presentación de un espacio-tiempo futuro lleva implícita en cierta medida la idea de que el espacio tiempo anterior ha periclitado, la vieja idea de que la civilización tal como la conocemos se ha destruido* » (Naval, 2013 : 227).
10. La couleur du dernier cavalier a suscité des traductions assez différentes. Le terme originel grec « khlôros » désigne une couleur indéfinie mais plutôt claire et sinistre. L'espagnol traduit par « bayo » (= bai, c'est-à-dire brun rouge). Dans notre version de la Bible, traduite par l'École Biblique de Jérusalem, il est question d'un « cheval verdâtre ». Une traduction récente évoque un cheval « de couleur pâle ».
11. La modélisation consiste à « élaborer un modèle cognitif dont la validité excède la réalité qu'il imite au sens où il en abstrait la structure actantielle profonde susceptible de donner lieu à des incarnations empiriques multiples et variables [...] » (Schaeffer, 1999 : 58).

12. Henri Peña-Ruiz nous indique que « les deux sens, sacré et profane, de l'*apocalypse*, se concilient parfois, à la faveur de l'ambivalence du texte biblique ».
13. « civisme », « tolérance », « concorde », « ordre démocratique » vs « douleur », « horreur », « dictature de droite », « Guerre », « Mort », « totalitarisme », « dogmatisme ».
14. À la fin du livre, dans les pages de remerciements, Rosa Montero explique le lien entre le roman et le documentaire *Into eternity* (*Hasta la eternidad*) de Michael Madsen consacré au site d'enfouissement nucléaire d'Onkalo.
15. « *Escrito para alimentar la esperanza de comunidades perseguidas, el Apocalipsis no es de ninguna manera un texto pesimista o aterrador, aunque algunos fragmentos puedan ser utilizados de ese modo. Tal interpretación ignoraría los tres últimos capítulos del libro, que fundan la esperanza de un mundo nuevo fundado en la victoria de Cristo sobre el Mal [...]* » (Focant, 2010 : 50).
16. Nous empruntons l'expression à Bertrand Gervais.
17. Ce terme, inventé par le prix Nobel Paul Crutzen, désigne une nouvelle ère géologique caractérisée par les effets, souvent délétères, de l'empreinte humaine sur notre environnement naturel. Selon Crutzen, elle aurait débuté en 1784 avec le début de la révolution industrielle et le brevet de la machine à vapeur (Bonneuil & Fressoz, 2013 : 17).
18. Le mot « apocalypse » tire son origine d'un terme grec qui signifie « révélation ».
19. Comme le souligne le philosophe Jean-Clet Martin dans son analyse de la fin du film (Martin, 2010 : 86-89), on retrouve ces deux questions dans *Blade Runner*.
20. *La petite apocalypse* est le titre éponyme d'un livre de l'écrivain et cinéaste Tadeusz Konwicki, publié en 1981.
21. Phonétiquement, le nom de Maio comporte ce « io/yo » qui nous signale que Maio contient en lui une part de nous.
22. L'expression est forgée en 2012 par Adam Trexler dans son essai intitulé *Anthropocene Fictions. The novel in a time of climate change*. Elle n'englobe alors que les fictions portant sur le changement climatique. Anaïs Boulard propose de l'étendre aux fictions abondant, de manière plus large, la question de la crise environnementale.

RÉSUMÉS

Cet article souligne l'importance de l'imaginaire de l'apocalypse et de la fin dans les fictions dystopiques de Rosa Montero. Il s'attache d'abord à décrire une toile de fond narrative, caractérisée par un monde en danger. Il montre ensuite comment, à partir de l'intertexte biblique et de son interprétation, le texte déploie sa propre topographie apocalyptique. Ces représentations débouchent sur un questionnement écofictionnel et antispéciste qui renvoie à des préoccupations contemporaines, liées notamment aux méfaits de l'Anthropocène et au devenir de l'espèce humaine.

This article highlights the importance of the imaginary of the apocalypse and the end in Rosa Montero's dystopian fiction. It first attempts to describe a narrative backdrop, characterized by a world in danger. It then shows how, from the biblical intertext and its interpretation, the text unfolds its apocalyptic topography. These representations lead to an ecofictional and antisppeciesist questioning which refers to contemporary concerns, linked in particular to the misdeeds of the Anthropocene and the future of the human species.

INDEX

Mots-clés : apocalypse, fin, Anthropocène, écofiction, Bruna Husky, Rosa Montero

Keywords : apocalypse, end, Anthropocene, ecofiction, Bruna Husky, Rosa Montero

AUTEUR

ANNE LENQUETTE

EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles), Université de Limoges

anne.lenquette@unilim.fr

Juan Buscamares: ficción de apocalipsis, mito y mestizaje

Juan Buscamares : fiction apocalyptique, mythe et métissage

Juan Buscamares: Apocalypse Fiction, Myth and Miscegenation

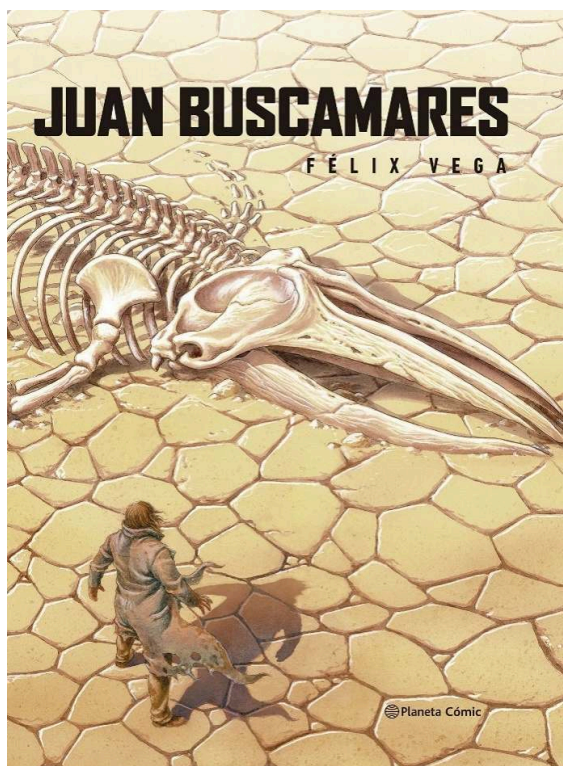
Flavio Paredes Cruz

- 1 Si como apunta Jean-Paul Engélibert (2019: 104), el apocalipsis es asunto de la imagen desde sus orígenes, pues el relato bíblico de Juan es en sí mismo un relato de imágenes¹, es natural que la potencia crítica de tales ficciones se manifieste también en la connivencia verbo-icónica de la historieta. Así, en lo que concierne la expresión latinoamericana, llegamos a *Juan Buscamares* (Vega, 2018), cómic en cuatro capítulos, escrito y dibujado por el chileno Félix Vega, quien despliega imaginarios apocalípticos en la dimensión estética, narrativa, religiosa y política de su relato.
- 2 *Juan Buscamares* se desarrolla en un mundo futuro asolado por la catástrofe climática y la guerra, donde transitan bandos militares, sectas religiosas, pandillas y otros grupos nómades que intentan sobrevivir a la sequía, primero, y a la inundación y al frío extremo, después. En ese mundo irrumpe Juan, personaje errante, para descubrir su misión, recuperar su identidad y reinstaurar el cosmos. En tal proyección, la conquista de América y, por ende, la desaparición de las sociedades prehispánicas se configura como fantasmagoría que acecha a los personajes. Todo ello resulta en un encuentro de imaginación postapocalíptica, mito y mestizaje, como lo expresa el recitativo inicial de este relato gráfico: «Los hombres blancos jamás se detendrían. Arrasarían con la tierra, las selvas, los cielos y los mares hasta convertir a la ‘Pachamama’, la madre tierra, en un desierto seco y estéril. A ese infierno, a ese mundo muerto del futuro, te enviarían a ti, hijo del sol y de la cruz» (Vega, 2018: 8).
- 3 La hipótesis que guía nuestra aproximación a *Juan Buscamares* es que Félix Vega propone un puente entre ficción de apocalipsis —sostenida por un universo dicotómico, planteado desde las oposiciones binarias condena/salvación, Occidente/América, judeocristianismo/mitología andina, entre otras— y narrativa postapocalíptica —expresada a través de la creación de un mundo heterogéneo, de espacios intersticiales e identidades múltiples y fragmentarias—. Este traslado se opera mediante la

comprensión del mestizaje de su protagonista, la cual es asequible solamente por el retorno a sus orígenes. Entonces, este relato gráfico se desplazaría entre apocalipsis y postapocalipsis, al evitar la destrucción del mundo por un sistema maniqueo y al abrir un porvenir desde las complejidades del mestizaje, el sincretismo y la hibridez cultural.

- 4 Si bien estas tres nociones intervienen en uno de los debates más extensos de las ciencias sociales contemporáneas, tal discusión escapa a la limitación de nuestro artículo. Solamente anotaremos que el mundo postapocalíptico de *Juan Buscamares* puede observarse según la mirada que portan Néstor García Canclini (1990) u Homi Bhabha (2019) sobre la hibridez, palabra que «abarca diversas mezclas interculturales no solo las raciales a las que suele limitarse ‘mestizaje’ y [que] permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que ‘sincretismo’, fórmula referida casi siempre a fusiones de movimientos simbólicos tradicionales» (García Canclini, 1990: 15). Sin embargo, nosotros articulamos una lectura que privilegia la reflexión de Serge Gruzinski, cuya obra *El pensamiento mestizo* (2012) permite realizar un paralelismo entre un mundo postapocalíptico de ficción y el contexto histórico del mundo americano tras la conquista, correspondencia significativa para nuestra interpretación de la historieta de Félix Vega. Asimismo, nuestro marco teórico retoma ciertos postulados sobre la potencia crítica de las ficciones apocalípticas de Jean-Paul Engélibert, sobre la imaginación postapocalíptica de Briohny Doyle (2015), lo escrito por Mircea Eliade (1963) sobre los aspectos del mito en lo referente al retorno a los orígenes y ciertas precisiones sobre la imagen literaria según Daniel-Henri Pageaux (1994). Además, evocaremos las particularidades de un imaginario del apocalipsis según lo propone el lenguaje gráfico-textual del cómic, acercándonos a la dimensión visual del relato de Félix Vega, cuya historia personal permea su creación imaginaria.
- 5 Para desarrollar nuestro planteamiento es necesario, primero, brindar ciertas precisiones sobre *Juan Buscamares* tanto como producto cultural como sobre la historia que transmite. Luego, será menester revisar la estructuración de este mundo ficcional, fundado sobre dicotomías aparentes que son reemplazadas por manifestaciones de fluidez y multiplicidad. Después, expondremos las variaciones del tiempo en este relato, evocando la ruptura del tiempo lineal y el retorno al origen en relación con el camino de nuestro héroe, lo cual permite, finalmente, abordar su mestizaje. La confrontación entre sistemas de valor y de pensamiento distintos, la catástrofe, la revelación, el mesianismo, las estructuras del tiempo conforman un sistema de pistas para leer las tensiones de *Juan Buscamares*.

Figura 1. - Portada de la edición integral, ampliada y definitiva de *Juan Buscamares* (Vega, 2018).



©Planeta Cómics

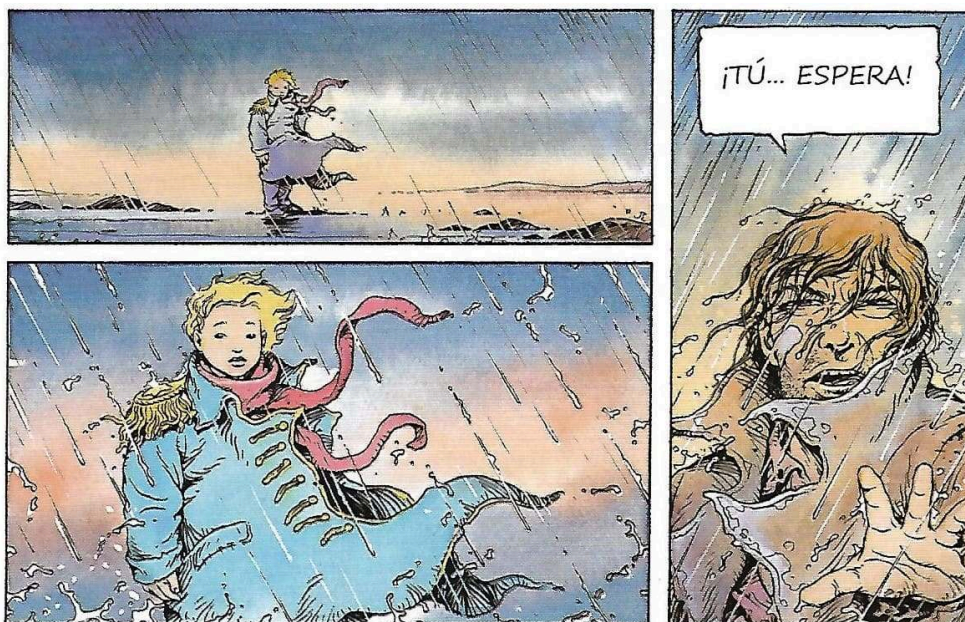
1. Precisiones sobre *Juan Buscamares*

- 6 La edición definitiva e integral de *Juan Buscamares* fue publicada por Planeta Cómics en 2018. Ella cierra una historia de reimpressiones y de circulaciones entre ambos lados del Atlántico. En 1996, solamente el primer tomo, *El agua*, vio la luz en Chile en una versión blanco y negro en la revista Bandido. Los volúmenes posteriores (*La tierra*, *El aire* y *El fuego*) se publicaron separadamente en España, Francia, Italia o Estados Unidos, hasta 2006. Que el resto de la obra de Félix Vega² haya sido publicado exclusivamente en el mercado franco-belga (una de las tres grandes zonas de producción del cómic mundial) suma complejidad en una trayectoria autoral, una difusión editorial y una circulación transnacional que escapan de nuestro estudio. Apuntaremos, sin embargo, que la edición integral, aparte de recopilar los cuatro capítulos, recoge material inédito: planchas antes descartadas, bocetos, un prólogo y un epílogo. A esa totalidad de 216 páginas nos referimos en el presente artículo.
- 7 «Todos los mares se han secado y Juan recorre este mundo poblado por fanáticos religiosos, bandidos y violencia, hasta que un profeta que bautiza a sus seguidores con arena lo reconoce como el Buscamares, el que traerá el agua perdida» (Reyes & Aguilera, 2016: 204). Esta sinopsis, aunque ya permite una aproximación a la proyección postapocalíptica de Vega y al mesianismo de su protagonista, remite solamente a los acontecimientos del primer capítulo de la tetralogía y nos resulta insuficiente. Entonces reformulamos, rompiendo con el orden de lectura propuesto por el mismo relato gráfico, pero integrando elementos fundamentales para el desarrollo de nuestro estudio.

- 8 Juan es un héroe errante y amnésico. Mestizo, fruto de la violación de un sacerdote español a una mujer inca, de niño fue sacrificado a los dioses de la montaña, mediante un ritual que lo enviaría al futuro para restablecer el orden del mundo. La interrupción del rito provocó la injerencia de un espíritu, *huaca*, que modificó el viaje y borró la memoria de Juan. Su trayecto se completa desde el tiempo y los espacios de la conquista de América, hasta un mundo postapocalíptico de desastre, decadencia y ruinas, donde y cuando Juan asume su rol mesiánico de Buscamares. El agua, el aire, la tierra y el fuego dan título a cada capítulo de la serie, nombrando precisamente el elemento ausente de cada episodio. Estos símbolos elementales están en relación con la progresión del personaje, un camino que propone el retorno a los orígenes como posibilidad de redención.
- 9 En este relato gráfico de Félix Vega intervienen referencias definitivas para la constitución de su imaginario, «lugar común de la imagen y de la imaginación»³, las cuales revisamos brevemente. Entre los criterios que Harry Morgan identifica para la noción de imaginario de la *bande dessinée* (BD), se hallan, uno, sociológico, que remite a la trayectoria y a las referencias de los autores; y, otro, genealógico, donde los autores son herederos de una tradición transmedial y también propia del médium (Groensteen, 2020: 389)⁴. Por una parte, lo más evidente es la similitud entre el mundo postapocalíptico de *Juan Buscamares* y el mundo de la serie fílmica *Mad Max*, iniciada por Georges Miller en 1979 y que hasta ahora se ha mostrado en cuatro películas: *Mad Max*, 1979; *Mad Max 2*, 1981; *Mad Max beyond Thunderdome*, 1985; y, *Mad Max: Fury Road*, 2015. Un planeta desértico, habitado por hombres y mutantes agrupados en hordas violentas y nómadas, al mando de vehículos recompuestos de las ruinas, conforma la estética postindustrial compartida por *Juan Buscamares* y *Mad Max*. Por otra parte, dentro de la tradición del mismo médium —BD o historieta— se puede perfilar una complicidad entre el dibujo y el guion de Félix Vega con las creaciones de Moebius, Alejandro Jodorowsky, Georges Bess, Milo Manara, por mencionar ciertos autores. Estos elementos son aprehensibles desde la sola lectura de la obra, pero una aproximación más exacta requiere esclarecer la relación de ciertos ingredientes de la fórmula narrativa con la mitología personal de Félix Vega.
- 10 Como sabemos, una conjunción de mitos incas y textos bíblicos precede a este cómic. La elección de textos de referencia puede obedecer a reflejos culturales, pero también a la «ecuación personal» del escritor (Pageaux, 1994: 70). En ese sentido, Vega ha declarado su atracción por los relatos bíblicos y su deseo de versionarlos, así como el interés que porta sobre las mitologías de los primeros pueblos (Viñetas del Fin del Mundo, 2017). Adicionalmente, *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, interviene directamente en el relato del Buscamares; sin embargo, el primer contacto entre Vega y tal personaje no viene de la literatura sino del cine, del musical *The Little Prince* (Stanley Donen, 1974) que el autor vio de niño. El personaje le dejó una fuerte impresión, tal como a Juan, quien descubre el libro entre los deshechos del mundo postapocalíptico y hace del muchachito de cabellos dorados, viajero interplanetario, una suerte de guía espiritual, un Virgilio para esos Infiernos.
- 11 Asimismo, entre los elementos que permean de la trayectoria del autor encontramos su fascinación por las ballenas, elemento simbólico del universo de *Juan Buscamares*. Según el autor (Viñetas del Fin del Mundo, 2017), su atracción infantil por los cetáceos le llevó a visitar el Museo de Historia Natural de Santiago, donde observó el esqueleto de una ballena tal cual lo vemos ilustrado en la portada, el prólogo y la página 36 de la versión

definitiva. La representación de la ballena en el relato gráfico abarca varias dimensiones, todas en relación con el trayecto del héroe: es esqueleto en el mundo postapocalíptico, es criatura mágica en las ensoñaciones, es ícono para su búsqueda interior, es ser vivo —resucitado— durante su viaje final.

Figura 2. - *El Principito*, personaje de Antoine de Saint-Exupéry, que marcó a Félix Vega, interviene en el destino de *Juan Buscamares* (Vega, 2018: extracto de página 84).



©Planeta Cómic

2. El mundo ficcional de *Juan Buscamares*: de la dicotomía a la fluidez

- 12 En *Juan Buscamares*, la estructura narrativa se plantea a partir de una decena de encuentros entre el héroe y los individuos y grupos que habitan el mundo postapocalíptico. Siete de estos encuentros acontecen en el primer capítulo y al menos tres son determinantes en el camino de Juan: primero, la reunión con Aleluya, prostituta y ángel del desierto, quien se convertirá en la pareja del héroe; segundo, el Principito, personaje que existe en los sueños, alucinaciones y recuerdos del protagonista, asumiendo desde allí un rol primordial en la búsqueda de sus orígenes y en su tensión existencial; tercero, el bautista, quien lidera una secta religiosa e identifica en Juan al redentor Buscamares, pues ya lo conoció siglos atrás (en él se anticipa la figura de su padre). El resto de encuentros, prolongados en los demás capítulos, da cuenta de las facciones y grupos que han resistido al fin del mundo: una milicia obstinada en cazar a Juan, la grotesca familia de Aleluya, pandillas violentas al acecho de los sobrevivientes, y mutantes nómadas que exponen la adaptabilidad para habitar un territorio en ruinas. Un último encuentro viene a cerrar el ciclo y la trayectoria de Juan: la reunión con Quilla, otra viajera entre los mundos inca y postapocalíptico, cuya tarea es encontrar al Buscamares, relatarle su origen y recordarle su misión.

Figura 3. - Entre la decadencia del mundo postapocalíptico, Juan será identificado como el mesías Buscamares (Vega, 2018: extracto de página 43).



©Planeta Cómic

- 13 Apuntamos la resonancia de los nombres de ciertos personajes con un imaginario del fin de los tiempos, empezando por el protagonista quien lleva el nombre del autor del Apocalipsis bíblico yuxtapuesto al de su tarea mesiánica. Luego están Aleluya —aclamación hebrea que literalmente significa «alabado sea el Señor»— y Quilla —luna, en quechua— para marcar desde entonces los dos polos que escinden al protagonista, pues cada una pertenece a cada uno de los mundos de Juan, aunque en ambas él encuentra completud y la prolongación de su existencia.
- 14 Así como con Aleluya y Quilla, los personajes de esta historieta se identifican según un «sistema de calificación diferencial» (Pageaux, 1994: 68) que permite la formulación de la alteridad a través de parejas oposicionales: hombre/mujer, amerindio/europeo, inca/judeocristiano, humano/mutante, adulto/niño, etc. Esto acentúa las dicotomías en pugna en la historia de Juan. Sin embargo, aunque tales oposiciones resultan funcionales para el relato, Vega también propone una salida de ese universo ficcional maniqueo, al escapar de categorías absolutas de identificación para manifestar la fluidez, fragmentación y multiplicidad que caracterizan a los personajes, algo que se evidencia en la composición de los grupos que circulan por ese mundo devastado y en la interrelación de los individuos que los integran. Recordemos que:

La identidad es una historia personal, ella misma ligada a las capacidades variables de interiorización o de rechazo de las normas inculcadas. Socialmente, el individuo no cesa de afrontar una pléyade de interlocutores, dotados ellos mismos cada uno de identidades plurales. Configuración a geometría variable o a eclipse, la identidad se define siempre a partir de relaciones y de interacciones múltiples. (Gruzinski, 2012: 47-48, traducción mía)

- 15 Los movimientos del sistema actancial y narrativo de *Juan Buscamares* fluctúan entre la regularidad absoluta y la irregularidad absoluta, manteniendo un margen importante de imprevisibilidad. Por ello, las estrategias de adaptación de los grupos que habitan este mundo postapocalíptico son parte integrante de su supervivencia, ellas constriñen a la inventiva y a la creatividad en medio de un ambiente hostil.
- 16 Por una parte, esta adaptación se expresa mediante las mutaciones. En *Juan Buscamares*, el ser humano ha tenido que modificarse; por ejemplo, para sobrevivir sin agua, como ocurre con el anciano-vegetal, quien «sorbía tierra para extraer su humedad» y desarrolló raíces (Vega, 2018: 30). O como ocurre con el niño Antena, quien puede captar las señales que atraviesan el espacio como un transistor operativo en un tiempo donde las telecomunicaciones han desaparecido. «Los mutantes permiten en efecto hacer tomar conciencia del Otro, de aquel al que se mira habitualmente con asombro» (Millet & Labbé, 2001: 233, traducción mía). En ese sentido, ya no cabe la escisión y la independencia entre dos categorías sino la interrelación entre ellas.
- 17 Otro tanto de supervivencia se debe a la movilidad permanente. Una parte transcendental de la estética de este cómic nos remite a cómo individuos y grupos han modificado las carcasas de hierro, los fragmentos de máquinas, los restos de barcos, para crear vehículos que se adapten a la variabilidad de la geografía y del clima. Camiones anfibios o armatostes voladores —vestigios de la era industrial— transitan un espacio desterritorializado propio del nomadismo. Por ejemplo, gracias al talento técnico desarrollado por el Sr. Cometa, un cacharro puede devenir un dirigible que salva al grupo del diluvio y de la inundación del planeta.
- 18 Tales estrategias dan cuenta de una improvisación que combate un mundo postapocalíptico, inestable, de situaciones precarias e intercambios rudimentarios. En el primer capítulo de *Juan Buscamares*, lo poco que queda de agua se intercambia por sexo y, si no hay el líquido vital, las cantimploras se llenan de sangre y orina. Igualmente, por esta carencia de agua, el sacramento bautismal puede continuar, pero cambiando el rito con agua por un rito con arena del desierto. La imprevisibilidad y la improvisación dejan ver que la situación impuesta por el fin del mundo no es enteramente estéril y destructiva, pues «esta restricción modela en los sobrevivientes una reactividad particular, una flexibilidad en la práctica social, una movilidad de la mirada y de la percepción, una aptitud a combinar los fragmentos más dispersos» (Gruzinski, 2012: 86, traducción mía).
- 19 De vuelta al sistema narrativo dicotómico, recordamos que «el relato apocalíptico maneja una fórmula que tiende hacia el castigo por la transgresión y a la salvación por intermedio de un elegido» (Doyle, 2015: 99, traducción mía). Entonces, Félix Vega plantea una catástrofe climática autogenerada por una humanidad sumida en la guerra y en la explotación de los recursos naturales; mientras que Juan es presentado como el redentor que revelaría una nueva verdad. Así, este relato gráfico instauro binarios de condena y salvación. Sin embargo, *Juan Buscamares* fragmenta esa deriva dicotómica, pues mantiene en vilo la revelación del elegido a través de una tensión con cariz de escenario de supervivencia humana en las ruinas del viejo mundo, enfocándose en la decadencia, el desastre y la ruina.
- 20 Es por ello que en el relato de *Juan Buscamares* se sobreponen dos espacios. El primero es el mundo postapocalíptico donde Juan ha despertado, una geografía no identificada y en ruinas, marcada por un clima que varía entre los extremos de la sequía, la

inundación y el frío. Mientras que el segundo corresponde al espacio dibujado por la revelación en los sueños de Juan y directamente relacionado con el mundo armonioso previo a la conquista y a la confrontación de dos sistemas de valores y de pensamiento; ello en una representación que relaciona el espacio síquico del protagonista con el espacio geográfico. «Un pensamiento ‘mítico’ valoriza los lugares, aislando algunos, condenando otros; se confiere a algunos la función de pertenencia para el Yo y una colectividad elegida y que, por ello, son tenidos como un cosmos armonioso, mientras que las otras porciones asumen la función negativa de caos» (Pageaux, 1994: 67, traducción mía). Ninguno de estos espacios es homogéneo y continuo, ambos son profundamente inestables.

- 21 Si el sistema actancial y la partición de los espacios permiten visualizar la fluctuación entre un universo ficcional dicotómico hacia otro marcado por la fluidez, la legibilidad de tal traslado es plenamente asequible observando los desplazamientos temporales de Juan, pues, mientras la tensión narrativa no se resuelva, esta es asimilada en la ontología del protagonista. Así, los encuentros antes mencionados de Juan con el resto de personajes alternan en el hilo de la historia con ensueños, espejismos, retrospecciones y proyecciones que manifiestan la convergencia entre tiempo histórico y tiempo mítico. Es decir, en el relato coexisten el tiempo lineal, irreversible, no repetitivo, progresivo y finalizado de la Historia y el tiempo cíclico, reversible, repetitivo y ritualizado del mito.

Figura 4. - Las ruinas del mundo postapocalíptico y el espacio armonioso de antes de la conquista de América (Vega, 2018: extractos de las páginas 29 y 205).



©Planeta Cómic

3. El camino del héroe: contracción del tiempo histórico y retorno a los orígenes

- 22 La diégesis de *Juan Buscamares* se da en la modulación de un tiempo presente que contiene un pasado contraído. Los acontecimientos que se relatan son acechados por las fantasmagorías de 500 años de historia, pues el medio cósmico, limitado y alterado en el que los personajes se desenvuelven está condicionado por un estado precedente, por una totalidad inicial de la que parten las modificaciones posteriores incluyendo la historia particular de Juan.
- 23 La idea misma de un apocalipsis reposa sobre un tiempo donde el pasado se condensa, se apodera y se rebasa en un presentismo que lo domina todo. «Las ficciones apocalípticas se organizan en torno de esta condensación del tiempo» (Engélibert, 2019: 98, traducción mía). En *Juan Buscamares*, el tiempo histórico que ha transcurrido desde la conquista hasta la catástrofe climática se confunde y se hace caótico; allí se

sobreimprimen la irrupción de los europeos, la cristianización, la colonia, el surgimiento de los estados-nación, entre otros hechos. Esta confusión de periodos acentúa el desorden político y social que se toma como antecedente de los acontecimientos de esta historieta: «Por entonces ya no existía el Tahuantinsuyo, ni el Virreinato, ni el Perú, ni Chile. La tierra ya no tenía nombres» (Vega, 2018: 211).

- 24 Si las menciones al pasado prehispánico y a la conquista son directas, otros pasajes evocan y confunden distintos periodos de una manera menos evidente. Por ejemplo, los conflictos fronterizos de los estados-nación sudamericanos y sus proclamas de soberanía son parte de ese precedente y denotan la marca funesta de la guerra. Así, una parodia de batalla naval interrumpe el relato. Los cañonazos se disparan desde los buques varados en el mar de arena bajo un diálogo que raya en lo absurdo: «¡Voy a repartir tus tripas por el océano, cobarde invasor!», «¡Pagarás cara esta afrenta, sabandija! ¡Este mar es mío!», «¡Ladrón sin honor! Defiendo la soberanía de mis antepasados. ¡Fuera de mi mar!» (Vega, 2018: 28). En esta secuencia se extienden referencias a la Guerra del Pacífico que opuso a Chile, Perú y Bolivia entre 1879 y 1884. Aunque no haya nombre ni bandera que identifique los restos de los artilleros, un indicio se brinda en los anexos de la edición integral que incluyen un boceto del Huáscar, navío de guerra peruano capturado por la marina chilena en la batalla de Angamos (1879).
- 25 Páginas después, el ocupante de uno de estos barcos, fijado con su uniforme en un tiempo pasado, aparece en una viñeta exclamando nuevamente: «¡Fuera! ¡Defiendo la soberanía de mis antepasados!» (Vega, 2018: 49). Este efímero personaje es acribillado por la milicia que ha perseguido a Juan desde el inicio de la historieta. Se trata de un grupo armado, comandado por un teniente despótico y despiadado, que remite a los escuadrones de la muerte que seguían la pesquisa y eliminaban a los opositores de las dictaduras militares que golpearon la región en la segunda mitad del siglo xx.
- 26 Sin embargo, la presencia de estos eventos no tiene el peso de la irrupción primera de los europeos en el Nuevo Mundo, «sinónimo de desorden y de caos» (Gruzinski, 2012: 68, traducción mía); a tal punto que todo lo posterior en la historia de América, así como en la ficción del *Buscamares*, debe ser comprendido desde ese dato de partida. *Juan Buscamares* está escrito desde una colonización interminable proyectada en un futuro en ruinas; es decir, se ubica después del fin de los tiempos y narra los restos, afirmando con ello la necesidad —y la posibilidad— de un mundo nuevo que le es subyacente. Disensos, revueltas, guerras definen el teatro de la fractura social que resulta en la variopinta y decadente sociedad del fin del mundo: una sociedad dividida en facciones, clanes, sectas, familias y milicias, cada una impulsada por sus ambiciones. Se trata de un panorama cercano al que Gruzinski describe para la América de después de la Conquista.
- 27 Por su parte, la inmersión en el tiempo mítico «orienta el texto hacia un *in illo tempore*, o tiempo de la edad de oro» (Pageaux, 1994: 68, traducción mía). Es un tiempo otro, o tiempo del otro, que posibilita la revelación de un porvenir tras el fin del mundo.
- 28 La búsqueda de Juan proclama, entonces, un retorno a los orígenes, la recuperación de un estado inicial, una situación idealizada de antes de la llegada de los europeos a América. Que la viñeta final de *Juan Buscamares* exponga el paisaje de un Machu Pichu esplendoroso, observado por Juan y Quilla, «es la idea de la ‘perfección de los inicios’, expresión de una experiencia religiosa más íntima y más profunda, alimentada por el

recuerdo imaginario de un 'paraíso perdido', de una beatitud que precedía la actual condición humana» (Eliade, 1963: 70, traducción mía).

- 29 Quilla integra el relato para recitar el mito de origen: «He venido a mostrarte tu pasado, tu origen, todo lo que has olvidado», explica en una burbuja de diálogo. Por ella se conoce la vida de Juan entre los incas, su gestación, su infancia, el inicio y el porqué del viaje al futuro. Tal narración impregna el destino del héroe de una atmósfera sagrada. Lo esencial para Quilla y Juan es que se conozca el mito, no solamente porque se encontraría la explicación del mundo y de su forma de existencia, sino porque recordándolo y reactualizándolo, Juan sería capaz de repetir lo que los ancestros hicieron en el origen y, así, renovar el viaje, cumplir el rito con el retorno y abrir un porvenir. «El personaje mesiánico está identificado con el héroe cultural o el ancestro mítico de quien se esperaba su regreso. Su llegada equivale a una reactualización de los tiempos míticos del origen, entonces a una recreación del mundo» (Eliade, 1963: 95, traducción mía).
- 30 Sin embargo, para acceder a ese conocimiento, Juan debe asumir primero su rol mesiánico y para ello se impone el sacrificio. «Bajo el reino de la violencia, cuando la transgresión se instituye como ley, solo el acto de tornar la violencia contra sí mismo está en medida de restaurar un orden simbólico sostenible» (Engélibert, 2019: 22, traducción mía). El sacrificio de Juan, su coronación como mesías y redentor, se muestra con un salto al vacío que precipita los acontecimientos posteriores en la historieta, cuando los misterios se dilucidan y la tensión narrativa se aligera. Inmediatamente después del salto desde el dirigible (Vega, 2018: 131-132), Juan lucha contra el parásito que le priva de recuerdos, el grupo de sobrevivientes —su comunidad— consigue instalarse en un lugar agraciado, el lector descubre que Aleluya está embarazada y Quilla entra en el relato. Entonces, tras una larga interrupción de la armonía entre la sociedad y la naturaleza, el gesto de Juan, libre y liberador, lo predispone a encontrar su origen y participar, así, no de la salvación de un mundo pasado, sino de la creación de un nuevo mundo. La hija por venir de Juan es la confirmación y prolongación de aquello, pues en cada nacimiento se representa la recapitulación simbólica de la cosmogonía y de la historia mítica de la comunidad.

Figura 5. - Quilla integra el relato para revelar el pasado de Juan y dar acceso al mito cosmogónico (Vega, 2018: extracto de página 173).



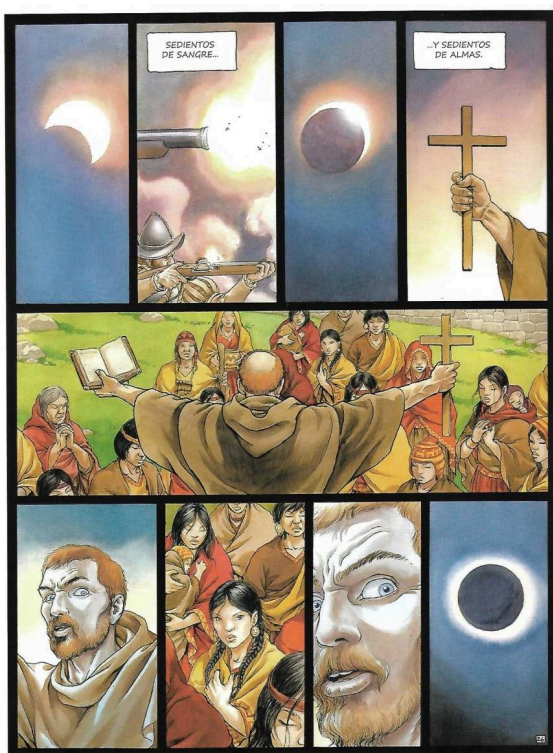
©Planeta Cómic

- 31 En el plano icónico, Félix Vega escoge el símbolo de la concha spondylus, *mullu*, para identificar visualmente el retorno a los orígenes. Presente desde la primera viñeta del cómic, en la morfología misma del *mullu* se observa la espiral que se encierra en sí misma. Se trata de un objeto significativo para las sociedades prehispánicas, tanto por su valor transaccional, como por su uso sagrado; visto como alimento de los dioses, su presencia era exigida en los sacrificios y en los ritos funerarios. Además, correspondiéndose con el Buscamares, el spondylus está relacionado con el agua, con esta concha se invoca la lluvia durante los ciclos agrícolas y en su interior está simbólicamente contenido el mar (el sonido del mar). En una sucesión de viñetas, Juan expresa: «Una vez encontré un antiguo caparazón marino», «Llevaba siglos esperándome», «Siglos... Para decirme un secreto», «Pude oír el mar...», «Después de siglos». (Vega, 2018: 55)
- 32 Sorprende, igualmente, que en el plano formal de esta historieta también se manifieste la idea de retorno al origen. Como hemos mencionado, Félix Vega incluyó un prólogo en la versión definitiva de *Juan Buscamares*; es decir, que escribió y dibujó un recitativo del origen de su mundo ficcional, una vez concluida la diégesis. Así, el autor retoma las fuentes de su cómic para beneficiar la inteligibilidad de su historia. En dos planchas, el prólogo narra el descubrimiento en 1954 de «el niño del cerro El Plomo». El hallazgo arqueológico dio cuenta de un niño inca conservado en perfecto estado a más de 5000 m.s.n.m. Posteriormente, en los años 1990 —coincidiendo con el contexto de producción de *Juan Buscamares*—, otros vestigios similares fueron encontrados en las cumbres de los Andes y los estudios apuntaron al rito sacrificial de la *capacocha*⁵. «A estos niños y niñas les llamaban ‘capac cochas’, y los ofrecían a sus dioses de las montañas, como viajeros a otro mundo y a otro tiempo», explica un recitativo en la última banda de esta secuencia (Vega, 2018: 6). Mostrando en esas viñetas analogías gráficas entre los niños sacrificados y los personajes de Juan y Quilla se anticipa que Juan Buscamares sería, entonces, un *capacocha* enviado al futuro. Tal hipótesis es comprobable solo en las páginas finales del cómic, cuando la misión de este viajero de dos mundos, encomendada por una civilización que se aproximaba a su fin, se explicita: revivir «los mares... la tierra... y los cielos... con el fuego de la vida» (Vega, 2018: 188).
- 33 Al replantear el relato de Juan Buscamares desde esa «verdad», Félix Vega intuye que su cómic, una vez acabado, únicamente puede proceder y trazarse un porvenir mediante la explicación de su génesis.
- 34 Pero la *capacocha* no es el único rito en el relato del Buscamares; igual de trascendente en el destino del héroe es su bautizo según la tradición judeocristiana. Juan lo cumple dos veces, una por cada mundo al que se pertenece, pero ambas bajo la tutela del mismo personaje: su padre, en tanto que evangelizador en busca de almas por salvar de la idolatría o que bautista líder de la secta del desierto. En el cómic primero se presenta su designación como el Buscamares en medio de las ruinas del mundo postapocalíptico; mientras que cerca del final del relato, con la revelación de su pasado, se observa su primer bautizo, su ingreso en la fe cristiana, pero bajo el signo del mestizaje. Así, respaldado por su madre y bajo la mirada sorprendida del sacerdote, el recitativo reza: «El hijo del sol y de la cruz. El mestizo, la aberración, la nueva raza... Estaba allí, frente a él, para ser bautizado» (Vega, 2018: 186).

5. El mestizaje como posibilidad de porvenir

- 35 Los conflictos y peligros del mundo postapocalíptico «chocan con los deseos de una pequeña comunidad que brega por la vida en un ambiente inestable y que, mientras la tensión no se resuelva, es asimilada en la ontología del protagonista» (Doyle, 2015: 103). Se diría, entonces, que toda la historia de *Juan Buscamares* reposa sobre las acciones del héroe y, sobre todo, en el conocimiento de su pasado y la plena aceptación de su ser mestizo, algo —como hemos visto— solamente posible mediante el retorno a sus orígenes, la ruptura del tiempo histórico y la irrupción del tiempo mítico.
- 36 Con la aceptación de su mestizaje, Juan se extrae del presentismo como régimen de historicidad, hace que el pasado no guíe más su acción y que el futuro de la comunidad evada la condena. Es decir, el mestizaje de Juan Buscamares se abre a las posibilidades del tiempo como *kairos* y no a la linealidad del tiempo como *chronos*, pues como apunta Gruzinski, «los mestizajes rompen esta linealidad» (2012: 52, traducción mía).
- 37 Sin embargo, en *Juan Buscamares* presenciamos dos formas de hacer frente al mestizaje. Una, de desgarró y escisión; otra, de síntesis en la afirmación de lo propio como asimilación de lo ajeno. Las dos, ambiguas. En el inicio de su camino de héroe, Juan Buscamares es un personaje ambivalente, indeciso, dividido entre dos sistemas de valores. Oscilando entre varias culturas y perteneciendo a todas a la vez, mostrando las dos caras de una misma moneda, Juan se muestra como un ser degradado en medio de un mundo catastrófico y su desgarró se extiende a todos los planos del relato. Pero, tras acceder a su pasado y a sus orígenes, el personaje es forzado a aceptar el mestizaje tal y como aparece, en lugar de someterlo a clasificaciones. Evita la disección y asume, como lo propone Gruzinski, «que una cantidad de rasgos de las sociedades indígenas de América proviene de la península ibérica» (Gruzinski, 2012: 20, traducción mía).
- 38 Al deshacerse del parásito, tanto en su aspecto monstruoso como bajo la apariencia del Principito, Juan retoma su fisonomía inicial. Tal expresión gráfica resume que tras la batalla que supone la comprensión de su origen ambivalente, el héroe puede liberarse de aquello que le impide cumplir su misión. Independizarse de la *huaca* y destruir la imagen del Principito significa eliminar los fantasmas que acechaban su Yo escindido, para que un sujeto nuevo se genere en un tercer espacio intersticial, en el *in-between*. La plenitud de la hibridación abole el viejo mundo y abre la posibilidad de un comienzo, no de lo puro ni necesariamente sintético, sino de la mezcla y la revoltura. Así, en el relato de Vega no hay una salvación a manera de reconciliación entre las contradicciones del viejo mundo, sino que la contradicción permanece como parte inherente de la experiencia humana en un escenario marcado por la catástrofe o en el germen de un mundo por venir.

Figura 6. - Dos sistemas de valores y de pensamiento se aúnan en Juan, cuyo mestizaje posibilita un nuevo mundo (Vega, 2018: 182).



©Planeta Cómic

- 39 Según nuestra propuesta de lectura, en *Juan Buscamares* no se puede curar la crisis de civilización de su mundo con las herramientas y formas de esa misma civilización, sino que se debe recurrir a las alternativas propuestas por otro sistema de valores y de pensamiento, en este caso la dimensión mítica abierta por la cosmovisión inca, pero no en su absolutismo, sino desde la imbricación con las creencias de la tradición judeocristiana. Ello porque, frente a *Juan Buscamares*, estamos en la obligación de no observar a amerindios y a europeos como sociedades fijas en la tradición. Más bien, se mide el impacto de las circulaciones e hibridaciones que las han animado durante un pasado contraído, durante aquello que precede a la posibilidad abierta por la afirmación de la negatividad del mundo postapocalíptico. Contra una visión que reduciría esta historieta a una confrontación entre nativos buenos e invasores malos, Juan Buscamares al asumir su mestizaje como verdad de partida se focaliza en los espacios de mediación, en ese entre-dos donde se desarrollan nuevos modos de pensamiento que permiten criticar lo supuestamente auténtico en ambos legados, el occidental y el amerindio.
- 40 La aceptación del mestizaje por parte del protagonista hace posible ese tercer espacio, transfronterizo, el cual se opone a una esencialización de las representaciones y de las identidades de lo occidental y de lo indígena. Solo entonces el mestizaje pierde la perspectiva de un desorden pasajero, para convertirse en una dinámica fundamental que se enfrenta a la rigidez de las categorías, a la concepción del tiempo, del orden y la causalidad, pues lo que predomina es la fluidez, el cambio, un movimiento perpetuo de transformación.

- 41 A manera de conclusión, recapitulamos que *Juan Buscamares* tiende un puente entre ficción del apocalipsis y narrativa postapocalíptica, mediante una concatenación entre lo que el relato tiene de revelación y la exhibición de la vida después de la catástrofe. Esto porque, como se ha visto a lo largo de este artículo, Juan ha sobrevivido a los fines de dos mundos a los cuales invoca no para salvarlos, sino para reinventarlos. Además de los puntos estudiados, otros elementos de este cómic permean ambos tipos de narrativa: las visiones proféticas, las misiones nómadas, nuevas y violentas comunidades, la decadencia, la desaparición de puntos de referencia estables y la relación entre estética postindustrial y el Antropoceno (aspecto que abre otra línea de investigación).
- 42 Finalmente, Félix Vega al figurar el presente de su historieta como el *kairos* apocalíptico se instala en lo negativo para imaginar un porvenir otro. Tras nuestra propuesta de lectura, la cual cruza ficción del apocalipsis, mito del retorno a los orígenes y aceptación del mestizaje como estrategia que posibilita una verdad tras el fin del mundo, se comprueba que en *Juan Buscamares* «la escatología [es] comprendida como una cosmogonía del porvenir» (Eliade, 1963: 73, traducción mía).

