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

Artikel: Ficciones Apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana
Autor: Mondragón, Cristina
Kapitel: 2: Discurso apocalíptico
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: 22.08.2025

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

II. Discurso apocalíptico

Analizar la ficción apocalíptica resulta imposible sin atender al modelo genérico bíblico, como ya hemos comentado, y para ello es indispensable revisar tanto el texto como su situación en y su relación con el resto de la Biblia. Ahora bien, no es éste un trabajo de teología ni de exégesis, por tanto, me ceñiré al texto en español, que probablemente es la referencia principal del corpus propuesto, y principalmente a la *Biblia de Jerusalén* (1975) por ser una de las más usadas en México.

El Libro de las Revelaciones o Apocalipsis, entonces, se encuentra al final de un todo orgánico, la Biblia, que es, como su nombre indica, una colección de libros relacionados entre sí y dividido en dos grandes grupos: el Antiguo Testamento, que contiene los relatos míticos, históricos (con las restricciones propias de un texto cuya tradición se remonta a la oralidad de siglos), el dogma y la doctrina judíos; y el Nuevo Testamento que, para el mundo cristiano, completa con las enseñanzas del personaje de Jesucristo una cosmovisión que abarca desde el inicio hasta el fin del mundo. En palabras de Frye:

> Literally, the Bible is a gigantic myth, a narrative extending over the whole of time from creation to apocalypse, unified by a body of recurring imagery that «freezes» into a single metaphor cluster, the metaphors all being identified with the body of the Messiah, the man who is all men, the totality of *logoi* who is one Logos, the grain of sand that is the world. (Frye 1983: 224)

Sin embargo, cada uno de los libros que la componen es una unidad en sí misma que puede estudiarse individualmente o según la clasifi-

cación que las diferentes tradiciones han hecho de este texto[60], de suyo complejo. No hay que olvidar que, desde un punto de vista estrictamente literario, la Biblia contiene una variedad inmensa de modos discursivos y géneros tanto narrativos como líricos; siguiendo a Frye, se trata de un mosaico:

> a pattern of commandments, aphorisms, epigrams, proverbs, parables, riddles, periscopes, parallel couplets, formulaic phrases, folktales, oracles, epiphanies, *Gattungen*, *Logia*, bits of occasional verse, marginal glosses, legends, snippets from historical documents, laws, letters, sermons, hymns, ecstatic visions, rituals, fables, genealogical lists, and so on almost indefinitely. (Frye 1983: 206)

A cuál de todas estas opciones se adscribe el Apocalipsis es materia de una discusión cuyos rasgos sólo esbozaré puesto que el asunto de este trabajo no es de naturaleza teológica aunque evidentemente, tratándose de una cuestión que intenta definir un posible «género literario» algunos de los argumentos más importantes serán una herramienta de nuestro análisis.

La postura más aceptada entre los teólogos es que se trata de un género cuya tradición se remonta, como he asentado más arriba, a la tradición persa, a la veterotestamentaria de los profetas y al apocalipsismo judío que incluye el libro de Daniel y los apócrifos 1 Enoch, 4 Ezra y 2 Baruch (Bauckham 1993: 5). En el número 14 de *Semeia* dedicado a este tema, *Apocalypse: The Morphology of a Genre*, John J. Collins y un grupo de investigadores de la Society of Biblical Scholarship hacen una propuesta con base en el estudio y análisis de algunos de los textos apocalípticos más conocidos, de manera que su definición del género se ajusta tanto a los ejemplos judíos, cristianos y gnósticos como a algunos grecorromanos, persas y judíos rabínicos tardíos (Collins 1979a: iv). Ahora bien, el mismo Collins pone énfasis en que

> genre is regarded here as essentially a heuristic device which can operate in two ways. On the one hand, it shows the recurrent features which

[60] Me refiero a la separación en libros históricos, sapienciales, poéticos, proféticos y apocalíptico, entre otros.

> we may expect to encounter in this literature. On the other hand, it provides a foil which can highlight the distinctive features by which a particular work deviates from the generic pattern. [...] the identification of the common elements of the genre is not intended to reduce the apocalypses to that common core. Rather it is an attempt to provide perspective on the individual works by which both the typical and the distinctive elements can be more fully appreciated. (Collins 1979a: iv)

Bajo esta perspectiva, entonces, para este grupo y buena parte de la teología norteamericana, la definición de «apocalipsis» como género literario es

> a genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial, insofar as it involves another, supernatural, world. (Collins 1979b: 9)

Los elementos sobre los que descansa esta definición quedan organizados dentro de un «paradigma maestro» –*master paradigm*– que, a su vez, puede dividirse en dos secciones: un «marco» –*framework*– que enuncia la manera mediante la cual se transmiten la revelación y los elementos conclusivos, y el «contenido», que abarca eventos históricos y escatológicos en un eje temporal, además de seres y lugares sobrenaturales en un eje espacial (Collins 1979b: 5). Así, en el marco se suele encontrar el medio a través del cual se comunica la revelación: *visual*, ya sea en forma de visiones o epifanías; *auditivo*, generalmente apoyado en los elementos visuales y en forma de discurso o diálogo; un *viaje al otro mundo*, cuando el visionario se traslada a través del Cielo, el Infierno o regiones remotas usualmente inaccesibles; o un *escrito*, cuando la revelación está en un documento escrito, generalmente un libro. También aquí se encuentra al *mediador del otro mundo* que comunica la revelación y que frecuentemente es un ángel o, en los textos cristianos, Cristo. Los elementos que se refieren al *recipiente humano*: la *pseudonimia* –(también conocida como *pseudoepigrafía*) suele identificarse al receptor de la revelación con alguna figura venerable del pasado, aunque no necesariamente–; la *disposición del receptor* –indica las circunstancias y el estado emocional en las que se recibe la revelación–; y la *reacción*

del receptor –usualmente se describe el sobrecogimiento o la perplejidad del receptor confrontado a la revelación– (Collins 1979b: 5-6).

En cuanto al contenido, Collins lo separa en el «eje temporal» y el «eje espacial». En el primero se encuentran la *protología* –asuntos sobre el inicio de la historia y la prehistoria [sic]–, una *teogonía o cosmogonía*, *eventos primordiales* de significado paradigmático, una visión particular de la *historia*, vista como recolección explícita o profecía *ex eventu*, donde el pasado toma forma de futuro asociándose así a las profecías escatológicas. Este eje también incluye: la idea de *salvación presente* a través del conocimiento (característico de los textos gnósticos); una *crisis escatológica* en forma de *persecución* o *convulsión social y política* que perturba el orden de la naturaleza o la historia; y un *juicio escatológico* con o sin *destrucción posterior* por acción de una potencia sobrenatural que recae sobre los *pecadores*, generalmente opresores, *el mundo* y sus elementos naturales o sobre *seres también ultramundanos* como Satán o Belial, u otras potencias malignas. Como contraparte positiva al juicio escatológico se encuentra la *salvación escatológica*, también de mano de la potencia sobrenatural, que puede involucrar la *transformación cósmica* y la *salvación personal* (sea como parte de la anterior o independiente de ella, en forma de *resurrección* en alguna forma corporal o en otra forma de *vida trascendente*) (Collins 1979b: 6-7). En cuanto al «eje espacial» del contenido, Collins menciona *elementos del otro mundo*, que pueden ser personales, impersonales y buenos o malos, *regiones ultramundanas* descritas especialmente en los viajes de revelación pero también en otros contextos, y *seres sobrenaturales*, angélicos o demoniacos. El resto del paradigma se completa con una posible pero poco usual *paraenesis*[61] del mediador hacia el receptor y elementos concluyentes que cierran el «marco»: *instrucciones para el receptor* posteriores a la revelación, como indicarle que oculte o publique el mensaje, y la *conclusión narrativa* que puede describir el

[61] La *paraenesis* es una forma de discurso de exhortación doctrinal que llama al auditorio a continuar con un modo de vida determinado y cuyo propósito es brindar una guía para la vida moral de la comunidad. Sobre el término y su uso en teología paulina (*cfr.* Sensing 1996).

despertar o retorno a la tierra del recipiente, sus acciones después del acontecimiento o bien la partida del mediador.

Cabe aclarar, sigue Collins, que no todos estos elementos deben aparecer en un texto apocalíptico aunque sí los hay que siempre están presentes, como el marco narrativo, el mediador sobrenatural y el recipiente humano, la salvación escatológica en un futuro cercano y en una realidad ultramundana; la salvación escatológica es siempre definitiva y se señala por una forma de trascendencia personal a otra vida. Y si bien frecuentemente aparece el cambio cósmico, el aspecto más consistente de la escatología en los apocalipsis es la idea de la vida *después* que garantiza su carácter trascendente (Collins 1979b: 8-9).

Como podemos apreciar, esta definición no atiende a las especificidades narratológicas de los textos, y sobre esta carencia se pronuncia Vorster:

> it is difficult to speak of a «genre apocalypse» [...] more attention should be paid to the mode of writing or the way in which material is organised [sic] in a discourse. I maintained that so-called apocalypses are, first of all, narratives; if these texts were to be understood, their narrative aspects should be taken seriously. (Vorster 1988: 104)

Este investigador asienta su contraargumento en la definición misma del término «género», comenzando por criticar la lectura, para él inexacta, de la *Poética* aristotélica, pasando por Platón, para proponer que aquello a lo que la crítica suele llamar así, *género*, es más bien *modo*: «Plato and Aristotle, each in their own manner, spoke about mode of presentation, not about literary genre in the sense of three fundamental literary types» (Vorster 1988: 105). De aquí, dice, que el modo de presentación sea indispensable para el estudio de los textos apocalípticos sin tener que referirse necesariamente a un género llamado «apocalypse» cuando además, añade, éstos –los géneros– varían en el transcurso del tiempo: «new genres originate within society as a reflection of the social situation, and older ones disappear as a result of social changes. Genre therefore seems to be cultural convention in a certain sense» (Vorster 1988: 108); y hay que añadir a la ecuación la relación entre sociedad y género, con lo que la función del texto cobra más relevancia.

Así, Vorster propone el estudio del Apocalipsis joánico desde una perspectiva intertextual que incluya el análisis del modo de presentación, su relación con otros textos y su función en un contexto social, entendido como el medio semiótico en el que las personas intercambian significados (Halliday citado en Vorster 1988: 118). A primera vista, esto trae consigo una dificultad insalvable, y es que nuestro conocimiento del entorno social, histórico y de recepción del Apocalipsis está constreñido por las limitadas fuentes a las que el investigador puede tener acceso; pero no para Vorster, quien considera entonces que, en el sentido de Halliday, la función no es una categoría empírica sino una herramienta teórica:

> It is, furthermore, necessary to emphasise [sic] that social context and communication context do not refer to a particular historical context. However important the original situation out of which the text arose and within which it functioned may be for us, this is not what we have in the case of ancient texts. (Vorster 1988: 118)

Por eso, la estructura del mundo literario del libro de Revelación joánico, que sólo tenemos sin contexto, debe inferirse sobre la base de una búsqueda en la interconexión de su lenguaje y no en correspondencia con alguna posible realidad extratextual:

> [t]he intentions of the speaker (that is, the functions for which a speaker uses language –and for that matter the author of a written text such as Revelation used language) are of an ideational, interpersonal and textual nature. (Vorster 1988: 118)

Los problemas que planteó Vorster, como vemos, son complejos y en efecto señalan aristas que la definición de Collins no toca, algunas por considerarlas infranqueables –e. g., el problema del contexto en relación con documentos antiguos–, otras quizá porque traen consigo complicaciones que no corresponden a la finalidad heurística de la propuesta. Sin embargo, estos señalamientos sí permiten ampliar el espectro de análisis para este tipo de textos; no necesariamente en el extremo que concluye Vorster –estudiar la Revelación como narrativa *fantasy* (Vorster 1988: 120)–, pero sí en cuanto al estudio narratológico: argumento, perspectiva y punto de vista, personajes, etc.

Bauckham (1993), igualmente desde la teología y partiendo de la definición de Collins, propone un análisis que incluye ya algunos de los elementos que extraña Vorster, entre ellos el contexto general y la función del Apocalipsis. Así, asienta que el texto joánico es un apocalipsis profético, en tanto que comunica una revelación desde una perspectiva trascendente, ultramundana, que se refiere a una circunstancia histórica concreta, la de los cristianos en una provincia romana hacia el final del primer siglo después de Cristo, y brinda a sus lectores –o más exactamente, a sus oyentes– la palabra profética de Dios, permitiéndoles así discernir el propósito divino de su situación y responder en concordancia con la voluntad divina (Bauckham 1993: 7). Lo analiza, además, como una epístola circular dirigida a las siete iglesias de la provincia romana de Asia cuyo narrador es la persona divina que se dirige a la grey a través del profeta. El Apocalipsis se estructura como una cadena comunicativa cuyos mensajes –uno para cada iglesia– parten de Dios a Cristo, quien los comunica al ángel que, a su vez, los transfiere a Juan, que los escribe y los transmite a los Siervos de Dios (Bauckham 1993: 3 y ss).

McGinn (1979) adscribe el Apocalipsis a un grupo más amplio, la escatología, que abarca cualquier tipo de creencia que espere el fin de la historia y brinda estructura y sentido a la totalidad, al tiempo que coincide con Bauckham en la definición central del Apocalipsis cristiano: la escatología profética es la que proviene del Antiguo Testamento y tiende a alejar temporalmente el cumplimiento de la catástrofe cósmica, mientras que la apocalíptica es exclusiva del cristianismo:

> What sets off apocalypticism from general eschatology is the sense of the proximity of the end. What makes the apocalypticist a particular kind of prophet is not only the specification of his message, but also the way in which he proclaims it, especially its learned, written or 'scribal' character. (McGinn 1979: 5)

Para McGinn como para Bauckham, lo que marca como cristiano al Apocalipsis de Juan y como apocalipsistas los textos escatológicos posteriores es el hecho de haberse escrito a la luz del cumplimiento mesiánico que se anuncia en la literatura profética veterotestamentaria del triunfo del cordero, el Mesías, Jesucristo, en un momento en

el que los oráculos escatológicos de los profetas están a punto de cumplirse, lo que les brinda el sentido de inminencia característico de este tipo de textos. Así, según el estudioso, la Revelación «[a]s to genre, it is clearly an apocalypse, that is, a revelation mediated to John by the risen Christ (1: 12-13) and by various angelic figures (for example, 5:5, 10: 9-11, 17:7, and so on)» (McGinn 1994: 50).

Como vemos, la discusión teológica acerca de la naturaleza del relato apocalíptico se ha abordado desde múltiples enfoques; no es, sin embargo, mi propósito añadir algo a ella pues, repito, no es la materia de este trabajo ni el Apocalipsis de Juan mi objeto de estudio. Para los fines que persigo, es decir, rastrear los elementos formales que la narrativa de ficción apocalíptica ha adoptado y refigurado en la novela mexicana de finales del siglo XX y principios del XXI, serán suficientes los rasgos más recurrentes que señalan como apocalíptico un texto. Partamos de la diferencia fundamental: la teología da por sentada la fehaciencia de la revelación mientras que la literatura ficcionaliza este proceso y convierte en parte de la trama novelesca el medio por el que se comunica. Hecha esta aclaración, recuperaré el paradigma de Collins para organizar los aspectos propios de lo apocalíptico, completando los vacíos narratológicos que exige el análisis de la novela.

1. Paradigma apocalíptico

A fin de establecer un paradigma funcional para lo que en adelante llamaré el «modo apocalíptico de ficción», hemos de buscar una estructura básica sustentada en los estudios teológicos sobre los apocalipsis que pueda rastrearse en los ejemplos literarios y, logrado esto, la relación que sostienen entre sí los elementos que conforman esta estructura.

1.1. Historia o diégesis

Considerando, como he apuntado arriba, que la novela apocalíptica se ubica en el territorio de la ficción asumida, tanto el tema del Fin

del mundo como la revelación apocalíptica y el aparato que la construye se enmarcan en un mundo creado, el universo diegético.[62] En este nivel hay varios elementos, tanto de sintaxis narrativa como léxicos adoptados, de los apocalipsis; siguiendo a Collins pero en otro orden, propongo los siguientes:

Eje temporal

a) La historia se ubica en un momento de crisis escatológica en el que los personajes sufren algún tipo de persecución o acoso, rodeados por acontecimientos más o menos catastróficos que muestran un profundo desorden natural y social.
b) En algún momento se relatan los acontecimientos primordiales que tuvieron un significado paradigmático –hitos históricos tanto comprobables en la realidad extratextual como claramente ficcionales, recuerdos de relevancia para la historia del personaje o de su entorno social, etc.– y que contrastan con el presente del relato.
c) Puede o no aparecer una teogonía o cosmogonía.
d) Puede o no aludirse a la salvación mediante el conocimiento –similar a la gnosis–.
e) Hay una clara lucha del Bien contra el Mal de la que se espera la destrucción de un grupo y la salvación de otro; puede o no aparecer un Juicio explícito, pero sí hay un cataclismo de destrucción representado o inminente. La catástrofe afecta no sólo a los personajes sino al mundo creado.
f) Suelen aparecer personajes maravillosos como fuerzas del mal: dioses antiguos, seres celestiales o alguna representación del destino.
g) Si se relata la catástrofe y la historia posterior a ella, los personajes y el mundo representado sufren una transformación cósmica trascendente, en el mundo representado o en otro mundo.

Eje espacial

h) Objetos mágicos: libros, animales simbólicos, amuletos otorgados por un ser sobrenatural, etc.

---

[62] Como he afirmado antes, sigo aquí a Genette (1972).

i) Regiones sobrenaturales: mientras que la realidad representada suele ser tética, en algunas novelas se alude a realidades alternativas; otras desarrollan parte de la acción en éstas.
j) Seres sobrenaturales: de valencia positiva, «buenos», o negativa, «malos».

Elementos concluyentes

k) Como parte del cierre de la historia suelen aparecer instrucciones que deja o recibe el personaje en quien recae la función de recipiente, pero sin convertirse en discurso hortatorio, a menos que se trate de una parodia a la paraenesis cristiana.
l) El final de la novela suele ser abierto, previo al cataclismo o posterior, pero nunca consolador.

Como se puede apreciar, no se trata únicamente del desarrollo del tema «Fin del mundo» sino de una construcción diegética que sigue muy de cerca el paradigma que los teólogos identifican con el apocalipsis –sea éste considerado como género, subgénero o modo discursivo–, incluso cuando aparecen alusiones a otros libros bíblicos u otros mitos escatológicos no cristianos. Ahora bien, la diferencia fundamental que destaca a la novela apocalíptica contemporánea –y que está en relación evidentemente con el espíritu de la época– es que, en primer lugar, en raros ejemplos hay una salvación escatológica o personal puesto que se trata de novelas distópicas; y en segundo lugar, el agente de destrucción cósmica puede, o no, ser una potencia sobrenatural, pero en todos los casos aparece como principal agente de destrucción la acción humana.

1.2. Modo de narración

La historia de la revelación y el Fin del mundo se narra de un modo particular, ya que refigura algunos de los elementos característicos de la tradición apocalíptica pero dentro de un universo diegético creado *ad hoc*. El texto de revelación queda, así, enmarcado en un relato más amplio que forma la totalidad de la novela: el mensaje apocalíptico puede ser la novela misma, una metadiégesis o una sub-

trama, en buena medida en dependencia de la instancia de enunciación. Veamos cuáles son los rasgos de enunciación que este modo de discurso adopta del paradigma apocalíptico:

a) El *receptor humano*, es decir el personaje al que se revela el mensaje apocalíptico y cuya misión, impuesta o asumida, es comunicarlo al resto de la comunidad. En su versión más cercana al paradigma, se trata de un narrador personaje que usa un pseudónimo; también puede ser un protagonista no narrador pero en quien se focaliza la perspectiva narrativa.
b) Una parte importante de la trama muestra la *disposición del receptor*, las circunstancias y el estado de ánimo en que se encuentra antes, durante y después de la revelación, y su *reacción* de sobrecogimiento, extrañeza o franco horror ante ella.
c) En contraparte al personaje receptor suele haber otro que funciona como *mediador* y que comunica la revelación: ya sea explicando el sentido de la visión o dirigiendo la atención del receptor.
d) Dado que la comunicación del mensaje implica un *texto escrito*, puede aparecer como metarrelato o como la diégesis principal.
e) El personaje receptor recibe la revelación de manera *visual*, mediante epifanías o kratofanías y de forma *auditiva*, ya sea por discursos del mediador o a través del diálogo con éste.

Tenemos así 17 aspectos apocalípticos cuyo rastreo permitirá caracterizar los elementos del discurso novelesco y a partir de los cuales esbozaré mi propuesta sobre las narraciones apocalípticas de ficción. En resumen, el modo de narración deberá contemplar para la construcción diegética, necesariamente, la transmisión de un mensaje escatológico –la inminencia del fin del mundo– consciente de su carácter escritural, de manera que podrá ser la misma diégesis, en cuyo caso la novela completa es el texto de revelación; o bien puede construirse como un metarrelato, cuando convive con el modo metaficcional, o sólo como una subtrama de la historia principal. Por su parte, el mensaje se vehicula en el discurso del narrador –o personaje receptor de la revelación– mediante descripciones que priorizan motivos relacionados con la mirada, en el del mensajero que está en

contacto con la instancia sobrenatural representada o aludida, y en los diálogos entre ambos.

2. Narradores apocalípticos

Dado que la narración apocalíptica de ficción requiere de un mundo narrado particular que lo pone en relación con la tradición de los mitos escatológicos, me parece fundamental comenzar con la instancia de enunciación. Considero, con Pimentel, que

> [l]a información narrativa es todo aquello que nos habla de ese mundo de acción humana [la diégesis], su ubicación espacio-temporal, sus acontecimientos, sus moradores, los objetos que lo amueblan y las posturas ideológicas que en él pugnan –todo aquello que se refiere al mundo narrado, al mismo tiempo que lo instituye, es aquello que habremos de designar como *información narrativa*, y será ésta la que proyecte un universo diegético. (Pimentel 1998: 18)

Por tanto, el narrador, a través de cuya perspectiva pasa toda la información con la cual se construye la diégesis, resulta fundamental, particularmente en aquellos relatos que acuden a la forma de narrador-personaje como estrategia para la comunicación del mensaje revelado. Desde esta perspectiva, tendremos un grupo de narradores homodiegéticos que refiguran al receptor apocalíptico y configuran el tipo literario del visionario, del elegido o del testigo, y otro de heterodiegéticos cuya focalización se centra en el personaje receptor de la revelación pero con un espectro más amplio de información.

