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

Artikel: Ficciones Apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana
Autor: Mondragón, Cristina
Kapitel: 3: Discurso apocalíptico : personajes
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: 23.08.2025

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

III. Discurso apocalíptico: personajes

Antes de abordar cómo se construyen los personajes en la narración apocalíptica de ficción, es necesario recordar dos características de estos textos, que son fundamentales para el análisis: primero, que todo apocalipsis cuenta una historia[103] y, segundo, que ésta se inscribe en medio de un profundo pesimismo acerca del presente, visto como un tiempo de crisis marcado por la degeneración moral, la persecución contra los buenos y el triunfo de los malvados (McGinn 1979: 7). Por estas razones, el relato de ficción fehaciente es también un instrumento de denuncia por parte de un grupo oprimido cuya esperanza se asienta en el juicio escatológico que recaerá sobre los pecadores –v.g. los opresores– quienes sufrirán un castigo terrible, mientras que, por contrapartida, los elegidos formarán parte de la salvación escatológica, la transformación cósmica y la vida trascendente. Entonces, el relato apocalíptico cuenta una historia que representa la lucha simbólica del bien contra el mal donde la susodicha denuncia (oprimidos contra opresores) se desahoga con un combate en un escenario mítico y cuyos personajes, también convertidos en símbolos, representan claramente ambos bandos. Pero hemos de recordar asimismo que, en su paso a la literatura, la construcción narrativa, y con ella cada uno de los elementos que la componen –historia, personajes, decorado mimético, motivos recurrentes, etc.–, se vuelve más relevante, y que la diversidad de voces, discursos, perspectivas y puntos de vista propios de la novela subvierten el mensaje originalmente apodíctico con una mezcla de claroscuros, matices y reinterpretaciones. Así, al refigurar el relato apocalíptico y

---

[103] «Apocalypses are stories; they tell a story about how the message was received, and they include a story as a part of their content» (McGinn 1994: 11).

convertirlo en material novelesco, se mantienen los motivos de denuncia social y de crisis, pero los bandos en discordia y cada uno de sus miembros adquieren matices que dificultan, salvo en casos muy particulares, una separación entre «buenos» y «malos». Como resultado tendremos una mayor cantidad de personajes sumados a los usuales en los textos apocalípticos de tradición religiosa, de construcción más compleja y con cargas referenciales menos simbólicas, pero más reconocibles en un contexto contemporáneo.

Antes de seguir, conviene asentar una definición de personaje que sea operativa para este análisis. Como he hecho hasta ahora, me ciño a las herramientas de la narratología y será con ellas que comentaré el texto bíblico a fin de establecer las relaciones posibles entre éste y las novelas del corpus. Siguiendo a Pimentel, considero que un personaje es, ante todo, una construcción lingüística, «un *efecto de sentido* [...] logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas» (Pimentel 1998: 59)[104] que funciona como actor en un mundo ficcional de acción humana. El personaje

> se construye con base en un nombre que tiene un cierto grado de *estabilidad* y *recurrencia*; un nombre más o menos *motivado*, con un mayor o menor grado de *referencialidad*, y con una serie de atribuciones y rasgos que *individualizan* su ser y su hacer, en un proceso constante de *acumulación* y *transformación*. (Pimentel 1998: 68)[105]

Este nombre, ya lo hemos visto en relación con el tema, puede estar cargado de sentido si se refiere a una figura histórica o cultural conocida –e. g. Napoleón, Beatriz, Virgilio, Helena...– o bien, al contrario, carecer por completo de referentes –personajes cuyo nombre es común, o en casos extremos un pronombre, *él* o *ella*, por ejemplo–; mientras que su recurrencia y estabilidad permiten identificar al personaje con su nombre a lo largo del relato. En cuanto al *ser* y *hacer* del personaje, Pimentel pone énfasis en el origen vocal y focal de la información:

---

[104] Cursivas del original.
[105] Cursivas del original.

> [n]o es indiferente que el origen de la información sobre el ser y hacer del personaje y su valoración provengan del discurso del narrador, del de otros personajes o del propio personaje; ni desde luego es indiferente el origen verbal o no verbal del ser y el hacer (Pimentel 1998: 69),

es decir que, en buena medida, la manera como obtenemos los datos que construyen a cada personaje subraya su naturaleza discursiva. Más adelante asienta que

> no basta con que la narración de los actos del personaje provenga de un narrador en tercera persona, supuestamente «objetivo», para hacerla confiable; es necesario tomar en cuenta la relación que ese narrador establece con el personaje (Pimentel 1998: 70)

ya que es ahí donde puede estar marcado algún matiz ideológico. No puedo subrayar suficientemente la importancia que esta forma de abordar la construcción del personaje y del discurso tiene en el análisis e interpretación de la narrativa apocalíptica: un relato que originariamente tuvo una función capital en la formación de la ideología cristiana difícilmente la pierde por completo, y es en estos detalles de construcción discursiva donde se encuentran los rastros simbólicos, ya no necesariamente operativos pero sí presentes en el imaginario escatológico religioso, ahora reelaborados en función de las necesidades literarias.

Veremos, entonces, que la función de denuncia social apocalíptica mantiene las persecuciones y la opresión, pero se agregan temas como la corrupción política y económica –particularmente relacionada con el sistema capitalista neoliberal–, reflexiones más acusadas sobre la naturaleza del mal, la violencia y la destrucción, y, por supuesto, el problema medioambiental. Estos cambios amplían el espectro contestatario del relato y exigen nuevos personajes que se han vuelto típicos. Por otra parte, en la narración apocalíptica de ficción contemporánea se brinda más importancia a los personajes femeninos, que ahora tienen una mayor participación en las acciones relatadas y una construcción más compleja, en parte como herencia de la tradición religiosa sincrética y en parte también como reflejo obvio de la inclusión de la mujer en la vida política y laboral durante el siglo XX. Finalmente, hay que destacar el importante cambio en el

personaje divino, Dios, que toma la forma de otros dioses, aparece como alusión paródica en alguna representación de culto, o se confunde con preocupaciones más contemporáneas y profanas, *v. g.* un Dios-Autor metaficcional.

1. El referente bíblico

Pocos relatos bíblicos han tenido más impacto en la productividad cultural histórica que el Apocalipsis de Juan: desde miniaturas medievales hasta *blockbusters* hollywoodenses, la historia del fin del mundo cristiano con todo su bestiario y aparato sobrenatural se incorporó muy pronto al imaginario cotidiano de todos los lugares a donde llegó esta ideología, aunque no siempre con exactitud. Son famosos, por ejemplo, personajes como el Anticristo, la Bestia, el Dragón Rojo y su lucha contra el ángel Miguel, la prostituta de Babilonia y la Mujer vestida de sol; todos ellos se han vuelto tópicos –incluso lugares comunes– en relatos más o menos catastrofistas que abordan ya sea el tema del Fin del mundo, o alguna otra modalidad de lucha entre el bien y el mal. Sin embargo, en el Apocalipsis hay más personajes que la ficción literaria ha recuperado, a pesar de no contar con la misma fama que los antedichos.