BIBLIOGRAFÍA

- BERNAND Carmen (2019), *Les Incas. Peuple du soleil*, París: Gallimard.
- BHABHA Homi, (2019), *Les lieux de la culture*, París: Payot & Rivages.
- DOYLE Briohny (2015), «The postapocalyptic imagination», *ThesisEleven*, 131, 99-113.
- ELIADE Mircea (1963), *Aspects du mythe*, París: Gallimard.
- ENGELIBERT Jean-Paul (2019), *Fabuler la fin du monde : la puissance critique des fictions d'apocalypse*, París: La Découverte.
- GARCIA CANCLINI Néstor (1990), *Culturas Híbridas (estrategias para entrar y salir de la modernidad)*, México: Grijalbo.
- GROENSTEEN Thierry (2020), *Le bouquin de la bande dessinée*, París: Éditions Robert Laffont.
- GRUZINSKI Serge (2012), *La pensée métisse*, París: Fayard.
- MILLET Gilbert, LABBE Dennis (2001), *La science-fiction*, París: Belin.
- PAGEAUX Daniel-Henri (1994), *La littérature générale et comparée*, París: Armand Colin.
- REYES Carlos, AGUILERA Claudio (2016), *Historieta chilena contemporánea 2006-2016*, S.L.: Prochile.
- VEGA Félix (2018), *Juan Buscamares*, Santiago de Chile: Planeta Cómic.
- YOUTUBE (2017), *Viñetas del Fin del Mundo – Félix Vega*, <<https://www.youtube.com/watch?v=JmuUBvJouVA>> (2017, noviembre 16).

NOTAS

1. Las referencias y citas provenientes de publicaciones en francés y en inglés han sido traducidas por el autor.
 2. Cf.: *Maria Dolares*, con guion de Enrique Abulí (Clair de lune, 2007), *Duam* (Clair de lune, 2010 y 2011) y *Vinland* (Clair de lune, 2017, serie en curso).
 3. Cf.: Edgar Morin (1956), *Le cinéma et le monde imaginaire* en Thierry Groensteen (2020), *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris, Éditions Robert Laffont, p. 387.
 4. Los otros dos criterios son: el ontológico, que se basa en las propiedades del dibujo, y el semiótico, donde intervienen las características del dispositivo BD (la fijación y el despliegue panóptico de las imágenes y la connivencia verbo-icónica). Cf.: Harry Morgan, «Imaginaire», en Thierry Groensteen (2020), p. 389.
 5. Cf.: Carmen Bernand, *Les Incas. Peuple du Soleil*, Paris, Gallimard, coll. «Découvertes Gallimard», 2019 (1988), p. 164-165.
-

RESÚMENES

Juan Buscamares, historieta con dibujos y guion de Félix Vega (Santiago de Chile, 1971), se desarrolla en un mundo asolado por la catástrofe climática, bandos militares y el fanatismo religioso. En esa dimensión, la colonización europea de la América indígena es el fantasma que persigue a personajes sumidos en un constante nomadismo. Héroe errante, Juan deambula por ese mundo, cuya imaginería retoma las creencias prehispánicas y la tradición judeocristiana. Con tales elementos y desde su lenguaje híbrido, este cómic invita a reflexionar sobre la potencia crítica del apocalipsis, sobre el rol del mito y sobre las complejas identidades de un continente fragmentario cuya regeneración sería accesible solamente tras la abolición del mundo como lo comprendemos. La progresión del personaje da cuenta de una proyección postapocalíptica que paradójicamente propone el retorno al origen como posibilidad de salvación, de esta forma interroga la linealidad del tiempo histórico, proponiendo un diálogo con el pensamiento mítico y tendiendo un puente entre ficción de apocalipsis e imaginario postapocalíptico.

Juan Buscamares, a comic with drawings and script by Félix Vega (Santiago de Chile, 1971), is set in a world ravaged by climatic catastrophe, military factions and religious fanaticism. In this dimension, the European colonization of indigenous America is the ghost that haunts characters immersed in a constant nomadism. An itinerant hero, Juan wanders through this world, whose imagery takes up pre-Hispanic beliefs and Judeo-Christian tradition. With such elements and from its hybrid language, this comic invites us to reflect on the critical power of apocalypticism, on the role of myth and on the complex identities of a fragmented continent whose regeneration would be accessible only after the abolition of the world as we understand it. The progression of the character shows a post-apocalyptic projection that paradoxically proposes the return to the origin as a possibility of salvation, thus questioning the linearity of historical time, proposing a dialogue with mythical thought and bridging the gap between apocalyptic fiction and post-apocalyptic imaginary.

Juan Buscamares, une bande dessinée avec des dessins et un scénario de Félix Vega (Santiago du Chili, 1971), se déroule dans un monde ravagé par une catastrophe climatique, des factions militaires et le fanatisme religieux. Dans cette dimension, la colonisation européenne de

l'Amérique indigène est le fantôme qui hante les personnages plongés dans un nomadisme constant. Héros errant, Juan déambule dans ce monde dont l'imagerie reprend les croyances préhispaniques et la tradition judéo-chrétienne. Avec de tels éléments et à partir de son langage hybride, cette BD nous invite à réfléchir sur le pouvoir critique de l'apocalypse, sur le rôle du mythe et sur les identités complexes d'un continent fragmenté dont la régénération ne serait accessible qu'après l'abolition du monde tel que nous le comprenons. La progression du personnage montre une projection post-apocalyptique qui propose paradoxalement le retour à l'origine comme une possibilité de salut, remettant ainsi en question la linéarité du temps historique, proposant un dialogue avec la pensée mythique et comblant le fossé entre la fiction apocalyptique et l'imaginaire post-apocalyptique.

ÍNDICE

Mots-clés: bande dessinée, apocalypse, Amérique latine, mythe, métissage, imaginaire

Palabras claves: cómic, historieta, apocalipsis, Latinoamérica, mito, mestizaje, imaginario

Keywords: comics, apocalypse, Latin America, myth, miscegenation, imaginary

AUTOR

FLAVIO PAREDES CRUZ

Doctorant Études culturelles et arts visuels

RIRRA21

Université Paul-Valéry, Montpellier 3

CIFRE n° 2019/0470

flavioparedes@hotmail.com

Revelación profética y destino. La restauración de un orden pagano femenino en *Las brujas de Zugarramurdi*

Prophetic Revelation and Destiny. The Restoration of a Female Pagan Order in Witching & Bitching

Révélation prophétique et destin. La restauration d'un ordre païen féminin dans Les sorcières de Zugarramurdi

Yenisey Rodríguez Cabrera

- 1 La cinta *Las brujas de Zugarramurdi* (España, 2013) de Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965) inicia con un ritual profético donde una bruja desvela la existencia de un elegido para cumplir con el Destino. Poco después nos presenta la revelación de una frenética agorera de plaza quien asegura que el objetivo final de la prostituta de Babilonia es restituir en el mundo el poder pagano. Así, desde el principio se sientan las bases de un discurso donde la religiosidad matriarcal será el motor de un Caos que amenaza con generar una catástrofe de dimensiones formidables. El presente trabajo propone desarrollar la forma que tomará la revelación profética y revisar la organización de los elementos que realizarán el Destino del mundo donde una diosa madre arcaica luchará por ocupar el lugar que le corresponde.
- 2 Empezar el análisis de esta cinta desde una perspectiva apocalíptica y de fin del mundo alejada de los supuestos cristianos, donde las nociones de bien y mal parecen subvertidas, supone la exploración del discurso mítico vasco representado mediante un lenguaje primordialmente visual, pero donde los demás aspectos —guion, actuaciones, música, atmósfera, ritmo— coadyuvan a su construcción.
- 3 A lo largo de una carrera cinematográfica que inició con el cortometraje *Mirindas asesinas* (1990), Álex de la Iglesia ha jugado, voluntariamente o no, a dos bandas: por un lado, la calidad técnica de su narrativa visual y la solvencia en la construcción de

diálogos, personajes e iconografía han sido reconocidas por la crítica extranjera y de su país, por lo que algunos no dudan en calificarlo como un auténtico *auteur*. Por el otro lado, el ritmo de sus cintas hace de su trabajo algo entretenido y meticulosamente organizado para ser todo eso que temen los más puntillosos: arriesgado, vulgar, intenso y violento. Gustar a la crítica y ser reconocido por el público no es fácil para un director que se decantó desde sus inicios por tres vías de expresión consideradas menores: el tono tragicómico, pero no el que perpetúa las buenas costumbres del público conservador, sino uno donde la comedia negra rayana en lo cutre y la tragedia al más puro estilo griego confrontan las partes más oscuras y tenebrosas del alma; las poéticas de irrealidad en un momento histórico —mediados de los años noventa del siglo xx— que las condenaba a la marginalidad en una industria como la española, caracterizada por su apego al melodrama y al realismo; y un lenguaje cinematográfico vigoroso y arriesgado¹ con escenas y diálogos sin desperdicio, recursos de producción aprovechados al máximo y estructuras narrativas impecables.

- 4 Otra característica que exagera la singularidad de su obra es la conjunción de tradiciones que parecen disímiles, pero que ya combinadas, funcionan. Tanto su propuesta visual como las temáticas que aborda abrevan de fuentes que parecerían contradictorias. En algunos de sus trabajos —el ya mencionado corto *Mirindas asesinas*, *El día de la Bestia* (1995), *Muertos de risa* (1999), *La comunidad* (2000) y *Balada triste de trompeta* (2010)—, podemos observar una fuerte influencia visual del cine expresionista alemán. Para nadie es un secreto que Álex de la Iglesia es un conocedor del cine clásico previo a la llegada del technicolor, un admirador del cine *noir* y un director que utiliza recursos temáticos del cine de arte, comercial o no, como la exaltación de lo perverso al más puro estilo de la cinta *Freaks* (1932) o la simpatía por el monstruo, como en *King Kong* (1933). Sin embargo, este estilo visual y narrativo rebuscado muy propio del erudito del celuloide contrasta de manera notoria con otras influencias presentes en su cinematografía: las de la cultura pop, como el amplio abanico del cine marginal en inglés y en español. En el ámbito del primero están las cintas de géneros de horror, misterio y ciencia ficción del famoso, aunque muy denostado, cine Serie B norteamericano y sus derivaciones —el cine de explotación y el conocido como *slasher*, el gótico sureño—, así como el cine de aventuras, fantaterror² y *fantasy* que hizo las delicias de los niños en las décadas de los ochenta y noventa. En cuanto al cine español tiene tras de sí, sobre todo, la comedia negra de Fernando Fernán Gómez y de la dupla Rafael Azcona y Marco Ferreri, la ironía y la sátira social de Luis García-Berlanga, el terror de Narciso Ibáñez Serrador y el gótico rural.
- 5 El cine de irrealidad de Álex de la Iglesia irrumpió en un momento histórico de explosión de expresiones culturales arriesgadas que celebraban la recién ganada libertad tras la represión franquista, cuando todo lo nuevo se empalmaba con lo exagerado. Su primer película, *Acción Mutante* (1993) daba cuenta ya de las filias del novel director. De género ciberpunk, a caballo entre *Mad Max* y *Blade Runner*, entre western y cine *noir*, pero en tono paródico, presenta un mundo post-apocalíptico marcial donde reinan la obsesión por la belleza y el culto al ejercicio. A nadie extrañó que su segundo largometraje, *El día de la Bestia* (1995) pusiera en el centro personajes que, tras hacer una nueva interpretación del Apocalipsis joánico, intentaran evitar el nacimiento del Anticristo y el cumplimiento de la profecía que auguraba el fin del mundo.

- 6 El Apocalipsis, tan poco representado en el cine iberoamericano y menos aún desde una perspectiva capaz de herir susceptibilidades religiosas, había sido tema casi exclusivo del cine anglosajón, donde estas películas quizás logran el favor del público, pero no el de la crítica especializada³. En España, sin embargo, *El día de la Bestia* le hizo acreedor al premio Goya por Mejor Director y a la entrada triunfal en el cine de prestigio de ese país. Colmada de iconografía de la religión católica y el satanismo —abundan las cruces, los rituales y los símbolos para invocar al diablo, así como los simulacros del caprino Belcebú— y *ad hoc* a los temores que rodeaban la llegada del año dos mil, esta cinta fue la precursora de una estructura que se repite en el resto de su obra: la de personas pequeñas, normales, comunes y corrientes inmersas en una historia tremenda⁴. Sin embargo, fue hasta 2013 cuando un maduro De la Iglesia presentó *Las brujas de Zugarramurdi*, su duodécimo largometraje, donde el mundo ve amenazada su existencia por la inminente vuelta de la Diosa de los vascos paganos.
- 7 El imaginario occidental debe al País Vasco —ora francés, ora español— varios elementos icónicos del mundo de las brujas. Casi al mismo tiempo que William Shakespeare presentaba su *Macbeth* en los teatros ingleses, Pierre de Lancre fue comisionado en 1609 por el rey Enrique IV para reprimir los delitos de brujería que se habían vuelto una plaga en la región de Labourd, en el País Vasco francés. El trabajo del juez De Lancre fue recogido extensamente en la obra *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, publicada en 1612. El libro recrea el universo de las brujas vascas, sus creencias y rituales, sus costumbres malignas y la causa de su vida licenciosa. Aquí aparece por primera vez en un documento oficial de la Inquisición la palabra *akelarre*, que de acuerdo al folclorista y lingüista vasco Julio Caro Baroja significa «prado o llana del macho cabrío», «de akerr: macho cabrío y larre, larra: prado» (1997: 263), así como la figura del trío de brujas de ropajes oscuros que en una gran caldera fabrican filtros y venenos, que descuartizan sapos, adoran a un chivo, secuestran niños, bailan desaforadas bajo la luna y se trasladan de su casa a la landa ritual volando sobre escobas. El veredicto de De Lancre: ochenta brujas fueron condenadas a la hoguera. Un año después, 1610, la Inquisición llegó a Zugarramurdi, poblado del País Vasco español, también conocido como la catedral del Diablo. Los testimonios obtenidos por el inquisidor Juan Valle Alvarado sólo cambian en el tono y en las especificidades de los rituales, pero no en contenido: el accionar de las brujas es semejante. Si acaso mencionan el típico sombrero puntiagudo vasco, llamado *hennin*, para darle a la bruja la apariencia que mejor reconocemos. Acá la Inquisición fue benévola: sólo seis personas perecieron en la furia de las piras católicas.
- 8 Álex de la Iglesia decidió recrear este mundo de brujas vasco, pero con la impronta de su cine: en *Las brujas de Zugarramurdi* el orden patriarcal del mundo está condenado a desaparecer ante la anunciada aparición de una deidad femenina poderosa y terrible. Si, como afirma Cristina Mondragón, «una narración apocalíptica es aquella que elabora o reelabora algún mito escatológico, ya sea el cristiano o el de alguna religión dentro de la cual se contemple la posibilidad de que el mundo conocido sufra alguna catástrofe de magnitud cósmica» (2020: 26-27), esta comedia negra con tintes no satánicos sino matriarcales y brujeriles en un entorno demencial, lo es sin lugar a dudas.
- 9 Los elementos simbólicos presentes en la primera escena sientan las bases de la historia que se desarrollará. La primera en aparecer es Eva (Carolina Bang), la más joven de un trío de brujas intergeneracional conformado por abuela, madre e hija. La cámara enfoca

el tatuaje de su baja espalda: un lauburu⁵. En un claro de bosque, bajo un típico dolmen y revolviendo un líquido parecido a la brea en caldero negro se encuentran dos brujas más, abuela (Terele Pávez) y madre (Carmen Maura), que esperan a Eva. No es la abuela sino la madre de Eva quien lleva la batuta del ritual. Cuando por fin están juntas, las tres enfundadas en ropa negra, la madre lee la profecía que dictan las cartas de una baraja española:

Un oso, un oso y un árbol. ¿Una esponja amarilla? Un ratón y una estrella. Un hombre desnudo, con barba. Un soldado verde. Un niño... ¡Es el elegido! El cuarto hombre va montado en un caballo blanco con una luz verde en la cabeza, con un uno o un dos. ¡Sol, mucho sol! ¡La gran obra! ¡Pintan oros! ¡El oro es la clave!

- 10 En el cine de Álex de la Iglesia ningún elemento visual o guionístico sobra; ambiente y atmósfera están maquinados de manera que funcionen para decir algo y aportar información a la historia. Una secuencia basta para informarnos que son brujas vascas —el lauburu no deja lugar a dudas—, las típicas sorguiñas⁶ capaces de hacer adivinación. El número tres es importante; las tres mujeres conforman una unidad que parece inquebrantable. Además, se sienta el tono cómico que tendrá la película y se anuncian los *gags* y el humor ácido tan propios de su trabajo.
- 11 Cuando llegan los títulos de crédito se revela por completo el núcleo temático y argumental de la historia representada. Luego de la aparición de una imagen del antiguo eguzki-lore⁷, el ojo de la divinidad femenina, aparecen varios de ellos viendo en todas direcciones. A continuación, el desfile de efigies, xilografías, pinturas y fotografías en sepia de una serie de figuras femeninas que han afirmado su poder a lo largo de la historia. La primera es fundamental: la escultura de la Venus de Lespugue, una de las Venus del Paleolítico, simulacros de deidades femeninas con caracteres sexuales secundarios hiperdesarrollados hallados al interior de cuevas y grutas hace miles de años (Campbell, 2013: 24). Esta diosa voluptuosa se repite a lo largo de los créditos en la figura de la Venus de Willendorf, quizás la más famosa de este tipo de estatuas. La procesión de féminas cuenta ya una historia: en ella aparecen monstruos —la Gorgona, mujeres de múltiples pechos y cuerpos deformes— y antiguas diosas madre o deidades de fertilidad —las Venus, la mesopotámica Innana, la ibera Dama de Elche— que desembocan en brujas —conventículos, brujas voladoras en palos de escoba, brujas quemadas por la Inquisición, las del proceso de Salem, las brujas del Walpurgis del Fausto de Goethe, Juana de Arco—. Las brujas pasan a ser profetisas —la famosa Mother Shipton— y luego monarcas —María I de Inglaterra, María Antonieta de Austria, la Princesa de Éboli— que dejan lugar a las *femmes fatales* y *vamps* —Theda Bada, Greta Garbo, Bette Davis, Marlene Dietrich—. Del poder del sexo pasamos al poder político —Mata Hari, la cineasta nazi Leni Riefenstahl, Eva Braun—, de lo político a lo perverso y a lo cerebral —Myra Hindley, Simone de Beauvoir— y terminamos con el actual poder económico encarnado en la imagen de Angela Merkel. Algo une a todas estas mujeres: tenían en sus manos las voluntades masculinas y en su momento causaron la admiración y el miedo del sexo opuesto. Cabe decir que intercaladas entre las imágenes de estas féminas podemos apreciar formaciones astrales que evocan antiguas alineaciones rituales.
- 12 Pronto, la inconexa profecía anunciada al principio empieza a tomar forma. El oso y el árbol mencionados se vuelven realidad fehaciente cuando la cámara enfoca la escultura del Oso y el Madroño ubicados en la Puerta del Sol de Madrid y baja para tomar a una desahogada y alienada agorera cristiana, quien en el más puro estilo de una sibila clásica

con cabellos al aire y mirada desencajada, advierte esto viendo de frente a la cámara, en un falso rompimiento de cuarta pared:

La gran prostituta de Babilonia está aquí con sus siete cabezas, aquí entre nosotros. Y trata de engañarnos con sus mentiras, pero lo único que quiere es devorar nuestras almas. No os dejéis engañar por esta ramera. Lo único que quiere de verdad es instaurar el poder pagano.

- 13 En el discurso desesperado de esta mujer a la que sólo unos cuantos incautos de la plaza escuchan se encuentra enunciado el *quid* de la cinta, el anuncio de lo que está sucediendo y lo que acontecerá si hacemos caso omiso del aviso: aunque no lo sepamos, ya está puesta en movimiento la lucha del Bien, que en este contexto se entenderá como el orden cristiano y su correlato patriarcal, contra el Mal, un poder antiguo, aún sin nombre, pero nunca relacionado ni visual ni argumentalmente con Satanás. La salvación del orden actual y el escape a la catástrofe implican no dejarse engañar por esa alteridad que tiene los medios para apoderarse de nuestras voluntades. El discurso apocalíptico troca cuidadosamente su sentido y establece que el temor principal debe ser hacia un ser pagano, es decir, perteneciente a un código distinto al cristiano. No obstante, de la misma forma que a Casandra, la más famosa de las agoreras antiguas, nadie cree ni repara en esta revelación que estructuralmente forma parte de la profecía primigenia y mantiene su sentido.
- 14 En la Puerta del Sol —«¡Sol, mucho sol!»—, el sitio más representativo de la historia moderna de España, de su crisol social y sus contradicciones económicas y culturales, aparecen las botargas que suelen portar migrantes: Bob Esponja —la esponja amarilla—, Patricio —la estrella de mar de la misma teleserie— y Mickey Mouse. También saltan a cuadro dos esculturas vivientes: la de un gallardo y plateado Cristo barbado con cruz de tamaño real y corona de espinas, y la de un verde soldado de plomo. Dentro de una tienda Compró Oro de la plaza, está el niño, el elegido. La profecía de las brujas de Euzkadi no sólo esbozó el inicio de una de las secuencias más potentes del cine iberoamericano de las últimas décadas —a nivel narrativo, estético y técnico, la sola secuencia grabada en locación con la Puerta de Sol en plena actividad a la luz del día valdría la pena como documento cinematográfico—; también sienta las bases de la historia de Cristo —su verdadero nombre es José—, un hombre a quien todos los negocios siempre le salieron mal. En pleno divorcio, desesperado y aplastado por las circunstancias de una España en enésima crisis económica decide asaltar la misma tienda de oro donde conoció a Antonio, el soldado de plomo, cuando ambos llevaron a empeñar lo poco que les quedaba.
- 15 Sergio, el hijo de Cristo/José también forma parte activa de un atraco que no sale del todo bien: la novia de Antonio mueve sin intención el auto en el que pensaban huir y la improvisación les lleva a los tres a montarse en un taxi antes de que la policía —el caballo blanco con una luz verde en la cabeza y los números uno y dos— los atrape y despoje del botín: una maleta con más de 25 mil anillos de oro.
- 16 José le dice al taxista que se enfile hacia Francia porque le prometió a su hijo que lo llevaría a Disneylandia. En el taxi, atestiguamos una típica escena del cine de Álex de la Iglesia: mientras están siendo perseguidos por toda la fuerza de la ley ocurren situaciones y conversan sobre tópicos que no se relacionan con el momento. Entre balazos, sonidos de sirenas y choques de autos, llama por teléfono Silvia, la madre de Sergio. Identificada con toda la intención en el móvil de José como *Armagedón*, el fin de los tiempos, reclama y muestra la faceta de ex esposa intransigente que no lo deja vivir.

El fin de esta llamada y la salida airoso de Madrid permite que los ocupantes del taxi hagan un especie de terapia grupal para quejarse de las mujeres: Antonio se siente emasculado por su novia, que es hermosa e inteligente; José está colmado por las exigencias del divorcio y los obstáculos impuestos para ver a su hijo; el taxista, Manuel, sufre porque su mujer y su madre se juntan para «ponerlo a parir». Incluso el niño piensa que las niñas del colegio se reúnen para contar secretos. Llegan a la conclusión de que las mujeres son una secta que comparte información, una maldición y les han destrozado la vida. El taxista se quita la alianza matrimonial, la une al resto del botín y se declara parte de la banda de asaltantes. Con este gesto la guerra de los sexos ha sido planteada: no sólo huyen de un atraco, sino de las mujeres.

- 17 Múltiples fuerzas parecen desviarlos de su plan con el fin de conducirlos irremediabilmente a un lugar al que deben llegar. Una patrulla de la Guardia Civil, la última figura de autoridad que ven en este mundo, los fuerza a abandonar la civilización. Tras una última y trepidante persecución por carretera, una *top-shot* nos muestra la salida forzada del camino principal y la entrada de José y compinches al territorio *Otro*. En un abrir y cerrar de ojos el espacio ha cambiado y tenemos todas las marcas visuales convencionales. Lo primero que muestra la cámara de este territorio es la niebla, frontera por antonomasia⁸, y las escabrosas montañas del País Vasco, históricos límites geográficos y culturales. Pero no sólo la dimensión espacial cambió; también lo hizo la dimensión temporal: a la vera del camino, en el linde de la noche, en una hora entre horas, dos mujeres con vestidos de otro siglo se alzan los faldones y muestran indecentes sus pubis desnudos mientras se burlan de ellos cuando los ven entrar a su tierra. Los protagonistas masculinos se ven, de pronto, en la tierra y el tiempo de lo ominoso. Este cambio de escenario temporal-espacial va a acentuar la oposición entre la ciudad y lo rural, la primera como símbolo de la civilización, de lo luminoso, de lo conocido y familiar y el segundo como el espacio de lo marginal, lo olvidado y lo oscuro. En un solo cambio de escena se coló el fantaterror, pues se empieza a delinear el pueblo asediado por lo extraordinario.
- 18 La noche cayó y ahora ellos tendrán que vivir bajo sus reglas. Según Caro Baroja, «la bruja tiene sus horas de dominio, que son las de la noche» (1997: 363), y será la totalidad de las horas que dure esa noche cuando se desarrollen tanto el segundo como el tercer acto de la cinta. En consonancia con el hecho de que en Euskadi abundan los testimonios de los seres que se apoderan de este ámbito temporal-espacial y que incluso tengan como precepto «el día para el de día; la noche para el de la noche» (Barandiarán, 2012: 62), a partir de este momento los guiños hacia el folklore vasco relacionado con las brujas, los elementos sobrenaturales y las menciones sobre lo sagrado serán más evidentes y se convertirán en parte fundamental del ambiente y la trama. La noche se empieza a perfilar entonces como el terreno de la alteridad femenina.
- 19 La desviación del camino principal condujo a Cristo/José y al resto de la pandilla masculina directamente al bar atendido por un peculiar hombre y la abuela bruja, parte de la tríada que dio a conocer la profecía. El bar lleva por nombre Maritxu, que es también el nombre de la dueña. Así, se empieza a intuir que ese espacio es el de las brujas, pero también el de la famosa Mari, la gran diosa madre vasca a la que volveremos más adelante. Para reforzar la idea de un umbral espacial —apenas están en la entrada de la región— se avisa que en ese lugar no hay señal televisiva ni telefónica.

Los hombres se quedan adentro, prestos a probar la comida de la alteridad y a atarse a ella⁹; el niño, el elegido que ignora que lo es, sale sin saberlo al encuentro de su destino.

- 20 Afuera del bar, Sergio observa con asombro y extrañeza una serie de máscaras de carnaval y monigotes de grotescas expresiones que yacen sobre viejas carretas. Entre las sombras se distingue el famoso Gargantúa o Tragaldabas de la región vasca, gigante de boca muy abierta propio de las fiestas tradicionales que acá funcionará como espacio de iniciación para el niño. Atraído por el abismo que representa la enorme ranura de la boca¹⁰, Sergio penetra, cae por el túnel y, cuando está a punto de salir por el fin de la vía —el ano del gigante—, el ayudante de la bruja Maritxu le dice palabras que en ese momento parecen fuera de contexto, pero que resultan premonitorias: «Al principio te da miedo, pero luego te gusta. Cuando sales ya no eres el mismo». Enseguida empieza a tararear una misteriosa canción: «Baga, biga, higa / laga, boga, sega / zai, zoi, bele / harma, tiro, pun!».
- 21 Mientras, en el bar, se desarrolla una didáctica conversación cuando Maritxu les explica que para llegar a Francia tienen que irse al monte y que «ahí está detrás la frontera», sólo que no menciona a cuál límite se refiere. Cuando le preguntan qué hay detrás del linde, la bruja pronuncia el nombre del pueblo:
- Zugarramurdi.
 - ¿El de las brujas?
 - ¿Qué brujas?
 - No sé, hubo un akelarre o algo y luego las quemaron.
 - A mí las brujas no me dan miedo; a mí lo que me da miedo son los hijos de puta y de eso hay mucho y en todas partes.
- 22 En un solo diálogo con intercambio de miradas miedosas y nerviosas —las de los hombres, los fuereños— y retadoras —las de Maritxu—, la guerra de los sexos, el conflicto del patriarcado con el matriarcalismo y los bandos que los representan quedan evidenciados. Los hombres son débiles, manipulables y tontos mientras ellas son temibles.
- 23 Manuel está configurado como el personaje crédulo y cercano a los fenómenos paranormales. En la posada fue el único en notar que el caldo ingerido quizás fue preparado con miembros de un cadáver masculino —comen hombres de manera literal— y que había alguien preso y deforme bajo el váter del servicio. Ávido lector de revistas de lo paranormal como *Muy Interesante* o *Enigmas* cree en el Más Allá y en las brujas, y es consciente de lo que puede pasar. Cuando están frente al letrero del pueblo de Zugarramurdi, como va al volante, se niega a continuar. Verbaliza que el concepto de brujería nació allí, en una cueva, lo mismo que los demonios y los sacrificios humanos de los akelarres, reuniones que son «como un botellón, pero en la Edad Media». Es el único que sabe lo que están por enfrentar: una religión primitiva terrible. Además, es quien recuerda el botín del robo:
- Encima, con el mal karma que llevamos. No, no es sólo el oro, son los anillos, anillos de boda. ¡Tú mismo lo has dicho! Ahí dentro hay miles de promesas rotas, ilusiones perdidas, parejas que se odian, fracasos, infidelidades, engaños, mentiras.
- 24 «El oro es la clave», dijo la sorguiña en su fase de augur. El destino ha enmarcado sus aventuras desde el principio, cuando formaban parte ya de una revelación que estaba más allá de su voluntad, pero el robo de los anillos les garantizó ser los portadores del mal agüero, del *kakodaimon* (κακοδαίμων) mencionado en las tragedias griegas. La lectura del «mal karma» de los anillos puede ser doble: por un lado, pueden ser, llegado el momento, la ofrenda necesaria para la divinidad pagana anunciada. Por el otro lado,

estos objetos pueden ser algo valioso por su simbolismo, pues remiten al precio pagado por las mujeres para abandonar la institución matrimonial, el acuerdo monogámico instaurado por un sistema patriarcal que requiere asegurar la continuidad pura de su linaje.

- 25 Dentro de Zugarramurdi, pero aún en los lindes del pueblo, empiezan a perder control sobre las acciones que realizan y no son más que títeres de la fatalidad que les espera. El Destino los golpea en forma de bruja: atropellan a Maritxu, quien apareció repentinamente en el camino. Cuando revisan su cuello, le arrancan un saco que al abrirse les rocía unos polvos, que, según Manuel el enterado, contienen «estramonio, beleño, amanita muscaria: psicotrópicos naturales», plantas ligadas a la práctica de las brujas. Maritxu, así como aparece, desaparece: como por ensalmo¹¹. Cuando le preguntan a Sergio qué pasó con la vieja, él responde que «se fue volando». Sin embargo, este encuentro no es tan funesto como el que tienen, en el mismo camino, con la bruja-madre que leyó la profecía en las cartas. Cuando se monta en su auto, la identidad de esta mujer queda al descubierto: su nombre es «Graci, Graciana Barrenetxea, como mi madre, mi abuela y mi bisabuela». El guiño a los procesos de Zugarramurdi no puede ser más directo. Como consigna Caro Baroja, «el auto de fe de Logroño castigó a diferentes penas a varios maestros y altos cargos de la corte demoníaca. Según la relación, era reina del aquelarre de Zugarramurdi una mujer, tallada ya sin duda, llamada Graciana de Barrenechea.» (1997: 284) Graci no es sino el simulacro de esta monarca.
- 26 Pero si tuvo el poder de desviarlos de su camino y adentrarlos con engaños en el pueblo y en su casa, será la hija, la bruja más joven, la que termine seduciendo —es decir, alejándolos del camino, extraviándolos— tanto a José como a Antonio. En una escena que rezuma lascivia, Eva los tienta no con una manzana sino con movimientos sensuales que además muestran su naturaleza de bruja: exprime un sapo sobre su cuerpo y sobre una escoba que al final frota entre sus ingles. Amén de usar la sugestiva imagen inspirada en los testimonios de los juicios de Logroño para narrar el encantamiento de los hombres, la cinta también la utiliza para establecer que aquello que no logró ni el hechizo de los polvos de la abuela ni el poder de sugestión de la madre, sí lo hizo el efecto de la fuerza más primigenia y poderosa de las mujeres: la promesa del sexo. Así, se cierra el círculo necesario para la configuración más antigua de la figura de la bruja que conoce occidente. De la misma manera que Hécate está concebida como una diosa tripartita¹², acá tenemos una unidad aparentemente indisoluble de una anciana, como la celeste Selene; una experta cazadora, como la terrenal Artemisa; y una ardiente doncella, como la Perséfone del inframundo.
- 27 Cuando por fin están cautivos y detenidos todos los hombres, incluyendo al niño elegido, los sientan en la mesa de un gran banquete que tendrá lugar en la casa-mansión de Graciana. En este momento, la película da rienda suelta al imaginario culto y popular asociado a la brujería en la literatura y en el cine. Tenemos brujas que, como las de *The Witches of Eastwick* (1987) o *Rosemary's Baby* (1968), son señoras de lo más normales y cautivadoras, pero que hacen cosas como comer *fingers* no de pollo sino de humanos o que beben sapos exprimidos. En la cocina está el caldero humeante¹³ y los tarros de brea en la chimenea, pues las brujas y sus actividades, como diría Michelet, están en el desierto, en la landa y en el bosque, pero especialmente en el hogar (2013: 13)¹⁴.

- 28 El banquete es el preludio del gran ritual-akelarre que tendrá lugar más tarde. Ahí, el discurso de Graciana desvela el *quid* de la trama y cierra de manera brutal el segundo acto: el objetivo será imponer, por fin, un nuevo orden donde impere el matriarcalismo. Así dice:

Como todos los años volvemos a reunirnos para celebrar el fin de esta civilización ridícula y estresante que nos agobia con su vulgaridad. Demos gracias a la Gran Diosa Madre por estos dones que nos ha concedido en su infinita maldad. La envidia nos corroe; mentimos, engañamos, insultamos al prójimo. El vicio y la lujuria son el pan nuestro de cada día. Pero todo esto, hijas mías, no es suficiente. El falso profeta aún gobierna en la superficie, y ella, a pesar de nuestros esfuerzos, permanece oculta, bajo tierra. Durante siglos esperamos a nuestro Mesías, ése que morirá y resucitará del vientre de la diosa para conducirnos a la victoria final. No es la primera vez que lo intentamos. Lo cierto es que necesitábamos un milagro. Todo es perfecto, los astros están con nosotros. El dolor y la miseria que se esconden en estos anillos nos dará la fuerza suficiente para que la invocación de este año sea un éxito y surja de las profundidades aquélla que reinó desde un principio.

- 29 Lo que se venía perfilando con las sorguiñas desde el principio, sazonado con una guerra de sexos donde el bando masculino es el malo y el femenino el bueno, alcanza carácter de verdad y declaración manifiesta en este discurso apocalíptico. Se revela así que la divinidad a la cual le rinden pleitesía estas brujas-sacerdotisas de Euskadi no es un macho cabrío masculino que oculta el poder femenino sino una Gran Diosa Madre antigua y malvada, que atesora como caro todo lo opuesto a la hipocresía de esta sociedad y que espera el momento del combate final donde se diriman las diferencias con la falsa deidad, la que esperan despertar tras la ejecución del ritual adecuado. El matriarcalismo primigenio aflora y pretende rebasar al patriarcado no sólo indoeuropeo sino cristiano. A diferencia del patriarcado, el matriarcalismo vasco, según Ortiz-Osés, es más que un orden socioeconómico: es un arreglo simbólico que perdura hasta ahora. El foco se pone sobre una figura femenina triple: la Tierra-Naturaleza, la diosa Mari y la Etxekoandre¹⁵ (1988: 105). Esta última es la madre, quien se convierte en sacerdotisa porque gestiona desde el hogar las relaciones de los vivos con los muertos. En un giro anunciado pero de alguna manera inesperado, la historia muestra este sustrato de una religiosidad femenina que no data del sincretismo europeo, sino de un mundo previo, muy antiguo, en el que la mujer está en el centro de un mundo donde naturaleza, sociedad y pensamiento forman una unidad. De esta forma, se opone una diosa madre frente al dios padre pues es necesario subvertir de nuevo el orden y empezar de cero.
- 30 De nuevo, los guionistas —Álex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría— echan mano del discurso del Apocalipsis cristiano cuando hablan de un anunciado Mesías que llegará y se sacrificará, pero lo colocan de modo que se favorezca el regreso de una titánica divinidad soterrada cuya pervivencia, aunque disminuida, ha sido garantizada por estos ejércitos de brujas activas y poderosas capaces no sólo de esperar y preparar el regreso de la deidad ctónica sino de generar el momento preciso y las condiciones idóneas para traerla de vuelta. El oro era la clave, pues la carga negativa de la pena y el sufrimiento obrarán un milagro: la suspensión de las leyes de la naturaleza codificadas en la propia cinta. Las conexiones astrales de los títulos de créditos también cobran sentido: por primera vez en mucho tiempo, lo que está allá, muy arriba, se alineará con lo que está aquí, profundamente abajo.
- 31 El tercer acto nos sorprende con una batalla campal. La madre de Sergio, acompañada por dos policías, irrumpe en el lugar para liberar a su hijo. Las brujas despliegan sus

habilidades voladoras y de pelea, pero al final todo es caos. Manuel recupera el oro y escapa con José y Antonio. En una alocada huída mezcla del cine de zombies de George Romero y las aventuras de Abbott y Costello en el castillo de Frankenstein, las brujas los persiguen para quitarles los anillos. Acorralado y lleno de miedo, Antonio le dice a Manuel que habría que regresarles los anillos, a lo que éste responde: «¿Tú estás loco? ¿Y el Apocalipsis qué?». Al final, las brujas-zombie los atrapan de nuevo. Por otro lado, José escapa con ayuda de una Eva que, al más puro estilo de las telenovelas latinoamericanas, reconoce que se enamoró de él. Ella ha tomado una decisión: lo salvará aunque esto implique traicionar a su familia.

- 32 Una secuencia más llamará la atención antes de llegar al punto culminante de la cinta. La fuga de José lo hace recorrer unos laberintos subterráneos; en una pared está inscrito el número 1610, justo el año de los juicios de Logroño. Pero hay un guiño más: si hasta ahora la audiencia no se ha enterado sobre la filiación de las brujas o el cataclismo que va a ocurrir, junto a la inscripción del año se encuentra la imagen de una Venus de Willendorf dibujada al estilo de las cuevas prehistóricas. En este lugar conoceremos a LuisMi, el hermano cautivo de Eva, ése que Manuel atisbó debajo del váter del bar. La configuración de LuisMi es clara: de la misma manera que las familias del patriarcado desprecian y arrebatan oportunidades de desarrollo profesional a las mujeres, acá los hombres son los apestados. En el caso de LuisMi el carácter de apestado es literal: es un ser infecto y hediondo por los excrementos que caen constantemente sobre él, aunque de alma noble y corazón inocente porque su hermana Eva le procura libros y juguetes. Personaje a todas luces obtenido de la amalgama de Sloth, el monstruo bonachón de *The Goonies* (1985) y Giorgio, el esperpento de *Castle Freak* (1995), será el responsable de guiar a José hacia la salida, como el fiel ayudante de Eva-Perséfone, la señora de los caminos subterráneos. Llegado el momento, José, que también es Cristo, revelará su identidad. Cuando Eva le pregunta si se marcha, él responde que no la dejará, que sólo va a impedir que su madre «destruya la civilización occidental». Su papel en el Apocalipsis, la segunda venida de Cristo, está asegurado.
- 33 Así, llega el momento cumbre, el ritual sacrificial que traerá de vuelta a la Diosa Madre. La esmerada producción de esta secuencia no tiene parangón en el cine iberoamericano. La música, los elementos iconográficos, los decorados, la caracterización, el vestuario, la iluminación, el sonido, las escenas, cada uno de los planos, cada uno de los gestos, palabras y movimientos de los actores, todo está al servicio de la representación de un acontecimiento de proporciones monumentales. Primero, el espacio: una cueva con apariencia de templo, como una bóveda de techos muy altos y terrazas en varios niveles. Una diosa ctónica requiere una profunda gruta. J. M. Barandiarán, el más famoso de los mitólogos vascos, en consonancia con los estudiosos de la religión, relaciona las grutas prehistóricas con santuarios que simbolizan el seno de la diosa Madre —de la Mari para este caso (2012: 89)— pues no en vano se han encontrado en muchos yacimientos rupestres figurillas de la divinidad femenina asociadas a la fertilidad. La caverna es el espacio no sólo del primer santuario; también lo es de la primera casa y el primer refugio para vivos y muertos¹⁶.
- 34 En esta gruta todo está cuidadosamente preparado: hay miles de mujeres eufóricas, entre las que se encuentran monjas y niñas, tal como se menciona en los testimonios de los juicios; también hay cuatro hombres —los dos policías más Manuel y Antonio—, crucificados, en torno a una hoguera. No son cruces normales: forman una X, como pervirtiendo la cruz de Cristo. El altar es un quiosco con un gran lauburu en el frente.

Graciana, sacerdotisa suprema del ritual a quien la madre entregó un cetro que tiene en la punta una espiral¹⁷ y una mini escultura de una diosa madre paleolítica, está enfundada en una sotana donde abundan los triskells¹⁸. En lo alto, arenga a la multitud con un sonoro *irrintzi*, el típico grito vasco que todas replican. Henchida de *hybris*, pronuncia el gran discurso final:

Los hombres nos tienen miedo porque sabemos la verdad. Dios es una mujer y ellos no pueden soportarlo. Basta ya de buenos y malos, de cielo e infierno, de virtud y pecado. Sólo hay una verdad en todo el Universo: una gran diosa omnipotente, madre cruel, hija despiadada y espíritu puro. Ellos nos arrancaron los instintos, ensuciaron con la culpa nuestras almas y escupieron sobre nuestro sexo. Ha llegado el momento de la venganza. Ella va a volver y se hará justicia.

- 35 El momento de la verdad ha llegado. El orden vencido no murió, sólo duerme en las profundidades de la gruta a la espera de la ofrenda indicada. Las brujas y sus simpatizantes pervivirán porque están en el bando correcto. El fin del mundo hasta ahora conocido es inminente. La euforia y el desenfreno toman a las miles de fieles. Como todo ritual, éste tiene que acompañarse de música capaz de alterar los sentidos y lograr ya el estado de *entheos* —ἐνθεος, con la deidad dentro—, ya el *éxtasis* —ἐκστασις, fuera de ti, golpeada por la deidad—. Entonces, suenan decenas de atabales y algunas txalapartas que unen retumbos con las voces que cantan la famosa canción vasca *Baga biga higa* de Mikel Laboa, la misma que tarareó el ayudante de la bruja cuando Sergio salió de la parte trasera del Gargantúa, gesto que se repetirá, pero de manera más atroz. Este poema tradicional hecho canción tiene un ritmo hipnótico dados sus sonidos onomatopéyicos. Exacerba la locura de las brujas y el miedo de los hombres presentes; también enmarca la procesión que lleva en andas a Sergio y funciona como invocación a la diosa.
- 36 La procesión es, por sí misma, una locura visual exacerbada, una mixtura de imágenes de la cultura más tradicional del Euzkadi tomadas por una cámara que empata sus movimientos con la música. Lidera la comitiva el famoso *ziripot*, un ser gordinflón vestido de sacos rellenos de hierba que en los carnavales suele ser derribado por demonios; su presencia, además, recuerda la historia de un maleante que robaba monedas de oro, tal como hizo la pandilla de José con los anillos. El niño-Mesías lleva un alto penacho negro y va pintado de rojo: los colores asociados a la Mari¹⁹, la gran diosa vasca; tras ellos desfilan algunos *zaldikos*, demonios con la cara cubierta por una malla. Cierran la procesión sujetos que conjuntan dos tradiciones: la de los *zanpantzaro joaldunak*, personajes de una antigua tradición vasca que, ataviados con pieles de cordero y ruidosos cencerros en la espalda que suenan al unísono, solían despertar a la naturaleza tras el fin del invierno de la misma manera que acá despertarán a la divinidad; y la de los condenados por la Inquisición con sus famosos capirotos en la cabeza, los mismos de los cofrades en Semana Santa. El momento climático se alcanza cuando Graciana vuela, canta y celebra que Sergio sea ofrecido en sacrificio por su madre, Silvia-Armagedón y marca que ha iniciado la batalla del fin de los tiempos.
- 37 Retumba el suelo y hace entonces su aparición desde lo más profundo de la gruta una diosa colosal, calca de la Venus de Willendorf, que mueve grotescamente²⁰ su inmenso cuerpo. Es la Mari, la Deidad máxima vasca. Su personificación humana es la de una mujer rodeada de oro y riquezas, cuyo hábitat es el interior de la Tierra: grutas o cavernas, pero es deidad proteica y adopta la forma que le conviene. Así, aparece la diosa madre que genera todo lo material y también lo sustenta, la señora de los cuatro reinos y los cuatro elementos, de ahí que se le llame con el *lauburu*.

