Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 32 (2020)

Artikel: Ficciones Apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana
Autor: Mondragón, Cristina
Kapitel: 1: La narración apocalíptica de ficción
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-976899

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

I. La narración apocalíptica de ficción

1. Literatura apocalíptica

La literatura apocalíptica se encuentra arraigada desde su origen en el mundo del mito: el diálogo entre el hombre y el cosmos en el que, como dice López Austin, el hombre,

> en un afán de actuar sobre su entorno, pretendió compenetrarse con él por medio de la interlocución. Proyectó para ello sus propios atributos psíquicos y sociales, antropomorfizando el cosmos con la intención de comprenderlo, de actuar en él, de ser comprendido. (López Austin 2015: 39)

De esta conversación, los seres humanos hemos aprendido, o suponemos, que el cosmos tuvo un principio y, lógicamente, tendrá un final; así como nosotros nacemos, envejecemos y morimos, el mundo que nos rodea también envejece y puede morir. Para la mayoría de las culturas agrícolas, como sabemos, esta «muerte» forma parte de un ciclo mayor y no es absoluta sino condición para una renovación constante: después del invierno el mundo renace, después de la inundación la tierra vuelve a ser fértil, los extremos se tocan y todo vuelve a comenzar. Sin embargo, el peligro del caos nunca está por completo conjurado: si no se cumplen las condiciones necesarias, si no se llevan a cabo los ritos de forma correcta –aquéllos que actualizan la derrota del caos *in illo tempore*– o, simplemente si los dioses así lo deciden, sea porque los hombres son ruidosos, o porque se entabla una gran batalla entre divinidades opuestas, o porque sus creaturas no cumplen con las obligaciones que tienen para con ellos, los creadores, el mundo puede llegar a su fin.

Estamos, pues, ante uno de los temores más antiguos del ser humano, el que nos enfrenta a la finitud absoluta. No resulta extraño, por tanto, que casi la totalidad de las culturas tenga una forma de mitología escatológica completada por un sistema de ritos, cuya pervivencia depende, por supuesto, de su transmisión, sea por vía oral o de forma textual. Ahora bien, tratándose de un *tema* de suyo antiguo, presente en el imaginario cultural durante siglos, el Fin del mundo también ha sufrido cambios importantes: primero, si bien las culturas tradicionales mantuvieron (o mantienen) ciclos míticos, los sistemas míticos heredados del judeocristianismo desarrollaron una visión *lineal* del tiempo y, con ello, una idea de *final*; es decir que, para la mayoría de las culturas occidentales, la historia se presenta «en tensión entre un principio y un final. A una creación *ex nihilo* se opondría el final del mundo, concebido al mismo tiempo como destrucción del orden antiguo y revelación de las verdades esenciales del mundo y del hombre» (Fabry 2012: 2). Esta cosmovisión lineal escatológica fue la que esbozó el tema del Fin del mundo para la literatura apocalíptica. El segundo cambio importante que debo anotar, pues de él parte este trabajo, muestra la transformación profunda que este tema sufrió a partir de finales del siglo XIX y, sobre todo, durante todo el XX con su desacralización y su paso de *tema-mito* a *tema literario*, proceso que llega a su cenit con las narraciones de ficción apocalíptica contemporáneas.

Este segundo cambio, más cercano y profundo que el primero, es resultado de las circunstancias históricas que signaron el siglo pasado y que cambiaron para siempre la manera de ver el mundo de buena parte de la población terrestre. Sobre este particular, Kermode afirmó en *The Sense of an Ending* que la sensación de vivir el final de los tiempos es común a todas las épocas: nuestros antepasados experimentaron sus momentos de crisis como los peores que jamás se habían dado y percibieron señales inequívocas del final del tiempo y del hombre: «crisis, however facile the conception, is inescapably a central element in our endeavours towards making sense of our world» (Kermode 2000: 94). Quizás la única diferencia, dice Kermode, es que nosotros somos conscientes de que estamos vivos y de que vamos a morir, ya sea uno por uno como es natural, o todos a la vez por una conflagración atómica: las bombas nucleares son más

reales y provocan una mayor sensación de crisis que un ejército de aviones (Kermode 2000: 95). El peligro existía ya en 1966 cuando Kermode publicó esta obra y, como previó, la sensación de inminencia de una catástrofe nuclear marcaría buena parte de la creación literaria de la segunda mitad del siglo XX. Las bombas que cayeron sobre Hiroshima y Nagasaki mostraron fehacientemente el poder de destrucción alcanzado por las grandes potencias de entonces. Por otra parte, para Fabry, a esto hay que añadir «el campo de concentración [como] la expresión más definitiva de la modernidad»; nos hallaremos pues en la «era de los sobrevivientes, los que tienen conciencia de vivir *después* de la catástrofe, o sea *after the end* [...], o en tiempos post-apocalípticos» (Fabry 2012: 2-3).[9]

Ahora bien, es necesario precisar algunas diferencias. Es verdad que la conciencia de la amenaza nuclear y de que el mundo puede terminar de un momento a otro por causa de la acción humana se incorporó al imaginario de una buena parte de la población mundial; sin embargo, por un lado, habría que abundar en estudios para afirmar tajantemente que, en efecto, dicha amenaza ha afectado a la totalidad de las culturas que actualmente viven y se desarrollan en el planeta, y por otro, también debemos acercarnos a la concepción del Fin del mundo regionalmente, atendiendo a las particularidades de cada lugar donde se adopta y se adapta este tema. No debemos perder de vista que, si bien buena parte de la llamada «cultura occidental» se forjó sobre la base del modelo europeo, los elementos culturales importados e impuestos en territorios como el continente americano y las colonias orientales –más aún: en ciertas regiones europeas durante la Edad Media y hasta la época moderna–, por ejemplo, no se encontraron con una *tabula rasa*: se incorporaron con mayor o menor fortuna a culturas bien desarrolladas con sus propios rasgos particulares. Y si bien es verdad que, en casos como el americano, la invasión logró imponer su cultura sobre las anteriores, también se debe contemplar el proceso de sincretismo que brindó al mundo mestizo rasgos de identidad bien definidos, y recordar que las culturas originarias también sobrevivieron y se siguieron desarrollando de forma paralela a las mestizas. De ahí que la idea del Fin del mundo,

---

9 Cursivas del original.

como mito y como tema, no se perciba de la misma manera y que, por tanto, la catástrofe del Holocausto y los campos de concentración no sean fundamentales para toda la literatura apocalíptica hispanoamericana, mientras que la invasión europea, como veremos, sí lo es.

En cambio, a la conciencia del Final se ha agregado una nueva preocupación contemporánea, la ecológica que, ajena al relato sagrado, se incorporó al discurso ecoapocalíptico con lo que Chelebourg llama la «heurística del miedo»: el ecologismo, dice, «est un réalisme panique, une angoisse de l'avenir qui vient opposer la "réalité" présente de la planète à l'idéal lénifiant entretenu par la contemplation de sa beauté» (Chelebourg 2012: 10). Los relatos sobre catástrofes que hacen eficaz esta heurística, sigue Chelebourg, deben ser hipotiposis futuristas que traigan el futuro al presente de la narración y lo pongan frente a nuestros ojos para controlarlo mediante la imaginación (Chelebourg 2012: 10), y por esto es que el investigador identifica el relato de la ecología moderna como una nueva forma de ciencia ficción:

> J'appelle *écofictions* les produits de ce nouveau régime de médiatisation des thèses environnementalistes. Leur champ ne se limite donc pas aux seules œuvres de fiction: il englobe l'ensemble des discours qui font appel à l'invention narrative pour diffuser le message écologique. (Chelebourg 2012: 10-11)[10]

Lo más interesante del ecologismo es que, como afirma este autor, no se limita a las obras de ficción sino que también ha entrado en el discurso religioso y se ha incorporado por completo a la literatura apocalíptica, adaptándose tanto al mensaje de la catástrofe cósmica como a la visión salvífica de un futuro mejor.

Entonces, hasta el momento podemos comenzar con una noción muy abstracta que iremos completando poco a poco: la literatura apocalíptica es aquella que parte de la idea del Fin del mundo y se nutre del imaginario apocalíptico. Concretamente, 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 una catás-

[10] Cursivas del original.

trofe de magnitud cósmica tras de la cual haya un cambio total en el estado de las cosas. En tanto relato, se trata de una «*construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional*» (Pimentel 1998: 10)[11] y se distingue de otros relatos por su origen declaradamente sagrado.

2. Del mito al tema

Para los fines de este estudio, por el momento definiremos el *tema* como el «asunto o materia del discurso [que] orienta una posible selección de incidentes o detalles que permite su desarrollo» (Pimentel 2012: 257). A partir de aquí será necesario especificar las características que acotan un tema como el del Fin del mundo, cuyo origen se encuentra en el ámbito del *mito*, ya que los incidentes o motivos compartidos por todos los relatos que abordan este tema provendrán lo mismo de la tradición literaria que de la religiosa, y el mito se encuentra en el centro mismo del hecho religioso: incluso cuando una religión ha perdido su funcionalidad, la lectura de aquellos relatos cuyo hipotexto pertenece a este ámbito del imaginario no puede pasar por alto su origen y el análisis de la literatura apocalíptica debe partir de este hecho. Por eso, debo comenzar por establecer algunas definiciones operativas para este trabajo –es decir, que sean esenciales y especifiquen de manera sintética y clara los rasgos que se consideran pertinentes y distintivos del concepto definido– y que no necesariamente provienen del ámbito de la teoría literaria sino de la antropología.

Comenzaré con lo más amplio y abstracto, que es el término *religión*. Sin atender a su etimología,[12] la religión puede entenderse, según Delfor Mandrioni, como un

---

[11] Cursivas del original.

[12] Recupero con este respecto la definición que propone García Bazán: «Según el antropólogo M. Mauss, seguido por Roger Caillois, el término 'religiones' quiere decir 'nudos de paja'. Es decir, los nudos de paja con que el sacerdote de superior jerarquía en la comunidad ataba las vigas de los puentes para afirmarlas y asegurarlas entre sí» (García Bazán 2000:

> conjunto de actos humanos (que se manifiestan en el culto específico de cada creencia religiosa y de su consiguiente práctica), que apunta intencionalmente a la divinidad (vivida como lo trascendente y soteriológico[13]), y a la que como tal se le adora y ora. (Delfor Mandrioni 1993: 197)

García Bazán, por su parte, la define como el «conjunto de actos rituales, enseñanzas y normas que son medios para la salvación del creyente [...], o bien [...], como los cultos de misterio, como *haíresis, secta*, corriente de ideas o escuela filosófica» (García Bazán 2000: 47); se trata de una «representación figurativa y flexible, una y universal, que, presupuesta a la multiplicidad de las diversas corrientes y conductas religiosas, encierra la posibilidad de constituirse en un objeto de estudio especial» (García Bazán 2002: 23). En el *Diccionario Akal de las religiones*, el término se define desde una perspectiva histórica como «una realidad particular, históricamente condicionada» (Filoramo 2001: 478) y compuesta de «tradiciones con capacidad, por una parte, de transmitir un determinado patrimonio, y por otra, de recrearlo y adaptarlo según las necesidades internas y los desafíos externos» (Filoramo 2001: 478), que

> presupone la existencia de una base social articulada de modos diferentes, dentro de la cual el dato personal y colectivo adquieren un peso específico que varía en función de las situaciones histórico-culturales [...]. Esta base social se relaciona con el mundo divino y con el de lo sagrado mediante mitos y ritos a través de los cuales se manifiesta la dimensión ideológica y el aspecto práctico de la tradición religiosa. (Filoramo 2001: 478)

45-46). Esto brinda sentido al significado original de *re-ligare* o volver a ligar: aquello que une. La religión sería, pues, en principio, aquello que permite hacer un puente, lo que permite el paso y, por consiguiente, la unión, entre un lugar y otro. Siguiendo con García Bazán, no es sino hasta la distinción que hace Lactancio en el siglo III entre la *vera religio* y la *falsa religio*, respectivamente la religión de Dios y la religión de los dioses, que adquiere el sentido de «aquello que *liga al hombre con Dios*».

13 Es decir, que 'salva'. De *sôtèr*, 'salvador, protector, liberador' (Lacoste 2007: 1276).

A partir de estas definiciones y tomando en cuenta que se trata de un término complejo cuya discusión difícilmente puede resumirse en unas cuantas líneas,[14] entenderemos por *religión* el conjunto de actos humanos, históricamente condicionados, dirigidos a lo divino –manifestado en una o varias divinidades trascendentes y soteriológicas– cuyo fin es la salvación del creyente. Estos actos, sistematizados e institucionalizados en una *iglesia*, *secta*, corriente o escuela filosófica, forman una *tradición* –compuesta por los rituales, las enseñanzas y el dogma– que transmite un patrimonio social y colectivo a través del cual la comunidad se relaciona entre sí y con el mundo divino y sagrado.

En cuanto a *iglesia*, para los fines de esta investigación, el término se referirá a una organización religiosa fuertemente jerarquizada que fomenta la adhesión de sus fieles desde el seno familiar, es decir, que un miembro puede ser incoporado a ella desde el nacimiento por medio de algún ritual, como puede ser un bautismo. Se trata de organizaciones incluyentes que buscan tener presencia en todos los estratos de la comunidad, cuya estructura no cuestionan, y que encuentran acomodo fácilmente con el mundo secular. Seleccionan y forman a un grupo de especialistas que se dedican profesionalmente a la observancia y cumplimiento de las funciones y objetivos institucionales, lo que crea una compleja jerarquía interna (Filoramo 2001: 276). Esta definición, si bien no cubre por completo la complejidad del término, es suficiente para describir una forma de «iglesia prehispánica», sus jerarquías, rituales y posible funcionamiento, además de la iglesia cristiana católica.