El primero, que hemos ya mencionado antes, es el personaje elegido y receptor de la revelación divina, anunciado en el primer fragmento de texto, que en la *Biblia de Jerusalén* aparece como *Prólogo*:[106]

> Revelación de Jesucristo; se la concedió Dios para manifestar a sus siervos *lo que ha de suceder pronto*; y envió a su Ángel para dársela a conocer a su siervo Juan, el cual ha atestiguado la Palabra de Dios y el testimonio de Jesucristo: todo lo que vio. (Ap **1**, 1-2)

[106] La versión conocida como Reina Valera (versión de 1569 de Casiodoro de Reina, revisada en 1602 por Cipriano de Valera y con múltiples revisiones posteriores) titula esta parte «La revelación de Jesucristo», tomando el primer verso como título.

En estos dos primeros versos ya se enuncian a los principales actores de la historia: Dios –quien concede la revelación–, Jesucristo –quien da testimonio de ella como actor fundamental en el cumplimiento de las profecías mesiánicas–, el Ángel –mediador entre las instancias sobrenaturales y la humana– y Juan, el visionario que recibe el mensaje y quien tendrá la función de darlo a conocer a la comunidad. Este último personaje corresponde al paradigma apocalíptico de Collins tal como he desarrollado en el apartado sobre su función como narrador.

La función diegética del depositario de la revelación es, curiosamente, secundaria en el Apocalipsis. Después del *Prólogo* en tercera persona, toma la voz narrativa y se presenta como quien escribe las cartas a las siete iglesias de Asia, pero no como su autor, sino como el portavoz de «Aquel que es, que era y que va a venir» (Ap **1**, 4), de los 7 Espíritus ante su trono y de Jesucristo. De sí mismo sólo apunta que se encuentra en un posible exilio y la manera en que recibió la revelación:

> Yo, Juan, vuestro hermano y compañero de la tribulación, del reino y de la paciencia, en Jesús. Yo me encontraba en la isla llamada Patmos, por causa de la Palabra de Dios y del testimonio de Jesús. Caí en éxtasis el día del Señor, y oí detrás de mí una gran voz, como de trompeta, que decía: «Lo que veas escríbelo en un libro y envíalo a las siete Iglesias: a Efeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadelfia y Laodicea». (Ap **1**, 9-11)

El personaje narrador que se ostenta como vocero divino no debería extrañar al público helenizado del siglo I, ya que se inscribe en una tradición que les resulta cercana –baste recordar la *Teogonía* de Hesiodo, cuyo narrador invoca a las musas para que le descubran sus secretos y lo *inspiren*, es decir que le compartan el hálito divino; o el inicio de la *Iliada*, donde supuestamente es la diosa quien canta, ocultando por completo a un posible interlocutor y, en cierta forma, tomando posesión del Aedo– y que queda plenamente justificada también como parte de la tradición profética judía. En cuanto personaje, su participación en la diégesis se reduce a ver, escuchar, reaccionar a las órdenes que recibe por parte de Dios o de sus ángeles y escribir el testimonio de lo que le ha sido revelado para difundirlo

«contra muchos pueblos, naciones, lenguas y reyes» (Ap **10**, 11). Juan se encuentra en éxtasis todo el tiempo que dura la revelación, estado del que aparentemente entra y sale por etapas: «Después tuve una visión. [...] y aquella voz que había oído antes, como voz de trompeta que hablara conmigo, me decía [...]. Al instante caí en éxtasis» (Ap **4**, 1-2); y en este mundo de visiones que se despliega ante él, interacciona con el resto de los personajes que le ordenan, lo llevan de un lado a otro o le explican lo que está sucediendo.

Se trata entonces de un personaje que relata algo que le sucede, las visiones donde se le muestra una historia para que él la vea, por lo que, lo hemos establecido ya, es un narrador homodiegético; además, dado que su implicación en las acciones relatadas es mínima puesto que su visión y su acción futura –escribir, promover, difundir, profetizar– son lo primordial, sabemos que es un narrador alodiegético. El verdadero protagonista del relato apocalíptico es Dios, ya sea como la voz tonante que da órdenes desde el trono o en su forma de Jesucristo, a quien se presenta de forma simbólica como el Cordero degollado (**5**, 6-14), el Jinete blanco que aparece al romper un Ángel el primero de los siete sellos (**6**, 2) al que más adelante se nombra *Rey de Reyes* y *Señor de Señores*, y derrota a la Bestia y al Falso profeta (**19**, 11-16), y como sí mismo en el epílogo (**22**, 16). Por esto resulta interesante que, al pasar a la ficción literaria, el personaje receptor de la revelación se convierta en el principal, ya sea como un narrador autodiegético o como personaje sin función narratorial, y que incluso pueda desdoblarse, cumpliendo respectivamente la función de visionario-profeta y de testigo-escriba, aunque siempre con los visionarios como protagonistas del relato.

Para los fines del presente análisis, cabe recordar brevemente quiénes son los personajes más importantes que aparecen en el Apocalipsis:[107] de la triada principal, ya me he extendido en el narrador,

[107] Me centro en el libro del Apocalipsis, pues los llamados «pequeños apocalipsis» –los breves textos escatológicos que aparecen en los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas– son eminentemente descriptivos y otros escritos de tradición apocalíptica son menos conocidos o bien aparecen como intertextos del joánico. Salvo indicación en contrario, todas las citas provienen de la *Biblia de Jerusalén* (1975) y las cursivas son del original.

Juan, en el capítulo correspondiente; el siguiente en importancia es, por supuesto, Dios, quien concede la revelación y a quien se atribuye el contenido de las cartas para las siete iglesias de Asia. Aparece desde la primera visión como una voz del cielo que habla a Juan:

> Vi que un trono estaba erigido en el cielo, y *Uno sentado en el trono*. El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspe y a la cornalina; y un arcoiris [sic] alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda. [...] Del trono salen relámpagos y fragor y truenos; delante del trono arden siete antorchas de fuego, que son los siete Espíritus de Dios. (Ap **4**, 2-5)

Más adelante, esa misma voz brota de los «cuatro cuernos del altar de oro que está delante de Dios» (**9**, 13). Igual que Jesucristo (**22**, 13), se autonombra como «el Alfa y el Omega» (**1**, 8; **21**, 6), el primero y el último, el principio y el fin, lo que completa la apelación que le brinda Juan al inicio, «Aquel que es, que era y que va a venir» (**1**, 4): la totalidad en el tiempo y el espacio. Esta voz se dirige a Juan para ordenarle que mire, que escriba, que se coma el libro de la Revelación, que profetice, etc., y a los ángeles para organizar la conflagración universal. Es la voz de Dios, por ejemplo, la que indica al ángel que toca la sexta trompeta que suelte a los cuatro ángeles atados junto al Éufrates, cuya misión es matar a la tercera parte de todos los hombres mediante tres plagas: fuego, humo y azufre (**9**, 13-19). También, ahora desde el Santuario, dice a los siete ángeles que derramen las siete copas del furor de Dios, diversas plagas que atacan todo lo viviente sobre la tierra, en el aire y en el agua (salvo, por supuesto, a los elegidos), y que al final provoca «relámpagos, fragor, truenos y un violento terremoto, *como no lo hubo desde que existen* hombres *sobre la tierra*, un terremoto tan violento» que destruye la ciudad de Babilonia (**16**). Finalmente, en el capítulo **21**, muestra a Juan el mundo nuevo que crea con la Jerusalén celestial.

