

Geneviève Fabry, Ilse Logie
y Pablo Decock (eds.)

Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea



PETER LANG

GENEVIEVE FABRY/ILSE LOGIE

Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (s. XX–XXI). Una introducción

El presente estudio, fruto de un proyecto de investigación llevado a cabo conjuntamente por dos equipos de las universidades de Gante y Lovaina la Nueva, parte de la siguiente hipótesis de trabajo: el mito fundacional del apocalipsis despliega un imaginario subyacente en muchas obras representativas de la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI en general, y de la narrativa conosureña en particular. Este mito, que hunde sus raíces en una de las grandes fuentes de la cultura occidental, la Biblia, ha estado presente en la narrativa hispanoamericana desde sus inicios, ofreciendo una posibilidad de evocar y reformular el cataclismo que para los pueblos indígenas amerindios significó la conquista. Si nos atenemos al siglo XX, llama la atención el vigor con que se han puesto en escena avatares del imaginario apocalíptico, y la centralidad que éstos ocupan dentro del canon de la literatura hispanoamericana en general y del Cono Sur en particular, a pesar de la visible disparidad de sus manifestaciones. Este imaginario informa textos de autores argentinos tan protagónicos y diversos como Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Roberto Arlt y Ernesto Sábato, si bien se le imprimen finalidades distintas – optimista en el caso de Marechal, desviando la simbología cristiana hacia un propósito laico o francamente anticristiano en los otros tres autores. La veta apocalíptica no pierde relevancia en la generación del boom, sino que, al contrario, algunos de sus textos clave – ‘Apocalipsis de Solentiname’ de Julio Cortázar, *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes – se nutren de ella.

Este breve vistazo destaca ya, por la heterogeneidad de estas primeras referencias, a la vez la riqueza y la complejidad de la tarea que nos proponemos. Para empezar, no parece inútil recordar algunas

definiciones básicas: o sea, ¿en qué sentido manejamos el doble concepto de ‘imaginario apocalíptico’? En el campo de los estudios literarios,¹ la noción de imaginario remite a una red de representaciones mentales alimentadas por un legado mítico, religioso y/o histórico, dotada de un valor epistemológico y axiológico. Como precisa Maurice Godelier, ‘comme toute représentation est en même temps le produit d’une interprétation de ce qu’elle représente, l’imaginaire, c’est l’ensemble des interprétations que l’humanité a inventé pour s’expliquer l’ordre ou le désordre qui règne dans l’univers et pour en tirer des conséquences pour la manière dont les humains doivent organiser leur vie sociale’ (598).

En cuanto al segundo término, ‘apocalíptico’, sin olvidar las fundamentales aportaciones de las culturas indígenas de América Latina al respecto, lo situamos sobre todo en el contexto global de las culturales occidentales que conciben esencialmente el tiempo de manera lineal, 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. Recordemos aquí el doble sentido de ‘apocalipsis’. El término griego remite en efecto al sentido general de ‘revelación’, esto es, la acción de desvelar lo oculto y lo secreto. La visión apocalíptica está íntimamente ligada a la idea judía del mesianismo, ya que se proyecta hacia un futuro en el que se resolverá la historia. Más tarde será heredada por el cristianismo, donde alcanza su desarrollo pleno entre el segundo siglo antes de Cristo y el segundo después de Cristo. En la tradición judeo-cristiana del género apocalíptico (véanse los textos del Primer Testamento, como el libro de Daniel, así como los del Segundo Testamento: partes de los evangelios sinópticos y el Apocalipsis de San Juan), el contenido de esta revelación atañe fundamentalmente a cuestiones escatológicas. El mito literarizado² del

¹ Dejamos aquí de lado la tripartición lacaniana entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. Remitimos en cambio a los trabajos de Durand, Jung, Bachelard, Burgos, Chelebourg, para limitarnos a los más importantes.

² André Siganos distingue entre mito literario (cuyo origen es un texto literario identificado) y mito literarizado (inspirado en relatos arcaicos); ambos presentan un relato ‘fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d’inspiration

Apocalipsis, en las variantes más fieles, remite a la revelación profética de un acontecimiento dramático para la humanidad, en el que las fuerzas del mal vencen a las del bien en un gran cataclismo cósmico, después del cual Dios destruye los poderes dominantes para instaurar la supremacía del bien alcanzándose así el fin de los tiempos.

Un breve repaso por una serie de publicaciones recientes procedentes de campos tan disímiles como la historia, la filosofía y la ecología da cuenta de la presencia de múltiples avatares del mito apocalíptico y de sus ambigüedades en los discursos sociales y culturales actuales. Quizás sea en el último campo evocado donde la referencia apocalíptica sea hoy la más presente y visible, pero el fin del mundo por colapso medioambiental es hoy en día un tema tan traído y llevado que quizá no valga la pena insistir demasiado en ello. La magistral síntesis *Apocalypses y millénarismes* del historiador Eugen Weber nos recuerda que tal obsesión ‘apocalíptica’ no es nueva y traza los contornos de la permanencia de los esquemas apocalípticos y milenaristas (siendo éstos la versión inmanente, inminente y regeneradora –Weber 39– de aquéllos) en la historia occidental desde el comienzo de la era cristiana hasta la actualidad.

La novedad que aporta el siglo XX al respecto es la radicalización de la conciencia de un apocalipsis posible y efectivo a partir de la experiencia traumática de las dos guerras mundiales, especialmente la segunda. El mal radical se encarna ahora en los mecanismos de un totalitarismo destructor que sella el final de una cierta concepción de la humanidad y su ‘progreso’. Si, como quiere Agamben, el campo de concentración es la expresión más definitiva de la modernidad, los tiempos posteriores abren la era de los supervivientes, los que tienen conciencia de vivir *después* de la catástrofe, o sea *after the end* (como reza el título de Berger), o en tiempos postapocalípticos, según el término acuñado por el mejicano Monsiváis. Lo que puede resultar interesante recalcar aquí es que las ideologías destructoras se refieren una vez más al apocalipsis para justificarse, desde el nazismo (como lo

métaphysique, reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs' (citado por Deprost *et alii*, 50).

demuestra Philippe Burrin) hasta los movimientos terroristas actuales, según el estudio de Yves Bourdillon.