- 38 Como una ogresa, la diosa devora a Sergio, quien, de la misma forma que en el Tragaldabas, entra por la boca y sale por el ano. El rito de paso le permite renacer y convertirse, ahora sí, en «el hombre que traicionará al hombre, el vengador». Sin embargo, la gran traición no vendrá de parte de Sergio, sino de Eva. En un giro inesperado a la profecía pagana, será este personaje, la primera mujer según lo marca su nombre, quien realice la renovación mediante la traición. Conocedora del punto débil de la diosa, la despoja del tejido que cubre sus ojos. La vieja diosa ctónica que no puede ni debe ver la luminosidad de este mundo, enloquece y crea un caos en la gruta donde, como torpe *King Kong*, aplasta a varias sorguiñas, Maritxu entre ellas. Tras emitir un grito tan poderoso que horroriza y alcanza primero a las brujas de la gruta, luego a todo Euskadi y hasta a la agorera en la Puerta del Sol, regresa a las profundidades. Mientras, Eva pelea con su madre y dice las palabras adecuadas: «Tu reino ya no es de este mundo, madre. La guerra ha terminado».
- 39 En esta reelaboración de un mito escatológico —una profecía que anuncia un final sazónada con elementos propios del folklore vasco, lo que la convierte en pagana— y en este montaje que recupera el paradigma apocalíptico —la presencia anunciada de fuerzas malignas, el combate del sexo femenino contra el sexo masculino en un escenario legendario—, vemos un giro total cuando se impone una tercera opción: la de Eva, la sorguiña joven que rompe con su linaje y decide disfrutar los deleites del amor humano, quedarse en este mundo y, como su propio nombre lo perfilaba, iniciar un nuevo orden femenino de paz con los hombres, simbolizados por Cristo, el profeta, quien, a su vez, salva la civilización occidental y reina en ella, pero a costa de congraciarse con un sexo femenino despojado de agresión y cargado de conciliación. Así, la profecía del «hombre que traicionará al hombre, el vengador», al final tuvo una solución bifrontal porque hablamos de dos traidores, Eva y Cristo, que no buscan supremacía sino acuerdo.
- 40 Este inesperado fin, sin embargo, no será más que la antesala de un nuevo ciclo. La idea de reconciliación queda en entredicho pues cuando todo ha terminado y se piensa que la nueva pareja será feliz para siempre, la última escena nos muestra un final abierto y una verdad poco tranquilizadora: Maritxu, Graciana y Silvia-Armagedón, como los seres de excepcionalidad que son, sobrevivieron y los miran desde atrás —la referencia espacial es significativa en este contexto de enfrentamiento de paradigmas—, intentando pasar desapercibidas. A final de cuentas, la diosa Madre sigue ahí amenazante, esperando dormida en su sagrada gruta otro momento de desequilibrio cósmico y la aparición de una nueva revelación, de otro Apocalipsis. Como todas las representaciones del Caos en el discurso mítico y tal cual las diosas madres arcaicas de este mundo cristiano y patriarcal, las sorguiñas emisarias de la Mari siempre estarán ahí, en su escondite, tramando la batalla final, como lo han hecho desde el principio de los tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

- BARANDIARÁN José Miguel (1984), *Diccionario de mitología vasca*, San Sebastián: Txertoa.
- BARANDIARÁN José Miguel (2012), *Mitología Vasca* (15ª ed.), Donostia: Txertoa.
- BERGARA Aritza (2001), *Mitologika. Una visión contemporánea de los seres mágicos de Euskadi*, Bilbao: Astiberri.
- CARO BAROJA Julio (1997), *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza Editorial.
- CAMPBELL Joseph (2018), *Goddesses: Mysteries of the Feminine Divine*, New York: Joseph Campbell Foundation.
- CAMPOS Cristian (2012), «Álex de la Iglesia: “No creo en el estilo, creo en la enfermedad”», en línea en *Jot Down*: <<http://bit.ly/2Nz0obK>> (18 de marzo de 2021).
- CASHFORD Jules (2018), *La luna. Símbolo de transformación* (F. López Martín, trad.), Girona: Atalanta. (Obra original publicada en 2016 bajo el título *The Moon: Symbol of Transformation*, London: The Greystones Press.)
- CIRLOT Juan E. (2001), *Diccionario de símbolos* (5ª ed.), Madrid: Siruela.
- DE LA IGLESIA Alex (2013), *Las brujas de Zugarramurdi*, España: La Ferme! Productions.
- DONOVAN Frank (1989), *Historia de la brujería* (F. Torres, trad.), México: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1971 bajo el título *Never on a Broomstick*, Harrisburg: Stackpole Books.)
- LIDDELL Henry & SCOTT Robert (1996), *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- MICHELET Jules (2013), *La Sorcière*, [sl]: Publie.net.
- MONDRAGÓN Cristina (2020), *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana*, Lausana: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- MURRAY Margaret A. (2006), *El dios de los brujos* (2ª ed. J. J. Utrilla, trad.), México: FCE. (Obra original publicada en 1931 bajo el título *The God of the Witches*, London: Faber & Faber.)
- ORTIZ-OSÉS Andrés & MAYR Franz (1988), *El matriarcalismo vasco* (3ª ed.), Bilbao: Universidad de Deusto.
- ORTIZ-OSÉS Andrés (2007), *Los mitos vascos*, Bilbao: Universidad del Deusto.
- PATCH Howard R. (1956), *El otro mundo en la literatura medieval*, México: FCE.
- RISSE Lucas (2017), *Álex de la Iglesia. Un cine ferpecto*, Buenos Aires: Cinespacio.

NOTAS

1. Como él mismo lo ha dicho, «es un acto de generosidad no aburrir a la gente» (Risso, 2017: 146).
2. Esta denominación une dos tradiciones: fantástico, entendido como irrupción de lo sobrenatural en la realidad representada, y lo propio del cine de terror. Es más conocida en España que en el resto del mundo hispanohablante.

3. Mención aparte merece *Mad Max: Fury Road* (2015). La historia de la guerrera Furiosa en un espacio post-apocalíptico de estética ciberpunk —específicamente diesel-punk— conquistó las más altas cumbres de la crítica seria.
4. Él mismo lo declaró ante un periodista en una entrevista reveladora: «si buscas una historia, que sea el Apocalipsis» (Campos, 2012: sn).
5. Símbolo antiguo de cuatro brazos que rotan circularmente. De acuerdo al filósofo Andrés Ortiz Osés, representan unitariamente la cuadratura de la tierra y el círculo del cielo (2007: 47). Es representativo de la cultura vasca.
6. En euskera, *sorgin* o *sorguiña* es una bruja que pertenece al cortejo de la diosa Mari, a modo de representante, sacerdotisa, hechicera o maga. Para Ortiz-Osés, la bruja es una especialista en brujería y sortilegios, experta en hierbas medicinales y en filtros mágicos, así como en las artes amatorias y adivinatorias (2007: 30). Para Caro Baroja, la palabra «*sorguiñ*» tiene como componente la voz latina *sors* más el elemento vasco *guiñ*, agente, por lo que *sorguiñ* es quien hace suertes (1997: 452). Barandiarán advierte que en su sentido más primitivo es un genio nocturno que habita en cuevas (1984: 185).
7. O flor del sol. De Sol —Eguzki—, que es una deidad femenina hija de la Tierra. Su nombre se traduce como «ojo de la divinidad» (Bergara, 2001: 21).
8. H. Patch menciona las fronteras acuáticas y específicamente a la neblina como pasos hacia el otro mundo (1956: 53).
9. De nuevo H. Patch habla sobre comer el alimento del Otro como una forma de ligarse a él y hasta perder humanidad (1956: 61).
10. El Caos —Χάος— es el abismo, lo que se abre de par en par, la oscuridad infinita (Liddell-Scott, 1996: 4213).
11. M. Murray sostiene que este rasgo de las brujas las relaciona directamente con la agilidad de pies de los seres féericos. Para ella, una bruja no es más que un hada enojada (2006: 54).
12. Hécate gobierna todo el axis mundi: el Cielo, la Tierra y las profundidades. También es la diosa de las encrucijadas y la adivinación, atributo de las brujas (Cashford, 2018: 194).
13. Para F. Donovan, el caldero podía usarse para hervir la mezcla mágica, con acompañamiento de encantos y hechizos, para luego utilizarlo con fines diversos, como agua bendita para bendecir las cosechas o como sustancia para pociones. Una vez usado el brebaje mágico, se empleaba para guisar (1989: 85).
14. La diosa Mari también es la casa, el cuerpo materno del universo familiar.
15. Literalmente, señora de la casa. El *etxe* es tierra y albergue, templo y cementerio, soporte material de los vivos y difuntos de una familia, de ahí que la casa sea tan importante (Barandiarán, 2012: 48).
16. Dice Ortiz-Osés que lo interior es crucial en la mitología vasca. Lo exterior es lo que vemos, la realidad dada —en euskera *berezko*—, mientras que lo interior es lo sobrenatural, lo sagrado —en euskera *aideko*— (2007: 15).
17. Símbolo activo y solar, según J. Cirlot (2001: 202).
18. El número tres es importante en la cosmovisión pagana vasca. Simboliza los tres reinos que la diosa Mari habita: el Universo, la Tierra y la casa.
19. El rojo por el sol, el negro por la luna.
20. En doble sentido: tanto el literal —del italiano *grotta*, cueva—, como el de ridículo o irregular.

RESÚMENES

Este trabajo desarrolla la revelación profética que anuncia la llegada de una diosa madre arcaica y el fin del patriarcado en la cinta *Las brujas de Zugarramurdi* de Álex de la Iglesia. Esta revisión del discurso mítico-religioso representado mediante un lenguaje primordialmente visual se hace desde una perspectiva apocalíptica donde las nociones cristianas de bien y mal están subvertidas y asociadas al matriarcalismo vasco.

This work considers the prophetic revelation that announces the arrival of an archaic Mother-goddess and the subsequent end of patriarchy in the film *Witching and Bitching* by Álex de la Iglesia. This review of the mythical-religious discourse, represented by a mostly-visual language, is conducted from an apocalyptic perspective where Christian notions of good and evil are subverted and associated to the Basque Matriarchalism.

Cet article développe la révélation prophétique qui annonce l'arrivée d'une déesse mère archaïque et la fin du patriarcat dans le film *Les sorcières de Zugarramurdi* d'Álex de la Iglesia. Cette révision du discours mythico-religieux représenté par un langage essentiellement visuel se fait dans une perspective apocalyptique où les notions chrétiennes du bien et du mal sont subverties et associées au matriarcalisme basque.

ÍNDICE

Palabras claves: revelación profética, brujas, matriarcalismo vasco, diosa madre, apocalipsis

Keywords: prophetic revelation, witches, basque matriarchalism, mother goddess, apocalypse

Mots-clés: révélation prophétique, sorcières, patriarcat basque, déesse mère, apocalypse

AUTOR

YENISEY RODRÍGUEZ CABRERA

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales – UNAM

yeniseyrc@gmail.com

Catastrophes et allégories de la fin : une apocalypse sécularisée

Catástrofes y alegorías del fin: un apocalipsis secularizado

Cartografía de escenarios apocalípticos en la novela española del siglo XXI: hacia una estetización de la ruina y la destrucción

A Cartography of Apocalyptic Scenarios in the XXI Century's Spanish Novel: an Esthetics of Ruin and Destruction

Cartographie des scénarios apocalyptiques dans le roman espagnol du XXI^e siècle : vers une esthétisation de la ruine et de la destruction

Teresa Gómez Trueba

Introducción

- 1 Aunque son muchos los factores que pudieran motivar la consideración «apocalíptica» del corpus de novelas que serán analizadas en este artículo (la proyección prospectiva del relato, la alusión a las causas del derrumbe de la civilización, la recreación de una estética del horror o la violencia exacerbados, el frecuente retorno al primitivismo o la barbarie tras la caída del sistema, etc.), nos centraremos exclusivamente en el análisis de los escenarios más recurrentes para ubicar la recreación del consabido mundo derruido. Y es necesario advertir, en primer lugar, que las numerosas novelas de ambientación apocalíptica publicadas en España en lo que llevamos de siglo XXI rara vez nos trasladan a un futuro lejano y supertecnológico difícilmente reconocible desde nuestro presente. Con mucha más frecuencia, nos enfrentan a un futuro muy cercano a la fecha de publicación del libro o, incluso, a un tiempo de cronología imprecisa, pero casi siempre sospechosamente parecido a la realidad de hoy (Costa, 2014). En los planteamientos prospectivos de la narrativa más reciente en lengua española es habitual la descripción de lo que podríamos considerar las ruinas de un mundo que nos

resulta extremadamente familiar, consiguiendo así incrementar su efecto sobrecogedor al hacernos advertir la amenaza de la destrucción total a la vuelta de la esquina.

- 2 Para Cristina Mondragón, quien, a partir de un amplio corpus de novelas mexicanas contemporáneas, analiza minuciosamente el proceso de ficcionalización literaria del mito escatológico y cómo el uso secularizado del apocalipsis se distingue de la escatología bíblica, la literatura apocalíptica es en principio «aquella que parte de la idea del Fin del mundo y se nutre del imaginario apocalíptico» (2020: 26). Pero en su estudio llega a demostrar que, en la narrativa apocalíptica contemporánea, aunque los mundos representados muy frecuentemente se ubican en el futuro, ya no necesariamente desarrollan un paradigma de realidad sobrenatural: «las mímisis tienden a reproducir la legalidad natural del mundo extratextual. Ya no son indispensables las potencias divinas, los milagros, ni los cambios en las leyes del espacio o del tiempo sin explicación lógica, con lo que la realidad representada se vuelve tética: responde a la razón y la lógica conocidas, y se aleja de la irrealidad» (Mondragón, 2020: 253).
- 3 Ahora bien, advertida también esa tendencia a la representación de mundos familiares y verosímiles en las ficciones apocalípticas españolas más recientes, ello no implica que en los escenarios elegidos para tal fin nos encontremos con atisbo alguno de costumbrismo. Más bien, al contrario, en la frecuente exhibición de las ruinas del mundo conocido se borra por lo general toda huella de lo que solemos identificar con la identidad o la idiosincrasia de nuestro país o de cualquier otro espacio geográfico preciso. La globalización se impone así sobre los restos del mundo derruido, intuyéndose en ella, en no pocas ocasiones, la misma causa de dicho derrumbe. Cosa distinta es que, más allá de esa imprecisión esencial o de la desterritorialización que califica a buena parte de la ficción contemporánea (Noguerol Jiménez, 2008; Mora, 2014), nos topemos con una proliferación de espacios globalizados del desastre, absolutamente codificados y especialmente recurrentes, que llegarán a adquirir la categoría de *topoi* en el imaginario apocalíptico de todo tipo de manifestaciones artísticas, y que intentaremos describir y analizar en las páginas que siguen.
- 4 Pero antes de adentrarnos en la descripción de esa cartografía de escenarios para el desastre, conviene que precisemos nuestra concepción de aquello que vamos a denominar «ficción apocalíptica». A pesar del auge de este tipo de ficciones en lo que llevamos de siglo XXI, tanto en el ámbito de la literatura como en los medios audiovisuales (Santos, 2019), así como de la creciente bibliografía que dicho éxito viene generando, a fecha de hoy todavía se presentan como problemáticos e imprecisos los perfiles que delimitan términos como «utopía», «distopía» o «ficción apocalíptica». En su reciente y esclarecedora monografía, Antonio Orejudo Utrilla (2021) utiliza el término abarcador de «utopía» como categoría genérica que incluye dentro de sí tres diferentes estrategias narrativas: la «eutopía» (presentación de una sociedad modelo que tiene el objeto de criticar y mejorar el presente), la «distopía» (recreación de un mundo catastrófico y siniestro que, pese a las apariencias, también está alentada por una aspiración de mejora) y la «antiutopía» (aquella «que cuestiona o problematiza los conceptos mismos de utopismo, esperanza y mejora») (Orejudo Utrilla, 2021: 31)¹. En opinión de este autor, si en las distopías «sí suele haber disidencia: uno o varios personajes que cuestionan el orden social en el que viven, y que actúan (o no) para derrocarlo» (Orejudo Utrilla, 2021: 32), por el contrario, en las «antiutopías»,

encontraremos una reacción contra el mismo impulso utópico; serían aquellas obras en las que soñar con otros mundos parecería un ejercicio inútil.

- 5 A su vez, dentro de las «distopías», entre otros subtipos temáticos (como las «anticapitalistas», «anticomunistas» y «tecnológicas»), incluye las por él denominadas «distopías apocalípticas». Si los mundos alternativos imaginados en todas las distopías son el resultado de una exacerbación de los problemas del mundo contemporáneo, la llamada «distopía apocalíptica», sería aquella en la que ese mundo ya ha sido destruido o está a punto de su derrumbe, aquella en la que el tejido social, tal y como hoy lo conocemos, ha llegado a desaparecer (Orejudo Utrilla, 2021: 54). En definitiva, la ficción apocalíptica sería la máxima expresión de ese pesimismo tan característico de nuestro tiempo, del que nos advertían Zygmunt Bauman y Carlo Bordoni en aquel conocido ensayo sobre el actual *Estado de crisis* (2014). La distopía apocalíptica sería aquella «en la que el empeoramiento social ha llegado a tal extremo que no puede hablarse de sociedad propiamente dicha, sino de restos deshilachados de un tejido social hecho girones. Las ruinas en algunos casos sirven para construir un nuevo orden social, pero en otros casos la desolación es absoluta» (Orejudo Utrilla, 2021: 55).
- 6 Esta última afirmación me lleva a plantear lo problemático de la distinción entre la propia categoría de la «distopía apocalíptica» y la de las «antiutopías», aquellas en las que desaparecería cualquier impulso constructivo o de mejora de la sociedad presente. De momento me interesa destacar ahora esa «desolación», que no pocas veces se traduce en una aceptación pasiva y meramente contemplativa de los estragos del desastre, rasgo este caracterizador de gran parte de las novelas que serán analizadas en este artículo y que las distinguiría de las distopías propiamente dichas.

La gran urbe devastada y el aterrador pasillo de *El Resplandor*

- 7 De la vieja promesa de un futuro de bienestar y comodidades tecnológicas en un entorno de perfecta planificación urbanística brotó muy pronto la contracara aterradora de la distopía urbana (véase Prakash, 2010). Desde la mítica *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, infinidad de ficciones audiovisuales o literarias han escenificado ese lado oscuro y amenazante de la gran ciudad. En el actual imaginario apocalíptico sobresale el tópico de la ciudad abandonada o semidesierta tras el desastre, por la que ya solo deambulan unos pocos supervivientes a la catástrofe. Lo cierto es que la morbosa atracción por los lugares abandonados es un fenómeno de alcance global. La imagen de una ciudad, fábrica, parque de atracciones, hotel, absolutamente deshabitados y en estado de ruina, ha llegado a adquirir una innegable fotogenia en nuestros días. Es notable la avalancha de páginas de internet que hoy se dedican a rastrear fotografías de «ciudades fantasmas», bien por haber sido víctimas de guerras o catástrofes o, lo que parece aún más aterrador, por haber sobrevivido a la propia función para la que fueron construidas. Hay sin lugar a duda una estetización de ese tipo de espacios que nos atraen y nos espantan por igual. Incluso, llegando al colmo de los contrasentidos, en internet se promociona un supuesto tipo de «turismo aventura» para los más valientes consistente en visitar ciudades fantasma del mundo. Estamos ante lo que podríamos llamar un nuevo marketing del paraje abandonado tras el cataclismo.

8 Pero ese nuevo *locus amoenus* que tanto triunfa en el imaginario colectivo del siglo XXI no es tan reciente como cabría imaginar. En un clásico de la literatura apocalíptica como es *La tierra permanece* (1949), de George R. Stewart, encontramos ya el espacio mítico de la ciudad desierta. En el capítulo 4 de la primera parte de la novela de Stewart se describe el viaje a Manhattan del protagonista al poco tiempo de haberse producido el desastre. La descripción que hace de la gran urbe cosmopolita deshabitada se convertirá en un tópico de absoluta vigencia hasta nuestros días. Seis años después el motivo del superviviente en la gran ciudad abandonada será retomado por Richard Matheson en su mítica novela *Soy leyenda* (1954). Y, medio siglo después, en las producciones cinematográficas o literarias post 11-S se sigue acudiendo con extraordinaria frecuencia al lugar común de la urbe abandonada o semidesierta. Ya en nuestro siglo títulos como *La carretera* (2006) de Cormac McCarthy han contribuido a esa popularidad. Y, en los dos últimos casos, ha sido especialmente a través de sus respectivas y exitosas adaptaciones cinematográficas como esa escenografía ha llegado a resultarnos tan familiar. Las grandes urbes, en su inherente estado de *equilibrio inestable*, siempre al borde del derrumbe, seguirán resultando especialmente atractivas e idóneas para todo tipo de ficciones apocalípticas y escenarios catastróficos (Fernández Mallo, 2018a: 50), y también en la novela contemporánea española.

9 El *topos* de la ciudad semiabandonada es, por ejemplo, el escenario escogido por Sara Mesa para su novela *Un incendio invisible* (2011): «veía los edificios semivacíos, la gente solitaria caminando con aire ausente, los coches abandonados en las aceras, algunos con los cristales rotos. Los semáforos cambiaban del rojo al verde y del verde al rojo en un parpadeo innecesario. Como una ciudad tras la guerra, pero sin guerra, pensó. La estación, sin apenas trasiego» (Mesa, 2017: 42-43). Asimismo, en *Dos mil noventa y seis* (2017), de Ginés Sánchez, reencontraremos: «El mismo polvo, las mismas avenidas desiertas, los mismos gigantes de cristal, los mismos vehículos abandonados que reposaban, las ruedas desinfladas, sobre la arena» (79). Pero frente a las ficticias ciudades imaginadas por Mesa o Sánchez, otros autores recientes han fabulado con la destrucción de ciudades reales. Así, por ejemplo, Francisco Javier Pérez, en *Hierático*

(2010), nos trasladaba a una Barcelona hundida en el agua y el lodo tras un gigantesco tsunami. Por su parte, Ismael Martínez Biurrun recurre a una escenografía muy similar a la descrita por Sara Mesa en su apocalíptica novela *Un minuto antes de la oscuridad* (2014), pero en este caso ubicándola en la misma ciudad de Madrid. La gran manzana, anegada y cubierta por las aguas tras el diluvio, es el escenario elegido por Marina Perezagua para su *Don Quijote de Manhattan (Testamento yankee)* (2016).

- 10 Lugares comunes y especialmente emblemáticos de esa popular y atractiva idea del fracaso del progreso serán las estaciones de servicio desiertas (estereotipada imagen que aparece en la cubierta de *Cenital* de Emilio Bueso, 2012), los coches detenidos y atascados en medio de las autopistas (escenario de *Pronto será de noche* de Jesús Cañadas, 2015), los aeropuertos en los que hace mucho que ya no aterriza ningún avión, y en los que estos quedaron abandonados en las terminales, convertidos en improvisados refugios tras la caída del mundo (como veremos en *2020*, de Javier Moreno, 2013), los centros comerciales saqueados: en *Don Quijote de Manhattan*, un Quijote y Sancho viajan desde el pasado para deambular desorientados por los pasillos de una tienda de Ikea devastada tras el diluvio que ha terminado con toda la civilización (Perezagua, 2016: 255-261). Todos esos espacios (la autopista, la estación de servicio, el aeropuerto, el centro comercial...), que cumplían a la perfección con su función en el sistema, han quedado destruidos por el cataclismo, deviniendo en las ruinas simbólicas de la falacia que encerraba nuestro viejo sueño del progreso. Muy explícita a este respecto resulta la descripción de Lara Moreno en su novela *Por si se va la luz* (2013).

Tenemos un frigorífico. Me pareció normal, pero ahora me parece un milagro. Hay gas. Y un montón de tierra. Este lugar sigue conectado a un generador, igual que otros miles de lugares en el mundo, tentáculos olvidados donde ya no vive un alma, fábricas inservibles, parques temáticos, centros comerciales, hospitales, seguirán conectados a la máquina, aunque nadie encienda los interruptores. Millones de cables recorren la Tierra. Y millones de hombres sacan provecho de lo que ya no sirve, de ese gran despliegue de progreso destruido. También las pequeñas ciudades parásitos que han ido construyendo en las faldas de las inmensas ciudades parásito tienen sus conductos de agua y sus cables conectados a la máquina, aunque los edificios estén completamente vacíos. Algunos sin techo, sin cristales en las ventanas. Quizás vivan familias allí, grupos de gente apoltronada en las habitaciones desnudas y grises. Quizás sirvan exactamente para eso, para meter gente dentro, gente que no será capaz de levantarse del cemento para cavar en el cemento. El mundo destruido se convertirá en un gran campo de concentración (Moreno, 2013: 104).

- 11 En muchas de las novelas analizadas para la realización de este trabajo, además del motivo de la ciudad abandonada, nos encontraremos con una significativa vuelta de tuerca: el espacio abandonado y desolado que se elige con gran frecuencia es el del simulacro de ciudad o las falsas ciudades (parques de atracciones, resorts vacacionales, ciudades dormitorio...), recargando entonces las tintas sobre la falacia de una civilización que mercede con la imagen estereotipada de la felicidad y el bienestar. Sin duda, dentro de los lugares fantasmas, un espacio privilegiado lo ocupan los parques temáticos y de atracciones abandonados, proliferando también los rankings de los más terroríficos y las fotografías más impactantes de ellos en internet. Y como evidencia del potencial estético de esos fantasmales parajes podemos recordar ahora la propuesta artística del prestigioso y al mismo tiempo «anónimo» Banksy y su conocida obra *Dismaland* (irónica parodia de Disneyland): un macabro parque de atracciones que creó en el sur de Inglaterra en 2015 e hizo desaparecer (con una lógica artística

incontestable) a las pocas semanas de su inauguración, quedando desde entonces la instalación definitivamente clausurada.

12 Im



Bansky, Dismaland (2015).

- 13 Si de nuevo echamos un vistazo al panorama de la novela española del siglo XXI comprobaremos que no escasearán las macabras recreaciones de esas «falsas» ciudades. Así en la reciente y magnífica novela de Raquel Taranilla *Noche y océano* se describe con evidentes tintes apocalípticos, no exentos de ironía, la inaudita e incomprensible construcción que alberga el parque alemán de Tropical Islands (2000: 189-191). Por su parte, el cineasta y escritor Elio Quiroga escoge para su novela *Idyll* (2014) una zona residencial levantada en el desierto, inspirada en Celebration, aquella utopía inmobiliaria o «ciudad ideal» que construyó The Walt Disney Company en Osceola County (Florida) a mediados de los años noventa. En *Las ventajas de la vida en el campo* (2018) de Pilar Fraile, la protagonista, fotógrafa profesional, se dedica a retratar con su cámara esas inmensas urbanizaciones levantadas en las afueras de las ciudades, cuya construcción debió ser interrumpida como consecuencia de la crisis y el estallido de la burbuja inmobiliaria en el 2008, quedando en desolador estado de abandono. Pero paradójicamente el objetivo de su labor no es el de denunciar el fracaso que reflejan dichas ruinas sino el de embellecerlas con sus fotografías para que puedan ser puestas de nuevo a la venta por las empresas constructoras. Asimismo, un ejemplo de la falsa ciudad idílica o la utopía inmobiliaria lo encontraremos en la última novela de Juan Francisco Ferré, *Revolución* (2019), nueva versión distópica² del tradicional género de la novela de campus. La acción tiene lugar en el año 2037, en un inmenso Campus Universitario al que se trasladarán el protagonista y su familia para comenzar lo que se supone que es una nueva y prometedora vida. Todo sucede en un aparente lugar de ensueño, con edificios innovadores y sofisticados sistemas tecnológicos, ubicado en un espacio geográfico impreciso y desconectado de los grandes espacios urbanos. Significativamente, dicha ciudad es denominada por su creador como la URBANIZACIÓN, pues para él: «el mundo exterior no existe. Es una ilusión [...] El mundo de ahí fuera es el pasado. Aquí estamos seguros. Hemos llegado. Nosotros somos el futuro. El futuro ya está aquí» (Ferré, 2019: 235). Pero, naturalmente, esta última distopía de Ferré irá progresivamente mostrándonos las profundas grietas de esa falsa utopía, de tal modo que la URBANIZACIÓN se terminará desvelando como un siniestro micromundo, sin posibilidad de escape, que se extiende hasta los límites de lo visible, y del que solo se sabe que se ha llegado al final cuando uno se topa con otra urbanización que viene después de esta (Ferré, 2019: 229).

- 14 Especialmente inquietantes nos resultarán las numerosas incursiones de los personajes de la novela actual en los pasillos y las habitaciones de los hoteles que han sido abandonados o que mantienen sus puertas cerradas una vez terminado el periodo vacacional. Así, en la distopía de Emilio Bueso *Cenital* (2012), leemos: «Carnaval disfrutaba de su soledad en aquel sitio. Recorría los pasillos de los hoteles vacíos en su bicicleta, sintiéndose por un momento como el chaval protagonista de esa película de Kubrick» (2012: 184). También el protagonista de *Un incendio invisible* vive en un hotel prácticamente vacío y el recorrido de Tejada, el protagonista, por aquellos pasillos deshabitados nos resultará igualmente sobrecogedor: «No encontró a nadie por los pasillos ni oyó ningún ruido salvo las ruedas de su propia maleta deslizándose por la moqueta» (Mesa, 2017: 37). El motivo del hotel abandonado aparece también en *Rendición* (2017), la reciente distopía de Ray Loriga. En su peregrinaje hacia la idílica ciudad transparente el protagonista y su familia topan con un hotel abandonado que era «más bien un balneario plagado de pozas de agua sulfurosa que al estar desasistidas y estancadas olían como uno se imagina que huele el infierno» (Loriga, 2017: 81). En el interior, «las mesas tiradas, las vajillas rotas a mala fe, los excrementos, los cristales agujereados a pedradas» (81).
- 15 Pero el motivo de la incursión en el hotel deshabitado será tratado de manera aún más profusa por parte de Agustín Fernández Mallo. Ya en *Nocilla Lab* (2009) el narrador y su novia vivieron una extraña aventura en el interior de un viejo centro penitenciario reconvertido en moderno centro de agroturismo, en el que paradójicamente nunca se había alojado nadie en sus más de 1 000 habitaciones. Una década más tarde, Fernández Mallo volverá a echar mano del mismo motivo en el Libro Primero de su *Trilogía de la guerra* (2018b), titulado «Isla de San Simón (Combustibles fósiles)». En este caso el narrador emprende una extraña expedición a un hotel cerrado en periodo no vacacional, situado en ese pequeño islote de la ría de Vigo, y que es en realidad un edificio reconvertido de una antigua cárcel y campo de exterminio de presos republicanos durante la guerra civil española. Allí vivió, en absoluta soledad, como un falso Robinson, recorriendo los vacíos pasillos, el hall deshabitado, los inhóspitos alrededores del hotel, durante meses. Tras dedicarse a hacer innumerables recorridos por la isla grabando sus pasos con una cámara de vídeo, descubre que el sonido que ha sido captado en su grabación ha desaparecido en el exterior. Pareciera así que, al igual que en la inolvidable *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (en la que Fernández Mallo pareciera inspirarse), una realidad espectral hubiera sido atrapada por la tecnología para repetir sus ecos a perpetuidad. Tras la extraña aventura, el rastro del personaje se pierde por espacio de casi un año, no guardando después en su memoria recuerdo ninguno de ese periodo. Pero lo que me interesa destacar ahora en relación con la excéntrica vivencia narrada en *Trilogía de la guerra* de Agustín Fernández Mallo es el motivo del viaje (intencionado, no fruto de un indeseado naufragio, ni de un inesperado cataclismo) al lugar deshabitado: la premeditada búsqueda de un espacio que le permita salir, aunque sea por un breve lapso de tiempo, de la civilización y del mismo tiempo.
- 16 Recordemos ahora que en el texto «Mutaciones» (recogido en *El hacedor (de Borges). Remake*) el mismo Agustín Fernández Mallo (2011) había vuelto la mirada a la obra del artista norteamericano Robert Smithson. Refiriéndose a una de sus obras más conocidas, el *Hotel Palenque*³, decía el artista norteamericano que le fascinaba este edificio porque no podía entenderlo: «le gustaba el aspecto roto de un muro, el jardín

de los ladrillos desechados, la fachada llena de manchas, una columna sin sentido que desafía cualquier funcionalidad, las baldosas, que le parecen mucho más interesantes que la mayoría de los cuadros que se pintan hoy en día en Nueva York, la piscina inacabada y, por supuesto, vacía» (cit. por Castro Flórez, 2015: 126). Lo que atraía a Smithson del Hotel Palenque era el hecho de constituir a un mismo tiempo una obra en construcción y una ruina contemporánea, «el ser la encarnación de su idea de un *lugar sin lógica (descentrado o dislocado)*» (Castro Flórez, 2015: 125). El espacio indescifrable, de arquitectura imposible, va a ser sin duda otro de los escenarios predilectos en el imaginario apocalíptico de nuestros días.



Robert Smithson, fotografía del *Hotel Palenque* (1969-1972).

Los edificios inescrutables o la sublimación de la arquitectura escheriana

- 17 Recordemos que en el relato que abre *El Aleph*, «El inmortal» (1947), Borges fabulaba con una extraña ciudad cuya arquitectura carecía de fin: corredores sin salida, ventanas de altura inalcanzable, escaleras inversas, puertas por las que no se accedía a ningún lugar... Aquella atroz e insensata construcción, confiesa el narrador del relato, producía «más horror intelectual que miedo sensible» (Borges, 1971: 15). Años más tarde en su libro *Especies de espacios* (1974) George Perec nos confesaba haber fantaseado con la posibilidad de que en el interior de su propio apartamento existiese un «espacio inútil» (1999: 59 y ss.); no se refería a un trastero o a un mero recoveco, sino a un espacio que deliberadamente careciera de función, que no sirviera para nada, ni remitiera a nada. Lo interesante en la reflexión de Perec es que un espacio «sin función» es un espacio también inconcebible: «A pesar de mis esfuerzos —continúa el escritor francés— me fue imposible llevar a cabo este pensamiento, esta imagen, hasta el final. El mismo lenguaje, me parece, se reveló incapaz para describir esa nada, ese vacío, como si sólo se pudiera hablar de lo que es pleno, útil y funcional» (Perec, 1999: 59). Más adelante, trata «inútilmente» de dar forma a ese espacio «inútil»: «pensé en una novela de

cienciaficción en la que la noción de habitat habría desaparecido» (Perec, 1999: 61). Pero confiesa que nunca llegaba a concebir nada satisfactorio. Al final del capítulo, en cambio, reconoce esperanzado que no cree haber perdido completamente el tiempo al tratar de franquear ese límite improbable pues tiene la impresión de que a través de este esfuerzo se transparenta algo que podría tener estatuto de habitable.

- 18 En la ficción apocalíptica de nuestros días parece existir una fascinación por los edificios de arquitectura imposible, pero de alguna manera habitables. Los extraños edificios posindustriales no solo en ruinas, sino también inescrutables o indescifrables para sus propios visitantes o moradores abundarán en nuestras novelas. Y de nuevo debemos advertir que la fascinación por este tipo de escenarios rebasa lo literario, pues no resulta difícil constatar cómo también proliferan en internet los rankings de los edificios más extraños del planeta.
- 19 Si hay espacios que logran crear una atmósfera realmente inquietante son aquellos que nunca parecieron tener ningún tipo de utilidad o función reconocible. Los ejemplos de este tipo de arquitecturas de imposible concepción invadirán en la última década las narraciones apocalípticas españolas. En *Constatación brutal del presente* (2011), una «brutal» y enigmática narración de Javier Avilés, los personajes se dirigen a un lugar llamado «La Cúpula». Esta era la última y definitiva representación de «los medios de producción, el trabajo y la acumulación de capital» (Avilés, 2011: 71). La novela se desarrolla en un mundo post-apocalíptico y devastado, pero en La Cúpula «la inercia del sistema automático hace que las cajas de madera circulen en un bucle sin fin por cintas transportadoras» (Avilés, 2011: 10). Y, significativamente, a pesar de su inexplicable funcionamiento, consecuencia de la aterradora desidia de un sistema ajeno a su propia autodestrucción, el narrador constata que se desprende «un hedor a podredumbre y descomposición de las cajas circulantes» (Avilés, 2011: 10-11).
- 20 Otro interesante ejemplo lo encontramos en el extraño edificio en el que transcurren los hechos narrados en la novela también de ambientación apocalíptica de Sara Mesa *Cuatro por cuatro* (2012): el elitista y misterioso Wybrany College. La página web de dicha institución educativa no ofrece indicación exacta de su emplazamiento y tampoco ofrece fotografías de sus instalaciones (Mesa, 2012: 23). Y si la localización es imprecisa, también lo es la fecha en la que transcurren los hechos. Asimismo, el propio diseño arquitectónico del edificio que alberga el Wybrany College no podría resultar más inquietante: «Hay un dibujo oculto que delata al presente en el pasado. Ese dibujo sigue las líneas trazadas por el miedo» (Mesa, 2012: 23). El misterioso edificio responde en realidad a una «arquitectura experimental para un experimento» del que sus habitantes forman parte sin saberlo (Mesa, 2012: 53). Es más, en el transcurso de la novela iremos averiguando que esta construcción hace las veces de búnker o escondite secreto, pues el bosque que la rodea está prohibido, aparte de contaminado por un vertido tóxico, y probablemente plagado de esa «gente con ganas de reventar el mundo» (Mesa, 2012: 52).
- 21 *Los últimos días de Roger Lobus* (2015), de Óscar Gual, comienza con una paródica descripción de la extraña arquitectura de la ciudad de Sierpe, escenario de varias ficciones de este autor: «la Ópera de Sierpe recuerda a un búnker preparado para no se sabe qué apocalipsis futuro», «el Museo de Arte Contemporáneo tiene un aire de planta recicladora de basura», «el Ayuntamiento es, literalmente, un castillo medieval, con foso, cocodrilos y puente levadizo incluido» (Gual, 2015: 9-10). Pero el más extraño de todos es el Hospital, en cuyo interior va a tener lugar mayoritariamente la trama

apocalíptica narrada en la novela. Cuando sopla el Gregal agita la estructura del Hospital y le confiere un aspecto «gelatinoso y voluble». Desde las alturas parece entonces «una maqueta temblorosa que empequeñece» (Gual, 2015: 20). El edificio se halla en medio de un paraje lunar y, lo que es más revelador, en el interior de los inabarcables pasillos de ese hospital, el protagonista topará con una puerta perturbadora, no solo por su naturaleza aparentemente infranqueable, sino por su presencia inexplicable y fuera de toda lógica arquitectónica y funcional.

- 22 Otro ejemplo emblemático lo encontramos en la novela de Ginés Sánchez, *Dos mil noventa y seis* (2017). En su deambular por el desierto los supervivientes a la catástrofe se topan con una extraña construcción cuya antigua funcionalidad son incapaces de descifrar. Dicha construcción era de apariencia infinita, pues tras cada corredor siempre había otro corredor, tras cada escalera siempre otra escalera, tras cada pasaje siempre uno más: «La muralla no parecía hacer otra cosa que estar. Allí se incrustaba, recto y preciso, el tubo que habían venido siguiendo. Allí desaparecía sin más. Nada se oía. Nadie pululaba por sus bajos. Nadie se asomaba por la parte superior» (2017: 317).

- 23 Asimismo, numerosas construcciones de emblemática arquitectura imposible se levantan sobre el campus universitario en el que transcurre la mencionada *Revolución* (2019) de Juan Francisco Ferré, adquiriendo en esta novela el motivo del edificio ininteligible un inusitado protagonismo. Frente al chalet adosado y de siniestra simetría en el que la familia protagonista vivía antes de su traslado al campus, en la URBANIZACIÓN no hay dos edificios iguales, e incluso cada uno de ellos parece competir con el resto en originalidad y singularidad arquitectónica. Todo allí parecía como si «hubiera sido creado de la noche a la mañana, sin conexión visible con el pasado del lugar, una arquitectura viajando directamente desde el futuro e instalándose en el puto presente y su perpetua actualización o renovación técnica» (Ferré, 2019: 53). Uno de los hijos de la familia protagonista de *Revolución* realiza una grabación en video del interior de la vivienda en la que se hospedan dentro del campus; en ella puede verse:

Escaleras arriba y abajo, cuartos explorados en serie atendiendo a sus menores componentes, como un inventario de bienes en una subasta, ángulos muertos del interior de la vivienda interrogados por el ojo múltiple de la cámara como si fueran delincuentes, acusándolos de aberrantes o anómalos, obligándolos a culpar a su inventor, el innombrable arquitecto que los diseñó en un arrebató geométrico (Ferré, 2019: 200).

- 24 Esos ángulos muertos aquí referidos, como la puerta inexplicable de la novela de Gual, nos recuerdan inevitablemente a aquel espacio imposible con el que fabulaba George Perec. En realidad, varios son a lo largo de la novela los edificios descritos de aspecto engañoso en los que, una vez más, tras fachadas majestuosas de arquitectura imponente, el protagonista se perderá por un sinfín de pasillos y puertas misteriosas, tras alguna de las cuales no encuentra sino «un muro de ladrillo oculto tras una engañosa cortina de terciopelo rojo» (Ferré, 2019: 134), sin salidas visibles al exterior. También el motivo de la inexplicable falta de correspondencia entre el aspecto exterior de una determinada construcción y su estructura interior será utilizado por Ferré en esta novela. Concretamente, el edificio que alberga la Facultad en la que trabaja el protagonista desde fuera presenta:

una gran corona capital que remata el edificio como un toque de fantasía decorativa. Una protuberancia redonda, como una corola floral, el cráneo agotado de un recién nacido o un glándulo tumefacto, remata la torre de la cima piramidal y

evidencia la existencia de plantas superiores cuya numeración nunca había visto, ni creo que vea nunca, en el tablero del ascensor por el que llevo subiendo hasta la planta 15 (Ferré, 2019: 151-152).

- 25 Esa parte inaccesible de la facultad será denominada por sus habitantes como la «zona muerta» del edificio (Ferré, 2019: 153); sin duda, un nuevo ejemplo de aquel espacio que se intuye más allá de lo cognoscible. Pero de todo el fascinante catálogo de edificios de arquitectura imposible que son detalladamente descritos en la última novela de Ferré, quizás el más deslumbrante y asombroso de todos sea aquel construido en lo alto de una de las colinas que bloquean la visión del horizonte: se trata de un inmenso cono blanco de cuyo vértice superior sobresale una gigantesca antena receptora de las señales infinitesimales del porvenir. Una vez procesada toda esa información el propio edificio es capaz de crear «un simulacro gigantesco, una réplica exacta del futuro imaginario. Un cronopaisaje que variaba en fracciones de segundo conforme lo hacían las señales recibidas» (Ferré, 2019: 308). Sospecho que también en este caso la estremecedora «invención» de Morel parece inspirar los extraños edificios inteligentes imaginados por Ferré (véase al respecto Ferré, 2017). No en vano, los propios personajes serán conscientes de que «esta falsa hora la volveremos a vivir los dos y cada vez la viviremos como si fuera la primera vez y sentiremos lo mismo y diremos lo mismo y pensaremos lo mismo. Y nunca, nunca se nos dará la oportunidad de cambiar este guion» (Ferré, 2019: 148).

- 26 Ese bucle en el tiempo del que no se puede salir conecta a la perfección con todos esos extraños edificios descritos en este epígrafe que se extienden no solo hasta los límites de lo visible, sino también de lo cognoscible. En relación con todo ello me gustaría ahora traer a colación una reflexión del astrónomo británico Martin Rees, recuperada a su vez por Paul Virilio en su apocalíptico ensayo *El accidente original*:

Los bordes del vacío recién creado se estirarían entonces a la manera de una burbuja —de una esfera inflándose— para la Tierra y el cosmos, la galaxia entera quedaría encerrada, pero nosotros jamás seríamos testigos de ese cataclismo, porque, como la burbuja de vacío crecería a la velocidad de la luz, ni siquiera tendríamos tiempo para comprender LO QUE SUCEDE (cit. por Virilio, 2009: 115-116. Mayúsculas del original).

«Las afueras» o los lugares en el borde de los «no lugares»

- 27 Y a propósito de esos bordes que se estiran y se estiran hasta lo visible, en nuestro recorrido por los *topoi* escenográficos para ubicar la distopía no deberíamos pasar por alto aquellos otros lugares que podríamos calificar de restos o sobras desconcertantes. Destaca Nicolás Bourriaud como escenario especialmente fotogénico en la ficción apocalíptica del nuevo milenio el de esos espacios periféricos que se extienden alrededor de las grandes ciudades: «las afueras». Son lugares a medio hacer, caracterizados por su propia indeterminación, espacios fronterizos entre dos lugares que sí nos resultan fácilmente reconocibles: el campo y la ciudad.