En tercer lugar está Jesucristo, el Cordero degollado con siete cuernos y siete ojos «que son los siete espíritus de Dios, *enviados a toda la tierra*» (**5**, 6). Él se encarga de tomar el libro de los siete sellos y abrir cada uno de ellos dejando salir las calamidades correspondientes. Aquí hay, sin embargo, un dato interesante y es que, al abrir el primer sello y aparecer los famosos jinetes del Apocalipsis,

al primero de ellos se le describe de una manera particular que lo separa de los otros tres: «[m]iré y había un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco; se le dio una corona, y salió como vencedor, y para seguir venciendo» (**6**, 2). Tradicionalmente se le ha interpretado como símbolo de la guerra e incluso, en el comentario de la *Biblia de Jerusalén*, se dice que «[e]l jinete del caballo blanco hace pensar en los Partos (cuya arma peculiar era el arco), terror del mundo romano en el siglo I, "fieras de la tierra"» (*Biblia de Jerusalén* 1975: 1774), pero más adelante, como he indicado arriba, este mismo jinete blanco en el capítulo **19** aparece bajo los emblemas de «Fiel» y «Veraz», es quien «juzga y combate con justicia» (**19**, 11-12), sus ojos despiden llamas de fuego, porta diversas diademas, viste un manto empapado en sangre, «su nombre es: La Palabra de Dios» (**19**, 13), y de su boca sale una espada con la que ataca y vence a los paganos, a quienes «*regirá con cetro de hierro*» (**19**, 15), expresión que aparece también relacionada con el hijo varón de la Mujer vestida de sol: «La Mujer *dio a luz un* Hijo *varón*, el que ha de *regir a todas las naciones con cetro de hierro*; y su hijo fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono» (**12**, 5). Sobre este particular, García Ureña (2013: 173) propone que se trata de

> fórmulas de identidad [que] establecen lazos de conexión sobre la identidad de los personajes. Unas veces permiten identificar a un personaje que se presenta con distintas apariencias y otras, los agrupa en el contexto al que pertenecen,

y pone como ejemplo de más representativas las que se refieren a Jesucristo puesto que las expresiones usadas por Juan, las descripciones, los títulos y sobrescritos de las cartas a las iglesias de Asia, entre otros detalles del texto griego, son prácticamente iguales. Así,

> entre el Cordero y el jinete se establece una íntima conexión, pues ambos son llamados χύριος χυρίων χαὶ βασιλεὺς βασιλέων [Señor de Señores y Rey de Reyes] (**17**, 14; **19**, 16). Por lo que el Cordero y el jinete

son el mismo Jesús bajo distintas apariencias. (García Ureña 2013: 173)[108]

Algo similar afirma Prévost, quien subraya el color blanco del caballo apocalíptico –«tout ce qui est blanc dans l'Apocalypse est associé au monde divin et à la résurrection du Christ» (Prévost 2012: 54)– y el énfasis puesto en lo victorioso del jinete –«se le dio una corona y salió vencedor para seguir venciendo» (Ap **6**, 2)–, detalles que orientan la lectura hacia un papel benéfico y portador de esperanza, y que se enlazan con el jinete del capítulo **19**. En síntesis, todo el mito cristiano está representado en el Apocalipsis: desde el nacimiento peligroso (el Dragón persigue a la Mujer vestida de sol para comerse al niño cuando nazca) hasta la muerte y resurrección en el Cordero degollado y el retorno glorioso en el jinete blanco que domina y vence a la Bestia para permitir la fundación de una Nueva Jerusalén Celeste. Como personaje, entonces, salvo los breves diálogos que establece con Juan en el Prólogo y el Epílogo del Apocalipsis donde aparece su nombre, a Jesucristo se le construye mediante imágenes simbólicas que refieren a su ser –Cordero degollado = Cristo muerto en la cruz, el Mesías– y a su hacer como suma autoridad, portador de la palabra divina y vencedor del Mal absoluto: el Jinete coronado de gloria cuya lengua es la espada afilada que vence a los paganos.

Otros personajes cuya presencia multitudinaria brinda especificidad al Apocalipsis son los ángeles –según Prévost, es el libro con más ángeles en toda la Biblia–, quienes se presentan de manera individual o en grupos de 4, 7 o 12, simbolizando la unidad del universo habitado (Prévost 2012: 32). Se les describe como radiantes, resplandecientes, vestidos de nubes, con arcoíris sobre sus cabezas. Por su hacer, son poderosos: tienen autoridad sobre el viento, el fuego y las aguas, que usan para destruir partes importantes de la tierra y sus seres vivos; encabezan ejércitos con caballerías por millones, con caballos monstruosos:

vi en la visión los caballos y a los que los montaban: tenían corazas de color de fuego, de jacinto y de azufre; las cabezas de los caballos como

[108] Me permito mantener en esta cita la escritura en griego para no alterar el texto original.

> cabezas de león y de sus bocas salía fuego y humo y azufre. [...] el poder de los caballos está en su boca y en sus colas; pues sus colas, semejantes a serpientes, tienen cabezas y con ellas causan daño. (Ap **9**, 17-19)

Los ángeles son quienes se encargan de buena parte de la destrucción, derramando las copas llenas de ira divina que desata plagas o mediante combates directos a las huestes malignas. A lo largo del relato, aparecen gritando, anunciando el evangelio eterno, clamando la caída de Babilonia, cantando himnos y glorias a Dios: podríamos afirmar que son personajes espectaculares pues sus acciones son las más vistosas y sinestésicas del texto. En particular, sobresalen dos ángeles: Miguel, quien entabla la lucha celeste contra el Dragón y lo arroja a la tierra (**12**, 7-8), y el ángel que acompaña a Juan durante la revelación y le dice lo que ha de hacer con el libro:

> Y cuando lo oí y lo vi, caí a los pies del Ángel que me había mostrado todo esto, para adorarle. Pero él me dijo: «No, cuidado; yo soy un siervo como tú y tus hermanos los profetas y los que guardan las palabras de este libro. A Dios tienes que adorar». Y me dijo: «No selles las palabras proféticas de este libro, porque el Tiempo está cerca». (Ap **22**, 8-10)

Este último es el mensajero del paradigma de Collins, cuya misión es acompañar al profeta para guiarlo a través del viaje de revelación y brindarle las instrucciones finales. El resto, como puede apreciarse, son quienes se encargan de castigar a los personajes de valencia negativa, tanto sobrenaturales como no sobrenaturales, de atacarlos y matarlos, o bien arrojarlos al abismo; también son quienes protegen a los elegidos y quienes anuncian cada acto del drama escatológico.