2.1. Narradores homodiegéticos

La elección de un narrador-personaje acerca más la historia a su referente bíblico, lo que inscribe estas novelas en la primera categoría de refiguración mítica dentro de la tipología de Fabry (2012: 4), donde, como ya vimos antes, el intertexto bíblico está presente de manera significativa y explícita. Recordemos que casi todo el Apocalipsis de Juan está escrito en primera persona: se trata de la instancia de enun-

ciación que crea un universo simbólico y único en el que los lectores pueden «vivir» durante el tiempo que les tome la lectura (o la escucha) del libro (Bauckham 1993: 10) y que, además, relata las acciones desde la perspectiva del narrador testigo, poniendo especial énfasis en la «veracidad» de su testimonio y en la autoría divina de la información.[63] En este texto, a pesar de la tradición pseudoepigráfica que hemos mencionado como característica del apocalipsismo, el narrador se identifica por su nombre[64] pues al escribir desde la culminación de la tradición y al borde del cumplimiento escatológico al que han apuntado los profetas, su autoridad es mayor que la de todos ellos; más aún, «the authority really resides not in himself but in the revelation of Jesus Christ to which he bears prophetic witness» (Bauckham 1993: 11). De la misma manera, los narradores apocalípticos de la narrativa de ficción, al asumir el acto de escritura adoptan la posición del profeta, sea porque reciben directamente la revelación –narrador visionario–, porque son el conducto que permite la revelación o la manifestación de la potencia sobrenatural –el elegido–, o porque ponen en papel aquello que les fue dado presenciar y se arrogan el deber de transmitirlo –narrador testigo–; de ahí que la narración más tradicional para este modo discursivo sea la homodiegética en su forma de narrador testimonial.[65] Ahora bien, en su paso a la

---

[63] Para García Ureña, esto queda especificado desde el Prólogo, en Ap **1**, 1-3, cuya función sería «dar a conocer el contenido del libro como una revelación única; y la pretensión de verdad, ese esfuerzo por mostrar el texto como verdadero, se pone de manifiesto en la expresión inicial [...] ya que Jesús es presentado como autor de la revelación, y además con el hecho de que Juan aparece como testigo auditivo y ocular» (García Ureña 2013: 23-24).

[64] Aunque esta afirmación, que tomo de los estudios teológicos, puede resultar controvertida, pues no podemos asegurar que quien escribió este texto no firmara como «Juan» siguiendo la misma tradición y adoptara el nombre del más joven de los apóstoles.

[65] Sigo la diferenciación de Genette: «Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés: l'une où le narrateur est le héros de son récit (*Gil Blas*), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin [...]. Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme,

ficción literaria este narrador suma, a su papel de transmisor y a la necesidad de crear el universo simbólico, nuevas funciones, entre ellas la de enunciar y describir la totalidad del universo diegético y la de llevar el peso de las acciones, que en el mito escatológico suelen obviarse por las circunstancias particulares de la enunciación –el protagonista es el personaje Dios-Jesucristo y el universo diegético puede asumirse como el compartido por el imaginario de las primeras comunidades cristianas–, por lo que se convierte en protagonista o autodiegético.

Por otra parte, la caracterización como visionario, elegido o testigo puede presentarse en un solo personaje o en más, lo que significa la convivencia de varios narradores en el relato con función profética. Esta identificación con la figura veterotestamentaria contribuye en buena medida a uno de los efectos más interesantes de la narrativa apocalíptica de ficción, pues la concatenación gradual de los elementos típicos del personaje «profeta» hace que el lector no lo descubra –si conoce el intertexto bíblico, por supuesto– hasta muy adelantada la trama, si no es que hasta el final. Entonces se completa la constelación semántica que subyace al personaje y el mensaje escatológico cobra un sentido profundo. Pero, ¿quiénes fueron los profetas? Sabemos que, si bien ahora se los puede estudiar sólo como figuras del relato bíblico, se trató de personas con una función política y social muy importante en el antiguo Israel y cuya emergencia, al menos en su forma clásica –los textos que entraron al canon bíblico–, coincidió con la caída de Judá bajo el dominio del imperio babilónico –entre el 605 y el 539 a.C. se ubica a Jeremías, Ezequiel y al segundo Isaías–,

---

qui s'impose, d'*autodiégétique*» (Genette 1972: 253). Valga la aclaración dado que en varios lugares he encontrado que se utiliza el término de «homodiegético» como sinónimo de «narrador testimonial», cuando este último es, lo acabamos de decir, una variante del homodiegético y se encuentra en el mismo nivel que el autodiegético. Quizás esta confusión se deba a que Genette no establece un término para la segunda variante, sólo lo define a partir de su función secundaria de «observateur et de témoin». La crítica, quizás para evitar esta confusión, ha incorporado a la definición de Genette el nombre de «narrador alodiegético» por el de testimonial, que usaré más adelante para evitar la confusión entre dos niveles diferentes: el de enunciación y el de construcción de personaje.

la primera deportación en 597 y la caída de Jerusalén diez años después (Arsumendi 1998: 631), es decir, en una época de crisis grave para esta cultura. Estos personajes tuvieron una función particularmente compleja pues, por un lado, fueron los «lectores del presente a la luz de la fe de Israel»:

> Leurs positions sont sous-tendues par un principe théologique de base: Dieu est présent dans l'histoire, il la guide. Mais lire le présent à la lumière de ce principe demande un grand discernement; sinon, ce principe appliqué de façon trop mécaniste servirait à dégager l'homme de ses responsabilités dans l'histoire, ou à identifier trop rapidement tout événement avec l'intervention de Dieu. Or, lecteurs du présent, Jérémie, Ézéchiel et le Second Isaïe le sont avec discernement et intelligence politique. (Arsumendi 1998: 643)

Es decir, los profetas eran quienes explicaban la historia inmediata, ponían en orden el caos en que aparentemente había caído el pueblo de Israel entre la amenaza asiria, el dominio babilónico y el primer exilio. Con esto, además, como ya hemos dicho antes, otorgaron un sentido lineal y significativo a la historia: todas estas catástrofes, desde la perspectiva profética, «étaient *nécessaires*, elles étaient prévues par Dieu afin que le peuple juif n'aille pas contre son propre destin en aliénant l'héritage religieux légué par Moïse» (Eliade 1969: 120),[66] ya que, en épocas de paz y prosperidad, los judíos tendían a adoptar cultos vecinos, y el discurso profético les recordaba antiguos episodios caóticos, explicaba su significado en relación con las alianzas entre Yahveh y su pueblo, y mantenía la cohesión social. Esto otorgó a los profetas un papel político de suma importancia.

Por el otro lado, fueron también funcionarios tanto de los templos como en la corte de los reyes de Judá y Jerusalén y, si bien algunos de ellos al parecer no se diferenciaban de un cortesano de cualquier época endulzando el oído al personaje en el poder, otros se hicieron notables por hacer justamente lo contrario:

> The great majority of prophets, the Old Testament itself makes clear, were well-broken-in functionaries either of the court or the temple. So it is all the more interesting that the Old Testament should highlight so

[66] Cursivas del original.

> strongly a number of prophets who spoke out against royal policies and exposed themselves to persecution as a result. (Frye 1982: 126)

En efecto, el mensaje de los profetas no siempre era bien recibido pues podía contradecir el discurso oficial, a pesar de que se consideraba que el suyo tenía la autoridad de lo sagrado, de ahí que en el periodo postbíblico, tanto el cristianismo como el judaísmo rabínico aceptaran con alivio que la era de los profetas había terminado:[67] el tercer poder –junto con el rey y el sacerdote– cesó de tener reconocimiento religioso y político. Ahora bien, esta función fundamental en la sociedad –la de leer el presente y explicarlo, la de interpretar una realidad y oponer un mensaje al discurso oficial–, no desapareció, sino que se transformó: como señala Frye, siguiendo a Milton en su *Aeropagitica*, es en el periodista y en el escritor en quienes ha recaído la función profética:

> They may come through the printing press, more particularly from writers who arouse social resentment and resistance because they speak with an authority that society is reluctant to recognize. Such authority, in this context, is certainly not infallible, but it may be genuine insight nonetheless. (Frye 1982: 128)

De esta forma el mundo contemporáneo recuperó en buena medida a este personaje, y es así como se inserta en el discurso de la ficción apocalíptica. Porque, recordemos, el narrador apocalíptico en primera persona adopta la postura profética y desde ahí comunica su mensaje.

Leduc nos brinda el puente entre los críticos del texto sagrado y el personaje moderno cuando recuerda, despreocupándose de su fuente original, que al periodista se le ha definido como «el historiador de lo inmediato»,[68] o bien, como historiador del presente. Sea como fuere,

---

[67] No olvidemos que la figura de Jesucristo se encuentra aún identificada con esta tradición y que, con algunos de sus seguidores como Juan de Patmos, se le consideró profeta.

[68] En su nota de «Advertencia» al volumen *Historia de lo inmediato*, Leduc asegura que la definición es de Gabriel Peri, «redactor político de *L'Humanité* de París», pero más adelante, en «John Reed» afirma felizmente que el «periodista francés Paul Nizan definió al cronista diplomá-

la suerte de los periodistas se parece mucho a la de los profetas bíblicos: «gozan de la fama que confiere la letra impresa (o más aún, el tránsito ante los micrófonos o las cámaras de los medios electrónicos) de la misma forma que padecen su cruel fugacidad» (Trejo Delarbre 2015: 291); son a un tiempo el mensajero de las buenas nuevas y el «heraldo negro» que anuncia las peores catástrofes. El periodista, según Trejo Delarbre, es el «[t]estigo privilegiado de cómo se construye la Historia –fisgón con credencial, *voyeur* con coartada profesional– el periodista suele ser quien transmite lo que otros hacen y dicen» (Trejo Delarbre 2015: 291), aunque sus observaciones no siempre sean del agrado del lector o incluso del suyo propio. Como el profeta veterotestamentario, es el testigo de los acontecimientos, quien los pone en palabras, los lee y los interpreta con una cierta o pretendida pertinencia, pero sin agregar nada a la información: no se trata de creadores sino de testigos, intermediarios entre la realidad y los ciudadanos, entre la sociedad y el poder político. Por supuesto que estas características se aplican al periodista, pero también, guardando las debidas distancias, a todos aquellos personajes cuyo oficio descanse en la lectura e interpretación de la realidad y del texto escrito, al que acuden a su vez para dejar constancia de lo que observan: el investigador académico y el escritor entran en este rango y forman, todos ellos, el tipo del moderno profeta apocalíptico.

Con todo esto podemos, a reserva de ocuparnos más adelante con detenimiento de la morfología de los personajes de este modo de ficción, enumerar algunas de las características que hacen del narrador apocalíptico, un personaje *referencial*:[69] está relacionado con la

---

tico como "el historiador de lo inmediato". La definición [sigue Leduc] es válida para el cronista político, para el corresponsal de guerra, etcétera...» (Leduc 1984: 7 y 16).

69 Sigo la teoría de personajes de Pimentel, quien define al *personaje referencial* (recuperado de la teoría semiológica de Hamon) como aquél que, «por distintas razones, ha sido codificad[o] por la tradición. Algunos personajes, entonces, se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria [...]: personajes *históricos* (Napoleón), *mitológicos* (Apolo), *alegóricos* ("el Odio"), *tipos sociales* ("el obrero", "el pícaro", "el caballero", entre otros). A éstos habría que añadir otros: nombres de personajes asociados con ciertos *géneros narrati-*

escritura, es generalmente periodista pero también puede ser escritor y/o traductor; se considera diferente ya sea por algún defecto físico o caracterológico, por su historia familiar, su trabajo o por alguna capacidad poco aceptada en su entorno social; su excepcionalidad le lleva a ser un observador crítico cuyas opiniones y lecturas sobre la realidad representada van en contra del consenso común o del grupo hegemónico; fatalmente termina como un ser aislado, atormentado y marginado. A esta caracterización hay que agregar los tres ingredientes que hacen de este personaje uno apocalíptico: su función como visionario, como elegido por la potencia sobrenatural o el destino y su papel de testigo escatológico.

2.1.1. Visionario, elegido y testigo

Este narrador es el más cercano al modelo joánico: cuenta desde su perspectiva tanto el proceso de revelación como los acontecimientos que le circundan, usualmente explicados por uno o más mediadores con indicios de sobrenaturalidad o declaradamente maravillosos, y es, al mismo tiempo, el elegido para poner el mensaje por escrito y legarlo a la comunidad. Es decir, cubre las tres funciones apocalípticas. En el corpus propuesto, únicamente el narrador, autodiegético, de *Picnic en la fosa común* reúne las características que exige el paradigma apocalíptico al ser un humano cuya misión es comunicar un fin del mundo inminente, un visionario cuyas visiones le anuncian los signos que anteceden a la catástrofe y un elegido cuya reacción ante el conocimiento revelado forma parte importante de la trama novelesca. Su discurso y los diálogos que tiene con el mensajero y otros personajes construyen el universo diegético. En *Memoria de los días*, Palou reparte las funciones apocalípticas en dos narradores homodiegéticos con sendas versiones de la historia relatada: uno alodiegético que se considera parte de «los elegidos» –personajes que desarrollaré en el apartado correspondiente– cuya misión consiste en dejar constancia del mensaje revelado y quien consigna las voces del resto de los personajes, y otro autodiegético, construido

---

vos, como la novela pastoril (Amarylis, Filis), o bien nombres de *personajes literarios* célebres (Don Juan, Fausto)» (Pimentel 1998: 64, cursivas del original).

como visionario y quien erige el universo diegético donde suceden las acciones. Finalmente, la narradora autodiegética de *Cielos de la tierra* es la más lejana del paradigma ya que, si bien asume la misión de ordenar y poner por escrito las experiencias apocalípticas de los otros dos narradores y la que ella misma vive como testimonio del fin del mundo, carece de una verdadera revelación y no se codifica como elegida en un sentido apocalíptico. Veamos ahora a cada uno de manera particular.

2.1.1.1. Bernardo Vera, «Veritas»

El ejemplo mejor construido de este tipo de narrador lo encontramos en *Picnic en la fosa común* con el personaje de Bernardo Vera, *Veritas*. Se trata de un periodista, dato que, como hemos visto, en este contexto de narración le afilia con la figura del profeta bíblico a lo que se aúna su alias devenido en pseudónimo: de «Vera», sus colegas cambian el apellido al diminutivo «Veritas», como una forma de burla por su afición a estilizar las noticias de la sección policiaca. Sin embargo, él adopta el cambio –con lo que su escrito entra en la categoría de pseudoepigráfico–, sobre todo por el simbolismo que el propio personaje adjudica al alias, aunque nadie más lo perciba:

> El sobrenombre no me era del todo desagradable: *Veritas*, es decir, «verdad» en latín, si se tenía la amabilidad de trasladar el acento grave hacia el terreno de las esdrújulas. Nadie lo hacía. De cualquier manera comencé a firmar con este seudónimo, aunque ni uno solo de mis lectores podría captar semejante sutileza. (Vega-Gil 2009: 18)

El juego de palabras que se establece con el apellido del personaje salta a la vista: *Vera* se convierte en *verá* con el mismo procedimiento de cambio en la sílaba tónica que pide para *Véritas*, lo que podemos leer como «verá la *veritas*»: Bernardo verá la verdad, que es lo que ocurre más adelante en la epifanía de la revelación. Por otra parte, en la presentación que hace de sí mismo, inusual en los narradores autodiegéticos, pasa casi desapercibida la primera anacronía[70] del relato:

---

[70] Sobre el concepto de anacronía, prolepsis y analepsis sigo la teoría de Genette (1972).

> La muerte era mi ocupación. Al menos mi preocupación.
> Pero no la muerte desgastante y desgastada de quien espera en la cama de un hospital a que el cáncer le hipertrofie el hígado y tiña sus ojos de amarillo canario [...]. No. Lo mío era la poesía de la violencia: esos cuerpos descuartizados y envueltos en bolsas de plástico que suelen amanecer en los basureros del barrio: sus mieles laterales, los halos de moscas, larvas y cochambre; la careta irrespetuosa –con la lengua de fuera y esos ojos fijos que te miran sin pudor– del pobre diablo a quien abandonara su amante y, bajo el estímulo de dos botellas de aguardiente sin marca, decide colgarse de una regadera con su propio cinturón, por regla general, en el cuartucho de un hotel de paso [...].
> Sí, yo era un reportero de la nota roja. (Vega-Gil 2009: 17)

Esta forma de enunciación –«La muerte *era* mi ocupación», «Yo *era* reportero»– sitúa el presente de la narración en un momento posterior al de los eventos narrados. Evidentemente, ésta es la forma más común en un relato, pero aquí, particularmente al final, la afirmación de inicio cobrará importancia pues funciona como un marcador del cambio absoluto en la naturaleza del personaje, que será resultado del encuentro con la alteridad y la asunción de su destino como receptor del mensaje apocalíptico en el sentido más estricto del término: «Todo era comodidad y hastío hasta que un aroma sin pies ni cabeza vendría a hacerme sus *revelaciones*» (Vega-Gil 2009: 19).[71] Estas revelaciones, que el lector va descubriendo al mismo tiempo que el personaje, van formando la red temática que sostiene la novela y la emparentan desde el mero inicio con su hipotexto bíblico: en ambos relatos, el mensaje revelado llega a los lectores-oyentes como una extensión del conocimiento del profeta-narrador. Por eso es tan importante aquí la analepsis señalada como apertura de la historia: al final los lectores se darán cuenta de que desde entonces quien narra lo hace desde una posición de alteridad.

Desde el inicio de su investigación sobre las redes de corrupción en la Ciudad de México, Vera se topa con un grupo de personajes que se separan de manera evidente del resto, todos empleados de la misma compañía constructora, Icca-Quart: el empresario Xavier Abgrund, «[a]lto, delgado hasta la anorexia, de cabello pajizo, piel

[71] Cursivas mías.

lechosa y una expresión agria remarcada por sus párpados sumidos» (Vega-Gil 2009: 72), sus guardaespaldas y ayudantes exactamente iguales, como la proxeneta que le abastece de prostitutas para fines de los que nos enteramos más adelante,

> una ñora a la que le decían la Gringa, brava la güereja, y mala, muy mala. Flaca, haga de cuenta palo de escoba, alta y chimuela, fea como pegarle a Cristo; transparente, con sus venas de pollo pa caldo y sus pelos de elote (Vega-Gil 2009: 85),

y los enanos que hacen el trabajo sucio, todos similares a Arturo Barrios, *el Acedo*:

> un hombre pequeño, de piel descolorida y lustrosa, al cual apodaban el Acedo. (Vega-Gil 2009: 80)

> Si por alguna razón le tenía que hablar, se le hacía a usted una bola de asco en la garganta, haga de cuenta un eructo agrio, de ésos cuando uno tiene agruras, y el estómago empuja hacia la boca sus jugos, y uno tenía que escupir; por eso le decíamos el Acedo. (Vega-Gil 2009: 82)

Dueños del subsuelo capitalino, con las autoridades compradas y libertad de quebrantar la ley a su antojo, estos seres blancuzcos de raras características fisiológicas que veremos en su momento forman la alteridad; son ellos quienes reconocen a Vera como el testigo y le otorgan los libros para comprender la revelación, que deberá escribir como eso, un «Apocalipsis».

A lo largo de la novela, el narrador cede la palabra a otros personajes a quienes entrevista en su papel de reportero e inserta fragmentos de noticias recogidas de los periódicos, pero además transcribe fragmentos de otros textos que le hacen llegar Abgrund y sus secuaces: *La muerte de los sentidos*, «autor y editorial desconocidos, impreso probablemente en la Ciudad de México a principios de la década de los noventa» (Vega-Gil 2009: 47), historia apócrifa de las diversas herejías milenaristas en Europa y América y de los sucesos sobrenaturales que rodearon sus diversas manifestaciones durante varios siglos; la *Biblia del Acedo*, un ejemplar de la *Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras*, versión popular de la Biblia cristiana, con fragmentos tachados y notas superpuestas que cambian

el sentido del texto; y el *Diario del Acedo*, donde primero Arturo Barrios, luego el ingeniero Hernández de la CEMAOP y, finalmente, por conducto de éste, Bernardo Vera deben escribir las circunstancias y el advenimiento del caos, la Negación Quiztlacatlatiz. De esta forma, el libro «escrito por el anverso y el reverso, sellado con siete sellos» (Ap **5**, 1) se convierte en el registro de la crisis escatológica y Vera, ahora *Véritas*, en el elegido cuya misión será transmitir el mensaje que le sea encomendado. En el texto bíblico, el Ángel anuncia a Juan:

> Fui donde el Ángel y le dije que me diera el librito. Y me dice: «Toma, devóralo; te amargará las entrañas, pero en tu boca será dulce como la miel». Tomé el librito de la mano del Ángel y *lo devoré; y fue en mi boca dulce como la miel*; pero, cuando lo comí, se me amargaron las entrañas. Entonces me dicen: «Tienes que profetizar otra vez contra muchos pueblos, naciones, lenguas y reyes». (Ap **10**, 9-11)[72]

En *Picnic en la fosa común*, es el Acedo, por intermediación del ingeniero Hernández, quien da el libro a Vera y le señala su destino. Primero en el diario:

> *[...] el ingeniero lo sabe. Y también lo sabe El que Así lo Quiere. Y porque así ha de ser, sé cuando el ingeniero deja de soñarme allá arriba, afuera, pues habrá de llegar El Testigo, que es el señalado pulgares arriba, pulgares abajo, de carne y piedra los pulgares [...] Y porque así ha de ser, el ingeniero confía en El Testigo, y le entregará el testimonio de mis sueños, por eso es que escribo de ellos aquí, dentro de Las Noches de la Tierra que Yace [...] Y sé cuando el ingeniero deja de soñarme y lo pierdo. Ésa es la señal. Y así lo escribo, en Nuestro Nido, a los pies de La Primera Madre.* (Vega-Gil 2009: 128-129)[73]

El motivo del libro, tanto en el hipotexto bíblico como en la novela, es fundamental por ser el recipente donde se ha vertido el mensaje y llega al profeta por medio de un intermediario entre la potencia sobrenatural y el mundo humano. Salta a la vista el tono destinal y apodíctico del intermediario: en el primer caso, el Ángel ordena la

---

[72] Cursivas del original.
[73] Cursivas del original.

misión de profetizar, en el segundo se reitera «porque así ha de ser». El carácter misional del personaje lo afirma el mismo Hernández: «¡Usted, señor Véritas! ¡Usted es el Testigo» (Vega-Gil 2009: 129); y más adelante adopta el tono imperativo del Acedo: «Estaba escrito, y ahora *usted tiene un deber*, se lo regalo, ahora *debe continuar* con la palabra, la escrita, no la dicha. Señor Bernardo Vera, usted es la prolongación...» (Vega-Gil 2009: 185).[74] Después, cuando Vera visita al Acedo en la cárcel, éste le confirma:

> –¿Qué es esta mierda del Testigo?
> –Tú, tú eres el Testigo. [...]
> –Estás muerto, Testigo. Sólo debes esperar a que los gusanos de Dios hagan de ti plato y sobremesa. Y yo estaré ahí para darte de comer en la boca. (Vega-Gil 2009: 148-149)

Más adelante, Vera se encuentra con que alguien ha puesto orden en su casa, un mensaje directo de la labor que debe comenzar: las notas y entrevistas, los ficheros, las fotos, recortes de prensa, todo en carpetas y señalado claramente; sus archivos electrónicos por orden cronológico, un archivo con el historial de Abgrund y los libros que le habían sido previamente otorgados. El personaje lo comprende:

> Para que no quedaran dudas, el Diario del Acedo estaba abierto junto a mi computadora, con una frase resaltada en un recuadro: «Porque así lo han dicho los que duermen y *los que han de despertar*, el Testigo *vendrá y hablará*, y *de su puño brotará la letra*, y así mismo dicho *con la letra escrita* se terminará el sueño y luego nada.» ¡Testigo de mierda! ¿Ése era mi destino mugriento, escribir la crónica de una broma que aguardaba trasnochada en el sótano de mi ciudad? Sin embargo, yo sabía que, *apenas tecleara el punto final de ese reportaje que nadie leería, todo iba a reventar*. El punto final sería la firma de mi sentencia a la silla eléctrica acompañada de una orden extra de fusibles por si había un corto circuito. Aún así *era inútil batallar contra mi compulsión por escribir el relato minucioso de todo lo ocurrido*, de hundirme hasta el cuello, porque a pesar de las certidumbres con las que la muerte clavaría la tapa de mi ataúd, esperaba a que alguien hiciera algo por detener este complot de endemoniados. (Vega-Gil 2009: 278)[75]

---

[74] Cursivas mías.