En el campo filosófico, varios pensadores actuales están reflexionando acerca de las condiciones que permiten pensar el riesgo y la catástrofe, articular racionalmente la acción presente y la predicción del porvenir. Quizás sea el pensador francés y catedrático en Stanford Jean-Pierre Dupuy, el que con mayor agudeza y claridad haya desarrollado estos temas en una serie de publicaciones importantes, muy inspiradas en el pensamiento de René Girard y de Hans Jonas, así como en las ficciones de un tal Jorge Luis Borges. Según Dupuy, en su libro *Pour un catastrophisme éclairé*, ha llegado el momento de ‘llevar a cabo una reflexión acerca del destino apocalíptico de la humanidad’ (contratapa). En efecto,

Tout nous porte à penser que nous ne pouvons étendre indéfiniment, ni dans le temps ni dans l'espace, le mode de développement qui est le nôtre. Mais remettre en cause ce que nous avons appris à assimiler au progrès aurait des répercussions si phénoménales que *nous ne croyons pas ce que nous savons* pourtant être le cas. Il n'y a pas d'incertitude ici, ou si peu. [...] [C]est non seulement le savoir qui est impuissant à fonder la crédibilité, mais c'est aussi la capacité de se représenter le mal, ainsi que la mobilisation de tous les affects appropriés (144–145, subrayado nuestro).

Para reaccionar adecuadamente a las amenazas que ensombrecen el porvenir de la humanidad, la primera necesidad sería pues la de la *creencia* en la realidad del peligro. Esta no estriba en el saber sino en una compleja red de representaciones mentales con la carga emocional y afectiva asociada, especialmente, dice Dupuy, las que están relacionadas con la problemática del fin y del mal. ¿No nos toparíamos aquí con una evocación del imaginario apocalíptico? De hecho, la psicología cognitiva nos enseña que nuestra acción es menos regida por nuestro saber que por nuestras convicciones, menos por nuestros conocimientos que por nuestras creencias. ¿Qué necesita la creencia para construirse? Una serie de elementos factuales, es cierto. Pero estos elementos sólo cobran sentido si vienen articulados en una forma significativa, es decir unos símbolos y un relato, que impliquen la afectividad y la imaginación, con sus distintos estratos conscientes e inconscientes. Necesitamos la mediación de la forma artística para inscribir nuestros conocimientos, incluso los menos precarios, en la historia y la acción

colectivas. Estudiar esta mediación y conectarla con las inquietudes de nuestros tiempos quizá constituya una de las tareas más importantes de la crítica literaria, y el estudio del imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana, uno de los *case studies* más apasionante y relevante que se pueda imaginar.

En su estudio *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, Lois Parkinson Zamora (1989) explora la historia de este mito desde la Biblia hasta sus interpretaciones medievales y posteriores, y la relaciona con el surgimiento de actitudes apocalípticas en América. Le interesa particularmente su estatuto ambiguo de ‘mito historizado’ o mito que se sitúa en cruce con la historia. Las tensiones simbólicas inherentes al mito apocalíptico (el hecho de ser simultáneamente sincrónico y diacrónico, histórico y transcendente) explican sus múltiples reelaboraciones posteriores, que enfocan preferentemente la relación que existe entre temporalidad (los fines históricos) y finales narrativos. Ya en 1967, al estudiar en *El sentido de un final* ficciones sobre el final desde una doble perspectiva (el apocalipsis como ‘tipo narrativo’ y ‘fuente’), Frank Kermode percibía una evolución en el manejo del imaginario que nos ocupa. Este crítico, que consideraba a la ficción apocalíptica como un modelo para la noción general del relato en Occidente en la medida en que postula una imagen del mundo ordenada hacia un final, sostenía que, para que los paradigmas bíblicos pudieran seguir siendo operantes, tuvieron que modificarse sustancialmente las relaciones entre apocalipsis (en tanto perturbación, revelación y transformación) y sus representaciones literarias. A partir del momento en que nació el concepto moderno de crisis, el fin dejó de ser inminente para hacerse una cuestión de inmanencia, para manifestarse en una literatura secularizada de la crisis permanente. La redefinición permanente de la relación entre temporalidad extraliteraria y finales narrativos explica por qué los rasgos que teóricos como Parkinson Zamora y Kermode consideran inherentes a los textos apocalípticos que ellos examinan sólo son aplicables en parte a las obras de finales del XX y principios del XXI; por lo tanto, hay que replantear algunas de sus herramientas descriptivas.