Entre aquellos que forman parte de las fuerzas del bien se cuentan, también, los 24 ancianos vestidos de blanco con coronas de oro sentados en sendos tronos alrededor de Dios. Su acción en el relato es mínima: postrarse ante el trono máximo y cantar alabanzas; sólo uno de ellos se distingue como interlocutor del profeta, a quien explica alguna visión en un par de ocasiones: la primera, cuando no se encuentra a nadie digno de abrir el libro de los siete sellos, él indica a Juan, «mira, ha triunfado el *León* de la tribu *de Judá*, *el Retoño* de David; él podrá abrir el libro y sus siete sellos» (**4**, 5), y entonces aparece el Cordero. La segunda, cuando hacen acto de presencia los

mártires cristianos frente al trono y dice de quiénes se trata: «Esos son los que vienen de la gran tribulación; han lavado sus vestiduras y las han blanqueado con la sangre del Cordero. Por eso están delante del trono de Dios, dándole culto día y noche en su Santuario» (**7**, 14-15). Esta segunda aclaración se encuentra justo después de que se separa a los 144 mil elegidos del pueblo de Israel, 12 mil de cada tribu,[109] por lo que no sería aventurado afirmar que relaciona la tradición judía con la cristiana: inmediatamente después de la enumeración se recuerda a los muertos en martirio por la fe de Cristo, indicando que no es suficiente con pertenecer al pueblo de Dios, también hay que ser cristiano convencido para alcanzar la salvación. Es importante recordar también que los ancianos, autoridades incontestables, formaron parte fundamental en el gobierno del pueblo de Israel: los jefes de familia solían ser los más viejos, mientras que los más sabios –o los más poderosos– conformaban el consejo que asistía al jefe de la tribu, al juez o al mismo rey. Con el tiempo, esta institución devino en el Sanedrín, donde tomaron asiento numerosos representantes de la aristocracia laica hebrea. Las primeras comunidades cristianas heredaron esta forma de organización tanto en Jerusalén como en el resto de las iglesias (Gérard 1989: 74), por lo que su presencia alrededor del trono divino también es, en buena medida, la representación celestial de la organización comunitaria a la que se dirige este texto.

---

[109] Aquí destaca un dato que seguramente los estudiosos de este libro podrán explicar mejor que yo: al enumerar las doce tribus, se incluye el nombre de Manasés –nombre del primogénito de José– y se omite el de Dan. Sobre este detalle, que influye en la lectura de Ireneo de Lyon sobre el Apocalipsis y el Anticristo, apunta McGinn (1994: 59): «In proving Antichrist's origin from Dan, the bishop [Ireneo] cites Jeremiah 8:10 [...] and notes that the tribe of Dan is conspicuously absent from the enumeration of the saved in Apocalypse 7. Here the bishop draws on traditions in Jewish and Christian apocalypticism pointing to the tribe of Dan as the stock from which would come the false messiah». Sobre este personaje, el Anticristo, volveré más adelante.

Junto con los ancianos aparecen los cuatro Vivientes:[110] el primero como un león, el siguiente como un novillo, otro con rostro como de hombre, el último como un águila en vuelo, y todos equipados con seis alas y ojos por delante y por detrás. Según el relato, se dedican a dar gloria, honor y acción de gracias (Ap **4**, 9) día y noche frente al trono de Dios, y en el presente de la narración se dirigen «con voz de trueno» al profeta para ordenarle que mire a cada jinete que aparece con la apertura de cada sello; su presencia apenas se separa de los Ancianos y aparece poco más en el resto del Apocalipsis. La tradición cristiana los identificó pronto con los evangelistas, adoptando finalmente la interpretación de san Jerónimo en el siglo IV (Prévost 2012: 35): el león será Marco, el toro corresponde a Lucas, Mateo es el de rostro humano y Juan, el águila en vuelo. Las acciones que corresponden a estos misteriosos seres –las loas y los clamores– responden, según Prévost, a una función litúrgica que puede estar relacionada con la apertura del libro de Ezequiel, una de las liturgias más célebres del Antiguo Testamento, y también –por su descripción de seres con seis alas– con los querubines del mismo libro o los serafines de Isaías que portan la misma cantidad de alas. Sin embargo, el dato más interesante es aquel con el que concluye la entrada sobre ellos:

> [m]ais, chose certaine, l'une et l'autre image sont à comprendre dans le prolongement des représentations fort nombreuses au Proche-Orient ancien d'animaux ailés et de sphinx de tous genres, chargés de l'accès aux différents sanctuaires (Prévost 2012: 36),

por lo que podemos considerarlos como uno de los vestigios visualmente más espectaculares –y populares, por cierto– de las religiones con las que convivió el judaísmo durante su historia antigua. Desde este punto de vista, es posible considerarlos como los encargados sobrenaturales del templo, quienes lo resguardan y marcan el inicio y

---

[110] Uso el término que aparece en la *Biblia de Jerusalén* (1975) para estos personajes, aunque Prévost (2012: 34) aclara que en el texto griego la palabra usada es *zôon*, 'animal, vivant' (comprendo que en el sentido de 'cosa viva, animada').

cierre del espacio-tiempo sagrado que abarcan los rituales ahí efectuados.

Otros de los personajes más populares, aunque no siempre bien comprendidos, son los famosos cuatro jinetes del Apocalipsis. Usualmente ayuntados a las huestes del mal, estas figuras en realidad forman parte del equipo divino y aparecen ya en el libro de Zacarías (**1**, 7-11; **6**, 1-8); en el Apocalipsis son los mensajeros del caos en la tierra. Ahora bien, como he mencionado antes, el primero de ellos es una representación de Jesucristo como vencedor sobre los paganos con la espada del evangelio; sin embargo, como también he señalado, igualmente se le ha leído como referido a los partos, fuertes guerreros y enemigos de los romanos, lo que, sumado a la herencia de las maldiciones del Levítico,[111] permite su interpretación como jinete de destrucción. El segundo jinete, en cambio, sí representa la muerte violenta del combate: con un caballo rojo, se le conceden el poder de acabar con la paz en la tierra para que los hombres se degüellen unos a otros y una gran espada, que en este caso no es símbolo del evangelio ya que no sale de su boca, sino un mero instrumento de ataque. Con el tercer sello aparece el caballo negro con su jinete, portador de una balanza y a quien se le ordena especular con los precios y encarecer el trigo y la cebada, pero sin hacer daño al aceite y al vino, símbolos de Cristo –como el Ungido y como la sangre divina–: es el hambre. Finalmente, en un caballo verdoso, tras el cuarto sello aparece la Muerte, seguida del Hades. Estos tres, entonces, sí son los portadores de lo que ha mantenido la tradición: guerra, hambre, peste y muerte,[112] circunstancias que formarán parte inherente al mundo representado en toda narración apocalíptica de ficción. Es decir, si bien en algunas refiguraciones apocalípticas del Fin del mundo aparecen como personajes-emblema –particularmente en el cine o en la televisión, e. g. en la serie *Supernatural*, quinta temporada–, en la narrativa apocalíptica de ficción no tienen presencia sino que se despliegan sus significados

---

[111] *Vid. supra* capítulo I. §2.1.2.

[112] Recordemos que, inmediatamente después, dice el narrador: «Y se les dio potestad sobre un cuarto de la tierra, para matar a espada, por hambre, con enfermedades, y por medio de las bestias de la tierra» (Ap **6**, 8): así tenemos guerra, hambre, peste y muerte en los tres personajes.