[75] Cursivas del original.

Como vemos en la cita, tanto el tono destinal como el imperativo de la potencia numinosa se mantienen en el Diario del Acedo: «los que han de despertar», no sabemos quiénes, forman parte de ese sino inevitable al que se incorpora el narrador obligado a escribir por una fuerza misteriosa –una compulsión– la historia cuyo fin implica el estallido de la catástrofe inminente. Pero además, salta a la vista la importancia de la escritura: recordemos que entre las características de los relatos apocalípticos que señala el grupo de Collins destaca la conciencia escritural del mensaje que aquí se subraya con la iteración de semas relacionados: «de su puño brotará la letra», «con la letra escrita», «el punto final de este reportaje», con lo que se afirma nuevamente la función como profeta-escribano del personaje. Veremos más adelante que el ingeniero Hernández, igual que el Ángel apocalíptico, lucha contra la Bestia y la vence, pero sólo para cumplir con su parte asignada en este drama escatológico. A Vera le queda la misión de registrar las señales, *ver* en los acontecimientos que indican la inminencia del final el mensaje que debe profetizar –«¿Ves…? No, no ves, pero no comas ansias; un día de éstos vas a abrir los ojos y verás las cosas como debe ser» (Vega-Gil 2009: 334)– y escribirlos en un «evangelio según san Bernardo» (Vega-Gil 2009: 335), como le dice el Mensajero, misión que a su pesar debe aceptar:

> «Porque tú no sabes quién eres, y yo sí», había dicho el Mensajero.
> ¡Claro que sé quién soy, imbécil! Soy Bernardo *Veritas*, y tengo manos, pies y un vientre lleno de tripas y de miedo; y descubrí una conspiración, un plan de locos y asesinos, y sé que algo se va a tragar esta ciudad completa y sin escalas! Soy el Testigo, el que va a escribir la historia. (Vega-Gil 2009: 336-337)

Estamos, entonces, frente a un personaje narrador elegido para cumplir con esta función y, literalmente, el Testigo de la catástrofe escatológica.

Por otro lado, recordemos que el presente de narración sitúa al narrador *a posteriori* de todos los hechos y que la novela es una larga analepsis durante la cual el personaje sufre cambios físicos que lo señalan aún más como el receptor del mensaje divino. Particularmente la metamorfosis de los sentidos resulta interesante: el personaje pierde el gusto y el olfato, sufre constantes hemorragias nasales, deja

de comer, con lo que enflaquece y, además, descubre que está invadido por un virus «gemelo al detectado en el cadáver de un albino desollado que se alistaba como *souvenir* en los refrigeradores del forense» (Vega-Gil 2009: 358). El contagio no es reciente:

> El doctor estaba sorprendido al confirmar que las colonias de virus en mi torrente sanguíneo revelaban un estado de madurez incompatible con mi mediana salud. Sin duda había contraído el huésped durante mi infancia, dándole oportunidad para desarrollarse a sus anchas dentro de mí, recipiente rico en caldos de cultivo. (Vega-Gil 2009: 359)

En este proceso, el único sentido que se agudiza es el de la vista pues, si bien Veritas ya no tolera la luz y debe ajustar a sus ojos los pupilentes que arranca a uno de los albinos para sobrevivir durante el día, por la noche, en cambio, detecta con claridad hasta el mínimo detalle de lo que le rodea y, más aún, la sombra de la muerte a su lado. Por eso es importante la insistencia de los mediadores en que «pronto podrá ver» mientras que el personaje percibe lo contrario. Lo dice Baraca, del que hablaremos más adelante:

> –Tus ojos no son los que se adaptan a la noche, ni son tus ojos los que no soportan la luz; tus adentros son los que están hechos de oscuridad, por eso tus ojos la reconocen; eres tierra bajo tierra.
> –¿Y la maldita mancha verde que tengo en el centro de la mirada? ¿Y estos fantasmas dándome vueltas?
> –No son tus ojos.
> –¿Qué no entiendes? ¡Me estoy quedando ciego!
> –Comienzas a ver.
> –¡Mierda! (Vega-Gil 2009: 366)

Baraca completa la revelación con la que el nombre del personaje adquiere su sentido pleno: «Vera» verá, por eso con la eclosión de su nueva naturaleza de alteridad sus ojos *reconocen a la oscuridad* y *comienzan a ver* el mundo al que pertenece. El proceso que comienza con el autorreconocimiento del narrador como Testigo pero que ahí todavía no es completo –aún se nombra como Veritas y no Véritas, un «saco lleno de tripas»– y sigue con la constatación médica de su transformación física al enterarse de que sus «tripas» han alberga-

do desde la infancia al virus de la alteridad, culmina con las palabras del anciano y la experiencia de «ser otro».

El que «puede ver» es el visionario, el testigo elegido que recibe la revelación y debe comunicarla mediante un libro que le amargará las entrañas: la novela *Picnic en la fosa común*. Así, este narrador periodista devenido a su pesar en profeta, elegido desde la infancia para convertirse en parte de la alteridad sobrenatural, relata desde una Ciudad de México sumergida en el caos escatológico su proceso de iluminación y sus reacciones de horror absoluto ante una divinidad; documenta el acoso de los detentores del poder económico –Icca-Quart y el Estado corrupto– a la población citadina; encuentra la explicación a los sucesos extraordinarios en una teogonía –la leyenda de los soles–; se halla sin buscarlo en medio de una lucha del Bien –él mismo, su ayudante Baraca, el ingeniero Hernández– contra el Mal –la Negación Quiztlacatlátiz y su grupo de sacerdotes albinos–; y sufre una transformación trascendente similar a la que terminará con la Ciudad de México y, por extensión, el resto del mundo, que no es sino la muerte.

2.1.1.2. Amado Nervo y Dionisio Estupiñán

En *Memoria de los días* encontramos algo similar pero con dos personajes narradores diferentes. Como ya he mencionado antes, esta novela está compuesta por dos historias relatadas desde tres perspectivas: la del cometa que va a impactar la Tierra, hecho que reactiva ideas milenaristas del Fin del mundo; y la de un grupo de personajes que recibe –evidentemente por revelación– la noticia de que, en vísperas del cataclismo apocalíptico que acabará con el mundo, la Virgen de Guadalupe va a encarnar en una niña que vive en Angangueo, Michoacán, México. Ahí se reúnen y forman la Iglesia de la Paz del Señor con la misión de hacer llegar el mensaje salvífico de la Virgen a la mayor cantidad posible de personas, en vista de la catástrofe inminente. La historia del cometa y de la perspectiva científica del suceso está relatada con un narrador heterodiegético en tercera persona con focalización interna fija en el personaje del astrofísico que ha descubierto el fenómeno, el doctor Carmona, mientras que la historia de la secta está relatada en las otras dos vertientes de la novela, ambas con narradores homodiegéticos: éstos son los que entran en el

paradigma escatológico. El texto resultante –sin contar los paratextos– está formado por cuatro libros: «I. El castillo de la pregunta», «II. El duro deseo de durar», «III. Incendio de amor» y «IV. La media noche de la luna». Los tres primeros contienen seis capítulos cada uno y el último sólo cuatro que suman, entre todos, los 22 arcanos mayores del Tarot cuyo nombre da título a cada uno.

Estos tres relatos se encuentran alternados en fragmentos que aparecen sin orden aparente en cada capítulo. Por fines prácticos, enunciaré aquí *grosso modo* cómo se conforman y luego me extenderé en cada relato con su narrador. Primero tenemos la «Memoria de los días» que recopila el personaje Amado Nervo, compuesta por: 1. un marco donde el narrador explica, en el presente de narración ubicado a finales del año 1999, cómo reunió la información de sus compañeros, su función como escriba de la secta y las señales que le anuncian el inminente fin del mundo (Palou 2003: capítulo 0, 13-19 y capítulo 21, 265-272); y 2. los recuerdos del resto, en notas, diarios o libros, escritos en primera persona –salvo las notas de Fray Estruendo, en segunda, y los aforismos de Hugo el Alquimista de Tonantzintla– y con marcas discursivas que diferencian la voz de cada uno de los personajes, indispensables puesto que estos fragmentos se intercalan a lo largo de toda la novela. El segundo relato está a cargo de Dionisio Estupiñán, quien comienza con la aparente narración homodiegética de un testigo que presenció algunos episodios y a quien le contaron esta historia: «Yo reproduzco las cosas que me fueron referidas por los protagonistas y que luego tantas veces me han preguntado algunos otros» (Palou 2003: 45), y que poco a poco va descubriendo ser autodiegética hasta descubrirse al final: «Yo soy Dionisio Estupiñán, el Nieto de la Nada. El Guía del Fracaso» (Palou 2003: 276). Finalmente, está la narración tradicional, salvo por alguna intrusión de un yo-narrador con focalización interna, que sigue las peripecias del Dr. Carmona en una gira de conferencias para dar a conocer los pormenores del cometa que lleva su nombre, y que también se intercala con el resto de las historias.

Ahora bien, *Memoria de los días* no es una novela apocalíptica en sentido estricto, sino una parodia de las revelaciones y milenarismos presentes al final del siglo XX, aunque evidentemente sigue las convenciones más usuales que hemos detectado como propias de este

tipo de ficción.[76] La intención paródica queda asentada desde el epígrafe:

> No hay en el mundo medio más poderoso que la risa para oponerse a las adversidades de la vida y de la suerte. El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mí si me atrevo a ridiculizarla. (Palou 2003: 10)

Y más adelante:

> Quien ha mirado lo presente ha mirado todas las cosas: las que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir. (Palou 2003: 10)

El primer epígrafe, de las «*Rondas nocturnas* de San Buenaventura» [sic],[77] al proponer la risa y el ridículo como medios de defensa per-

---

[76] Sobre este respecto, difiero por completo de la lectura que hace Puotkalyte-Gurgel cuando afirma que esta novela satiriza el movimiento zapatista y se mofa del Ejército Zapatista de Liberación Nacional: «Palou's millenarian sect is an allegory for the Zapatistas, members of an uprising that took place on the 1st of January, 1994. Yet, Palou's novel does not simply point out the emergence of this alternative nationalism; his novelistic treatment of millenarianism, and, by extension, of the Zapatistas, is sharpened by an 'edgy' irony that mocks and censures. The novel seeks to shed light on what is considered archaic and the backward mindset and worldview that lurk behind this alternative vision of a nation» (Puotkalyte-Gurgel 2011: 86). Por principio de cuentas, como aparece anotado en la «Nota final», Palou escribió *Memoria de los días* en «*Puebla, en Santa Catarina Mártir* [entre] *1990-1993*» (Palou 2003: 279, cursivas del original), mientras que el movimiento zapatista se dio a conocer, como ella misma afirma, el 1 de enero de 1994, con lo que su interpretación y la totalidad de su argumentación resultan imposibles. En segundo lugar, Puotkalyte-Gurgel no reconoce ninguna de las referencias histórico-culturales que aparecen en el texto, por lo que, independientemente del problema insalvable de la fecha, su lectura y pretendida alegoría resultan inoperantes.

[77] Si bien el epígrafe aparece textualmente como «San Buenaventura, *Rondas Nocturnas*», no queda muy clara la intención del autor, pues la cita proviene de *Nachtwachen von Bonaventura* (1804), atribuida a Au-

mite la lectura irónica del viaje de revelación y la inocente fe de los personajes a quienes se dirige el mensaje salvífico, ellos mismos ridículos en su supuesta misión. La alusión a la máscara satírica recuerda también el ambiente carnavalesco, donde nada es lo que parece y donde todos quienes participan se vuelven iguales, aunque bajo el disfraz se encuentren personas de diferente rango social, estatus económico, religión, preferencia sexual, etc. Especialmente interesante es la forma de enunciación: «hasta la desgracia retrocede *ante mí*, si *me atrevo* a ridiculizarla» en una prosopopeya donde habla la propia sátira, enarbolándose como la mejor protectora. Por su parte, el segundo epígrafe, de las *Reflexiones* de Marco Aurelio,[78] anuncia el carácter supuestamente profético de los libros reunidos en la «Memoria», y prefigura también la ilusión de simultaneidad a la que aspira la novela: la construcción en forma de recopilaciones super-

---

gust Klingemann, famosa obra del romanticismo alemán considerada anónima hasta la identificación del autor en 1973. ¿Se trata de un juego con el nombre de *Bonaventura*-Buenaventura convertido por obra de la ficción en santo, anunciando un relato considerablemente *malaventurado*, escatológico? ¿Es una confusión dado que se solía titular este texto como *Nachtwachen. Von Bonaventura*, de forma que podría pensarse en la autoría de un Buenaventura, quizás el santo franciscano del siglo XIII? Me inclino por la primera opción, pues no he encontrado una traducción al español de este texto bajo ninguna autoría y es muy probable que Palou haya traducido libremente del original alemán. La cita pertenece a la ronda décimoquinta, «Fünfzehnte Nachtwache»: «*Wo giebt es überhaupt ein wirksameres Mittel jedem Hohne der Welt und selbst dem Schicksale Troz zu bieten, als das Lachen? Vor dieser satirischen Maske erschrickt der gerüstetste Feind, und selbst das Unglück weicht erschrocken von mir, wenn ich es zu verlachen wage!*» (Klingemann 1974: 173-174, cursivas del original).

[78] En sus *Meditaciones*, Marco Aurelio también defiende constantemente la relación del hombre con los dioses y el mundo natural, discurre sobre la brevedad de la existencia y aborda, entre otros temas, el afán de conocimiento científico. Tanto los temas como el género prefiguran algunos de los personajes y problemas que se encuentran en la novela, me refiero específicamente a Hugo, el alquimista de Tonantzintla, y al científico Carmona.

puestas y fragmentarias propone una historia relatada por los tres narradores al mismo tiempo.

Tras estos epígrafes comienza la novela con un paratexto –en sentido estricto, un pretexto– que simula un mensaje manuscrito en una forma simuladamente antigua de español,[79] en letra uncial y a página completa:

> Por tocarse en este libro algunas historias; e casos que ecseden el ordê de la naturaleza; protecsto que no es mi animo prevenir el juicio siempre venerado de la sancta Iglesia Catholica; a cuios soberanos dogmas me profeso humilde y rendido; pero deseo q se les de el credito de la fe: todo esto sucedio ê el año de 1999. (Palou 2003: 11)

En la página siguiente se anuncia el primer capítulo con el título «El castillo de la pregunta» y la reproducción de un grabado que podría representar la construcción de la Torre de Babel.[80] En seguida, y abarcando también la página entera, se encuentra la lámina del Tarot correspondiente a «El Loco» –recordemos que cada capítulo está presidido por un arcano mayor en el orden en que están originalmente numerados– que introduce al primer narrador, Amado Nervo, el compilador de la «Memoria de los días».

Su nombre es claramente referencial: no puede pasarse por alto cuando se trata del más famoso poeta modernista mexicano, quien, además de fungir como agregado cultural de México en varios países, compartió con sus contemporáneos la afición al esoterismo y, específicamente, a la Teosofía; todo esto aunado a que, a pesar de ser conocido principalmente como poeta, fue un extraordinario prosista y periodista: colaboró con *El Correo de la Tarde* de Mazatlán con el pseudónimo *Román*, con *El Nacional* bajo el nombre de pluma *Rip-Rip*, fue corresponsal en Europa de *El imparcial* y escribió para *El Mundo*, siempre con sonado éxito de lectura (Mejías Alonso 2010).

---

[79] En la «Nota final», el autor agradece a Ariel Vizcaíno A., entre otras cosas, por «caligrafiar la letra uncial» (Palou 2003: 279).

[80] Desafortunadamente la imagen es muy borrosa y no conseguí identificarla. Por otra parte, cada uno de los 22 capítulos está precedido por un grabado y la imagen correspondiente del Arcano que lo titula.

Así, se cumple con la tradición epigráfica al relacionar con un personaje «legendario», además periodista, con la mano detrás del texto:

> Me llamo Amado Nervo; ¿qué hay detrás de un nombre? La fatalidad de un apellido y el capricho de mi madre me reservaron para siempre este destino de escribidor. [...] Vivir con nombre de museo, de glorieta, de calle, te permite cierta distancia con el mundo; una actitud contemplativa. Nada más. Si tengo que ver algo con el otro Amado, será por su religiosidad última. (Palou 2003: 14-15)

La aceptación del destino propio, que parece obra de la fatalidad y el capricho materno, marcan de excepcionalidad al personaje y lo señalan como el elegido para registrar, igual que Bernardo Vera, la historia de la catástrofe. Este narrador es, entonces, el escriba de la Iglesia de la Paz del Señor y quien transcribe los avatares de la secta y sus integrantes:

> Este es mi recuerdo y el recuerdo de los otros; ésta, la Memoria de los días. [...] Este manuscrito redactado con muchos manuscritos, esta plegaria de voces que *escucha solamente de entre las voces una*: la que guía y orienta mi trabajo solitario y paciente en esta choza de tierra y palma junto a la playa. (Palou 2003: 13)[81]

Una vez más encontramos en relación con el personaje-narrador el motivo del libro: el manuscrito de manuscritos es el compendio de la sabiduría revelada a cada uno de los elegidos, cuya organización no depende del escriba sino de la voz «que guía y orienta». Curiosamente, para referirse a esta voz, el narrador con nombre de poeta acude a otro colega en un juego intertextual –de los que, por otra parte, abundan en la novela– y parafrasea a Antonio Machado: «Desdeño las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna. / A distinguir me paro las voces de los ecos, / *y escucho solamente, entre las voces, una*» (Machado 2000: 101) refiriéndose quizás al retiro en el que se encuentra, cuyos sonidos desdeña para dedicarse por completo a la escritura de la «Memoria». Pero mientras en el «Retrato» del poeta español la voz que escucha entre otras tantas queda sólo vagamente aludida, en el relato de Amado Nervo, ésta

[81] Cursivas mías.

claramente se refiere a la instancia sobrenatural que ha anunciado el fin de todo y el tono de su narración no será poético y nostálgico sino, en general, el del profeta apocalíptico:

> Escribo. Soy el único que puede hacerlo ahora, cuando ya se han dado las señales inexorables del final. Los tiempos se han cumplido y yo ya he dejado de soñar: soy el escribano, el artífice de la palabra, el hacedor de la memoria. Estoy en el filo peligroso de la tinta y de las cosas. [...] Soy un copista de la verdad, un almuédano llamando a la oración final ahora que se han cumplido las escrituras y que el ocaso, aterrador y pavoroso para unos y cálido y reconfortante para otros, está a la vuelta de la esquina. (Palou 2003: 13-14)

Su papel consiste entonces en ser el guardián de la verdad de la que fue testigo y, además, dado que este personaje también es periodista, o sea una forma de profeta moderno, es el mediador, primero, entre los disímbolos miembros de la secta y la sociedad a la que se dirige el mensaje; y segundo, mediante la compilación del Libro, entre el poder divino –es quien trasmite el mensaje de la «Virgen de Guadalupe»– y los «pueblos, naciones, lenguas y reyes» del relato bíblico. Su destino está señalado desde el inicio, como indica el propio Dionisio Estupiñán cuando relata el primer encuentro del grupo en Angangueo:

> Y por supuesto, el último en bajar y presentarse con miedo a los miembros restantes, [sic] fue un periodista miope y delgaducho al que todos conocen ahora ya, porque se ha encargado de relatar muchas de las historias, dando su propia versión: Amado Nervo que ya había sido nombrado Pluma de Oro en el Libro de la Revelación y ahí mismo le fue comunicado por Dionisio Estupiñán, el nieto del redentor. (Palou 2003: 103)

Flaco, miope y delgado, además de sufrir una timidez casi patológica, Nervo encuentra en la secta un destino que le brinda sentido trascendente a su vida: anunciar el fin del mundo con su propio Apocalipsis.

Por otra parte, no debemos dejar de lado tampoco su situación justo al lado del arcano cero del Tarot: el Loco. Ésta es una de las cartas más interesantes, primero porque carece de número, de manera

que puede situarse casi en cualquier posición de la baraja: al inicio, como en el caso que nos ocupa, al final o, siguiendo a Papus (1992: 186), entre los arcanos XX y XXI; y segundo, por su fuerte carga simbólica incluso dentro de la colección completa: si los 21 arcanos numerados son el resultado de la triple suma del número perfecto, tres veces siete –los tres septenarios–, «[l]e Mat que lui est ajouté est, dirait un sage africain, la parole donnée à cette perfection, son *animation*» (Chevalier / Gheerbrant 1982: 1067): es el Loco quien anima y pone en movimiento el resto del universo. En su imagen más conocida –la del Tarot marsellés– se ve a un «hombre de aspecto distraído y cubierto con un bonete de loco, una alforja a la espalda y el traje deshilachado, [que] camina sin preocuparse, al parecer, de que un perro le muerde la pierna» (Papus 1992: 186) y de que se aproxima a un precipicio. Para Papus, representa «la situación a que arriba el ser humano cuando sus pasiones lo dominan» (Papus 1992: 186) y se acerca más a su parte animal, mientras que para Nichols es el personaje que «conecta dos mundos entre sí, aquél cotidiano en que la mayoría vivimos la mayor parte del tiempo y el mundo no verbal de la imaginación» (Nichols 2006: 47), como un psicopompo, al que guía su instinto y no la razón terrenal, de ahí que se le represente mirando al cielo o, en algunas cartas, «como ciego, enfatizando así su capacidad de actuar por visión interna más que visual [sic], usando la sabiduría intuitiva en lugar de la lógica convencional» (Nichols 2006: 50). Es decir, de nueva cuenta estamos frente a una ceguera que permite ampliar la visión, un personaje miope que *ve* lo que para el resto queda oculto: el vidente. Por si esto fuera poco, Palou inicia la historia de *Memoria de los días* con el capítulo cero: signo numérico del vacío, simboliza aquello que, sin valor en sí mismo, confiere a las otras cifras un valor en dependencia de su posición y, por extensión simbólica, «la signification initiatique du *Fou* ou du *Mat* des *tarots*, seule lame des arcanes majeurs, qui n'est pas numérotée mais qui peut valoriser les autres, ou les annuler, suivant sa position ou le signe + ou –, x ou : qui le précède» (Chevalier / Gheerbrant 1982: 1195). El narrador de este capítulo adquiere así la carga semántica de la carta colocada al inicio de los arcanos y, con esto, su función:

> If *Le Mat* be placed before the first card of the Tarot deck and the others laid out in a horizontal line in sequence from left to right, it will be found that the Fool is walking toward the other trumps as though about to pass through the various cards. Like the spiritually hoodwinked and bound neophyte, *Le Mat* is about to enter upon the supreme adventure – that of passage through the gates of the Divine Wisdom. (Hall 1928: 130)

Entonces, si el Loco pasa a través de las otras cartas y les confiere sentido, la confluencia de textos en la «Memoria» de este narrador, provenientes del resto de los personajes, sólo se comprende porque pasa por su mano: él organiza el conjunto de relatos y, al hacerlo, se prepara para la gran aventura escatológica. También con esta extraña relación se subraya la función narratorial del personaje pues su perspectiva es la que organiza la información de los otros personajes (menos Dionisio), en un curioso uso «narratológico» del Tarot.