Volver a los mitos fundacionales para reflexionar sobre sucesos de impactante actualidad es un recurso bien conocido. Esa capacidad de

ser reinterpretado en un nuevo contexto histórico da al relato mítico su vigencia duradera; en esta larga historia de recreaciones se va perfilando la riqueza de su semántica. Es exactamente lo que pasa en la producción simbólica del Cono Sur después de las dictaduras militares de los 70–80. Se observa una evolución desde la incorporación de algunas figuras apocalípticas (visionarias y/o satánicas) en la narrativa conosureña de la primera mitad del siglo XX hacia una sobrecodificación poscatástrofe en la que el imaginario apocalíptico ha terminado por vertebrar la obra no sólo en sus aspectos temáticos sino también en los enunciativos, narrativos y lingüísticos. Se asiste a una radicalización de esta dimensión de los textos, que ya no se puede concebir como síntoma de una ‘crisis pasajera’ o de un ‘estado transitorio’, sino que se ha vuelto una situación permanente en la que se contempla la lógica catastrófica del sistema. A escala del continente hispanoamericano, el apocalipsis, aparte de haber irrumpido en el aparato conceptual de algunos escritores mexicanos como Carlos Monsiváis, Juan Villoro o Jorge Volpi, ocupa un lugar central en la prosa del colombiano Fernando Vallejo o del chileno Roberto Bolaño, dos grandes obras contemporáneas emblemáticas al respecto, con fuertes connotaciones de ‘fin del mundo’ y escaso potencial utópico. Tanto Vallejo como Bolaño interrogan la dimensión ética e ideológica de la literatura: opinan que la escritura puede llegar a ser un ‘oficio de tinieblas’, un ‘viaje al fin de la noche’ y cuestionan la tradición letrada de la que salen, llegando a invertir su ‘capital cultural’.

A nuestro modo de ver, el imaginario apocalíptico está presente en tantos textos de la ficción hispanoamericana posterior a 1970 porque esta tradición parece ser la única que hace justicia a la violencia de la América Latina dictatorial y posdictatorial sin que en ella se renuncie por completo a la plasmación del porvenir concebido en ese Nuevo Mundo más que en ningún otro lugar como escenario de lo novedoso. Lo que se aplica a los grandes mitos en general, es particularmente verdad para el apocalíptico: el que se vuelva a ellos sobre todo en épocas de desorden social y cultural agudo.

En la ficción posdictatorial latinoamericana en general y conosureña en particular, domina una impresión de pluriformidad y de complejidad. Sin embargo, un examen más detenido revela la recurrencia de ciertos elementos de la estructura apocalíptica en los textos contemplados. A fin de cuentas, no debe sorprender este carácter paradójico de los textos

contemporáneos más llamativos: el apocalíptico siempre ha sido un tipo de texto de origen mítico marcado por la ambivalencia (el ‘doble vínculo’). En *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Jacques Derrida analiza la estructura comunicativa inestable en la *Revelación* de San Juan y sus estrategias dilatorias, que constituyen desafíos a la recepción establecida. Las reescrituras más interesantes no son, según él, las inmediatas o las literalistas, en las cuales el significante apocalíptico designa las catástrofes del fin del mundo, sino las que bloquean deliberadamente el sentido referencial para expresar la verdad de una revelación antes que la revelación de una verdad, el anuncio mismo y no ya lo anunciado, la autopresentación de la estructura apocalíptica del lenguaje. Las reescrituras más significativas comparten con su fuente un componente metaliterario, que puede residir tanto en un estilo condensado y visionario, en la fe que la instancia narrativa deposita en el poder de la palabra, o en algún otro modo de postular la autonomía del proceso creativo. Como se desprenderá de los análisis de textos de autores como Bolaño, Liscano, Cohen o Mairal, es llamativo el que combinen crisis en diferentes niveles, tanto en lo temático como en sus modalidades artísticas de representación. Contienen, por decirlo así, las dos búsquedas paralelas que Parkinson Zamora considera constantes en el registro apocalíptico: la de un entendimiento de su contexto histórico, y la de los medios de narrar ese entendimiento. El apocalipsis es, en términos generales, un modo de aludir a otros problemas; de allí que las novelas (pos)catástrofe tiendan a subvertir el pacto mimético y a plantear la ficción como un lugar desde donde *alegorizar* (en el sentido que Avelar atribuye al término)³ el presente.

3 En su estudio *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Idelber Avelar (1999), centrándose en la literatura del Cono Sur y de Brasil, sitúa la muerte del boom en una fecha precisa: 11/09/1973. Sostiene que la caída de Allende marca un parteaguas y asesta un golpe mortal al último proyecto de modernización alternativa que había en América Latina; el que residía, en última instancia, en armar desde la literatura un proyecto de redención por las letras. Para el Cono Sur, las dictaduras marcaron un punto de inflexión que dio lugar a una desestabilización a gran escala, una transición del Estado al Mercado y a un cuestionamiento de algunas categorías fundamentales de la hermenéutica. Avelar opone el tropo de ‘símbolo’ (instrumento de la transacción metafórica, de la redondez transparente del mercado) al de ‘alegoría’ abogando por una reinterpretación benjaminiana de esta última que vincula con la irreductibilidad

Nuestro propósito ha sido examinar, a partir de un corpus acotado y mayoritariamente rioplatense, cómo se pone en escena –o se contrarresta– la conciencia de un ‘final’ definitivo de toda una cultura y con qué propósito se utilizan o se subvierten los mitemas apocalípticos tradicionales en la retórica literaria hispanoamericana de finales del siglo XX, principios del XXI –teniendo en cuenta siempre la relativa autonomía que Bourdieu asigna a cada uno de estos ‘campos’. Interesa investigar a través de qué procedimientos esas nuevas poéticas tratan de dar cuenta de las nuevas realidades. Ahora que la crisis de la idea del fin como proceso del recomienzo se ha generalizado, ¿aún es posible figurarse el camino hacia el porvenir como posibilidad de superación de lo agotado, como vitalidad frente a lo banal de la sociedad de consumo, como regeneración, o antes bien queda el anhelo de orden anulado por las nociones de azar y de caos, de entropía irreversible y de destino imprevisible?

Los seminarios doctorales que organizamos los 15–16 de noviembre de 2007 y el 24 de noviembre de 2008, así como el congreso internacional que tuvo lugar los 15–16 mayo de 2008 en Lovaina la Nueva y en Gante han desembocado en este volumen. Las reflexiones desarrolladas en su seno, y los fructíferos intercambios de ideas entre colegas han contribuido a caracterizar e inventariar las poéticas de las obras analizadas, y a diseñar una cartografía del imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana contemporánea.