(guerra, hambre, peste y muerte) en la configuración del universo diegético como señales que anteceden al gran cataclismo cósmico.

Menos conocidos son los dos testigos del capítulo **11**, sobre cuya identidad se ha especulado durante siglos. Se trata de dos personajes, «*los dos olivos* y los dos candeleros *que están en pie delante del Señor de la tierra*» (**11**, 4), que profetizarán durante 1260 días «vestidos de sayal», que tienen el poder de defenderse echando fuego por la boca y de provocar sequías, convertir el agua en sangre y lanzar plagas sobre la tierra. A éstos los mata la Bestia (**11**, 7), permanecen muertos durante tres días y medio (**11**, 9), tras los cuales Dios los resucita y suben al cielo en una nube mientras sucede un gran terremoto que derrumba la décima parte de la ciudad –no se especifica cuál– y mata a siete mil personas (**11**, 11-13). Su función también es materia de debate, aunque al parecer el mayor consenso se encuentra en que se trata de testigos, necesarios para brindar fe de lo que sucede en la tierra –la persecución de los justos– antes de que ésta quede bajo el poder del mal absoluto, atendiendo también a que, según Prévost, el término griego que se traduce por «testigo» tiende aquí a su relación con el radical *martyr-*:

> [c]'est en milieu chrétien, et sous l'influence de l'usage qu'en fait Jean dans l'Apocalypse, que ce vocabulaire grec est passé en latin et en français pour désigner le témoignage ultime de ceux et celles qui sont mis à mort pour leur foi. (Prévost 2012: 143)

Este estudioso también se decanta por la identificación de ambos personajes con Moisés y Elías, sobre la base de su relación con el fuego y los poderes que se les adjudican. Para McGinn, en cambio, no es un asunto totalmente aclarado, salvo que estas dos misteriosas figuras «are clearly apocalyptic preachers of the end of time» (McGinn 1994: 53), y asienta en la nota correspondiente que «[l]ater Christian exegesis most often identified them with Enoch and Elijah», mientras que Bousset y Charles también consideran que la intención de Juan de Patmos fue aludir a Elías y Moisés (McGinn 1994: 294 nota 70). La constante, como vemos, es reconocer a uno de estos profetas-testigos apocalípticos como Elías, dato sobre el cual se fundará la Iglesia Eliasista de México cuya presencia parodiada encontraremos en *Memoria de los días*.

Los personajes femeninos tienen poca presencia en el apocalipsis joánico –y menos aún en los textos apocalípticos de tradición anterior–, con sólo cuatro intervenciones, de las cuales dos son emblemáticas (Babilonia y Jerusalén) y una referencial (Jezabel): el único personaje femenino con acciones importantes en el relato es la Mujer vestida de sol, quien da a luz al varón que, ya hemos indicado, es una representación más de Jesús. El papel de este personaje a todas luces es el de la madre del mesías –María– y, así, puede estudiarse desde la perspectiva de una diosa madre que pare al dios solar del mito cristiano, aunque su presencia se limite casi únicamente a eso: después de que le es arrebatado su hijo y siendo perseguida, «se le dieron las dos alas del águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos del Dragón, donde tiene que ser alimentada *un tiempo y tiempos y medio tiempo*» (**12**, 14), después de lo cual prácticamente desaparece del relato. El personaje de Jezabel, el referencial, es la antítesis de la Mujer Vestida de Sol, y se le menciona únicamente en la carta a la iglesia de Tiatira:

> Conozco tu conducta: tu caridad, tu fe, tu espíritu de servicio, tu paciencia; tus obras últimas sobrepujan a las primeras. Pero tengo contra ti que toleras a Jezabel, esa mujer que se llama profetisa y está enseñando y engañando a mis siervos para que forniquen y coman carne inmolada a los ídolos. Le he dado tiempo para que se arrepienta, pero no quiere arrepentirse de su fornicación. Mira, a ella voy a arrojarla al lecho del dolor, y a los que adulteran con ella, a una gran tribulación, si no se arrepienten de sus obras. (Ap **2**, 19-22)

Siguiendo con Prévost, si hubo un referente extratextual para este comentario de Juan no lo podemos saber, pero ciertamente sus actividades muestran continuidad directa con la Jezabel de la historia bíblica (Prévost 2012: 82) que aparece en los dos libros de los Reyes como esposa de Ajab,[113] rey de Israel que, si bien logró defender el reino de los avances sirios, cometió el error de tomar por mujer a la hija de Ittobaal, rey de los sidonios (1R **16**, 31). Según el comentario de la *Biblia de Jerusalén*, «Ittobaal (Etbaal en el hebr.) es un sacerdote de Astarté que llegó al poder en Tiro al mismo tiempo que Omri

[113] También se le encuentra como *Acab*, por ejemplo en Reina Valera.

[padre de Ajab] en Israel» (*Biblia de Jerusalén* 1975: 388); Ittobaal y Omri buscaron afianzar una alianza entre familias con el matrimonio de ambos hijos. Según 1Reyes, Ajab rindió tributo a Baal levantando un santuario para su adoración en Samaría, con lo que ocasionó la indignación de Yahveh «más que todos los reyes que le precedieron» (1R **16**, 33); además, Jezabel ordenó matar a todos los profetas del reino (1R **18**, 4, 13) y amenazó de muerte a Elías luego de que éste probó mediante el desafío del fuego que sólo Yahveh es Dios. Por todo esto, Ajab y Jezabel sufren la maldición de la divinidad: en el libro segundo de Reyes, se relata el asesinato de ambos y de toda su familia; de la mujer, quien se mantuvo fiel a los dioses fenicios, se profetizó que «la comerán los perros», episodio que se narra en ese mismo libro, en el capítulo **9** (30-37). El que un personaje con este nombre aparezca en la carta apocalíptica a la iglesia de Tiatira no puede ser casual, pues está cargado de sentido negativo, recuerda una época de crisis y persecución para los profetas de Israel y, si bien es imposible rastrear un referente histórico, evidentemente está motivado por algún hecho similar a los relatados en el Antiguo Testamento: se trata de una mujer que, según el texto joánico, mantiene los rituales de sexualidad sagrada y de sacrificios a algún dios pagano, posiblemente Apolo.[114] Por todo esto, Jezabel es un personaje importante aun cuando sólo se le mencione una vez: tal es la carga referencial del nombre.

Los dos personajes femeninos emblemáticos son la célebre Ramera y la Novia-Esposa del Cordero, en representación de Babilonia y la Nueva Jerusalén respectivamente. En tanto que personajes, sólo la Ramera es objeto de una descripción y de adjudicación de acciones, mientras que de la Novia-Esposa apenas se dice que bajó del cielo «engalanada como una novia ataviada para su esposo» (**21**, 2), pero la descripción no es humana sino urbana; incluso cuando el ángel dice a Juan, «[v]en, que te voy a enseñar a la Novia, a la Esposa del Cordero» (**21**, 9), lo que sigue es la descripción de la ciudad, con una gran muralla y doce puertas, etc. En este sentido, entonces, trataré sobre ésta en el apartado de la construcción del universo diegético.