¿Reflejos de una civilización de la sobreproducción, en el que el abigarramiento espacial (e imaginario) es tal que el menor hueco en su cadena ininterrumpida, trátase de un baldío urbano, de una extensión virgen (jungla, desierto o mar) o de un contexto miserable, adquiere inmediatamente una *fotogenia*, incluso un poder de fascinación? (Bourriaud, 2009: 99-100)

- 28 Ese espacio periférico o fronterizo resultará especialmente emblemático en muchas ficciones de ambientación apocalíptica, al ser ahí donde precisamente, tras la caída total o inminente del sistema, la naturaleza lucha por recobrar de la ciudad el territorio que esta previamente le había sustraído. La maleza así asoma entre las naves abandonadas; los matorrales, las ramas y hojas secas irán cubriendo las viejas carreteras y autopistas por las que antes del derrumbe se accedía a la ciudad.
- 29 Vicente Luis Mora tituló precisamente su primera novela, *Circular 07: Las afueras* (2007), haciendo referencia a esos inquietantes parajes⁴. Más tarde, otros novelistas españoles han continuado con esa recreación de la periferia. Así, de nuevo, en *Un incendio invisible* de Sara Mesa leemos:
- A lo lejos, desperdigados como nopales por la tierra reseca, se levantaban edificios semiderruidos, estructuras vacías, muros e incluso fachadas completas sin nada detrás; naves abandonadas, pequeñas fábricas y almacenes en cuyo interior había crecido la maleza. El viento silbaba al entrar y salir por las oquedades de los muros, por los vanos de las puertas y por las ventanas bordeadas de cristales rotos (Mesa, 2011: 139).
- 30 Pero quizás la novela más obsesionada con la recreación del paisaje suburbial y de extrarradio sea *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro. No se trata en este caso de una novela propiamente de anticipación. La crítica tendió a calificarla bajo la etiqueta de «novela de la crisis» (Martínez Rubio, 2016) y ciertamente en ella la precariedad laboral, el trauma y la locura se dan la mano para conformar una suerte de realismo distópico ubicado en el presente de la propia ciudad de Madrid, totalmente reconocible. Pero nos interesan especialmente en este caso las extrañas excursiones nocturnas que la narradora hace por los barrios periféricos de la ciudad en excéntrico intento de huida o a modo de medida terapéutica para calmar la ansiedad. De esta forma la novela está llena de interesantes descripciones, de evidente atmósfera apocalíptica, de todos esos espacios que se extienden más allá de los propios límites de lo reconocible como «ciudad»:
- [...] si sales por la A-3 hacia el este no ves más que un paisaje de colinas escasas y pedregosas sobre las que crecen matorrales negros parecidos a hongos. Son como una plaga de langostas muertas sobre la tierra. Es un paraje feo y sin embargo a mí me gusta [...] A nadie le importa que se levanten urbanizaciones allí; quienes las han hecho fracasaron porque el negocio del ladrillo se ha venido abajo, pero no verás a ecologistas reclamando por la supervivencia de los matorrales negros. Un entorno así ni siquiera es un erial hermoso. A lo que recuerda el hongo es a haber dejado tras de sí una dantesca escombrera. Cuando de adolescente volvía con mis padres de la playa y el amago de atasco empezaba ya a la altura del hongo, jamás me pareció que aquel paraje subsistiera por sí mismo. Lo miraba como si se tratara del resto de otro, la señal de un suburbio cercano que echaba raíces con las que consumir el agua y los minerales del páramo (Navarro, 2014: 109).
- 31 Elvira Navarro es también la responsable de un blog de especial interés en relación con el asunto que tratamos: *Periferia. Diario ligero de una que se pasea por la periferia madrileña* (2010-2016) [<http://madridesperiferia.blogspot.com/>]. Allí encontraremos atractivas fotografías acompañadas de interesantes comentarios acerca de los más variopintos sinsentidos urbanísticos de los últimos tiempos. A luz de las caminatas de su autora por la periferia se va conformando no solamente un retrato de la precariedad económica y urbanística, sino también de la crisis emocional de quien contempla y describe dichos escenarios. Ese lugar absolutamente desterritorializado, percibido ya inevitablemente como el «resto de otro» lugar, adquiere sin duda gran protagonismo en el imaginario

apocalíptico de nuestros días, convirtiéndose una vez más en una visual alegoría del revés de una utopía, no solo inmobiliaria, sino de progreso y crecimiento ilimitado.

- 32 Asimismo, también en la ya citada *Las ventajas de la vida en el campo* (2018), de Pilar Fraile, la protagonista detendrá su mirada en las «afueras» de la gran ciudad, territorio que no dudará en comparar con los consabidos escenarios apocalípticos tan característicos de numerosos relatos de ciencia ficción. Ello es de nuevo relevante si tenemos en cuenta que en realidad la obra de Pilar Fraile tampoco es una novela de anticipación. Es decir, lo que encontramos en ambas novelas es más bien la contemplación del entorno real de nuestro presente desde el imaginario apocalíptico:

Tanto las oficinas como los centros comerciales y de ocio estaban desperdigados sin ningún orden en los terrenos suburbanos. No obedecían a ningún plan urbanístico, sino que habían surgido al albur de puntuales recalificaciones de terrenos. Esa caótica ordenación, además de la sequía del terreno —todo el territorio colindante con la ciudad estaba despoblado de vegetación—, le daba un aspecto de repoblación lunar. Era como si hubiera sucedido una catástrofe y la especie humana se hubiera ido instalando en un planeta vecino en el que las leyes de la Tierra ya no tuvieran sentido y hubieran sido olvidadas, perdidas en el polvo estelar. Cada población, cada uno de esos edificios iluminados, se constituía como una isla, un territorio aislado de los demás e incluso hostil hacia los otros (Fraile, 2018: 152-153).

- 33 En realidad, estos parajes suburbanos tantas veces estetizados en las ficciones del siglo XXI responden al concepto de las «ruinas en inversión» de las que hablaba el artista Robert Smithson. Son ciudades, o simulacros de ciudades, que se levantan de la ruina misma.
- 34 Nos detendremos, por último, en el ensayo titulado *La ciudad infinita: crónicas de exploración urbana* (2019), de Sergio C. Fanjul. Dichas crónicas son fruto de las interminables caminatas de su autor por la ciudad de Madrid y sus alrededores, y que él mismo ha comparado con «las derivas psicogeográficas» que hacían los dadaístas, los surrealistas o los situacionistas (Fanjul, 2019: 96). Lo cierto es que la mirada de Fanjul sobre el entorno urbano y su periferia tampoco es ajena a ese imaginario apocalíptico al que nos venimos refiriendo. Desde el comienzo de su deambular se confiesa imaginando distópicas ciudades del futuro:

[...] como en *Blade Runner*, neblinosas y violentas, rodeadas de miseria, sobrevoladas por artefactos voladores (ya sean coches o drones de Amazon que nos traen los libros), aunque en vista del rumbo que tomamos, probablemente esa fealdad distópica se consiga enterrar bajo un colorido envoltorio apetecible e hipermoderno (Fanjul, 2019: 17-18).

- 35 Más adelante volverá a hablarnos de un Madrid de cielo anaranjado y neblinoso propio de *Blade Runner*, con un firmamento manchado «con la luz guarra que tiramos al vertedero cósmico» (Fanjul, 2019: 93). El libro encierra una clara y manifiesta crítica a la globalización del territorio, a ese modelo de urbanismo en serie que poco a poco nos ha quitado las ganas de viajar: «¿Para qué viajar si todo es lo mismo, el mismo Starbucks, el mismo H&M, el mismo Zara?» (Fanjul, 2019: 45)⁵. De hecho, sus metódicos paseos parten del centro de Madrid para bifurcarse por el extrarradio y los barrios periféricos, en busca de lo que podríamos considerar una marca de diferencia, una entidad que sobreviva aún a la globalización del territorio. Pero el sobrecogedor mensaje que nos transmite este libro es que la gran urbe se nos presenta como un espacio del que en absoluto resulta fácil salir, si pretendes hacerlo a pie. Asegura que sin ser conscientes de ello vivimos dentro de un mapa lleno de lagunas en blanco. Así, entre otros lugares inaccesibles para el viandante, se detiene por ejemplo en esos

espacios muertos, llenos de tierra y matojos, que están dentro de los rizados que hacen las autopistas, extraños «trozos de campo que se han quedado perdidos en el medio de la urbe» (Fanjul, 2019: 94). Los fallidos intentos de Fanjul por ir más allá, por salir del supuesto perímetro que rodea a aquello que consideramos «la ciudad» (comparable al intento del protagonista de la novela citada de Ray Loriga, *Rendición*, por abandonar la idílica ciudad transparente en la que permanecía encerrado y retenido contra su voluntad), solo le conducirán a desoladores descubrimientos:

Cuando el forastero deja los barrios de Usera para adentrarse en los territorios de Villaverde da la impresión de que atraviesa esa alambicada nada que rodea las grandes ciudades, esos terrenos donde la ciudad se desteje para volverse a tejer más tarde, donde la realidad urbana se disuelve y aparecen acertijos de autopistas, desguaces, naves industriales, descampados cubiertos de hierbajos dorados quemados por el sol. ¿Es esto ciudad o no es ciudad? Esto no es campo, esto no es bosque, esto no es estepa siberiana, esto no se sabe lo que es: es intersticio y abandono (Fanjul, 2019: 130).

La estetización de los escenarios del desastre o la ruina como instalación artística

- 36 Cuando los novelistas de hoy recurren al estereotipo de los escenarios descritos para ambientar sus ficciones parecen querer advertirnos de los amenazantes peligros que nos acechan. Ese estado de alarma, indefinido y líquido (Bauman & Bordoni, 2014), ese terror cósmico a que algo real ocurra por fin (Virilio, 2009), sin duda está detrás de toda esta manida escenografía. Todos esos *topoi* (la ciudad derruida, los edificios abandonados y sin funcionamiento, la construcción de arquitectura indescifrable, el vasto (no) lugar indefinido e híbrido que nos advierte de la aterradora infinitud de nuestras ciudades...) han sido convertidos por la ficción audiovisual y literaria contemporánea en emblemáticas imágenes del progreso detenido, de la falacia o mentira del progreso de nuestra civilización. Pero a lo largo de este artículo nos hemos ido refiriendo en varias ocasiones a la fascinación estética que en el imaginario colectivo del siglo XXI despiertan al mismo tiempo dichos parajes⁶. En el relato de María Zaragoza «Bellas ruinas» (2013) se reflexiona precisamente sobre este proceso de estetización de las ruinas de la ciudad post-apocalíptica. Una pareja de arqueólogos sobrevive al desastre y la caída del mundo y disfruta de su nueva vida entre las ruinas de la civilización caída, cuya belleza sabe apreciar. En principio, ello pudiera parecer contradictorio, pero conviene recordar ahora que la estetización de la ruina (tan consustancial a la propia poética del Romanticismo) no es tampoco un fenómeno privativo de nuestra época. Y no olvidemos que ya en el siglo XVIII la propia estética del colapso, la poética de la ruina, era una moda refinada y cultivada por ciertos pintores, como Hubert Robert, que a su vez la aprendió de su maestro, René Slodtz.
- 37 La última entrada del blog de Elvira Navarro arriba mencionado, *Periferia. Diario ligero de una que se pasea por la periferia madrileña* (2010-2016), se dedica a reseñar el proyecto y libro *Nación rotonda* (<http://www.nacionrotonda.com/>) y a propósito de este reconoce la autora de *La trabajadora*:

[...] aunque *Nación Rotonda* es un libro de denuncia, en la medida en que se prescinde del texto y en que muchas de sus imágenes corresponden a intervenciones vistas desde el aire (lo que significa su conversión en una casi abstracción no pocas veces bella), el resultado final puede abrirse a otras consideraciones. [...] Lo que trato de decir es que no es esta una obra que pierda toda su significación sin la referencia al

contexto, o lo que es lo mismo: que a pesar de ser concebida como denuncia, puede asimismo leerse (un leer que es ver) al margen de la denuncia (Navarro, 2016).

- 38 Esa posibilidad de leer (ver) el paisaje propio del imaginario apocalíptico más allá de la ideología, a la que se refiere aquí Navarro, es la tesis defendida en este artículo. Como ha señalado Gyan Prakash: «*We learn that the opening that dystopic images provide for human agency inflects their critical meaning. Equally relevant is their aesthetics, developed in particular historical and formal situations, which offer portraits ranging from urban anxiety and nihilism to utopian desire*» (2010: 13). Pero creo además que no solo cabría hablar de estética de la ruina, sino también de espectacularización de la misma. Recordemos ahora que en no pocas ocasiones la vieja aristocracia adornaba sus jardines con ruinas falsas o artificiales (Woodward, 2001). Como nos recuerda María Gainza en *El nervio óptico*: «En situaciones extremas se llamaban “jardines terribles” e incluían la sensación de vivir al borde de la catástrofe con grutas que escupían lenguas de fuego, volcanes que entraban en erupción y lluvias torrenciales que caían sin aviso» (2017: 43-44). En definitiva, hablamos de refinados parques temáticos, al estilo del ya citado de Bansky, levantados sobre el propio concepto de la ruina y la desolación. Comparemos, en fin, aquellos falsos decorados de la catástrofe con tantas otras contemporáneas instalaciones artísticas en las que de igual manera subyace esa vieja pulsión por el apocalipsis. El arte, las numerosas ficciones audiovisuales, las narraciones literarias del apocalipsis... perpetúan con su recurrente escenografía del fin del mundo la propia imposibilidad del concepto del fin, la aporía que encierra la misma idea de un relato del fin del mundo, de una ficción post-apocalíptica, de la narración de un mundo sin nosotros.
- 39 Llegados a este punto deberíamos preguntarnos si esa espectacularización de la ruina, la destrucción y el horror vendría a invalidar la supuesta intención autorial del compromiso de unos escritores aparentemente empeñados en llamar nuestra atención acerca de los errores de un sistema abocado a un fracaso inminente. El compromiso, en definitiva, que en la clasificación de Orejudo Utrilla (2021), enunciado al comienzo de este trabajo, distinguía a la «distopía» (fuera apocalíptica o no) de la «antiutopía». Lo cierto es que no sabríamos dar una respuesta contundente a dicho interrogante. Por ello nos conformaremos con sugerir que si, en muchas ocasiones, la intención autorial parece inclinar la balanza hacia la conciencia social, el compromiso y la denuncia de todo aquello que aún hoy consideran algunos autores que podríamos remediar, en otros muchos casos (quizás cada vez más abundantes) parezca primar la fascinación ante el bello espectáculo de la destrucción; fascinación, eso sí, tras la que quizás subyaga un inconfesable deseo de reseteo del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- AVILÉS Javier (2011), *Constatación brutal del presente*, Barcelona: Libros del silencio.
- BAUMAN Zygmunt & BORDONI Carlo (2014), *Estado de crisis*, Barcelona: Paidós.

- BIOY CASARES Adolfo (2005), *La invención de Morel* [1940], Madrid: Alianza.
- BORGES Jorge Luis (1971), *El Aleph*, Madrid: Alianza.
- BOURRIAUD Nicolás (2009), *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BUESO Emilio (2012), *Cenital*, Madrid: Salto de página.
- CAÑADAS Jesús (2015), *Pronto será de noche*, Madrid: Valdemar.
- CASTRO FLÓREZ Fernando (2015), *Mierda y Catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*, Madrid: Fórcola.
- COSTA Jordi (2014), «El tiempo de la distopía», *El País* (10 de octubre), <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html> (20-03-2021).
- FANJUL Sergio C. (2019), *La ciudad infinita. Crónicas de exploración urbana*, Barcelona: Penguin Random House.
- FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2009), *Nocilla Lab*, Madrid: Alfaguara.
- FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2011), *El hacedor (de Borges). Remake*, Madrid: Alfaguara.
- FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2018a), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2018b), *Trilogía de la guerra*, Barcelona: Seix Barral.
- FERRÉ Juan Francisco (2017), «Novelas cortas, ideas largas», en línea en *La vuelta al mundo*: <<http://juanfranciscoferre.blogspot.com.es/>> (20-03-2021).
- FERRÉ Juan Francisco (2019), *Revolución*, Barcelona: Anagrama.
- FRAILE Pilar (2018), *Las ventajas de la vida en el campo*, Barcelona: Caballo de Troya.
- GAINZA María (2017), *El nervio óptico*, Barcelona: Anagrama.
- GOYTISOLO Luis (2018), *Las afueras*, Barcelona: Anagrama.
- GUAL Óscar (2015), *Los últimos días de Roger Lobus*, Badajoz: Aristas Martínez.
- LIPOVETSKY Gilles & SERROY Jean (2014), *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona: Anagrama.
- LORIGA Ray (2017), *Rendición*, Barcelona: Penguin Random House.
- MARTÍNEZ BIURRUM Ismael (2014), *Un minuto antes de la oscuridad*, Barcelona: Fantasy.
- MARTÍNEZ RUBIO José (2016), «Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis. Desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro», *Rassegna Iberistica*, 106, 289-306.
- MATHESON Richard (2020), *Soy Leyenda* [1954], Barcelona: Minotauro.
- MCCARTHY Cormac (2016), *La carretera* [2006], Barcelona: Debolsillo.
- MESA Sara (2017), *Un incendio invisible* [2011], Barcelona: Anagrama.
- MESA Sara (2012), *Cuatro por cuatro*, Barcelona: Anagrama.
- MONDRAGÓN Cristina (2020), *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana*, Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- MORA Vicente Luis (2007), *Circular 07. Las afueras*, Córdoba: Berenice.

- MORA Vicente Luis (2014), «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal», *Pasavento. Revista de Estudios hispánicos*, II(2 - verano), 319-343.
- MORENO Javier (2013), 2020, Madrid: Lengua de Trapo.
- MORENO Lara (2013), *Por si se va la luz*, Barcelona: Lumen.
- NAVARRO Elvira (2014), *La trabajadora*, Barcelona: Random House.
- NAVARRO Elvira (2016), «Nación Rotonda», en línea en *Periferia. Diario ligero de una que se pasea por la periferia madrileña*: <<http://madridesperiferia.blogspot.com/>> (20-03-2021).
- NOGUEROL JIMÉNEZ Francisca (2008), «Narrar sin fronteras», J. Montoya Juárez & Á. Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2000)*, Madrid: Iberoamericana, 19-34.
- OREJUDO UTRILLA Antonio (2021), *Narrativa utópica contemporánea*, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- PEREC George (1999), *Especies de espacios* [1974], Barcelona: Montesinos.
- PÉREZ Francisco Javier (2010), *Hierático*, Ajec.
- PEREZAGUA Marina (2016), *Don Quijote de Manhattan (Testamento yankee)*, Barcelona: Los libros del lince.
- PRAKASH Gyan [ed.] (2010), *Noir urbanisms. Distopic images of the modern city*, Princeton: Princeton University Press.
- QUIROGA Elio (2014), *Idyll*, Palma de Mallorca: Dolmen.
- SANTOS Antonio (2019), *Tiempos de ninguna edad. Distopía y Cine*, Madrid: Cátedra.
- STEWART George R. (2016), *La tierra permanece* [1949], Barcelona: Gigamesh.
- SUVIN Darko (1984), *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario* [1979], México: FCE.
- TARANILLA Raquel (2020), *Noche y océano*, Barcelona: Seix Barral.
- TROUSSON Raymond (1995), *Historia de la literatura utópica*, Barcelona: Península.
- VIRILIO Paul (2009), *El accidente original* [2005], Buenos Aires: Amorrortu.
- WOODWARD Christopher (2001), *In Ruins*, London: Chatto & Windus.
- ZARAGOZA María (2013), «Bellas ruinas», A. Olmos (ed.), *Última temporada. Antología de Nuevos Narradores Españoles, 1980-1989*, Madrid: Lengua de Trapo.

NOTAS

1. Ya antes de que lo hiciera Orejudo Utrilla, en esa misma línea de negar la identidad antitética entre la utopía y la supuesta «distopía», Raymond Trousson había evitado este último término para distinguir mejor entre «utopías positivas» (de carácter constructivo) y «utopías negativas» o «antiutopías» [aquellas en las que encontramos la previsión de un infierno] (1995: 54).
2. De todas las novelas mencionadas en este artículo, quizás sea esta la que más se acerca al género de la «distopía» (en la acepción arriba descrita de Orejudo Utrilla, 2021) y de la propia ciencia ficción. Estaríamos en este caso ante ese tipo de literatura especulativa o prospectiva, claramente hibridada con elementos provenientes de la ciencia ficción. Y, en este sentido, es

necesario advertir que también la supuesta confluencia o no entre ambos géneros, distopía y ciencia ficción, ha despertado el debate entre los especialistas. Frente a quienes reconocen la posibilidad de una ficción distópica ajena a la ciencia ficción, autores como Darko Suvin ya incluyeron hace bastantes años a la literatura utópica como un subgénero más de la ciencia ficción, basándose en el hecho de que aquella echa necesariamente mano del extrañamiento, fabula con sistemas sociales y económicos nuevos, pero también impensables en el mundo que conocemos (1984).

3. *Hotel Palenque* (1969-1972) es una instalación compuesta por treinta y una diapositivas en color y una grabación que recoge la conferencia que Robert Smithson impartió a estudiantes de arquitectura, en la Universidad de Utah.

4. Quisiera recordar ahora que en el año 1958 Luis Goytisolo (2018) publicó una magnífica novela, titulada precisamente *Las afueras*. Al margen de su originalidad estructural, en forma de un interesante perspectivismo caleidoscópico (formada por siete relatos autónomos, pero de alguna manera interconectados), la novela explora el propio concepto de «las afueras», como territorio que se extiende más allá de los núcleos urbanos, pero sobre todo como espacio social, aquel en el que habitan todos aquellos que por uno u otro motivo (no siempre económicos o sociales) no consiguen encontrar su sitio en la sociedad. El espacio de «las afueras», el barrio periférico y marginal que alberga a los desclasados, fue igualmente explorado por otras tantas novelas de la literatura del periodo franquista. Lo encontramos así en *Nuevas amistades* (1959) de Juan García Hortelano, en *La piqueta* (1959) de Antonio Ferres o en *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, entre otras. Pero en estas novelas, el territorio de «las afueras» adquiere una clara dimensión simbólica al servicio de la intención testimonial y comprometida de estos escritores; dimensión de la que está exenta en las ficciones apocalípticas que analizamos en este trabajo.

5. A propósito de esa abrumadora reproducción interminable en estructura fractal de la propia ciudad me gustaría recordar también las reflexiones que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy hacen de esas expansiones en serie de las grandes urbes: «En la periferia se está desarrollando un policentrismo cuyo principal vehículo es un conjunto de actividades comerciales. [...] Multitud de símbolos de la ciudad que se modifica y extiende, de lo “posurbano” que, al uniformar los paisajes, los hace iguales en todo el planeta: tanto en el Norte como en el Sur vemos por doquier la expansión del urbanismo comercial y monótono de los nuevos centros periféricos, que producen una intensa sensación de fenómeno ya visto» (Lipovetsky & Serroy, 2014: 225-226).

6. Precisamente en relación con ese proceso de estetización del relato apocalíptico, me gustaría subrayar que en el ya mencionado ensayo de Cristina Mondragón se pone el foco de atención en el proceso de ficcionalización literaria del mito escatológico, en ese proceso de desacralización que ha sufrido el mito apocalíptico, de tal suerte que ya no se asuma como relato verdadero, cambiando su centro de importancia a la función estética: «a narración como fin y no como medio» (Mondragón, 2020: 39). La misma autora habla también de «relatos postapocalípticos donde no hay conocimiento revelado, lucha del bien contra el mal ni alusión alguna al Apocalipsis o a algún mito escatológico» (2020: 365).

RESÚMENES

Este artículo propone un recorrido por los espacios más recurrentes de las numerosas ficciones apocalípticas que encontramos en la novela española del siglo XXI. Se estudiarán así los *topoi* de la

ciudad abandonada tras el desastre, el parque temático semiderruido, el edificio postindustrial de funcionalidad inescrutable, el interminable e impreciso espacio periférico de las grandes urbes, etc. A partir de la apabullante proliferación de dichos escenarios, observaremos cómo en numerosas ocasiones su utilización rebasa el significado político que subyace al género de la distopía, para sufrir lo que podríamos considerar un proceso de estetización o espectacularización, convirtiéndose paradójicamente en espacios de incuestionable atractivo y fotogenia en el imaginario colectivo de nuestra época.

This article proposes a journey through the most recurrent spaces of the numerous apocalyptic fictions that we find in the Spanish novel of the 21st century. In this way, the *topoi* of the abandoned city after the disaster, the semi-ruined theme park, the post-industrial building with inscrutable functionality, the endless and imprecise peripheral space of large cities, etc. will be studied. From the overwhelming proliferation of these scenarios, we will observe how on numerous occasions their use exceeds the political meaning that underlies the genre of dystopia, to undergo what we could consider a process of aestheticization or spectacularization, paradoxically becoming spaces of unquestionable attractiveness and photogenesis in the collective imagination of our time.

Cet article propose un voyage à travers les espaces les plus récurrents des nombreuses fictions apocalyptiques que l'on retrouve dans le roman espagnol du XXI^e siècle. Ainsi seront étudiés les *topoi* de la ville abandonnée après la catastrophe, le parc d'attractions semi-ruiné, le bâtiment post-industriel à la fonctionnalité insondable, l'espace périphérique infini et imprécis des grandes villes, etc. À partir de la prolifération écrasante de ces scénarios, nous observerons comment à de nombreuses reprises leur utilisation dépasse le sens politique qui sous-tend le genre de la dystopie, pour subir ce que l'on pourrait considérer comme un processus d'esthétisation ou du sens du spectaculaire qui débouche, paradoxalement, sur la constitution des espaces d'attractivité et de photogénèse incontestables pour l'imaginaire collectif de notre temps.

ÍNDICE

Mots-clés: roman espagnol XXI^e, dystopie, apocalypse, scénario postapocalyptique, esthétique de la ruine

Palabras claves: novela española del siglo XXI, distopía, apocalipsis, escenarios post-apocalípticos, estética de la ruina

Keywords: XXI century Spanish novel, dystopia, apocalypse, postapocalyptic scenarios, destruction esthetics

AUTOR

TERESA GÓMEZ TRUEBA

Universidad de Valladolid

teresa.gomez.trueba@uva.es

Metamorfosis de lo maravilloso en una distopía postapocalíptica: *El bosque es grande y profundo* de Manuel Darriba

Métamorphose du merveilleux dans une dystopie postapocalyptique : El bosque es grande y profundo de Manuel Darriba

Fairy Tale Metamorphosis in a Post Apocalyptic Dystopia: Manuel Darriba's El bosque es grande y profundo

Grégory Dubois

Introducción

- 1 Manuel Darriba (1973) es un periodista, escritor y guionista español cuya producción literaria está fundamentalmente publicada en gallego. Entre sus obras narrativas y poéticas sobresalen *Paf Xarope* (1996), *Calor* (1997), *Velada do billarista* (2001, Premio Lueiro Rey), *Vostede non sabe con quen está a falar* (2005, Premio Espiral Maior de Poesía), *Branco* (2009), *Os indios deixaron os verdes prados* (2010, Premio de poesía Miguel González Garcés), *Elefante* (2018) o *A realidade* (2021), entre otras. Su prolífica labor literaria tiene como denominador común un cuidadoso estilo sobrio, así como una reflexión sobre las «situacións e comportamentos extremos, [las] manifestacións do poder e sobre como os individuos interactúan coa comunidade e o contexto social circundantes. Moitas veces, en termos de conflito» (Ares & Rainbow, 2013). A pesar de su riqueza, no ha sido objeto, hasta ahora, de ningún estudio monográfico.
- 2 En 2013, Darriba publica en gallego y en castellano la novela corta *El bosque es grande y profundo* (Darriba, 2013) que recupera explícitamente el lugar simbólico del bosque, desde el título, así como los personajes de los hermanos Grimm que dan su nombre a las dos primeras partes del relato («Parte 1: Hansel» y «Parte 2: Gretel», que son también las más extensas —un «Epílogo: Entrevista» y un «Posfacio: Antes» completan la

novela). Resumir la obra es tarea ardua porque la trama juega con la doble imprecisión espacio-temporal y con el misterio para que el lector sienta la misma incertidumbre que los protagonistas. A grandes rasgos, podemos decir que en la primera parte se cuenta la historia de un viajero anónimo que va deambulando por un bosque cualquiera, llamado genéricamente «el bosque», intentando huir del horror de «la Ciudad». Al azar de su peregrinación, el protagonista va encontrándose con personas que le enseñan lo difícil que es vivir en ese lugar, cuestionando así los límites de la dicotomía entre la civilización y la barbarie. La segunda parte, situada en la Ciudad, describe la realidad y las consecuencias de «la guerra total» a través de los ojos de Gretel, una niña cuyo hermano, Hans, desapareció el día de los primeros bombardeos. Sin relación clara con las dos primeras partes, el epílogo, en forma de diálogo teatral entre Hans Meyer y el «Hombrecillo», parece situarse antes del comienzo de la guerra y más precisamente en el momento del reclutamiento de los hombres jóvenes. La última parte nos retrotrae al origen de la narración y a una noche de fiesta en casa del rico abogado Matías Hirsch.

- 3 En el momento de la publicación, España sigue presa de una realidad económica, social y política muy sombría. Como consecuencia de la crisis del 2008, la economía se atascó y el desempleo y la pobreza aumentaron dramáticamente sin que las políticas de austeridad pudieran solucionar los problemas de los ciudadanos de a pie.
- 4 Por una parte, este referente extratextual, que es sinónimo de incertidumbre y en el que resulta difícil establecer un diagnóstico de los males padecidos (Morin, 2016: 3), se relaciona claramente con el esquema apocalíptico ya que este se reactiva e intensifica en periodos de crisis cuando la gente tiene la convicción de vivir en situaciones sin salida (Engélibert & Guidée, 2018: 7). Por otra parte, la naturaleza polimorfa del cuento, verdadero material plástico y dúctil, según Béhotéguy (2018: 269), hace que este género se preste a todas las formas, a todos los géneros y a todas las intenciones. No olvidemos que los hermanos Grimm ya manipularon las fuentes del cuento adaptándolas a la misión educativa a la cual habían subordinado su proyecto editorial (Zipes, 1986: 26). Por eso, resulta obvio que Darriba se inscribe en la trayectoria del cuento tradicional pero no puede sino transformarlo. Dicho de otro modo, en el contexto contemporáneo español, parece ser que lo maravilloso, por significar, a primera vista, una huida de la realidad, ya no puede existir. *El bosque es grande es profundo* es pues una transfiguración más del cuento cuya meta es la de liberar al lector de un modo de recepción literario rutinario y programado mediante la transformación y la recomposición de los motivos tradicionales (Zipes, 1986: 227).
- 5 En la contraportada de la edición en castellano, se puede leer «En el principio fue el verbo, es decir, la ficción, es decir, el Ogro». Así pues, travistiendo el discurso religioso y recuperando los tópicos de un cuento de los hermanos Grimm en el que Dios se metamorfosea en humano antropófago, el autor gallego traslada el paisaje narrativo del cuento a un universo distópico y postapocalíptico en el cual las deambulaciones de Hans y de Gretel, dos hermanos separados por la «guerra final», sufren el conflicto entre la civilización, o sea la hipocresía, y la barbarie, entre los poderosos y los sometidos. Estas dicotomías encuentran un eco en la de «la Ciudad» y el bosque, donde reina la ley del más fuerte y donde la niebla nos deja entrever el proceso en curso de degradación de la condición humana que no sería sino el reflejo de la destrucción de la humanidad por el capitalismo.

Érase una vez... un cuento maravilloso como materia maleable

- 6 Si analizamos la morfología del cuento «Hänsel y Gretel» (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 114-123) a partir de las lecciones de Propp (1970 [1965]: 35-80), el esquema de funciones de los personajes sería, en términos básicos: α a B γ δ C $\uparrow$ G η θ H I $\downarrow$ F U K W. De hecho, partimos de una carencia (a) provocada por la miseria (α) de la familia de un «pobre leñador» (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 114). A los hermanos se les hace marchar (B) al bosque y, al volver en el primer intento con el camino de los «guijarros, que brillaban como monedas recién fundidas y les mostraban el camino» (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 116), transgreden (δ) la prohibición (γ) de regresar a casa que impone implícitamente la madre, así que son abandonados de nuevo «más hacia el interior del bosque, donde ellos no habían estado en toda su vida» (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 118). El niño decide actuar (C) echando las migas de pan al suelo así que los niños aceptan su partida ($\uparrow$). Las peripecias empiezan cuando los hermanos se dan cuenta de que los pájaros comieron las migas de pan. Tras vagar por el bosque, encuentran una casa «hecha de pan y cubierta de pastel, y las ventanas eran de azúcar» (G) (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 119) pero son engañados (η) por la bruja «una mujer viejísima, que se apoyaba en una muleta [...] una bruja malvada que acechaba a los niños» (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 119-120). Mientras Hänsel está encerrado para servir de sustento a la bruja, Gretel es cómplice por la fuerza (θ) dado que colabora en algunas tareas domésticas. Con todo, cuando ve su oportunidad, se produce el enfrentamiento (H) y la consecuente victoria (I) al terminar la bruja en el horno. Liberado Hänsel, ambos hermanos regresan ($\downarrow$) a casa con la ayuda de un pato blanco (F) (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 122). Descubren entonces que la madre ha sido castigada (U) con la muerte por su mala acción y no así el padre que tuvo reparos en abandonar a sus hijos. Por consiguiente, la carencia se repara (K) mediante «las piedras preciosas y las perlas» (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 123) que traen los niños y se produce el desenlace (W) del cuento con la vuelta feliz: «Sus preocupaciones se acabaron entonces y vivieron felices en amor y compañía» (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 123).
- 7 El relato de los hermanos Grimm no es sino una versión, entre muchas otras, de ese material contado, pero es interesante realzar que tanto «Nenillo e Nennilla» del italiano Basile como «Le Petit Poucet» del francés Perrault, cuyo parentesco es obvio con «Hänsel y Gretel», insisten en el acontecer de una hambruna importante. Esto estaría vinculado con los contextos sociales de sus escrituras y en particular con la importancia de la alimentación ya que, según Fabre y Schmitt, el género del cuento establece una conexión con la realidad extratextual al anclar sus raíces en la historia de las creencias, los valores y las costumbres de antaño (1983 [1946]: 21).
- 8 Aparte de las lecturas históricas, existen muchas claves de interpretación de los cuentos y vamos a traer a colación dos análisis que nos parecen significativos. Según Bettelheim (1976: 238-252), al encerrar al niño, este cuento advierte contra la regresión sublimando los deseos primitivos destructivos del protagonista. El cuento de «Jeannot et Margot» (como se conoce a veces al cuento de los Grimm) da cuerpo a las angustias y al aprendizaje necesario del niño que debe saber que, si no se libera de sus deseos, sus padres o la sociedad le obligarán a hacerlo contra su voluntad. El cuento animaría a acceder a un plan superior de la vida psicológica e intelectual (1976: 250). Es interesante

destacar el mismo concepto de elevación para la folklorista Bottigheimer. Según su clasificación basada en las trayectorias narrativas de los cuentos, «Hänsel y Gretel» es un «*rise fairy tale*», o sea un cuento «de ascenso», ya que sus héroes viven en una gran pobreza y llegan a salir de ella mediante una ayuda mágica (2009: 11-13).

- 9 La novela de Darriba dista mucho de ser un cuento de ascensión porque, aunque recupera algunos resortes del cuento tradicional, la poética es muy distinta. Para demostrarlo, nos vamos a fijar en los personajes, el tópico del bosque y la dimensión de aprendizaje.
- 10 De hecho, si en los cuentos, nos topamos con protagonistas con nombre propio (es el caso de Hänsel y Gretel) o con «el rey», «el conde», «el leñador», «la princesa», etc., en *El bosque es grande y profundo*, el tipo no responde a una dimensión mítica, sino que se convierte en deshumanización ya que los personajes perdieron su nombre. «El viajero», protagonista de la primera parte y que aparece en la primera frase de la obra se encuentra sucesivamente con «el destilador», «el cazador», «las gemelas», «la pecosá» o «el líder». Asimismo, la narradora intradiegetica de la segunda parte es una protagonista anónima que convive con «la profesora», «el señor flaco» y «el señor gordo». ¿Se llama Hans «el viajero»? ¿Es el hermano del que habla la niña de la segunda parte y que da su nombre a la primera parte? ¿Se apellida Meyer, como el protagonista del epílogo? ¿La niña se llama Gretel como reza el título de la segunda parte? ¿Por qué viaja el viajero y qué relación tiene con la protagonista de la segunda parte? El lector solo puede hacer conjeturas, pero resulta claro que el autor decidió no bautizarlos como una forma de despersonalización y anonimato en nuestras sociedades contemporáneas y muy acorde con los lugares atópicos en los que se desarrollan las acciones.
- 11 Es verdad que todos los cuentos tradicionales suceden en lugares indefinidos. Por ejemplo, la familia de Hänsel y Gretel viven «[a]l lado de un gran bosque» (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 114) y los padres abandonan a sus hijos, primero, «al interior del bosque» (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 115) y, luego, «adentro del bosque para que no encuentren el camino de salida» (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 116). Por eso «[e]stuvieron toda la noche andando y todo el día siguiente, de la mañana a la tarde, pero no lograron salir del bosque [y] comenzaron de nuevo a andar, pero cada vez se adentraban más en la espesura del bosque y, si no recibían pronto ayuda, morirían» (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 118). Salir del bosque, lugar misterioso de todos los posibles, significa para los héroes haber superado los peligros gracias a un rito iniciático que no es sino una metáfora del aprendizaje, es decir de un proceso de formación que casa muy bien con las teorías ritualistas que rodean al cuento popular (Bettelheim, 1976: 244).
- 12 En cambio, la topografía imaginaria del «bosque grande y profundo», «túnel verde» darribiano (Darriba, 2013: 23), se convierte en un verdadero laberinto intrincado como reza la primera descripción del lugar:

El bosque tiene el cuerpo cruzado de senderos. No es fácil encontrarlos bajo la hierba, seguirlos hasta que mueren en otros, y estos a su vez en otros. [...] La vegetación se espesa al pasar los días. Los abedules se aprietan; la maleza y los helechos crecen hacia el sol. (Darriba, 2013: 18)
- 13 El proceso de personificación progresiva a la que el narrador somete al bosque, que «está nervioso [y que] en realidad son muchos bosques en uno solo» (Darriba, 2013: 46),

pone de relieve la amenaza que se va cerniendo sobre los personajes que deambulan sin rumbo como lo muestra el diálogo entre el viajero y su acompañante:

La mujer camina delante, vagando de sendero en sendero.

—¿Adónde llevará este camino? —pregunta a veces.

—A ningún lugar.

—Nunca vamos a ningún lugar.

El viajero asiente en silencio.

—A ningún lugar repite ella. (Darriba, 2013: 47)

- 14 A todos les invade la confusión y acaban perdiéndose (Darriba, 2013: 40 y 68) al volver incesantemente al mismo sitio lo que plasma una inversión de lo maravilloso:

Senderos y árboles se confunden. El viajero camina contemplando su sombra. Por la mañana ha llegado frente a un muro vegetal. Hay caminos empinados que se internan en la maleza. Tarda horas en llegar arriba. Otra vez cae la tarde; el sol se deshila en estrías rosadas. La vida es plena desde las alturas. A su espalda se aprietan los bosques, un mosaico cruzado por ríos y arroyos. Delante se extiende un llano sobre lecho de roca. La piedra no permite brotar nada. (Darriba, 2013: 64)

- 15 En este espacio donde reinan el estupor y la desorientación total, y donde no aparece ningún ayudante, no podemos sino asistir a un aprendizaje al revés, es decir, según Champeau, un «des-aprendizaje [...] un proceso regresivo en el que los seres humanos que sobreviven a la catástrofe se hunden en un estado infrahumano» (2018: 27). En «la Ciudad» (lugar ausente del cuento tradicional), la niña protagonista de la segunda parte recibe la ayuda de su profesora, así como de su abuela que reaparece misteriosamente, pero una la abandona y la otra la lleva a dejar la ciudad para internarse en el bosque (Darriba, 2013: 139). El reencuentro tan deseado con su hermano Hans solo es hipotético y, como hemos demostrado, el bosque no puede representar la salvación tan deseada.
- 16 Por mucho que *El bosque es grande y profundo* no obedezca a las reglas morfológicas del género del cuento definidas por Propp ni corresponda a las interpretaciones tradicionales del cuento, su autor explota su naturaleza maleable, verdadero vivero de materiales, matriz literaria sometida a mil y una metamorfosis (Connan-Pintado, 2018: 8). De ahí que, en el contexto de crisis financiera, económica y social, la pérdida de referencias generalizada, así como el pesimismo sean propicios a la creación de una obra que se tiñe de los colores del apocalipsis o, más bien, del postapocalipsis distópico. Las distopías, como género o subgénero de la ciencia ficción, nos sitúan frente a un espejo que nos enseña diversas opciones, todas catastróficas, de nuestro propio porvenir como sociedad. De hecho, la crisis sufrida por España es sinónimo de desmoronamiento, de violencia y de miedo muy reales que se relacionan profundamente con la ficción distópica postapocalíptica. Si no hay ni ogro ni bruja ni lobo es porque el espacio se materializa como fuerza contraria a los protagonistas y sobre todo porque el hombre es un lobo para el hombre, como lo veremos en una segunda parte.

Una proyección postapocalíptica distópica

- 17 *El bosque es grande y profundo* es un palimpsesto que se presenta como un espacio de exploración de los posibles interpretativos del cuento que le sirve de fuente y que pasa por el tamiz de una reescritura distópica que gira en torno a las consecuencias del apocalipsis.

- 18 Para López Keller, la distopía se define a partir de la utopía y sería la antítesis de esta, o sea una utopía negativa: «no es un sueño, sino una realidad —diurna, podríamos decir— inmediata o próxima». Asimismo, es una vida «injusta y falsa. Ya no es el ideal que se propone como modelo a alcanzar, sino la realidad indeseable que se ve como posible o, incluso, probable. El optimismo ha cedido el paso al pesimismo» (1991: 13). Dilas-Rocherieux coincide en conceptualizar los dos términos uno a partir del otro ya que tanto la utopía como la distopía tienen la voluntad de mostrar las fallas del mundo empírico. Si la utopía propone en oposición con el mundo real el modelo de una sociedad ideal, la distopía amplifica las fallas del sistema para hacerlas más visibles para el lector (2000: 340).
- 19 Para situar el contexto distópico del universo diegético basta con enumerar algunos horrores que Darriba esboza en una lengua concisa, ilustrando así la banalidad del apocalipsis vivido por los protagonistas. Estos elementos pueden clasificarse en tres ejes temáticos íntimamente relacionados en torno a una isotopía de la supervivencia: la guerra, los ambientes hostiles y las relaciones humanas.
- 20 Ante todo, desde el íncipit, el intercambio entre el viajero y el grupo de cazadores nos inmerge en una situación extrema ya que el héroe informa a los demás que «[a]trás no queda nada» (Darriba, 2013: 9). Este «atrás» parece ser un lugar lejano ya que «trae los zapatos destrozados; los cortes entre los dedos supuran un líquido amarillo» (Darriba, 2013: 9). Ese deambular anterior a la narración se debe a una guerra que aparece como un leitmotiv obsesivo pero muy enigmático ya que se acompaña raras veces de adjetivos y no se describe: «Huyo de la noche y la guerra» (Darriba, 2013: 19, 37 y 83), una guerra «[g]rande y feroz» (Darriba, 2013: 65) cuyas consecuencias resultan aniquiladoras:
- ¿Qué queda en la Ciudad? —insiste el viajero.
—Nada —susurra el hombre. No queda nada. (Darriba, 2013: 92)
- 21 La segunda parte completa el cuadro de esta guerra total. Las ficciones apocalípticas de hoy destruyen el presente para imaginar la nada con desesperación o nihilismo (Engélibert & Guidée, 2018: 11), lo que permite explicar la huida del viajero y de la muchedumbre que invade el bosque. Es interesante notar que, a diferencia de la primera parte, en la narración intradiegética de la niña nunca aparece la palabra «guerra» como si, a pesar de la realidad y la crudeza de lo vivido, Gretel fuera incapaz de verbalizar lo que ataca a la Ciudad. Sin embargo, las descripciones, por muy condensadas que sean, resultan evocadoras de un paisaje dantesco después de «un estruendo» que «revent[ó] los cristales de las ventanas» (Darriba, 2013: 110). El cielo se llena de resplandores, estallidos y luces de colores: «[a]quello parecía una fiesta, solo que las paredes de la casa retumbaban como si estuvieran tirándolas a martillazos» (Darriba, 2013: 110). Esta segunda parte está saturada de referencias a los aviones y a las explosiones que destruyen por completo la Ciudad (Darriba, 2013: 112, 120, 128 y 139).
- 22 De esta guerra nacen los ambientes hostiles ya que ni el bosque ni la Ciudad son capaces de revelar un reino utópico en este «apocalipsis sin reino» definido por Anders como un simple final del mundo que no implica la abertura de una nueva situación positiva. Este concepto choca con la tradición apocalíptica, añade Anders, heredada de la teología judeocristiana que es una tradición del «apocalipsis con reino» (2007: 88-91). Así, la aldea en la que el viajero pasa una temporada y que recibe el nombre de «Comuna» dista mucho de ser un reino utópico en la tierra. De hecho, esta «Comuna distópica» se ve impregnada del frío «cortante» (Darriba, 2013: 11) y de la humedad que «lame la

carne a través del pellejo» (Darriba, 2013: 26). En semejante *locus horridus*, el hogar no puede ser sinónimo de calor por lo precario de su construcción (Darriba, 2013: 40). Notemos que, junto con las sensaciones táctiles, el paisaje sonoro forma una isotopía amenazante ya que se pueden escuchar aullidos y disparos (Darriba, 2013: 26) en un bosque que «habla con un rumor continuo, profundo» (Darriba, 2013: 37) y en el que «los árboles estallan alrededor de la cabaña» (Darriba, 2013: 46). A pesar de estar separados por un desfiladero, el bosque y la Ciudad se caracterizan por la misma hostilidad. Por ejemplo, la caminata de la niña para ir a buscar agua parece una reescritura de la epopeya infernal de Dante y sirve de eco a la descripción del bosque «grande y profundo»:

Avanzo por la calle rodeando los cráteres. Son grandes y profundos, más vale no despistarse. En calles más anchas que estas aún se ven coches. Si pasas junto a ellos, mejor taparse la nariz, y no mirar dentro nunca. El parque ha cambiado mucho desde que Hans me llevaba allí. Ahora los árboles están negros, desnudos como pollos hervidos. Pero no queda más remedio que meterse por los senderos. [...] El parque tiene un lago sucio lleno de papeles y plumas de patos, y también de bultos que no se sabe bien qué son. (Darriba, 2013: 107-108)

- 23 El refugio en el que conviven el señor flaco, el señor gordo, la pareja de abuelos, la profesora y la niña también es un sótano abandonado «lleno de polvo y trastos viejos» (Darriba, 2013: 109) y que no protege a la niña de la realidad exterior: «varias calles llenas de cráteres», «el asfalto hundido y coches quemados formando una torre», «columnas de humo», «calles estrechas con árboles arrancados y tirados por el suelo» (Darriba, 2013: 123), «un cráter muy grande [del que salen] gemidos» (Darriba, 2013: 124).