El presente volumen, después de asentar el marco teórico e histórico-literario de nuestra problemática (cap. I), abordará los textos fundacionales, poéticos y narrativos, del imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana (cap. II), antes de considerar la obra de tres narradores –Vallejo, Bolaño, Cohen– especialmente significativos (cap. III). En el capítulo IV, se estudiarán las visiones apocalípticas de la historia en el Río de la Plata, visiones que dan cuenta, de una manera u otra, de la profunda cesura que supuso la implantación de dictaduras represivas en dicha zona. El quinto capítulo considerará textos también en gran parte conosureños pero que enfatizan la problemática –de hecho

del duelo, la percepción de que el lenguaje no puede expresar completamente la experiencia dolorosa de la pérdida.

más conceptual que cronológica– de la situación postapocalíptica, en clave seria o paródica.

Las veinticinco contribuciones que se brindan aquí abordan, mediante enfoques teóricos y metodológicos variados, un corpus muy diverso que actualiza concepciones muy heterogéneas de la referencia al mito apocalíptico, manejado ora en su acepción restringida (cuando se evoca la relación intertextual con la Biblia), ora en su sentido lato y banalizado de ‘fin del mundo’. ¿Es lícito mantener el valor conceptual de la noción misma de ‘imaginario apocalíptico’? En el epílogo del volumen, intentaremos mostrar que, si bien esta noción no es un cajón de sastre, es imprescindible usarla con cautela: en esta perspectiva se propondrá una tipología concebida como escala gradual de los textos que plasman un imaginario apocalíptico.

El capítulo I se abre con la contribución de un exequeta, CAMILLE FOCANT, quien sitúa las coordenadas históricas y literarias del género apocalíptico, antes de presentar los símbolos recurrentes del género (números, colores, etc.). Luego describe la originalidad estructural del Apocalipsis de Juan, basada en un sistema de cinco septenarios, y su peculiar lenguaje simbólico. Al esbozar, en la tercera parte de su estudio, las grandes líneas de la recepción de ese libro en los siglos posteriores, Focant echa un puente hacia el pensamiento moderno, subyacente en las fábulas de corte apocalíptico que aborda Ortega.

En su contribución –reelaboración de la conferencia inaugural del congreso–, JULIO ORTEGA traza una genealogía del discurso apocalíptico hispanoamericano del siglo XX, que se despliega como un lenguaje contra-apocalíptico que posee fuertes acentos políticos. Destaca la atipicidad de la modernidad latinoamericana, que se manifiesta en las representaciones literarias del subcontinente. Su tesis sostiene que la reinscripción americana del imaginario apocalíptico ofrece alternativas a la lógica dominante, desestabilizándola. Argumenta que la producción literaria de índole apocalíptica configura un ciclo de representación del colapso de la modernidad latinoamericana. En su recorrido por la historia literaria hispanoamericana, desfilan obras de, entre otros, Arguedas, Cardenal, Cortázar, Vallejo y Rulfo. La novela *Jamás el fuego nunca* de la chilena Diamela Eltit (2007), situada en la guerra sucia sudamericana clausura, en esta visión, el ciclo utopista revolucionario en América

Latina. A Ortega no le parece legítimo reducir la postcatástrofe a una categoría temporal, la de la postdictadura finisecular, sino que le parece más apropiado concebirla como instrumento conceptual, y plantear que algunas encrucijadas temporales –los ‘cortes’ de la modernidad– fomentan una mayor presencia de textos postapocalípticos. Así, una obra como *Pedro Páramo* de Rulfo también permite ser leída como postcatastrófica ya que representa como fantasmático y definitivamente perdido el mundo hispánico tradicional autoritario.

Como ha demostrado MARCO KUNZ en *El final de la novela* (1997), el modelo bíblico inspira hoy en día tantos textos de ficción –independientemente del credo religioso de sus autores– porque actúa como un poderoso motor de tramas teleológicas que culminan en un momento de juicio y/o destrucción, siendo *Cien años de soledad* la versión laica más influyente de este esquema argumental en los países hispanohablantes. O sea que el imaginario apocalíptico no se perfila en esta producción como mero tema, sino que también proporciona una compleja estructura temporal (génesis versus apocalipsis, temporalidad lineal aunque por otra parte se inscribe en contra de toda linealidad como apuesta por la ruptura brutal), además de funcionar como modelo narrativo estructural en su calidad de potente sustrato intertextual y de generador de la situación discursiva. Kunz retoma estas premisas al enfocar tres novelas de las dos últimas décadas: *Al rumor de las cigüeñas* (2003) de la boliviana Gabriela Ovando, *El asalto* (1990) de Reinaldo Arenas y *El sueño de Santa María de las Piedras* (1997) del chileno Miguel Méndez. Estudia en cada una de ellas cómo se plasma el modelo bíblico, estructural e intertextual, destacando las variaciones relativas a los principales mitemas (destrucción o juicio al final). En las tres novelas, la revelación apocalíptica final coincide con la suspensión del texto: la aniquilación de éste y la de su referente ficticio son simultáneas.