Este personaje entra en contacto con el grupo de elegidos de Fray Estruendo, sacerdote y luchador, sobre el que «iba a hacer una serie de reportajes [...] para un periódico estatal» (Palou 2003: 44), y de inmediato se convierte en el depositario del mensaje apocalíptico y portavoz de los seguidores de *La Milagrosa*: reúne el Libro de la Revelación de Dionisio, «el Libro de Magdalena Chimalpopoca, el Libro de los Principales que le dictaba Benito Juárez en sueños. El Libro de sus hongos. Y estaba también el *Liber Miraculorum*, empresa última del viejo Padre Truquitos» (Palou 2003: 161), los recuerdos de Rómulo Rascón y Estruendo, los aforismos de Hugo el alquimista, las historias de Corina la enana, los discursos de Estupiñán, y escribe al final de todo la «Memoria»:

> Este es el final. Ha terminado mi tarea de copista. [...] Fui juntando mi memoria y la memoria de los otros, fui escribiendo el recuento de los días. [...] Este es el Tratado del Final: yo su humilde orador. No quien ha dicho, sino quien ha repetido sus palabras. (Palou 2003: 265-266)

Para llevar a cabo esta tarea y en busca de iluminación, Nervo se retira a la isla de Mexcalitlán, su Patmos alternativo, para abrir los libros, consignarlos y esconderlos en espera del Final. Salvo por su participación directa en los capítulos de inicio y cierre de la novela,

el lector logra con dificultad entrever la perspectiva de este personaje: apenas se distingue entre la multitud de voces, aunque sabemos que su mano está detrás de la selección y organización de buena parte del relato. Aún así, en las dos intervenciones en que leemos al yo-Nervo, se distingue la fe del creyente que considera su mensaje como salvífico. Al final de su historia, que relata plagada de milagros y hechos sobrenaturales, procura asentar claramente el mensaje consolador y redentor escatológico:

> Hoy, treinta y uno de diciembre, a mil novecientos noventa y nueve años de la encarnación de Nuestro Señor, habremos de ver el final. [...] Pronto, al fin, seré libre de la memoria y de la esperanza. Todos ya ilimitados, abstractos, casi futuros. No seremos los muertos sino La Muerte. Y entonces Él vendrá a colocar las cosas tal y como debieron estar desde el principio de los tiempos, tal y como los hombres debimos dejarlas, intactas sin aquello de la manzana y luego las guerras y las hambres y la injusticia. Y reinará una gran Paz. Paz para los hombres justos, bienaventuranza eterna para sus actos. Pero no todos gozarán de su gloria. (Palou 2003: 267)

Como profeta apocalíptico, este narrador sigue claramente el paradigma: describe el caos natural y social (las guerras, el hambre, la injusticia), alude a la batalla del bien contra el mal y a un Juicio por parte de la potencia sobrenatural (*Él* vendrá a colocar las cosas en su lugar) y espera la transformación cósmica, la salvación personal y la trascendencia: «Aquí es La Muerte, la Santísima Muerte que nos redime» (Palou 2003: 268), dice.

Los justos recibirán su recompensa eterna, los malvados el castigo igualmente eterno: parecería que la trama novelesca se ajusta por completo al paradigma apocalíptico y, desde la perspectiva de este narrador, así es. Simbólicamente, el relato de Amado Nervo es el que más peso tiene pues este personaje, además de transmitir el mensaje de los otros, estar relacionado con el Loco del Tarot, ocupar el lugar de apertura de la novela y comenzar con el capítulo cero, cumplir casi al pie de la letra el paradigma y mostrarse como depositario de la fe, durante todo su presente de narración se encuentra retirado y solo en Mexcalitlán, isla considerada por algunos mexicanistas como el sitio originario de los aztecas y, por lo tanto, de lo mexicano. Un

axis mundi, el centro de todo. Ahí, en el umbral del cataclismo, y ya con el sonido de la bestia en la cabeza –«Retumban entrañas del globo. Ha bajado la Bestia. Casi puedo oír al león de diez cuernos vomitando destrozos por su boca» (Palou 2003: 268)–, vacío –«Por que cada palabra vacía mi alma, cada sílaba desnuda mi interior, sin destruirlo [sic]» (Palou 2003: 268)– y absolutamente convencido, Amado Nervo se suicida:

> Castigado de olvido saldré ya al encuentro de mi muerte. Sin espanto.
> Entraré en el mar como quien busca su sepultura y las olas enfurecidas me voltearán de un lado para el otro sin clemencia, destrozando con lodo y con espuma los apegos de la carne a sus huesos, el temperamento de mi yo a sus entrañas. [...]
> Y hay lluvia de estrellas, y caen meteoritos, y la venganza sideral ya llega y excecro [sic] la infravida de los otros.
> Yo ya habré muerto cuando termine el caos. No veré el desenlace del delirio. No la vacuidad de nuestros destinos. El mundo se derriba a sí mismo y ya no tiene milagros, ni pesares, ni engaños. Ni siquiera una broma que nos haga reír más allá del ruido de las lágrimas. El final es una guillotina inevitable, inmanente, sola como todos los enigmas.
> Dichosos lo que creyeron porque de ellos será la Ciudad de la Paz y la felicidad eterna. La tierra y el cielo fueron las paredes de nuestras almas, de nuestra celda.
> Quizá rece un poco, sólo para no sentir miedo.
> Y luego el mar. (Palou 2003: 271)

Para el personaje, su destino se ha cumplido y, terminada la misión de escribir las «Memorias», no hay nada que lo detenga para saltar al abismo como se insinuó desde el principio con la lámina del Tarot. Este Arcano,

> espíritu de rebelión contra toda autoridad en nombre de la libertad individual, la libertad del vagabundo que nada posee, a nadie obedece, de nada tiene miedo, que no espera ninguna recompensa ni teme ningún castigo, ni en la tierra ni en el más allá. Espíritu guasón al mismo tiempo, que derriba los templos y altares de la humanidad con el toque de su varita mágica: el ridículo (Hani 1999: 636-637),

señala a este narrador como el testigo y mensajero de la sabiduría apocalíptica, y con su muerte, se cierra también la historia de la Igle-

sia de la Paz del Señor. Su discurso, recargado y patético, es también ridículo en su simpleza: pero sólo en contraste con el relato del otro narrador, el visionario, se comprende su alcance paródico.

Este otro personaje narrador, Dionisio Estupiñán, completa una dupla simbólica con Amado Nervo pues, mientras el escriba mantiene la fe escatológica durante toda la novela –o al menos es lo que muestra tanto su participación en toda la aventura como sus intervenciones en el marco narrativo de su relato–, Estupiñán sufre una importante transformación entre el principio y el final de la historia, que se aprecia además en su enmascaramiento como narrador: habla de sí mismo en tercera persona casi hasta el final cuando se confiesa como el protagonista de la historia que ha contado.[82] Esta característica del narrador «Dionisio Estupiñán» merece ser subrayada pues algunos lectores no han logrado reconocer la presencia de dos narradores diferentes: se trata de un caso extraordinario de narrador autodiegético que narra en tercera persona su propia historia, aun incluyendo intervenciones desde su «yo» pero no reconociéndose como el personaje «Dionisio» sino hasta el final, como veremos a continuación. Por eso, las dos posturas frente a la misma historia se complementan, pero no pueden confundirse si se hace una lectura atenta: lo que Amado Nervo-narrador compone como un mosaico de perspec-

---

[82] Este juego narratorial ha ocasionado más de una lectura equívoca: Puotkalyte-Gurgel sólo identifica un narrador, «[t]he novel does [...] maintain a main narrator, Amado Nervo» (Puotkalyte-Gurgel 2011: 88); y Devriendt, en su tesina *El camino de Pedro Ángel Palou (Crack) dentro del posmodernismo*, confunde también a Estupiñán con Nervo: «El narrador de *Memoria de los días* es el único sobreviviente después del Apocalipsis. [...] Desde esta posición [en la isla] no sólo habla en nombre individual sino que es el portavoz del grupo y por sus ideas universales sobre el fin del mundo también es el portavoz del mundo» (Devriendt 2009: 56), y más adelante: «[p]ara narrar la historia contada, Amado Nervo se basa en varias fuentes. De esta forma pretende ser un copista de manera que no tiene ninguna responsabilidad o autoridad» (Devriendt 2009: 66). Además, Devriendt afirma muy equivocadamente que el narrador Amado Nervo es el único sobreviviente después del Apocalipsis: no sólo se suicida *antes* del supuesto cataclismo cuyas trompetas escucha en su delirio, sino que a la aventura ¡sobreviven todos los demás menos Guadalupe!

tivas que muestran la fe y las dudas de los otros, pero no la propia, en Dionisio se convierte en una lucha entre el autodescubrimiento y la asunción del fracaso y el desengaño: un elegido que abraza su destino sólo para descubrirlo como falso.

Su relato se inicia en el capítulo 1, señalado con el arcano de «El Mago» o *Le Bateleur*, «un jongleur, un escamoteur, le créateur d'un monde illusoire par ses gestes et par sa parole, qui ouvre le jeu des vingt-deux lames majeures du Tarot» (Chevalier / Gheerbrant 1982: 126). Se trata de un engañador que crea una ilusión para el público que le sigue; por contigüidad se complementa con el Loco, igual que los dos narradores bajo cuyo signo se encuentran:

> Los dos están relacionados con el arquetipo del Tramposo, pero de diferente manera. La diferencia que hay entre ellos es similar a la que existe entre una broma y una actuación mágica. El Loco realiza sus trampas *con nosotros*, el Mago prepara exhibiciones *para nosotros*. El Loco actúa a nuestra espalda, el Mago en cambio actuará de frente y cara a cara si queremos presenciar su actuación. El bufón se burla de nosotros y nos hace reír, el Mago nos engaña y nos maravilla. (Nichols 2006: 76)

Podríamos decir que el Loco está implicado en el engaño, que para él no lo es pues cree firmemente en la historia que cuenta; el Mago, por su parte, sabe –aunque sea muy en el fondo– que nada es sino una puesta en escena de la cual se convierte en el presentador y organizador. Así Amado Nervo y Dionisio Estupiñán: el primero se entrega de principio a fin a la misión salvífica de la Iglesia y al poder de *La Milagrosa* –la Virgen encarnada, Guadalupe Guzmán– y lo expresa en su discurso en los capítulos inicial y final; el segundo duda constantemente de su papel en esta aventura de salvación, se atiene a lo que indica el Libro de la Vida que le revela su destino, pero sin asumirlo por completo. Nervo se reduce a su papel de transmisor y copista –el almuédano de la Verdad–, Estupiñán trata de entender, relatándola, una aventura que le salió mal: «él es un artista dedicado a su trabajo; cuando una de sus obras falla, se siente involucrado y trata de comprender por qué sucedió», afirma Nichols (2006: 76) sobre este arcano, lo que coincide con la construcción de este personaje.

Como si se tratara de otro, Dionisio comienza a contar su versión de la historia desde su salida de una Ciudad de México devastada por enfrentamientos sociales, pestes, contaminación y abandono:

> Dionisio Estupiñán, profesor, astrólogo, cartomancista, médium incluso, camina cansado sin saber aún nada de la revelación, sin conocerse como el nieto del redentor. [...] Usa lentes tan gruesos que su mirada se pierde, es irreconocible detrás de los cristales. [...] Puedo, por qué no, referirles aquella tarde en que caminó por la Alameda, rodeando el hemiciclo a Juárez, para constatar que alguien había removido los cadáveres del último verano, y que anduvo como un sonámbulo por las calles del centro, por el barrio chino, por el Zócalo. Es más, puedo decirles que entró a Palacio Nacional y fue a sentarse en una polvosa silla presidencial, apartando las ratas. Miles de ratas que salían de quién sabe dónde [...]. Podría narrarles todo esto; aún [sic] así ustedes no comprenderían las razones por las que Dionisio Estupiñán, entonces sólo un loco, prefirió quedarse a ver morir lentamente su Ciudad. Lo que sí es fácil es describir su salida. (Palou 2003: 22-23)

En esta larga cita, muy al inicio del relato, se encuentra buena parte de la información que nos permite conocer al narrador. Primero está la descripción del personaje como mago dedicado a ver el futuro y a comunicarse con los espíritus –afirma ser médium– que sufre una profunda miopía que, recordemos, en la literatura maravillosa es un motivo relacionado con el visionario: como Bernardo Vera y Amado Nervo, ve mejor el Otro Mundo que el inmediato que lo rodea.[83] En

---

[83] Sobre la ceguera y, por extensión, la miopía profunda –brujos y brujas tradicionales suelen sufrir de visión corta– como símbolos: «Privé de vue, l'aveugle est réputé développer de façon très aiguë ses autres sens: il "voit" en réalité un monde invisible au commun des mortels» (Mozzani 1995: 155). También en Chevalier y Gheerbrant: «l'aveugle est celui qui ignore les apparences trompeuses du monde, grâce à quoi il a le privilège de connaître sa réalité secrète, profonde, interdite au commun des mortels. Il participe du divin, c'est l'inspiré, le poète, le thaumaturge, *le Voyant*» (1982: 101, cursivas del original). Evidentemente, la afirmación de Devriendt sobre que «[l]a miopía de Nervo funciona como símbolo de su inteligencia de miras estrechas porque no entiende que las ideas de la secta son sencillas e ingenuas» (Devriendt 2009: 49) es resultado de una lectura primaria del texto.

segundo lugar, como homodiegético testigo posee información narrativa que parece imposible, pues sabe desde el inicio lo que piensa el personaje, por dónde anduvo, lo que vio y lo que sintió con detalles que sólo podría conocer el propio Dionisio. Esta información contrastará con aquélla relacionada con los otros miembros de la secta a lo largo de la novela, por ejemplo, cuando relata el intento de suicidio de Corina y el rescate de Patroclo:

> No logré verla pero *me la imagino* así: caminando pausadamente hacia el río. [...] por su mente pasando interminable el rostro siempre enmascarado de Fray Estruendo, sus brazos musculosos apretándola, su sotana o su capa ondeando al viento, *qué más da*. [...] No sé por qué, pero *la imagino* llorando. [...] *No quiero imaginar*, no tengo derecho, lo que pasaba por la mente de Patroclo en los minutos de su regreso. (Palou 2003: 145-146)[84]

El uso reiterado del verbo «imaginar» y la construcción del episodio carecen de la concreción con la que afirma las acciones de Estupiñán, lo que debería despertar sospechas sobre su identidad en una lectura atenta. Finalmente, desde aquí y de manera constante este narrador se dirigirá directamente a sus narratarios: «puedo referirles», «puedo decirles», «podría narrarles», «ustedes no comprenderían». Estos personajes sólo aludidos a los que cuenta la historia son fundamentales para comprender la estructura del relato y la separación de los dos narradores homodiegéticos. Amado Nervo, cuyo discurso recargado y barroco recupera los símbolos apocalípticos usuales, se dirige a un narratario retórico: «Lector –imposible lector– de estas páginas de olvido: regresa a tu infancia, a la serenidad. [...] No hay tristeza, lector. Este es el punto final: los dos ya hemos muerto» (Palou 2003: 272); Dionisio interpela a receptores bien concretos con intenciones específicas en un intercambio mercantil donde él cuenta la historia a cambio de dinero y bebida:

> Algunos han considerado una blasfemia que Dionisio Estupiñán, ya enterado de su destino y comprendiendo poco a poco el valor de sus días,

[84] Cursivas mías.

> se hubiera dado a la bebida. Pero ustedes son los chismosos, no yo. (Palou 2003: 67)
>
> Que es bueno el pulque que me trajeron y ustedes merecen, deveras, que les digan bien las cosas, sin miramientos. (Palou 2003: 113)
>
> Podría ser un buen principio, si esto fuera una novela y no un relato real que ustedes me han pedido que narre, a cambio de unos vasos de pulque y, para qué negarlo más, unos pesos. (Palou 2003: 126)
>
> Ya basta. No vinieron ustedes a oír las lamentaciones de un alcohólico y a mí tampoco me interesa; si por algo me salvaron no es por compasión ni por lástima sino por necesidad. Así que seré generoso. Después de todo han tenido paciencia, una rara virtud aún [sic] cuando se está haciendo una tesis. (Palou 2003: 272-273)

Aquí se aprecia claramente, por un lado, que el relato es también una larga analepsis (como el de Bernardo Vera y el de Amado Nervo) y, por otro, el cambio sufrido por el personaje, que comienza como un cartomancista que huye de la Ciudad de México para encontrarse nuevamente consigo mismo («este viaje, se dice, tiene algo de búsqueda interior, de regreso a la intimidad» (Palou 2003: 24)) y termina como un alcohólico que, en el presente de narración, vende su historia para que unos estudiantes preparen su tesis sobre la Iglesia de la Paz del Señor.

La revelación llega a Estupiñán también mediante un libro y un mediador: en el autobús que sale de la Ciudad de México –«No es sencillo, se entiende, que una ciudad con ochenta millones de habitantes se vacíe en poco tiempo. Por eso la terminal de autobuses aún estaba en servicio» (Palou 2003: 23)– comienza a ver señales, por ejemplo que le toca el asiento número 13, junto a un «hombre gordo, con huaraches y camisa de manta [que] se lo queda mirando» (Palou 2003: 22); luego, al llegar a Chignahuapan, Puebla, donde el autobús «hacía una primera escala forzosa [...], debido a una sociedad con el hotel de los baños termales» (Palou 2003: 46), le asignan la habitación 13 y finalmente, esa noche, tiene el primer sueño profético:

> Estaba en un monte altísimo, o quizá un volcán, quién sabe –nunca había pisado ninguno–, frente a un grupo extraño de gente que le era por

> completo desconocido. Una enana hermosa a pesar de su deformidad, dos luchadores enmascarados también enanos, un sacerdote español viejísimo, al que no le cabía una arruga más en la cara, un muchacho miope como él, pero tímido. Una mujer indígena también milenaria, como que hubiera existido siempre y que hablaba dificultosamente el español salpicándolo de palabras inentendibles, otro luchador, este sí de proporciones normales, pero que usaba sotana debajo de la capa dorada. (Palou 2003: 47-48)

Estos personajes son quienes formarán la Iglesia de la Paz del Señor, el «lugar altísimo» al que se refiere es el volcán Popocatépetl y las cien o doscientas personas que menciona más adelante en el sueño serán los seguidores. Además, aparece en el sueño el «hombre gordo con camisa de manta» con quien viajó en el autobús, único al que reconoce. Despierta ante esta visión y, luego de tomar un vaso de ron con agua, vuelve a dormir sólo para continuar con el sueño visionario donde se escucha dar un sermón sobre la inminencia del Juicio final a la multitud. Al otro día, después de desayunar, vuelve a su habitación para encontrarse con un libro, «[u]n volumen que él nunca había contemplado antes» (Palou 2003: 52) donde lee, escrita a mano, la historia de la Iglesia de la Paz del Señor:

> En poco menos de una hora terminó su revisión y cerró el libro con desesperado aturdimiento. Su nombre aparecía repetidas veces, sobre todo en las últimas páginas, y si era verdad lo que contenían esas páginas, entonces él, Dionisio Estupiñán, era el nieto del redentor y el último de los sacerdotes de la Paz del Señor. Lanzó un suspiro. El aire que salió de su boca como de la de un hombre que sabe que ya ha muerto. Recordó las últimas líneas del texto, con la perplejidad de haberlas conocido desde siempre [...]. (Palou 2003: 51-52)

Tanto los sueños como el contenido profético del Libro de la Revelación indican dos aspectos importantes: con relación al personaje son otra pista de que estamos ante un narrador autodiegético pues de otra manera no podría conocer ni los sueños, ni el contenido del libro ni mucho menos los sentimientos de Dionisio; con relación al mundo representado, es una de las intervenciones sobrenaturales que salpican el relato: tanto Dionisio como el resto de los miembros de la Iglesia de la Paz de Señor tendrán sueños premonitorios que les indi-

can a dónde dirigirse para su encuentro. Estas rupturas con la realidad representada, en general tética, no son puestas en duda por los miembros de la secta, pero sí por la perspectiva de la trama que, como veremos, se inclina por la versión realista del relato y no por la sobrenatural que mantienen algunos personajes.