- 24 Como no puede ser de otra manera, estos espacios apocalípticos tienen consecuencias sobre las relaciones entre seres deshumanizados. Así, los habitantes de la aldea a la que llega el viajero aparecen animalizados ya que le «muestran los dientes» cuando este se acerca (Darriba, 2013: 12). A su vez, forzado por las circunstancias, el viajero «[a]prende a buscar comida en los corrales de los cerdos; allí está, revolcada en el barro. Se arrodilla a recoger las sobras frías. Aprende a hacerlo rápido, antes de que aparezcan los perros» (Darriba, 2013: 12). No hay hospitalidad sino hostilidad en una Comuna que tiene un dialecto propio y condena al viajero a una incomunicación inicial (Darriba, 2013: 10) y luego a la esclavitud como lo confirma el cambio de denominación que se le atribuye en el diálogo siguiente:

—El bosque es duro —murmura el esclavo.
El líder ríe. Mira por la ventana.
—Hay quien habla de un paraíso. ¿Tú crees que existe?
Él niega en silencio. Los ojos del rubio resplandecen un segundo.
—Detesto trabajar —gruñe.
—Eres el que manda —replica el esclavo.
—El que manda —recalca el líder mirando el vacío. (Darriba, 2013: 31)

- 25 Según el mismo Darriba, *El bosque es grande y profundo* trata de la dialéctica entre civilización y barbarie cuando se difuma la frontera entre la civilización y la barbarie (Jaureguizar, 2013: 49). El protagonista acepta la servidumbre como nuevo modo de vivir porque debe sobrevivir y lo hace con «submisión para poder ser parte da comunidade, aceptando unhas normas que non dictou» (2013: 49). De hecho, la humanidad está en vías de extinción en una ciudad donde todo está en estado de ruina y en un bosque en el que todo está en estado primitivo. De modo que los sobrevivientes se ven sometidos al desorden, a la penuria y hasta al hambre: «Hay gente hambrienta

por todas partes» (Darriba, 2013: 65). Estas estrecheces se acompañan de la involución más bárbara. Es interesante notar que esta reflexión sobre la civilización y la barbarie está presente de manera metaliteraria con el libro que la profesora está leyendo en el sótano y que no es sino *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad (1899) que inspiró a Francis Ford Coppola para su *Apocalypse Now* (1979). Ante la escasez de comida, tanto en el bosque como en la Ciudad prevalece la ley del más fuerte personificada, por ejemplo, en el señor gordo que «come deprisa y luego coge el plato de los viejos» (Darriba, 2013: 113) y más adelante deja sin nada a la profesora y a la heroína (Darriba, 2013: 122). No solo escasea la comida sino también el agua que brota de una fuente, «[l]e llaman así a un chorro de agua que sale de una tubería rota. Hay que tener cuidado al llenar los bidones. [...] Lo peor es volver con los bidones llenos. Si el carrito está muy cargado, las ruedas se hunden en la arena» (Darriba, 2013: 108).

- 26 A la gradación del horror postapocalíptico corresponde una degradación acentuada de las relaciones entre los personajes. De hecho, en este mundo descarnado no hay sitio ni para la solidaridad ni para el amor y la intimidad se reduce a un sexo animal primitivo entre el viajero y algunas habitantes de la aldea. Estos no se pueden brindar el calor ni corporal ni humano ya que sienten «en la piel el frío de la saliva» (Darriba, 2013: 28). La pecosa va a acostarse con el destilador, el viajero y el cazador (Darriba, 2013: 79), pero sin necesidad ni desahogo y tampoco a cambio de dinero. Esta pérdida de referencias civilizadoras se encuentra también en la pareja incestuosa formada por el vagabundo y su hermana que está a punto de dar a luz (Darriba, 2013: 42). La Ciudad también es escenario de desviación bárbara encarnada en el estraperlista pedófilo al que «le gustan los niños» según el señor flaco (Darriba, 2013: 123). El usurero lo confirma cuando escruta a la niña que acompaña a la profesora diciendo que «[e]s una niña muy linda» (Darriba, 2013: 125). El clímax de la degradación está encarnado en dos momentos y en particular en dos personajes: el cazador y el viajero que se vuelven a encontrar incesantemente. En un bosque cada vez más misterioso y amenazante, los personajes asisten a la invasión de extraños calificados de «sombras» y que se dedican a la rapiña con el único objetivo de sobrevivir: «[e]l viajero observa las luchas entre bandas. Los hombres se disparan muy cerca; todos acaban salpicados. Los que quedan se entregan a la rapiña. Siempre hay uno que ordena el reparto; el resto lo acata sin protestar. Poco a poco, los débiles van desapareciendo» (Darriba, 2013: 93). Frente a esta ley del más fuerte, el cazador, que dispone de una escopeta, mató a uno de esos extraños y precisa tajantemente: «Querían comida. [...] El que me atacó era un niño» (Darriba, 2013: 65). Imitando a Hänsel que deja guijarros y migas de pan para no despistarse y encontrar el camino de vuelta a casa (Grimm & Grimm, 1985 [1812]: 115 y 118), el viajero anda dejando brasas con el fin de asesinar a los invasores venidos de la ciudad de donde él mismo es originario (Darriba, 2013: 102-103). Aquí, el holocausto resulta a la vez protector y destructor y cabe notarse la ambivalencia del protagonista, a la vez bueno y malo, al contrario de los héroes de los cuentos clásicos. El viajero muestra en ese momento el proceso de aprendizaje de valores negativos y tanto más cuanto que nos podemos preguntar si entre los invasores asesinados no estaba la propia hermana del asesino. De hecho, al final de la segunda parte y como el autor no nos aporta referencias cronológicas, la niña, hermana de Hans, se refugia en el bosque integrándose al éxodo infinito de los habitantes de la ciudad (Darriba, 2013: 139).
- 27 Lo más horrible es la descripción minuciosa y fría de una vida que se volvió imposible en un mundo que, a su vez, se volvió inhabitable. En esta proyección postapocalíptica,

preservar su humanidad ya no es lo esencial, sino que se trata ahora de sobrevivir en un ambiente de fin del mundo. El final de las dos partes está abierto, autorreferencialmente, a un horizonte sin soluciones (Engélibert & Guidée, 2018: 11), tan sombrío como el relato de un clima convulso donde «a esperanza parece perdida para siempre irremediablemente e os personaxes axitanse desesperadamente, apreixados pola escuridades que o envolve todo, unha escuridade que eles mesmos xeran» (Rozados, 2014: 75). «Caminemos» es lo último que manda el viajero a su acompañante (Darriba, 2013: 103): ¿caminar hacia dónde? ¿hasta cuándo? Sobre Gretel podemos leer: «[s]alí a la calle por la mañana. La columna de gente circulaba muy despacio, chapoteando en el barro negro. Una mujer con un niño en brazos giró la cabeza, mirándome de refilón. Me acerqué a ella y le agarré la falda» (Darriba, 2013: 139). La descripción brindada de esas multitudes que salen agrupadas, desamparadas y que huyen del horror (Darriba, 2013: 132-133 y 137-139), no puede sino recordarnos las imágenes muy contemporáneas de los refugiados. Al relacionar este final de la segunda parte con lo que les espera a los migrantes en el bosque, el autor nos pone frente a una realidad en la que todo lo inestimable fue destruido (Engélibert & Guidée, 2018: 11). De hecho, y como ya ha sido señalado, *El bosque es grande y profundo* se presenta como un espacio de exploración de los posibles interpretativos del cuento que le sirve de fuente a partir de una lectura postapocalíptica.

Una crítica anticapitalista contemporánea

- 28 Los elementos distópicos como son la situación extrema y la sociedad retratada sumida en la destrucción total tras el advenimiento de una catástrofe, se suman a un estilo característico de Darriba. Los espacios en blanco, los silencios, las faltas de informaciones, lo borroso inscriben en el relato el pesimismo, las dudas, la posverdad que caracterizan la sociedad neoliberal contemporánea ya que, al igual que la utopía, la distopía se basa en el rechazo amargo del presente y revela los temores suscitados por la evolución de una civilización (Dilas-Rocherieux, 2007: 340). Dicho de otro modo y citando las palabras de Rozados:

A novela aparécenos contada con técnica case cinematográfica, limpa e sen excesivos adobios, clara e contundente. [...] Agradécese a axilidade e rotundidade que Darriba lle confere ao seu *O bosque é grande e profundo*, unha novela que constitúe o relato dun tempo de barbarie e confusión. Coma este en que vivimos. (Rozados, 2014: 75)

- 29 Resulta significativo que la primera parte de la novela se cuente en presente de indicativo, un tiempo que no permite la proyección. De hecho, la guerra total lo aniquiló todo, hasta el tiempo, porque si bien la segunda parte, el epílogo y el posfacio contemporizan la fábula (con referencias a elementos modernos como los aviones, los coches o los carritos de los supermercados y los bidones), el relato no deja de ser una ucronía (en el sentido de un “no-tiempo”) en la que el lector se siente perdido al igual que los personajes. Establecer una cronología nos resultaría difícil y si lo conseguimos es gracias a las últimas dos partes. De hecho, la entrevista entre Hans Meyer (nótese que aparece por primera vez el apellido del que parece ser el héroe viajero de la primera parte, hermano de la niña de la segunda) y un hombrecito parece aludir a un reclutamiento forzado al que el joven no quiere obedecer. Este diálogo teatral nos sitúa en el pasado en relación con las dos primeras partes. Este retroceso en el tiempo se confirma con el posfacio titulado «Antes» y que relata una noche de fiesta a la que

asiste Hans Meyer en casa de los Hirsch. Despistar al lector es una manera de ponerle frente al mal intrínseco de nuestra civilización que resulta imposible de diagnosticar con certeza.

- 30 Así, el caos narrativo y la distopía postapocalíptica serían una llamada a pensar en otras formas alternativas de sociedad porque proyectan en el futuro una concepción del presente que llevaría a la humanidad a mirar críticamente su presente (Engélibert, 2019: 11). El apocaliptismo de Darriba sería lo que Engélibert llama el apocaliptismo crítico cuya finalidad es la de demostrar que existe una promesa de otro mundo posible (2019: 15) y que paradójicamente permite que el lector se dé los medios para actuar (2019: 13). De hecho, Darriba insiste en que su voluntad no es la de moralizar ni de sentenciar sino la de «levantar acta» (Dopico, 2014).
- 31 Se trataría, en definitiva, de pensar en un modelo alternativo al capitalismo cuya intrincación creciente con el desarrollo técnico demostró que no deja ningún margen a los seres humanos (Engélibert & Guidée, 2018: 10). Esta lectura del cuento «Hänsel y Gretel» es la que hace de manera tan personal Darriba y que lleva a Champeau a subrayar la desaparición de todo contrato social concluyendo que «[e]s esta una perspectiva esencialista que no toma en cuenta las relaciones sociales concretas en el capitalismo tardío» (2018: 29). En una entrevista dada a Jaureguizar, Darriba abre un ámbito metaliterario a su texto al criticar los cuentos de iniciación que considera «reaccionarios porque presentan como algo positivo adquirir unas regras e non cuestionan a perversidade desas regras» (2013: 49). De hecho, el asesinato de la bruja por los niños viene justificado por la voluntad de salvar su vida demostrando su valor monetario gracias a las perlas y las joyas que les permite ser acogidos por su padre. En *El bosque es grande y profundo*, la degradación humana vendría justificado por la lucha por la supervivencia.
- 32 Un año más tarde, nuestro autor insiste en la deshumanización de nuestro sistema y advierte sobre la «enganosa dicotomía entre civilización e barbarie, está no trasfondo filosófico da miña novela; igual que no conto de Hansel e Gretel» (Dopico, 2014). De hecho, para él, el cuento de los hermanos Grimm explica muy bien el funcionamiento del capitalismo: primero se trata de enseñar a los niños que todos somos una carga para nuestra familia y, por ende, para la sociedad, después somos un valor de uso y cambio ya que «para a vella da cabana do bosque, Hansel e Gretel, previamente cebados, convértense en mercadoría vendible», por consiguiente, lo único eficaz para sobrevivir es la astucia, independientemente de cualquier consideración moral, por fin «un vale o que ten: Hansel e Gretel son valiosos unha vez que espoliaron a vella do bosque e voltan á casa coas riquezas» (Dopico, 2014).
- 33 En vez de ser sinónimo de evolución, un progreso, la sociedad actual fundada en el dinero y el capitalismo no sería más que una nueva versión de un individualismo primitivo en el cual el hombre es un lobo para el hombre. En una entrevista, Darriba nos brinda otra clave de lectura más general y que casa bien con la dimensión universal y mítica de los cuentos. Según el autor, toda su obra narrativa se interesa por la dicotomía entre el individuo y el grupo, el individuo y el sistema y sobre «como a identidade se conforma por forza en parámetros sociais e políticos; e como estes son, a maior parte das veces, impositivos» (Dopico, 2014). Una dicotomía cuyo origen se basa en «el triunvirato de la violencia» establecido por el filósofo esloveno Žižek (2012, 7-8). La violencia «subjetiva» inmediatamente visible y ejercida por un agente claramente identificable sería la del líder que reina de manera autoritaria sobre la aldea y que

esclaviza al viajero. Dicha violencia convive con dos tipos de violencia «objetiva»: por una parte, la violencia simbólica, encarnada en el lenguaje y sus formas (las frases cortas, los imperativos presentes a lo largo de la obra), que legitima y hace invisible otra forma de violencia todavía más fundamental, es decir la violencia «sistémica», vinculada con el engranaje muy bien engrasado de nuestros sistemas sociopolíticos cuyos efectos devastadores traduce y que se basan en las relaciones de poder.

Colorín colorado... a modo de conclusión

- 34 Si nos adentramos en el bosque, este se convierte en el catalizador de un relato que, por una parte, ancla sus raíces en la tradición universal del cuento tradicional, y, por otra parte, adapta el sentido de lo maravilloso en una perspectiva anticapitalista vista por el tamiz de la distopía. El bosque nos recuerda el mundo maravilloso, misterioso, inextricable y cruel de los cuentos y es, si seguimos los conceptos de referencia y autorreferencia, la proyección narrativa del relato mismo y del bosque, o «jungla», de la realidad extratextual. En *El bosque es grande y profundo* la reescritura del cuento maravilloso se tiñe con los colores oscuros de la proyección postapocalíptica y cobra la textura fría de la distopía bajo la pluma de un autor de su tiempo que reconfigura la materia tradicional. En lo que podríamos calificar de poética de la frustración, lo maravilloso del cuento del que se inspira Darriba no aparece nunca ya que el autor deja muy raras veces lugar a una posible esperanza para los protagonistas y dibuja siempre el retrato de un futuro muy seguramente destructor, consecuencia de un presente deshumanizado.
- 35 A pesar de la oscuridad reinante, la novela breve de Darriba nos pone frente a la revelación escatológica de los cimientos ocultos del cuento tradicional y a partir de la que un lector necesariamente activo toma conciencia del funcionamiento de la sociedad en la que le toca vivir, así como de la violencia intrínseca de las relaciones de poder. Cabe notar que las relaciones son fuertes entre esta novela y la Nova narrativa galega o *La Carretera* de McCarthy así como con la famosa novela *Intemperie* de Jesús Carrasco publicada el mismo año que *El bosque es grande y profundo*. Ambas comparten ciertas características que las incluyen en la corriente neorruralista contemporánea, en particular, una reflexión existencial sobre la impotencia del hombre ante su propio destino y su soledad al enfrentarse a fuerzas superiores (Dubois, 2018: 67-81). No es menos sorprendente notar que su *A realidade*, tiene muchos vínculos postapocalípticos con la que nos ocupó: un vagabundo fracasado, una ciudad nocturna, una guerra clases y la amenaza de un cataclismo. Estos temas y motivos parecen encontrar en esta última novela una vía darribiana de desarrollo ético y profundización estilística.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERS Günther (2007), *Le temps de la fin* (C. David, trad.), París: L'Herne. (Obra original publicada en 1981 y titulada *Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen*, Múnich: Beck.)

ARES Patricia & RAINBOW Sue (2013), «Manuel Darriba: “Hai algo meu nos protagonistas: o estupor ante o mundo”», en línea en *Galicia Confidencial*: <<http://www.galiciainconfidencial.com/noticia/16342-manuel-darriba-prefiro-situacions-comportamentos-extremos>> (15 de abril de 2021).

BEHOTÉGUY Gilles (2018), «Conclusion», C. Connan-Pintado, P. Auraix-Jonchière & G. Béhotéguy (dir.), *L'épanchement du conte dans la littérature*, Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux, 269-274.

BETTELHEIM Bruno (1976), *Psychanalyse des contes de fées* (T. Carlier, trad.), París: Laffont. (Obra original publicada en 1976 y titulada *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Nueva York: Alfred A. Knopf.)

BOTTIGHEIMER Ruth B. (2009), *Fairy Tales. A New History*, Nueva York: State University of New York Press.

CHAMPEAU Geneviève (2018), «La novela neorrural actual entre distopía y retro-utopía», X. Escudero (dir.), *L'Espagne vide*, *HispanismeS*, 11, 16-34.

CONNAN-PINTADO Christiane (2018), «Avant-propos», C. Connan-Pintado, P. Auraix-Jonchière & G. Béhotéguy (dir.), *L'épanchement du conte dans la littérature*, Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux, 5-12.

DARRIBA BLANCO Manuel (2013), *El bosque es grande y profundo*, Barcelona: Random House Mondadori.

DILAS-ROCHERIEUX Yolène (2007), *L'Utopie ou la mémoire du futur* [2000], París: Pocket.

DOPICO Montse (2014), «Manuel Darriba: “O medo é un elemento cardinal da experiencia humana e non só na escenografía de guerra que tracei na novela”», *Magazine cultural galego*, en línea en *Xerais*: <<https://blog.xerais.gal/2014/manuel-darriba-o-medo-e-un-elemento-cardinal-daexperiencia-humana-e-non-so-na-escenografia-de-guerra-que-tracei-na-novela-entrevista-de-montse-dopico/>> (15 de abril de 2021).

DUBOIS Grégory (2018), «Impressions solitaires : la terre et l'homme dans *Intempérie* de Jesús Carrasco», C. Iglesias & C. Orsini-Saillet (dir.), *Regards sur le paysage : monde hispanique contemporain*, Binges: Orbis Tertius, 67-81.

ENGÉLIBERT Jean-Paul (2019), *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, París: La Découverte.

ENGÉLIBERT Jean-Paul & GUIDÉE Raphaëlle (2018), «L'apocalypse et après», C. Coquio, J.-P. Engélibert & R. Guidée (dir.), *L'apocalypse, une imagination politique (XIX^e-XXI^e siècles)*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 7-15.

FABRE Daniel & SCHMITT Jean-Claude (1983), *Les racines historiques du conte merveilleux* [1946], París: Gallimard.

GRIMM Jakob & GRIMM Wilhem (1985), *Cuentos de niños y del hogar* (M. A. Seijo Castroviejo, trad.), Madrid: Anaya, 114-123. (Obra original publicada en 1857 y titulada *Kinder und Hausmärchen*, Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.)

JAUREGUÍZAR Santiago (2013), «Darriba revisa Hansel e Gretel para “cuestionar” as normas sociais», *El Progreso* (49).

LÓPEZ KELLER Estrella (1991), «Distopía: otro final de la utopía», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, 7-23.

MORIN Edgar (2016), *Pour une crisologie*, París: L'Herne.

PROPP Vladimir (1970), *Morphologie du conte* (M. Derrida, trad.), París: Seuil. (Obra original publicada en 1969 y titulada *Morfologija skazki*, Leningrad: Nauka.)

ROZADOS Laura (2014), «No corazón da barbarie», *Tempos Novos*, 202, 75.

ZIPES Jack David (1986), *Les contes et l'art de la subversion* (F. Ruy-Vidal, trad.), París: Payot. (Obra original publicada en 1983 y titulada *Fairy Tales and the Art of Subversion*, Nueva York: Wildman Press.)

ZIŽEK Slavoj (2012), *Violence : six réflexions transversales* (N. Peronny, trad.), Vauvert: Au Diable Vauvert. (Obra original publicada en 2008 y titulada *Violence*, Nueva York: Picador.)

RESÚMENES

En 2013, aventurándose en el sendero del cuento tradicional «Hansel y Gretel» de los hermanos Grimm, Manuel Darriba publica en gallego y en castellano la novela breve *El bosque es grande y profundo*. En ese momento, España sigue presa de una realidad económica, social y política, muy sombría. Por eso, Darriba se inscribe en la tradición del cuento maravilloso, pero no puede sino transformarlo. De hecho, en el contexto descrito, lo maravilloso ya no puede existir. En un universo ucrónico postapocalíptico van deambulando Hans y Gretel, dos hermanos separados por la «guerra final», que representan el conflicto entre la civilización y la barbarie, entre los poderosos y los sometidos. Estas dicotomías tienen su eco en la «Ciudad» y el bosque, donde reina la ley del más fuerte y donde la niebla nos deja entrever el proceso en marcha de la deshumanización por el capitalismo.

En 2013, récupérant le conte traditionnel « Hansel et Gretel » des frères Grimm, Manuel Darriba publie en galicien et en castillan le roman bref *El bosque es grande y profundo*. À ce moment-là, l'Espagne est encore aux prises avec une réalité économique, sociale et politique, bien sombre. Dans ce contexte de crise, Darriba s'inscrit dans les pas du conte traditionnel mais ne peut que le transformer. De fait, dans le contexte décrit, le merveilleux ne peut plus être. Dans un univers dystopique et postapocalyptique déambulent Hans et Gretel, frère et sœur séparés par la « guerre ultime », qui rejouent le conflit entre civilisation et barbarie, entre les puissants et les soumis. Ces dichotomies trouvent un écho dans celle de la « Ville » et la forêt, où règne la loi du plus fort et où le brouillard nous laisse entrevoir le processus de déshumanisation en marche provoqué par le capitalisme.

In 2013, rewriting the traditional tale “Hansel and Gretel” by the Brothers Grimm, Manuel Darriba published in Galician and Castilian the short novel *El bosque es grande y profundo*. At that time, Spain was still grappling with a dark economic, social and political reality. In this context of crisis, Darriba follows in the tradition of fairy tales but cannot but transform it. In fact, in this context, the marvelous cannot exist anymore. A brother and sister separated by the “ultimate war”, Hans and Gretel stroll through a post-apocalyptic universe in an alternative history and embody the conflict between civilization and barbarism, between the powerful and the submissive. These dichotomies find an echo in the dichotomy between the “City” and the forest, where the law of the strongest prevails and where the fog lets us glimpse the ongoing process of dehumanization provoked by capitalism.

ÍNDICE

Palabras claves: Darriba, cuento, reescritura, apocalipsis, distopía

Keywords: Darriba, fairy tales, rewriting, apocalypse, dystopia

Mots-clés: Darriba, conte, réécriture, apocalypse, dystopie

AUTOR

GRÉGORY DUBOIS

Classes Préparatoires aux Grandes Écoles

Pléiade, Université Sorbonne Paris Nord

amadis_7625@hotmail.com

Figuras del apocalipsis en 2666 de Roberto Bolaño

Figures de l'apocalypse dans 2666 de Roberto Bolaño

Notions of the Apocalypse in Roberto Bolaño's 2666

Pablo Virguetti

- 1 En su artículo sobre *Huesos en el desierto* del periodista mexicano Sergio González Rodríguez¹, Roberto Bolaño formula la idea de que las dos únicas tradiciones existentes en el continente latinoamericano son la de la aventura y la apocalíptica, «tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea» (Bolaño, 2004: 215). Así, el proyecto escritural del autor chileno hace una constatación formal del momento histórico finisecular en América Latina y la relación que debe tener con este el *ethos* del escritor. El momento histórico se traduce en la imagen del abismo, *topoi* recurrente en el discurso bolañiano para significar la pregnancia del mal, cuyo síntoma es la violencia endémica, y la cercanía de un límite temporal a partir del cual se impone la amenaza de un fin de la historia. Estos elementos se trasponen en la escritura de Bolaño a través del desarrollo de la temática del mal a lo largo de su obra, una construcción textual donde se exploran algunos eventos históricos del siglo pasado y su relación con el horror. Desde las pseudobiografías de *La literatura nazi en América* (1996), pasando por obras sobre la violencia dictatorial en libros como *Amuleto* (1999) o *Nocturno de Chile* (2000), hasta la obra más ambiciosa y donde decide abarcar un arco narrativo, temporal y espacial más importante, *2666* (2004), Bolaño intenta cartografiar las aristas del mal sometiendo cada vez su prosa a una interrogación sobre el misterio de su origen y a la imposibilidad de su inteligibilidad. La cuestión del mal en la obra de Bolaño ha sido abundantemente tratada, a veces desde el enfoque de una poética propia donde el crimen es el síntoma del estado de la sociedad (Promis, 2003), de la banalidad del mal que invita al lector a reconocer la cualidad potencialmente monstruosa del ser humano (Bisama, 2003), o la visión fatal de la historia que parece llevar la trama indefectiblemente hacia la violencia (González, 2003).
- 2 La temática del mal es parte determinante del eje escatológico de los textos, ya que propone la posibilidad de un final de los tiempos que se vuelve presente a través de la

aparición del horror. El escritor y crítico Edmundo Paz Soldán parte de esta función constitutiva del apocalipsis a través del horror en la obra de Bolaño para compararla con el cuento de Cortázar *Apocalipsis de Solentiname*. La puesta en juego en Bolaño de dispositivos que revelan los demonios de la historia latinoamericana encuentra ecos en las fotografías descarnadas que aparecen de manera inexplicable en el cuento de Cortázar. Pero Bolaño, a diferencia del escritor argentino, no hace uso de lo fantástico, presentando la violencia como algo más corpóreo e inmediato, es decir un imaginario apocalíptico (Paz Soldán, 2008: 13). En el mismo sentido, Vásquez califica la literatura de Bolaño como apocalíptica porque «presenta un cuadro de crisis o decadencia cultural e histórica, imposible de ser revertido. Y es que el *locus* enunciativo de los personajes de Bolaño es el de la perspectiva de un sobreviviente de algún tipo de holocausto político» (2015: 113). Entonces, la tradición apocalíptica a la que Bolaño hace referencia es una escritura donde la aparición de la violencia es concomitante a la posibilidad de una destrucción próxima al tiempo presente, que puede que ya haya sucedido o que esté a punto de suceder. Dicho de otra manera, la sociedad retratada en la diégesis apocalíptica bolañiana es una sociedad en crisis vital. En palabras de Galdo: «[...] la Historia más que una sucesión de hechos continuos semeja una alternancia de realidades paralelas a las que empecinadamente se busca otorgarle el peor final posible» (Galdo, 2005: 33). En este marco se puede observar la abundancia de los estudios realizados para analizar el apocalipsis en Bolaño a partir de sus declinaciones más conocidas: el horror, la violencia, el mal. Sin embargo, una vía de estudio interesante ha sido abierta por Jobst Welge, quien dirige su análisis hacia la concepción temporal que inscribe el tema del apocalipsis en el texto literario. Si la hecatombe se entiende como un final del tiempo que requiere una resolución o un resultado, Welge se interesa por el esquema narratológico que acompaña y soporta la necesidad de esa conclusión. Así, Welge ubica a Bolaño dentro de una tradición de la literatura de la modernidad, en la que se renuncia a un cierre concreto del arco narrativo, dejando, al contrario, diversas vías abiertas que son al mismo tiempo invitaciones a las bifurcaciones hermenéuticas del lector. La figura narratológica que permite este manejo de la historia es el *sideshadowing*, una teoría de la contingencia, opuesta pues a la ulterioridad esquematizada en el tema del apocalipsis, tomada del pensador Michael Bernstein. En palabras de Welge: «el momento apocalíptico del “fin” no se representa a través de una (des)integración final y conclusiva. Al contrario, todo lector de Bolaño está familiarizado con la existencia de muchas líneas abiertas en sus novelas» (Welge, 2015: 84). Esto se traduce en una política de la fragmentación y una visión antiteleológica de la historia.

- 3 Sin embargo, este cuestionamiento acerca de la tensión entre teleología y resolución propia al apocalipsis puede trasladarse del ámbito de la narratología al dominio de la diégesis. El texto encierra en sus construcciones intradieéticas, en la poética del relato, una concepción del tiempo apocalíptico que (re)configura el estado de la sociedad imaginada por la ficción. Así, el objetivo de nuestro estudio es establecer la relación entre los elementos apocalípticos del relato y las concepciones temporales que son configuradas a partir de estos en 2666. Para ello, nos apoyaremos principalmente en los razonamientos de Agamben, quien en su ensayo *Religión y capitalismo* reflexiona, a partir del ensayo de Benjamin que trata el mismo tema, sobre las implicaciones del capitalismo en su relación con el fenómeno religioso y más precisamente con la idea del apocalipsis. Según Agamben, el capitalismo es una religión porque funciona a partir de la fe, de la relación que se establece entre el individuo y el crédito, ya que el dinero ha

perdido toda materialidad y su advenimiento en tanto mercancía ha hecho de él un fin en sí mismo.

- 4 Como consecuencia, hay una ruptura en la comprensión del tiempo como signo histórico. Para Agamben, el tiempo histórico (cronológico) se ve interrumpido por la promesa del evento mesiánico, es decir del mundo renovado, de la prosperidad esperada. Así, «[...] *l'événement messianique inscrit un autre temps, kairologique, dans lequel chaque instant se maintient en relation directe avec la fin, fait l'expérience d'un "temps de la fin", qui est cependant aussi un nouveau commencement*» (Agamben, 2019: 126). Entonces, esta conexión entre el accionar y la finalidad hace la economía de las posibles consecuencias, porque cada momento está eximido de su relación al momento anterior o posterior, solo importa su relación con el fin, es decir con la idea esencializada de un nuevo comienzo. Como resultado, la sociedad se encuentra en un estado permanente de urgencia:

Dans tous les domaines, la religion capitaliste déclare un état de crise permanente (crisis signifie étymologiquement «jugement définitif») qui est, en même temps, un état d'exception devenu normal, dont le seul résultat possible apparaît, tout comme dans l'Apocalypse, comme « une nouvelle terre » (Agamben, 2019: 126).

- 5 Consideramos que se puede articular una reflexión a partir de la teoría del filósofo italiano y la novela de Bolaño. 2666 presenta, a través de sus temas y su poética, elementos que se pueden contrastar con las ideas del ensayo de Agamben. Primero, estudiaremos los conceptos seminales del razonamiento de Agamben en la novela de Bolaño: una fe cuyo objeto ha desaparecido y un estado de crisis permanente. Finalmente, nos abocaremos al estudio de la tensión existente entre el discurso cronológico y el discurso kairológico, representados por las figuras de la razón y la revelación.

1. La fe

- 6 Uno de los rasgos de la sociedad descarnada representada por Bolaño es la fe. Para insertarla en su razonamiento, la fe es definida por Agamben como semánticamente equivalente a la palabra crédito, que requiere una creencia en que hay un objeto detrás de la cosa representada. Esto se resume en la fórmula del apóstol Pablo «*la foi est la substance des choses espérées*» (Agamben, 2019: 118).
- 7 En 2666, los personajes atraviesan la realidad caótica y violenta que los rodea movidos por motivaciones que podemos asociar a la fe. Así, los críticos de la primera parte de la novela viajan a México con la intención de resolver el misterio de Archimboldi, como si encontrar en persona al escritor pudiera cifrar de alguna manera el secreto de su arte. Una fe en la literatura que hace eco a otros textos de Bolaño, principalmente *Los detectives salvajes* (1998) y las esperanzas puestas en encontrar a la poeta Cesárea Tinajero. Este crédito a la posibilidad transformadora del arte mueve a los críticos en su búsqueda de sentido, que va más allá del estudio de la obra de Archimboldi y de la historia romántica que se establece entre los cuatro. En realidad, como ocurre a menudo en los textos bolañianos, los críticos son seres solitarios y melancólicos, y buscan en la literatura y en el arte una forma de redención. Pero Bolaño, en un gesto irónico, hace coincidir el lugar de la redención con el epicentro de la violencia.
- 8 Un evento en particular simboliza la relación entre el crédito dado al arte, sus excesos y el objeto de este crédito. Se trata de la obra plástica de Edwin Johns, artista de la

corriente del *nuevo decadentismo* cuya obra más conocida consiste en haber puesto en el centro de su cuadro su mano momificada. En una suerte de primera peregrinación que anuncia la que los llevaría a México, los críticos van a visitar a Johns al asilo donde este está internado. Después de la entrevista, uno de los críticos, Morini, atisba la explicación del por qué Johns ha recurrido a un gesto extremo: «Por dinero [...] Porque creía en las inversiones, en el flujo de capital, quien no invierte no gana, esa clase de cosas» (Bolaño, 2004: 132).

- 9 Detrás del gesto artístico radical no se aloja un fundamento que permita explicar el secreto del arte, sino una motivación movida por la fe. De parte del artista, esta fe se manifiesta en la posibilidad de acceder al flujo de capital, que a su vez le permitirá seguir obteniendo crédito. Este crédito no debe entenderse solamente como una operación financiera, puesto que es también y, quizás, en primer lugar, un crédito en forma de reconocimiento social. Entonces el sacrificio de la mano puede ser visto como un acto religioso en toda su amplitud, donde la ofrenda es un pago adelantado con la esperanza de un rédito a venir. De parte del espectador, la ilusión de un significado profundo, último, ontológico contenido en la obra, invitando a su desciframiento, empuja a este a seguir creyendo en ella, a pesar de que las vías de interpretación parezcan agotadas. Según Agamben, «*Le capitalisme n'a pas d'objet : il croit au pur fait de croire, au pur crédit ou à l'argent*» (2019: 119). La obra de Johns refleja el rol central de la creencia en el mercado del arte, que funciona gracias a que hay una fe común en el valor supuesto de la obra. La práctica de la creencia sin objeto en el marco de un mercado permite, en último término, la participación del individuo en los intercambios. Sin esta, no es posible acceder a la dinámica social. Así, la amistad de los cuatro críticos está basada en la fe que estos ponen en la literatura de Archimboldi, cuya obra, una vez más, como ocurre con Tinajero, es un misterio para el lector. El círculo de iniciados conlleva la necesidad de la creencia como condición para poder ser parte de estos.
- 10 La creencia también se articula con los diferentes rostros de la promesa capitalista en el mundo postapocalíptico. Santa Teresa hace frente a una ola de violencia que el texto subraya a través de la acumulación. El descubrimiento de cuerpos de mujeres asesinadas en *La parte de los crímenes* es el eje en el que la temática del horror se desdobra en la forma de un enigma sin resolver. En este marco, el texto cuestiona sin cesar las motivaciones de los habitantes para establecerse en el lugar donde opera la violencia endémica. La explicación está en las proyecciones diversas de la creencia. Las maquiladoras han atraído trabajadores que escapan de la pobreza. Sin embargo, las víctimas, como lo señala el relato en numerosas ocasiones, son trabajadoras de las maquiladoras, esas fábricas de bajo costo especializadas en mano de obra barata que producen bienes para el mercado estadounidense. La violencia se inserta en este paisaje donde la productividad crea un efecto deshumanizante: «El aviso sobre el hallazgo de la muerta lo dio el capataz de una de las plantas, la Multizone-West, que trabajaba asociada con una transnacional que fabricaba televisores. Los policías que vinieron a buscarla encontraron a tres ejecutivos de la maquiladora esperándolos junto al basurero» (Bolaño: 449). En esta escena violenta se observan, veladas, declinaciones de la creencia que encarnan la constitución del sistema de las maquiladoras. A los trabajadores que huyen de la pobreza y creen en un futuro mejor se unen los ejecutivos que participan en el funcionamiento del sistema cuyo dogma es, lo podemos imaginar, la productividad. Por esta razón, uno de los ejecutivos dice a la policía que «preferían que recogieran el cadáver lo antes posible» (Bolaño: 449). Por último, es significativo que la fábrica se dedique a fabricar televisores, un aparato que transmite imágenes que,

parafraseando a Baudrillard, son el vehículo último de una realidad deformada e idealizada que consiste más bien en un simulacro. Así, la violencia tiene una cualidad omnipresente en Santa Teresa, pero su consideración es secundaria frente a la puesta en marcha de los mecanismos de la creencia en el tiempo de la prosperidad. Se puede hablar de una invisibilización del apocalipsis a expensas de la promesa de un tiempo mejor por venir.

- 11 La posibilidad del cruce de la frontera hacia los Estados Unidos también conlleva una de las *praxis* de la fe capitalista. En este sentido, la frontera, además de ser entendida como lugar intermedio entre dos espacios, también lo puede ser como el pasaje entre dos tiempos: el tiempo de hoy, el del apocalipsis, y el del mañana, el del recomienzo. La crisis de violencia en Santa Teresa puede leerse como una lectura hobbesiana de este espacio de transición en el que no hay un cuerpo social conformado y los individuos se enfrentan entre sí, esperando pasar al otro lado. En su artículo sobre los territorios postmodernos, Lévy retoma el concepto creado por el sociólogo Augé, el de no-lugar, definiéndolo como: «*Ces lieux qui dépouillent chacun de son histoire, de son identité et les coupent de toute relation à autrui*» (Lévy, 2014: 47). Así, la frontera es un límite no solamente físico, sino también cualitativo, en el sentido en que el funcionamiento social no responde a los patrones que teóricamente han sido establecidos en los territorios que la rodean. Y, como explica Lévy, la consecuencia de este consiste en un desgarramiento del tejido social, el individuo no se reconoce a sí mismo y es aún menos capaz de reconocer y entablar relación con el otro. El mismo Bolaño relaciona estos términos cuando habla de la definición del mal: «La frontera [del mal] la delimita la mirada que tengas sobre el otro, el saber que el otro existe» (Braithwaite, 2006: 81).
- 12 Así, la frontera se reconstituye como lugar donde la creencia reemplaza toda posibilidad de un contrato social de los que la recorren. Y su superación, el hecho de atravesarla, ya sea en sentido literal o figurado, es vista como el evento fundador de un nuevo comienzo. Es decir que la frontera mantiene en su definición la misma promesa que el apocalipsis, la posibilidad de un fin, de llegar *al otro lado*. Fate, cuyo nombre hace un guiño al tema que tratamos, es el periodista norteamericano que decide hacer un reportaje sobre la ciudad fronteriza en la parte de la novela que lleva su nombre. Fate escucha esta frase categórica, donde la ciudad de Santa Teresa es definida en tres máximas:

A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos. (Bolaño, 2004: 339)
- 13 La sociedad fuera de la sociedad escapa al derecho y la única ley existente es la ley del más fuerte. Así, la trascendencia prometida por el imaginario del apocalipsis en Bolaño tiene un signo doble: es al mismo tiempo la esperanza de escapatoria, porque dejar atrás Santa Teresa es abandonar la violencia, y es también la causa misma que origina esta violencia, puesto que, si los habitantes continúan viviendo rodeados de la dinámica de los asesinatos, es porque creen que aún queda la posibilidad de construir un futuro (alguna forma de trascendencia) dentro de esa sociedad.
- 14 Esta concepción de una trascendencia posible en Santa Teresa existe en parte porque el texto implica que en algún momento la comunidad va a «purificarse» de los elementos nocivos, puesto que una sociedad orgánica debería ser capaz de eliminar de forma sistemática lo indeseable. Una especie de eliminación natural puesto que la sociedad se

basta a sí misma, sin necesidad de poner en duda sus bases morales. A este respecto, Abundis Martínez, en su artículo sobre lo que él califica de «apocatarsis» en la obra de Bolaño, da una pista de reflexión de Arendt sobre la sociedad donde existe una especie de flotamiento de sus cláusulas morales, de las cuales nadie se ocupa: «Arendt describe que la *Herrschaft des Niemand* (regencia de nadie) es la idea, de que en un sistema burocrático no reina nadie, sino es el sistema mismo el que se mantiene» (Abundis Martínez, 2020: 373).

- 15 Y si existe esa voluntad de construir una sociedad sobre las ruinas y en medio del horror, tapándose los ojos para que lo visible se transforme en invisible, es porque hay una fe inquebrantable en esa promesa de futuro. El objeto que impulsa hacia una *praxis* de la creencia a los habitantes de Santa Teresa es el estereotipo capitalista de la prosperidad individual, entendido como un sistema donde la recompensa al trabajo esforzado se traduce automáticamente en una ética meritocrática y la consecuencia automática de esta ética individual sería un mejor equilibrio comunitario. Este es el grado cero de la ética capitalista, entendiendo el grado cero en un sentido barthesiano, como una forma neutra, donde los demás elementos contingentes son dejados de lado. Así, la idea del *self-made man* o la capacidad de triunfar en esta sociedad en teoría *abierta a todos* se vende como una teoría apolítica, ya que su raíz sería simplemente meritocrática, sin tomar en cuenta las implicaciones profundamente políticas de la suposición de un sistema comunitario perfecto solo basado en el esfuerzo y en el trabajo. Y en Bolaño existe una mirada irónica que acusa justamente al ideal del individuo capitalista de haberse vuelto fijo, reificado. Esto se puede apreciar por ejemplo en las peroratas de la vidente Florita Almada, quien es una especie de guía espiritual de la ciudad. Almada afirma que «[...] el ser humano, si se lo proponía, podía superarse» (Bolaño, 2004: 571). Almada incluso llega a decir que el hijo de un campesino, guiado por el ejemplo de su padre podría «llegar a trabajar un día en la Nasa» (Bolaño, 2004: 571).
- 16 La misma Almada, quien cae en momentos de trance que se transmiten en vivo por televisión, afirma que se debería poder erradicar el mal de un lugar «de natural laborioso» (Bolaño, 2004: 565), lo que supone una visión de la sociedad en la que violencia y trabajo son excluyentes, reforzando la representación de Santa Teresa como una sociedad donde solo vale una ética del trabajo. Esta concepción de una sociedad donde se trabaja como un lugar donde el problema de la violencia no merece ser evocado hace eco a la inscripción de Auschwitz: *Arbeit macht Frei*. La libertad pasa por el trabajo. De esta manera, Santa Teresa encarna el razonamiento de Agamben del capitalismo como una religión basada en la creencia sin objeto.
- 17 La deshumanización progresiva puede interpretarse como un fenómeno concomitante de algunos casos de creencia fanática en la promesa apocalíptica. Así, la ascensión social no es ajena al poder que se puede conseguir a través de la violencia. Por esta razón, los narcos Rengifo y Campuzano se reúnen en un club privado con las autoridades de Santa Teresa para desligarse de toda responsabilidad de los últimos asesinatos (Bolaño, 2004: 667). De manera más significativa, el relato muestra la ascensión social de Lalo Cura. Este tiene orígenes humildes en el campo, viviendo en la pobreza hasta que logra ser contratado como guardaespaldas de la mujer de Rengifo. Su destreza con las armas y el hecho de haber salvado a la mujer de un ataque le valen ascensos en la estructura criminal. Finalmente, el corolario de esta ascensión social es,

como muchas veces en Bolaño, un elemento humorístico: termina en el cuerpo de policía.