El trabajo de LUCERO DE VIVANCO ROCA REY sienta las bases de una aproximación más teórica al ‘imaginario’ como categoría epistemológica que halla en la ficción narrativa una de sus modalidades privilegiadas de expresión simbólica. Reconociéndose en deuda con la antropología cultural de Gilbert Durand y Cornelius Castoriadis, acepta el desafío de articular los imaginarios y la ficción literaria porque ambos constituyen fuentes de un saber que apuesta por desplegarse

como un escenario para la comprensión, perfilándose como un medio de condensar racionalidad y sensibilidad, lucidez y afectividad. El objeto de este ensayo, la literatura peruana, y más en particular la del área andina exemplificada por *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza, contrasta con la del Cono Sur por su tono mucho más marcadamente mesiánico. El enfoque diacrónico adoptado por Lucero de Vivanco introduce una dimensión fundamental del imaginario apocalíptico al asumir el criterio temporal y subrayar su protagonismo constante en la construcción cultural e identitaria del Perú. No puede ser sobreestimada en este contexto la importancia fundadora de la Conquista y la llegada del imaginario apocalíptico cristiano al Nuevo Mundo. Se echa mano de esta simbología cristiana y de la imagen religiosa para revitalizar tradiciones milenaristas, y para inaugurar una de las matrices del arte peruano, que reaparecerá en la literatura posterior: aquella que se refiere al Perú en términos apocalípticos.

En el segundo capítulo, se abordan textos que, por su carácter temprano (poesía modernista o de vanguardia) y/o por su vinculación estrecha y explícita entre crisis política e imaginario apocalíptico, pueden ser considerados como paradigmáticos.

Muy importante nos parece ser el hecho de que, una vez más, la poesía se anticipe a la narrativa por la atención que presta a la veta apocalíptica y a la originalidad con la que se acerca a su lenguaje simbólico. En esta perspectiva, NIALL BINNS hace hincapié en la importancia del simbolismo de la ‘tierra baldía’ (cf. T.S. Eliot), como anunciador de una modernidad que equivaldría a un desierto espiritual. En el poema ‘Pax’ (1915) de Darió, Binns lee un verdadero canto del cisne del apocalipsis religioso, mientras que en Huidobro, si bien el cataclismo bélico de la primera guerra mundial ha sellado la muerte de Dios (como también comprueba, pero en otros términos, Salomón de la Selva), proclamarlo equivale a un acto adánico. De esta confianza en la creación, queda poco en poetas atormentados por el desastre ecológico, quienes, como José Emilio Pacheco, denuncian la desertización –*stricto sensu*– del planeta.

Pacheco también es uno de los poetas estudiados por HERVÉ LE CORRE, al lado de Cardenal, Neruda y Aridjis. Le Corre destaca la particularidad de Cardenal que adopta la postura profética del

apocalíptista, lo que no se observa en el sujeto precario, escindido, esbozado por los otros tres poetas. En los textos nerudianos estudiados, los motivos apocalípticos si bien son reveladores de una crisis profunda, no ponen en tela de juicio la potencialidad misma de la palabra poética, mientras que, en Pacheco y Aridjis, se observa un desgaste radical de la figura poética. En ciertos textos, sin embargo, se evoca la posibilidad de un nuevo edén.

La intertextualidad bíblica es objeto de la atención de MARIE-MADELEINE GLADIEU en su estudio acerca de *La guerra del fin del mundo* (1980) de Mario Vargas Llosa. El personaje de Antonio el Consejero se sitúa en el cruce de varios discursos, con ecos intertextuales (el Apocalipsis de Juan y el Salmo 21), intratextuales (cf. relaciones con *Pantaleón y las visitadoras*) e históricos (cf. la retórica maoísta de Abimael Guzmán).

Otro escritor del boom, Julio Cortázar, es autor de los cuentos estudiados por GABRIELLA MENCZEL en una perspectiva que privilegia el análisis de las estructuras textuales y de la fuerte tensión entre comienzo y final. El final devastador en muchos relatos aparece en una vinculación estrecha con el comienzo. El incipit – entendido como origen de la creación (Steiner), y también como inicio textual de la narración (Bonheim, Said) – anticipa implacablemente la conclusión definitiva (o ambigua), tanto en el sentido apocalíptico como discursivo (Kunz). Además del clásico ‘Apocalipsis de Solentiname’, Menczel aborda otros cuentos como ‘Continuidad de los parques’, ‘Todos los fuegos el fuego’, ‘Manuscrito hallado en un bolsillo’ y ‘Las ménades’.

Frente a las narraciones de Cortázar o Vargas LLosa, la obra narrativa del colombiano Fernando Vallejo, del ya fallecido chileno Roberto Bolaño y del argentino Marcelo Cohen –a los que va dedicado el tercer capítulo– marca la entrada en un registro totalmente nuevo de la plasmación del imaginario apocalíptico. El nihilismo radical de Fernando Vallejo hace de su obra una de las más provocativas de la literatura contemporánea. ANKE BIRKENMAIER se apoya en ciertos moldes temáticos recurrentes para rechazar posibles lecturas de *La virgen de los sicarios* en clave de crónica social o novela picaresca, e interpreta el texto como una subversión apocalíptica de las convenciones del *bildungsroman*, que conoció su auge en el siglo XIX. A fin de

cuentas y por blasfematorio que aparezca, el narrador vallejano se asemeja al apocalíptista tradicional en que describe el fin del mundo con el propósito de expresar su profunda disconformidad con las prácticas espirituales y políticas de su tiempo, aunque en la empresa del escritor colombiano falta totalmente la promesa de justicia que, en la época positivista, equilibraba el diagnóstico de decadencia o reinado del mal. En su ensayo sobre la misma novela, FERNANDO DÍAZ RUIZ, después de haber procedido a identificar lo que considera los mitemas esenciales comunes a todos los textos apocalípticos de las Sagradas Escrituras, demuestra, mediante un pormenorizado análisis textual, que, por su estructura dual, *La virgen de los sicarios* constituye una inversión paródica de la tradición judeocristiana en general y del *Apocalipsis* de Juan en particular, presente en el hipertexto de la novela a modo de un verdadero palimpsesto. La segunda lectura de la novela aquí sugerida dota al relato de una ambigüedad polisémica y permite conectarlo con obras capitales de la literatura hispanoamericana como *Pedro Páramo*.