Finalmente, dado que el término *secta* se relaciona desde su origen con el de *iglesia* como parte del mundo cristiano y especialmente con su aspecto escatológico, lo definiremos a partir del contraste entre ambos fenómenos. Hemos mencionado algunas características para una iglesia: la adhesión desde la infancia en el seno familiar, su presencia en todos los estratos sociales, la convicción en el mensaje

---

[14] La postura de Hervieu-Léger, por ejemplo, resulta muy adecuada para la espiritualidad contemporánea; sin embargo, no la incorporo a mi definición ni abundaré en ella pues no responde al hecho religioso representado en las novelas que componen el corpus. *Cfr.* sobre este tema Hervieu-Léger (1993).

salvífico, la formación de especialistas dentro de los márgenes institucionales, su compleja jerarquía y su inclusión como entidad colectiva en la sociedad. La incorporación a una secta, en cambio, suele provenir de una elección subjetiva producto de un proceso de conversión o *evangelización*, de ahí que los miembros suelan llevar a cabo el ritual de incorporación al grupo después de la infancia. La comunidad de creyentes es cerrada y exclusiva pues están convencidos de su unicidad: son seres «tocados por Dios», diferentes de otros creyentes. El sacerdocio es universal: se trata de un compromiso de todos los miembros para alcanzar los ideales religiosos y éticos que fueron propuestos en el momento de su fundación, es decir que no hay una especialización o profesionalización del sacerdocio, a pesar de que sí suele encontrarse una jerarquía considerablemente rígida; por esta razón, todos los individuos tienen la obligación de participar en las asambleas o reuniones y la organización administrativa (de gobierno) de la secta. Un rasgo muy importante y definitorio de estos grupos es que se sitúan fuera del mundo, al que consideran el reino del mal y del pecado, por lo que pueden fomentar sentimientos de hostilidad hacia el orden que gobierna este mundo. En relación con esto último, sobresale finalmente su gran pesimismo moral y la exaltación apocalíptica: en la gran lucha del Bien contra el Mal, éste ha ganado la partida y sólo ellos, el grupo de los elegidos, sobrevivirá al cataclismo final (Filoramo 2001: 276).

Así, para el análisis del corpus propuesto trabajaremos con el referente de las religiones cristiana y nahua. La primera está representada en la *iglesia cristiana católica apostólica romana* y las sectas derivadas de ésta,[15] pues el mito escatológico cristiano que funciona para el imaginario mexicano, al que se adscriben todas las novelas, proviene de la versión popularizada en México a través de la *Historia Sagrada* y de la Biblia autorizada por esta iglesia. La segunda, al tratarse de una religión cuyo sistema de creencias y ritualidad fue desapareciendo o sincretizándose con el sistema cristiano a partir de la Conquista, carece de un referente eclesiástico directo, por lo que acudiré a las fuentes históricas que permitan recuperar lo necesario

[15] En concreto: espiritismo, espiritualismo, eliasismo y chamanismo.

para comprender tanto su representación ficcional como el mito escatológico que reelaboran las novelas.

Ahora bien, a pesar de que el carácter sagrado, en buena medida, separa el relato religioso del literario en tal grado que la pérdida de esta dimensión, para algunos teóricos, implica la «degradación» del mito, hemos demostrado ya antes[16] que los (ahora) temas que provienen de la religión aluden constantemente a su origen sagrado y a su pervivencia en el imaginario. El tema del Fin del mundo demuestra claramente esta impronta, como veremos con el análisis de los textos, por lo que se hace indispensable asentar también qué entenderé en este trabajo como lo *sagrado*: se trata de una realidad de un orden totalmente otro, diferente de cualquiera otra que consideremos «natural» (Eliade 1998), un «misterio tremendo [...], *lo heterogéneo en absoluto* [...], lo que se sale resueltamente del círculo de lo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo, oponiéndose a ello, y, por lo tanto, colma el ánimo de intenso asombro» (Otto 2001: 38).[17] Es aquello que despierta en el creyente el *mysterium tremendum*, el «pavor religioso», la potencia que conturba los sentidos y sobrecoge al alma. Este aspecto de lo sagrado, que Otto llama lo *numinoso,* no pertenece ni a lo humano ni a lo cósmico, sobrepasa al hombre por completo y decide su comportamiento, mientras que el hombre experimenta, ante el numen, una absoluta sensación de nulidad. Es por eso que lo sagrado *debe* mantenerse fuera del contacto humano salvo en el espacio del ritual: entonces, las designaciones de lo sagrado ilustran «la doble cualidad o rostros de la experiencia de lo sagrado como correspondiente a una realidad plena de incondicionada potencia: atractiva como separada de lo común y, por ello, peligrosa y prohibida al contacto humano ordinario» (García Bazán 2000: 55). Lo sagrado es atrayente, es la experiencia que nos separa de nuestra realidad profana y nos acerca al ámbito de lo *imaginal*, lo Otro por excelencia.

Cuando la experiencia religiosa se concreta en forma verbal, se constituye como palabra simbólica, cargada de una connotación plurisémica cuyos referentes se encuentran en el ámbito del imaginario

---

[16] *Cfr*. Mondragón (2008).

[17] Cursivas del original.

sagrado, lo que la separa de cualquier otro tipo de discurso. En general, podemos decir que la palabra simbólica se encuentra desde el ámbito de la experiencia cotidiana –todas las invocaciones, promesas, juramentos, maldiciones y demás que forman parte de nuestra habla: «¡Dios mío!», «Por Dios te lo juro», «Que Dios nos libre», «Dios te guarde»–, hasta las fórmulas rituales –himnos, oraciones, evocaciones e invocaciones que se realizan en el espacio-tiempo del rito–, la doctrina –los comentarios teóricos que se hacen de los mitos en el transcurso del tiempo[18]–, la tradición y, por supuesto, el mito entendido *grosso modo* como un modo del relato que explica los principios y causas últimas del cosmos tal y como lo concebimos.[19]

El lenguaje religioso establece, por tanto, una serie de problemas que todavía están por resolverse. Coincido con Tomasini Bassols cuando afirma que, entre todas las discusiones que se han llevado a cabo alrededor del fenómeno religioso, hay una que falta y que puede sentar las bases para un nuevo enfoque filosófico –y desde mi punto de vista, literario– fundada en el lenguaje:

> ¿qué puede ser una plataforma [una herramienta objetiva, pública e inspeccionable] así? Si algo puede serlo ese algo es el lenguaje. Así, pues, la comprensión genuina de la religión puede brotar sólo de aquella filo-

---

[18] Para Stoddart, por ejemplo, «la doctrina, o la teoría, concierne al discernimiento; el método, o la práctica, concierne a la voluntad. La religión, para serlo, siempre tiene que implicar el entendimiento y la voluntad» (Stoddart 2002: 11), de lo que puede inferirse que el método y la voluntad se refieren al rito, mientras que el entendimiento a la doctrina. García Bazán, por su parte, afirma que «lo que el símbolo implica en síntesis, el mito lo despliega por un relato y la doctrina lo desarrolla intelectualmente» (García Bazán 2000: 53), con lo que podemos establecer una relación directa entre el símbolo, el mito, el rito y la doctrina, elementos intrínsecos al fenómeno religioso.

[19] Según Eliade, «el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los "comienzos". Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta una realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución» (Eliade 1999: 13-14).

> sofía que pone al lenguaje en el centro de las discusiones. La clave para comprender la religión es, por consiguiente, la comprensión cabal del lenguaje religioso, esto es, de sus propiedades lógicas, sus rasgos semánticos, sus características pragmáticas. (Tomasini Bassols 1993: 146)

De igual manera, para comprender las relaciones que el discurso religioso establece con otros modos de discurso que entran en el ámbito de la literatura, hay que considerarlo como tal: una forma de creación que utiliza la palabra como herramienta básica.[20]

Desde esta perspectiva, podemos establecer relaciones entre modos discursivos que se intersecan. Con la salvedad de que el discurso religioso necesariamente remite a la experiencia práctica pues, como he asentado ya, la experiencia religiosa tiene su referente directo tanto en el mundo imaginal[21] como en la vida cotidiana fenoménica:

> lo que dota de significado a las palabras es su aplicación. El recurso a la imagen equivale, pues, a una nueva técnica lingüística, que el hablante tiene que aprender a manejar [...], para estar en posición de acceder a la dimensión religiosa de la vida. (Tomasini Bassols 1993: 157-158)

Por otro lado, sabemos que, si bien la representación de mundo del relato literario puede codificar un paradigma de realidad de tendencia «realista» (tética), la experiencia literaria no se vive fuera del mundo textual.[22]

---

[20] «Hay un punto que puede no parecer importante, pero que no obstante lo es, a saber, que el lenguaje religioso no es un lenguaje técnico, un lenguaje de especialistas. En relación con esta cuestión, por ejemplo, Wittgenstein no permite ambigüedad alguna: el lenguaje religioso es simplemente el lenguaje natural, sólo que usado de cierto modo» (Tomasini Bassols 1993: 156).

[21] Según Corbin (1995: *passim*), la construcción del imaginario responde a un específico modo de percepción e, incluso, a un espacio específico de construcción que él llama *mundus imaginalis*, un orden distinto de realidad concebido mediante la conciencia imaginativa o imaginación cognitiva. Todo aquello que amuebla este mundo es lo imaginal.

[22] En efecto, si bien «[u]n texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación significante con el mundo "real" [...] [de forma que] la creación de un mundo constituye un *contrato de inteligibilidad* con el lector, inteligibilidad que dependerá del

Ahora bien, una característica fundamental del relato del Fin del mundo es que sigue funcionando como mito etno-religioso, es decir que conserva su dimensión sagrada, al mismo tiempo que funciona como un tema eminentemente literario; es decir, las obras que abordan este tema lo pueden hacer desde un imaginario fehaciente o desde la ficción narrativa. Los relatos del imaginario fehaciente, mitos en funciones, pertenecen a y provienen de la creencia real en la inminencia de la gran catástrofe y se dirigen usualmente a grupos milenaristas, mientras que los relatos de ficción narrativa, obras artísticas, pertenecen al mundo de lo literario y, por lo tanto, no acuden a la creencia «real» sino al contrato de «suspensión de la incredulidad» propio de éste. Esta particularidad puede convertirse en un problema cuando encontramos en la teoría tematológica que hay autores que utilizan el término *mito literario* y otros que utilizan *tema* para referirse a la misma cosa, por lo que se vuelve imperativo definirlos de manera separada para no entrar en confusiones.

En primer lugar, el término *mito* resulta pertinente dentro de los estudios de religión y antropología de las religiones. Trocchi, en su «Temi e miti letterari», afirma que un mito literario es

> da una parte, un mito preesistente e ripreso dalla letteratura, in un processo che implica, per quanto riguarda ad esempio i miti antichi, il passaggio da un «pre-testo» o «avan-testo» della tradizione orale alla codificazione letteraria; dall'altra, esso può anche consistere in un mito nato direttamente dalla letteratura, ovvero inaugurato da un'opera letteraria determinata o da un *corpus* di testi: è il caso di Tristano e Isotta, di Don Giovanni, di Faust. (Trocchi 1999: 68)

Es decir, el mito literario generalmente ha aparecido en textos de índole literaria (valga la redundancia), y no ha tenido relación alguna con el discurso de lo sagrado. Ahora bien, hay mitos literarios que sí provienen de un hipotexto sacro, o al menos de una tradición cuyo origen se encuentra ahí, por lo que conservan el apelativo:

---

tipo de relación que el universo diegético establezca con el mundo real» (Pimentel 2001: 9), en la relación entre el mundo del texto y el mundo «real», el primero se lee como lo que es, ficción, de la que el último se limita a ser un referente.

> [...] troviamo i miti letterari nati dalla rielaborazione narrativa di racconti di origine mitica costitutivi della tradizione culturale occidentale, consolidatisi principalmente attraverso le due fonti privilegiate della letteratura greca –con le sue propaggini latine– da una parte (è il caso dei miti di Prometeo, Orfeo, Antigone, Edipo, Elettra, Medea, Narciso, Sisifo, Minotauro ecc.), e delle Sacre Scritture dall'altra (con i miti dell'Eden, di Caino, delle città maledette, dell'Apocalisse ecc.). [...] Alla categoria dei miti letterari sono poi ascrivibili i miti parabiblici come Lilith, l'Ebreo Errante o il Golem [...]. (Trocchi 1999: 69)

Categoría a la que añado, para el caso de la literatura mexicana en particular y latinoamericana en general, los mitos de origen prehispánico como la llamada *Leyenda de los soles*, la Llorona, los nagua-les, etc. Todos estos mitos se han convertido en literarios al perder, según Trocchi, las características que señalan al mito etno-religioso, a saber: el anonimato y su carácter «fundacional» y «verídico» –yo prefiero el término «fehaciente» pues evita problemas–, conservando sólo la saturación simbólica, la estructuración rigurosa (un esquema mínimo fijo) y la presencia de lo sagrado (Trocchi 1999: 70).