2. La crisis

- 18 Sontag, en su análisis sobre el cine de ciencia ficción, remite la producción de distopías a una especie de exutorio causado por la crisis de la consciencia humana: «*Ours is indeed an age of extremity. For we live in continual threat of two equally fearful but seemingly opposed destinies: unrelenting banality and inconceivable terror*» (Sontag, 1966: 224). La aseveración es de un existencialismo descarnado y sugiere que el hombre moderno debe confrontarse a esas dos opciones. Por supuesto, no deja de ser sintomático que el epígrafe de 2666 haga eco a la dicotomía existencial presentada por Sontag. Dicho epígrafe cita unos versos de Baudelaire que la crítica de Bolaño ha comentado de manera repetida²: «Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento» (Bolaño, 2004: 9). El epígrafe anuncia el proyecto de la novela, proponiendo al lector una exploración de un mundo donde las opciones parecen resumirse al horror y a la banalidad. Pero, como lo remarca Sontag, ambos se presentan como una amenaza constante, lo que impone sobre todo un sentido de urgencia.
- 19 Estos dos arquetipos se interponen o, mejor dicho, se superponen al proyecto moderno de sociedad, y en la novela se vislumbra, tanto en Santa Teresa como en la Europa destruida por la Segunda Guerra Mundial, la premisa de una humanidad en crisis permanente. Si el escritor perdido Archimboldi es el vaso comunicante que atraviesa la obra como la personificación de la experiencia vital de esta «época de extremos» de la que habla Sontag, su contrapeso, puesto que no es experiencia vivida sino experiencia suspendida, es el estado de urgencia. En efecto, la profusión impresionante de personajes y situaciones, topónimos y momentos históricos diferentes, aunque todos circunscritos al siglo xx, no impide discernir una función connotativa del lenguaje bolañiano: se implica constantemente que hay una falla, una brecha, una variante de la fatalidad que toma la forma de la amenaza de un destino irreparable. Lo hemos señalado más arriba, la etimología de *crisis* remite a «juicio final». El texto presenta dos modalidades de representación de la crisis, la perspectiva de que hay que actuar de acuerdo con la urgencia de lo que resta por hacer y la suspensión del tiempo propia a la crisis, que se traduce en la figura de la circularidad.
- 20 Las diferentes partes de la novela sirven como cámaras de eco al concepto de crisis, que se va a cristalizar de formas diversas. Así, en la primera sección de la novela, «La parte de los críticos», se puede palpar una crisis latente que poco a poco se apodera del relato, en una gradación que va desde la tranquilidad de los estudios de Archimboldi hasta la búsqueda irracional del escritor alemán en el desierto mexicano. Por otro lado, este segmento de la novela pone las bases de un desencuentro amoroso entre los cuatro críticos. Así, la creación de un grupo colegial que termina siendo amistoso y su posterior desintegración, puede leerse como la alegoría de una suerte de sociedad tribal fundacional que luego termina por desestructurarse. Pelletier llega a preguntar a Espinoza si «van a convertirse en enemigos» (Bolaño, 2004: 89). Las tensiones de la crisis a veces terminan por estallar, por ejemplo, cuando ambos críticos reaccionan intempestivamente de manera violenta y atestan una golpiza a un taxista en Londres, una escena donde domina el absurdo ya que la acción contrasta con la imagen de respetabilidad que expresa la figura del profesor universitario. «Cuando cesaron de

patearlo permanecieron unos segundos sumidos en la quietud más extraña de sus vidas» (Bolaño, 2004: 103). En las etapas agudas de la crisis se manifiesta, como en una visión, la cualidad circular de un tiempo suspendido.

- 21 Así, esta sección introduce la noción de crisis que se amplificará en las partes subsiguientes, donde, debido a la violencia, la pregnancy de aquella será más crítica. La locura de Amalfitano lo llevará a escuchar una voz que le advierte que tenga cuidado, porque «aquí las cosas están al rojo vivo» (Bolaño, 2004: 269). Como correlato de esta aseveración, el periodista afroamericano Fate deberá escapar de México con Rosa, la hija de Amalfitano, después de haber experimentado la violencia que impera en Santa Teresa. Otras veces, el concepto de crisis puede tomar formas más simbólicas, donde la suspensión del tiempo se traduce en una imagen. Por ejemplo, uno de los principales sospechosos de los asesinatos de mujeres, el alemán Haas, se pone a cantar una extraña canción: «soy un gigante perdido en medio de un bosque quemado» (Bolaño, 2004: 239). Además de la tipificación del bosque como un lugar donde solo quedan restos de un tiempo anterior, el individuo, figura amenazante debido a su tamaño, vagabundea por ese lugar suspendido en el tiempo. En otras palabras, el individuo del tiempo de crisis es receptivo a una forma de monstruosidad (aquí el gigantismo) y, paralelamente, el lugar de la crisis es por fuerza iterativo, circular, las brasas y los restos se repiten y al mismo tiempo se asemejan: el aire viciado y la temperatura (un eco a la advertencia de la voz que se dirige a Amalfitano) son signos de la urgencia que invitan al gigante a moverse sin rumbo.
- 22 En su versión más descarnada y menos simbólica, la crisis puede verse como la falencia moral de la sociedad representada en la obra. Una crisis moral cuyo signo es principalmente su insensibilidad a la violencia, que se vuelve invisible para los habitantes, normalizando así su recurrencia. Este cambio paradigmático de lo aceptable es debatido en una de las conversaciones del periodista Fate: «Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles» (Bolaño, 2004: 338).
- 23 No nos detendremos en una semiótica completa del síntoma principal de la crisis en 2666 puesto que este, los asesinatos de las mujeres, ha sido ampliamente estudiado. Al contrario, sí nos parece importante estudiar la poética que estructura la crisis en el relato, estableciendo puentes entre los hechos de sangre. Se ha hablado mucho de la poética del mal en Bolaño, pero creemos que existe también otra poética que es su correlato. Y esta poética es la de la crisis moral: precisamente la de la indiferencia, de la banalización del horror, de la digresión de las soluciones posibles, de la participación, aunque sea de forma pasiva, en la recreación de la violencia a través de una forma de cinismo. Podemos citar las conversaciones que, llevadas a cabo en el contexto de los asesinatos, son testimonios del tipo de consideración del que gozan las mujeres: «Después Ramírez habló de mujeres. Mujeres con las piernas abiertas. Muy abiertas» (Bolaño, 2004: 552). O el desinterés de las autoridades por solucionar los casos: «¿Y usted qué opina juez? Todo puede ser, dijo el juez» (Bolaño, 2004: 590). Los abusos de poder sistemáticos imposibilitan cualquier probabilidad de entablar un cambio paradigmático que invierta el estado de crisis moral: «En las otras celdas los policías estaban violando a las putas de la Riviera» (Bolaño, 2004: 502). O incluso las visiones simbólicas de las víctimas, como el sueño de la diputada Esquivel Plata, uno de los pocos personajes que intenta luchar contra los feminicidios. Plata sueña que está en el medio

de una pieza donde hay dos espejos, lo que le permite descubrir que es invisible (Bolaño, 2004: 776). Entonces, la poética de la crisis moral teje el relato estructurándolo con los hechos que materializan la violencia.

3. ¿Razón o revelación?

- 24 El emplazamiento de símbolos icónicos, el ya citado gigante en el bosque quemado o el general rumano Popescu crucificado por sus propios hombres, otorgan al texto una dimensión profética, donde el autor elige dejar los signos presentes abiertos a la interpretación, debido a que su significado no es definido en la diégesis. Es la naturaleza primaria del apocalipsis, cuyo lenguaje invita a una aproximación hermenéutica, lo que permite relacionarlo con el concepto de verdad:

Le mot grec pour révélation, apocalypsis, a le même sens métaphorique de découvrir, d'ôter le couvercle, et, de même, le mot qui désigne la vérité, aléthéia, commence par une particule négative qui fait penser que la vérité était elle aussi à l'origine imaginée comme une espèce de déroulement, un lever des rideaux de l'oubli dans l'esprit. (Frye, 1984: 197)

- 25 El apocalipsis se piensa entonces como la posibilidad de un acceso a la verdad. Y Bolaño juega de manera hábil para insuflar esta idea en su ficción, como una forma de promesa cuyo contenido podría develarse en algún momento, solo que su enunciación definitiva no deja de ser diferida³. Efectivamente, hay una estrategia de dilación de la verdad, lo que se puede observar en la solución imposible a los crímenes de mujeres, en la imposibilidad para los críticos de encontrar a Archimboldi, en la falta de lógica en los dibujos y alucinaciones del profesor Amalfitano o en la incapacidad, para Archimboldi, de extraer una enseñanza moral que le dé sentido a su historia personal después de la experiencia traumática de la guerra.
- 26 Si bien esta verdad no puede ser denotada, es connotada por los signos que invitan a enfrascarse en una etología del horror. Entonces, la búsqueda de la verdad prometida lleva a Bolaño a plantear la estrategia literaria por excelencia del pensamiento moderno para reafirmar la supremacía de la razón: el policial. La existencia de un crimen y la necesidad de encontrar al culpable son elementos que atraviesan la mayoría de los escritos de Bolaño, y 2666 no es la excepción. Sin embargo, a final de cuentas, lo que se muestra en la novela no es el triunfo de la razón, sino el fracaso de todos los intentos por llegar a una forma de verdad. Por ello, los asesinos nunca son encontrados y la ola de violencia de Santa Teresa no puede ser detenida. Así lo explica Paz Soldán cuando analiza las figuras de la ley en Bolaño: «Esas figuras, que servían para dar fe de la inteligibilidad del universo y de la autoridad de la razón para desbrozar el caos en torno nuestro, existen ahora para decirnos que la razón ha sido derrotada» (Paz Soldán, 2008: 24).
- 27 Esta derrota es amplificada por el efecto del elevado número de personas que intentan resolver el problema y por el tiempo que les toma intentarlo. Así, cuando se hace patente que los policías mexicanos no van a resolver los crímenes, en gran parte porque son cómplices del sistema violento existente en Santa Teresa, la llegada de un detective norteamericano, de apellido Seaman, es considerada una panacea. Sin embargo, después de despertar una especie de fascinación por su figura, Seaman se irá sin haber resuelto el problema. El acceso a la verdad a partir de la razón parece estar vedado a todos, incluso a los que vienen de afuera.

- 28 La derrota de la razón se convierte así en una escenificación donde el texto, a falta de resultados, permite al menos ver el contenido de lo visible, y esta materia visible a los investigadores no es otra que los signos terroríficos de la violencia: cuerpos de mujeres que aparecen periódicamente desparramados en el desierto. Y es que, como propone Olivier, el enigma no se encuentra realmente en la identidad de los culpables o de las víctimas, que en ciertas ocasiones logran ser identificadas, sino en lo que posibilita la espiral de violencia:

Si en 2666 existe algún enigma policiaco, y más allá de éste, algún «secreto del mal», no se trata del paradero de los cuerpos de las asesinadas, ni siquiera de los lugares donde se cometen los crímenes, sino de aquello que permite y mantiene el contraste escalofriante entre la visibilidad de los cuerpos, arrojados como desechos antes que enterrados o disimulados, y la supuesta invisibilidad de los crímenes y los criminales. (Olivier, 2011: 244)

- 29 Como explica Olivier, la visibilidad abrupta, cruda y tristemente real de los cuerpos se puede oponer a la invisibilidad de lo que corroe a la sociedad, si es que esto último puede establecerse, como lo hemos dicho, en términos de una etiología. Ante la imposibilidad de discernir la razón de los crímenes, la dicotomía de lo visible y lo invisible queda como el residuo de esta tentativa de comprensión de la violencia a través de la razón. Lo visible actúa como sintomatología, principalmente a través de los cuerpos asesinados, pero también a través de la dinámica social presente en la ciudad. Se puede acceder al conocimiento de los policías corruptos, de los narcotraficantes que asientan su poder a través de la violencia, a la ley que instala esta violencia, a los cuerpos de las asesinadas. Lo invisible, como es sabido, remite al Mal, a su indecibilidad.
- 30 Entonces, el fracaso de la razón para solucionar la violencia es también la imposibilidad de fundar un pensamiento de la historia en el tiempo de crisis (hemos citado más arriba las consecuencias del olvido de la invención del mal por los griegos), puesto que su matriz cronológica permitiría, si no es el ideal hegeliano del progreso continuo de la mente, al menos la dotación de una perspectiva que permita comprender las cosas y quizás intentar mejorarlas. Un humanismo que parece no tener cabida en la crisis apocalíptica de Bolaño.
- 31 El otro registro utilizado para intentar acceder a la verdad es el de la revelación, que corresponde a la noción kairológica del tiempo. Este discurso parece tener una relación directa con la profecía del nuevo tiempo prometido. El personaje de la vidente y sus estados de trance vehiculan esta poética de acercamiento a una forma de verdad, pero los gestos, situaciones, contenidos y personajes que participan en el discurso profético están hipertrofiados y sus rasgos exagerados explicitan una forma de parodia de la sociedad del espectáculo. En este sentido, Olivier acota: «las apariciones televisivas de la vidente las inscribe en una estética *camp*, casando la videncia con la televisión, en una suerte de *silepsis* de metáfora» (Olivier, 2011: 245). La sátira del discurso profético evidencia así la falsedad de la concepción kairológica y el contenido hueco de las instancias encargadas de la revelación. Lo que permite volver a traer a colación la teoría de Agamben que está en el origen de nuestro razonamiento, es decir que el capitalismo se puede considerar una religión donde creencia no tiene objeto, pero el hecho de creer se sitúa en el núcleo de su fundamento.

4. Tiempo kairológico

- 32 En definitiva, existe una estrategia propia del discurso narrativo, una epistemología alternativa que se centra en los discursos alucinatorios y oníricos y produce una forma de extrañamiento en el entendimiento común. De cierta manera, se puede considerar a estas mediaciones como productores de sentido que pertenecen al ámbito de lo sagrado, ya que estos lenguajes ocupan un lugar importante en el imaginario de los personajes. Podemos hablar de una excepción de lo sagrado. Basándose en la idea del *homo sacer* de Agamben, Elmore explica que esta excepción existe porque este discurso se encuentra excluido del derecho humano y divino: «El dominio de lo sagrado comprende potencias y experiencias que exceden a la razón práctica y a la moral hegemónica, esa ambivalencia de lo sacro se extiende a la locura que para el romanticismo y sus herederos [...] contiene la posibilidad de una lucidez alternativa» (Elmore, 2008: 271).
- 33 Este dominio de lo sagrado impone sin embargo una concepción temporal kairológica, constituido de diversas revelaciones sobre los culpables de los asesinatos que resultan ser cada vez pistas falsas. Así, la iteración de los eventos violentos, sobre todo los recuentos pormenorizados a través de un lenguaje legista de los cuerpos encontrados por la policía, complica la posibilidad de establecer una cronología de la violencia, impidiendo por consiguiente llegar hasta su origen. Al contrario, domina el sentimiento de encontrarse ante una aparente circularidad, puesto que los hechos de sangre se repiten y hacen de la cuarta parte del libro una especie de catálogo del horror.
- 34 Sin embargo, y esta quizás sea una de las características de Bolaño y su particular visión del mal, a la vez que el texto opera la ilusión de construir una archivística de hechos luctuosos, también entretiene e inserta una forma de ironía respecto al accionar moral de las personas que viven en la sociedad retratada. Así, los agregados de burlesco y absurdo, las operaciones policiales, las investigaciones infructuosas, el periodismo del espectáculo, los discursos en trance remiten precisamente, desde un punto de vista moral, a una forma de denuncia de la hipocresía. Desde un punto de vista ontológico, revelan una ahistoricidad (porque no se aprende del pasado ni parece interesar la construcción de un futuro) que podría ser propia a la concepción de un mundo dominado por el tiempo kairológico.
- 35 Finalmente, el tiempo kairológico es el que permite, según el adagio popular propio a la sociedad contemporánea, aprovechar al máximo las oportunidades, cuya popular fórmula acróstica en inglés (*Fomo: fear of missing out*) expresa de manera aún más clara la necesidad casi psicopatológica de invocar una lógica transaccional del momento presente. Así, en el *modus vivendi* de la sociedad de Santa Teresa, el tiempo libre no tiene una cualidad mensurable, al contrario, su disposición representa una infinidad de instantes a los que se les busca cierta trascendencia, haciendo del tiempo un valor que ya no pertenece al dominio de la historia, sino una exigencia que impide el desarrollo de cualquier intención gnoseológica y lo condena a lo que Lacan llamaría una absoluta necesidad de «goce». Por esta razón Haas, el sobrino de Arcimboldi y principal chivo expiatorio de las matanzas, responde de manera significativa a un periodista cuando le preguntan sobre su teoría acerca de los culpables de la violencia (recordemos que Haas está en la cárcel):

Tengo algunas ideas, dijo Haas, pero necesito tiempo, lo que en mi caso resulta paradójico, ¿no le parece? ¿Por qué?, dijo Sergio. Pues porque aquí lo único que

tengo en abundancia es tiempo. Pero yo necesito más tiempo aún, mucho más, dijo Haas. (Bolaño, 2004: 614)

- 36 La prisión es un lugar donde la realidad pierde su coherencia histórica, y el tiempo entra en suspensión. Sin embargo, la respuesta de Haas corresponde a una poética de la crisis, porque la enunciación del tiempo prometido, ese tiempo hipotético que se necesita para restablecer el orden, es un signo en sí mismo de la promesa de renovación y de superación del caos. El tiempo que necesita Haas es el tiempo kairológico que reconstruye el lazo con el evento final, que permite redefinir la concepción inmediata del entorno del individuo.
- 37 Al momento de concluir, conviene hacer un repaso por las etapas que han marcado nuestro análisis. Después de haber especificado las características de la prosa de Bolaño que permiten calificar el mundo ficcional de 2666 como apocalíptico, hemos visto que una vía posible de estudio era el análisis dentro de la diégesis de la(s) poética(s) que podían ser propias al texto y su relación con la posibilidad de la finitud. Para ello, el ensayo de Agamben sobre religión y capitalismo ha servido como guía, proporcionando algunos conceptos que queríamos confrontar al texto de Bolaño. El capitalismo es analizado por el filósofo italiano como sociedad basada en la creencia, en el crédito, en la posibilidad de una promesa de renovación. Además, la concepción temporal establece una relación exclusiva de cada evento con la posibilidad de ser la llave del devenir, una teleología en la que el elemento final es un signo vacío. Por esa razón, se habla de un tiempo kairológico. Esta prisión temporal, puesto que el pasaje del tiempo cronológico desaparece, está en estado de crisis permanente, ya que cada acción se vuelve urgente debido a su relación con la posible refundación del mundo.
- 38 Nuestro estudio ha permitido demostrar que la fe capitalista forma parte constitutiva del relato de Bolaño. El arte en tanto que mercancía se construye en base a la creencia común de un valor simbólico de la obra. Así, el gesto extremo de Johns funciona como alegoría de los límites de esta pretensión, aunque subraya al mismo tiempo la forma en la que la creencia motiva el discurso artístico y su glosa. La promesa del capitalismo de una prosperidad futura se ve reflejada en la novela a través de la fe en el trabajo como la actividad que atrae a la población a Santa Teresa y ayuda a constituir un discurso sobre el progreso del individuo y de la sociedad a través de las maquiladoras. También se manifiesta en el ideal del cruce de la frontera, como forma de salvación y entrada a una tierra prometida, salvo que la frontera es un espacio donde se establece un corte en el cuerpo social y la violencia puede germinar de manera más espontánea. Por su parte, el concepto de crisis se manifiesta en su forma fundacional en la violencia latente de los críticos y en su historia romántica común hecha de desencuentros. La crisis también se conforma en una poética que se revela en locura de personajes como Amalfitano, o en la sensación de amenaza constante que experimentan los personajes que se aventuran hasta Santa Teresa como el periodista Fate. El análisis de una imagen poética nos permite definir algunas características simbólicas de la crisis en Santa Teresa, como la monstruosidad, la suspensión del tiempo y el espacio y la angustia de la urgencia. Finalmente, el estudio se ha centrado en la dicotomía del tiempo cronológico y kairológico y sus correlatos, la razón y la revelación. Se ha observado la tendencia de Bolaño a utilizar herramientas típicas del género policial, como lo ha hecho en otras novelas, para intentar aprehender el caos de la violencia en la sociedad y proporcionar un hilo al relato. Sin embargo, este camino siempre termina por llevar a la digresión y termina interrumpiéndose, dejando las vías de interpretación abiertas o incluso sugiriendo el fracaso de la razón. El texto también explota las herramientas del

discurso profético y/o fantástico, puesto que las revelaciones de personajes como Almada y los sueños de los personajes ocupan un lugar importante en la obra, pese a que en varios momentos este discurso roza la sátira y el pastiche. En última instancia, el tiempo kairológico impone en el individuo una necesidad de sacar el máximo partido de cada momento, lo que en realidad comporta una alienación del tiempo histórico y una forma de condena, simbolizada por el criminal Haas pidiendo más tiempo para pensar pese a que se encuentra en la cárcel.

- 39 Nuestra reflexión puede extenderse al acto de la escritura, al hecho mismo de producir literatura, puesto que es sabido que la obra es una forma de proyección hacia una temporalidad completamente diferente de la del autor. Bolaño, discípulo de Borges, perfectamente consciente de esta problemática, no ha dejado de explotarla desde una actitud irónica: a través de un pastiche de compendio de un pasado infame, como en *La literatura nazi en América*, en el que la herencia cultural se torna un dilema moral o desde la epifanía profética de *Amuleto* donde se pronostica el futuro lejano de algunos autores conocidos actualmente. La relación entre el escritor, su obra y el tiempo puede ser contrastada con algunos de los conceptos que hemos utilizado en este estudio.

BIBLIOGRAFÍA

ABUNDIS MARTÍNEZ Ernesto & GLESINSKI Anna-Lena (2020), «Apocatarsis 2666. Representaciones del mal y el apocalipsis social en la novela de Roberto Bolaño», *Sincronía*, 24(77), 363-387, <<https://doi.org/10.32870/sincronia.axxiv.n77.18a20>>.

AGAMBEN Giorgio (2019), *Création et anarchie*, París: Payot et Rivages.

BAUDRILLARD Jean (1983), *Les stratégies fatales*, París: Grasset.

BISAMA Álvaro (2003), «Todos somos monstruos», P. Espinosa (dir.), *Territorios en fuga*, Santiago: Frasis, 79-94.

BOLAÑO Roberto (1996), *La literatura nazi en América*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO Roberto (1999), *Amuleto*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO Roberto (1998), *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO Roberto (2000), *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama.

BRAITHWAITE Andrés (2006), *Bolaño por sí mismo*, Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales.

DERRIDA Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, París: Seuil.

ELMORE Peter (2008), «2666 la autoría en el tiempo límite», E. Paz Soldán & G. Faverón Patriau (dir.), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, 259-292.

FRYE Northrop (1984), *Le grand code*, París: Seuil.

- GALDO Juan Carlos (2005), «Fronteras del mal / genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño», *Hipertexto* (2), 22-34.
- GONZÁLEZ Daniuska (2003), «Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia», *Atenea* (248), 31-45.
- GONZÁLEZ RODRIGUEZ Sergio (2002), *Huesos en el desierto*, Barcelona: Anagrama.
- LÉVY Clément (2014), *Territoires postmodernes*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- OLIVIER Florence (2011), «Sueños, alucinación, visión, la percepción de lo oculto en 2666 de Roberto Bolaño», F. Moreno (dir.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Lastarria, 243-252.
- PROMIS José (2003), «Poética de Roberto Bolaño», P. Espinosa (dir.), *Territorios en fuga*, Santiago: Frasis, 47-64.
- ROBERT-FOLEY Lily (2012), «Les femmes de Juárez : meurtre, disparition, silence et traduction dans les œuvres de Roberto Bolaño et Sergio Gonzalez Rodriguez», *Littérature*, 2(166), 55-63.
- SONTAG Susan (1966), *Against interpretation and another essays*, New York: Picador.
- VÁSQUEZ Malva Marina (2015), «Apocalipsis posmoderno y política de la memoria en la narrativa de Roberto Bolaño», *Hispanamérica*, 44(132), 111-116, <<http://www.jstor.org/stable/44504438>> (12/03/2021).
- WEBER Max (2017), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1905], París: Flammarion.
- WELGE Jobst (2015), «Apocalipsis y contingencia: Roberto Bolaño y los fines de la novela», U. Hennigfeld (dir.), *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, Madrid: Iberoamericana, 83-99.

NOTAS

1. La publicación de González Rodríguez es una investigación periodística sobre la serie de violaciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Diferentes estudios subrayan la relación entre esta obra y la novela 2666 de Bolaño, quién tenía relación directa con González Rodríguez y utilizó la información proporcionada por el autor mexicano en la escritura de las partes mexicanas de su novela póstuma. Ver González Rodríguez (2002). Para un estudio donde se analiza la relación de ambas obras y los lazos entre el texto documental y la ficción, ver por ejemplo Robert-Foley (2012). «Les femmes de Juárez : meurtre, disparition, silence et traduction dans les œuvres de Roberto Bolaño et Sergio Gonzalez Rodriguez [1]», *Littérature*, 2012/2(166), 55-63.
2. Ver, por ejemplo, Paz Soldán (2008).
3. Esta idea sigue el razonamiento de Derrida, quien dice que hay un diferimiento constante del sentido (1967).

RESÚMENES

Este texto estudia la novela 2666 de Roberto Bolaño a través del prisma de algunas nociones y problemáticas propias al apocalipsis. Nuestro razonamiento se basa en un ensayo de Agamben,

donde el filósofo desarrolla algunos conceptos sobre la relación entre capitalismo y religión. A partir de este enfoque, se analizan las nociones de fe y de crisis en el texto de Bolaño, así como la construcción de la poética que los caracteriza. Posteriormente, el estudio se centra en la dicotomía de la concepción temporal cronológica y kairológica, intentando establecer un vínculo entre cada noción y sus implicaciones morales.

Dans ce texte nous étudions le roman 2666 de Bolaño à travers le prisme de certaines notions et problématiques ayant un rapport avec l'apocalypse. Notre analyse prend comme point de départ un essai d'Agamben où le philosophe développe quelques concepts sur les liens existants entre capitalisme et religion. Dans ce cadre, nous travaillons sur les notions de foi et de crise dans le texte de Bolaño, ainsi que sur la construction de la poétique qui les caractérise. Dans un deuxième temps, nous nous intéressons à la dichotomie de la conception temporelle chronologique et kairologique, en essayant d'établir un lien entre chaque notion et ses implications morales.

This study focuses on the link between Bolaño's 2666 and apocalypse. In order to analyze the novel, it takes a few ideas from an Agamben essay about the relationship between capitalism and religion. Thus, it studies the concepts of faith and crisis in Bolaño's novel as well as the construction of a poetics of their own. Moreover, this paper aims to study the dichotomy of two conceptions of time, the chronological and the kairological, so it seeks to establish a connection between each notion and its moral implications.

ÍNDICE

Palabras claves: Bolaño, apocalipsis, México, violencia, Agamben, 2666, concepciones del tiempo

Mots-clés: Bolaño, apocalypse, Mexique, violence, Agamben, 2666, rapports au temps

Keywords: Bolaño, apocalypse, Mexico, violence, Agamben, 2666, conceptions of time

AUTOR

PABLO VIRGUETTI

Université Bordeaux Montaigne, Ameriber
pablo.virguetti@gmail.com

El imaginario escatológico de Mariana Enriquez como modo de resistencia de lo femenino en *Las cosas que perdimos en el fuego*

The Eschatological Imaginary of Mariana Enriquez as a Mode of Feminine Resistance in Las cosas que perdimos en el fuego

L'imaginaire eschatologique de Mariana Enriquez comme mode de résistance du féminin dans Las cosas que perdimos en el fuego

Berenice Romano Hurtado

Si se mira de cerca, toda la literatura es probablemente una versión de ese apocalipsis que me parece arraigarse, sean cuales fueren las condiciones socio-históricas, en la frontera frágil («borderline») donde las identidades no son o solo son apenas —dobles, borrosas, heterogéneas, animales, metamorfoseadas, alteradas, abyectas.

Julia Kristeva

- 1 En *El grado cero de la escritura* Roland Barthes señala que «en adelante la forma literaria puede provocar sentimientos existenciales que están unidos al hueco de todo objeto: sentido de lo insólito, familiaridad, asco, complacencia, uso, destrucción» (1986: 13). Esto lo escribe en 1953 y sin embargo se saborea actual, porque lo que subyace a esta afirmación, y que comparte con los tiempos que corren en lo literario, es el tema de la deshumanización. La idea de *fin de mundo* no es exclusiva de una mitología lejana con la que es difícil identificarse, sino que comparte, con nuevas elaboraciones discursivas, inquietudes respecto de mitos contemporáneos que cargan o que producen esta crisis de los valores morales.
- 2 Si bien se dan las historias que narran enormes catástrofes que desembocan en sociedades post-apocalípticas, también están los relatos con representaciones que

emocionalmente exponen imágenes mentales de fin de mundo. De ahí resulta un imaginario que, en algunos autores, da cuenta de la situación del ser humano en distintas realidades inhabitables. Es decir, experiencias traumáticas que no se narran como tradicionalmente lo hace la literatura apocalíptica, y cargan en su propuesta textual una catástrofe de enormes alcances, que produce un trauma colectivo y que da la sensación de fin inminente.

- 3 La argentina Mariana Enriquez (1973) escribe textos que se ubican en y exploran la herida abierta por el trauma; los feminicidios y la representación de lo femenino en este contexto son los tópicos que dejan atónito al lector frente a historias que dan cuenta del fin de una parte de lo humano. En este sentido, el término apocalipsis se rescata en su dimensión conceptual, es decir una que no alude solamente a la primera acepción del término sino a sus posibilidades significativas en otros discursos, para trabajar historias que muestran la falta de un futuro y el continuo cuestionamiento sobre la humanidad.
- 4 Este artículo reflexiona, en cuentos de Mariana Enriquez de *Las cosas que perdimos en el fuego*, la violencia hacia lo femenino como un proceso de deshumanización en el cual las formas de la bestia o el monstruo alimentan la sensación del fin de lo humano. Las mujeres ya no son las mismas, la violencia refigura nuevas formas que se organizan en imágenes monstruosas, como una manera de resistencia, para construir variaciones de vida en un mundo nada esperanzador. Surge el monstruo como aquel «que combina lo imposible y lo prohibido» (Foucault, 2000: 61). El monstruo, señala Jeffrey J. Cohen, solo existe para ser leído, para ser interpretado; etimológicamente es «lo que revela», «lo que advierte» (1996: 4)¹.
- 5 En relación con esta sociedad que crea y margina lo monstruoso, surgen sitios de discurso en los que se pone de manifiesto cómo ciertos eventos desestabilizadores nutren el imaginario literario de algunos autores. En la página en línea del Centro Cultural Kirchner se han organizado escritores para armar un diario colectivo de la pandemia, un sitio de reflexión sobre los tiempos que se viven. En la segunda entrega de Mariana Enriquez, *Biblioteca personal del Apocalipsis*, la autora cita unos versos de Sara Teasdale de los que rescato: «A nadie le importará, ni a los pájaros ni a los árboles, / si la humanidad se destruye totalmente; / y la misma primavera, al despertarse al amanecer, / apenas sabrá que hemos desaparecido» (2020b: 6). Ese es el sentimiento que cargan las mujeres de algunos relatos de Enriquez, y que las llevan a acciones tan increíbles como verosímiles para formar distopías que, con perspectivas distintas de los mismos miedos, conforman la obra de la argentina.

Un tono apocalíptico

- 6 Alrededor de la segunda mitad del siglo XX, el quehacer de diversos pensadores giró en torno a una serie de *desilusiones* provocadas por posiciones reduccionistas y positivistas de la ciencia y la filosofía. La imposibilidad de entender la realidad con una sola y misma esencia desde distintas actitudes teóricas empujó a perder la confianza en los varios postulados que se alzaban como portadores de *la verdad*. De acuerdo con Jacques Derrida, el desencanto que provocó este tipo de posturas llevó a que el tono de los discursos filosóficos que surgieron como contraparte fuera el apocalíptico: una forma de reflexión y perspectiva que desmonta la metafísica para replantear el futuro de la filosofía.

- 7 El fin de los grandes relatos, como uno de los resultados de esta deconstrucción en la posmodernidad, carga una visión escatológica que se extiende a todos los discursos. Derrida señala en *Sobre un tono apocalíptico*:
- [...] no es solamente el fin de esto sino también y en primer lugar aquello, el fin de la historia, el fin de la lucha de clases, el fin de la filosofía, la muerte de Dios, el fin de las religiones, el fin del cristianismo y de la moral [...], el fin del sujeto, el fin del hombre, el fin de Occidente, el fin de Edipo, el fin de la tierra, *Apocalypse now*, [...] y también el fin de la literatura, el fin de la pintura, del arte como cosa del pasado, el fin del psicoanálisis, el fin de la universidad, el fin del falocentrismo y del falogocentrismo, ¿y de cuántas cosas más? (2003: 48-49)
- 8 Sin embargo, Derrida entiende el término de apocalipsis en sus dos acepciones, como fin —donde ubica todos los discursos de la filosofía tradicional— y como un movimiento de descubrimiento, des-velo o revelación, como característica de la filosofía posmoderna que busca poner en evidencia lo que permanecía oculto bajo los *discursos de verdad*. En este sentido, Derrida trata de establecer en la posmodernidad el gesto crítico que ponga de relieve el fracaso de la razón frente al desvelamiento de una deshumanización que ya no se puede ocultar.
- 9 Uno de los filósofos que se destaca por un discurso crítico hacia las formas sociales que violentan a los individuos en la actualidad es Byung-Chul Han. De acuerdo con Sergio Roncallo-Dow, «Byung-Chul Han ha puesto de moda la filosofía apocalíptica en un momento en el que [...] es necesario un apocalipsis para resurgir y, por momentos, hace un llamado a una suerte de humanismo que, quizás, hace rato dejó de ser insuficiente para comprender(nos)» (2015: 310). En este sentido, Han sigue a Derrida al entender el momento apocalíptico como uno de crisis que permite un replanteamiento sobre el quehacer humano y sus excesos.
- 10 En *Tipología de la violencia*, Han señala que el exceso está enraizado en la sociedad contemporánea, en su actividad humana. En términos generales, entiende la violencia desde dos *topoi*: por un lado, el externo al sujeto en el que se da una macrofísica de la violencia, que muestra cómo «un acto violento a menudo tiene su origen en el *sistema*, en la *estructura* sistémica en la que se integra» (2019: 117), y que desde la invisibilidad crea una relación de dominación con el individuo; y, por otro lado, una microfísica de la violencia en la que «las energías destructivas no son objeto de una descarga afectiva inmediata, sino que se *elaboran* psíquicamente» (2019: 15), la violencia «se retira a espacios mentales íntimos» (2019: 19) desde donde destruye.
- 11 El mito apocalíptico ha nutrido la literatura para crear mundos y situaciones que pronostiquen el fin como catástrofe; no obstante, en Latinoamérica el género apocalíptico ha servido como medio de crítica, precisamente en los términos que plantea Derrida, y con sujetos-víctimas, tal como los describe Han. En este sentido, se presenta como una literatura que, desde una visión epistemológica y axiológica, revisa situaciones de quiebre en lo humano dentro de América Latina. De ahí que el tema que sobresale, con sus distintas ramificaciones y matices, sea el de las muchas formas de violencia a las que están expuestos los seres humanos en esta región del mundo.
- 12 Más allá de la idea de apocalipsis de la mitología, la filosofía posmoderna se define como escatológica. Sin embargo, de acuerdo con Derrida, esta perspectiva no cierra la reflexión, por el contrario, «el fin se aproxima, pero el apocalipsis es de larga duración. La cuestión sigue y se repite: ¿cuáles pueden ser los límites de una desmistificación? [...] Es interminable porque nadie puede agotar las sobre-determinaciones y las in-

- determinaciones de las estratagemas apocalípticas» (2003: 64-65). En este sentido, lo que Derrida llama *tono apocalíptico* deja de lado la idea de apocalipsis como *momento* o *tiempo* del fin, para entenderlo como una *actitud* o *posición* crítica. Es decir, se queda con la acepción de apocalipsis como descubrimiento o revelación, en la idea, además, de que la escritura es el medio para presentar la «estructura apocalíptica del lenguaje» (2003: 62).
- 13 Este «tono apocalíptico, a saber un deseo de luz, de vigilancia lúcida, de vigilia elucidadora o de verdad» (Derrida, 2003: 63), es el que domina parte de la literatura latinoamericana de los últimos tiempos. En la exhibición de una realidad cargada de violencia se da una especie de *ultimátum* que anuncia el fin de ciertos valores para dar paso a acciones que responden a esta pérdida. El gótico urbano narra los temores de la clase media en la urbe: problemas sociales que lo caracterizan como un espacio conformado por desigualdades, pobreza, adicciones y crímenes, que ponen a los individuos en situaciones de tensión y los confinan en el miedo.
 - 14 Según Eleanor M. Hodgson:
 [...] el gótico posmoderno tiene muchas variantes [...] Zombis, vampiros, conspiraciones, asesinos seriales, terroristas, cultos, criminales, virus, mutantes, niños que no son lo que parecen, payasos predadores, inteligencia artificial que es indistinguible de la humana, robots que desplazan a lo humano, *ciborgs*, [...] monstruos que pululan en la imaginación contemporánea. (2019: 5)
 - 15 Y que cargan simbólicamente la ansiedad y los temores a los que antes se aludió. Son también las representaciones que pueblan la literatura apocalíptica, que toma distintos derroteros de acuerdo con los intereses de cada escritor.
 - 16 En el caso de la argentina Mariana Enriquez merece mención su particular forma de plasmar a partir de este tipo de inquietud una postura feminista en sus textos. El miedo hacia el *Otro* como extraño da la atmósfera para recrear posiciones en las que mujeres violentadas responden a su agresor de formas inesperadas. De la misma manera que «la alegoría apocalíptica empieza problematizando las representaciones dominantes» (Ortega, 2004: 56), Enriquez sacude al lector con historias que lo descolocan para exigirle una mirada crítica frente a situaciones que se han normalizado.
 - 17 En la escritora confluyen el desvelamiento filosófico que le atribuye Derrida al concepto de apocalipsis y la crítica que ella hace a la sociedad contemporánea como solapadora de la violencia contra la mujer. Del gótico urbano retoma el terror que la realidad produce para generar una literatura inquietante, con atmósferas que desarrollan narrativamente los distintos miedos de una sociedad que ha llegado al límite. Mariana Enriquez se levanta como una de las principales exponentes del reciente «crecimiento de la literatura gótica en América Latina, [en la que se incluye la] literatura de apocalipsis, distopías, problemas ambientales, epidemias y conspiraciones» (Hodgson, 2019: 6). Frente a textos que sugieren apocalipsis provocados por devastaciones ecológicas, degeneraciones genéticas, aniquilaciones bélicas o descontroles biológicos y tecnológicos, Enriquez elabora una narrativa que muestra distintos escenarios de la desmitificación de lo humano, en la que el terror y la amenaza recaen en el Otro, en la violencia que puede infligir y en su envejecimiento.

*Las cosas que perdimos en el fuego*²

- 18 Las dos formas en las que Han estratifica la violencia encuentran eco en lo que Rita Laura Segato ha reflexionado, a su vez, sobre las estructuras base de la violencia en América Latina. Para ella la organización social de la violencia logra permanecer en la «tensión constitutiva e irreductible entre el sistema de estatus y el sistema de contrato» (2003: 144). En el primero, el hombre se ha ubicado en una posición de poder frente a la mujer; en el segundo, la mujer, como parte «de esta economía simbólica», se adapta al sitio que se le ha atribuido en la ecuación, pero no sin tener «un resto que no cabe enteramente en su papel en el orden de estatus, un algo más, una agencia libre, un deseo otro que no el de la sumisión» (Segato, 2003: 145). La falta de correspondencia entre una posición y otra generan un mundo violento que «resulta del mandato moral y moralizador de reducir y aprisionar a la mujer en su posición subordinada, *por todos los medios posibles*» (Segato, 2003: 145).
- 19 De acuerdo con Segato, el sistema de violencia se sostiene en la repetición continua de estos vínculos en los que se reproducen relaciones simbólicas de íconos que encarnan lo femenino y lo masculino de ese espacio jerárquico. Segato señala que «las prácticas más irracionales tienen sentido para sus agentes [y] deben ser entendidas a partir del punto de vista de los actores sociales que las ejecutan [...] solamente mediante la identificación de ese núcleo de sentido —siempre en algún punto, colectivo— podemos actuar sobre estos actores y sus prácticas» (2003: 131).
- 20 En *Las cosas que perdimos en el fuego* Mariana Enriquez identifica ese núcleo de sentido irreflexivo y dentro de su narrativa propone historias que muestran variantes de las posibles consecuencias generadas por esa irracionalidad; esto a partir de un discurso apocalíptico, entendido éste como «flujo desestabilizador del discurso normativo [que] despliega una textualidad irónica, satírica, gratuita, y hasta festiva de su ocurrencia contradictoria» (Ortega, 2004: 56). Los distintos personajes que actúan en los cuentos del libro realizan acciones que parecen responder, por un lado, a la frustración ante la imposibilidad de diálogo con cierto discurso masculino, y por otro, al hecho de ser sujetos empujados a la orilla del mundo social, donde no tienen participación sino que solo sufren los efectos de esa marginación. En la narrativa de Enriquez los personajes llevan a cabo una rebelión contra las estructuras de la violencia de las que habla Segato, en el reconocimiento de su marginalidad. A partir de ella, el sujeto se reinventa como abyecto para, desde esa posición, generar un sistema simbólico que se enfrente a la cultura que lo repudia.
- 21 Según Julia Kristeva, lo abyecto carga una investidura especulativa; hay una falta de concreción en lo abyecto que es «esquivo, huidizo, desconcertante [...] asible sólo como signo [y] se mantiene por medio de una *representación*, por lo tanto, de un *ver*» (2020: 64); en este sentido, «el voyeurismo acompaña la escritura de la abyección» (2020: 65) y como visión —proyección—, dice Kristeva, encara el apocalipsis³.
- 22 Los personajes de Enriquez se elaboran como signo que representa identidades abyectas; en esta cualidad performativa, la autora caracteriza el cuerpo femenino como el espacio en el que se proyectan visiones para el otro. En el cuento «Las cosas que perdimos en el fuego», las mujeres han comprendido el núcleo de sentido que mueve a los hombres que las atacan y, en una refiguración de las representaciones, se reelaboran ya no como víctimas, sino como dueñas de un cuerpo abyecto que ahora se exhibe para señalar la violencia desde el silencio.

- 23 No se levanta la voz frente a un sistema que se ha mantenido sordo históricamente, sino que se le obliga a ver la violencia representada en escena, sobre los cuerpos que públicamente se autoinmolan. En este caso, el cuerpo quemado se transforma en cuerpo de resistencia que exhibe un contexto de violencia de género. Las mujeres se empoderan a partir de la recuperación de sus cuerpos para subvertir la violencia y resignificarla; así, de cuerpos arrebatados por el Otro, se transforman en cuerpos abyectos y monstruosos que se imponen al mundo que las rechaza; el cuerpo deforme visibiliza lo que se quería ocultar y obliga a que sea mirado: la imagen monstruosa desestabiliza el orden imperante que, de cierta forma, es también el orden de la violencia.
- 24 Este cuento relata cómo, a partir de la iniciativa de «la chica del subte», las mujeres de una ciudad de Argentina se unen para formar una organización llamada «Mujeres ardientes», un grupo integrado por mujeres que se inmolan en respuesta a la agresión de ciertos hombres que queman intencionalmente a sus parejas. La chica que sube al transporte público para mendigar:
- Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; [...] boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas. En la nuca conservaba un mechón de pelo largo, lo que acrecentaba el efecto máscara: era la única parte de la cabeza que el fuego no había alcanzado. (185)
- 25 El cuento comienza con esta descripción y lo que relata la mujer mientras mendiga. Narra cómo su marido, Juan Martín Pozzi, le había rociado el cuerpo con alcohol para después prenderle fuego mientras ella dormía. La chica tenía otra relación, y él, «para que no fuera de nadie más» (186), la castiga violentamente. Desde el comienzo de la historia se establece no solo el detonante de lo que se desarrollará después, sino el contexto que acoge y hace posible un evento como este. La chica del subte cuenta que mientras estuvo en el hospital, su esposo, que creía que moriría como consecuencia de las quemaduras, les decía a todos que ella se había quemado sola por fumar en la cama y quedarse dormida.
- 26 Cuestiones como el que nadie sospechara del agresor son apenas unas pinceladas con las que Enriquez quiere perfilar un escenario común para los delitos de género. Entre estos detalles de contexto, está el asco que despierta la mujer quemada en el subte cuando saluda con un beso a los pasajeros antes de iniciar su relato. La narradora califica su método como «audaz», cuando audaz es el recurso de Enriquez por despertar en el lector un asombro, mezcla de pena y repulsión, que va a ir en aumento conforme avanza la historia. La «cara horrible», con ese «cuerpo [...] sensual [que] resultaba inexplicablemente ofensivo» (186), es la imagen con la que abre una historia que va a combinar, en perfecto equilibrio, la atmósfera que se nutre del terror de lo monstruoso con el desarrollo de una anécdota centrada en una especie de retorcida venganza colectiva que pone de relieve la proyección de una sociedad dislocada.
- 27 En *After the End* uno de los puntos que James Berger desarrolla es la idea de que el apocalipsis no se puede decir, que es autorreferencial y en ese sentido no alcanza a explicarse en el lenguaje. Al respecto, el crítico hace alusión a eventos como los de Auschwitz e Hiroshima, y señala: «*What we see there and try to say, and cannot, or must not, say forms our discourse*», un discurso centrado, dice, en «*a silent witness*» (1999: 4-5). El apocalipsis no revela nada porque nada puede ser dicho. En este sentido, el mismo crítico hace notar que las historias que se narran en términos apocalípticos en realidad

muestran imaginarios post-apocalípticos, sitios más allá de los límites del lenguaje que suceden «*after the end*». Como señala Julio Ortega, «al hablar hoy del discurso apocalíptico (del diverso linaje que lo representa) convocamos su contra-discurso crítico, la crisis de la idea del fin como promesa del recomienzo» (2004 :53).