Aquí es necesario hacer un paréntesis pues la historia que lee Dionisio (Palou 2003: 55-56 y 68-70) no es sino la forma ficcionalizada de la Iglesia Espiritualista de México, o Iglesia Eliasista, fundada en la Ciudad de México en 1866 por Roque Rojas,

> un líder carismático que destaca su mestizaje debido a su ascendencia judaica por línea paterna y otomí por la materna. Exseminarista y funcionario liberal, como juez del registro civil de Iztapalapa, con pretensiones mesiánicas, funda y estructura una Iglesia «para el pueblo de México: los indios y los labriegos» (mestizos pobres). Concibe su Iglesia como revelada: la crea con el propósito de regenerar al cristianismo y combatir los vicios de su congregación. (Ortiz Echániz 1993: 61)

Según su página de internet, la doctrina de la Iglesia Eliasista de México, A.R. (en adelante IEM),

> tiene su fundamento en las enseñanzas y hechos del Enviado Divino Elías, conocido también como «Padre Elías», el «Pastorcito Elías» o como en su tiempo lo llamaban «Padre Roquito», cuyo nombre completo es Roque Jacinto Rojas Esparza. (IEM 2008b)

El conocimiento de Palou sobre esta secta es evidente en la organización de su grupo religioso ficcional que sigue, como veremos, la «jerarquía de los espíritus» de su modelo extratextual y en la construcción de su protagonista como el líder. Esto completa la caracterización del personaje como narrador apocalíptico y profeta moderno pues en esta iglesia, el visionario o vidente tiene un papel fundamental que

> no se limita a recibirlas [las imágenes de la visión] pasivamente, sino que promueve acciones rituales preventivas de acciones funestas [...]. Con una frecuencia muy alta, los sueños y las videncias se remiten a la ideología doctrinaria del apocalipsis, como un reforzamiento a la seguridad de la «terminación de los tiempos», hecho que iniciaría [sic] el

> cambio social total. Grandes cataclismos, terremotos, aguas de mares y ríos que se desbordan, son los elementos esenciales de esta tipología. (Ortiz Echániz 1993: 73)

Con la ficcionalización de esta organización religiosa, Palou, además de establecer un puente con la historia factual de México –que refuerza con la identidad de los personajes–, también reitera el carácter apocalíptico de la historia.[85]

Volviendo a Dionisio Estupiñán, entre baños termales y tragos de ron, al personaje se le revela su papel en el drama escatológico que se avecina:

> Se recostó en la tina, sacándose el frío de adentro, con el libro recién encontrado, queriendo releer algunas partes que le habían quedado oscuras. «En este instante retengo mi rayo Universal en tus recintos», leyó. «Tú eres Dionisio, Guía, Jefe Supremo, Gran Hijo del Sol. Y ahora, desde este dos de febrero de mil novecientos noventa y nueve, tú eres el encargado de difundir la palabra del Divino Maestro que se manifiesta a través del cerebro humano como Espíritu Santo y que te ordena que des a conocer a todos los visitantes del país la Ley de Dios ampliada a veintidós preceptos y que practicándolos serán como un antídoto para los tiempos que se acercan y que van a ser un azote para la humanidad, en forma de grandes plagas, epidemias, sequías, hambres. Porque tú eres Dionisio Estupiñán, el nieto del redentor, y con tu Luz llegó el tiempo en que se cumplan las profecías de San Juan de su libro el Apocalipsis, que marca este año como el último de esta tierra [...]». (Palou 2003: 67-68)

El «Gran Hijo del Sol» (GHDS), según la IEM, es como se nombra al cargo más alto en la jerarquía eclesiástica y se le considera como

---

[85] Aquí nuevamente encuentro un problema con la lectura de Puotkalyte-Gurgel, quien menciona las «referencias medievales» sin identificar las cartas del Tarot y afirma que el carácter escatológico y milenarista de *Memoria de los días* únicamente se alude en estos símbolos, por lo que en «Palou's modern Mexico one finds the social and political role of apocalypse to be dramatically diminished» (Palou 2011: 95). En realidad, incluso si el resto de las características temáticas y formales no fueran suficientes, bastaría con la ficcionalización de las iglesias Eliasista y Espiritualista para sostener la lectura apocalíptica.

representante en la tierra del profeta Elías, por lo que «cuenta con el aval, protección y respaldo para su desempeño del poderoso y temido personaje mencionado en el "Libro de los Reyes" [sic] del Antiguo Testamento» («Definición y misión del Gran Hijo del Sol: s.a.»). El nombramiento, los 22 preceptos, la jerarquía: todo proviene de la Iglesia Eliasista o su derivación, la Espiritualista. El personaje, entonces, recibe la revelación de su condición de profeta –¡nada menos que la encarnación de Elías!– y reconoce también al mediador, quien en adelante será su mano derecha: Rómulo Rascón, brujo de Catemaco. Éste le explica los detalles oscuros de la revelación y se identifica como espiritista:[86]

> Como usted ya se habrá dado cuenta, pertenezco a la Iglesia Espiritista, y para curar entro en trance y de mi espíritu se apodera un hermano de la tribu azteca, Martín Ixcóatl. Sigo siendo, si leyó completo el texto, una potestad, con propiedades curativas. Hasta que fundemos nuestra renovada Iglesia de la Paz del Señor y pase a ser, como reza la escritura, Pedro Piedra Fundamental, es decir, su segundo. (Palou 2003: 72)

Hasta aquí, Dionisio Estupiñán también cumple con las características de receptor escatológico dentro del paradigma apocalíptico: recibe en sueños la revelación sobre sí mismo y su misión y, con el Libro de la Vida que le otorga Rascón, los acontecimientos primordiales que explican y justifican la catástrofe inminente en la historia del Padre Roquitos como encarnación de Elías y el anuncio de su Tercera Venida encarnado en él mismo, además de la formación original de la Iglesia de la Paz del Señor; la misión que acepta es llevar el conocimiento de los 22 preceptos a todos los mexicanos –según la IEM y sus derivadas espiritualistas, la Nueva Jerusalén será la Ciudad de México pero, como veremos, ésta se encuentra prácticamente destruida y abandonada– para lograr la salvación; la historia que

---

[86] La tradición espiritista mexicana está bien establecida en el país desde el siglo XIX, como muestra el Consejo Espírita de México (COEM), «organismo federativo que expresa la unión de asociaciones, agrupaciones y federaciones espíritas del país» (*Consejo Espírita de México*). Por esto, la afirmación de Devriendt (2009: 50) sobre este personaje reducida a que se trata de un «charlatán que pertenece a la cultura popular y se basa en creencias indígenas» es absolutamente inoperante.

relata muestra las circunstancias en que recibió la revelación, su disposición y estado de ánimo, mientras que las intervenciones que hace en el presente de la narración expresan claramente el profundo cambio que sufre el personaje; tanto la revelación como el mensaje forman la diégesis en conjunto con la «Memoria» recopilada y organizada por Amado Nervo; el conocimiento sobre su papel en el drama escatológico llega a él gracias a un mediador, Rómulo Rascón, quien además le explica el sentido de la revelación.

Una vez asumida su misión y reunido el grupo que le fue dado a conocer en sus sueños durante la estancia en Chignahuapan, las visiones de Estupiñán, ya convertido en el Guía de la Noche de los Tiempos, lo llevarán a reconocer a Guadalupe Guzmán *La Milagrosa*, la encarnación de la Virgen de Guadalupe, volando entre mariposas monarca en Angangueo, Michoacán:

> La fecha es bien sabida: 14 de febrero, día de Nuestra Señora de la Esperanza, de Cirilo monje y Metodio obispo, Valentín mártir[87] [...], las beatas Eustoquia de Padua y Josefa de Santa Inés. Y desde entonces, aunque no llegue a haber ningún calendario que lo marque, nuevo día de Nuestra Señora de Guadalupe y de las Mariposas. (Palou 2003: 114)

> Todos iban arrodillándose frente a la visión maravillosa que bajaba del cielo, justo sobre sus cabezas. Apenas una niña, cubierta de mariposas y con un vestido azul ondeando al viento que le abanicaba con dulzura. [...] Las mariposas, entonces, fueron desapareciendo del cuerpo de la Virgen. Primero se desprendieron de sus brazos, dejándola libre de elevarlos hacia su hijo que la veía descender, hermosísima, a la tierra. (Palou 2003: 116-117)

Acto seguido, organiza la Iglesia de la Paz del Señor (en adelante IPS) siguiendo la «jerarquía humana de los espíritus» de la Iglesia

---

87 Cabe destacar que, contra la afirmación de Devriendt (2009: 46) de que se trata de una «fecha cómica e irónica», el narrador condena el que esta efeméride haya «degenerado para los profanos en un estúpido día de la amistad y el amor» (Palou 2003: 114). Lo que subrayan él y el resto de los personajes es que era el día de Nuestra Señora de la Esperanza, pues es eso mismo lo que simboliza para ellos la encarnación de la Virgen en Guadalupe Guzmán.

Espiritualista Trinitaria Mariana y se convierte en el intérprete de los sueños de Guadalupe Guzmán que, aunados al Libro de la Vida, serán la guía del periplo salvífico.

Una vez organizados, comienzan a congregarse los seguidores de la Virgen, pero solamente asisten aquellos fieles de las ciudades pequeñas que pueden llegar con sus reducidos medios; entonces, Dionisio interpreta un sueño de Guadalupe como una orden divina de llevar el mensaje hasta los mexicanos residentes en los Estados Unidos de Norteamérica en Los Ángeles, California. Tras muchas peripecias logran llegar a esta ciudad para presentar a la Virgen a los fieles que para ese momento suman miles. Entonces, ante una multitud que los aclama y durante la apoteosis de su éxito mediático, Estupiñán organiza una aparición masiva de la Virgen frente al público y las cámaras de televisión; ahí deberá recitar el mensaje que él le ha redactado y que le ha hecho aprender de memoria. Pero en el momento crucial, Guadalupe sufre un ataque de pánico, se paraliza y pierde el habla:

> Ese día la Señora de las Mariposas se presentaría al fin en público. Todo Estados Unidos lo esperaba. Había televisión, periodistas, políticos, religiosos de todas las sectas y todas las órdenes. Cientos de miles de personas esperándola. Habíamos preparado un pequeño estrado, con un pequeño sillón y micrófonos y grandes altavoces que transmitirían al mundo el último mensaje de la Virgen. *Lo habíamos ensayado hasta el cansancio, carajo*. Y ella no pudo hablar. (Palou 2003: 274)[88]

Ya en esta parte, prácticamente el final de la novela, el narrador, que había mantenido la enunciación en primera persona del hipotético narrador alodiegético, se olvida de su enmascaramiento previo y espeta: «lo habíamos ensayado hasta el cansancio, carajo», incapaz ya de sostener la distancia del testigo y asumiendo su función autodiegética. También sobresale el contraste entre el discurso de Amado Nervo quien, mesurado desde el inicio hasta el final, trabaja «copiando con amor sus frases y plegarias» (Palou 2003: 265) consciente de la importancia de su labor –«Yo entiendo que cuando Dionisio Estupiñán, el nieto del redentor, me pidió que fuera yo el encargado

[88] Cursivas mías.

de escribir nuestras hazañas, pensó en la necesidad de que un testigo y no alguien de fuera pusiera claras las cosas, quien se adelantara a cualquier mentira» (Palou 2003: 266)–; y el de Dionisio, prudente al comenzar el relato pero que, entre vasos de pulque, finalmente estalla ante el fracaso de su empresa y la evidente molestia por el miedo de la niña-virgen.

En la confusión de este episodio final, el último personaje en unirse a la IPS, Spencer «el gringo hippie», saca un rifle y comienza a disparar, toma algunos rehenes, se encierra en un edificio y le pega fuego. Dionisio huye abandonando al resto del grupo: «[n]o fue cobardía, se los juro. Cuando me di cuenta yo ya estaba muy lejos» (Palou 2003: 274), pero antes de perderse en la multitud alcanza a ver cómo Guadalupe, con el pecho ensangrentado por un balazo, sube al cielo elevada por una columna de mariposas:

> Entonces fue que volteé la cara y vi al cielo. Qué hermosa, qué divina, qué etérea se veía la Virgen arriba de esa gran torre de mariposas que la elevaban, que la hacían ascender hacia el cielo azul. Y me puse a llorar como un loco. (Palou 2003: 274-275)

Luego de relatar el último milagro, el narrador descubre su identidad, aunque ya no hace falta: «Yo soy Dionisio Estupiñán, el Nieto de la Nada, el Guía del fracaso. Desde ayer, desde siempre. Ya lo sabían, ¿verdad? De nada me sirvió ocultarme tras esta identidad frágil de borracho que es también mía» (Palou 2003: 276). Esta afirmación final alude al enmascaramiento que anuncia el epígrafe pues, ante el horror de su destino y el de sus compañeros, sólo le queda la máscara satírica para ridiculizarlo.

Con esto quedan diferenciados ambos narradores y la naturaleza del libro que es *Memoria de los días*; no se trata, como en *Picnic en la fosa común* de la revelación –en todo caso, ésa sería la «Memoria de los días» de Amado Nervo–, sino de las entrevistas y de la investigación que un grupo de estudiantes hace para una tesis académica donde se privilegia la perspectiva del traidor o del desilusionado con la que finaliza la novela. En efecto, Estupiñán busca a Nervo pero ya no lo encuentra, sólo su libro:

> Cuando al fin alquilé una barca el seis de enero y me dirigí a la isla estaba ya dispuesto a decirle todo, a disculparme con él del terrible engaño en el que habíamos vivido. [...] Me impresionó la pobreza con la que Nervo se autoexilió: una mesa, un camastro. Una caja de madera sellada [c]on arena compacta. No fue difícil abrirla. Adentro, protegido por el follaje seco de la isla, se encontraba este libro. En él Amado Nervo, creyéndose en realidad Pluma de la Paz del Señor quiso escribir nuestra historia [sic]. (Palou 2003: 273)

Completamente desengañado y horrorizado por el suicidio del joven, Estupiñán regala a sus entrevistadores la obra de Nervo –«Llévense este libro. Dónenlo a la biblioteca de su Universidad, si eso les place, que alguien sepa de nuestra estupidez, quizá para que la repita» (Palou 2003: 275-276)– y los despide, hastiado de su propio relato. Con esto, se alude a que ambas versiones de la historia de la IPS, la compilada por Nervo y la de Estupiñán, formarán parte de un trabajo académico, con lo que se situarán en el mismo universo que su relato contrario paralelo: la aventura antiescatológica del astrofísico Carmona.

Así es como Dionisio Estupiñán, en dependencia del discurso donde se presenta, gravita entre el sabio y el charlatán. Para Nervo, Rómulo Rascón y el resto de la secta, es el iluminado depositario de la verdad. El único que lo ve escapar es Fray Estruendo, pero nadie le cree: prefieren guardar el luto al Nieto del Redentor y es esta imagen la que leemos en la «Memoria de los días». El Mago que, según su propio discurso, obtuvo la revelación en Chignahuapan, que presencia los milagros de la Virgen Guadalupe Guzmán, incluso cuando sale huyendo en Los Ángeles, niega la veracidad de su dicho con el cierre de la novela: sabe, porque lo ha sobrevivido, que el mundo no se acabó, por tanto, el discurso apocalíptico no se cumple como cataclismo cósmico; sin embargo, su mundo, su fe y su revelación sí se han destruido. El cataclismo acaba con todo su mundo igual que la fe acaba con el mundo de Amado Nervo, con la diferencia de que Nervo cumple con las instrucciones que ha recibido, deja un mensaje parenético y muere con la esperanza de la trascendencia escatológica. Estupiñán sobrevive para testificar que el mundo no se acaba con un cataclismo, sino que se va minando poco a poco, y es en este choque de perspectivas que se encuentra la parodia: en lugar de la tras-

cendencia escatológica, lo que sucede luego del choque del cometa y la llegada de la fecha icónica milenarista es que el iluminado, la encarnación del profeta Elías, se transforma en un borracho.

2.1.2. Narradores testigo: *Cielos de la tierra*

Cielos de la tierra comparte con *Memoria de los días* la presencia de tres relatos con diferentes narradores, pero carece de la sobrenaturalidad aludida en el texto de Palou. En cambio, sitúa la tercia de historias en tiempos diferentes: la Ciudad de México en el siglo XVI, justo después de la Conquista; la misma ciudad, pero en la década de 1990; y, finalmente, la parte de irrealidad que corresponde a la futurista comunidad de L'Atlàntide, donde ubica el presente de la narración. En este sentido, coincido con la crítica que ha descrito este texto como un palimpsesto ya que entre el cuerpo de la novela y los paratextos se cuentan cinco «autores»: 1. Hernando de Rivas, que escribe sus memorias; 2. Estela Ruiz, que traduce del latín al español a Rivas y anota paralelamente la historia de su vida; 3. Lear, quien transcribe el texto de Rivas y Estela y le suma el relato de sus experiencias en los últimos días de L'Atlàntide, «más de cien años después de la desaparición de la vida natural terrestre, quién sabe cuántos más, si hace 213 exactos nos prohibimos contarlos» (Boullosa 1997: 32); 4. la obvia y real Carmen Boullosa, quien firma la totalidad del texto y además una nota al lector; y 5. un extraño Juan Nepomuceno Rodríguez Álvarez, quien en la «Nota del autor» afirma que «[e]ste libro está formado por tres diferentes relatos. Por razones que desconozco, me fue dado a mí para que yo intentara hacer de él una novela» (Boullosa 1997: 13), y termina su única aparición en el libro con el anuncio de su ubicación temporal:

> [l]a guerra intercontinental se ha desatado. Si no llegan las potencias a un arreglo expedito, si no se solucionan las pugnas internas de los territorios en que hubo naciones, pocos meses quedarán al hombre y tal vez a la naturaleza. (Boullosa 1997: 14)

Con la lectura del relato de Lear, sabremos que no hubo tal arreglo pues este personaje escribe después del cataclismo nuclear, por lo que el presente de Juan Nepomuceno Rodríguez debe ser anterior. Cómo se soluciona este conflicto en la línea temporal de la novela

–si es que esto es posible– será un problema que abordaré más adelante. De momento me centraré en los narradores que construyen la historia: este preámbulo sólo pretende ubicar las acciones de la parte futurista, siglos después del Fin del mundo. Estaríamos, entonces, ante una novela en apariencia postapocalíptica.

Dos de los narradores pertenecen a la representación de realidad tética de la obra: la Ciudad de México inmediatamente después de la Conquista y en la década de los noventa del siglo XX. En sus historias no hay sobrenaturalidad alguna, tampoco marcas textuales que señalen la inminencia de un cataclismo ni la asunción por parte de ellos de ser testigos o recipientes de algún conocimiento particular que les alerta sobre un posible Fin del mundo. Sus reflexiones en este sentido derivan más bien de lo que ya pasó: Hernando de Rivas se asume como representante de un nuevo orden, para bien o para mal, el de los vencidos que aceptan la cultura impuesta por el vencedor. Si hay una catástrofe en esta parte de la novela, ésta sólo aparece en un recuerdo del personaje y de forma tangencial como memoria olfativa tras su único encuentro sexual: el olor que emana su cuerpo le trae a la consciencia las escenas de los adultos indígenas de su niñez –testigos de este Fin del mundo, si se considera que el personaje afirma haber nacido en 1526 y que Tenochtitlan cayó el 13 de agosto de 1521– buscando el único consuelo después de haberlo perdido todo:

> Como subidos a un péndulo, mis ojos visitaron aquellos que me hacía familiar el olor de la cópula. Ahí estaban los hombres y las mujeres a quienes conocí ungidos por ese olor cuando yo era niño. Y desde el badajo en que trepaban mis ojos los vi, uno-dos, uno-dos, sus ojos brillando de lascivia, sus bocas selladas de besos, sus ropas revueltas impregnadas de ese olor, y de ninguno más, uno-dos, y no venían en número de pares, que vencidos o viudas se consolaban de las pérdidas, de los muertos, de las miserias, de las tierras y los hombres ganados para bien de otros y de su sometimiento fornicando, incansables, encendidos por esa luz que no arropa, como la del baño del niño, pero enceguece. Mejor gozarse ciegos que mirarse esclavos. (Boullosa 1997: 346)

Por su parte, Estela denuncia los resultados de la imposición de un sistema económico que deriva en una posible catástrofe social, el

neoliberalismo económico, a partir de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC por sus siglas en español, NAFTA en inglés). La constante en este discurso es la violencia que, para Estela, «se ha deslizado hasta formar parte de una cotidianeidad que no pertenece a los tabloides y las páginas de periodiquillos sanguinolientos [sic], sino que es ingrediente de la charla más inmediata» (Boullosa 1997: 146) como resultado de la corrupción:

> Todos sabemos la magnitud del asalto por el que ha pasado nuestro país, exfoliado [sic] por los propios. Pero la justicia no los declara culpables. [...] De la Colonia venimos, en la Colonia estamos. Nuestras riquezas salen a Suiza, a Luxemburgo, a las Islas Fidji [sic] y Caimán, a Cuba (eso se dice, que hasta Cuba, ya no hay sueños, ya no hay)... [...] Los ladrones públicos de los bienes públicos quedan exculpados. [...] ¿Puede sorprendernos en este contexto que la violencia crezca en proporciones altísimas? La violencia ejercida por las bandas organizadas [...], o la violencia «espontánea» de muertos de hambre y desempleados, pero me temo que esta segunda es muchísimo menor. (Boullosa 1997: 146-147)

La mención de la época colonial alude, evidentemente, al periodo que comienza justo cuando Hernando está escribiendo sus memorias, con la salvedad de que las riquezas ahora no salen de México para ir a Europa como resultado de una invasión extranjera, sino como botín de los propios mexicanos rumbo a diversos paraísos bancarios y fiscales. La pobreza, el crecimiento desmesurado de la población, la crisis de desempleo entre otros problemas que ya se han tratado en otros estudios[89] ocasionan una cascada de violencia apabullante que, como afirma el mismo personaje, forma parte de la vida cotidiana.

Hernando y Estela, pues, se sitúan en contextos donde lo peor ya ha sucedido, la catástrofe de la Conquista y el Fin del mundo indígena que se continúa hasta el siglo XX, como acusa Estela, pues son las comunidades sobrevivientes quienes más sufren la desigualdad económica, la discriminación social y el abandono general, tanto del gobierno como de quienes, soñando con la utopía de *Cien años de soledad* en los setenta, olvidaron a esa parte de la población: «[n]o soñé, ni yo, ni mi generación, con un sueño que borrara la estructura

[89] *Vid. supra* nota 59.

suicida de nuestro pasado colonial» (Boullosa 1997: 204). Como bien reconoció Monsiváis, en la Ciudad de México (y, me atrevería a afirmar, en el resto del país por contagio) se viven tiempos postapocalípticos cuyo origen el imaginario sitúa generalmente en la caída de la Gran Tenochtitlán.[90] Sin embargo, ambos personajes, Hernando y Estela, aun cuando dejan constancia de los sucesos que consideran catastróficos, se muestran integrados en la sociedad, a pesar de que no se identifican del todo con ella: un cierto rechazo al camino que ha tomado les hace escribir como un acto de rebeldía (que no de revelación) y esconder el producto final. Pero, no obstante su desasosiego, no podemos considerarlos narradores apocalípticos, pues no cumplen con ninguna de las características que hemos encontrado en las otras novelas. Particularmente, la falta de sobrenaturalidad representada y el que no se consideren elegidos ni aludan a algún tipo de conocimiento revelado, los descarta para los fines de este análisis.

Algo diferente sucede con la narración de Lear. Ella escribe desde el futuro, un mundo no tético creado posteriormente a la destrucción del hombre y la naturaleza, motivos recurrentes en su discurso, que describe como una «enorme esfera achatada y transparente» (Boullosa 1997: 16) hecha de aire, un «Paraíso Terrenal [...] sin vegetación, suspendido en el medio del cielo» (Boullosa 1997: 18) donde la enfermedad, la vejez y la muerte han sido superadas y se vive en un eterno presente: como una Nueva Jerusalén futurista, salvo que quienes la habitan no son las almas de los resucitados sino la creación artificial de los pocos sobrevivientes.[91] Lo que cuenta Lear desde su presente de narración es el derrumbe de esta comunidad y la muerte simbólica de sus habitantes, con quienes muere lo último de lo humano; ella permanece como bastión final de la Historia, única testigo de esta catástrofe, condenada posiblemente a la locura: es esto lo que

---

[90] Esto no lo afirma Monsiváis, pero se puede deducir de las constantes referencias que los relatos apocalípticos hacen al México prehispánico.

[91] Taylor (2003) hace una lectura, entre otras teorías, desde la perspectiva de Haraway («A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century») con relación al ciborg. Me parece una línea muy interesante que podría interpretar esta parte de la novela desde la luz del posthumanismo, pero un análisis en este sentido sobrepasa los límites de este trabajo.

permite leer la novela como una narración apocalíptica de ficción, el anuncio y cumplimiento del final escatológico donde el mundo trascendente se condena por la *hybris* de sus habitantes.

2.1.2.1. Lear

Considero este personaje como el narrador principal de la novela porque es quien encuentra la traducción que hace Estela de las memorias de Hernando de Rivas, quien reconstruye –literal y figuradamente– el texto y organiza la información que leemos como *Cielos de la tierra*: después de los «estallidos encadenados» (Boullosa 1997: 22), todos los libros, menos una selección encapsulada en la Biblioteca del Congreso de Washington que previamente se había trasladado a micropelículas, quedaron reducidos a polvo y ella como arqueóloga los recupera:

> Yo trabajo con polvo, son partículas diminutas, con la memoria escondida de la materia, valiéndome de los imantadores de partículas que no describiré por ser invisibles como aquello con que inician su rescate, y porque éste no es el lugar donde se explica la ciencia, el conocimiento de mi colonia. (Boullosa 1997: 22)

El texto que reconstruye, como explica, está compuesto por dos «unidades, no sucesivas sino intermitentes» (Boullosa 1997: 30) por lo que, en principio, el resultado debería ser sólo la traducción de Estela Ruiz y los comentarios que ésta añadió a las memorias de Hernando, tal y como lo afirma al inicio, pero poco a poco Lear irá incorporando también los cambios que presencia en su comunidad:

> después de los epígrafes, en la siguiente hoja del manuscrito comienza una especie de texto confesional de Estela, a la que seguirán las palabras de Hernando de Rivas. Dividiré el manuscrito en cestos, respetando el orden que Estela inició; a cada voz le haré su cesto separado, y lo cerraré cuando toque el turno a la siguiente, sea Estela, sea Hernando, sea yo. (Boullosa 1997: 32)

El resultado, entonces, es la yuxtaposición de estas tres voces. Lear se incluye entre las «cestas» que distingue con una frase de apertura y una de cierre en esperanto para cada relato –«Ekfloros keston de

Hernando / Estelino / Learo» para abrir y «Slosos keston de Hernando / Estelino / Learo» para cerrar–, y dado que el relato de Estela es mínimo (apenas cuatro entradas, dos de ellas de un par de páginas) pronto la novela se convierte en una especie de diálogo entre Hernando y Lear.