Ahora bien, cabe preguntarse en este contexto, cuando se lleva a cabo el paso de una función y un ámbito del imaginario –el religioso– a otra y otro –el de la literatura–, si el mito permanece reconocible como parte del primero –manteniendo así su carácter sagrado, como afirma Trocchi– o si se convierte en otra cosa tal que su origen pueda ser irreconocible. Monneyron y Thomas profundizan sobre este problema y afirman que el mito corresponde a una disposición mental particular y, en su forma ideal –yo diría, volviendo a López Austin, original–, responde a una pregunta que el hombre se hace sobre el mundo; a la inversa, la obra literaria, que ha perdido toda función de orden etiológico, responde a otra disposición mental (Monneyron / Thomas 2002: 36) y se convierte en tema literario. Con este proceso, la función original del mito queda comprometida pues se separa de lo sagrado para acercarse al mundo profano del imaginario ficcional, con lo que la función simbólica de la palabra –recordemos que un mito descansa, en buena medida, en el valor

simbólico de la palabra y en la estructura enunciativa del relato[23]– se pierde, mientras que su valor estético se incrementa conforme cobra importancia en tanto tema literario. Estos cambios, según algunos investigadores, marcan el fin del mito como relato originario para convertirlo en algo por completo diferente y, ya que «le mythe et la littérature s'excluent mutuellement; le passage du mythe dans la littérature marque sa dégradation» (Monneyron / Thomas 2002: 38). De ahí que, por ejemplo, Trousson dé preferencia al término *tema* sobre *mito* y subraye la pérdida de las funciones originales del último a pesar de mantener, a veces, su estructura narrativa. Por ejemplo, dice, «les mythes grecs classiques représentent le triomphe de l'œuvre littéraire sur la croyance et le choix d'une version exclusive des autres».[24] Con esta perspectiva coincide también Vernant, quien demuestra cómo Sófocles transformó el mito de Edipo durante el proceso de escritura y reitera lo que parece una verdad de Perogrullo: las tragedias no son mitos. Igualmente, para Dumézil,[25] el estudio del mito en la literatura se encuentra con el problema de que la narración se ha convertido en un fin en sí misma, característica imposible de encontrar en un relato mítico.

De esta forma, el paso del discurso sagrado al literario trae consigo la alteración total de la retórica mítica: la historia, los personajes, el decorado mimético y las peripecias se vuelven más importantes que la dimensión sagrada, fundacional y apodíctica del relato, de manera que si antes el mito debía repetirse siempre exactamente igual (Mondragón 2008: 4), al convertirse en material literario se amolda a las transformaciones que exija el tratamiento del tema. Siguiendo con Monneyson y Thomas, con el tiempo,

> et la complexité, le raffinement des variations, la littérature accumule une forme de stratification, ou plutôt un «tissage» des discours, qui crée un effet «hypercomplexe» et une forêt de sens dans laquelle le lecteur est égaré. (Monneyson / Thomas 2002: 40)

---

[23] Para un repaso sobre el mito en funciones y su relación con lo literario, *cfr.* mis anteriores trabajos (Mondragón 2001 y 2008), disponibles en el repositorio Tesiunam, http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F?RN=490950692

[24] Citado por Monneyron / Thomas (2002: 39).

[25] Citado por Monneyron / Thomas (2002: 39).

Este tejido discursivo, además, responderá a las preferencias estilísticas del autor, la corriente o el periodo literario donde se inserte la obra. Más aún, cuando el relato mítico se convierte en tema novelesco, pierde sus valores referenciales entre las interferencias de voces, la mezcla de discursos, la multiplicación de perspectivas y puntos de vista, y lo que en el mito era claridad, explicación o coincidencia de opuestos, en la narrativa de ficción se presenta como claroscuros, matices que esconden y trastocan el mensaje original. Es en ese momento en que muere el mito y nace la literatura: «[e]t donc, en même temps qu'ils meurent, ils donnent naissance à la littérature» (Monneyron / Thomas 2002: 46).

Con los mitos escatológicos, el proceso de tematización resulta especialmente interesante pues su paso a la literatura ha corrido paralelo a la incorporación de diversas tradiciones religiosas y, además, es un ejemplo claro de cómo el sentido primigenio del mito se transforma en su contrario: de un relato salvífico a uno de horror en dependencia del autor, el lugar y el momento en que se recupere. Sin contar con que el relato apocalíptico del que parte la mayoría de estas narraciones de ficción proviene de un sistema religioso en funcionamiento y con millones de adeptos para quienes *es* una verdad absoluta. Se trata de un tema, entonces, que ha llegado a la literatura desde el mito y que se delimita y orienta mediante el uso de determinados motivos.

Volvamos ahora a la definición inicial del término *tema* a fin de completarla: seguiré a Pimentel, para quien *tema* y *motivo* se diferencian en

> que el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, *orienta* una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo; el motivo en cambio se distingue del tema por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad* [...].
> [L]os temas, aun cuando cubren una amplia gama que va desde la abstracción conceptual hasta la historia legada por la tradición, constituyen, en todo caso, la *materia prima* que ha de ser reelaborada por un autor, y por ende preexisten de manera *abstracta* al texto en cuestión. (Pimentel 1993: 216-217)[26]

[26] Cursivas del original.

Reaparece aquí la pregunta que ya hemos comenzado a responder con el análisis tematológico de Trocchi: si los temas son una abstracción conceptual, ¿cómo se insertan aquí figuras-tema como Fausto, Don Juan, Prometeo o Antígona? Pimentel recurre a Greimas «quien define tema como un *valor*,[27] una "diseminación –a lo largo de programas y recorridos narrativos– de valores previamente actualizados (es decir, en junción con los sujetos) por la semántica narrativa"» (Pimentel 2012: 257).[28] Así, si consideramos el tema como un *valor* o categoría semántica, sólo obtendrá sentido «*en conjunción con el sujeto*» (Pimentel 1993: 217),[29] de modo que el valor «rebelión» se puede resumir (tematizar) como «lucha contra un tirano» o bien con un sujeto más específico como «Prometeo». De esta forma, Pimentel propone dos nociones complementarias, el *tema-valor* –la fase más abstracta– y el *tema-personaje* –síntesis de un conjunto de temas-valor– donde el nombre tendrá una carga referencial determinada por la tradición a la que se adscribe.

Entonces, siguiendo este orden de ideas, el Fin del mundo será un tema-valor que se construye a partir de la concatenación de motivos relacionados, heredados de uno o más mitos escatológicos cuyo sistema de creencias original puede, o no, seguir en funcionamiento. Las narraciones apocalípticas serán aquellas que desarrollan el tema del Fin del mundo; si se apegan al mito escatológico de origen de un sistema religioso funcional, usan los motivos tradicionales en el sentido original del mito y mantienen su función fehaciente de *relato verdadero*, entonces serán narraciones apocalípticas religiosas y mantendrán su filiación sagrada. Pero si la narración trabaja el tema de forma literaria, es decir que, si bien recupera los motivos asociados más importantes, ha pasado ya por el proceso de desacralización y no se asume como relato verdadero, cambia su centro de importancia a la función estética –la narración como fin y no como medio– y hace un claro *desplazamiento de la carga temática*,[30] entonces será

---

[27] Vale aclarar que el término *valor* se utiliza aquí en el sentido de categoría semántica y no axiológica.

[28] Cursivas del original.

[29] Cursivas del original.

[30] «El interesante concepto de "desplazamiento de la carga temática" es de [Harry] Levin, aunque nunca lo define con claridad; es sólo a partir de

una narración apocalíptica de ficción. En este trabajo analizaré el proceso de ficcionalización literaria del mito escatológico a partir de un *corpus* de novelas mexicanas contemporáneas, apocalípticas, todas escritas entre la década de los 90 del siglo pasado y las primeras dos décadas del siglo XXI, a fin de delimitar las características de la narración apocalíptica de ficción y mostrar cómo la interpenetración del discurso mítico en la ficción literaria no sólo refigura[31] lo apocalíptico sino que funciona como catalizador entre diversos modos de discurso narrativo, de modo que coadyuva al desarrollo de lo fantástico y del horror en la narrativa contemporánea, a la vez que explicita la manera en que la sociedad desde la cual se escriben estas ficciones concibe su presente, imagina lo propio y lo extranjero, y muestra los miedos más íntimos del hombre ante la posible ruptura de lo que concibe como su realidad, lo equilibrado y existente para dar paso al caos primigenio.

2.1. El Fin del mundo en la tradición religiosa mexicana

En el México antiguo, los mitos cíclicos de creación y destrucción propios de la cosmovisión de culturas tradicionales agrícolas funcionaron durante siglos, hasta que, con la llegada de los españoles a Mesoamérica, la Conquista y el subsecuente proceso de evangelización que impuso la religión cristiana católica romana, a estos sistemas de creencias se superpuso la visión escatológica lineal[32] propia

---

los contextos en que lo utiliza que se puede inferir su significado que va claramente en el sentido de una variación ideológica a partir de un mismo esquema temático. Por ejemplo, al estudiar el tema del Fausto dice lo siguiente: "Claro está que las variaciones literarias de un tema dado tienden a sobrepasar las versiones más tradicionales. Sin embargo, los tipos elementales, en tanto que sigan existiendo, están destinados a renovarse y cambiar"». (Pimentel 2012: 259-260, nota 4).

31 Tomo el término de Fabry (2012).

32 Baumgartner (1999: 2) define *escatología* como «a specific view of history: At some point a deity or some other extranatural force will bring an end to time, often through the agency of a messiah who has a special mission to punish the wicked and reward the faithful». Por su parte, Eli-

de las religiones del Libro: en lugar de ciclos, la historia se leyó desde la perspectiva de quien espera el Juicio Final anunciado en la Revelación. Naturalmente, con el tiempo los símbolos propios del Apocalipsis y los mitos escatológicos judeocristianos se sincretizaron con las creencias antiguas. Las nociones del bien y el mal también sufrieron un cambio importante, pues para el sistema religioso indígena la noción de «pecado» implica la ruptura de un orden natural; como aclara López Austin,

> dentro de las concepciones de la tradición mesoamericana, [el pecado era] la transgresión de los dioses o de los hombres contra un orden divino anterior, acción que, cometida por los dioses, puede producir un nuevo proceso de creación, y que, cometida por los hombres, produce un estado grave de desequilibrio capaz de afectar seriamente al infractor, a su familia o a otros hombres, ya que su condición es contagiosa. (López Austin 1994: 20-21, nota 18)

Como vemos, los dioses podían cometer una falta cuyas consecuencias repercutían en el orden cósmico, mientras que, en el caso de los hombres, la falta podía ocasionar el caos en la comunidad: el «mal» entonces, trasciende lo individual para proyectarse en lo social, noción que mantuvo la tradición posterior. Esta mezcla, por otra parte, propició el nacimiento de un imaginario muy particular en el que conviven los rastros de los antiguos dioses con las imágenes del catolicismo romano: la Virgen de Guadalupe, por poner un ejemplo paradigmático del sincretismo mexicano, adoptó las potencias de diosas madres como Coatlicue o Cihuacoatl a tal grado que popularmente se

---

ade hace una separación importante en la concepción del tiempo *histórico* frente al tiempo *mítico* del judaísmo a partir de los profetas, quienes, al dar una significación religiosa a los acontecimientos históricos, les otorgan sentido y coherencia: cada acontecimiento que sucede al pueblo de Israel deja de ser la repetición eterna en un tiempo cíclico para convertirse en el acto de una misma y única voluntad divina; así, «pour la première fois, les prophetes *valorisent l'histoire*, parviennent à dépasser la vision traditionnelle du cycle –conception qui assure à toutes choses une éternelle répétition– et découvrent un temps à sens unique» (Eliade 1969: 121, cursivas del original), un tiempo lineal que exige la noción de principio y fin: el tiempo escatológico.

dice que en México no hay católicos sino guadalupanos: es la madre simbólica de todos los nacidos en este país.[33]

2.1.1. La tradición nahua: los cinco soles

En el México contemporáneo conviven dos tradiciones relativas al Fin del mundo: por un lado, el mito cosmogónico heredado de las diversas culturas prehispánicas y, por otro, el mito escatológico cristiano, ambas presentes en la literatura apocalíptica. Como ya he dicho líneas arriba, en buena parte del continente americano, la imposición de la religión cristiana –católica o protestante– no significó que desapareciera de inmediato la indígena, y si bien en la actualidad las religiones antiguas no se mantienen funcionales, la cosmovisión y la mitología prehispánicas se encuentran presentes en la cotidianeidad mexicana, en sus usos y costumbres y, por supuesto, en su literatura.[34] Un ejemplo de las historias más conocidas es «La leyenda de los soles», mito que cuenta los ciclos de existencia cósmica y que, junto con la leyenda de los volcanes, es de dominio público al menos en el centro del país.

---

[33] No es gratuito que Octavio Paz afirme en el Prefacio a *Quetzalcóatl et Guadalupe*, obra señera de Lafaye sobre este tema, que «[e]l pueblo mexicano, después de más de dos siglos de experimentos y fracasos, no cree ya sino en la Virgen de Guadalupe y en la Lotería Nacional» (citado en Lafaye 2002: 13).

[34] Sobre esto afirma López Austin: «Para el estudio de la religión mesoamericana debemos distinguir dos dimensiones en la comprensión histórica. Una sería estrictamente la de este hecho histórico: *la religión mesoamericana*, como un complejo religioso en el que quedan incluidas las creencias y prácticas de las distintas sociedades de agricultores mesoamericanos, a partir de la sedentarización agrícola y hasta la conquista. Otra dimensión, diferente pero útil en el estudio de la religión mesoamericana, es mucho más amplia: la de la *tradición religiosa mesoamericana*, que sumaría al complejo anterior el de las religiones de las sociedades indígenas coloniales, esto es, las religiones que se produjeron entre las líneas tradicional de la antigua religión indígena y la del cristianismo, desde el inicio de la colonia hasta nuestros días» (López Austin 1994: 12); cuando me refiero al sincretismo religioso mexicano, apelo a esta perspectiva de *tradición religiosa mesoamericana* y a su vasto imaginario.