[114] Infiero esto porque, según Prévost (2012: 168), hay restos arqueológicos de un templo a este dios en la actual Tiatira.

La descripción de la Ramera, en cambio, sí construye un referente humano –sobre la ciudad de Babilonia hablaré más adelante, junto con Jerusalén–: se trata de una mujer «vestida de púrpura y escarlata, [que] resplandecía de oro, piedras preciosas y perlas» (**17**, 4), en cuya frente lleva escrito su nombre: la «Gran Babilonia, madre de las rameras y de las abominaciones de la tierra» (**17**, 5). Hace su entrada montando a la Bestia escarlata de siete cabezas y diez cuernos que está cubierta de títulos blasfemos, mientras porta en su mano una «copa de oro llena de abominaciones» (**17**, 4) y se embriaga «con la sangre de los santos y con la sangre de los mártires de Jesús» (**17**, 6). El ángel dice, además de aquella información que permitirá identificar a la ciudad de Roma detrás del título de Babilonia, que las naciones del mundo y los reyes de la tierra han fornicado con ella, los mercaderes se han enriquecido con su lujo, sus pecados hacen montones y dice: «[e]stoy sentada como reina, y no soy viuda y no he de conocer el llanto» (**18**, 7); es jactanciosa y ostentosa, por lo que recibirá un castigo acorde «con sus iniquidades».

La construcción de este personaje, junto con el resto del bando opuesto a Dios, es de las más llamativas y se ha convertido en el símbolo del derroche y la opulencia corruptas, además de la interpretación literal que condena la prostitución y que también ha sido estandarte conservador con respecto a la conducta femenina. Un detalle me resulta interesante, y es que el universo semántico entre la Ramera de Babilonia y la Jezabel de los libros de Reyes es muy similar: a ambas se les acusa de fornicación, de impostura y de derramar la sangre de los mensajeros de Dios, los mártires en el caso de la primera, los profetas en el caso de la segunda. Asimismo, la condena para ambas es parecida: la Ramera habrá de sufrir pestes y ser consumida por el fuego –en tanto ciudad–, y será aborrecida por los pueblos y la muchedumbre, quienes, «*la dejarán sola y desnuda*, comerán sus carnes y la consumirán por el fuego» (**17**, 16), mientras que Jezabel es destinada a que su cuerpo muerto quede sobre la tierra para ser comido por los perros. Bastan estos tres personajes femeninos, la Mujer vestida de sol, la Ramera y Jezabel, para inferir el prototipo de personaje –su ser y hacer– que aparecerá en adelante relacionado con el Fin del mundo: por un lado, con valencia positiva estará la mujer como madre a la que se debe proteger de las huestes malignas; por el

otro, de valencia negativa, la mujer sexualizada y seductora –que puede, o no, ser prostituta–, ávida de posesiones materiales, preocupada por su apariencia y que busca la perdición o la muerte de los siervos de Dios. La primera formará parte del mecanismo de salvación trascendente, la segunda será una señal más de la inminencia del cataclismo cósmico, y con su paso a la ficción literaria serán variaciones de estos dos modelos los que se encontrarán con más frecuencia.

Finalmente, quedan los personajes que pertenecen al bando del mal absoluto, opuestos a la divinidad, cuyo ser y hacer se encuentran en relación directa con el caos. El primero en aparecer es el Dragón rojo, descrito como un ser con siete cabezas que portan siete diademas y diez cuernos y cuya cola arrastra un tercio de las estrellas del cielo para precipitarlas sobre los hombres. Baja del cielo para perseguir a la Mujer vestida de sol y devorar a su hijo en cuanto nazca, pero el ángel Miguel combate contra él en una lucha celeste y lo arroja a la tierra, donde el Dragón sigue su ataque contra la Mujer, lanzando de sus fauces «un como río de agua» (**12**, 15) para arrastrarla en su cauce. Cuando ella escapa con las alas de águila, el Dragón, «despechado contra la Mujer, se fue a hacer la guerra al resto de sus hijos, los que guardan los mandamientos de Dios y mantienen el testimonio de Jesús» (**12**, 17). A este personaje sigue la primera Bestia –la misma que más adelante en el capítulo **17** llevará a cuestas a la Ramera de Babilonia–, que surge del mar, con sus diez cuernos, sus siete cabezas y los títulos blasfemos. Según la descripción, es una mezcla de fieras: «*se parecía a un leopardo*, con las patas como *de oso*, y las fauces como fauces *de león*» (**13**, 2), con una de sus cabezas herida de muerte «pero su llaga mortal se le curó» (**13**, 3). El Dragón concede a este personaje su poder y un trono, desde el cual la Bestia se dedica a blasfemar contra Dios, a hacer la guerra y vencer a los santos, pero también se le concede una boca «para proferir grandezas» y el poder de actuar por cuarenta y dos meses –no se especifica quién otorga este poder, pero se puede inferir que es la misma divinidad–, durante los cuales muchos habitantes de la tierra la admiran y se postran ante ella y el Dragón, clamando: «¿Quién como la Bestia? ¿Y quién puede luchar contra ella?» –en imitación del nombre del ángel Miguel, cuyo significado es 'Quién como Dios' (Prévost

2012: 106)–, y tiene poder «sobre toda raza, pueblo, lengua y nación» (**13**, 7). A ésta sigue una segunda Bestia: el falso profeta. Ésta surge de la tierra, tiene dos cuernos «como de cordero» (**13**, 11) y habla como una serpiente; tiene el mismo poder que la primera Bestia y lo pone al servicio de ella, hace grandes señales, «hasta hacer bajar ante la gente fuego del cielo a la tierra; y seduce a los habitantes de la tierra con las señales que le ha sido concedido obrar al servicio de la Bestia» (**13**, 13-14). Es el gran seductor, el impostor que lleva a la gente a hacer altares en honor de la primera Bestia, infunde la capacidad de hablar a sus imágenes, manda exterminar a quienes no la adoren y hace que todos lleven en la mano derecha o la frente su marca o la cifra de su nombre: «¡Aquí está la sabiduría! Que el inteligente calcule la cifra de la Bestia; pues es la cifra de un hombre. Su cifra es 666» (**13**, 18). Más adelante, luego de la caída de Babilonia, se relata el llamado «primer combate escatológico» en el capítulo **19** donde la Bestia y el falso profeta –o segunda Bestia–, secundados por los reyes de la tierra y sus ejércitos, se enfrentan al jinete del caballo blanco, Jesucristo, pero son vencidos y «arrojados vivos al lago de fuego que arde con azufre» (**19**, 20) mientras que los restos de los demás son devorados por las aves. Luego un ángel encierra al Dragón, «la Serpiente antigua –que es el Diablo y Satanás–» (**20**, 1) durante mil años, tras los cuales se le permite salir de su prisión para volver a seducir a las naciones y participar en el «segundo combate escatológico», que consiste sólo en fuego que baja del cielo; con esto se vence una vez más al Diablo y se le arroja también al lago de llamas y azufre donde permanecerá por siempre. Con esto da fin el relato de la destrucción por parte de Dios y de los enfrentamientos entre el bien y el mal para dar paso a la salvación trascendente y la vida futura en la Nueva Jerusalén.