La historia abre con una afirmación que muestra la primera característica apocalíptica de esta narradora, la pseudoepigrafía: «Ahora mi nombre es Lear. Una casualidad me despojó del anterior» (Boullosa 1997: 15). Inmediatamente después nos informa que los habitantes de esta comunidad futura no usan nombres propios sino cifras, así que el hecho de imponer(se) un apelativo específico tanto a sí como al resto separa desde el mero inicio al personaje:

> [l]os miembros de mi comunidad se llaman el uno al otro echando mano de una cifra. Yo no puedo pensarme sin ligar un nombre a mi persona. Bauticé también a todos los de L'Atlàntide: Italia, Evelina, Salomé, Ulises, Jeremías... (Boullosa 1997: 15);

más adelante sabremos que la narradora anteriormente se llamó Cordelia (Boullosa 1997: 113) y que mantiene en su lista de posibles nombres los de Clelia y el Príncipe (Boullosa 1997: 20). Como he explicado ya antes, la importancia del nombre en la conformación del personaje es capital, particularmente cuando está cargado de sentido por su referencia a un personaje histórico o literario, como en el Amado Nervo de *Memoria de los días* y, por supuesto, en este caso, en que sobresalen tres apelativos: Lear y Cordelia evidentemente por ser personajes de la tragedia de Shakespeare, y Clelia por su relación con la historia romana y ser también personaje de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. A través de este recurso, esta narradora de *Cielos de la tierra* brinda información sobre cómo se ha percibido a sí misma y cómo se considera en el momento del relato en que, curiosamente, opta por llamarse Lear. No olvidemos que para ella el nombre no es una imposición externa, como lo es para Nervo –él mismo señala que fue un capricho de su madre–, sino una decisión consciente. Hay que mencionar, además, que a lo largo de su relato el personaje reflexiona sobre el uso del lenguaje –que es el problema central de su narración, como veremos– y hace gala de un

amplio repertorio de citas literarias en español, inglés, francés y alemán, demostrando que sus elecciones no son gratuitas.

El nombre de Clelia, enunciado sólo una vez, puede referirse por lo menos a dos obras, la *Historia de Roma* de Tito Livio (1990) y la susodicha novela de Stendhal.[92] En la primera, el escritor romano cuenta la leyenda ubicada después de la caída de Tarquino el Soberbio en el siglo VI a.C. durante el sitio que el etrusco Porsena, rey de Clusio, hizo a Roma: según Livio (1990: II 13, 5-11), Clelia formaba parte de un grupo de rehenes romanos tomado por el rey. Impulsada por los honores que éste concedió al joven Gayo Muncio, quien demostró extraordinario valor y coraje tratando de asesinarlo, la joven burló a sus captores y logró liberar a todas las doncellas haciendo de guía mientras cruzaban a nado el Tíber en medio de los proyectiles enemigos. Porsena, al principio enfadadísimo, pasó a la admiración por la hazaña realizada y exigió la vuelta de Clelia en su calidad de rehén, pero bajo la promesa de respetar su vida y devolverla a los suyos sin ningún daño; los romanos, haciendo valer el tratado que habían establecido con los etruscos –entregar un grupo de rehenes a cambio de evacuar la guarnición del Janículo para acordar la paz (Livio 1990: II 12, 2-4)–, accedieron. De vuelta Clelia entre los etruscos, Porsena le otorgó como don la posibilidad de regresar a Roma con un grupo de romanos elegidos por ella:

> Traídos todos a su presencia, eligió, dicen, a los que aún eran niños, elección ésta digna de una muchacha y merecedora de la aprobación unánime de los propios rehenes, al ser liberados del enemigo los que por su edad estaban más expuestos a ser ultrajados. Restablecida la paz, los romanos recompensaron aquel valor sin precedentes en una mujer con un honor también sin precedentes: una estatua ecuestre; en lo alto de la vía Sacra fue colocada la imagen de una doncella a caballo. (Livio 1990: II 13, 9-11)

---

[92] También podría considerarse como referencia el *roman précieux* de Madeleine de Scudéry *Clélie, histoire romaine*, pues, además del nombre, la novela de Boullosa tiende al preciosismo; sin embargo, una comparación con este texto exigiría un espacio más amplio.

Este personaje legendario se caracteriza, entonces, por su excepcionalidad, audacia y por erigirse como libertadora y defensora de quienes se encuentran expuestos al peligro. Así lo comprendió también Stendhal, que conocía bien la obra de Livio como lo señala Sierra en su introducción general a la edición castellana de la *Historia de Roma desde su fundación*:

> Livio es una lectura saludable. Según cuentan, el rey D. Alfonso V de Aragón y I de Nápoles recuperó con la lectura de Livio la salud que ni la medicina ni la música habían podido devolverle; la lectura de Livio fue el único consuelo de Cola di Rienzi en la cárcel de Aviñón, manteniendo vivos sus ideales de libertad, y con el paso de los años, de la mano de Stendhal, hasta un personaje de ficción recurriría a sus reconfortantes efectos: *Le Marquis, irrité contre le temps présent, se fit lire Tite-Live.* (Sierra en Livio 1990: s.p.)

Probablemente Stendhal recuperó del escritor romano este nombre para el personaje de Clelia Conti en *La Chartreuse de Parme*, quien ayuda al joven Fabrizio a evadirse de la Torre Farnesio durmiendo con láudano al gobernador de la cárcel y padre suyo, Fabio Conti. Tenemos, así, a un personaje femenino relacionado con la defensa de la libertad en dos obras que muy probablemente forman parte del amplísimo bagaje literario de Carmen Boullosa: la narradora futurista de *Cielos de la tierra* señala, al decir que

> [e]ntonces, mis «informes» etéreos se convertirán en libros. Y yo ya no cambiaré mi nombre. No me llamaré hoy Lear, ni mañana (cuando mi condición de ciego que no distingue al lobo del cordero sea insostenible), me llamaré Clelia o el Príncipe (Boullosa 1997: 20),

que en algún momento se pudo considerar como un personaje con estas características, destinado a defender la memoria de los Hombres y de su propia comunidad. Resulta curiosa la afirmación de sí misma como un «ciego que no distingue al lobo del cordero», sobre todo si relaciona esta circunstancia con la posibilidad de llamarse «Clelia» o «el Príncipe»: cuando sea insostenible su condición de ciega y deba ver, y se vea obligada a distinguir entre el lobo y el cordero podrá dejar de cambiar su nombre y podrá ser Clelia, la que libera y defiende la libertad (¿contra el lobo?), o el Príncipe, el líder

político que guía y orienta (¿a los corderos?) como el arquetipo de Maquiavelo. Lo que queda claro es que la protagonista y narradora asume que en su sociedad perfecta hay depredadores escondidos, y que su nombre cambia en dependencia de la percepción que tiene de ellos.

Esto cobra importancia en el diálogo en el que nos enteramos del nombre Cordelia y de cómo le llaman sus compañeros en L'Atlàntide: 24 (Boullosa 1997: 110 y ss). Un personaje a quien ella ha nombrado Ramón trata de convencerla de apoyar la «Reforma del lenguaje» –provocarse afasia de Broca– y abandonar su trabajo con los libros, que son «cosas» humanas donde reside la memoria y, por tanto, la maldad que ocasionó la destrucción de la Naturaleza:

> –No vamos a arruinarnos la mañana discutiendo, Cordelia.
> –No, ahora me llamo Lear.
> Se rió a mandíbula batiente.
> –¿Ya *no* te llamas Cordelia? ¿Ahora Lear? –se rió más–. No se puede estar brincando de nombre, ésa no es la manera. Nombrar deja de tener sentido. ¿Yo sigo siendo Ramón?
> –Claro, a ustedes no les cambio el nombre nunca. El problema es que yo tengo que escapar de los nombres.
> Se volvió a reír. Ni modo, yo me reí también, reconozco que es risible cambiar de nombre, y aunque me incomoda hacer el ridículo, creo que es mejor sumarme a los que se burlan de mí, que intentar defender algo indefendible. Pero aunque indefendible, es algo que no puedo evitar. (Boullosa 1997: 113)

En este intercambio encontramos mucha información importante acerca de la narradora: primero, que hasta hace poco se llamaba Cordelia, nombre sobre el que abundaré en un momento; segundo, que, a pesar de «no poder pensarse sin ligar un nombre a [su] persona» (Boullosa 1997: 15), *debe escapar* de ellos, idea que se ajusta al nombre que tiene en su lista de posibilidades, Clelia la que ayuda a *escapar*, y a la percepción de los lobos en la comunidad; tercero, que su manía adánica por nombrar a sus compañeros de colonia es percibida como algo ridículo de lo que los otros se ríen –a mandíbula batiente, como Ramón– y que ella prefiere reírse con ellos de sí misma antes que intentar defender su apego a la individualidad que

otorga el nombre propio; y cuarto, que percibe esta característica suya como *inevitable*. Su pseudonimia asumida, entonces, es resultado de una necesidad inevitable por escapar, aunque ya no podrá hacerlo más: ya no será Clelia. Más aún, hemos visto que Lear abre el relato con una afirmación que no aclarará textualmente: una casualidad le ha despojado de su nombre, que, ahora sabemos, era Cordelia, como la hija del rey Lear en la tragedia homónima de Shakespeare.

El que ambos pseudónimos, Cordelia y Lear, provengan de esta obra no es casual pues los puentes tendidos entre *Cielos de la tierra*, particularmente su relato futurista, y *King Lear* son muchos, algunos obvios como el asunto de los nombres y otros apenas visibles. La narradora cuenta desde el inicio el debate que mantiene con su comunidad en contra de la llamada «Reforma del lenguaje», que busca acabar con la memoria y vivir en un eterno presente, dejar atrás todo aquello que aluda a la Historia –así, con mayúscula, en la novela hace referencia a la etapa histórica anterior al colapso terrestre–, al hombre y a todo lo que llevó a la destrucción total. Lear argumenta contra esta idea:

> si fuera cierto, como se dice, que sólo hay que poner el entendimiento en el presente y el futuro, si fuera esto verdad y se practicara rigurosamente, como lo piden, al borrar el pasado, Tiempo, o lo que conocemos como tal, se disolvería. Flotaríamos en una masa amorfa donde Tiempo no tendría cabida. La reforma que proponen a nuestra conciencia, al pedir el olvido total, implicaría su pérdida. [...] No les importa que todas las palabras vayan perdiendo poco a poco el eco que ilumina su sentido, porque están ocupados inventando un nuevo código de comunicación que las evite. (Boullosa 1997: 18-19)

Ella comprende la catástrofe que significa la reforma, la pérdida de la memoria, de la imaginación y de su principal herramienta, el lenguaje, e intenta que el resto lo entienda también, pero en vano: «[e]sta opinión, que espeto con tono de predicador suplicante, no la comparte nadie en L'Atlàntide» (Boullosa 1997: 19). Como los narradores que hemos visto anteriormente, a pesar de que no hay presencia sobrenatural ni tiene función diegética alguna el hecho religioso, este personaje funciona como un profeta: lee la historia y la interpreta de manera que puede *prever* lo que sucederá, pero nadie la

escucha. En este primer *kesto* relata la lucha que ha debido librar para defender su amor por las palabras y el lenguaje, para que en la comunidad les den su justo valor: no usarlos para repetir los errores de los hombres, pero tampoco deshacerse de ellos. Pronto, la disyuntiva a la que se enfrenta es afirmarse en su postura contra el resto de los atlántidos o dejar de «defender lo indefendible». Como la Cordelia de Shakespeare, quien con «el bufón, lo mismo que Kent, son los únicos que le dicen la verdad al rey» (Jaume en Shakespeare 2016: 25), ella ha intentado prevenir sobre los peligros de sobrevalorar el olvido condenándose a ser señalada y marginada. La comunidad, por mediación de Ramón, la increpa y cuestiona su labor:

> Puedes hacer con tu tiempo lo que desees, pero –aquí hizo un silencio, tomó aire–, *mais*[93] –volvió a recalcar la palabra, pronunciándola lentamente, golpeando sus letras–, pero no busques herirnos, 24, esto no es un juego. [...] Puedes hacer de tu tiempo lo que quieras, pero no puedes hacer del nuestro lo que tú quieras. (Boullosa 1997: 112)

Al parecer, entre apoyar a la comunidad aceptando su destino común o resignarse a una vida marginal, ha optado por esto último. Unida como se siente hacia ellos, no puede hacer más de lo que su función en L'Atlàntide le permite, pero tampoco menos, y al afirmarse en su posición defensora de la verdad, como Cordelia ante la pregunta de su padre, queda de cierta forma exiliada:

> Unhappy that I am, I cannot heave
> My heart into my mouth: I love your majesty
> According to my bond, no more nor less. [...]
> You have begot me, bred me, loved me. I
> Return those duties back as are right fit,

[93] En francés en el original, «en esa lengua se conversó en L'Atlàntide» (Boullosa 1997: 91). Esto significa que, además, los diálogos que leemos de Lear con sus compañeros atlántidos serían una versión en español pasada por un doble filtro del personaje como narradora y traductora. Un problema más que añadir al palimpsesto y sus traducciones.

> Obey you, love you, and most honour you. (Shakespeare 1993: I.1.81-84)[94]
>
> [Infeliz como soy, no puedo
> sacar el corazón por esta boca.
> A vuestra majestad amo según mis lazos,
> ni más ni menos. [...]
> Me habéis dado vida, amor y alimento.
> Y os correspondo como bien se debe,
> obedezco, os amo y mucho os honro.] (Shakespeare 2016: I.1.96-100)

Lear ama a sus compañeros y cumple con sus deberes como superviviente, pero no puede amarlos más que al lenguaje ni abandonar por ellos a sus poetas: sus lazos son fuertes pues fueron creados al mismo tiempo, son las únicas personas a las que ha conocido y con ellos ha compartido cientos de años en L'Atlàntide; sufre, además, al prever lo que va a suceder con ellos, pero se rehusa terminantemente a compartir ese destino. Ahora bien, en la obra de Shakeapeare, después de esta escena, no obstante haber sido repudiada por su padre, Cordelia encuentra la felicidad con el rey de Francia; la Cordelia de Boullosa, marginada entre los suyos, encuentra una cierta felicidad –o al menos simpatía– con la lectura y traducción de las memorias de Hernando de Rivas, a quien llama «mi Hernando». Igualmente, la narradora responde sobre su amor a los libros frente al que siente por su comunidad con la verdad desnuda, la de los recuerdos inventados que los unieron como únicos habitantes de L'Atlàntide: «[t]enemos que saber que esos recuerdos no son verdad... Lo único que tenemos los atlántidos, Ramón, querámoslo o no, son las palabras» (Boullosa 1997: 115), y puesta a elegir entre unos y otras, ella elige las palabras.

Aparentemente, desde su espacio en la Central, recopilando y reconstruyendo libros, este personaje trabajó bajo el nombre de Cordelia para recuperar y preservar la memoria que brinde materialidad y realidad a los recuerdos implantados en los atlántidos, así como la otra, la de Shakespeare, intenta «reconstruir» a su padre cuando éste, despojado por sus otras hijas y sus yernos, llega sin más que un

[94] Cito la versión de 1623.

hombre de guardia, desarrapado, hambriento y perdido el juicio, a buscar refugio con ella. Sabemos que, una vez reunida y reconciliada con su padre, Cordelia irá a la guerra con él, pues, no lo olvidemos, en su origen se trata de una reina guerrera. En *The History of the Kings of Britain*, donde aparece por primera vez esta historia, Cordelia forma parte de la expedición para recuperar el reino de Leir y lo gobierna, a la muerte de éste, durante quince años:

> Once Aganippus [rey de los francos] had done this [reunir un ejército], Leir led Cordelia and the assembled host and fought against his sons-in-law and defeated them. Three years after he had regained all of his former power, he died. Aganippus, king of the Franks, had also died by then. So Leir's daughter Cordelia assumed governance of the kingdom [...]. After Cordelia had reigned tranquilly for fifteen years, the peace was broken by Margan and Cunedag [...] (Monmouth 2008: 67)

Pero para cuando comienza el relato de *Cielos de la tierra*, al personaje narrador le han despojado de su nombre: cambia, de ser la hija con todas las características que ésta le confería –lucidez, honestidad, fuerza, estabilidad y posibilidad de luchar por la preservación de la colonia y de convertirse en guía de sus compañeros– a ser el padre, un rey despojado por su insensatez y condenado a la locura. En la pieza isabelina, Lear presencia la muerte de Cordelia; en la novela de Boullosa, Cordelia «muere» para dar paso a Lear, que deberá presenciar la desaparición del lenguaje.

Es con este nombre que el personaje relata su Fin del mundo, que en este caso no es sino la continuación de lo que había comenzado con la catástrofe nuclear. Este pseudónimo coincide con la tradición apocalíptica en tanto que Lear es un rey legendario y remite, además, a uno de los dramaturgos más importantes en la historia de la literatura; combina, por un lado, el prestigio del antiguo rey Leir que muere de vuelta en el poder, y el *fatum* trágico del rey insensato que termina sumido en la locura. Ya bajo este signo, el día de la reforma y frente a todos los atlántidos, la narradora intenta una vez más que le escuchen:

> –Ramón, esto es demasiado terrible. No deben hacerlo –lo repetí de cara al círculo, volteando a un lado y al otro– ¡No deben hacerlo!

> –Ya está decidido –agregó Ramón.
> –Es que no deben hacerlo. No lo hagan. Se los suplico. La lengua…
> Una rechifla ahogó mis palabras. Una rechifla acompañada de los movimientos más procaces, espantosos, estúpidos, abominables, los de su nuevo código de comunicación. (Boullosa 1997: 252)

Ante la respuesta común y justo antes de que la Central atrofie el cerebro de todos sus compañeros, Lear huye: «[l]os dejé en su ceremonia anómala, a punto de bañarse en el olvido, entrando a la oscuridad más profunda del alma y de la inteligencia» (Boullosa 1997: 254). Tras esta ceremonia, refugiada cada vez más en la traducción del libro de Hernando, su narración se convierte en el testimonio del descenso de los atlántidos a la bestialidad más abyecta.

En el relato del indígena, Lear encuentra también la identificación con quien no pertenece a ningún mundo: Hernando, desde su vejez y con las piernas atrofiadas, cuenta los últimos días del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco al mismo tiempo que una vida de enmascaramiento que lo ha separado del mundo:

> No le pertenezco a nada. No soy de aquel tiempo ajeno a la llave y a la cerradura, de aquellas villas magníficas donde las casas estaban siempre abiertas, donde los quequezalcoa, tlenamacac y tlamacazqui, los tres grados de sacerdotes […] regían con sabiduría el orden de estas tierras, ni soy tampoco de allá, de las nieblas y nubes del cielo de donde creyeron los míos ver descender a los franciscos doce primeros ni de las crueles tierras europeas. […] ¿En qué tuvo fe Hernando? ¿A qué mundo perteneció? Porque algún día quiero aquí dejar escrito que Hernando perdió todo aquello que a un hombre da gusto y alegría, que su vida dejó de tener para siempre el sentido que tiene la vida de un hombre. […] No queremos ni vivir ni morir. Estamos poseídos por el odio a la vida y por el miedo a la muerte. (Boullosa 1997: 364-365)

Pero para los indígenas mexicanos, como para los mestizos del siglo XX, la vida siguió y sus palabras llegaron hasta la comunidad de posthumanos de Lear. Ni la Conquista del territorio amerindio, ni el Fin de su mundo con la colonia y el virreinato, ni el advenimiento del neoliberalismo económico en la década de los noventa acabaron con el mundo. Ni las señales que indican un próximo colapso, ni el cataclismo nuclear se relatan en esta novela porque el verdadero final

está en el futuro, aunque las palabras del indígena tlatelolca describen muy de cerca la situación de Lear en L'Atlàntide posterior a la reforma: la narradora no pertenece al mundo de lo natural –cuando encuentra un río y un árbol vivos corre despavorida, a pesar de que se trata de la única señal en la novela de que la Naturaleza sobrevivió y está volviendo a crecer–, no perteneció del todo al mundo perfecto posthumano, empeñado en hacer desaparecer todo lo anterior a ellos, ni pertenece en el presente de la narración al mundo de seres incoherentes, fuera del tiempo en que se ha convertido su comunidad. Lear decide no transcribir las muertes de Hernando y de Estela: «[d]esdeciré la muerte anunciada de Hernando, quitaré el párrafo en que se la menciona, no le permitiré llegar a su fin. A Estela tampoco la dejaré alcanzar su muerte propia, la que tendría con el gran estallido» (Boullosa 1997: 368-369)[95] y, en cambio, convertirse ella misma

[95] Aquí encuentro un puente más con el texto de *King Lear*: en sus memorias, Hernando relata los pasajes de su vida y la historia del Colegio de la Santa Cruz no en su lengua natal que es el náhuatl sino en latín; Estela traduce el texto al español pero editando el original: «[l]o que no me permitiré será escribir una línea que no me interese, que no me sea importante, aunque el costo de hacerlo sea saltarme pasajes manuscritos con el puño tambaleante de mi indio. [...] Me he ido tomando, incluso, la libertad de acompletar [sic] también las partes que aluden a su propia persona, echando mano de lo que mi imaginación me regale, y así he de seguirlo haciendo. ¿Por qué no? Es *mi* lectura, exageradamente personal, de un manuscrito que *me* pertenece, que me habla *a mí* desde el siglo XVI, que me explica *mi* presente» (Boullosa 1997: 66-67, cursivas del original); y finalmente Lear cambia y elimina los pasajes que aluden a la muerte de ambos narradores. Entonces, leemos, siempre dentro del mundo representado, la *versión final* de un documento cuyo original desconocemos. Algo semejante ha sucedido con las versiones de la tragedia inglesa, como bien apunta Halio en el prefacio a su edición de *The Tragedy of King Lear* (2005): se conocen por lo menos dos versiones, el Quarto de 1608 (Q) y el Folio (F) de 1623, por lo que existen ediciones basadas en Q y otras basadas en F, otras que combinan ambas versiones e incluso la de 1681 de Tate que «había practicado varias mutilaciones, entre ellas un *happy ending* en el que Cordelia sobrevivía y se casaba con Edgar» (Jaume en Shakespeare 2016: 2). Finalmente, uno de los problemas que aborda la novela es el de la autoría de un relato: ¿de

en palabras para encontrarse con los otros dos y una nueva comunidad, «Los cielos de la Tierra»: «L'Atlàntide pertenecerá al pasado, como la vieja Tenochtitlan, como el México de Hernando y el país de Estela» (Boullosa 1997: 369) que será el nuevo principio.