Roberto Bolaño concibe la literatura como ‘tauromaquia’ y subraya la tendencia destructora inherente a las vanguardias. *Nocturno de Chile* (2000) ofrece una lúcida reflexión sobre la perversa complicidad de la crítica con el poder, sobre la literatura practicada por escritores que sellan pactos fáusticos y venden el alma al diablo. En su ambiciosa novela póstuma *2666* el mal apocalíptico se generaliza a todo el siglo XX y se abate sobre el mundo entero; Bolaño esboza una genealogía del mal que conecta los feminicidios en el México contemporáneo con la Alemania nazi y que desemboca en el condensado metafórico de Ciudad Juárez, la ciudad fronteriza entre México y EEUU, que, transformada en Santa Teresa, constituye el lugar donde la irrupción de la violencia impune se ha vuelto cotidiana. Como advierte Edmundo Paz Soldán, la diferencia capital entre el Cortázar de ‘Solentiname’ y Bolaño es que, si en aquél ‘el horror en las fotos aparece a partir de una estrategia fantástica’ en éste domina una evocación de la realidad insoslayable del mal.

La importancia de Bolaño justifica la inclusión de un triple acercamiento a su obra. CARMEN DE MORA indaga en el componente apocalíptico de este proyecto artístico tal como se manifiesta en *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile*. Observa que, en ambas novelas, aunque en grados distintos, el imaginario apocalíptico desempeña

funciones temáticas (visibles en la recurrencia de visiones apocalípticas para representar experiencias sociales, históricas y estéticas traumáticas) a la vez que estructurales (como principio organizador del texto). Hasta la aparente paradoja de las disposiciones temporales de ambas novelas (sobre todo de *Los detectives salvajes*) –una linealidad que tiende a la disolución del mundo novelesco que alterna con un movimiento circular de eterno retorno que sugiere cierta renovación– resulta corresponder a la dinámica intrínseca del imaginario apocalíptico y se resuelve en los cierres textuales. MILAGROS EZQUERRO propone una lectura intertextual de algunos episodios clave de *Nocturno de Chile* a partir de una serie de hipotextos bíblicos. La situación de enunciación de la novela, algunos ritos de iniciación y tentaciones que sufre el protagonista Sebastián Urrutia Lacroix y el final apocalíptico del texto son elementos estructurales que remiten a modelos codificados de origen bíblico y que generan un inconfundible efecto apocalíptico. Por su parte, a la hora de analizar la construcción de la noción de monstruosidad en 2666, CATHY FOUREZ se deja guiar por alusiones al último libro del Nuevo Testamento – siendo 666 el número que menciona el Apóstol para designar el imperio de Satán. Pero la crítica opina que es sobre todo la configuración del espacio ficticio la que vehicula la fuerte carga apocalíptica de la novela, una configuración que se efectúa a través de territorios marginales como el basurero, con sus connotaciones de desecho social y de consumo deshumanizador del cuerpo femenino.

En *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985–1999)*, Fernando Reati (2006) comenta el surgimiento de un grupo de novelas de anticipación de cuño postapocalíptico en el panorama literario rioplatense. Posteriores a la ola de las novelas históricas que reflexionaban sobre los orígenes del autoritarismo, novelas como *El aire* de Sergio Chejfec (1992) o *El oído absoluto* de Marcelo Cohen (1992), contemporáneas del menemismo, inducen a reflexionar críticamente sobre el presente del neoliberalismo.

De hecho, en su singular y sólidamente construido universo narrativo, Cohen metamorfosea, a través de la exageración de una situación presente, paisajes familiares argentinos en lugares francamente desiertos e inhóspitos, introduciendo así una dosis de extrañamiento. ALEJO STEIMBERG se adentra en el mundo del Delta Panorámico, donde

se ubican los relatos de *Los acuáticos* (2001) y la novela *Donde yo no estaba* (2006). Lo describe como un mundo postapocalíptico que cruza elementos de lo *cyberpunk* con rasgos que provienen de tradiciones apocalípticas más antiguas, centradas en la temporalidad. Totalmente dominado por la tecnología, el Delta Panorámico resulta regido por una especie de realidad virtual telepática, la Panconciencia, que cumple importantes funciones de control social. Steimberg muestra que Cohen no se conforma, sin embargo, con calcar modelos extranjeros, sino que provee su espacio narrativo de marcas territoriales culturales, idiomáticas y geográficas que le imprimen un sorprendente aire de familia rioplatense.

ANNELIES OEYEN comenta un texto anterior de Cohen, el espléndido relato ‘La ilusión monarca’ (*El fin de lo mismo*, 1992), en el que resuenan ecos de la colonia penitenciaria de Kafka. Interpretado a la luz de las tesis atrevidas de Giorgio Agamben, que considera el campo de concentración como paradigma de la política moderna, ‘La ilusión monarca’ se lee como la expresión contemporánea y sui géneris de la barbarie. Oeyen señala que, no obstante, Cohen deja la puerta abierta a reformulaciones de la utopía: si bien falta el ‘gran sueño’ (no se resemantiza el metarrelato religioso, tampoco se recupera la utopía revolucionaria sesentista, ni se predica una restauración de los atributos identitarios nacionales), en última instancia e implícitamente se formula un proyecto ético. La asfixia carcelaria sólo parece poderse superar a través de una salida hacia uno mismo, hacia el otro o hacia el arte.

El conjunto de estudios recogido en el cuarto capítulo presenta visiones apocalípticas de la historia procedentes de ámbitos tan diversos como el cine, la narrativa, la poesía, el teatro y las artes plásticas de Argentina y Uruguay, al tiempo que destaca el papel subversivo que se puede asignar al acto artístico a la hora de asomarse al horror de las dictaduras.