Estos tres personajes malignos resultan sumamente interesantes pues, además de ser los más conocidos del relato apocalíptico y quizás los que tienen más representaciones plásticas, han sido objeto de transformaciones y reelaboraciones tanto en el imaginario sagrado como en la ficción profana. No cabe duda de la identidad del Dragón rojo, pues lo dice el mismo texto: se trata de la Serpiente antigua, la del Génesis que incita a Eva y Adán a transgredir el tabú impuesto por Yahveh; es el Diablo o Satanás, personaje que para finales del

siglo I comienza a formarse en el imaginario cristiano. Sobre las Bestias, sus referentes míticos inmediatos son Leviatán y Behemoth, ambos presentes en el Antiguo Testamento como oposición cósmica a Dios (Is. **27**, 1 y Jb. **40**, 15-**41**, 26), con el añadido de que Leviatán es una bestia de las aguas y Behemoth lo es de la tierra, como las del Apocalipsis (McGinn 1994: 54). Por otro lado, a la segunda Bestia apocalíptica se le denomina también «falso profeta», quizás como alusión a los que mencionan Mateo, Marcos y Lucas en los pequeños apocalipsis, mientras que a la primera se le identificó pronto con otro personaje que nace con el cristianismo, el Anticristo. Así, algunos comentaristas han identificado una forma de «trinidad infame»: a la triada sagrada que forman Dios, el Espíritu Santo y Cristo se opone la que integran el Dragón, la Bestia-Anticristo y la Bestia-Falso profeta.[115] El término *anticristo* aparece por primera vez en las cartas de Juan, principalmente en 1Jn. **2**, donde se anuncia que varios «anticristos» han aparecido, que pertenecían a su grupo y se han separado para divulgar mentiras: «¿Quién es el mentiroso sino el que niega que Jesús es el Cristo? Ése es el Anticristo, el que niega al Padre y al Hijo» (1Jn. **2**, 22), afirman, posiblemente refiriéndose a algunas de las comunidades cristianas paralelas que proliferaron durante los primeros siglos y hasta la Edad Media, consideradas como heréticas para grupos como los seguidores del apóstol Juan –y más adelante para el cristianismo romano–, que ponían en duda la naturaleza humana de Cristo o su condición de Mesías. El término, de suyo ambiguo por el prefijo «anti», significa lo mismo 'en lugar de Cristo', 'falso Cristo' y 'opuesto a Cristo', sentidos que probablemente fueron intencionales y que se mantuvieron en usos posteriores de la palabra; además, la idea de que tanto un Anticristo como un grupo de ellos de hecho provinieran del seno mismo de la comunidad cristiana también permaneció en la historia del personaje: «this made it possible for

[115] Sobre esta lectura reproduzco la sugestiva nota de McGinn (1994: 294 nota 72): «Gilles Quispel, *The Secret Book of Revelation* (New York: McGraw-Hill, 1979), pp. 76-80, makes the interesting suggestion that the Woman of chap. **12** is to be seen as the Holy Spirit whose Child is the Christ, the agent of 'our God' (**12**:10) whose angels win victory over Satan. Thus chap. **12** would contain a symbolic presentation of the Trinity, and chaps. **12-13** its evil parody».

most later Christians to believe in many antichrists as well as in the single final opposer predicted in 2 Thessalonians and the Apocalypse» (McGinn 1994: 56).

La historia del Anticristo como representante de Satanás –ya sea en la forma de un humano poseído por el maligno, como su hijo o como él mismo encarnado, nacido en el seno de alguna comunidad cristiana o judía (particularmente de la tribu de Dan), en un imperio, o como regreso de Nerón para recuperar la grandeza romana– no solamente se mantuvo en el imaginario sino que lo convirtió en uno de los personajes indispensables, junto con el Dragón, la Bestia y la Ramera, para la construcción de cualquier ficción sobre el Fin del mundo, incluso como protagonista de buena parte de los relatos de ficción apocalíptica. En estos personajes, evidentemente símbolos del Mal con mayúscula, el ser y el hacer es muy similar: son impostores en el sentido más estricto del término, esconden su naturaleza monstruosa detrás de otra aparentemente humana, se oponen en general a todo aquello que se considere como moralmente bueno y en particular a lo relacionado con Dios, y seducen y mienten con el fin de llevar a los siervos de Jesucristo a la perdición. En las ficciones apocalípticas de índole religiosa, esta visión maniquea y simplista en la lucha del bien contra el mal es la que suele prevalecer, pero en las literarias no necesariamente aparecen estos personajes tan claramente dibujados: adquieren matices y presentan claroscuros que ponen en duda las convicciones sobre el bien y el mal, como veremos en las novelas del corpus.

2. Dioses y personajes sobrenaturales

En la narrativa apocalíptica de ficción, la presencia de lo sagrado puede encontrarse claramente representada en personajes de índole sobrenatural en un universo diegético no tético, aludida como una ruptura en el funcionamiento de la realidad codificada como mimética en el relato que permite la irrupción de la irrealidad; o bien puede no aparecer sino como un comentario sobre creencias ya no funcionales, en cuyo caso la representación de realidad tiende a ser tética y la catástrofe apocalíptica, ocasionada exclusivamente por actos hu-

manos. Sin embargo, y a pesar de que pareciera que el tema del Fin del mundo va perdiendo por completo su herencia mítica, coincido con McGinn cuando afirma que el afán por lo apocalíptico se encuentra a la alza: «[t]he case has been advanced that like so many of the traditional modes of religious discourse, apocalypticism has not so much disappeared from the scene as it has adopted a variety of secular disguises» (McGinn 1979: 2), aunque, como sigue más adelante citando a Schall, es posible que actualmente el apocalipsis se haya vuelto un fenómeno eminentemente científico más que religioso (Schall 1976: 367) por primera vez en la historia. Y si bien ambos estudiosos se referían al ámbito del imaginario sagrado en funciones, algo similar sucede con los relatos apocalípticos de ficción: cada vez más, la presencia de la perspectiva científica se hace notar en ellos al grado de que la crítica ha llegado a afiliar este modo discursivo –a veces, equivocadamente, de manera exclusiva– a la ciencia ficción.[116] Ahora bien, esto no significa que no se puedan rastrear algunos motivos asociados al imaginario de lo sagrado: pueden hallarse ocultos detrás del revestimiento científico. Más aún, dado que las catástrofes naturales, tradicionalmente escatológicas y ligadas al temperamento de los dioses –recordemos en el contexto judeocristiano el episodio del diluvio, y los múltiples terremotos y tormentas que pueblan los apocalipsis– en su mayoría no son fenómenos predecibles, la ciencia y sus sabios no siempre pueden aportar las respuestas que requiere el miedo general a la destrucción por fenómenos meteorológicos. En cambio, las pseudociencias y el pensamiento mágico toman la palestra y, como menciona Chelebourg, a falta de seguridades científicas y «[à] défaut de religion, la superstition fait rage sur la question, et les révélations d'apocalypses prochaines foisonnent dans les médias» (2012: 108), con lo que el imaginario y la ficción recuperan antiguos oráculos –por ejemplo a Nostradamus–, reelaboran mitos antiguos –como el «apocalipsis maya» del 2012– o bien se inventan plagas cuasi míticas que, a falta de dios, provienen del mundo científico –e. g. los zombies en todas sus manifestaciones: provocados por

[116] Si se considera ésta como un género, aserto también muy discutible pero que no nos ocupa en este trabajo.

radiación nuclear, por virus de laboratorio o como resultado de la contaminación–.