No se trata del único relato escatológico de herencia indígena, pero, dado que las novelas del corpus recuperan la tradición nahua del centro de México, será de la que me ocupe, pues es la operativa para el análisis. El mito de los soles es, según López Austin,

> un relato complejo, del que existen numerosas versiones en el Centro de México, cada una de ellas con considerables variantes. Todas coinciden, sin embargo, en que existió una convulsiva sucesión de eras preparatorias, cada una gobernada por un dios que se instituyó como sol. En la culminación de su dominio, este sol fue atacado y vencido catastróficamente por un adversario, quien lo sustituyó en el poder y en su destino trágico. (López Austin 2015: 56)

La versión más completa del relato es la que aparece bajo el título «La leyenda de los soles»[35] en el *Códice Chimalpopoca*:

> Este Sol *nahui ocellotl* (4 tigre) fué de 676 años. Estos que aquí moraron la primera vez, fueron devorados de los tigres en el *nahui ocellotl* del Sol; comían *chicome malinalli*, que era su alimento, con el cual vivieron 676 años, hasta que fueron devorados como una fiera, en trece años; hasta que perecieron y se acabaron. Entonces desapareció el Sol. El año de éstos fué *ce acatl* (1 caña). Por tanto, empezaron a ser devorados en un día del signo *nahui ocelotl*, bajo el mismo signo en que se acabaron y perecieron.
> El nombre de este Sol es *nauhuecatl* (4 viento). Estos que por segunda vez moraron, fueron llevados del viento: fué en el *nahuecatl* del Sol. En cuanto desaparecieron, llevados del viento, se volvieron monas; sus casas y también sus árboles, todo se llevó el viento; a este Sol asimismo se lo llevó el viento. Comían *matlactlomome cohuatl* (12 culebra); era su alimento, con que vivieron trescientos sesenta y cuatro años, hasta que desaparecieron en un solo día que fueron llevados del viento; hasta que perecieron en un día del signo *nauhecatl*. Su año fué *ce tecpatl* (1 pedernal).

---

[35] A pesar del título con que ha llegado hasta nosotros, evidentemente no se trata de una leyenda sino de un mito cosmogónico y escatológico. No debe perderse de vista que la recuperación de estos relatos se llevó a cabo ya en el periodo posthispánico y buena parte de ellos pasó por el filtro de los recopiladores españoles o indígenas ya cristianizados.

> Este es el Sol *nahui quiyahuitl* (4 lluvia); y estos los que vivieron en el Sol *nahui quiyahuitl*, que fué el tercero, hasta que se destruyeron porque les llovió fuego y se volvieron gallinas. También ardió el Sol; y todas las casas de ellos ardieron. Por tanto, vivieron trescientos doce años, hasta que se destruyeron en un solo día que llovió fuego. Comían *chicome tecpatl* (7 pedernal), que era su alimento. Su año es *ce tecpatl* (1 pedernal); y hasta que se destruyeron en un día del signo *nahui quiyahuitl*, fueron *pipiltin* (niños): por eso ahora se llama a los niños *pipilpipil* (muchachitos).
> El nombre de este Sol es *nahui atl* (cuatro agua), porque hubo agua cincuenta y dos años. Estos son los que vivieron en el cuarto, que fué el Sol *nahui atl*; que vivieron seiscientos setenta y seis años, hasta que se destruyeron, se anegaron y se volvieron peces. Hacia acá se hundió el cielo y en solo un día se destruyeron. Comían *nahui xochitl* (cuatro flor); era su alimento. Su año fué *ce calli* (1 casa). En un día del signo *nahui atl*, en que se destruyeron, todos los cerros desaparecieron, porque hubo agua cincuenta y dos años. (Velázquez 1992: 119-120)

Finalmente, *Naollin* o *Nahui Ollin* (4 movimiento), el Quinto Sol, es el sol actual. Quienes lo habitamos comemos maíz desgranado del *Tonacatepetl* (cerro de nuestro sustento) y es el Sol de *Ce Topiltzin Quetzalcohuatl* (Velázquez 1992: 120 y ss).

El inicio del Quinto Sol, mito cosmogónico que relata la reconstrucción del mundo y el nacimiento de los hombres, aparece también en «La leyenda de los soles». Según esta versión, al final del Sol de Agua, *Nahui atl*,

> [e]l dios Titlahuacan ordenó a Tata y Nene que ahuecaran un ciprés y se introdujeran en él en el momento en que vieran que se hundía el cielo. Así se salvaron de las aguas, y cuando éstas bajaron, la pareja salió para encontrar un desolado panorama de peces muertos sobre el lodo. Asaron los pescados; el humo ascendió y ahumó los cielos, provocando la indignación de los dioses. El dios Tezcatlipoca castigó a los dos pecadores. Los decapitó, les colocó la cabeza en el culo y los dejó así, convertidos en perros. (López Austin 2015: 58)

Pero el mundo, tras la recuperación, queda detenido:

> Se consultaron los dioses y dijeron: «¿Quién habitará, pues que se estancó el cielo y se paró el Señor de la tierra? ¿quién habitará, oh dioses?»

> Se ocuparon en el negocio Citlaliicue, Citlallatónac, Apanteuctli, Tepanquizqui, Tlallamanqui, Huictlollinqui, Quetzalcóhuatl y Titlacahuan. (Velázquez 1992: 120)

Quetzalcóatl entonces baja al Mictlan, el inframundo de la religión nahua, donde Mictlanteuctli y Mictlancihuatl –respectivamente el Señor y la Señora del Mictlan– guardan los huesos de los habitantes del antiguo Sol, y los pide para crear con ellos a los nuevos hombres, pero Mictlanteuctli le pone una serie de pruebas tramposas para que no logre llevárselos. Después de pasar por varias peripecias, el dios logra llevar los huesos a Tamoanchan y los entrega a Quilaztli:

> Después que los hizo llegar [los huesos], los molió la llamada Quilachtli: ésta es Cihuacóhuatl, que a continuación los echó en un lebrillo precioso. Sobre él se sangró Quetzalcóhuatl su miembro; y en seguida hicieron penitencia todos los dioses que se han mencionado [...]. Luego dijeron: «Han nacido los vasallos de los dioses». (Velázquez 1992: 121)

Así, los habitantes del Quinto Sol somos, por una parte, herederos de Tata y Nene; por la otra, el resultado del rescate de nuestros ancestros y el sacrificio de los dioses. El mismo Quetzalcóatl otorga el alimento fundamental para el hombre mesoamericano, por mediación de Nanáhuatl, quien desgrana del cerro de nuestro sustento, Tonacatépetl, las primeras mazorcas de maíz de granos blancos, negros, amarillos y colorados, el frijol, los bledos y la chía, y quien más adelante se convierte en el Sol. Luego, con el sacrificio en el fuego sagrado de todos los dioses, se echa a andar el tiempo y comienza nuestra era:

> El nombre de este Sol es naollin (4 movimiento). Este ya es de nosotros, de los que hoy vivimos. Esta es su señal, la que aquí está, porque cayó en el fuego el Sol en el horno divino de Teotihuacan. (Velázquez 1992: 121)

La importancia de esta concepción del cosmos es tal que los mexicas le dedicaron uno de sus monolitos principales y hoy más representativos de esa cultura, la Piedra del Sol, que no es sino la representación de estos ciclos:

> obra probable del reinado de Ahuitzotl (1486-1502), tiene el glifo *ollin*, con la doble connotación de movimiento y terremoto, en el centro, simbolizando el nacimiento y muerte de nuestra era. La piedra solar en sus cuatro cuadretes [sic] representa los símbolos de las cuatro eras cosmogónicas, destruidas antes de la creación del Quinto Sol, que debe mantenerse vivo con la sangre y el corazón de los seres sacrificados. (Aridjis 1997: 258)

Los cuatro cuadrantes y el centro de la Piedra del Sol, entonces, representan el ciclo de creación y destrucción: así como *Nahui ocellotl*, *Nahuecatl*, *Nahui quiyahuitl* y *Nahui atl* tuvieron inicio y fin, igualmente *Nahui ollin* terminará cuando el ciclo se cierre y el movimiento que le nombra dé paso al caos. El Fin del mundo según los antiguos nahuas, pues, ocurrirá con terremotos que destruirán todo lo que existe y, al ser éste el Sol de Quetzalcóatl, será Tezcatlipoca el encargado de acabar con él. No sabemos si, considerando que la cultura nahua compartía la visión cíclica del funcionamiento cósmico, tras la destrucción del Quinto Sol se reiniciaría un nuevo ciclo de cinco soles ya que la invasión hispánica significó, de hecho, el fin de ese mundo; lo que sí podemos verificar es que este mito forma parte del imaginario más vivo de los mexicanos del centro.

2.1.2. La tradición cristiana: Parusía y resurrección

La convicción de que nuestro mundo se dirige inexorablemente a un fin después del cual se establecerá otro nuevo, incorruptible y atemporal, sólo aparece descrita en dos libros bíblicos: el de Daniel y el Apocalipsis. Si bien el judaísmo posee sus propios textos escatológicos, la parafernalia del gran enfrentamiento del Bien contra el Mal, el Juicio Final y el consecuente nacimiento de un mundo nuevo, atemporal y perfecto, llegó al cristianismo desde más atrás:

> If, down the centuries, millions of Christians have lived in the expectation of the End, that is thanks to those two ancient apocalypses [Daniel and Revelation]. And behind those two works lies an even more ancient tradition – the tradition of Zoroastrian prophecy. The ultimate origin of the notion that time will have an end does indeed lie in the visionary experiences of the Iranian prophet Zoroaster. (Cohn 2001: 231)

Así pues, este sistema religioso heredó una tradición escatológica que puede rastrearse hasta el zoroastrismo[36] persa y la tradición profética veterotestamentaria. Con base en esta convicción de finitud, el cristianismo desarrolló su sistema mítico sobre dos pilares fundamentales: el mesianismo crístico, la muerte y resurrección de Cristo como el mesías anunciado por los profetas, y la próxima Parusía, su

[36] Para Cohn (2000: 220 y ss), el influjo del zoroastrismo tanto en el judaísmo como en las primeras sectas cristianas es evidente. En el caso judío, por la cercana relación que tuvieron con los persas durante el imperio aqueménida y, más adelante, en Babilonia durante el periodo helénico. Incluso si la literatura apocalíptica mazdeísta pudo ser compuesta durante este periodo (334-326 a.C.), la tradición en forma oral era probablemente previa, por lo que los hebreos en el exilio pudieron convivir durante mucho tiempo con estas ideas escatológicas. Por su parte, siempre según Cohn, en el evangelio de Mateo se encuentran rastros del contacto del evangelista con el zoroastrismo, no sólo en sus textos escatológicos sino en el relato mismo del nacimiento de Cristo, cuando habla de los *magi* que llegaron del Oriente, pues el término *magi* es el que se usa para ciertos sacerdotes persas. También, en vista de la probable infuencia mazdeísta en el cristianismo, es importante considerar que en el núcleo de las enseñanzas de Zoroastro se encuentra la idea de un solo dios: «[...] the prophet now came to apprehend a similar original uniqueness in the divine sphere, namely that there was only one God, eternal and uncreated, who was the source of all other beneficent divine beings. For Zarathushtra God was Ahura Mazda, who, he taught, had created the world and all that is good in it through his Holy Spirit, Spenta Mainyu, who is both his active agent and yet one with him, indivisible and yet distinct» (Boyce 1990: 12); y de un Fin del mundo: «Zoroastrians could not accept the idea of an infinite repetition of historical events, but they divided the span of known human history into three millennia [...]. During each of these millennia, they held, the same broad pattern of events is repeated, until by the year 12000 the Third Saviour, the Saoshyant, will have accomplished the final defeat of evil and historical time will cease [...] He will begin the work of Frasho-kereti [...], with resurrection of the dead, the Last Judgement, and final conquest of evil. History will end. The Kingdom (Khshathra) of Ahura Mazda will come on earth, and he will reign in bliss for ever [sic]» (Boyce 1990: 20-21).

segunda venida, con la que comenzará el Juicio Final para dar paso al Fin de los tiempos.[37]

El mitema de la resurrección, fundamental para la creación de los milenarismos medievales y modernos, fue lo que hizo trascender a la secta cristiana: sabemos que los primeros judíos que integraron la secta de Jesús lo consideraron el Mesías anunciado en el Antiguo Testamento aunque, como sucedía con otros profetas «mesiánicos», hubiera sido normal que con la muerte del líder la secta se desintegrara. Sin embargo, sucedió lo contrario porque, en primer lugar, muy pronto aparecieron historias sobre la resurrección de Jesús que cancelaron esta posibilidad al brindar una esperanza verosímil de vida eterna para quienes se mantuvieran en esta fe, de ahí que se haya afirmado como fundamento cristiano:

> [b]elief in the resurrection of Jesus was the very core of the faith of the early Church: without it that Church would probably never have come into existence, certainly it would never had flourished as it did. (Cohn 2000: 203)

En segundo lugar, porque a lo largo del Nuevo Testamento, especialmente en Hechos de los Apóstoles y algunas cartas de Pablo, se pone énfasis en este capítulo de la historia de Jesús, por ejemplo, en el «Discurso de Pedro a la gente»:

> Pero como él [el rey David] era profeta y sabía que Dios *le había asegurado* con juramento *que se sentaría en su trono un descendiente de su carne*, vio a lo lejos y habló de la resurrección de Cristo, que *ni fue abandonado en el Hades* ni su carne *experimentó la corrupción*. A este Jesús Dios le resucitó; de lo cual todos nosotros somos testigos. Y exaltado por la diestra de Dios, ha recibido del Padre el Espíritu Santo prometido y ha derramado lo que vosotros veis y oís. (Hch. **2**, 30-33)[38]

---

[37] Sobre los milenarismos, apunta Baumgartner (1999: 23): «As both proof and pledge or eternal life, the Resurrection not only gave Christianity its most appealing belief, it also ensured that millennialism would have a permanent part in the religion. Those who died in the course of the war against Satan would be ensured an eternal place in the New Kingdom».