La narradora futurista de *Cielos de la Tierra*, entonces, corresponde en algunos aspectos con el paradigma apocalíptico: si bien no tiene una *visión* en el sentido sobrenatural del término, sí adopta una misión que consiste en salvaguardar la Historia y, con ella, la memoria humanas; adopta varios pseudónimos aunque en el presente de narración se limita al de Lear, aludiendo al rey legendario y al personaje literario; las perspectivas narrativa y, coincidentemente, de la trama se focalizan en este personaje puesto que es éste quien organiza y presenta la información de los otros narradores; durante su relato, la narradora expresa constantemente su estado de ánimo, pasando de la incredulidad a la estupefacción y finalmente al horror, al reconocer y prever los resultados de la reforma del lenguaje, que en este caso es la catástrofe anunciada. Como mediador entre Lear y la catástrofe está Ramón, quien la incita a dejar su misión y participar del olvido general explicándole constantemente las ventajas de vivir fuera del tiempo, aunque la importancia del lenguaje y la memoria Lear las encuentra también en la lectura de Hernando, gracias a cuyas memorias comprende la magnitud del colapso que se avecina. Por otro lado, el presente de narración se ubica en un momento en que la narradora es objeto de ataques constantes por parte de la Cen-

---

quién *es* el texto de Hernando, cuando Estela afirma que de tan suyo lo quiso alterar?, ¿de quién el resultado que propone Lear, quien traslada los relatos a *kestos* a su criterio? Igual sucede con la pieza de Shakespeare: «Final choice will depend upon one's preference for an early manuscript version, as reflected in the first edition, however corrupt or incomplete, or for a revised version of the play which, though in many respects offering a better text, involves problems of its own. Among those problems is *the vexed question of revision and the issue of authenticity or legitimacy that revision, including authorial revision, raises*» (Halio 2005: s.p., cursivas mías). Pienso que Boullosa juega con estas posibilidades al ser la autora explícita y real de la novela pero proponiendo a tres autores-traductores-editores y un último redactor que «presenta» el texto, Juan Nepomuceno Rodríguez Álvarez.

tral –con timbrazos que le impiden dormir por las noches y que carecen de motivo explícito– y reconvenciones por parte de Ramón que la aíslan de la comunidad; el relato incluye el *acontecimiento primordial* que dio origen a L'Atlàntide, la destrucción de la Tierra, que contrasta con la armonía en la que viven los atlántidos, y la historia posterior a la catástrofe, que muestra claramente una *transformación* en los personajes y, por extensión, en el mundo representado.

Así pues, si leemos el relato posthumano de esta novela como una versión del mito escatológico cristiano, reconoceremos esta comunidad futura como una Nueva Jerusalén, la ciudad perfecta que comienza después de la gran destrucción, donde un número limitado de elegidos –los posthumanos como Lear– viven sin conocer la vejez, la enfermedad o la muerte. Seres perfectos en un mundo controlado por un poder central, abstracto, que rige con rigor la vida de estos sobrevivientes destinados a una «eterna felicidad». Aquí no son las divinidades del pasado que regresan con todo su poder para destruir y sembrar el caos como en *Picnic en la fosa común*, ni un cometa a punto de estrellarse en un planeta destruido por las guerras, el capitalismo voraz y el cambio climático, y donde se encarna una diosa madre como en *Memoria de los días*; en *Cielos de la Tierra* ya sucedió todo esto y se superó hasta llegar a la sociedad perfecta que mira con desdén la historia que le dio origen. Es la *hybris* de los atlántidos la que los lleva a una forma de muerte en vida, como lo predice al inicio Lear, cuando tiene aún la esperanza de que un día se comprenda que «recordar es sobrevivir» (Boullosa 1997: 20), entonces:

> [l]a lengua ocupará el lugar que le es propio, los memoriosos llenarán el alma de L'Atlàntide, se escuchará de nuevo la Risa y temeremos la oscuridad. [...] Ahora escribo aunque nadie pueda leerme, a menos que alguien quiera emprender el viaje hacia el tiempo de la Historia [...] y aprenda esta lengua. Ocurrirá cuando L'Atlàntide se rinda ante el poder de Némesis. (Boullosa 1997: 20-21)

Némesis, la diosa que persigue la desmesura, será quien castigue a los atlántidos, incapaces de morir, y a Lear le corresponderá ser el testigo del final de la utopía.

2.2. Narradores heterodiegéticos

Siguiendo con el modelo apocalíptico del Nuevo Testamento, podemos afirmar que el narrador homodiegético con las modalidades que hemos analizado hasta ahora es el más adecuado para una refiguración del texto joánico. Sin embargo, hay relatos donde se opta por la narración heterodiégetica y, aun cuando se separan del paradigma, pueden considerarse también narraciones apocalípticas de ficción pues además de tener como tema el Fin del mundo desarrollan los tópicos que distinguen este modo discursivo: sus protagonistas suelen estar caracterizados como visionarios, elegidos o testigos, la acción se lleva a cabo en lugares tradicionalmente apocalípticos y en situaciones de crisis que brindan un tono general de inminencia y terminan por llevar el mundo representado al límite mismo del colapso, donde suele suceder el desenlace de la historia.

Esta elección, por otra parte, presenta ventajas que potencian el efecto apocalíptico del relato. En primer lugar, evidentemente un narrador heterodiegético amplía el campo de selección de la información narrativa pues evita las restricciones propias de la focalización interna fija que exige un homodiegético y, además, permite la elección de múltiples puntos de vista. Esto aumenta el espacio para las descripciones de la crisis y multiplica las deixis de referencia, al relatar desde la conciencia de varios personajes cuyos intereses pueden abarcar escenarios muy diversos. Así, el mensaje apocalíptico ya no sólo depende de la perspectiva de una conciencia figural sino de varias voces diferentes. En segundo lugar, la elección de un narrador ubicado fuera de las acciones narradas posibilita la presentación de múltiples perspectivas, consideradas en este caso como orientaciones temáticas o puntos de vista sobre el mundo representado. De esta manera se tematizan varios problemas tanto heredados de la tradición apocalíptica como contemporáneos: desde la catástrofe provocada por una deidad hasta el ecoapocalipsis, pasando por la milagrería, la *hybris* castigada por los dioses, el desastre económico, la desigualdad social y la violencia.

2.2.1. Perspectiva y focalización

En general, encontramos que cuando la narración apocalíptica de ficción está a cargo de un narrador heterodiegético, éste suele tener las limitaciones mínimas de la focalización cero –puede entrar y salir de la mente de los personajes y carece de restricciones espaciales y temporales– aunque privilegia la focalización en ciertos personajes. Por ejemplo, en las novelas de Aridjis, la perspectiva del narrador suele ir en consonancia[96] con la del personaje protagonista: en *La leyenda de los soles*, la narración está centrada en los personajes de Juan de Góngora y Carlos Tezcatlipoca, pero el narrador acude al primero como deixis de referencia y lo sigue en su periplo por la Ciudad de México, aprovechando su capacidad de atravesar paredes para describir la sórdida existencia de los capitalinos. Además, a lo largo del relato, el narrador lo va configurando como el personaje excepcional elegido para salvar al sexto sol:

> Corto de vista, [Juan de Góngora] veía en la oscuridad. Torpe al andar, no metía el pie en las cloacas. Distraído, no tropezaba con los muebles en los cuartos sin luz. Enmurado, no tocaba los conductos de agua, de gas, ni daba un paso en falso en el vacío.
> Al entrar en casa ajena sacaba primero los ojos y la nariz, guardando medio rostro en la pared. Y se guiaba por los olores, antes de aventurarse en una habitación.
> En cuartos sucesivos había hallado a hombres leyendo la televisión, viendo el periódico; a parejas haciendo el amor en una mesa o comiendo en una cama. A adolescentes sorprendió en el suelo con las piernas abiertas y los calzones plegados, o sin ellos. Se topó con gentes tan poco

---

[96] En la narración consonante, la perspectiva del yo narrador coincide con la del yo narrado: narra y describe desde las limitaciones espaciales, temporales, cognitivas, perceptuales, estilísticas e ideológicas del personaje focalizado y, por tanto, no hay nada que sugiera la individualidad de la voz que narra. Al contrario, en la narración disonante el narrador discrepa de la perspectiva del personaje o los personajes en quienes focaliza la narración: «focalización y perspectiva narrativa no son conceptos totalmente sinónimos ni intercambiables [...] con que haya divergencia en una de las siete restricciones (espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica), se introduce una clara nota de disonancia» (Pimentel 1998: 104 y ss).

> observadoras que, teniéndolo enfrente, no se percataron de su presencia, o tan finas de oreja y ojo que lo percibieron cuando aún se encontraba del otro lado de la pared. (Aridjis 1993: 73)

El narrador relata dentro y fuera de la conciencia de los personajes construidos como «buenos», el protagonista y su amiga Bernarda, y aunque carece de otras restricciones puesto que presenta un alto grado de omnisciencia –tanto en el plano espaciotemporal como cognitivo y perceptual–, esta focalización muestra que comparte con ellos la perspectiva ideológica, ética y estilística pues señala una clara simpatía hacia ellos no sólo al construir el universo narrado a través de su percepción, sino al compartir incluso su habla, menos arcaizante y ampulosa. En contraste, el narrador no penetra en la conciencia de los personajes antagónicos, Carlos Tezcatlipoca y José Huitzilopochtli, y en menor medida los hermanos Saturno, relacionados con la corrupción de todo tipo y con los dioses temibles del panteón mexica. La diferencia entre estas posturas antagónicas es patente a lo largo del relato, por ejemplo, durante la presentación de la estatua recién descubierta de Xipe Totec en el Museo de Antropología e Historia:

> Los burócratas culturales aplaudieron, los pepenadores gritaron: «¡Viva el licenciado Huitzilopochtli, hijos de la chingada!», «¡Viva la Virgen de Guadalupe, hijos de la Malinche!»
> Al presidente de la República, acostumbrado a las multitudes, le pareció normal el griterío. A Juan de Góngora, habituado a la soledad, los vítores cargados de violencia verbal le sonaron como expresiones de una contaminación del alma. [...]
> El general Carlos Tezcatlipoca, oculto detrás de sus lentes, escrutaba las calles desiertas, como si en cualquier momento fuera a hacer su aparición un enemigo mortal o una estantigua. (Aridjis 1993: 95)

En esta escena, José Huitzilopochtli acepta tranquilamente el grosero griterío de quienes viven entre la basura,[97] acostumbrado como está a

---

[97] En México, un *pepenador* es una 'persona que se dedica a pepenar', es decir, a buscar entre la basura (*Diccionario de mexicanismos* 2010: 454). En su *Diccionario de modismos mexicanos*, García-Robles (2011:

los excesos retóricos y adulatorios de la multitud, actitud que el narrador resalta frente a la de Juan de Góngora a quien usa como deixis de referencia para mostrar constantemente la corrupción, contaminación y podredumbre mediante sus paseos y su capacidad para atravesar paredes, como hemos visto en la cita inmediata anterior. En este caso, el personaje que constantemente describe la podredumbre ecológica y comparte con el narrador el tono acusatorio frente a esto, percibe además la «contaminación del alma», la de quienes están vendidos al sistema y muestran en sus gritos procaces que la basura con la que trabajan aparece también en su lenguaje. Con Tezcatlipoca el narrador pone especial énfasis en su filiación con el mundo mágico que convive con la realidad tética de la novela –espera una estantigua, una hueste de demonios–, pero no focaliza nunca la narración desde su conciencia: acude constantemente a los diálogos ya sea con Huitzilopochtli, sus nacotecas o su chofer para que el lector escuche al personaje y lo describe siempre desde fuera, como en la presentación de Xipe Totec o cuando habla de su relación con su hermana:

> –Natalia, hija de mi madre, nació un día de eclipse lunar y desde que le vi la cara la detesto –confió el general a Chánoc–. Desde niña se preparó para conservar a los animales en peligro de extinción. Sin apoyo de nadie y con poco dinero, logró reproducir monos aulladores, jaguares, guacamayas, teporingos, quetzales, zopilotes y chachalacas. Ha dedicado quince años de su vida a la labor secreta, subversiva, de constituir un santuario con las sobras del paraíso.
> –Admirable su hermana, señor general.
> –Durante quince años su única alegría ha sido la de ver salir de la panza de una mona una cría o del huevo de una tortuga un engendro. Su arte es el de hacer eclosionar a criaturas que están en las puertas mismas de la muerte. Hoy he decidido destrozar su obra.
> Santiago Chánoc lo miró sin entender, o sin que le importara el significado de sus palabras. Con ambas manos cogió el rifle que cargaba sobre el hombro derecho. Miró a los animales con cara de asesino. (Aridjis 1993: 69)

---

259) lo define como el 'que pepena, por lo general, persona desclasada que vende desperdicios que obtiene de las calles o basureros'.

Ni la construcción del personaje ni la diégesis justifican esta explicación tan detallada que da Tezcatlipoca a su subalterno –el diálogo sigue sin que uno ni otro muestren verdadero interés en lo que dice su interlocutor–, pero es la única forma como el lector se entera de las razones y pensamientos del personaje sin intervención directa del narrador, quien se ahorra así el uso de la primera persona en el relato de un acto abominable como la carnicería que sigue a este diálogo.

Algo similar sucede en *Los perros del fin del mundo*, cuyo narrador también interviene constantemente y centra la deixis de referencia en el protagonista, José Navaja. Nuevamente, la mirada del personaje, sus pensamientos y andanzas sirven al narrador para mostrar una Ciudad de México contaminada, corrompida, cubierta por las cenizas del volcán y plagada de criminales; y aunque este personaje no posee el don de traspasar paredes como Juan de Góngora, sí es lo suficientemente observador para completar la información narrativa. Por ejemplo, cuando está en el café donde suele leer los periódicos para encontrar información sobre personajes a quienes escribir un óbito:

> Ese día José no tenía ganas de leer el periódico, porque si el periódico no traía información sobre la muerte de un conocido no traía nada. Y como las fotos de presidentes, empresarios, deportistas, cantantes y señoras de sociedad le aburrían, tiró a la basura el diario. Mejor ver a la gente con la cara cubierta por una máscara antigases para protegerse de las cenizas o fumando a través del tapabocas. O con gafas sobre la máscara. O tosiendo nubes grises. Eso le divertía, sobre todo porque él no llevaba tapabocas ni máscara antigases. No importaba que los medios, por todas las vertientes del ruido, recomendaran a los ciudadanos cuidar sus vías respiratorias. (Aridjis 2012: 29)

El narrador enfoca el punto de vista en el personaje e informa desde ahí lo que se lee en los periódicos y la manera como la gente común anda por la calle en la realidad representada, con máscaras antigases y tapabocas, completando con esto la descripción de la ciudad contaminada por humo, cenizas, enfermedad y ruido. Por otra parte, muestra el desinterés de Navaja ante la crisis pues le resulta incluso divertido comparar los rostros cubiertos con el suyo, desnudo ante los venenos atmosféricos como si cualquier precaución saliera so-

brando frente a la evidencia de su inutilidad, postura con la que coincide el narrador al calificar de «ruido» las recomendaciones sobre estos cuidados.

En esta novela el papel antagónico se representa con el crimen organizado, no sólo en la corrupción por el poder del Estado: son bandas de narcotraficantes y secuestradores quienes aquí se presentan como símbolos del Mal, particularizados en el Señor de la Frontera y quienes forman su círculo de colaboradores. José Navaja, el protagonista, entra en contacto con ellos tras el secuestro de su hermano Lucas:

> –¿Sabe dónde vive Lucas Navaja?
> –Busque en el 555 de aquel edificio. [...]
> José subió al quinto piso. La puerta estaba abierta, el interior saqueado. En el suelo, un volante mostraba la foto de su hermano. Atado de pies y manos a una silla, una mordaza negra le cubría la boca.
>
> PARECE QUE LUCAS NAVAJA FUE SECUESTRADO
> POR EXTRATERRESTRES, PORQUE NADIE
> LO ENCUENTRA.
> LA SOCIEDAD INTERAMERICANA DE
> SAXOFONISTAS
> PIDE A LA POLICÍA SU PRONTA LIBERACIÓN.
>
> Otro volante decía:
>
> BÚSCALO EN CIUDAD JUÁREZ. (Aridjis 2012: 64-65)

El narrador sigue a José al interior del apartamento de Lucas, describe desde su punto de vista y lee lo mismo que el personaje en el mensaje. Vemos aquí también una característica constante en esta novela: los mensajes, generalmente del narcotráfico, de las buchonas y carteles del comercio que ofrece lo mismo «desodorantes Mictlán» que niños, niñas o drogas, se separan del discurso general tipográficamente con el uso de mayúsculas cerradas. En buena medida, este uso, por un lado, subraya el escándalo de la razón ante la presencia ya cotidiana del mal, y, por otro, es también el mecanismo para dar la voz a aquellos que han optado por la delincuencia ya sea directamente (los narcos, las novias de los narcos) o indirectamente (los comerciantes, los gobiernos). Al igual que en *La leyenda de los soles*, esa parte de la sociedad que ha tomado partido por el mal

–recordemos que la lucha del Bien contra el Mal es un motivo fundamental en la narrativa apocalíptica– muestra su degradación también en el nivel del discurso. Así, mientras el narrador comparte con los personajes de valencia positiva un uso correcto del lenguaje –tanto en las construcciones, incluso ampulosas, de las frases, como en el léxico a veces arcaizante y la ortografía, pues se trata de novelas muy conscientes de su carácter escritural–, la representación del habla opuesta apela a la incorrección evidente, soez e incluso obscena:

> K CHINGON ES SER NOVIA DE UN SIKARIO.
> KRISTINA
> NAKA KON DINERO SE KREE LA ÚLTIMA KOKA KOLA EN EL DESIERTOOO. KONSUELO.
> KE AGATHA HAGA CON SU KULO LO KE LE DE LA GANA. K.
> SOY NOVIA DEL HIJO DE UN NARKO, ESTOY POR KUMPLIR 15. MI PADRE ES SIKARIO, MI MADRE SIKARIA. MI NOVIO SIKARIO. YO APRENDO A MANEJAR LAS ARMAS. KUANDO ALGUIEN SE METE DE NARKO TIENE A TODO EL MUNDO DE ENEMIGO. KASANDRA.
> ES A TODA MADRE SER BUCHONA, CON PISTOLA EN LA CINTURA Y UÑAZZ SUPERR ROOOSTRO, MARKAS EN LAS NALGAS Y DESODORANTE MICTLAN. KE BELLEZAAA. PAKA.
> NO SABES, MANA, LO SUFRIDO QUE ES SER BUCHONA KUANDO TIENES QUE ABRIRLE LAS PIERNAS A UN KAPO GORDO Y FEO KE TE PONE EL CAÑÓN DE LA PISTOLA EN LA BOCA O ENTRE LAS NALGAS Y TODO POR COBRARSE EN ESPECIE LOS PESOS QUE HA INVERTIDO EN TI.
> *KLEMENTINA*. (Aridjis 2012: 56-57)[98]

El personaje del Señor de la Frontera, por su parte, se construye con referencias que aparecen en los diálogos de José Navaja con diversos interlocutores. Se le denomina «diablo», «demonio» o «puerco», se le adjudican numerosos alias como *La Muñeca*, *La Chanel*, *La Araña*, *La Alacrana*, *El Coyote*, *El Amarillo*, *La Sombra*, *El Satánico*, *El Alacrán* o *Legión*, aunque sobresale un comentario que lo relaciona con una constante en la narrativa apocalíptica de Aridjis: cuando el

[98] Cursivas del original.

protagonista pregunta sobre su paradero, el taxista que lo lleva a su hotel en Ciudad Juárez le responde, «El Señor es como Tezcatlipoca: está en todas partes y en ninguna» (Aridjis 2012: 76). A pesar de que el personaje antagónico sólo aparece una vez en la novela, se reiteran las alusiones a él y, al igual que en *La leyenda de los soles*, sólo escuchamos su voz en un diálogo pues el narrador no entra en su conciencia.

En *El día del hurón* encontramos igualmente un narrador con focalización interna variable cuyas deixis de referencia principales serán cuatro personajes: Rosas Palazán, el matón que llega a Zagarra bajo el encargo de matar a una persona cuyos datos ha extraviado y a la que desconoce por completo; Hermilo Borques, burócrata de la policía que se ha autonombrado como «científico» y que estudia los mecanismos del mal; Francisco Vidoc, médico, director del departamento de medicina forense de la policía; y Vania, joven investigadora y veterinaria, embarazada, activista revolucionaria, quien busca la protección de Borques por los aparentes asesinatos de mujeres en estado de gestación. En esta novela considero como protagonista a Hermilo Borques por ser su historia la que enlaza al resto para formar una trama coherente y por ser quien busca la manera de comprender el proceso de degradación social que vive la ciudad de Zagarra. El narrador relata desde la conciencia de estos personajes y usa sus puntos de vista para describir las diferentes manifestaciones del mal: Rosas Palazán, buscando a quien se parezca lo más posible a una víctima que él mataría, baja a la ciudad sumergida donde vive lo más abyecto de la sociedad zagarrense:

> En sentido estricto se trata de la misma Zagarra pero muchos metros más al fondo. El auto debe ir por Ricario, una avenida espiral que se hunde con cada vuelta. Los peatones tienen una serie de escalinatas que conducen sin rodeos. La sensación es la misma. Como si se descendiera por un pozo. Incluso baja la temperatura, el aire se enrarece, la luz se torna invernal: fría y amarillenta, porque los rayos del sol no alcanzan a tocar el suelo sino unas cuantas horas alrededor del mediodía. En un punto dado, Ricario se transforma en el laberinto de callejuelas que sólo los vehículos compactos pueden recorrer y es el lugar que llaman el Desfiladero, donde acaba el camino.
> Hasta aquí llego, dice el chofer. (Chávez Castañeda 1997: 26)

Desde el taxi seguimos el camino del personaje y el narrador va describiendo tanto lo que se ve durante el viaje como las sensaciones («baja la temperatura, el aire se enrarece») que señalan el lugar como una otredad maligna: la alusión al infierno dantesco es evidente en la descripción de la avenida cuyo descenso en espiral parece la entrada a un pozo, en cuyo límite inferior reina la luz invernal fría y amarillenta. El narrador comparte con el personaje el plano cognitivo, espaciotemporal y perceptual:

> Si al menos hubiera echado una ojeada al interior del sobre –piensa–, un vistazo.
> Lo asalta un agotamiento súbito por no haberlo hecho. Una lectura rápida sólo al llegar al territorio de la víctima y luego romper la carta. El agotamiento es porque anticipa que los próximos días va a seguir vagando por la Zagarra baja en busca del vórtice, ese sitio infaltable donde se concentra todo lo que debe saberse de una ciudad. Va a meterse por callejuelas parecidas y bares siniestros, irá a los prostíbulos, los cementerios privados de las iglesias donde duermen los vagabundos, y no podrá llegar a una Lafaveiga cercada por la policía. Va a recorrer cada rincón en tanto haya luz y luego volverá al hotel, noche tras noche igual, hará una llamada a miles de kilómetros y la voz de su hija se encimará con el crepitar fastidioso de la bocina pidiéndole una historia, anda, una pequeña, para poder dormir. (Chávez Castañeda 1997: 28)

La prolepsis señala los límites perceptuales compartidos por el personaje y el narrador («no podrá entrar a una Lafaveiga cercada por la policía») y de hecho esta zona cerrada quedará sin descripción en la novela. El uso del futuro verbal indica, por su parte, que ambos anticipan lo que espera al personaje, pero no lo saben a ciencia cierta, como lo confirmará la historia.