En su análisis del primer cine de Eliseo Subiela, de cuño alegórico, SOPHIE DUFAYS examina el lugar central que ocupan la metáfora de la pérdida del paraíso y la del naufragio apocalíptico en la concepción del sujeto y de la historia a la que suscribe el director argentino. Comparando las estructuras de *La conquista del paraíso* (1981) y de *Últimas imágenes del naufragio* (1989) a partir de la relación entre sus principios y finales, llega a la conclusión de que, aunque de diferentes

maneras, los mitos bíblicos semantizan los espacios de la naturaleza y de la ciudad y sirven para designar un trauma en la construcción de los personajes. En ambos casos, la representación negativa de la historia resulta compensada por la revelación final de una pequeña salvación posible, un modesto retorno al paraíso que coincide con el acto de escritura evocado al interior del universo filmico.

NORAH GIRALDI DEI CAS nos ofrece un recorrido transgenérico por las distintas etapas de la representación apocalíptica en la literatura uruguaya. Puntualiza que, a su modo de ver, conviene hablar de motivos escatológicos antes que de un género independiente. Sostiene que la característica que se repite es en primer lugar la de una mirada particular que no conforma una literatura en sí, sino que ‘conduce la palabra para que revele otras realidades posibles y, paralelamente, permita juzgar las acciones del hombre’. Sitúa el surgimiento de la conciencia apocalíptica latinoamericana en la publicación de los proféticos *Chants de Maldoror* (1868) del poeta maldito Lautréamont, uno de los escritores ‘raros’ que abundan en la literatura uruguaya. Con su particular lenguaje visionario y su afán provocador, la obra del conde de Lautréamont se resiste a las imposiciones del mundo mercantilista y busca provocar rechazo en su receptor. Dei Cas convoca a otras dos figuras cuya obra se inscribe en esta ‘línea de sombra’ comenzada por Lautréamont: Sara de Ibáñez, que en sus poemarios *La batalla* (1967) y *Apocalipsis XX* (1970) evoca, a través de imágenes premonitorias, los excesos que se cometieron en la Segunda Guerra Mundial y en Vietnam, y Carlos Liscano, que pasó 15 años en las cárceles de la última dictadura uruguaya y vivió en carne propia la experiencia de la tortura. En su texto autobiográfico *El furgón de los locos* (2001), que emerge como un acto de resistencia y de sobrevida, culmina la escena de la barbarie humana intuida ya por Lautréamont.

LAURA ALONSO rastrea las huellas del reciente pasado argentino en *Antígonas: linaje de hembras* (2001) del dramaturgo Jorge Huertas, que traslada la acción de esta tragedia clásica al centro histórico de Buenos Aires. Contrariamente a lo que pasa en la pieza de Sófocles, en su reescritura moderna la temática de la destrucción de la ciudad se manifiesta desde el inicio hasta el final, creándose así una situación permanente de amenaza puesta en relación con las atrocidades cometidas por un tirano que ha pecado de *hybris*. El imaginario que presenta

Huertas, y que carece de indicaciones temporales precisas, es el de una ciudad contaminada, corrompida y nauseabunda, de claros ribetes bíblicos. Si otros escritores argentinos como Marechal han recurrido al texto dramático de Sófocles para fundar un nuevo proyecto de la nación, Huertas sólo habla de la prefiguración de una catástrofe final.

Los rasgos paradigmáticos del apocalipsis bíblico tampoco resultan respetados en *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal. Al final de esta novela, la destrucción es total pero sin que desemboque sobre ninguna recreación del mundo. Aquí tampoco hay utopía sustitutiva, sólo queda una protagonista, María, abandonada a su suerte, que opone una resistencia lúcida a su destino, pero sin revestir oropeles mesiánicos. MARÍA A. SEMILLA DURÁN deja ver que el apocalipsis criollo plasmado por Mairal encarna una suerte de encrucijada simbólica, ya que emprende una deconstrucción del imaginario histórico argentino. Nada queda en pie de la argentinidad construida ideológicamente por Sarmiento y todo el canon literario, articulado en torno a la tensión civilización-barbarie. Fracturados los marcos habituales de la vida argentina por la dictadura militar y por la quiebra generalizada del 2001, la patria se ve corroída por la intemperie y el retroceso hacia un estado arcaico. En este sentido, *El año del desierto* sí cumple cabalmente con la doble función que tradicionalmente desempeña el relato apocalíptico: la evocación de un cataclismo cósmico (el avance del desierto sobre la ciudad) y el desvelamiento de lo oculto (el desenmascaramiento de la impostura contenida en los discursos literarios responsables de la ilusión del progreso histórico).

Por su parte, IDELBER AVELAR enfoca algunos desplazamientos en la novelística posterior a la fase posdictatorial alegórica, que analizó en *Alegorías de la derrota*. Sostiene que en las ficciones de autores que empezaron a publicar en los 90 y llegaron a la madurez en el nuevo siglo –como Gustavo Ferreyra, Martín Kohan, Sergio Chejfec o Juan José Becerra–, el énfasis puesto en el par víctima/verdugo o cómplice pierde protagonismo a favor de personajes que no se corresponden con esos modelos dicotómicos y que se encuentran ‘más acá del apocalipsis’. En *El director* (2005) de Ferreyra, el protagonista es una figura neutra e inasible, y las estrategias narrativas desarrolladas requieren una aproximación más oblicua y en tonos grises de la violencia.

En el artículo que cierra este capítulo, dirigimos nuestra mirada hacia la pintura. La obra plástica de León Ferrari es una de las pocas que, desde los años 60, apela explícitamente al Apocalipsis bíblico para dar cuenta del terrorismo de Estado argentino. MICHÈLE GUILLEMONT establece una cronología del trabajo visual de Ferrari sobre el apocalipsis y explica los postulados que lo fundamentan. Muestra que, si este artista controvertido recurre al libro de San Juan de Patmos, no lo hace para ‘representar’ los estragos de la dictadura –unos crímenes que no tienen representación posible– sino a fin de denunciar las raíces de la violencia política e histórica en la sociedad argentina que, según Ferrari, residen en el mismo texto novotestamentario.