[38] Todas las citas a la Biblia, salvo que se indique lo contrario, provienen de la edición *Biblia de Jerusalén* (1975). Se referencian según el sistema

Como leemos en este pasaje, ya para el momento en que se escriben los Hechos, en la zona de habla griega de la comunidad de Antioquía, se ha acuñado el término *cristiano,* derivado de *Christos*, equivalente griego del *mesías* semítico: 'el ungido' (Cohn 2001: 204), lo que da muestra de la importancia de esta figura para la entonces nueva religión. Además, afirma el carácter mesiánico de la doctrina al poner en relación la vida de Jesús con los Salmos **16** –«Por eso se me alegra el corazón, mis entrañas retozan, / y hasta mi carne en seguro descansa; / pues no has de abandonar mi alma al šeol, / ni dejarás a tu amigo ver la fosa» (9-10)– y **110** –«El sacerdocio del Mesías»: «Oráculo de Yahvéh: Siéntate a mi diestra, / hasta que yo haga de tus enemigos el estrado de tus pies» (1)– atribuidos al rey David. Finalmente,[39] en tercer lugar, porque el mismo Pablo, según Ricoeur, hizo de la hermenéutica cristiana una «alegoría», es decir, un símbolo de «otra cosa», desmitologizando la historia cristiana:

> Pagan allegory served to reconcile myths with philosophy and consequently to reduce them as myths. But Pauline allegory, together with that of Tertullian and Origen, which depend on it, is inseparable from the mystery of Christ. [...] Hence there is hermeneutics in the Christian order because the kerygma is the rereading of an ancient Scripture. (Ricœur 1980: 51)

Con esto, Pablo aporta el sustento que requiere el mitema de la resurrección para separarse del arquetipo heroico[40] y establecer una lectura más cercana a los creyentes.

---

tradicional de citación bíblica en español: la abreviatura del libro, el número de capítulo en negrillas y los versículos en redondas. También en todas las citas, salvo indicación, se respetan cursivas y negrillas del original.

39 No porque aquí se agote el tema, sino porque es suficiente con esta información para los fines de este trabajo.

40 Según Rank (1914), el personaje de Jesucristo y su historia corresponden al arquetipo heroico. Resulta interesante, además, que lo relacione con el nacimiento de Zoroastro: «Similar birth legends to those of Jesus have also been transmitted of other "founders of religions"; such as Zoroaster, who is said to have lived about the year 1000 before Christ» (Rank 1914: 51).

Por su parte, la esperada manifestación gloriosa o Parusía[41] se desprende tanto de la creencia en la resurrección como de la tradición escatológica. Leemos en Daniel **12**:

> En aquel tiempo surgirá Miguel, el gran príncipe que defiende a los hijos de tu pueblo. Será aquel un tiempo de angustia como no habrá habido hasta entonces otro desde que existen las naciones. En aquel tiempo se salvará tu pueblo: todos aquellos que se encuentren inscritos en el Libro. Muchos de los que duermen en el polvo de la tierra se despertarán, unos para la vida eterna, otros para el oprobio, para el horror eterno. Los doctos brillarán como el fulgor del firmamento y los que enseñaron a muchos la justicia, como las estrellas, por toda la eternidad. (Dn **12**, 1-3)

Este libro, que buena parte de la exégesis considera el hipotexto inmediato del Apocalipsis joánico, también se encuentra detrás de los discursos escatológicos de Marcos, Mateo y Lucas. Ahora bien, la diferencia fundamental entre los libros proféticos como el de Daniel y los escatológicos apocalípticos de la era cristiana es que estos últimos se escriben bajo la luz de la profecía cumplida en la figura del mesías, Cristo: de ahí la fuerza que tienen para los creyentes. Si las promesas mesiánica y de resurrección se cumplieron, entonces las profecías del Juicio Final están aseguradas y sólo es cuestión de tiempo para que también se lleven a cabo. Pablo, además, abre la posibilidad de salvación y, por ende, de castigo, para todos los seres humanos, no únicamente para el pueblo de Israel, en su Epístola a los Romanos:

> [*D*]*ará a cada cual según sus obras*: a los que, por la perseverancia en el bien busquen gloria, honor e inmortalidad: vida eterna; mas a los rebel-

---

[41] En su *Dictionnaire de la Bible*, Gérard define: «En grec *parousia*, qui signifie 'présence' ou 'venue', en latin *adventus*, la Parousie est le retour glorieux du Christ à la fin des temps» (Gérard 1989: 1047). Mientras que en el *Dictionnaire critique de théologie* encontramos: «Le mot grec *parousia (p.)* veut simplement dire 'présence'. À l'époque hellénistique, il avait cependant pris le sens technique de visite d'un prince ou de manifestation d'un dieu. [...] Dans le NT, 'parousie' (p.) est un terme technique qui désigne la manifestation du Christ en gloire» (Lacoste 2007: 1031).

> des, indóciles a la verdad y dóciles a la injusticia: cólera e indignación. Tribulación y angustia sobre toda alma humana que obre el mal: del judío primeramente y también del griego. (Rm **2**, 6-9)

Con esto, el mito escatológico con su estructura básica se universaliza: el drama en tres actos que propone McGinn como crisis, juicio y salvación, propio de los textos apocalípticos.[42]

Otro aspecto importante por considerar es que, con todo esto, el Juicio Final se convirtió en uno de los temas fundamentales del mundo cristiano, tanto que muy pronto se incorpora al Credo[43] y permanece hasta su versión actual: «y de nuevo vendrá [Jesucristo]

---

[42] «I believe that the issues and interests of apocalypticism center on the relation between time and eternity, between man's life in history and the heavenly realm that is the home of God's eternal plan. Through the book of the apocalyptic seer a message from the heavenly realm is revealed that proclaims a three-act historical drama of present trial, imminent judgement, and future salvation. This triple pattern is implicitly or explicitly put within the framework of a sense of a total structure of history, frequently a survey of the ages of the world or the succession of empires». (McGinn 1979: 6)

[43] El *Credo* o *Símbolo de los apóstoles* es una de las confesiones de fe más importantes en el mundo cristiano. Sus orígenes son inciertos: la leyenda indica que fue revelado a los apóstoles después de Pentecostés, a fin de que transmitieran las verdades de la fe cuya secuencia forma el «Símbolo de los apóstoles». Posiblemente tuvo su origen en la fórmula de los primeros bautismos: «Celle-ci s'inscrivait dans la liturgie du baptême et consistait primitivement en trois questions posées au catéchumène au moment de la triple immersion baptismale "au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit". [...] Mais la préparation des catéchumènes donna lieu à des catéchèses qui leur expliquaient la 'règle de foi' (IIe siècle), exprimée alors dans des textes affirmatifs et non plus interrogatifs, origine des cdf. [confessions de foi] déclaratives» (Lacoste 2007: 298). Para el siglo II, después de los violentos antagonismos sobre la definición de la Trinidad, los concilios de Nicea (325) y Constantinopla (381) declararon, contra las herejías, la naturaleza de la relación entre las tres personas divinas. Estos concilios, ratificados por el de Calcedonia en 451, fijaron la fórmula del Credo que desde entonces sufrió pocos cambios (Le Goff 2006: 137): en esta confesión de fe se resume el dogma fundamental de la Iglesia católica.

con gloria para / juzgar a vivos y muertos, / y su reino no tendrá fin. [...] Espero la resurrección de los muertos / y la vida del mundo futuro» (*Catecismo* 1992: 50). Según explica el *Catecismo de la Iglesia Católica* («Credo», 1.ª parte, 1.ª sección, cap. 3, art. 2), esto significa que:

> **680** *Cristo, el Señor, reina ya por la Iglesia, pero todavía no le están sometidas todas las cosas de este mundo. El triunfo del Reino de Cristo no tendrá lugar sin un último asalto de las fuerzas del mal.*
> **681** *El día del Juicio, al fin del mundo, Cristo vendrá en la gloria para llevar a cabo el triunfo definitivo del bien sobre el mal que, como el trigo y la cizaña, habrán crecido juntos en el curso de la historia.*
> **682** *Cristo glorioso, al venir el final de los tiempos a juzgar a vivos y muertos, revelará la disposición secreta de los corazones y retribuirá a cada hombre según sus obras y según su aceptación o su rechazo de la gracia.* (*Catecismo* 1992: 162-163)

Se trata de un gran Juicio universal que, como acto final del drama cósmico, culmina con la condena para los malvados y la vida eterna en la Nueva Jerusalén para los elegidos. El último asalto de las fuerzas del mal, la gran lucha, viene acompañada también por toda una parafernalia apocalíptica que incluye la agonía de la Tierra y de sus habitantes, además de algunos de los personajes más populares de este relato: entre catástrofes como terremotos, lluvia de estrellas (Ap **6**, 12-13) y de fuego, piedras ardientes que amargarán las aguas y eliminarán a la tercera parte de todos los seres vivientes (Ap **8**, 8-12), el Cordero abre los siete sellos y, de los cuatro primeros, salen los famosos cuatro jinetes del Apocalipsis:

> Miré y había un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco; se le dio una corona, y salió como vencedor, y para seguir venciendo. [...] Entonces salió otro caballo, rojo; al que lo montaba se le concedió quitar de la tierra la paz para que se degollaran unos a otros; se le dio una espada grande. [...] Miré entonces y había un caballo negro; el que lo montaba tenía en la mano una balanza, y oí como una voz en medio de los cuatro Vivientes que decía: 'Un litro de trigo por denario, tres litros de cebada por un denario. Pero no causes daño al aceite y al vino'. [...] Miré entonces y había un caballo verdoso; el que lo montaba se llamaba Muerte, y el Hades le seguía.

> Se les dio poder sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con la espada, con el hambre, con la peste y con las fieras de la tierra. (Ap **6**, 2-8)

La gloria, la guerra, el hambre y la muerte con el tiempo quedaron identificados en la iconografía –quizás en recuerdo de las maldiciones de Levítico[44]– como guerra, hambre, peste y muerte, y así permanecieron en el imaginario apocalíptico como figuras fundamentales asociadas al Fin del mundo.

Otro símbolo de la imaginería apocalíptica que cobró fuerza tanto en los relatos como en las artes plásticas es el de la ciudad maldita. Recordemos que antes del Juicio habrá un asalto de las fuerzas del mal, la gran guerra contra el Dragón que relata el libro del Apocalipsis, en la cual una supuesta ciudad de Babilonia recibirá un castigo ejemplar (Ap **18**). Ahora bien, para cuando se escribió este libro, probablemente en el año 95, la ciudad de Babilonia ya no existía más que en el imaginario social: «La ville a été détruite au Ve siècle avant notre ère, et avec elle, l'un des plus puissants empires que le Proche-Orient ancien ait connu» (Prévost 2012: 44). ¿Por qué Juan de Padmos, entonces, hace cantar al ángel la caída de esta ciudad? Como nos recuerda Prévost, el nombre de *Babilonia* en textos contemporá-

---

[44] Las Bendiciones y Maldiciones (Lev **26**) para quienes cumplan o incumplan las leyes establecidas en el Levítico recaen tanto en la Tierra como en las personas: para quienes cumplan habrá lluvias, el árbol del campo dará frutos, la semilla germinará y habrá pan hasta la saciedad, seguridad, paz, fecundidad y abundancia. Para quienes incumplan los castigos serán, primero, tisis y fiebre «que os abrasen los ojos y os consuman el alma» (Lev **26**, 16); luego llegarán los enemigos que comerán la semilla que siembren los necios y les subyugarán, ni la tierra ni el árbol darán frutos y, si persisten, las fieras devorarán a sus hijos, exterminarán el ganado y serán reducidos a unos pocos. Si ni aún así cumplen con el pacto establecido entre Yahveh y su pueblo, «[t]raeré sobre vosotros la espada vengadora de la alianza. Os reuniréis entonces en vuestras ciudades, pero yo enviaré la peste en medio de vosotros y seréis entregados en manos del enemigo» (Lev **26**, 25), habrá hambre, «[c]omeréis la carne de vuestros hijos y la carne de vuestras hijas comeréis [...]. Yo asolaré la tierra, y de ello quedarán atónitos vuestros enemigos al venir a ocuparla. [...] Vuestra tierra será un yermo y vuestras ciudades una ruina» (Lev **26**, 29-33). En este orden: peste, guerra, hambre y muerte.

neos y poco anteriores al Apocalipsis se usaba ya como un código para la ciudad de Roma:

> Pour les lecteurs de Jean, le code est tout ce qu'il y a de plus transparent: il s'agit bel et bien de Rome et de son empire. Le nom, ou pour mieux dire, le surnom, convient parfaitement à Rome puisque celle-ci partage avec Babylone la triste responsabilité d'avoir pillé Jérusalem, incendié et rasé le Temple et ramené des captifs. (Prévost 2012: 44-45)

Así, en el horizonte de expectativas del probable lector esperado por este texto, el topónimo no sólo podía tener sentido escatológico por la tradición profética –aparece en Jeremías y Daniel–, sino que además ya estaba iconizado como sinónimo de la capital del imperio romano.