- 28 En esta línea, la propuesta del tono apocalíptico de Derrida y la lectura de Berger sobre las representaciones post-apocalípticas confluyen. Para Berger «*this neglect of the central, most traumatic violence of century coincided with a rhetoric that was intensively apocalyptic, filled with invocations of rupture, decentering, fragmentation, irretrievably lost identity, the shattering of origins and ends*» (1999: 107); una retórica que Berger encuentra en la propuesta posestructuralista, en la que se inserta el discurso derridiano⁴. Incluso dice que hay que repensar el posestructuralismo en esta mirada crítica que lanza alrededor de la Shoah, como un género post-apocalíptico. Las distintas palabras clave que Derrida usa en su discurso —huella, escritura, suplemento, *différance*, diseminación — aluden a una indeterminación del lenguaje que, no obstante, «*mark the place of the monstrous birth of the “yet unnameable glimmer beyond the closure”*» (Berger, 1999: 111); Derrida pospone o *difiere* el sentido de ese destello.
- 29 De acuerdo con lo anterior, el discurso que Mariana Enriquez desarrolla en sus ficciones es uno que, como el de Derrida, se va a elaborar después de la herida. Si bien es cierto que el feminicidio es un monstruo vivo y actual en muchas partes del mundo, el contexto de «Las cosas que perdimos en el fuego» se presenta como una distopía en la que la violencia ejercida hacia las mujeres ya sucedió y desembocó en una sociedad femenina que responde desde el cuerpo mismo que ha sido violentado.
- 30 Esta retórica, que según Berger se da desde el silencio y, de acuerdo con Derrida, en una elipsis sujeta a sus representaciones, es la que edifica la figura de la mujer inmolada en el cuento de Enriquez. La descripción detallada del cuerpo de la chica del subte es la que el lector va a transpolar al resto de cuerpos que voluntariamente se entregarán a las llamas a modo de protesta callada. En este sentido, el cuerpo marcado por estrías, por pedazos signados por el vacío, y otros por la deformidad que lo resignifica, es un cuerpo autorreferencial que en las huellas de violencia que carga lleva también un discurso implícito. Por eso a las mujeres les parece brillante la idea de responder a la violencia de los hombres ejerciendo antes esa violencia, porque en este caso el cuerpo pasa de uno violentado a otro marcado por el discurso revelado.
- 31 En el cuento de Enriquez el apocalipsis surge cuando la sociedad se convierte en esa que repudia a la víctima para gritarle que en su cuerpo exhibido hay una manipulación que da asco; una sociedad que en el beso de la chica del subte no puede más que fingir una compasión que la protege y al mismo tipo la separa de ese cuerpo monstruoso. El apocalipsis se da cuando nadie reacciona como ser humano frente al cuerpo destrozado que a sus ojos ha perdido precisamente lo humano. En esa imposibilidad de nombrar lo más monstruoso de la humanidad, que no está en el cuerpo deforme aunque sea este el que lo detona, se da esta coincidencia que señala Berger entre la violencia y una retórica que muestra las tensiones apocalípticas —de fin de lo humano— que tratan de decirse con recursos retóricos evasivos como la fragmentación, la falta de identidad y la marginalidad, que sin alcanzar a definirlo crean el cuerpo imaginario de la víctima.
- 32 En su ensayo, *¿Puede hablar el subalterno?*, Gayatri Chakravorty Spivak, señala que desde su posición de mujer poscolonial, pretende entender cómo la represión es una elaboración, «una contranarrativa construida de la conciencia de la mujer, del ser de la mujer, de ese modo del ser bueno de la mujer, del deseo de la mujer buena, y así, del

- deseo de la mujer» (2003: 346). En este marco, Spivak alude al *sati*, el ritual hindú en el que las mujeres prueban su bondad, virtud y devoción al esposo, inmolándose en la pira funeraria del marido recién fallecido. Al respecto, Spivak señala que «la autoinmolación femenina [...] es una legitimación de la violación como “natural” y funciona, a largo plazo, a favor de la exclusiva posesión genital de la mujer» (2003: 353).
- 33 En el rito hindú se dan el contrato y estatus de los que habla Segato, sobre una estructura de la violencia que simbólicamente presenta una mujer que debe probar su virtud por el contrato de posesión sexual que tácitamente tiene con el marido. Una vez que el hombre ha muerto, el contrato no se disuelve, sino que demanda una última entrega pública que solo tiene dos caminos: el repudio o la muerte. Aquí también hay un cuerpo silenciado que se somete, según Spivak, a una especie de violación en grupo que en su imaginario entiende ese cuerpo femenino como una adquisición territorial. Un grupo que no está formado solo por hombres: «Para la “figura” de la mujer, la relación entre mujer y silencio puede ser tramada por las mujeres mismas» (Spivak, 2003: 327).
- 34 Lo que hay detrás del acto de quemar mujeres, ya sea con fuego o con ácido, no dista mucho de lo que Spivak analiza en el *sati*. El cuento de Enriquez narra cómo la chica del subte fue intencionalmente sumida en llamas por un marido celoso. La recurrencia en estos terribles actos de violencia es que el compañero o ex pareja de la mujer se acerque a ellas, si no para matarlas en todos los casos, para desfigurarlas. Lo que hay detrás del acto, igual que en el *sati*, es la posesión del cuerpo femenino, una última vez, por parte del hombre. En las víctimas que sobreviven, el cuerpo quemado es la huella silente que anuncia que el verdugo es el poseedor de ese cuerpo desfigurado que en términos sexuales cree que nadie más va a reclamar nunca.
- 35 Este escenario es el apocalipsis que anuncia el fin de lo humano y abre un espacio de barbarie y crimen contra la mujer. La imagen de lo femenino que a través de la historia de la humanidad se ha configurado deja a la mujer en una posición vulnerable de la que no puede salir. Segato rescata datos dirigidos a señalar que «ninguna sociedad trata a sus mujeres tan bien como a sus hombres», y agrega «que no hay ninguna sociedad que no endose algún tipo de mistificación de la mujer y lo femenino. [...] la universalidad de esa fe en una mística femenina es un correlato indisociable del maltrato [...] [son] dos caras de la misma moneda» (2003: 132). Lo que revela una especie de horror sagrado por lo femenino, debido al rasgo diabólico que tradicionalmente se le ha adjudicado, por lo sexual implícito en esa supuesta perversión que define a la mujer: imágenes que han justificado la persecución hasta el día de hoy. El cuento narra cómo: «Hombres quemaban a sus novias, esposas, amantes, por todo el país. Con alcohol la mayoría de las veces [...] pero también con ácido, y en un caso particularmente horrible la mujer había sido arrojada sobre neumáticos que ardían en medio de una ruta por alguna protesta de trabajadores» (189-190).
- 36 El fin de lo humano es el antecedente de «Las cosas que perdimos en el fuego»; en términos de Berger, lo que narra el cuento es un estado post-apocalíptico que responde al trauma⁵ y que suma en un mismo tiempo el pasado y el presente. La historia que desarrolla Enriquez retoma una serie de situaciones cotidianas para retorcerlas y crear un relato de «monstruos» que surgen después del fin. Mendigar en el subte pasa de ser un evento recurrente que ya no conmueve a nadie, a ser el escenario del cuerpo dislocado que lo corrompe todo: los sentidos de los espectadores que lo ven, lo huelen y hasta lo tocan en el beso que se les ofrece; la psique social que sabe que esos cuerpos

existen, pero ocultos; y el equilibrio del sistema que niega que una violencia así pueda enarbolar una postura ideológica.

- 37 Lo post-apocalíptico está en esta desarticulación del aparente orden social, en las «mujeres ardientes» que se irán sumando al movimiento que poco a poco va siendo mayor, hasta llamar la atención de los medios y comenzar a existir para el sistema. Los periodistas entrevistan entre otras a la chica del subte, quien dice: «Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva» (190). La prensa, como voz de la colectividad, comenta: «no entendemos por qué ocurren en Argentina, estas cosas son de países árabes, de la India» (191). Mientras que el discurso de las mujeres sigue otros derroteros: «Las quemas las hacen los hombres [...] Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices» (192).
- 38 El imaginario escatológico que Enriquez urde en este cuento se sostiene en ese sujeto femenino que ha decidido apropiarse del cuerpo a partir del mismo sistema ideológico que se lo había arrebatado. «La exclusiva posesión genital de la mujer», que menciona Spivak, es lo que los hombres quieren arrebatar simbólicamente cuando desfiguran el rostro de una mujer, y es lo que en el cuento de Enriquez las mujeres quieren quitarle al hombre: la idea del cuerpo femenino como cuerpo sexual a su alcance. De ahí el juego en el nombre de «mujeres ardientes» que, figurativamente, alude a la expresión con la que el patriarcado designa a una mujer con deseo sexual, además de definir literalmente el acto que lleva a cabo este colectivo.
- 39 En una especie de respuesta al *sati*, las hogueras se realizan como una ceremonia en la que distintas mujeres cumplen un papel. Silvina es la encargada de grabar y difundir el momento:
- La ceremonia fue al atardecer. [Silvina] Filmó todo: las mujeres preparando la pira, con enormes ramas secas de los árboles del campo, el fuego alimentado con diarios y nafta hasta que alcanzó más de un metro de altura. [...] Cuando cayó el sol, la mujer elegida caminó hacia el fuego. Lentamente. Silvina pensó que la chica iba a arrepentirse porque lloraba. Había elegido una canción para su ceremonia, que las demás —unas diez, pocas— cantaban: «Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va. / Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo». Pero no se arrepintió. La mujer entró al fuego como en una pileta de natación, se zambulló, dispuesta a sumergirse: no había duda de que lo hacía por su propia voluntad; una voluntad supersticiosa o incitada, pero propia. Ardió apenas veinte segundos. Cumplido ese plazo, dos mujeres protegidas por amianto la sacaron de entre las llamas y la llevaron corriendo al hospital clandestino. [...] Esa noche [Silvina] subió el video a internet. Al día siguiente, millones de personas lo habían visto. (193-194)
- 40 Una sociedad que no puede dejar de matar a sus mujeres, y que desde el sistema en lo simbólico y legal no escucha ni da crédito a esa violencia, ha perdido toda moral. Enriquez ya no reflexiona desde el presente que se repite sin esperanza: mira hacia adelante, a una distopía en la que las mujeres saben que son las únicas que pueden cambiar las cosas y deciden deslizar la posición que ocupan en la relación de violencia para protegerse desde el mismo cuerpo violentado. La idea de Hélène Cixous⁶ de escribir desde el cuerpo, y a partir de ahí tomar posturas políticas, se lleva al extremo en la narración de Enriquez.
- 41 El tiempo del cuento es posterior al nuestro; las mujeres encuentran que la única forma de combatir la violencia es desde su cuerpo abyecto. En el post-apocalipsis todos los

sistemas se dislocan, la reinterpretación que de ello hace Enriquez desemboca en una nueva simbología. En las distintas religiones, el fuego carga con un poder purificador; en la historia de Enriquez la ceremonia muestra que, después de recuperadas, las mujeres que han decidido quemarse cambian de condición y recobran el poder sobre sí mismas a partir de una refiguración de la imagen femenina y de lo que significa. La relación con el Otro cambia; la violencia queda clausurada en la medida en que la mujer se descoloca de la posición de objeto para el Otro.

- 42 Kristeva señala que además de las distintas formas de purificación de lo abyecto que tienen las religiones, esta purificación desemboca muchas veces en la catarsis que es el arte, «la experiencia artística, arraigada en lo abyecto que dice y al decirlo purifica, aparece como el componente esencial de la religiosidad. [...] Fuera de lo sagrado: lo abyecto se escribe» (2020: 27). En este sentido, Enriquez desliza los conceptos de lo puro y lo impuro, para darles otra posición en un nuevo orden simbólico. Las mujeres quemadas representan cuerpos inscritos, con miembros mutilados por el fuego y cicatrices que los recorren para significar un correlato de la violencia. Son cuerpos que han alcanzado el plano de lo sagrado y por ello exhiben la belleza de lo monstruoso:

Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo una taza. ¿Les darán trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruos? (195-196)

- 43 «El cuerpo del monstruo lleva una marca que no se borra» (Foucault, 2000: 169). La abyección por el cuerpo desfigurado perturba la identidad, el sistema y orden establecido por él. Es cuerpo abyecto no solo por su apariencia, sino porque con la pura presencia de esa abyección se rebasan los límites. Paradójicamente, el ser femenino del cuento, al romper los usos legítimos que el sistema ha establecido para su cuerpo, emerge del repudio del Otro. Hay una violación de las leyes de la sociedad, pero también de las leyes de la naturaleza (Foucault, 2000: 61). El cuento, en su carácter post-apocalíptico, termina con una visión hacia el futuro: la proyección de una especie de distopía en la que todas las mujeres hayan pasado por la purificación/conversión de las hogueras: «Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego» (197).

Otros monstruos de fin del mundo

- 44 Lo que Mariana Enriquez edifica es un imaginario de la destrucción que da paso a otras formas de representación de lo femenino; lejos de exaltar los valores tradicionales, imagina mujeres conciliadas con una naturaleza monstruosa que surge motivada por las distintas violencias sociales.
- 45 Según Hodgson,
el gótico urbano es un género que representa las ansiedades de la clase media en una manera única e interesante. Los tropos góticos de Mariana Enriquez encarnan la gente real que vive en la megápolis que es Buenos Aires. [...] mundos dentro de la ciudad que son muy diferentes y que podrían existir en sus propios planetas [...] llegan a un nivel casi sobrenatural y a problemas sociales que no se pueden describir sin horror. (2019: 59)

- 46 En este sentido, la narrativa de Enriquez alumbra sobre una realidad desagradable que, sin embargo, es productiva desde distintos géneros, y que pone el dedo en una llaga que ya resulta purulenta.
- 47 En «Las cosas que perdimos en el fuego» la violencia que se ejerce contra las mujeres viene del otro, de fuera, y desemboca en la acción de «una exposición pornográfica» (Han, 2016: 68) por parte de las posibles víctimas. Sin embargo, lo que abunda en el resto de los relatos del libro es una sucesión de personajes femeninos que vienen a aumentar el imaginario apocalíptico de Mariana Enriquez.
- 48 «Los años intoxicados» narra la historia de un grupo de adolescentes que, como resultado de un contexto de crisis y ruptura social permanente, deciden llevar vidas erráticas en respuesta al mundo adulto que les parece tan ajeno e inútil. Entre adicciones y distintas acciones fuera de la norma, se van dando las pinceladas de una sociedad que no tiene nada que ofrecerles. El cuento se estructura como una especie de anuario que va mencionando año tras año lo que ellas hacen y paralelamente lo más significativo en el país. Y mientras que en Argentina lo más revelador tiene que ver siempre con la decadencia del sistema, en las jóvenes se trata de cómo se van corrompiendo. Hay una especie de reflejo entre la sociedad, siempre insuficiente, y las adolescentes que no encuentran un sitio en ella. Esta falta de correspondencia, que a la vez determina la posición marginal de las niñas, se nota en la historia con la marca de años que sucesivamente van pasando y los eventos sociales que sobresalen.
- 1989 [...] el país ya no tenía energía y nosotras no entendíamos muy bien qué significaba eso [...] ¿Qué sería un apagón generalizado? [...] 1990 El presidente había tenido que entregar el mando antes del final de su periodo y a nadie le gustaba demasiado el nuevo [...] 1991 [...] la nueva ley monetaria establecía que un peso valía un dólar y aunque nadie se lo creía del todo escuchar dólar, dólar, dólar los llenaba de alegría [...] 1994 [...] No podía durar mucho, decían mis padres [...] pero estábamos tan hartas de lo que decían ellos, mis padres, los otros padres, siempre anunciando el fin, la catástrofe [...] (49, 51, 54, 60)
- 49 La alusión continua al mundo adulto demarca el límite entre las jóvenes y ese Otro que para ellas se dibuja como la ley impuesta en la figura paterna. La serie de situaciones adultas no las contempla y viven la realidad como un espacio que no las cobija, lo que las lleva a huir continuamente y a envolverse en acciones de autoviolencia que las van desmoronando conforme avanza el relato.
- 50 En la anécdota de este cuento es notorio lo que Hodgson dice respecto de la narrativa de Enriquez y del Otro que aparece como amenaza en el espacio urbano que «explora no solo la falta de humanidad entre humanos, sino la red de problemas que envuelve la ciudad» (2019: 59), y que en este caso se explora en los años de adolescencia. La historia muestra cómo la violencia sistémica, que menciona Han, crea la atmósfera que empuja a las tres amigas, por un lado, a despreciar el sistema representado en la imagen de los padres y algunas figuras masculinas y, por otro, a expresar ese desdén en la autodestrucción por medio de las drogas y todo tipo de excesos. Acerca de una de las adolescentes, se narra: «En la casa de Andrea nadie hacía preguntas: su padre estaba siempre borracho y ella tenía llave de su habitación para evitar que él se le metiera de noche. [...] juramos que nunca tendríamos novios» (52). La violencia implícita en el sistema muestra cómo en este caso la transición que es la adolescencia se imagina como un pozo en el que las jóvenes caen para refigurarse como monstruos en un acto de defensa propia. Sus relaciones con cualquiera fuera del pequeño grupo que forman las tres amigas, son de desconfianza y revancha frente a la adversidad: «lo miró con un

odio horrible que lo dejó mudo. [Cuenta la voz narradora] Lo miró como una bruja, como una asesina, como si tuviera poderes». (53)

51 En una entrevista, Mariana Enriquez señala que «cualquier horror real [...] es igual o más terrorífico que cualquier cosa que podamos imaginar» (Ramírez, 2020). El gótico urbano no se habita con seres fantásticos, sino con personajes dislocados que muestran una psique perturbada por el terror que el día a día puede despertar. Añade la autora en la entrevista: «creo que todos los tiempos son de incertidumbre. [...] Los años 80 fueron años en los que las agonías de chicos por televisión eran frecuentes» (2020). Las adolescentes de «Los años intoxicados» son, como escribe Han respecto de la víctima social, tanto víctimas como verdugos dentro del sistema que los cobija a la vez que los margina.

52 Las jóvenes de este cuento dan miedo porque deben ser violentas para enfrentar la violencia, que, dice Enriquez, «también puede ser una forma de defenderse. De alguien que quiere doblegarte, por ejemplo; entiendo las reacciones violentas ante el avasallamiento del Estado, de una pareja que ejerce de esa manera la dominación y tantas situaciones en las que es necesario dar una pelea» (Ramírez, 2020). Y aquí la pelea es incluso con ellas mismas, que se drogan, conducen ebrias, tienen accidentes y se lastiman. Hay una continua alusión a la posibilidad de morir y no preocuparse por ello: de un aborto, de la picadura de un escorpión o de una sobredosis con ácido; esperan el fin, la catástrofe, igual que sus padres. Y el fin llega en la forma del crimen, cuando sumidas en las drogas, confundidas y llenas del personaje amenazante que les gusta representar, casi sin darse cuenta matan al novio de una de ellas a cuchilladas. El desenlace abre lo que se perfila para ellas como una vorágine de más violencia, dolor y confusión, «porque la violencia destruye el espacio y deja un vacío tras de sí» (Han, 2019: 109):

¿Está muerto?, preguntó Andrea, y le brillaron los ojos. Alguien volvió a poner música, allá, en la casa, que parecía tan lejos. Paula se sacó la cinta del pelo y se la ató en la muñeca. Volvimos a la casa, a bailar. Esperábamos que Andrea abandonara al chico en el suelo y volviera a nosotras, otra vez las tres con nuestras uñas azules, intoxicadas, bailando frente al espejo que no reflejaba a nadie más. (63)

53 En este cuento, igual que en «Las cosas que perdimos en el fuego», el gesto femenino que pretende enfrentar al sistema está en el propio cuerpo y en cómo se resignifica. En las adolescentes tiene que ver con la imagen que performativamente se elabora sobre el aspecto físico y la forma intimidante con que actúan frente a todos. Pero también se nota en la anorexia que queda dicha como de pasada, y que va a ser otro de los gestos de auto violencia que las mujeres eligen como forma de contrariar al sistema dentro de la narrativa de Enriquez. Dice la narradora de «Los años intoxicados»: «La falta de comida era buena: nos habíamos prometido comer lo menos posible. Queríamos ser livianas y pálidas como chicas muertas. No queremos dejar huellas en la nieve, decíamos, aunque en nuestra ciudad jamás nevaba» (56). El psiquismo que se genera a partir de la violencia microfísica, de acuerdo con Han, «se expresa de modo implícito e implosivo» (2019: 111). Tanto en las adicciones como en la anorexia hay un movimiento excesivo contra el propio cuerpo, el abuso «no tiene medida. [Y] todo aquello que excede la medida establecida resulta violento» (Han, 2019: 110).

54 En «Nada de carne sobre nosotras», Enriquez ahonda en el tema de la anorexia con una protagonista que se identifica con una calavera que se encuentra tirada en la calle y que recoge para llevar a su casa. Así da comienzo una relación simbiótica que pone en evidencia la posición del sujeto femenino con su novio e, implícitamente, con la

sociedad que habita. Kristeva señala que la comida es el objeto abyecto oral que se opone al yo:

Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección. [...] De este elemento [...] «yo» nada quiero, «yo» nada quiero saber, «yo» no lo asimilo, «yo» lo expulso. Pero puesto que este alimento no es un «otro» para «mí», que solo existo en su deseo, yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que «yo» pretendo presentarme. [...] violencia estrepitosa de una convulsión, inscrita por cierto en un sistema simbólico, pero en el cual, sin poder ni querer integrarse para responder, eso reacciona, eso abreacciona, eso abyecta. (2020: 9-10)

- 55 En consonancia con Kristeva, la opresión del sistema en distintas figuras —los padres, la pareja, el gobierno— empuja a estas mujeres a retomar simbólicamente el control a partir de su cuerpo. Vomitar la comida o dejar de ingerirla toma aquí tintes abyectos porque se la interpreta como aquello que viene de fuera a imponerse. Lo que se quiere tomar de fuera o expulsar fuera del cuerpo simboliza la resistencia por entregar el cuerpo a situaciones que no se pueden controlar. En el cuento, al mismo tiempo que se narra cómo va desarrollándose el vínculo entre la protagonista y Vera, la calavera, se dan indicios de que la relación de la joven con su novio es insuficiente para ella: «Él, mi novio [...] Es un hombre muy desatento. [...] También es perezoso y se está poniendo gordo. No me gustan los gordos. [...] Vera, no sé qué hago con él. Si ella pudiera hablar, sé que me diría que lo deje» (126). Conforme avanza la historia, el chico va quedando en el fondo, como espectador asustado que solo atina a decir que su novia está loca.
- 56 Este devenir en el «yo me abyecto» de Kristeva se va dando en la historia en la medida que la protagonista se reconoce en Vera. La proyección que la mujer tiene en Vera la lleva a tratar de configurar sobre la calavera una imagen de mujer, con una peluca rubia, y a entenderse a sí misma como el cuerpo que le falta a ese cráneo. Deja de hablar con el novio para encerrarse con Vera a platicar; el distanciamiento con él, como la figura de lo gordo —el completo, el pleno—, la lleva a pasar más tiempo con Vera y a representarse como ella: «decidí empezar a comer poco, bien poco. Pensé en cuerpos hermosos como el de Vera, si estuviese completo: huesos blancos que brillan bajo la luna en tumbas olvidadas, huesos delgados que cuando se golpean suenan como campanitas de fiesta, danzas de la foresta, bailes de la muerte» (127-128). Lo monstruoso está en la encarnación de la muerte en el cuerpo vivo, en la idea de llevar al extremo el rechazo a lo exterior para no dejar que el cuerpo se alimente y sobreviva. La muerte se figura aquí como un anhelo porque supone la posibilidad de desprenderse de una realidad opresiva. No es casualidad que la protagonista decida que la calavera representa una mujer, simboliza no solo a la propia narradora, sino al resto femenino, echado a la calle por el sistema, y que esta joven rescata para tener una especie de pacto que las dirija al mismo fin, porque tienen una realidad común.
- Una semana después de dejar de comer, mi cuerpo cambia. Si levanto los brazos, las costillas se asoman, aunque no mucho. Sueño: algún día, cuando me siente sobre este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro. (128)
- 57 La imagen es monstruosa porque no solo rompe la idea cultural del cuerpo femenino «sano», sino porque fractura incluso la representación del cuerpo anoréxico. Lo que la narradora quiere alcanzar no es la delgadez, sino la pérdida completa de la carne, que representa finalmente una especie de belleza en la muerte que se busca. No es el simple suicidio, sino la protesta escrita en el cuerpo para hablar de esos otros cuerpos sin

carne, de esa otra sangre derramada en otros suelos. Imagina la protagonista: «Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras» (128). La «violencia estrepitosa de una convulsión», de la que habla Kristeva, descansa en un sistema político que no permite sino la repetición de esa violencia en cuerpos imposibilitados para responderle. Lo que resta es la reacción, el gesto abyecto que, igual que en «Las cosas que perdimos en el fuego», entrega el cuerpo a una violencia infligida antes de ser arrebatado por el Otro. Al final del cuento, cuando la protagonista sueña con encontrar huesos para completar el cuerpo de Vera, se revierte al sistema la aparente locura de la joven, en una perfecta lógica que explica la posición de su cuerpo sin carne como monstruo de la estructura social: «Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados» (129-130). «En este caso [señala Kristeva] el interior del cuerpo viene a suplir el derrumbamiento de la frontera adentro/fuera. Como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridad de lo “propio”, sino que, lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera ante la deyección del contenido» (2020: 74).

- 58 Cohen ha señalado que la presencia del monstruo marca el límite de lo posible (1996: 16), sea cual sea su representación; separa dos espacios que se distinguen por el dentro y el fuera de un modelo cultural. La posición que ocupa lo monstruoso, en el umbral de dos realidades, le permite esta visión apocalíptica, este descubrir por la mirada, que le deja el haber sido rechazado por el sistema, y le posibilita vislumbrar la próxima dislocación de la estructura que lo contiene.
- 59 En ese punto del *entre* se ubican espacial y temporalmente los personajes de *Las cosas que perdimos en el fuego*, seres que cargan de una forma o de otra los elementos narrativos que permiten hablar de un imaginario del horror, y que por falta de espacio no se pueden desarrollar aquí. No obstante, se puede decir en términos generales, que en «El chico sucio» se configura el personaje de un niño de la calle como representante de un sector social que se desprecia y que vive en una realidad tan atroz que roza con lo monstruoso. En un barrio marginal en el que se adora a San La Muerte, la aparición del cuerpo de un chico degollado, con «la cabeza pelada hasta el hueso [...] los párpados cosidos y la lengua mordida» (22), le hacen temer a la narradora que el chico sucio que duerme frente a su casa puede correr el mismo destino.
- 60 «La Hostería» cuenta cómo dos amigas se enteran de que una antigua posada funcionó como cuartel militar en la época de la dictadura. En una visita nocturna, son sorprendidas por una especie de ilusión que las remonta a esos tiempos, y comienzan a escuchar gritos, hombres que corren, autos que frenan fuera, y a ver faros que iluminan las ventanas. Una escena violenta que en el contexto general del libro muestra el horror en la suma, por un lado, de una experiencia sobrenatural, y por otro, de un trauma social.
- 61 «La casa de Adela» narra la historia de una niña siniestra que desaparece en lo que parece una casa dominada por fuerzas oscuras que, además de «engullir» a Adela, hace que los niños que entran en ella vean paredes llenas de dientes y escuchen zumbidos ensordecedores, que los adultos no pueden ver. En el mismo registro sobrenatural, «Pablito clavó un clavito: una evocación del petiso orejudo», se da un cruce de planos en los que la realidad se confunde con el relato que un guía de turistas hace acerca de

un asesino serial de niños. El guía comienza a obsesionarse con la historia que narra hasta hacer creer al lector en la posibilidad de que llegue a actuar como lo hacía el asesino.

- 62 Otra historia que sugiere un crimen es la de «Tela de araña», en la que un par de amigas viajan acompañadas por el esposo de una de ellas, quien va mostrando una serie de comportamientos desagradables que llevan a las mujeres a deshacerse de él. Igual que en otros cuentos, el lector no sabe a ciencia cierta qué pasa con el marido, lo que suma a la atmósfera inquietante de la historia.
- 63 «Fin de curso», por su parte, se centra en Marcela, una adolescente que se arranca las uñas con los dientes y se corta un tajo en la mejilla, en una especie de trance que fascina a la narradora, al punto de que al final de la historia comienza a hacerse daño también. En «El patio del vecino» nuevamente se presenta un personaje infantil monstruoso. Una mujer se obsesiona con la idea de que su vecino mantiene encadenado a un niño, la inquietud la lleva a adentrarse en el departamento en el que cree que lo tienen preso solo para encontrarse con el horror de una bestia de dientes afilados que se come a mordidas el gato vivo de la mujer.
- 64 En «Bajo el agua negra» se narra cómo la contaminación de El Riachuelo ha llegado a niveles escandalosos; el agua podrida produce serias enfermedades y el grado de toxicidad es tal que transforma los cuerpos e incluso trae a la vida a un chico que se había ahogado en sus aguas. «Verde, rojo, anaranjado» describe el envilecimiento al que internet puede empujar las relaciones humanas. A partir de un personaje que decide no salir más de su habitación, se describen las posibilidades perturbadoras de espacios virtuales en la red.
- 65 Cada una de las historias del libro representa plenamente lo que se ha querido exponer en este análisis: cómo la degradación de lo humano por un sistema perverso deriva en espacios distópicos habitados por seres abyectos. Ambientes que anuncian la apertura a una era apocalíptica en la que lo que resta, después de la desviación de los valores morales, no puede ser sino monstruoso.

Conclusiones

- 66 *Las cosas que perdimos en el fuego* hace una crítica necesaria a los distintos mecanismos de dominación que el sistema arroja. En sus historias, Mariana Enriquez responde a ese dominio con diferentes representaciones del cuerpo femenino, que pueblan un imaginario narrativo para fundar una especie de teratología. Los distintos cuerpos abyectos de su obra señalan la tensión que se mantiene entre ellos y lo céntrico, como una forma de subvertir las posiciones en el sistema, de revelar algo que permanecía oculto: que «la verdad se descubre es el advenimiento del fin» (Derrida, 2003: 43). De ahí que para la escritora sea importante hacer esta crítica desde los cuerpos marginados, no solo el de mujeres, sino además el de niñas y adolescentes que cargan en el propio cuerpo la liminalidad, el paso de un estado a otro en el que la crisis o fractura se desata para reestablecer un nuevo orden a partir de formas físicas y reacciones perturbadoras y prohibidas. Cohen señala que el monstruo existe para marcar esa frontera que no debe ser cruzada, por ello siempre se designa a partir del miedo (1996: 13).

- 67 Desde una estética que la ubica dentro de la literatura gótica, Mariana Enriquez revisa lo complejo, contradictorio y terrorífico que puede ser el espacio urbano, para generar relatos que llevan al lector a cuestionarse su propia realidad. ¿Cómo se logra revertir la historia entre hombres y mujeres sin que éstas tengan que inmolarse?, Rita Segato ha dicho que se debe comprender el sistema simbólico del verdugo porque, aunque «el trabajo de la conciencia es lento, [...] [es] indispensable. Es necesario [...] trabajar por una ética feminista para toda la sociedad» (2003: 133). La propuesta narrativa de Enriquez revela caminos para esa comprensión.
- 68 Al comienzo de este artículo se mencionó que en el inicio de la pandemia el Centro Cultural Kirchner había organizado un diario colectivo. Mariana Enriquez hizo cuatro textos para «El miedo en todas partes». En la tercera colaboración, «Miedo a perder la cabeza», abril de 2020, escribe: «no quiero confesar de más. Estoy harta de los diarios de cuarentena» (2020c: 2). Debido a que «la literatura es la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves» (Kristeva, 2020: 278), la entrega final que Enriquez hace al diario ya no es un texto autobiográfico, sino un cuento. Decide, como ha hecho con el resto de su obra, que cuando la realidad es muy dolorosa puede decirse desde la ficción. El cuento, igual que todo lo que le interesa escribir, narra hasta dónde llega el ser humano movido por sus temores. El horror, al final, parece siempre el mismo: el de la humanidad que se refleja en los ojos del Otro, no se reconoce y busca destruirlo. «Solo quiero decir [agrega Enriquez], que cuando escucho “el confinamiento produce ansiedad, depresión, angustia, eventualmente estrés postraumático”, nada me suena novedoso» (2020c: 2).

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES Roland (1986), *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI Editores.
- BERGER James (1999), *After the End. Representations of Post-apocalypse*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CABRAL Celeste (2016), «Frente a todos nuestros miedos: la única mujer rebelde es la que arde», *El Toldo de Astier*, 7, 125-128, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7547/pr.7547.pdf>.
- CIXOUS Hélène (1995), *La risa de la Medusa*, Barcelona: Antrophos.
- COHEN Jeffrey Jerome (1996), *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DERRIDA Jacques (2003), *Sobre un tono apocalíptico*, México: Siglo XXI Editores.
- ENRIQUEZ Mariana (2017), *Las cosas que perdimos en el fuego*, New York: Vintage Español, Penguin Random House.

ENRIQUEZ Mariana (2020a), «La canción del miedo y los números», en línea bajo *Diarios-marzo/abril 2020-El miedo en todas partes*: <<https://cck.gob.ar/episodio-1-la-cancion-del-miedo-y-los-numeros-por-mariana-enriquez/9116/>> (23 de abril de 2021).

ENRIQUEZ Mariana (2020b), «Biblioteca personal del Apocalipsis», en línea bajo *Diarios-marzo/abril 2020-El miedo en todas partes*: <<https://cck.gob.ar/episodio-2-biblioteca-personal-del-apocalipsis-por-mariana-enriquez/9118/>> (23 de abril de 2021).

ENRIQUEZ Mariana (2020c), «Miedo a perder la cabeza», en línea bajo *Diarios-marzo/abril 2020-El miedo en todas partes*: <<https://cck.gob.ar/episodio-3-miedo-a-perder-la-cabeza-por-mariana-enriquez/9119/>> (23 de abril de 2021).

FOUCAULT Michel (2000), *Los anormales: curso en el Collège de France: 1974-1975*, México: FCE.

HAN Byung-Chul (2016), *La sociedad de la transparencia*, Barcelona: Herder.

HAN Byung-Chul (2018), *La agonía de Eros*, Barcelona: Herder.

HAN Byung-Chul (2019), *Topología de la violencia*, Barcelona: Herder.

HODGSON Eleanor Marie (2019), *Mariana Enriquez y el Gótico Urbano de Argentina*, Colorado: Universidad de Colorado, <[file:///Users/bereromano/Downloads/marianaEnr%C3%ADquezYElG%C3%B3ticoUrbanoDeArgentina%20\(4\).pdf](file:///Users/bereromano/Downloads/marianaEnr%C3%ADquezYElG%C3%B3ticoUrbanoDeArgentina%20(4).pdf)>.

KRISTEVA Julia (2020), *Poderes de la perversión*, México: Siglo XXI.

ORTEGA Julio (2010), «La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana», G. Fabry, I. Logie & P. Decock (dir.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Berna: Peter Lang, 53-66.

RAMÍREZ Noelia (2020), «Mariana Enriquez: “Cualquier horror real es igual o más terrorífico que cualquier cosa que podamos imaginar”», *El País*, <<https://smoda.elpais.com/placeres/mariana-enriquez-sobre-nuestra-parte-de-noche-a-mis-personajes-los-mueve-el-deseo-y-tienen-sexo-cuando-sienten-atraccion-por-alguien/>> (12 de enero de 2021).

RONCALLO-DOW Sergio (2015), «Muchedumbre, artes y política. Byung-Chul Han y las racionalidades comunicativas contemporáneas», *Palabra Clave*, 18, 305-311.

SEGATO Rita Laura (2003), *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

SPIVAK Gayatri Chakravorty (2003), «¿Puede hablar el subalterno?», *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364, <<https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf>> (18 de enero de 2021).

NOTAS

1. Cohen inicia su propuesta con siete tesis que explican al monstruo: 1.- El cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural. 2.- El monstruo siempre escapa. 3.- El monstruo es el presagio de una crisis. 4.- El monstruo yace en el umbral de la diferencia. 5.- El monstruo vigila las fronteras de lo posible. 6.- El miedo al monstruo es una especie de deseo. 7.- El monstruo está en el umbral de llegar a ser (1996: 3-26).

2. *Anagrama*, 2016. Trabajo con la edición de Vintage Español, Penguin Random House, New York, 2017. En adelante, cuando cite los cuentos del libro, solo colocaré el número de página frente a cada fragmento.

3. Lo abyecto es definido por Julia Kristeva como «[...] una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. [...] lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido [...] Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante» (2020: 7-8).

4. Además de Derrida, Berger menciona a Jean-Françoise Lyotard, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Hayden White y Linda Hutcheon. A este grupo de pensadores se puede agregar a Jean-Luc Nancy con su libro *La représentation interdite*, en el que a su vez reflexiona sobre la imposibilidad de representar el Holocausto y la forma en que se dice, sin hacerlo, en la escritura.

5. Al respecto, señala Berger: «*The traumas and the revelations of the traumas were transmitted from old to new. The apocalypse served only to show them more clearly. [...] If the world were made anew, then all suffering could and must be addressed and relieved*» (1999: 218).

6. Para ahondar sobre el tema se puede revisar (1995) *La risa de la Medusa*, Barcelona: Antrophos. Aquí Cixous desarrolla la idea de que la mujer se apropia de su cuerpo a través de la escritura, de cómo la vida hace texto a partir del cuerpo.

RESÚMENES

El género apocalíptico se ha dirigido a imaginar distintos escenarios de lo que sería el fin del mundo. Desde América Latina, la literatura ha desplazado este miedo hacia los diferentes horrores sociales, políticos y económicos que se experimentan en la realidad y que se reelaboran en la ficción. La argentina Mariana Enriquez, como feminista y precursora del gótico urbano, explora el terror que viven las mujeres para crear distopías a partir de esos miedos y sus formas de resistencia. En este artículo se revisan algunos cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* para analizar estos imaginarios a la luz de términos como el tono apocalíptico, la abyección, la macro y microfísica de la violencia, los estratos de violencia, entre otros.

The apocalyptic genre has aimed at imagining different scenarios of how the end of the world would be. In Latin America, literature has shifted this fear towards the different social, political, and economic horrors experienced in reality and reworked into fiction. Argentinian author Mariana Enriquez, as a feminist and forerunner of the urban Gothic, explores the horror that women experience to create dystopias based on those fears and their forms of resistance. In this paper, some stories that belong to the book *Las cosas que perdimos en el fuego* are reviewed to analyze these imaginaries in the light of words such as apocalyptic tone, abjectness, the macro and microphysics of violence, strata of violence, among others.

Le genre apocalyptique vise à imaginer différents scénarios de ce que serait la fin du monde. Depuis l'Amérique latine, la littérature a déplacé cette peur vers les différentes horreurs sociales, politiques et économiques vécues dans la réalité et retravaillées dans la fiction. L'argentine Mariana Enriquez, en tant que féministe et préceuse du gothique urbain, explore la terreur que vivent les femmes pour créer des dystopies à partir de ces peurs et de leurs formes de

résistance. Cet article passe en revue quelques histoires de *Las cosas que perdimos en el fuego* pour analyser ces imaginaires à la lumière de mots tels que le ton apocalyptique, l'abjection, la macro et microphysique de la violence, les strates de la violence, entre autres.

ÍNDICE

Palabras claves: tono apocalíptico, cuerpo abyecto, gótico, violencia, Mariana Enriquez

Mots-clés: ton apocalyptique, corps abject, gothique, violence, Mariana Enriquez

Keywords: apocalyptic tone, abject body, gothic, violence, Mariana Enriquez

AUTOR

BERENICE ROMANO HURTADO

Universidad Autónoma del Estado de México

brhurtado@gmail.com

El zombi en tres ucronías de lengua española

Le zombie dans trois uchronies en langue espagnole

Zombis in Hispanic Uchronias

Laurence Pagacz

Introducción

- 1 Los zombis son una de las figuras más representativas del imaginario apocalíptico contemporáneo, el cual sigue siendo explotado por artistas como herramienta poderosa para reflexionar sobre una crisis económica, política, social, hasta histórica. Según Brito Alvarado y Levoyer (2015: 46), «[h]oy el zombi abarrota el mercado cultural». El interés por el zombi y su vacuidad aparente han llevado a una multiplicidad sorprendente de interpretaciones, como resume Calzón García:

De este modo, el zombi, fruto del vacío semántico que comporta (Ferrero & Roas, 2011: 4), ha sabido convertirse en una metáfora de casi todo, desde la hiperindividualización del sujeto moderno (García Ferrer, 2017: 105) hasta los procesos iniciáticos (Carcavilla Puey, 2013: 2), pasando por el apocalipsis (Coulombe, 2016: 7), la dicotomía entre civilización y barbarie (Brito Alvarado & Levoyer, 2015: 48), la condición de subalterno (Ferrero & Roas, 2011: 7), la sumisión social (Cano & Ferreira, 2017: 18), el miedo a la muerte (Labra, 2012: 96; Martínez Lucena, 2012: 30) o los estragos del capitalismo desbocado (Domingo Valls, 2016: 223). En última instancia, la figura del no-muerto parecería remitir a la representación simbólica de la angustia del hombre moderno ante sus poliédricos desafíos (Martínez Lucena, 2008: 238). (Calzón García, 2020: 89)

- 2 Ello puede explicar los múltiples renacimientos de la criatura, desde sus orígenes caribeños relacionados con la práctica del vudú hasta la última resurgencia después de la era paranoica de lucha contra un terrorismo representado por otro invisible, iniciada por los eventos del 11 de septiembre de 2001¹. Según Ikeda (2015: 38), «con [esas] visiones apocalípticas, [...] [los] ciudadanos estadounidenses se enfrentan al colapso de su sociedad».

- 3 La tradición distingue claramente al menos dos tipos de zombis: el original, relacionado con el Caribe, es un ser con una fuerza descomunal, controlado por un brujo vudú llamado «bokor»; el zombi «postmoderno» (Shaviro, 1993: 83), lento y caníbal, nace de la interpretación de George A. Romero que lo usa como crítica política y social en sus películas, en particular *Night of the Living Dead* (1968).
- 4 El arte que más se apropió la figura del zombi es sin lugar a dudas el cine; los videojuegos, desde hace dos décadas. Sin embargo, el fenómeno tampoco dejó la literatura intacta: los zombis son figuras mal aceptadas que ocupan los lugares tradicionalmente marginales de la literatura juvenil o de serie B. Los escritores, sobre todo anglófonos, se apropiaron la figura del zombi para pintar escenarios futuristas distópicos en la continuación de la tradición de los cómics, o para visitar obras conocidas en clave «Z» (Calzón García, 2020). Sin embargo, existen obras que tienen un valor añadido literario, como bien subraya Bergeron (2013: 76, mi traducción):

En la mayoría de los casos, el lector objetivo es un aficionado y la ficción zombi no revoluciona nada. Sin embargo, en algunos casos, la apropiación de los códigos de la narración de zombis da lugar a un trabajo literario inesperado, de modo que el público al que se llega es más amplio que el núcleo de entusiastas.
- 5 En lengua española, se puede notar una adaptación del género al contexto hispano. España cuenta con el número más elevado de ficciones zombis entre todos los países hispanos. En América Latina, de manera menos fuerte que España, México y Argentina «han sabido adaptar la figura para representar la corrupción de sus propios países» (Ikeda, 2015: 47). En algunos casos ocurrió también un fenómeno particular que consiste en colocar la figura del zombi en el marco de la historia: es el objeto de estudio de este artículo.
- 6 Consideraré más precisamente tres obras de lengua española que se apoderan de la figura del zombi. *1936Z: La guerra civil zombi* del español Javier Cosnava, publicada en Suma de Letras en 2012, hace uso del mito del zombi haitiano para considerar la Guerra civil española con nuevos ojos. *Argentina zombie. Historia oculta de la patria*, publicada por el autor argentino Luciano Saracino en Mondadori en 2013, propone una relectura de la Conquista de 1516 en Argentina en clave zombi. *Ciudad de zombis*, publicada en Alfaguara en 2014 por el autor mexicano Homero Aridjis, sigue al periodista Daniel Medina en su viaje a Misteca, la ciudad de los zombis, para encontrar a su hija Elvira y al narcotraficante responsable de la brutal muerte de sus padres. Las tres novelas, publicadas en un periodo casi idéntico (2012, 2013 y 2014), tienen la particularidad de usar la figura del zombi para reescribir episodios históricos, creando de esta manera ucronías: la Guerra civil española en *1936Z*, la Conquista en *Argentina zombie* y la guerra mexicana contra los narcos en los años 2000 en *Ciudad de zombis*.
- 7 Estudiaremos por un lado cómo la figura del zombi se usa en estas tres ucronías. Por otro lado, veremos cómo el zombi en tanto que figura del entredós —entre creación y destrucción— permite abordar la cuestión apocalíptica desde la perspectiva del cuerpo humano. Como muchas novelas con tono apocalíptico, las novelas estudiadas aquí no destacan por su progresión narrativa ni por la profundidad de sus personajes; las búsquedas de los personajes sirven de pretexto para describir un mundo en plena degeneración. En este sentido, estas novelas *revelan*, en el sentido etimológico del apocalipsis, otras facetas del mundo que creíamos conocer y muestran un mundo lleno de violencia y deshumanizado, como el que llevó al diluvio: «Dios dijo a Noé: “Ha

llegado el fin de toda carne, lo he decidido, porque la tierra está llena de violencia por culpa de los hombres y los haré desaparecer de la tierra”» (Gen. 6, 13).