Si bien, para Ferrari, el énfasis está puesto en una violencia estatal que hunde sus raíces en el libro bíblico, muchos autores, a los que va dedicado el quinto capítulo, enfatizan lo que viene *después* del trauma. En efecto, en ambos hemisferios americanos parece haberse introducido en las últimas décadas otra modificación interesante con respecto a la forma bíblica: un ‘salto en la gramática’ del fin del mundo que consiste en que la realidad es desplazada al marco temporal del futuro perfecto, puesto que la catástrofe no ha podido ser impedida, ha ocurrido y ya pasó. Este cambio de perspectiva ha dado lugar a una variante que es fruto de un llamativo cruce del mito original con motivos codificados tomados prestados de la ciencia ficción. Mediante palabras se intenta plasmar lo que hay ‘después del final’, una categoría teóricamente oxímórica pero que se ha vuelto imaginable, productiva y hasta fidedigna. Esta mirada retrospectiva hacia el futuro implica asimismo la transformación de la catástrofe en un espectáculo o simulacro (Baudrillard) ofrecido por los medios de comunicación de masas con su proliferación de imágenes, historias y comentarios. En su muy documentado estudio sobre el posapocalipsis en EEUU, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, James Berger (1999) explica que cada tentativa de representar lo irrepresentable es incompleta por definición porque siempre deja residuos. Otra paradoja que plantea es que cuesta menos recordar un evento traumático en sí que captar aquello que ocurre después, sus efectos posteriores sobre un individuo o una colectividad, la presencia dolorosa de lo fantasmático. Cada representación simbólica se propone ser un intento de procesamiento y resolución, pero puede

ser también un síntoma más de la pervivencia del trauma a través de la repetición de la situación original. En líneas generales, las historias posapocalípticas, más presentes todavía en el cine que en la literatura, proponen un mundo en ruinas, tanto en cuanto a su representación espacial como en cuanto a sus pautas de sociabilidad.

La cultura del posapocalipsis constituye la tesis central de la inquietante crónica *Los rituales del caos* (1995) de Carlos Monsiváis, que con su estilo típico del humor satírico describe el caos urbano de Ciudad de México desde la perspectiva del flash back, puesto que ‘lo peor ya ocurrió’ y la población entera sobrevivió sin perder su mentalidad festiva. AN VAN HECKE analiza la intertextualidad de esta crónica influyente con la tradición bíblica, y se dedica a desentrañar sus múltiples contradicciones internas a partir de una lectura detallada de su primera, su cuarta y su última parábolas. Interpreta el prefijo ‘post’ como una indicación conceptual antes que temporal, y deja bien a las claras que designa un apocalipsis ‘falso’ que no excluye la esperanza de una regeneración.

La misma tonalidad paródica y hasta irreverente predomina en las obras de dos escritores argentinos que desdramatizan por completo el imaginario apocalíptico. PABLO DECOCK parte de la tensión entre comienzos y finales novelescos de Aira para poner de relieve la suspensión del sentido y la ruptura del paradigma hermenéutico en este peculiar proyecto poético. Marcados por una lógica del continuo, los desenlaces arbitrarios y abruptos de los textos airanos frustran constantemente las expectativas generadas por el realismo hiperbólico y el manejo de estereotipos audiovisuales. Como se desprende del estudio que Decock lleva a cabo de *La prueba* (1992) y *La Villa* (2001), la doble dimensión de desastre y revelación inherente al apocalipsis no permite ser leída en clave alegórica aquí y debe relacionarse exclusivamente con una operación estética autorreferencial. Si bien estamos acostumbrados a situar el imaginario apocalíptico en contextos serios, BRIGITTE ADRIAENSEN aduce el caso de Daniel Guebel, y particularmente de su novela *Los elementales* (1992), en la que el humor, en sus modalidades de humor negro, humor absurdo e ironía dramática, aporta una perspectiva interesante al análisis del apocalipsis. Según Adriaensen, la novela se resiste a una lectura política dado que su carácter absurdo cuestiona precisamente tal interpretación ‘significativa’. Las múltiples pistas de

interpretación que parece sembrar para el lector desembocan finalmente en una aporía, al no inscribirse en ninguna escatología hermenéutica. De hecho, la poética de Guebel muestra cierta afinidad con la de Aira cuando parodia la modalidad hermética y alegórica asociada tradicionalmente al texto de San Juan y al género apocalíptico.

¿Qué creencia sigue posible en un mundo carcomido por el recuerdo de la violencia y/o la insignificancia? JENS ANDERMANN responde de manera sesgada a este interrogante al destacar el milagro como unión incompatible de la inminencia de una redención y su postergación indefinida. Reflexiona acerca de la reemergencia masiva de formas arcaicas de devoción popular y la representación de éstas en algunas películas argentinas recientes. Le interesa particularmente hacer hincapié en el vínculo crítico que se instala en esta producción filmica entre, por un lado, televisión, nueva religiosidad y capitalismo globalizado y, por otra parte, entre cine y modernidad. Tanto en el largometraje *La ciénaga* (2000) de Lucrecia Martel como en el documental *Ciudad de María* (2001) de Enrique Bellande, el milagro no sólo surge por la ‘aparición de la Virgen’ sino sobre todo por su transformación inmediata en espectáculo televisivo virtual, por lo que se genera una contradicción entre algo que de por sí debería permanecer invisible y su paradójica transmisión ‘en vivo y en directo’. En la segunda película de Martel, *La niña santa* (2004), la figura del milagro recibe un tratamiento más sutil: al hacer de ella un uso íntimo, los personajes le confieren un poder de transformación.