Con el paso del tiempo, el «curso de la historia» que dice el *Catecismo*, la ciudad de Babilonia-Roma ha ido adoptando otras identidades: podríamos decir que la capital original del imperio, tras los saqueos que la convirtieron en ruinas, cumplió con el castigo bíblico, y como la historia no ha terminado y los imperios de diversas índoles siguen apareciendo aquí y allá, Babilonia se ha convertido en el símbolo de la Ciudad Maldita por antonomasia para los relatos escatológicos. En esto coincido con Musset cuando afirma que

> [t]outes les villes imprégnées de culture biblique semblent souffrir d'un mal insidieux que l'on pourrait appeler le syndrome de Babylone, mal qui se caractérise par une condamnation quasi unanime des modes de vie urbains et des valeurs qu'on lui accorde (Musset 2012: 113),

pues podemos hablar de ciudades malditas, pero sólo Babilonia aparece en la revelación del fin de los tiempos:

> Sodome, Gomorrhe, Babel et Babylone ont pu se parer de nouveaux noms, mais elles n'ont jamais réussi à se purger des impuretés et des immondices que Saint Jean de Patmos évoquait dans son *Apocalypse* pour justifier leur châtiment. (Musset 2012: 113)

Poco a poco, las historias bíblicas y con ellas, por supuesto, el Apocalipsis se transformaron en material para la ficción narrativa, el símbolo de la ciudad maldita se convirtió en un espacio diegético y

se adaptó convenientemente a las grandes metrópolis que los siglos XIX y XX iconizaron como eje del orden cósmico. Así, ciudades como París, Londres, Nueva York o, para la narrativa mexicana, la Ciudad de México, pasaron a ser los escenarios favoritos de la destrucción contemporánea.

El caso de la Ciudad de México es un ejemplo claro de la diferencia de perspectivas acerca del tema del Fin del mundo. Fabry, al afirmar que después de los campos de concentración vivimos en un mundo postapocalíptico pues sobrevivimos a la catástrofe, recupera el término de ciudad *post-apocalíptica* de Monsiváis, pero no especifica que el mexicano lo formuló para referirse al caos propio y específico de la capital mexicana, donde

> lo peor ya ocurrió (y lo peor es la población monstruosa cuyo crecimiento nada detiene), y sin embargo la ciudad funciona de modo que a la mayoría le parece inexplicable, y cada quien extrae del caos las recompensas que en algo equilibran las sensaciones de vida invivible. (Monsiváis 2001: 21)[45]

El escritor mexicano no se refiere a un suceso específico, ni al trauma colectivo de la conquista, ni a algún otro suceso terrible, ni siquiera alude a algún lugar más allá del entorno capitalino, más bien usa el término para describir un proceso cotidiano: la catástrofe apocalíptica comenzó, pero sucede tan lentamente que los habitantes de la Babilonia mexicana no nos damos cuenta, vivimos en ella y por eso Monsiváis habla de una «*ciudad post-apocalíptica*» (Monsiváis 2001: 21):[46] se trata de una noción de catástrofe alargada *ad infinitum*. Justamente por ello, buena parte de la ficción escatológica me-

[45] No concuerdo del todo con la lectura de Fabry sobre lo *post-apocalíptico* de Monsiváis como noción más conceptual que temporal, que se refiere a la «zona fronteriza abierta por el trauma» o que «pone en marcha un tiempo regresivo que diluye los adelantos de la modernidad, *revelando* las aporías» (Fabry / Logie / Decock 2010: 457) de un modelo neoliberal. Me parece más atinado, pensando en el énfasis que Monsiváis hace en la idea de caos ordenado que «de alguna manera» funciona y no termina de imponerse como caos absoluto, interpretar el término como una catástrofe continuada.

[46] Cursivas del original.

xicana sitúa el inicio del fin ahí, en la capital. Si las señales que le preceden son cosa de todos los días –contaminación al grado del ecocidio, sobrepoblación, delincuencia, violencia consuetudinaria, corrupción, etc.–, es casi lógico que el Fin del mundo comience allí. La CDMX, antiguo Distrito Federal, se suma así a la tradición y se convierte en la ficción mexicana en el escenario más adecuado para anunciar el cataclismo cósmico, con su pasado enterrado, sus habitantes variopintos, su movilidad social y su multiculturalidad regional, sumidos todos en el caos final.

3. El corpus

Describir la narrativa apocalíptica de ficción contemporánea exige un corpus cerrado de novelas sobre las cuales centrar el análisis, sin que esto excluya por completo la posibilidad de comentar algunos textos que puedan servir para ejemplificar con mayor exactitud alguna característica de esta categoría discursiva. Para la elección de este corpus me centré en novelas mexicanas escritas en los últimos 30 años, pues su contexto de producción atraviesa dos fechas icónicas relacionadas con el tema: el cambio de milenio y el año 2012. Usualmente los cambios de siglo o milenio suelen acompañarse de un fuerte espíritu apocalíptico dada su condición de límites temporales entre una etapa histórica y otra; por su parte, el año 2012 significa algo similar, pero para la cuenta del tiempo maya: el paso de un *bakhtún* a otro, el periodo más largo de la cuenta del tiempo para esta cultura. Hay, sin embargo, una diferencia importante y es que, mientras para la cosmovisión maya el cambio de *bakhtún* sólo se refiere al «fin de un ciclo» para que comience otro, en la cosmovisión judeocristiana la cuenta de 100 o 1000 años puede convertirse fácilmente en el «milenario» que señala la Parusía y, con ella, el inicio del Fin. Felizmente, el cambio de milenio y de *bakhtún* sólo estuvieron separados por 12 años, lo que potenció la aparición de novelas apocalípticas en México:[47] la más lejana en tiempo es *La leyenda de los soles*

[47] Pocos años antes, en 1987, Carlos Fuentes publicó *Cristóbal Nonato,* que no sólo es apocalíptica sino que es una de las novelas más conocidas

de Homero Aridjis, de 1993; le siguen, del ciclo apocalíptico del grupo Crack, *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou y *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla, de 1996; *El día del hurón* de Ricardo Chávez Castañeda, de 1997 y, ya en el siglo XXI, *Picnic en la fosa común* de Armando Vega-Gil, de 2009, y *Los perros del fin del mundo*, también de Homero Aridjis, de 2012. De *Cielos de la tierra*, de Carmen Boullosa, recuperaré sólo los elementos que son apocalípticos –uno de los narradores y la comunidad ficcional de L'Atlàntide– pues dos de los tres relatos que componen esta novela no son, desde mi perspectiva, relevantes para el análisis narratológico que haré aquí. Quedará para un trabajo posterior el resto del texto.

Además de estas novelas, habrá que mencionar *Apocalipsis cum figuris*, novela de Luisa Josefina Hernández de 1982, que aparece como una rareza en la ficción apocalíptica mexicana pues acude a la alegoría para narrar un fin de mundo esperanzador, apegado a la tradición apocalipsista católica, contrario del resto de los autores presentados aquí y mucho más cercano a la literatura mística.

3.1. Homero Aridjis

Resulta imposible abordar el tema del Fin del mundo sin acudir a Aridjis (Michoacán, México, 1940). De padre griego y madre mexicana, nació y creció en Contepec, frente al bosque donde llegan las mariposas *monarca*, un lugar casi edénico, como describe en uno de tantos poemas:

> Cuando brilla el sol en los días límpidos y resplandecientes
> de invierno, millones de mariposas, estratificadas como el oro
> deslucido sobre los troncos y las ramas de los oyameles,
> se desprenden de sus densos racimos. Conforme calienta el día,
> su vuelo sobre y entre los árboles se torna más frenético,
> alcanzando su punto culminante al mediodía, cuando el cielo cobra

---

que sigue este modo discursivo. Decidí no incorporarla aquí porque ya existen muchos trabajos sobre ella y no quiero repetir lo que otros investigadores han dicho mucho mejor de lo que yo podría, además de que prefiero cerrar el espectro temporal del siglo XX en su última década.

> vida con el aleteo de alas atigradas que susurran como
> una brisa de hojas secas en el silencio profundo del bosque.[48]

Con los años, siempre de vuelta al hogar materno, presenció cómo la tala ilegal y los incendios fueron diezmando el bosque y, con él, la población de mariposas. También, como a buena parte de sus coetáneos, la Guerra Fría le hizo muy pronto consciente de la inminencia de la catástrofe nuclear, que se sumó a su preocupación ecológica:

> Dos cosas me dieron mucha conciencia de la destrucción. Fue cómo terminó la Segunda Guerra mundial [sic], con las bombas nucleares sobre Hiroshima y Nagasaki [...]. Saber que ahora, aunque ya pasó la Guerra fría [sic], el mundo está lleno de arsenales nucleares. (Pagacz 2012b: s.p.)[49]

Además de su reconocimiento internacional como poeta, Aridjis entonces se erigió como un acérrimo defensor de la naturaleza,[50] pues comprendió desde muy pronto que nuestro destino, el de los humanos, está encadenado al del medio ambiente. La destrucción de la naturaleza y, con ella, la del individuo y la sociedad, se convirtió entonces en su obsesión vital y en el tema más presente en su obra.

Esta obsesión ha hecho que la narrativa aridjiana sea, en general, apocalíptica: desde *El último Adán* (1982) hasta *Ciudad de zombis*

---

48 Aridjis citado en Le Clézio (2012: 14-15).

49 «Deux choses me firent prendre conscience de la destruction. La première fut comment la Seconde Guerre mondiale se termina, avec les bombes nucléaires sur Hiroshima, Nagasaki [...] savoir qu'aujourd'hui, bien que la Guerre froide soit terminée, le monde est rempli d'arsenaux nucléaires» (Pagacz 2012a: 31-32). Todas las traducciones de esta entrevista son de Pagacz (2012b).

50 Además de hacer de la naturaleza uno de los temas recurrentes en su obra, Aridjis fundó en 1986 el Grupo de los Cien con un número igual de artistas e intelectuales, entre quienes figuraron Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Juan Rulfo, Álvaro Mutis, Rufino Tamayo y Leonora Carrington. Este grupo recibió el Premio Global 500 de la ONU en 1987 y su fundador, junto con su esposa, el Green Cross Millenium Award for International Enviromental Leadership de manos de Mikhail Gorbachov en 2002 (Pagacz s.a.).

(2014),[51] la inminencia de la conflagración final o del gran cataclismo ha sido un tema constante. En la entrevista con Pagacz, el escritor afirma su preocupación por el rumbo que ha tomado la historia después de la Guerra Fría:

> [En] cualquier momento puede haber una catástrofe. No obstante, mi obsesión por el apocalipsis, precisamente con mi activismo ecologista, es más bien por una especie de apocalipsis ecológico. La conclusión era que el apocalipsis era la obra del hombre y no de Dios. Pero también el medio ambiente, estar viendo que desaparecen especies animales, vegetales, grupos indígenas; los bosques, animales, flores, ríos, lagos se mueren, toda esta muerte un poco biológica que está ocurriendo. Lo veo, lo veo. Entonces por eso hay una presencia muy fuerte del apocalipsis provocado por guerra como del apocalipsis ecológico, gradual. (Pagacz 2012b: s.p.)[52]

---

[51] Lefere (2013) considera *1492: vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, de 1985, y *El señor de los últimos días: visiones del año mil*, de 1994, como apocalípticas; *La leyenda de los soles* es un díptico que se completa con *¿En quién piensas cuando haces el amor?*, de 1996 (Lefere 2013). Podrían considerarse también apocalípticas sus piezas teatrales *Espectáculo del año 2000* (1981) y *Gran teatro del fin del mundo* (1989), y al menos parte de su obra poética como *Imágenes para el fin del milenio y nueva expulsión del paraíso*, de 1990. Para completar su incursión apocalíptica en todos los géneros, en 1997 publica *Apocalipsis con figuras*, ensayo donde recoge el resultado de sus investigaciones sobre apocalipsis y milenarismo.

[52] «À tout moment, il peut y avoir une catastrophe. Cependant, mon obsession pour l'apocalypse, précisément en lien avec mon activisme écologiste, est plutôt due à une sorte d'apocalypse écologique, la conclusion étant que l'apocalypse est l'œuvre de l'homme et non de Dieu: voir que des espèces animales, végétales, des groupes indigènes disparaissent; que les forêts, les animaux, les fleurs, les rivières, les lacs meurent, que toute cette mort biologique est en train d'arriver. Je le vois, je le vois. Par conséquent, il y a une présence très forte tant d'apocalypse provoquée par la guerre que de l'apocalypse écologique, graduelle» (Pagacz 2012a: 32).

Sin embargo, como él mismo afirma, no se considera un ecologista político ni ideológico sino, en una dimensión más idílica (o edénica), poético:

> la ecología para mí nace de una especie de relación poética con la naturaleza [...] he crecido en la naturaleza, y para mí, la naturaleza está dentro, es casi una mística [...] para mí son formas de mi mundo poético y filosófico. (Pagacz 2012b: s.p.)[53]

Desde esta perspectiva, el escritor hace una analogía entre la sociedad y el entorno natural: al negar la relación íntima con su entorno y al destruirlo impunemente, el hombre se niega a sí mismo y se condena a la misma corrupción. De ahí que, como afirma la propia Pagacz,

> su obra entera se pued[a] considerar como la puesta en escena de un Edén subvertido, para retomar las palabras de Ramón López Velarde en *El retorno maléfico*: describe un mundo en destrucción o destruido por el hombre, lo que le permite reconsiderar la historia pasada y futura. (Pagacz s.a.)

Para Aridjis, entonces, el desequilibrio social va de la mano con el ecológico, rumbo al desastre.