El zombi en ucronías

El zombi como única explicación racional

- 8 Las tres obras estudiadas mantienen con la Historia un lazo fuerte, a pesar de introducir un personaje nada histórico como protagonista de la misma. Se ha glosado mucho sobre la aparición, en América Latina, de una «nueva» novela histórica, que consiste en una propuesta de reescritura desmitificadora de las historias oficiales (lo cual, pues, es similar a la definición de Genette de la parodia como transformación «seria» de un texto «noble»; véase Genette, 1982), después de los excesos del *boom*, que situaba sus novelas en un espacio-tiempo utópico. Las obras de Aridjis, por ejemplo, rescatan un punto de vista desconocido —sus personajes son testigos pasivos y mediocres de la Historia— y, como las de Ibargüengoitia, Boullosa, Pacheco, del Paso, Poniatowska y Monsiváis, reescriben la historia mexicana y los mitos mexicanos, ironizan sobre ellos o los cuestionan. Como describe Ikeda hablando también de la obra española de Cosnava,

[a]mbas obras [*Ciudad de zombis* y *1936Z*] le dan voz a los marginados, resaltan problemas sociales y políticos, y proponen una revisión crítica de las verdades oficiales. Los zombis dentro de ambas obras representan la degeneración moral, el actuar sin cuestionar, la falta de empatía hacia los semejantes, y sobre todo personifican la crisis que se vive o se ha vivido en México y en España. (Ikeda, 2015: 109)

- 9 Sin embargo, la delimitación de la nueva novela histórica es muy borrosa y su conceptualización, coja. A semejanza de unos críticos, tiendo a desplazar la nueva novela histórica dentro de la categoría misma de novela histórica. Veo en una obra futurista como *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis la misma preocupación por la Historia que en sus novelas estampilladas históricas². Esta observación vale, en el caso de Aridjis, para las obras siguientes, como *Ciudad de zombis*, que no se deben considerar como obras «futuristas» sino como reescrituras de un pasado muy reciente.
- 10 Cosnava (1971) y Saracino (1978) colocan de manera muy visible su libro en las reescrituras «Z», desde el título. Cosnava es también historietista, guionista, con formación en historia; después de *1936Z*, escribió dos otras novelas relacionadas con los zombis. En una entrevista, explica:

Cuando yo lo [*1936Z*] comencé toda la literatura que se había escrito era sobre zombies del vudú y nadie se había planteado escribir novelas con los zombies de las películas de Romero. Mi novela está influida por la literatura clásica de terror, por Ambrose Bierce, por Lovecraft y por el vudú haitiano.³

- 11 La propuesta de Saracino es similar: *transforma* —en el sentido genettiano del término— elementos de la construcción mítica de la nación al introducir una explicación zombi para cada uno, a la vez dándoles a esos elementos históricos un nuevo sentido y creando la atmósfera burlona fuera de lo común típica de la parodia⁴. El libro de Saracino tiene la peculiaridad de ser publicado sólo en formato digital. Saracino también es guionista y tiene de algún modo un propósito en parte didáctico al escribir *Argentina zombie*:

[C]on los historiadores y profesores que hablé de este libro sentí una cercanía maravillosa. Noté que recibían con buenos ojos mi delirio. [...] Nadie vino a decirme jamás que le había faltado el respeto a la Historia grande. Al contrario, me encontré con un montón de profesores que lo recomendaron entre sus alumnos, porque jugando a veces se pueden apropiarse fechas y procesos que, si lo intentamos del modo tradicional, cuesta más.⁵

- 12 En cambio, Homero Aridjis, de otra generación (1940), dice haber escrito *Ciudad de zombis* para contrarrestar la tendencia actual que se olvida de los orígenes haitianos de los zombis. En esta obra, los zombis (muertos vivientes) son diferentes de los vivos muertos (vivos pero con el alma muerta), que en otras de sus obras son alegorizados por deidades de las tradiciones azteca o maya. Pero recalca que su libro lo escribió de manera cinematográfica⁶.
- 13 En los tres casos, aunque de manera diferente, los autores se esmeraron en hacer creíble la introducción de los zombis en la historia oficial. En Cosnava, la narración de unas 470 páginas es muy detallada, consistente y fluida: son la escritura misma y la narración las que hacen que el lector casi se cree su versión de la historia. El hecho de que el autor sea también historiador tiene un impacto en la manera de presentar los hechos novelísticos. Según Ikeda (2015), en varias entrevistas el autor explicó que su propósito con *1936Z* también era didáctico: hacer entender este periodo histórico a las generaciones olvidadas del siglo XXI.
- 14 En Saracino, el tono es más burlón pero en varias ocasiones se presenta la «verdad» de una manera científica, tratando de explicar por qué faltan datos y por qué nunca se supo la «verdad». La razón siempre es para esconder la existencia de los zombis:

La explicación de los laboratorios ha sido, siempre, contundente: «Virus de comportamiento inexplicable». Y aquello que no se puede explicar, no existe. Y si no existe no merece ser contado. Es así que los libros de historia han quitado del medio «la cuestión zombie» como si la misma nunca hubiera existido. (Saracino, 2013: §27)
- 15 «[A]quello que no se puede explicar, no existe» (Saracino, 2013: §27); «Nadie sabe ni sabrá la causa de tanta mentira y maldad en nuestra época enferma» (Aridjis, 2014: 312). Sugiere que hay una asimilación entre el zombi y la verdad. En Saracino, la verdad y el zombi tienen de hecho el mismo comportamiento: «Porque la verdad no puede ser enterrada como un muerto. La verdad vive y resurge una y otra vez. Y se hace paso» (Saracino, 2013: §38); «Todo es plausible de olvido, si no se lo nombra» (§32).
- 16 En Aridjis, es tan evidente la comparación con la situación de México en la actualidad que se leen fácilmente la presencia y los actos de los zombis y de los vivos muertos como metáforas, como muestran estas reacciones de lectores:

Hay una cruel crítica a la realidad actual de México, inmerso en violencia, corrupción e injusticias sin fin. (Juan, 23.9.2019 en Goodreads.com)

Bien podría haber una continuación con el título *País de zombis* pero no creo que sea necesario, solo hay que salir a la calle o ver las noticias para darse cuenta que ahí están. Aunque no es un libro de terror sí que me revolvió el estómago. (César Quevedo, 20.1.2017 en Goodreads.com)

Hace una gran crítica a la violencia en México con personajes conocidos por todos: zombies. (Luis Mario, 24.11.2014 en Goodreads.com)
- 17 El trato, en cambio, es muy diferente entre una y otra obra. En *Argentina zombie*, una serie de treinta y nueve relatos —sean leyendas, mitos o eventos claves entre la fundación de Buenos Aires en 1536 y la ley Sáenz Peña en 1912— se concadenan en escenas cortas, con un toque cómico; las ilustraciones de Daniel Eduardo Mendoza

subrayan con elementos gráficos el tratamiento casi cinematográfico de la narración. En 1936Z, la novela desarrolla un hilo narrativo contundente que reescribe la Guerra civil de forma original y convincente. En *Ciudad de zombis*, la obsesión de Aridjis por mostrar el panorama general de una sociedad en perdición (a continuación de *La leyenda de los Soles*, *¿En quién piensas cuando haces el amor?*, *Los perros del fin del mundo*, etc.) presenta una narración aún más diluida que en las otras obras. Las tres obras utilizan la parodia como base de la empresa autorial; sin embargo, si el libro de Saracino responde muy bien a la definición de Genette (1982) de la parodia como transformación de un género culto con un carácter satírico o burlesco, las obras de Cosnava y Aridjis participan de la transformación de la parodia en el siglo xx, que se caracteriza por una pérdida de la fuerza humorística de la parodia, relacionada con el hecho de que «ya no ataca el modelo, sino que lo respeta e incluso homenajea» (Sánchez-Biosca, 1995: 28).

- 18 Hasta el tipo de zombi es diferente en cada obra. La tipología de Brito Alvarado y Levoyer retoma los dos tipos tradicionales de zombi (véase *supra*), que son el haitiano y el romeriano. El zombi haitiano, representado por la «explotación del cuerpo humano decadente y sangriento» (Brito Alvarado & Levoyer, 2015: 46) visible en las primeras películas de zombis, testimonia una mirada antropológica hacia el mito africano arraigado en Haití; el espíritu de la persona está tomado por un brujo, un *bokor* —según ciertos autores, no se trata propiamente dicho de muerte y resurrección sino de una fuerte influencia de una persona sobre otra. El zombi romeriano, caracterizado por representaciones de catástrofes, consiste en una «mirada crítica hacia las sociedades contemporáneas» (*ibíd.*). Los autores de la tipología añaden un tercer tipo, caracterizado por el miedo a los virus y al contagio global, que nace en un contexto de «seguridad global y guerras biológicas, en donde el zombi cambia y deja de ser el personaje lento y torpe» (*ibíd.*: 47).
- 19 En Cosnava y Aridjis, se mezclan el tipo original (los seres parecen vivos pero están totalmente sometidos a la voluntad de un brujo) y el último. En Aridjis, la bacteria *Zombis pestis* se transmite «por contactos orales, sexuales o manuales, y por mordeduras, salivas, heridas y otros focos de infección» (2014: 254) pero también está un personaje llamado «Carlos Bokor, Señor de los Zombis». La diferencia está muy clara entre los muertos vivos (los zombis en el sentido tradicional), que no son muy peligrosos, y los vivos muertos (los policías, los narcos, etc. del sistema corrupto mexicano), mucho más peligrosos. Estos últimos también son zombis (sin conciencia, sin alma), pero no son «técnicamente» zombis puesto que están vivos.
[C]ostaba trabajo distinguir entre vivos muertos y muertos vivientes. Los primeros eran mañosos para perpetrar el mal, practicaban la tortura y mataban a mansalva, y eran rápidos para esfumarse en la muchedumbre. La torpeza condicionaba los movimientos de los segundos. Su sonambulismo los hacía presas fáciles. (Aridjis, 2014: 111)
- 20 Saracino, fiel a la tradición cinematográfica, sólo trabaja con el segundo tipo: el cadáver semidescompuesto, lento, de ojos vacuos, sin pensamiento ni emoción.

El zombi como revelador de un traumatismo colectivo

- 21 La elección de los eventos históricos en los cuales se introduce al zombi son eventos claves, que tienen una relación con la construcción de una identidad nacional y hacen referencia a lo que podríamos considerar como traumatismos colectivos⁷: se reescribe

toda la historia oficial argentina, la Guerra civil española y la guerra mexicana contra los narcos en los años 2000. Hasta la misma resurgencia de los zombis se debe, de hecho, según la mayoría de los críticos, al traumatismo histórico colectivo del 11 de septiembre del 2001 en Estados Unidos.

- 22 El carácter traumático de los eventos narrados está claro en las obras de Cosnava y Aridjis. Aridjis en particular trata el mismo tema una y otra vez casi en todas sus novelas, a saber, el estado actual o reciente de la sociedad mexicana contemporánea. En *Ciudad de zombis*, la presencia de las consecuencias de la guerra contra los narcos se hace más explícita:

La narco-guerra había incrementado la violencia contra las mujeres. El crimen organizado tenía muchos rostros, entre ellos el del feminicidio. La inacción de las autoridades era una forma de complicidad y ocultaban las desapariciones. (Aridjis, 2014: 30)

- 23 La guerra civil es el trauma más reciente de España: múltiples artículos, sea en sociología, psicología, literatura, apuntan al tratamiento por la sociedad española de un proceso transgeneracional del trauma⁸.

- 24 En el caso de Saracino, el recuerdo traumático es la Conquista, parteaguas fundador de la identidad nacional actual en Argentina, como en varios países de América Latina. Se eligió como punto de partida de la reescritura de la Historia la Conquista española de 1516. Los eventos son relatados en círculo, ya que el relato se termina recordando la Conquista española.

- 25 El trauma se relaciona de forma intrínseca con la memoria, que guarda los eventos difíciles como lesiones abiertas.

El recuerdo o la memoria y la elaboración del duelo —que conlleva otras vías de simbolización distintas del recordar— constituyen las dos operaciones psíquicas que propone Freud para que se recorte un pasado que haga posible el olvido de lo penoso. De este modo, el trauma no será una herida abierta y presente constantemente que impida la vida. (Merlin, 2018: 103)

- 26 A nivel colectivo, la cuestión del olvido es central; en Saracino está en el corazón del relato. La Historia es la consecuencia de una decisión política sobre qué se olvida y qué se recuerda, creando una batalla sin fin entre la memoria individual o familiar de unos y otros, que a su vez lleva a contrahistorias. En este marco, la figura del zombi representa el olvido total, arrasador, sinónimo de muerte.

La diferencia entre nosotros era que yo ponía fechas al recuerdo y ellos pasaban por el tiempo sin recordarse a sí mismos, vivían como los animales en la eternidad del momento. (Aridjis, 2014: 112)

- 27 Según se puede observar, la narración que integra los zombis en eventos históricos tiene tres consecuencias principales. Primero, abre o reabre la cuestión de la interpretación de la Historia, sobre todo de la historia oficial, cuestionándola, mostrando las zonas grises; en efecto, si podemos integrar a los zombis como explicación casi racional de unos hechos históricos, tiende a significar que la historia no es completa y que persisten misterios o al menos elementos para los cuales no hay una explicación única. Para cuestionar la historia oficial, reescribirla, se puede usar el punto de vista de un narrador que viene de «abajo», o una víctima, o uno de estos personajes «olvidados» por la historia oficial. En este caso, el zombi consiste en la introducción de un nuevo personaje cuyo estado misterioso permite explicar lo inexplicable, en primer lugar las infamias que no parecen humanamente posibles de explicar. Segundo, funciona como intento de resiliencia. Es necesario volver a escribir

sobre el tema, una y otra vez, para intentar entender lo inentendible; se abre la herida para que sane mejor. En las obras que nos ocupan, es una manera de darle vueltas a un tema histórico que de cierta manera obsesiona, no termina de ser pensado, sigue persiguiendo a una colectividad. Y tercero, el traumatismo es interesante en esto que puede unir a la gente; lo colectivo permite crear un pueblo o una nación, en este caso tal vez en contra de la historia oficial. Siguiendo a Hannah Arendt, el trauma significa la ruptura de la Historia, y por consiguiente la ruptura del suelo y de las raíces sobre las cuales nos apoyamos en tanto que pueblo o nación.

El cuerpo zombi como apocalipsis

- 28 El zombi puede ser la figura más apocalíptica de todas las ideas siniestras que se han concebido alrededor del fin del mundo. En efecto, se han hecho incursiones en la historia para tratarla o releerla con ojos apocalípticos, un lenguaje, unas imágenes, una narrativa propios del imaginario apocalíptico; se han planteado escenarios espectaculares de fin de la naturaleza, a veces de la raza humana; pero el zombi va más allá de todo ello en tanto que se trata de un cuerpo medio vivo pero que carece de toda humanidad. Y no sólo se trata de un cuerpo medio vivo, sino que también está en estado de putrefacción; da a ver lo que pasa en las entrañas de la tierra al mismo tiempo que da a ver lo que pasa de manera escondida detrás de la piel (y en este sentido es una «transgresión de la naturaleza» [Brito Alvarado & Levoyer, 2015: 47]) y le da movimiento, soplo, y ansias de devorar a los seres humanos.
- 29 En su significado a la vez más simple y más iluminador, a saber, la definición etimológica, «apocalipsis» significa «revelación». En la Biblia, la revelación sólo tiene lugar después de una destrucción previa; a este sentido apuntan los primeros versículos del capítulo 20 del Apocalipsis de san Juan: «Y vi un cielo nuevo y una tierra nueva; porque el primer cielo y la primera tierra habían desaparecido, y ya no había mar. Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo de Dios, vestida como una novia adornada para su esposo» (Ap. 21, 1-2). Como se puede ver, el apocalipsis *siempre implica una secuela*: técnicamente, el apocalipsis designa en realidad el momento exacto del paso del viejo mundo al nuevo, y por tanto sólo funciona en combinación con un post-apocalipsis.
- 30 La perspectiva que quisiera defender aquí es que el zombi se puede tal vez entender mejor si desplazamos el interés hacia el hecho de que el zombi es en su mayor parte un cuerpo, y tal vez sólo un cuerpo. Ello también puede explicar el interés renovado por la criatura, dado que

[e]l cuerpo se ha convertido para el hombre contemporáneo en su única forma de vida. Entrenado, cuidado y prolongado en su existencia, el cuerpo humano es la única materia del ser sobre la que el individuo cree poder actuar libremente. Su mente se dibuja en su cuerpo. O más bien, el espíritu incorporado hasta entonces en nuestros hábitos y códigos encuentra en la materia misma del cuerpo el medio de personalizarlo. [...] Esta interpretación sigue oponiendo la mente y el cuerpo como dos sustancias separadas. (Andrieu, 2010: 13, mi traducción)
- 31 El zombi no opone naturaleza y cultura. Es un ser humano devuelto a un estado natural —total instinto, necesidad corporal (el hambre)— pero transgredido: se borran las singularidades, las particularidades que lo vuelven ser humano: el pensamiento, claro, pero también la lengua, el lugar, las sensaciones (excepto el hambre), y la finalidad (en el sentido de proyecto-deseo y de muerte). En la medida en que el yo también (sólo) se

puede entender con el cuerpo (hay un yo corporal —el yo no puede ser sólo el alma), no se puede realmente decir que el zombi ya no es nadie; es un cuerpo que ha vivido y por lo tanto se puede decir que tiene memoria corporal, aunque no realmente se utiliza así. El contrario del zombi sería el cerebro descargado como un programa informático en un cuerpo androide (una cabeza sin cuerpo); el zombi es un cuerpo sin alma, cuyo cerebro ya no hace las conexiones (un cuerpo sin cabeza). La diferencia es que, en el caso del zombi, no se trata simplemente de no tener ya cabeza, sino que esa cabeza se ha trastornado, está invadida de las ansias instintivas de comer carne humana —por ello se puede «matar» a un zombi si lo descabezamos de verdad. «[La] interacción biosubjetiva del cuerpo con el mundo» (Andrieu, 2010: 13, mi traducción) se encuentra comprometida en el caso del zombi, puesto que el zombi es un exiliado; sin patria, sin raíces, representa una posible metamorfosis del hombre.

Oí en su inmovilidad un grito *post-mortem*, no de la Naturaleza, sino de la carne macerada. Al tenerlo enfrente pensé en una larva en tránsito de convertirse en otra forma, animal o vegetal. (Aridjis, 2014: 261)

- 32 ¿Dónde queda la memoria corporal del zombi? En algunas obras, el zombi es capaz de cierto razonamiento, o tiene recuerdos (como en *Apocalipsis Island: México* de Antonio Malpica). En Cosnava, el hermano del narrador, convertido desde pequeño en un zombi por una *bokor* (bruja), le escribe una carta a su hermano para intimarle que no lo persiga.

- 33 En efecto, «el zombi refleja el miedo a perder el “yo”, el cuerpo y la conciencia» (Brito Alvarado & Levoyer, 2015: 48). Su despersonalización total es cercana a la de las megápolis contemporáneas. Varios críticos interpretan el tratamiento contemporáneo del zombi en este sentido⁹. El zombi somos nosotros, o más exactamente podríamos ser nosotros.

Parejas de zombis andaban atadas como en el grabado de Goya «No hay quien los desate». Con mi cámara digital las retraté [...]. Sufría al hacerlo, pues era como si yo mismo me fotografiara en una condición futura, en una generación de muertos vivientes para los que los rasgos personales habían perdido importancia. Alguien dentro de mí gritaba: «Fíjate en ellos porque los volverás a ver, al retratarlos te retratas a ti mismo. [...] [Son] gente común y corriente que ignora su miseria. Tú también formas parte de esa muchedumbre de muertos vivientes y de vivos muertos. La muerte nunca antes se había desvestido tanto como en nuestra época». (Aridjis, 2014: 123)

- 34 El zombi borra los límites, las fronteras, los lugares, le quita sentido a todo. El zombi es también algo que vuelve, a pesar de que no debería volver. Se trata de «la muerte que no pasa» (Schefer, 2013: 60, mi traducción). Para Schefer, los zombis «están obsesionados con dos de los grandes asuntos de nuestra posmodernidad: consumir —es decir, como martillean los anuncios: consumir el consumo indefinidamente, incluso más que objetos definidos— y moverse» (2013: 56, mi traducción).

- 35 El zombi es un cuerpo en decreación: vuelve de donde nadie nunca ha vuelto, de la muerte misma. Y a su vez, con su cuerpo en degradación, putrefacto, incompleto, es la figura misma del proceso inverso de la creación. «Figur[a] de la esterilidad» (Domínguez Leiva, 2011: 23, mi traducción), el zombi se opone al Adán fértil del jardín de Edén. Convertirse en zombi es ser condenado a vivir según sus pulsiones para siempre; es ser un cuerpo en agonía constante. En los casos que nos ocupan, es el zombi el que le da su carácter apocalíptico a la ucronía.

Reflexiones finales

- 36 En 1936Z: *La guerra civil zombi*, de Javier Cosnava, *Argentina zombie. Historia oculta de la patria*, de Luciano Saracino y *Ciudad de zombis*, de Homero Aridjis, la introducción de la figura del zombi en la Historia oficial o reciente —la Guerra civil española, la historia argentina entre la fundación de Buenos Aires en 1536 y la ley Sáenz Peña en 1912, la guerra mexicana antinarcos de los años 2000— se acompaña de un esfuerzo de desmitificación y cuestionamiento de la misma, propio de la parodia, a la par que un propósito didáctico dirigido a las generaciones de jóvenes, en el caso de las dos primeras obras.
- 37 En las tres obras el zombi interviene en un marco casi realista como única explicación racional de las penas sufridas por los que vivieron esos acontecimientos. Tales penas toman la forma de un traumatismo colectivo, poniendo la cuestión del recuerdo y del olvido en el centro de las narraciones. Los zombis conllevan un sentido muy pesimista y a su vez muy realista de la naturaleza humana y de lo que el ser humano es capaz de hacer. Los zombis parecen apuntar un mundo paralelo al nuestro, otras gafas sobre nuestra realidad actual.
- [L]a orientación apocalíptica de la literatura contemporánea [...] impulsa al lector a actuar, a manejar el futuro transformando el aquí y el ahora. (Bosco, 2010: 158, mi traducción)
- 38 El cuerpo zombi, en decreación, en transición, es la muestra de una de las últimas etapas de la destrucción ecológica: después del planeta, el medio ambiente, las relaciones sociales, el cuerpo mismo del ser humano. El zombi es la imagen viva de un Adán desnudo en un paraíso deshecho.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRIEU Bernard (2010), «Philosophie du corps», *Philosophie du corps : expériences, interactions et écologie corporelle*, Paris: Vrin.
- ARIDJIS Homero (2014), *Ciudad de zombis*, Cd. de México: Alfaguara.
- ARMAÑANZAS ROS Gregorio (2012), «Elaboración Transgeneracional del Trauma: Guerra Civil Española», *Norte de salud mental*, X(43), 13-17.
- BERGERON Patrick (2013), «Zombie, vous avez dit zombie ? Quand l'apocalypse zombie s'empare du roman», *Frontières*, 25(2), 75-92.
- BOSCO Mark (2010), «The Apocalyptic Imagination in *Oryx and Crake*», J. Brooks Bouson (ed.), *Margaret Atwood: The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake*, Londres: Continuum, 156-171.
- BRITO ALVARADO Leonardo Xavier & LEVOYER Saudia (2015), «El zombi, una figura apocalíptica contemporánea», *Questión*, 1(48), 45-61.
- CALZÓN GARCÍA José Antonio (2020), «Z-Philology: Convergences, Networks and Metaliterature in Spanish Zombies Remakes», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 8(2), 87-111.

- COSNAVA Javier (2012), *1936Z: La guerra civil zombi*, Madrid: Suma de Letras.
- CUIR Raphaël (2006), «La sculpture post-humaine de soi», *Corps*, 1(1), 61-66.
- DOMÍNGUEZ LEIVA Alejandro (2011), «L'invasion néo-zombie : Entre l'abjection, le grotesque et le pathos (2002-2009)», *Frontières*, 23(1), 19-25.
- FEHRLE Johannes (2016), «“Zombies Don't Recognize Borders”: Capitalism, Ecology, and Mobility in the Zombie Outbreak Narrative», *Amerikastudien. American Studies (Amst)*, 61(4), 527-544.
- FLINT David (2009), *Zombie Holocaust: How the Living Dead Devoured Pop Culture*, Londres: Plexus.
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- IKEDA Yuriko (2015), *La narrativa zombi como fenómeno literario contemporáneo: Un análisis del post-apocalipsis en el mundo hispano* (tesis doctoral), Texas Tech University, Texas, <<https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/63779/IKEDA-DISSERTATION-2015.pdf?sequence=1>>.
- MERLIN Nora (2018), «Trauma y memoria», *Educación en Revista*, 34(70), 101-116.
- MOSCOVITZ Jean-Jacques (2010), «Trauma du sujet et traumatisme du collectif (ou comment une névrose vient au monde aujourd'hui)», *Journal français de psychiatrie*, 36(1), 20-21.
- PAGACZ Laurence (2018), *Edenes subvertidos. La obra en prosa de Homero Aridjis*, Cd. de México: Bonilla Artigas.
- SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente (1995), *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- SARACINO Luciano (2013), *Argentina zombie. Historia oculta de la patria*, Buenos Aires: Mondadori.
- SCHEFER Olivier (2013), *Figures de l'errance & de l'exil. Cinéma, art & anthropologie*, Pertuis: Rouge profond.
- SHAVIRO Steven (1993), *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

NOTAS

1. Para una descripción sintética del renacimiento de los zombis en los años 2000 gracias a los videojuegos, véase Domínguez Leiva (2011).
2. Para un análisis extenso de la obra en prosa de Homero Aridjis, véase Pagacz (2018).
3. Entrevista a Javier Cosnava por «athmanmcharles» (2013), disponible en <<https://athnecdotario.wordpress.com/2013/01/14/entrevista-a-javier-cosnava-autor-de-1936z-la-guerra-civil-zombi/>>.
4. En el origen, la parodia consiste, como recuerda Genette citando a Deleppierre, en añadir elementos derivados de una versión conocida de una historia con el objetivo de «expresar otra cosa, destinada a divertir al público» (Genette, 1982: 23, mi traducción).
5. Entrevista a Luciano Saracino por Juan Pablo Bertazza (2015), disponible en <<https://www.telam.com.ar/notas/201510/122102-luciano-saracino-un-desafio-a-la-historia.html>>.
6. Entrevista no publicada a Homero Aridjis por Laurence Pagacz, Ciudad de México, el 1 de septiembre de 2013. Archivos personales.
7. «Traumatismo colectivo» bien podría ser considerado como un pleonismo: para Moscovitz (2010), el trauma es el del sujeto, el traumatismo es siempre colectivo.
8. Véase, a modo de ejemplo, el artículo de Armañanzas Ros (2012).

9. «El zombi contemporáneo simboliza la visión más aterradora de la contemporaneidad, un mundo desbocado, donde la identidad individual es absorbida por el mercado y la ciencia, el nihilismo como actitud de vida matizada por un cuerpo sin pensar. La búsqueda desenfrenada de necesidades que no revisten de prioridad, la fuerza bruta se impone ante el raciocinio y el consumo irracional es el motor de su existencia». (Brito Alvarado & Levoyer, 2015: 56)

RESÚMENES

Tres obras de lengua española se apoderan de la figura del zombi en el marco de ucronías: la Conquista en *Argentina zombie. Historia oculta de la patria* (2013), del autor argentino Luciano Saracino, la guerra mexicana contra los narcos en los años 2000 en *Ciudad de zombis* (2014), del autor mexicano Homero Aridjis, y la Guerra civil española en *1936Z: La guerra civil zombi* (2012), del español Javier Cosnava. Por un lado, se estudiará cómo se usa la figura del zombi en estas tres ucronías. Por otro lado, veremos cómo el zombi en tanto que figura del entredós —entre creación y destrucción— permite abordar la cuestión apocalíptica desde la perspectiva del cuerpo humano.

Trois œuvres en langue espagnole reprennent la figure du zombie dans le cadre d'uchronies : la Conquête de l'Amérique dans *Argentina zombie. Historia oculta de la patria* (2013), de l'Argentin Luciano Saracino, la guerre mexicaine contre les narcotrafiquants dans les années 2000 dans *Ciudad de zombis* (2014), du Mexicain Homero Aridjis, et la Guerre civile espagnole dans *1936Z: La guerra civil zombi* (2012), de l'Espagnol Javier Cosnava. D'une part, nous étudierons comment la figure du zombie est utilisée dans ces trois uchronies. D'autre part, nous verrons comment le zombie, figure de l'entre-deux — entre création et destruction —, permet d'aborder la question apocalyptique sous l'angle du corps humain.

Three Spanish-language works take over the figure of the zombie to tell uchronias: the Conquest in *Argentina zombie. Historia oculta de la patria* (2013), by Argentine author Luciano Saracino, the Mexican war against the narco traffic in the 2000s in *Ciudad de zombis* (2014), by Mexican author Homero Aridjis, and the Spanish Civil War in *1936Z: La guerra civil zombi* (2012), by Spanish author Javier Cosnava. On the one hand, we will study how the figure of the zombie is used in these three uchronias. On the other hand, we will see how the zombie as a figure of interweaving —between creation and destruction— allows us to address the apocalyptic question from the perspective of the human body.

ÍNDICE

Palabras claves: ucronía, zombi, cuerpo, apocalipsis

Keywords: uchronia, zombie, body, apocalypse

Mots-clés: uchronie, zombie, corps, apocalypse

AUTOR

LAURENCE PAGACZ

UCLouvain, Bélgica

laurence.pagacz@uclouvain.be

Recension

Vincent Balnat et Christophe Gérard (dir.), *Néologie et Environnement*, revue *Neologica*, n° 16

Paris, Classiques Garnier, 2022, 288 p.

Camille Biros

- ¹ La publication du numéro 16 de la Revue *Neologica* intitulé « Néologie et environnement » nous semble répondre à une question fondamentale : comment l'intensification des préoccupations environnementales influent sur l'évolution des langues par le biais de l'innovation lexicale ? Du fait de leur interdisciplinarité, de leur politisation et de leur tendance à faire dialoguer constamment experts et grand public, les questions environnementales conduisent nécessairement à une remise en question de la notion de domaine, ce que les différents auteurs de ce numéro contribuent à mettre à jour à différentes échelles. Si l'article d'ouverture éclaire la notion de domaine de l'environnement sous un jour nouveau, l'ensemble du numéro contribue à en préciser les contours, qu'il s'agisse de tenter de l'appréhender comme un tout ou de le découper en fonction de genres de textes bien spécifiques (rapports publiés par des experts du changement climatique, communication externe promotionnelle d'ONG environnementales, énergies renouvelables dans la presse écrite). Les processus de création néologique explorés s'avèrent d'une grande richesse, qu'il s'agisse de les décrire selon des approches morphologiques concernant la terminologie officielle, ou selon des approches discursives fondées sur l'analyse d'occurrences contextualisées. On notera également la diversité d'approches concernant la question du repérage des néologismes, certains auteurs privilégiant l'utilisation de corpus fermés et des méthodes d'extraction semi-automatiques (corpus d'experts du changement climatique, corpus sur les énergies renouvelables), d'autres proposant des explorations plus libres afin de récolter le plus de formes possibles répondant à certains critères morphologiques (formant en « éco- » et « bio- » notamment), d'autres encore s'intéressant aux néologismes créés par un auteur unique dans un but de communication bien précis (article sur les néologismes dans la philosophie d'Albrecht).

On notera enfin la diversité des langues représentées dans les corpus d'études (français mais aussi anglais et italien) et la pertinence des comparaisons interlangues.

- 2 Après une courte introduction permettant de présenter les bases théoriques et de proposer un résumé de chaque contribution, l'ouvrage s'ouvre avec un article théorique très stimulant de Valérie Delavigne intitulé « La notion de domaine en question. À propos de l'environnement ». L'auteure interroge la notion en soulignant le paradoxe suivant : il s'agit d'une notion centrale, dont on peut difficilement se passer en terminologie mais elle demeure mal définie voire « inadaptée pour penser les pratiques discursives dans leur complexité » (27). Elle est fondée sur une vision cloisonnée des savoirs qui n'est plus pertinente aujourd'hui, du fait de la multiplicité des échanges interdisciplinaires et du développement numérique qui rend certaines formes de savoir accessibles à un public non expert. Pour dépasser cette aporie, l'auteure nous invite à considérer le domaine comme « pratiques discursives thématiques » (47) qui n'existerait pas en dehors de la réalité des discours. Étudier le domaine environnemental impliquerait donc de « repérer les discours circulant et les maillages interdiscursifs » (50) ainsi que les « enjeux qui émergent et se retrouvent actualisés dans divers genres textuels » (53).
- 3 Une première étude outillée sur corpus est proposée dans l'article de Pauline Bureau intitulé « Changement climatique, changement linguistique ? Extraction semi-automatique et analyse des néologismes issus du domaine du changement climatique ». L'auteure analyse les néologismes à partir d'un corpus fermé décrit avec beaucoup de précision, où les textes sont rassemblés en fonction de critères institutionnels (comparaison entre deux types d'experts du changement climatique) et temporels (trois périodes temporelles distinctes, liées à des événements importants pour le climat). Le repérage des formes néologiques se fait grâce à une extraction semi-automatique et une des contributions significatives de l'article est de présenter une méthodologie innovante dont chaque étape est justifiée et détaillée. La liste ainsi obtenue est analysée à la lumière de la théorie de l'interface de Humbley (2018) grâce à laquelle trois catégories émergent : les néologismes à l'interface entre le domaine du changement climatique et un autre domaine disciplinaire (économie, psychologie, énergie), les néologismes à l'interface entre changement climatique et langue commune et les néologismes dont la création repose sur une relation morphosémantique forte avec des termes déjà existants dans le domaine.
- 4 L'article de Jana Altmanova, Emmanuel Cartier, Jimmy Luzzi, Sarah Pinto et Sergio Piscopo, intitulé « Innovations lexicales dans le domaine de l'environnement et de la biodiversité. Le cas de *bio-* en français et en italien » présente les premiers résultats du projet Galilée proposant une étude outillée de néologismes français et italien dans le domaine du changement climatique et de la biodiversité. Après la constitution d'un corpus de sites web sur le thème, puis la détection de néologismes à l'aide de la plateforme *Néoveille*, les auteurs décrivent pour chacun la catégorie grammaticale, le procédé de formation ainsi que la date d'apparition. Cette étape leur permet d'identifier de nombreux formants très productifs pour les néologismes du domaine parmi lesquels ils sélectionnent *bio-* pour une analyse plus détaillée. Ils s'interrogent sur le type de lexème formé avec ce morphème dans les deux langues d'intérêt. Leur étude permet de conclure qu'« une grande souplesse sémantique et une mobilité morphosyntaxique » conduisent à la « formidable productivité » de ce formant dont l'utilisation est équivalente dans les deux langues (108).

- 5 Dans leur article intitulé « Éco- lave plus vert, et il lave toute la famille », Georgette Dal et Fiammetta Namer commencent par constater la « variété formelle, catégorielle et structurelle » (112) du lexique des mots construits en éco-. Elles tentent donc d'en préciser les contours sémantiques. Les lexèmes d'intérêt ont été relevés dans un article du Wiktionnaire consacré à ce formant et complété par la base de données FRCOW. L'étude morphologique et sémantique montre que la base lexicale à laquelle éco- est ajoutée peut appartenir à toutes les catégories grammaticales et lexicales. Fonctionnant comme un « duplicateur de famille » (124), les néologismes qu'il compose s'organisent en paradigmes, avec des termes tels que *écoconception* et ses dérivés *écoconcepteur*, *écoconcevoir*, *écoconcevable*. Les auteures interprètent la « sous-spécification de sens » du formant comme relevant d'un flou « volontaire » pour revendiquer un « positionnement pro-environnemental » dans les contextes où le locuteur cherche à vendre un produit (politique et marketing) (120). Des éléments complémentaires concernant la contextualisation des formes étudiées auraient permis d'étayer cette affirmation mais l'article parvient à démontrer, grâce aux nombreux exemples cités, la souplesse sémantique du formant.

- 6 L'article suivant écrit par Yvonne Kiegel-Keicher et intitulé « Bio- et éco-. Procédés de création lexicale dans la terminologie officielle française » s'intéresse comme le précédent au formant éco- ainsi qu'à la forme comparable bio-. Puisque l'auteure étudie la terminologie officielle, elle utilise la base de données *France Termes* pour relever les 62 termes formés à partir de ces deux morphèmes. Après un bref rappel des procédés de formations de nouveaux mots en français, l'auteure définit bio- et éco- comme des confixes, c'est-à-dire des morphèmes qui ont la particularité de porter un contenu sémantique qui leur est propre. Ces deux confixes existent dans de nombreuses langues et peuvent être combinés avec une base lexicale libre permettant de désigner aussi bien des concepts abstraits que concrets. L'auteure observe le maintien « d'une relation la plus étroite possible avec le modèle anglais préexistant » (139) dans les lexèmes ainsi formés, ce qui favorise la communication internationale sur ce sujet. Cela n'est pas sans conséquence sur l'évolution de la langue française puisque l'auteure remarque qu'« à coté de la post-détermination traditionnelle des langues romanes, la prédétermination gagne de plus en plus de terrain » (146).

- 7 L'article d'Aline Francoeur intitulé « Entre climato-alarmistes et climato-dénégateurs. Une saga néologique de notre temps » adopte une approche résolument discursive des phénomènes néologiques puisqu'il prend en compte les occasionalismes et s'intéresse surtout aux contextes d'utilisation et à la fonction discursive de ces formes. L'auteure commence par postuler qu'il existe deux « camps » (151) qui s'opposent dans une « controverse sur le climat » (152) où chacun cherche à décrédibiliser son adversaire par les noms qu'il utilise pour le désigner. Elle s'appuie sur la base de presse francophone *Eureka* ainsi que sur des sources Internet complémentaires pour relever 313 néologismes permettant de désigner les deux camps en présence. Ceux-ci sont classés d'un point de vue morphologique et sémantique ce qui permet d'identifier des formants très productifs (*anti-*, *anthropo-*, *carbo-*, *climato-*, *éco-*, *écologo-*, *GIECO-*, *greto-*, *pro-*, *réchauffo-*) et des familles morphologiques où une forme tend à s'imposer (climatosceptique s'est imposé par rapport à climato-dénialiste par exemple). La plupart de ces formes peuvent être décrites comme des occasionalismes qui disparaissent rapidement et seulement cinq formes sont répertoriées dans un dictionnaire de langue française. Pour l'auteure, les phénomènes observés, où la

néologie est utilisée pour tenter d'imposer une vision du monde, pourraient être vus comme prototypiques de ce qu'elle nomme « une néologie de conflit » (169).

- 8 Dans son article intitulé « Stratégies argumentatives et néologismes dans la communication de Greenpeace. *Écocide* et *Climaticide* sur Instagram », Erica Lippert adopte une perspective écocritique (Dryzek, 2005) pour proposer une analyse polysémiotique des contextes d'emploi des néologismes *écocide* et *climaticide* dans la communication externe de Greenpeace France. Pour ce faire elle s'appuie sur un corpus de 450 publications Instagram datant de mai 2014 à mars 2021 où 16 publications comportant les néologismes d'intérêt sont analysées plus en détail. L'auteure commence par présenter une étude morphologique et lexicale des deux termes dont la valeur argumentative est liée aux enjeux à la fois linguistique et juridique soulevés, puisqu'il s'agit grâce au suffixe *-cide* de qualifier de crimes des actions considérées jusqu'alors comme de simples délits. L'étude contextualisée de ces termes sur Instagram tend à prouver leur valeur argumentative puisqu'ils servent à dénoncer des pratiques politiques, commerciales et publicitaires jugées condamnables par l'organisation. Ces néologismes dont l'utilisation semble propre à « la radicalité des stratégies de communication de Greenpeace » (198) participent selon l'auteure à « une rhétorique de l'indignation, de la peur et de la douleur » (197).
- 9 L'article de Silvia Domenica Zollo intitulé « Les néologismes de Glenn Albrecht face au changement écologique. Entre créativité lexicale et bouleversement émotionnel » propose une analyse des termes créés par le philosophe dans son ouvrage de 2020 *Les émotions de la Terre. Des nouveaux mots pour un nouveau monde*. L'auteure commence par présenter la démarche intellectuelle de Glenn Albrecht, qui après avoir constaté la forte diffusion d'un terme qu'il a créé, *solastalgie*, dans le discours scientifique, a décidé de combler des lacunes lexicales de notre langage en proposant toute une gamme de nouveaux mots « qui décrivent les liens entre notre psyché et la terre » (204). L'auteure de l'article propose une analyse de ces créations lexicales en distinguant les créations qui font état du lexique potentiel car composées de fractomorphèmes avec un sens relativement transparent (*écoagnosie*, *météoranxiété*, *terrafurieux*), les compositions par amalgames avec un degré d'opacité élevé (*ghedeistuel*, *eutierrie*, *sumbiosis*), et les néologismes créés par analogie et rafales (*anthropocène*, *symbiocène*, *chtulucène*). En conclusion, même si certains de ces mots assez opaques sont peu susceptibles d'avoir un avenir, l'auteure souligne leur fonction philosophique qui est de susciter des interrogations chez le lecteur en « lui proposant une expérience linguistique et discursive hors du commun » (219).
- 10 Dans leur article intitulé « Les innovations lexicales dans le domaine des énergies renouvelables. Exploitation du contraste de corpus comme moyen de repérage », Manuela Yapomo et Gaël Lejeune proposent une analyse fondée sur corpus pour identifier les termes nouveaux permettant de désigner les énergies renouvelables, leurs utilisations et leurs enjeux. Après une partie théorique sur la néologie et une présentation des outils permettant de les repérer, les auteurs présentent leur méthodologie semi-automatique d'extraction à partir d'un corpus d'articles de presse français sur les énergies renouvelables publiés entre 2005 et 2014. Les N-grams de un à trois mots repérés dans ce corpus sont comparés aux N-grams dans un corpus de contraste composé d'articles de *l'Est Républicain* publiés entre 1999 et 2010. Les structures syntaxiques nominales complètes ainsi repérées permettent de distinguer d'une part des innovations polylexicales (*syndrome éolien*, *hydroélectricité durable* par

exemple), d'autre part des innovations sémantiques (composés avec l'adjectif *vert* utilisé comme synonyme d'écologique par exemple) et enfin des innovations syntaxiques (forme masculine *éolien* dérivée d'*éolienne* par exemple). En observant les occurrences de chacune de ces structures dans *Europresse* et dans le *NGram Viewer* de Google, les auteurs complètent ces analyses de données sur la datation des termes et leurs diffusions.

- 11 À la fin de ce parcours de phénomènes néologiques dans le domaine de l'environnement, on ne peut que constater la richesse de cet objet de recherche tant les questions écologiques nous invitent à repenser en profondeur les liens qui nous unissent à notre système planétaire et les pratiques qui en découlent. Aucune transition vers un monde plus écologique n'étant possible sans être formulée en langages, on peut penser que les innovations lexicales dans ce domaine ont un avenir certain. L'ouvrage donne un aperçu des innovations existantes et potentielles, tant par les thématiques abordées (nouvelles technologies, nouvelles idéologies, nouvelles émotions, nouvelles stratégies argumentatives) que par les procédés de formation lexicale (productivité de certains confixes). Il propose ainsi des pistes pour continuer l'étude de ces phénomènes. On peut regretter que le terme de « néologie » ne semble pas défini par les différents auteurs de façon tout à fait homogène, avec des distinctions qui auraient pu être approfondies entre processus de création et phénomènes de diffusion dans une perspective rétrospective (Humbley, 2018 : 203). Si une approche diachronique des phénomènes en question est tout à fait pertinente, les qualificatifs « innovation » (238) et « récentes » (123) ne nous semblent pas très adaptés pour parler de formations lexicales en *éco-* ou de composés avec *vert* en 2021. Pour certains articles une ouverture vers les travaux équivalents effectués sur d'autres langues, auraient présenté un intérêt, par exemple les travaux de Dury (2007) concernant le fractomorphème *eco-* en langue anglaise qui auraient pu éclairer les analyses concernant l'équivalent français. On retiendra avant tout de cet ouvrage qu'il s'agit d'une lecture très stimulante qui ouvre de nombreuses pistes de recherche dans le domaine de la néologie spécialisée.

BIBLIOGRAPHIE

DRYZEK John S. (2005), *The Politics of the Earth: Environmental Discourses*, Oxford : Oxford University Press.

DURY Pascaline (2007), « La déterminologisation du formant *eco-* et la terminologisation de l'adjectif *carbon neutral* : un aperçu diachronique de la migration des termes », C. Enguehard & R. Dieng-Kuntz (dir.), *Actes de la 7^e Conférence Terminologie et Intelligence artificielle (TIA)*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 61-70.

HUMBLEY John (2018), *La néologie terminologique*, Limoges : Lambert-Lucas.

AUTEUR

CAMILLE BIROS

Univ. Grenoble Alpes, ILCEA4, 38000 Grenoble, France