Algo similar ocurre con Vidoc. El relato se focaliza en este personaje para abordar el problema de los asesinatos de mujeres embarazadas pues él, como médico forense, entra en la escena de los crímenes y puede describir tanto a éstas como los cadáveres que llegan a la morgue. Por ejemplo:

> En el edificio no hay elevadores. Vidoc sube por una escalera angosta que despunta oscuros pasillos en cada planta. No hay ventanas en los descansos. En el quinto piso lo recibe el sargento Priorato, de Homici-

> dios, y lo conduce al departamento del fondo. Adentro hay demasiada gente: fotógrafos de la policía que toman placas de un interior opuesto por completo a la impersonalidad del conjunto. Como llegar a casa tras un chubasco. Los técnicos del laboratorio espolvorean el suelo con algo parecido al veneno para ratas en busca de huellas; se escucha el rasguear de los lápices cuando los dibujantes bosquejan en sus cuadernos. Los demás policías sirven de comparsa. (Chávez Castañeda 1997: 49)

Justo como el narrador nos hizo seguir a Rosas Palazán en el taxi que lo lleva a la Zagarra baja, aquí seguimos al médico durante su ascenso en el edificio cuya descripción crea un ambiente opresivo (la escalera es *angosta*, los pasillos *oscuros*, no hay ventanas) que se continúa, siempre desde el punto de vista del personaje, en la escena del crimen (hay *demasiada* gente) aunque haya una clara diferencia entre la *impersonalidad* del edificio y el interior del apartamento. Las expresiones que usa el narrador –«como llegar a casa tras un chubasco», «algo parecido al veneno para ratas», «los demás policías sirven de comparsa»– podrían pertenecer al personaje, aunque no lo sabemos pues no se señala si lo que leemos son sus pensamientos o es el discurso del narrador: la identificación llega a ser total entre uno y otros. En esta misma escena y siempre usando como deixis de referencia al médico, asistimos al levantamiento del cadáver:

> Un rastro de guata y cristales conduce hasta el muro de la cabecera donde una estrella roja se ha chorreado sobre el tapiz y ha humedecido gran parte de la sábana que cubre el cuerpo.
> –Imposible de identificar.
> La voz del sargento Priorato suena artificiosamente neutra. Vidoc ignora y retira la parte superior de la sábana. Debajo no encuentra ningún rostro. A lo más la boca –en caso de que lo sea– dentro de ese enorme pegote sanguinoliento [sic].
> –Como si la hubieran despachado con un bat, ¿no?
> Vidoc asiente sin moverse. Según las pautas habría que examinar las escleróticas, buscar huellas de estrangulación, pero en ocasiones las pautas son una redomada imbecilidad. (Chávez Castañeda 1997: 50)

Las intervenciones del sargento completan la información, pero es la perspectiva del forense la que delimita las descripciones del lugar y del cadáver, al mismo tiempo que ofrece dos pistas que cobrarán

sentido más adelante y cuya explicación se guarda: la alusión al análisis de las escleróticas y, después, en un breve diálogo: «No pierdan los lentes de contacto. Todavía deben de estar con la muerta» (Chávez Castañeda 1997: 51).

Esta novela ubica la acción narrada en una ciudad evidentemente condenada a la destrucción: se encuentra sumida en una oleada de criminalidad y sumida literalmente en inundaciones y hundimientos de tierra. Por esto, no es posible encontrar personajes con una valencia positiva tan marcada como en las novelas de Aridjis, donde buenos y malos se identifican con facilidad y donde el narrador toma partido por los primeros. Aquí el narrador parece compartir el punto de vista de los personajes más o menos resignados a la catástrofe, pero no deja por ello de exponer sus secretos y con ellos la parte de responsabilidad que tienen en ésta. Vania, por ejemplo, ha sido quien descubrió la bacteria que produce la peste en Lafaveiga:

> Vania no dice nada. Por esa ruta de asociaciones tendría que llegar a ella misma y no le gusta recordar. Entonces ya no estaría en posición de elegir las palabras y los desahogos. Debería confesarle [a Borques] que nunca la convenció la orientación de los estudios aun cuando entonces se concentraban en controles de población connaturales a las especies [...]. Por eso los financiamientos para su investigación sobre los armadillos y la cura de la lepra; ahora lo entiende. Luego se fueron sesgando: afecciones compartidas, inmunidad animal, portadores. Ella comenzó a sospechar a causa del exagerado interés que provocaban en el Instituto los experimentos con la bacteria parásita de una rara especie de gamos. [...] Entonces ella escribió el artículo: «Un control de población humana: la enfermedad inducida», y bueno, después pasó lo que pasó. (Chávez Castañeda 1997: 198-199)

El narrador no matiza ni adjetiva los recuerdos del personaje, se limita a compartir la información con el lector. Con esta confesión, los lectores sabremos que ella, único personaje que se salva y que parecía moralmente irreprochable, tampoco se encuentra libre de culpa pues, aunque al parecer no lo supo en su momento, «ahora lo entiende», sus investigaciones permitieron el desarrollo y puesta en marcha de un programa de control: la peste inducida que diezma la población más vulnerable. Ahora bien, esto es importante porque constatamos que el narrador entra y sale de la conciencia de los personajes que

están del lado «correcto» del relato: a pesar de sus implicaciones en la crisis de Zagarra y de sus vicios personales –Rosas Palazán es un viejo matón a sueldo, por órdenes superiores Vidoc se guarda información sobre el presunto asesino de embarazadas que puede salvar las vidas de muchas mujeres, Borques es un mediocre que no se atrevió a enfrentar a su esposa tras la infidelidad de ella y que vive obsesionado con una plaga de tijerillas que sólo existe en su cabeza, Vania es corresponsable de la plaga en Lafaveiga–, cada uno busca alguna forma de redención: Rosas Palazán deja de lado su búsqueda para matar al asesino de embarazadas, Borques salvará a Vania y a otro personaje, Vidoc confesará la verdad en la televisión a pesar de saber los riesgos que corre, Vania abre las jaulas de los animales en el zoológico antes del Día del hurón para que éstos puedan escapar o defenderse. En cambio, no hay focalización nunca en el personaje que simboliza el Mal en este relato, el Verdugo.

En medio de la crisis de la ciudad, cuatro meses antes del inicio de la acción narrada, el Verdugo comienza a interrumpir los noticiarios nocturnos, supuestamente robando la señal, para transmitir sus propias cápsulas donde muestra fríamente y sin censura la violencia cotidiana de Zagarra. La descripción coincide con el sobrenombre con que lo bautiza el público: «coleta, vestimenta negra y todavía entonces la capucha» (Chávez Castañeda 1997: 57), que se quitará cuando se descubre su identidad: se trata del hijo de un magnate de la telecomunicación, Evandro Casteura. En las escenas donde aparece, el uso del discurso directo evita al narrador la necesidad de entrar en la conciencia figural, aunque sí describe las escenas que proyecta, por ejemplo, durante su primera transmisión, donde delata las peleas de niños organizadas en secreto:

> Las pantallas de los televisores habían permanecido a oscuras, y las imágenes que fueron apareciendo tardaron en aclararse. Se hacía tangible la clandestinidad de la filmación en las tomas sesgadas y las vibraciones. Era una bodega, tarimas alrededor del redondel, muchos hombres que apostaban. Los niños entraron por una puerta poco visible. Estaban desnudos pero en los dedos, en los codos, en las rodillas, en los pies, en la frente, llevaban cintos de cuero y, en los cintos, aguzadas puntas de metal. El video no se ahorró nada. Los niños pelearon hasta que uno de ellos cayó; el vencedor tampoco viviría mucho más. [...]

> –Un juego, este juego que lleva años practicándose aquí; la respuesta a mis cuatro preguntas: ¿adónde van los niños?, ¿de dónde vienen los cadáveres?, ¿por qué el silencio de ida y el silencio de vuelta? Nuestro juego, nuestro destino. (Chávez Castañeda 1997: 58-59)

Así, cada cápsula irá incrementando la violencia: ya con público en un foro, el Verdugo organiza «concursos» donde privan el sadismo y la exacerbación de los instintos más bajos, con lo que se propone demostrar que la violencia está en todos los habitantes y que sólo dejándola salir se podrá controlar el caos que vive la ciudad, de ahí la necesidad del día del hurón: «Un día para todos donde el orden se interrumpa pasajeramente» (Chávez Castañeda 1997: 117). Las razones que arguye aparecen también en discurso directo mediante el recurso de una entrevista televisiva, aunque la explicación sobre la agresividad de los hurones la brinda Vania. Con la acumulación de evidencias sobre la realidad de Zagarra –Vidoc confiesa finalmente en un canal de televisión que no existe el tal asesino de embarazadas sino que se trata de una reacción particular (la «enfermedad del Mar Rojo») a un humectante ocular; los noticieros acusan sobre la plaga «posiblemente inducida» que está exterminando a los habitantes de Lafaveiga; una plaga más, de ratas, invade la ciudad mientras el río, contaminado de cadáveres, comienza a desbordarse, etc.–, el llamado del Verdugo al día del hurón no es sino la invitación al cataclismo y al caos total; y él lo sabe e incluso hace pública la información de que sólo hay un policía por cada trescientos habitantes. Podríamos afirmar que, en lugar de tener una fuerza sobrenatural amenazante, en esta novela son los medios de comunicación y, particularmente, el Verdugo con sus cápsulas los que funcionan como instancia de destrucción. Y al igual que en las novelas de Aridjis, el narrador no focaliza el relato en este personaje, no entra en su conciencia y únicamente le brinda la voz en un par de ocasiones en forma de discurso directo.

Encontramos un solo caso de narración con focalización interna fija, el tercer relato de *Memoria de los días*. Hemos visto ya que en esta novela se cuenta una historia mediante tres relatos con dos narradores homodiegéticos –Amado Nervo y Dionisio Estupiñán– y un tercero heterodiegético: el periplo del Dr. Carmona. Este discurso aparece opuesto al de Estupiñán y Nervo: mientras que los dos pri-

meros pertenecen a la Iglesia de la Paz del Señor y creen en la sacralidad de los eventos que relatan –recordemos que Dionisio no niega al menos dos milagros, incluso al final–, la versión del científico está narrada desde el punto de vista racional que explica los acontecimientos sin atender al imaginario. La fiebre apocalíptica ocasionada por el descubrimiento del cometa no contagia al personaje, al contrario, dedica sus conferencias a contradecir lo que, para él, encubre el verdadero problema, las catástrofes económicas, políticas y ecológicas, y eso se nota también en la elección narrativa: el uso de un narrador externo a la acción representada pone una clara distancia entre el lector y la conciencia focal; recordemos que la lectura en primera persona en buena medida obliga al lector a implicarse en la historia –se lee desde el «yo»–, mientras que la tercera le permite alejarse y tomar perspectiva.

El personaje Carmona aparece por primera vez en el capítulo tercero, bajo el signo de «La Emperatriz», tercer Arcano del Tarot, carta relacionada con lo femenino y las fuerzas ctónicas que también suele interpretarse como una figura de poder que relaciona lo terrestre con lo celestial. La apertura de este relato paralelo inicia, en cierta forma coincidiendo con lo simbolizado por esta lámina, con la historia del universo:

> Dijo el doctor Carmona, Bien, el número probable de años del universo es de 5000 millones, y trazó la cifra en el pizarrón. Pero si quieren seguir con números millonarios, ahora que vuelven a no valer nada, y se ríe el doctor Carmona, aunque prosigue, Hay alrededor de 100 mil millones de estrellas en nuestra galaxia, sí, lo oyeron bien, que se llama Vía Láctea. (Palou 2003: 61)

Es interesante notar que, si bien se acude al discurso directo, la separación entre narrador y personaje sólo se percibe por los cambios verbales y el uso de mayúsculas, no está señalada con rayas. De hecho, el narrador cierra por completo la focalización en la conciencia del personaje, de manera que buena parte de este relato estará formado por sus pensamientos y reflexiones, pues Carmona viaja solo y su discurso directo se reduce a algunos fragmentos de conferencias, generalmente donde le preguntan sobre el fin del mundo relacionado con el cometa. Ahora bien, los otros dos narradores de *Memoria de*

los días brindan su perspectiva pero, dada su configuración como personajes –Dionisio Estupiñán se presenta como un embaucador y un alcohólico, Amado Nervo como un fervoroso creyente cuya cordura es más bien endeble–, podemos argumentar que la perspectiva de la trama,[99] en general, coincide más con la de este tercer narrador que con las anteriores pues a lo largo de esta tercera versión de la historia no se aprecia una intención paródica como sí la hay en las otras dos. Al contrario, el narrador coincide con el personaje en sus apreciaciones sobre la fiebre apocalíptica:

> ¿Qué le queda a este planeta devastado, a este lugar del deterioro, del caos? Tal vez sería más fácil imaginarse un final como el de esos peregrinos de la Virgen, mucho más sencillo sin duda creer que el horror desaparecerá en unos cuantos meses dejando atrás tierra baldía, un lugar solitario donde las únicas voces que se oigan sean las del silencio. Pero no es así, lo sabe el científico Carmona, no es tan simple. Por eso está en Morelia, por eso cree en la verdad, en lo necesario para repartirla, irla diciendo todo el tiempo, por todos lados hasta que no quede un lugar vacío, un hueco minúsculo de la geografía donde no se haya oído hablar de la presencia de un cometa que no quiere decir otra cosa que un cometa. De un colapsamiento [sic] con la tierra que no significa más que un choque inmenso, nada que lamentar, nada que anunciar, ninguna trompeta triunfal, carajo. (Palou 2003: 150-151)

La analogía que establece la novela entre el periplo de Carmona y el viaje de la Iglesia de la Paz del Señor es evidente: los peregrinos a los que alude, y a quienes en el fondo comprende, van anunciando el mensaje que para ellos es salvífico, la reencarnación de la Virgen en Guadalupe y el Fin del mundo; el personaje de Carmona hace algo

---

[99] Sobre este particular, *cfr*. Pimentel (1998: 121): «Si recordamos, por una parte, que la perspectiva se define de manera elemental como un *principio de selección y restricción de la información narrativa*, y, por otra, que los acontecimientos de la historia no proliferan arbitraria o indefinidamente, sino que están configurados por un principio de selección *orientada*, es evidente que se puede hablar de ese principio de selección en términos de una *perspectiva de la trama*. El desarrollo de los acontecimientos, su selección y orientación nos estarían proponiendo un punto de vista sobre el mundo que puede coincidir con el del narrador, aunque no necesariamente». Cursivas del original.

similar, pero predicando su propia versión salvífica, convencido «de su verdad, de su única realidad inmodificable y cierta» (Palou 2003: 151) que es la científica, comprobable, empírica y racional. En esto al parecer coincide el narrador, que incluso se hace presente como instancia de enunciación:[100] «Dejémoslo en paz, que duerma un poco. Tiene derecho» (Palou 2003: 151). Esta irrupción del yo que narra –un «metanarrador» que se encuentra detrás de la totalidad del texto– aparece sólo aquí, en la historia de Carmona, y como heterodiegético en un fragmento focalizado en Corina Sertuche, la enana que forma parte de la *troupe* de Fray Estruendo.

Volviendo al simbolismo del Tarot, fundamental en esta novela, el personaje del doctor Carmona se acerca al Arcano séptimo, «El Carro», que da nombre al capítulo correspondiente y al libro segundo: «El duro deseo de durar». Esta lámina, que abre el segundo septenario, está compuesta por «un victorioso guerrero coronado que guía un carro tirado por dos esfinges o caballos, uno negro y el otro blanco. Cuatro columnas sostienen su dosel estrellado» (Hall 1928: 131)[101] y en el frente del coche lleva como insignia un escudo con las siglas S.M. El guerrero porta el cetro del sol y lleva sobre los hombros adornos que representan las crecientes lunares –«el Urim y el Tumim» (Hall 1928: 131), símbolos bíblicos del profeta y del vidente; o del soberano sacrificador, según Papus (1992: 136-137)–, mientras que las esfinges que tiran del carro representan a su vez lo secreto y el poder desconocido mediante el cual este auriga se mueve continuamente a través del universo. Es el «que ha vencido y que dirige las fuerzas elementales [...]. El hombre como función del Dios creador» (Papus 1992: 136-137), lo cual en cierto sentido concuerda con la función del astrofísico: es quien conoce y domina algunos de los secretos del cosmos y quien tiene el saber necesario para establecer, mediante la razón y la ciencia, lo que es verdadero y lo que no. Por eso no es gratuito que sea ésta la carta insignia de un capítulo

[100] Igualmente en Pimentel (1998: 135): «En sentido estricto, como dice Genette, todo acto de narración está hecho en primera persona, pues el enunciador puede enunciar su "yo" en cualquier momento».

[101] Mi traducción.

que comienza con el relato de su gira académica y que reitera su intención pedagógica:

> Ha titulado a las ponencias que dará en distintos lugares de la República «Zoológico Astronómico» y trata de dar un somero repaso a las constelaciones. Una tarea de divulgación estricta, pero que lo hace descansar un poco de su trabajo astronómico serio, lleno de noches en vela observando el finito infinito del espacio. Y la lente de su telescopio ha sido un guante de beisbol en el que cabe la vía láctea, en el que cacha uno a uno los meteoros. (Palou 2003: 121)

El título de las ponencias, el tema, la alusión a su trabajo como observador del cosmos coinciden con su Arcano: las cuatro columnas del conocimiento sostienen el dosel estrellado del carro que guía el científico, que además ha clasificado, organizado y, figuradamente, enjaulado a las constelaciones como a animales en un zoológico. Además, al personaje de la carta, «real por nacimiento, con poderes y privilegios especiales, se le sitúa por encima de la humanidad» (Nichols 2006: 201). En buena medida, algo así sucede con el astrofísico: «le han consagrado artículos en las revistas serias, como el *Astrophysical Journal* [sic] y han venido a hacerle entrevistas de *Newsweek* y *Le Monde*, ha sido nominado para el Premio Nobel» (Palou 2003: 121), se encuentra en el Parnaso de la ciencia. Sin embargo, él no se considera más que un distractor para ocultar una nueva triquiñuela «del Consejo de Historiadores que ha nombrado el Presidente Vitalicio de la República y que tiene encargada la enorme tarea de reescribir la historia, borrar nombres, sustituir hechos, modificar posiciones» (Palou 2003: 122), por sólo mencionar uno de los escándalos políticos que enmascara la noticia del cometa Carmona y que el astrofísico no pierde de vista.

El discurso de este relato tercero evidentemente contradice al de la secta, cuyo viaje y existencia pierden sentido fuera del ambiente escatológico de desastre: para ellos se trata de un asunto personal, de la interpretación de un hecho cósmico como sobrenatural, por lo que la narración desde la subjetividad del narrador homodiegético funciona para esa versión del relato. La parte científica del suceso acude a la pretendida objetividad de la tercera persona, aunque, como ya he señalado, no sea realmente así: el narrador focaliza la perspectiva en

una sola conciencia figural, con la que coincide ideológicamente y esto inclina la perspectiva de la trama a su favor. Curiosamente, en esto concuerda con el resto del corpus de narradores heterodiegéticos, que comparten el punto de vista de los personajes valorados con valencia positiva desde los planos afectivo, ético, estilístico y, sobre todo, ideológico –los planos cognitivo, espaciotemporal y perceptual pueden variar, aunque generalmente también coinciden–, lo que, pensamos, tematiza la perspectiva como escatológica y la transforma en el medio de la revelación: cada una de estas novelas se convierte en un libro cuyo «mensaje», si bien no proviene de un ser ultramundano ni anuncia un solo cataclismo inminente, sí denuncia, con la focalización en ciertos personajes y la perspectiva, una catástrofe continuada y provocada por el hombre mismo que lleva al mundo representado a su final. En este caso particular, *Memoria de los días* aborda el tema del Fin del mundo desde tres perspectivas, pero la trama general sólo coincide con una, la científica que muestra la «realidad real», mientras que las otras dos se narran como una parodia[102] del milenarismo.

En resumen, lo que en las novelas con narradores homodiegéticos es evidente –los protagonistas son el sujeto de la revelación y de su enunciación en una refiguración directa del modelo apocalíptico, concuerdan en mayor o menor grado con el paradigma, se erigen

[102] Uso el término *parodia* entendido como una figura, es decir, una «pratique verbale ponctuelle, susceptible de trouver place dans un texte littéraire ("poétique"), mais non de constituer à elle seule une œuvre; et comme telle relevant plutôt de la rhétorique que de la poétique» (Genette 1982: 158). Así, como recurso estilístico, se utiliza «no sólo en la imitación burlesca de estilos y textos literarios, sino también en la sátira social y, especialmente, para la desmitificación de conductas, instituciones, creencias y valores inauténticos o que gozan de inmerecido prestigio. En este sentido aparece en la mencionada tradición carnavalesca [...] que supone un trastocamiento festivo de jerarquías y valores establecidos» (Estébanez Calderón 1996: 809). Entonces, el uso de la parodia en *Memoria de los días* aparece en la construcción de la Iglesia de la Paz del Señor: además de que podemos identificar el hipotexto parodiado (el discurso de las iglesias Eliasista, Espiritista y Espiritualista), coincide con la intención carnavalesca establecida desde el inicio con los epígrafes.

como la deixis de referencia principal, etc.–, en las novelas con narración heterodiegética aparece mediado por una instancia de enunciación que se puede identificar también como escatológica o apocalíptica. Así pues, un narrador heterodiegético en este modo discursivo presentará las siguientes características: tiene una focalización interna fija o múltiple que coincide con el o los personajes de valencia positiva, sean o no sobrenaturales, con quienes concuerda en casi todos los planos: siempre en los planos ético, ideológico, afectivo, pero no necesariamente en el cognitivo, espaciotemporal y perceptual. A pesar de sus pocas restricciones, evita entrar en la conciencia figural de los personajes cuya valencia es negativa, con lo que establece la perspectiva de la trama en coincidencia con el mensaje de la revelación apocalíptica y, además, coadyuva a la representación de la lucha entre el Bien y el Mal. Finalmente, a pesar de que puede tener un alto grado de omnisciencia, deja el final suficientemente abierto para mantener la sensación de inminencia catastrófica, incluso si antes se ha descrito algún evento anunciado como el «cataclismo final», por ejemplo, la caída del cometa en Tonantzintla, en *Memoria de los días*, o la muerte del Quinto Sol en *La leyenda de los soles*.

Por su parte, los narradores apocalípticos homodiegéticos tienden a ser autodiegéticos como Bernardo Vera en *Picnic en la fosa común* o Dionisio Estupiñán en *Memoria de los días*, aunque también los hay alodiegéticos, que pueden ser instrumento para la polifonía narrativa, pues organizan y seleccionan la información tanto de su historia como la de otros personajes; tal es el caso de Amado Nervo en la novela de Palou y de Lear en *Cielos de la tierra*. Los personajes sobre quienes descansa la tarea de la enunciación, como he demostrado, están construidos como excepcionales y con rasgos que provienen directamente de la tradición bíblica: se relacionan con los profetas del Antiguo Testamento por su carácter visionario y la relación que tienen con los representantes del poder. Además, en buena medida, reaccionan al cumplimiento de algún tipo de profecía: el regreso de Quiztlacatlatiz, la encarnación de la Virgen en Guadalupe Guzmán y la amenaza del cometa o el final de la Historia, la memoria y el lenguaje, como una forma alternativa de Parusía que brinda a su relato la sensación de inminencia propia de la profecía apocalíptica *stricto sensu*. Así, podemos afirmar que la narración apocalíptica

de ficción posee, también, características específicas que pueden identificarse en la instancia de enunciación.