Su primer relato de narrativa apocalíptica de ficción, *El último Adán*, publicado en 1984, responde al horror que produjo en Aridjis el desarrollo de las armas atómicas, desde las pruebas en Alamogordo, Nuevo México, hasta la devastación del atolón Bikini, pasando por Hiroshima y Nagasaki:

> El terror nuclear que provocó la Guerra Fría en todos los hombres y el conocimiento de que, como nunca antes en la historia, las potencias beligerantes tenían la capacidad para destruir varias veces la Tierra hicieron que muchos de nosotros (aunque vivíamos lejos de los escenarios posibles de una conflagración nuclear provocada por el enfrentamiento

---

53 «[I]l me semble que l'écologie pour moi naît d'une espèce de relation poétique avec la nature. [...] j'ai grandi dans la nature, la nature est en moi, c'est presque une mystique. [...] Ce sont les formes de mon monde poétique et philosophique» (Pagacz 2012a: 36).

> de los países del comunismo y el capitalismo, peleándose por la hegemonía mundial) tuviéramos miedo de sucumbir a los horrores apocalípticos *man-made* sin siquiera saber en qué parte del mundo se había originado el conflicto y por qué y quiénes lo habían desatado. (Aridjis 1997: 351)

La fuerza de estas armas, denuncia el escritor, no sólo trae consigo la muerte humana sino la de todo el ecosistema del lugar donde hacen explosión y donde llega la radiación nuclear, en unos cuantos minutos. Así cobra sentido la cita de Horacio que sirve de epígrafe a *El último Adán*: «Ira furor brevius est», el furor de la ira es breve, comparado con el escenario de desolación que muestra la totalidad del relato.

En *La leyenda de los soles*, una de las novelas que se analizarán en este trabajo, el escritor michoacano combina en dos tramas una historia de denuncia ecológica donde muestra cómo la degradación social va de la mano con la del entorno, con otra de lucha cósmica, la mítica entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl por la hegemonía de un nuevo, Sexto Sol: el de la naturaleza. En palabras del mismo autor:

> La novena y última ceremonia azteca del Fuego Nuevo ocurrió en 1507 [...], y los españoles suprimieron la fiesta de la atadura de años. La próxima ceremonia del Fuego Nuevo debería tener lugar en el año 2027, fecha en que coloqué la acción de mi novela *La leyenda de los soles*. (Aridjis 1997: 269)

El título es una referencia directa y obvia a su fuente, «La leyenda de los soles», y desarrolla la trama cósmica –la lucha entre los dioses– mediante la lucha política por el poder: el presidente de México en el año 2027 es José Huitzilopochtli Urbina, el jefe de la policía es el temible general Carlos Tezcatlipoca, la ciudad de México se encuentra asolada por un violador y asesino apodado El Tlaloc y, bajo tierra, en el metro-lugar de los muertos, reina Mictlantecuhtli.[54] En este

[54] *Mictlanteuctli* y *Mictlantecuhtli*, lo mismo que *Quetzalcohuatl* y *Quetzalcóatl*, o *Quilaztli* y *Quilachtli* son variantes de los nombres que dependen de la fuente. Debemos recordar que la ortografía en alfabeto latino para lenguas indígenas no ha sido fija durante los más de quinientos años transcurridos desde la invasión española.

relato político-mitológico, Carlos Tezcatlipoca asesina a José Huitzilopochtli y con ayuda de sus «nacotecas» –las fuerzas policiacas bajo su mando– toma el poder presidencial. Pero está el otro relato, el que describe un Distrito Federal gigantesco, sumido en la podredumbre de la corrupción y la contaminación, sin agua, sobrepoblado, apestoso, y aquejado por constantes temblores de tierra. Este DF es retratado por el protagonista Juan de Góngora, quien funge como visionario y en quien recae la tarea de evitar que Tezcatlipoca siga en el poder al final del Quinto Sol, pues de lo contrario, el Sexto sería un sol de muerte y

> los diablos de la oscuridad que antaño habían sido estrellas [...] descenderían del negro Poniente pintados de amarillo, del amarillo Sur pintados de rojo, azules del blanco Norte, negruzcos del rojo Oriente. Todos a hartarse de hombres. (Aridjis 1993: 171)

Así, recrea el final del Quinto Sol en medio de una Ciudad de México arrasada por la contaminación y la sobrepoblación, y propone un Sexto Sol, el Sol de la Naturaleza como última oportunidad para rescatar la vida en el planeta.

La segunda novela que abordaré, *Los perros del fin del mundo*, muestra que, casi veinte años más tarde, las preocupaciones de Aridjis permanecen como problemas vigentes en la capital y en el país. La acción toma lugar en dos ciudades, el DF y Juárez, y no desarrolla propiamente un Fin del mundo como en *La leyenda de los soles* sino el fin de un mundo, el del protagonista José Navaja. Aunque permanecen los temblores de tierra, la lluvia de cenizas y el peligro inminente de una erupción del volcán Popocatépetl, las señales apocalípticas que aparecen en esta novela se inclinan más hacia la corrupción humana, la degradación de la sociedad. José Navaja, periodista dedicado a escribir obituarios, comienza un periplo en busca de su hermano desaparecido, que le llevará por los barrios bravos de la Ciudad de México, el mundo de los narcotraficantes y asesinos de mujeres en Ciudad Juárez y, finalmente, por el Mictlan o mundo de los muertos mexicano. Así, la descripción de esta novela se centra en los problemas de trata de personas, secuestro, extorsión y narcotráfico más que en el medio ambiente que sólo se evoca en pocas líneas,

pero cuya fuerza se concentra en el motivo recurrente del perro *xoloitzcuintle* que acompaña al personaje.

Ambas novelas comparten como línea narrativa la búsqueda de un familiar: en *La leyenda de los soles*, Bernarda Ramírez, «amorosa amiga» del protagonista, ha perdido de vista a su hija Ana Violeta, mientras que en *Los perros del fin del mundo* es José Navaja quien desconoce el paradero de su hermano Lucas. Ambos han sido secuestrados por dos diferentes grupos criminales: Ana Violeta por la policía que, al parecer, entrega a jóvenes adolescentes al «Tlaloc», violador y asesino a quien persiguen, sin muchas ganas de atraparlo, dos investigadores, hermanos a su vez; y Lucas Navaja, saxofonista «que amenizaba bares y antros desde la calle de Madrid hasta la calle de Río Mississippi» (Aridjis 2012: 52), por una banda de sicarios enviados por el Señor de la Frontera. En ambas, también, hay una figura de autoridad omnipotente y omnipresente: en *La leyenda de los soles* es el general Carlos Tezcatlipoca, El Jaguar; en *Los perros del fin del mundo* esta figura ya no es divina, aunque sí todopoderosa, el Señor de la Frontera, dueño de toda Ciudad Juárez.

3.2. El Crack

En agosto de 1996, cinco escritores mexicanos presentaron el *Manifiesto del Crack*, un

> cuadernillo amarillo [...] integrado con sugerente visión de futuro por hojas oficio donde Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda, Eloy Urroz, Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou colocaron endogámicamente pasajes y críticas entrecruzadas. (Estivill 2006: 78)

Se trató de un acto, casi una puesta en escena, donde cada uno de estos escritores presentó una novela que se correspondía con la propuesta del manifiesto: una escritura «profunda», sin concesiones, arriesgada, con voluntad totalizadora, que buscó deslindarse de la literatura autocomplaciente «sin ningún terror que contravenga el insulso contrato social, la insulsa norma literaria» (Palou / Urroz / Padilla / Chávez Castañeda / Volpi 2016). Con esto, los escritores declararon su independencia del *boom*:

> en México, las declaraciones de la generación del crack y en Chile la publicación del volumen titulado McOndo proponían enterrar la gran novela moderna del *boom* y afirmar, en esencia, la vitalidad y el gran futuro de la narrativa pos-moderna [...] (Williams / Rodríguez 2002: 139),

representada para los mexicanos en la Generación del Medio Siglo por Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco, la narrativa experimental de Carlos Fuentes y de onderos como José Agustín. Este grupo, el Crack, consideró al realismo mágico y sus epígonos como la representación de un provincialismo más cercano al comercialismo y la industria literaria (Williams / Rodríguez 2002: 169) que a una propuesta estética tendiente a borrar las fronteras de las literaturas nacionales o regionales.

El *Manifiesto* y su presentación provocaron en su momento tanto aplausos como, sobre todo, controversia: en general, la crítica les consideró elitistas pues apostaron por una novela de difícil acceso dirigida explícitamente a un lector cosmopolita que compartiera un bagaje cultural tan amplio como el de cada autor, y en buena medida también por su posicionamiento ante la creación literaria latinoamericana de finales del siglo XX, a la que consideraban ya una derivación fatigosa y simplona del realismo mágico, ya un «discurso patriotero» (Palou *et al.* 2016: s.p.) que era necesario superar. «[L]os novelistas del crack», dice Urroz en su apartado «Genealogía del *Crack*», «sueñan que en alguna parte de nuestra República Iletrada [sic] existe un grupo de lectores hartos, cansados, ahítos de tantas concesiones y tantas complacencias» (Palou *et al.* 2016: s.p.); a este grupo es al que dirigen sus novelas, con sus riesgos formales y estéticos.

Estas cinco novelas coincidieron, según Chávez Castañeda «sin consigna colectiva» (Palou *et al.* 2016: s.p.), en ser apocalípticas: Pedro Ángel Palou presentó *Memoria de los días*, Ignacio Padilla, *Si volviesen sus majestades*, Ricardo Chávez Castañeda, *La conspiración idiota*, Eloy Urroz, *Las rémoras* y Jorge Volpi, *El temperamento melancólico*. Sin embargo, el desarrollo del tema del Fin del mundo como sustento de la trama sólo aparece, en realidad, en las novelas de Palou y de Padilla; en las tres restantes funciona más como referencia alegórica o pretexto para discurrir sobre otros temas. En cambio, en 1997, Chávez Castañeda publica *El día del hurón*, novela

en la que encontramos rasgos discursivos propios de la ficción apocalíptica. Serán entonces *Memoria de los días*, *Si volviesen sus majestades* y *El día del hurón*, las obras del Crack que utilizaremos para el análisis.

Comenzaré con la novela de Palou, *Memoria de los días*, desde cuyo inicio se establece el tema del Fin del mundo: en un 1999 ficcional, el doctor Carmona, astrofísico, descubre un cometa que va a impactar la Tierra en pocos meses. La noticia coincide con las visiones de una niña, Guadalupe Guzmán, que la llevan a convertirse en figura principal de una secta, la Iglesia de la Paz del Señor, como la encarnación de la Virgen de Guadalupe. El relato discurre entre dos viajes paralelos: por un lado, narrado en tercera persona tenemos el periplo del doctor Carmona como conferenciante en los Estados Unidos, donde explica la naturaleza de su descubrimiento y que el cometa Carmona, como se le ha nombrado en su honor, no causará mayores daños en el planeta de los que ya existen; por otro, dos narradores homodiegéticos relatan las aventuras de la Iglesia de la Paz del Señor desde Angangueo[55], Michoacán, hasta Los Ángeles, California, anunciando el Fin del mundo y el advenimiento de la Virgen en la persona de Guadalupe Guzmán, la *Milagrosa*: Dionisio Estupiñán, su líder y guía espiritual, y Amado Nervo, un «escriba» encargado de hacer la crónica –la «Memoria»– de la secta.

Un rasgo importante en esta novela es la división del texto: cuatro libros subdivididos en capítulos, veinte en total, nombrados por cada uno de los Arcanos Mayores del Tarot. Independientemente de todos los lugares comunes asociados con este juego de cartas (charlatanería, credulidad, magia de revista femenina), el uso de los Arcanos, presentes además como ilustración de cada capítulo, refuerza el carácter oracular de la novela y define a algunos de los personajes más importantes, sobre todo a los narradores y al personaje antagonista de la secta. La historia también se encuentra dividida en varios metatextos: el primero, que abre la novela, corresponde propiamente al libro

[55] Por razones que desconozco, quizás por tratarse de una representación ficcional, en *Memoria de los días* Palou escribe sistemáticamente «Angangeo», aunque el nombre oficial del lugar es Angangueo. En las citas textuales he respetado la grafía original, pero en el resto uso el nombre correcto del lugar.

de las «Memorias» del título y está conformado por las anotaciones, crónicas y recuerdos del grupo. Se trata de la parte más plural de la novela. El segundo metatexto es la historia del líder de la secta, relatada en una aparente tercera persona omnisciente que enmascara al personaje-narrador. Los narratarios ficcionalizados de este segundo relato son estudiantes que recopilan el testimonio para una tesis de antropología. Finalmente, el tercer metatexto es la narración en tercera persona omnisciente del viaje del astrofísico cuya investigación da pie a la reactivación del mito apocalíptico. Este discurso, único que no se presenta como un libro dentro de otro libro, introduce la voz de la razón. Así pues, esta novela tiene dos narradores-personajes y un narrador heterodiegético que relatan la misma historia sobre el Fin del mundo en el mismo tiempo de narración desde diferentes perspectivas.

La novela de Padilla, *Si volviesen sus majestades*, es especialmente interesante por ajustarse casi milimétricamente a los postulados del *Manifiesto*, como si éste hubiera sido escrito como clave de lectura para este texto en particular: construye un universo autónomo de cronotopo cero con una narración polifónica y un uso barroco del lenguaje que lo mismo acude a las formas del español antiguo que al léxico más contemporáneo. Se trata de una novela metaficcional que se construye y se destruye, se pone en duda y se niega a sí misma, caótica ya que, como afirmó el mismo Padilla en el *Manifiesto*, «no escribimos desde el Apocalipsis, que es viejo, sino desde un mundo situado más allá del final» (Palou *el al.* 2016: s.p.).

La historia se centra en la convivencia de dos personajes, el Senescal y el Bufón, los únicos habitantes del castillo de un reino nunca nombrado, mientras esperan inútilmente la vuelta de los reyes. Este primer nivel diegético[56] está presentado en forma de diario íntimo, el del Senescal, narrador homodiegético que se asume como deixis de referencia[57] tanto de las descripciones espaciales como de las acciones narradas. La novela, sin embargo, abre con un metarrelato: el

---

[56] Sigo la teoría de Genette (1972) sobre niveles de la narración.

[57] «[L]a función narrativa que toda descripción cumple propone una deixis de referencia en el *observador*, que bien puede ser el propio enunciador de la descripción o la conciencia focal desde la cual el enunciador describe» (Pimentel 1998: 41, cursivas del original).

«Séptimo borrador» de un texto escrito por el Senescal y titulado «*Pestilentia in regnum invadit*» donde éste cuenta cómo trescientos años atrás las majestades del título partieron del reino, las revueltas y masacres que siguieron, cómo él quedó inconsciente, su despertar y el inicio de la espera hasta el presente de la narración. El diario comienza inmediatamente después, en el prólogo del «Libro primero» titulado igualmente «*Pestilentia in regnum invadit*». Este «Libro primero» se compone del mencionado prólogo con la 1.ª entrada del diario, y un segundo metarrelato de diez capítulos donde el Senescal cuenta sus memorias, de las cuales tres capítulos son la transcripción de una carta de su madre donde ésta narra la historia de la familia del padre del Senescal. Sigue un «Libro tercero», titulado «*In illo tempore*», cuyo prólogo es la segunda entrada del diario y que está compuesto por cuatro capítulos más donde el Senescal cuenta la vida en la corte y donde inserta dos relatos cortos. Finalmente, la novela termina con una vuelta al diario del Senescal titulado ahora «*Pestilentia in orbem invadit*», seis entradas que van acercando el tiempo narrado al tiempo de narración hasta que ambas líneas temporales se encuentran en el desenlace de la novela, que es también el final del mundo representado.

El día del hurón, novela de 1997 de Chávez Castañeda, aborda el tema del Fin del mundo, o al menos de su inminencia, limitado a un universo diegético más pequeño, la ciudad ficcional de Zagarra, donde Hermilo Borques, único miembro de una policía científica en un cuerpo policial tomado por la corrupción y la violencia, investiga el efecto que tienen el terror y el crimen en el tejido social y cómo el miedo puede usarse como herramienta de disuasión. De forma parecida a la «heurística del miedo» de Chelebourg, el personaje busca un miedo que funcione para refrenar la ola de crímenes que suceden en el presente de la narración. Mientras tanto, la ciudad espera la llegada del «día del hurón», un experimento convocado por una figura mediática, el Verdugo, mediante el cual se intenta ocasionar una catarsis que disminuya los niveles de violencia: todos los habitantes de Zagarra podrán cometer cualquier crimen sin esperar castigo alguno. En este contexto, Hermilo Borques deberá encontrar al asesino de mujeres embarazadas cuyos cruentos

crímenes asolan Zagarra y ayudar a una joven encinta a huir antes del día cero.

3.3. ARMANDO VEGA-GIL

Picnic en la fosa común,[58] segunda novela de Vega-Gil, se define como un texto para «los amantes del gore y el terror [...] que literalmente muestra las tripas chilangas» (Molina Ramírez 2009). En ella, Armando Vega-Gil –alias *El Cucurrucucú*, bajista y miembro fundador de la banda *Botellita de Jerez*, antropólogo, conductor de radio, actor, guionista y fotógrafo aficionado– combina elementos de la novela negra con el horror sobrenatural al estilo de H. P. Lovecraft para lograr un relato denso cuyo protagonista, según el mismo Vega-Gil,

> se tiene que enfrentar y descubrir quién es, saber de dónde viene para saber dónde va a terminar, aunque no le guste y quiera luchar contra su destino [...] Es un hombre que se olvidó de su pasado y en una reconstrucción como periodística [sic] descubre qué hizo y qué le pasó en un momento de trauma espantoso. (Molina Ramírez 2009)

El relato se sitúa en la Ciudad de México entre los años 2005 y 2008. El narrador protagonista es un reportero, Bernardo Vera, o *Veritas,* aficionado a la literatura de terror y policiaca, encargado de la nota roja de un periódico. La historia comienza cuando el personaje debe escribir una nota sobre un extraño suceso en el metro de la Ciudad: la aparición de un olor fétido, «pegajoso», que causa pánico en los usuarios del transporte, además de fuertes dolores de cabeza, hemorragias y asfixia. Ya en el lugar de los hechos, al entrevistar a un encargado de vigilancia, Vera descubre que este hedor al parecer

---

[58] Técnicamente sería la primera novela de Vega-Gil, pues el *Diario íntimo de un Guacarróquer*, aunque se publicó en 2002, con una primera reedición en 2008 bajo el sello de Ediciones B, y se estructura como novela *per se*, es la recopilación de sus artículos publicados en la revista *La mosca en la pared. Cfr.* «Presentación del libro *Diario íntimo de un Guacarróquer*» (2010) y García (2015).

proviene de un enorme agujero en uno de los túneles, provocado por extrañas explosiones a las que preceden olas de calor. Al investigar estos incidentes, cuyos detalles el gobierno manda ocultar, Vera descubre una extraña red de coincidencias que conectan éstos y otros pequeños desastres en el metro de la Ciudad de México con derrumbes de edificios, minas, cavernas y boquetes abiertos desde los terremotos de 1985: en un mapa, al unir los puntos geográficos, se encuentra con un sistema de túneles subterráneos parecido a una madriguera gigante cuyo nodo central es el CEMAOP, o Centro de Mantenimiento y Operaciones del Drenaje Profundo, mejor conocido como la «Fosa Común». Una ciudad bajo la Ciudad, una réplica de la moderna capital llena de suciedad, miasma y detritos a más de doscientos metros de profundidad, donde una presencia desconocida provoca explosiones y donde se reúnen extraños enanos de ojos negrísimos con hombres delgados y albinos.

La investigación del personaje lo lleva a descubrir una red de corrupción en la que el gobierno vende terrenos y cede permisos de construcción a los albinos quienes, con su empresa constructora Icca-Quart bajo el mando de Xavier Abgrund, prácticamente se adueñan del subsuelo capitalino. Al mismo tiempo, Vera se encuentra con sucesos inexplicables relacionados todos con los albinos y los enanos, sufre el acoso de uno de sus secuaces y, además, comienza a transformarse en uno de ellos. Finalmente, Vera se convierte en «el Testigo» y su destino queda revelado: albinos y enanos son sacerdotes y esclavos de «algo» que vive debajo de la tierra, un dios primigenio anterior a todo, temido ya por los mexicas, olvidado después de la Conquista y que, luego de dormir durante quinientos años, está listo para salir: la Negación, Quiztlacatlátiz. La búsqueda lo llevará a enfrentarse con un pasado no sólo individual sino colectivo, ya que, a partir de la segunda parte de la novela, el discurso propio de la *noir fiction* pasa a segundo plano y toma la palestra una alteridad sobrenatural que amenaza desde el subsuelo a la Ciudad de México, primero, y al mundo entero después. El horror sobrenatural se tematiza y se convierte en el *leitmotiv* que prefigura el cataclismo final.

3.4. CARMEN BOULLOSA

Pocas mujeres se acercan a la narración apocalíptica de ficción en México; además de Luisa Josefina Hernández y de algunos relatos de Manú Dornbierer –de la primera, *Apocalipsis cum figuris* es más cercano a la alegoría y abreva de otros libros veterotestamentarios, la segunda se ha acercado al tema desde la ciencia ficción, por ejemplo en «La verdadera historia de la muerte de un planeta», pero sin echar mano de las herramientas discursivas de lo apocalíptico–, sólo he tenido noticia de *Cielos de la tierra* para ilustrar el funcionamiento de este modo. La publicación de esta novela coincidió con el otorgamiento, en noviembre de 1997, del Premio Anna Seghers a esta escritora y con el simposio *«Conjugarse en infinitivo» - la escritora Carmen Boullosa*, que para celebrar la premiación organizó, entre otros, el Lateinamerika-Institut de Berlín (Dröscher / Rincón 1999: 9). Por ello, desde el inicio se pueden encontrar estudios sobre el texto: en las actas aparecen ya cinco artículos dedicados a él, entre otros que lo mencionan con otras obras de Boullosa. Ya entonces se perfilaban los tres acercamientos que serán los más usuales en las lecturas académicas de *Cielos de la tierra*: su vertiente histórica –que Dominguez Michael llama «nuevo criollismo»–; la lectura política relacionada con la globalización; la política neoliberal del gobierno salinista y el movimiento zapatista; y la proveniente de la ciencia ficción y el apocalipsismo, particularmente como utopía, distopía o heterotopía, y desde la perspectiva del posthumanismo.[59]

Cielos de la tierra está construida con todo eso. De manera muy general se compone de tres relatos superpuestos, ubicados en tres tiempos diferentes: un personaje escribe su experiencia como estudiante indígena en la Ciudad de México durante el siglo XVI poco antes de la clausura del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, en la parte que se ha llamado «histórica» de la novela; un segundo personaje, en la misma ciudad pero a mediados de la década de los noventa, relata su experiencia como investigadora y habitante del país en medio de los cambios económicos y políticos que hubo durante la

[59] *Cfr.* Hind (2001), Taylor (2003), Reid (2005), Brown (2010), Ordiz (2014), Durán (2000), Coudassot-Ramirez (2004) y Spires (2016).

última década del siglo pasado; finalmente, el tercer personaje que une los otros dos relatos, habita en una hipotética ciudad donde sobrevive una sociedad perfecta sobre la superficie terrestre, L'Atlàntide, después del holocausto nuclear, que se ha interpretado como una distopía o una heterotopía; y los tres escenarios evocan sendos ideales utópicos ya sea factuales o literarios.

La novela propiamente dicha es un conglomerado de traducciones y apropiaciones: don Hernando de Rivas, de origen tezcocano y exalumno del Colegio de Santiago Tlatelolco, poco antes de morir, alrededor de 1597, escribe sus memorias en latín y esconde el libro resultante en una silla que, siglos más tarde, en plena década de los 90 del siglo XX, le llega por casualidad a Estela, quien lo traduce al español en la biblioteca de El Colegio de México, donde trabaja como investigadora. Todo esto lo presenta Lear, habitante de la comunidad post-histórica de L'Atlàntide, quien se dedica a la antropología mediante la recuperación de textos anteriores a la gran catástrofe atómica y ecológica que destruyó la Tierra como espacio habitable. Lear «traduce» la traducción de Estela, la historia de Hernando y la de la misma investigadora –algunos apuntes biográficos–, para guardarlos en la memoria de la Central de Estudios: «van a dar [las palabras], desnudas de materia, sin que las toque la luz o las manifieste en alguna superficie la tinta o el calor, a la Central de Estudios Avanzados» (Boullosa 1997: 16). Al mismo tiempo, este personaje del futuro intercala la historia de L'Atlàntide y el desprecio que quienes la conforman han desarrollado por la Historia de los hombres y todo lo que con ella se relaciona, incluyendo la memoria y el lenguaje. Poco a poco, en los tres «cestos» que usa para traducir a Hernando, a Estela y para contar sus experiencias, Lear relata el fin de su propia comunidad, pues sus compañeros deciden erradicar todo vestigio de «lo anterior» –lo humano– de sí mismos mediante la clausura de la memoria: se hacen dañar

> la parte baja del lóbulo frontal del hemisferio izquierdo del cerebro, zona que se relaciona con la capacidad de lengua de la persona, provocando en los atlántidos lo que los humanos llamaron el síndrome de la afasia de Broca. (Boullosa 1997: 208)

Así, incapacitados para la comunicación y la comprensión, llega a estos seres hipotéticamente perfectos el olvido, pero también pierden todo rastro de humanidad e involucionan hasta llegar a un nivel inferior a las bestias: el Fin del mundo, o el fin de la Nueva Jerusalén postapocalíptica.

De estas siete novelas, *Si volviesen sus majestades* presenta un acercamiento particular que abordaré al final del trabajo pues su propuesta apocalíptica se desprende de un juego metatextual que no desarrolla los motivos tradicionales: se trata de un fin del mundo eminentemente discursivo. Por su parte, dos de los relatos que componen *Cielos de la tierra* son realistas y apocalípticos sólo en la interpretación temática, no discursiva, por lo tanto me ceñiré al tercer relato y a los elementos paratextuales que acercan al texto a lo apocalíptico. Finalmente, todas comparten, además del tema, los rasgos discursivos que caracterizan un modo de narración al que llamo *apocalíptico de ficción*, ya que no sólo tematizan el Fin del mundo, sino que acuden a elementos específicos, muchos de ellos heredados de la narración apocalíptica fehaciente: la refiguración del mito escatológico mediante los motivos típicos del apocalipsista –bestiario simbólico, libros mágicos, iconografía, lucha cósmica del bien contra el mal, plagas–; el uso de varios tipos de narradores –polifonía narrativa– y personajes figurales; la perspectiva antisalvífica –paródica, de denuncia o como generadora de horror– de la trama; y, por último, el mundo representado –construcción de la realidad mimética, isotopías descriptivas, ecologismo contemporáneo–. Además, estas novelas son un ejemplo claro de la manera en que varios modos discursivos pueden interactuar en un mismo texto, sea el modo fantástico, policiaco, de horror o metaficcional.