Así pues, en novelas como *La leyenda de los soles* o *Picnic en la fosa común*, los personajes sobrenaturales relacionados con lo sagrado ya no son Dios, Cristo y sus ángeles sino los que poblaron el panteón de los antiguos nahuas: ambos escritores recuperan el mito y lo recrean en la Ciudad de México, contemporánea o futura, con personajes que toman el lugar de los originales en el modelo joánico. Encontramos, en un ejercicio de refiguración mítica explícita, una relación intertextual donde la lucha del bien contra el mal recupera personajes divinos de la antigua religión mexicana y los coloca en el lugar de sus correspondientes cristianos. Es decir, si, siguiendo a Frye,

> [t]he main historical preoccupation of both Judaism and Christianity was not with demonology but with the expectation of a *culbute générale* in the future, a kind of recognition scene when those with the right beliefs or attitudes would emerge on top with their now powerful enemies rendered impotent (Frye 1983:115),

se comprende que en el combate escatológico el dios judeocristiano sea el líder de los «buenos» que gana sobre los «malvados» a quienes guía el Dragón con sus Bestias y la Ramera, en quienes se representa a aquellos que han sometido al pueblo judío y después a los cristianos. En la «voltereta» mítica, los vencidos se erigen en vencedores sobre quienes en la realidad extratextual permanecen en el poder. Pues bien, se da el caso de que en la narrativa apocalíptica de ficción contemporánea la voltereta pueda resultar en favor de los otros dioses que fueron vencidos y sometidos por el dios cristiano: con la salvedad de que, al menos en *Picnic en la fosa común*, quienes ahora resultan ganadores en la contienda pertenecen a una alteridad que no corresponde a lo que se codifica como «bueno» y, si el gran triunfo de la religión implantada por los europeos fue imponer la convicción de que sólo su dios es verdadero y todos los demás son falsos (Frye 1983: 114), en este caso la relación se subvierte y se comprueba que los verdaderos dioses son los otros.

2.1. ARIDJIS Y EL COMBATE POR EL SEXTO SOL

En *La leyenda de los soles*, los personajes maravillosos de valencia negativa que aparecen como fuerzas del mal –para volver al paradigma apocalíptico– son aquellos que pertenecen al gobierno del México futurista representado como paradigma de realidad: José Huitzilopochtli Urbina, Carlos Tezcatlipoca, el Tlaloc (que al final se identifica como el mismo Tezcatlipoca) y los nacotecas. Los nombres no dejan lugar a dudas sobre su alto grado de referencialidad. Comencemos con Huitzilopochtli, el dios solar que trajeron consigo los mexicas[117] desde Aztlan Chicomóztoc y que guio su peregrinación hasta el islote donde fundaron la ciudad de Mexico-Tenochtitlan:

> El que guiaba a los mexitin era valiente. Su nombre era Huitzilopochtli, gran guardián del que hacia [sic] portentos, servidor de él, del gran hacedor de portentos, Tetzauhtéotl. Mucho le hablaba éste como ser humano, se le mostraba a Huitzilopochtli hasta que luego él se hizo semejanza suya, de Tetzauhtéotl. Así su nombre sólo fue Huitzilopochtli. Y era así él Huitzilopochtli: *Huitzil* su nombre, Colibrí. Era zurdo de mano (*Opochmaye*), gran capitán. Por ello rectamente lo llamaron Huitzilopochtli, semejanza, imagen de él, del hacedor de portentos, Tetzauhtéotl. Y mucho atormentaban los señores de Chicomóztoc a los mexitin, así los querían destruir, los querían tener dominados. Entonces aquél su servidor, su allegado, el hechicero Huitzilopochtli, gemía mucho delante de él, le suplicaba al portentoso Tetzauhtéotl que ayudara, que defendiese a sus vasallos, porque ya en verdad a él lo adoraban, que no adoraban a

[117] Si bien desde el siglo XIX se popularizó, sobre todo en Europa y Norteamérica, el gentilicio *azteca*, que se refiere al periodo de peregrinación y significa 'gente de Aztlan', el término que usaron siempre los habitantes de Mexico-Tenochtitlan y Mexico-Tlatelolco fue *mexicah*, *mexitin* o mexicanos. En los documentos y códices del periodo de la Conquista, lo mismo que en las fuentes más conocidas ya del periodo virreinal se les nombra «mexicanos» o «los de México» (*cfr.* León-Portilla 2000). También cabe aclarar que uso la forma hispanizada *México*, con tilde, para referirme a la ciudad moderna y mestiza, pero la forma en náhuatl *Mexico* para la ciudad antigua y unida con guion a *Tenochtitlan* para diferenciarla de *Mexico-Tlatelolco*, ciudad hermana.

> los dioses de los de Chicomóztoc, a todos juntos. Y puesto que ya a él todos ellos lo adoraban, al gran hacedor de portentos, que mucho se compadeciera de ellos, que los defendiera, que los salvara para que no a todos les den muerte, para que no perezcan todos. Que los guíe hacia otro lugar, a un sitio bueno y conveniente, que les dé tierras, que allí sólo se dedicarán a una cosa: a él habrán de servirlo. (León-Portilla 1992: 19-20)[118]

Según esta crónica, estando en Huehue-Colhuacan, muy al inicio de la peregrinación, el sacerdote Huitzilopochtli anuncia que ha llegado el momento de su muerte, pero que bajará al Mictlan (el reino de los muertos) por cinco días, luego retornará a sus huesos y Tetzauhtéotl se meterá en su cráneo. Así, por medio de la osamenta de Huitzilopochtli, ahora templo del dios, les seguirá hablando Tetzauhtéotl: poco después, el bulto ceremonial que llevarán los mexicas confundirá al numen con su portador y tomará el nombre con el que se le conoce, Huitzilopochtli (León-Portilla 1992: 21-22). Siguiendo con la peregrinación, después de varias peripecias en su camino a la meseta de Anáhuac y luego de diversos enfrentamientos y desencuentros con los estados que estaban ya establecidos alrededor de los lagos,[119] llegan a la zona pantanosa cerca de Tlacopan, donde el lago de Texcoco se vuelve de agua dulce. Ahí se topan con el islote:

> *Llegaron entonces*
> *allá donde se yergue el nopal.*
>
> *Cerca de las piedras vieron con alegría*
> *cómo se erguía un águila sobre aquel nopal.*

---

[118] El texto original es de Cristóbal del Castillo, «Migración de los mexicanos al país de Anáhuac», publicado en *Fragmento de la obra sobre la Historia de la venida de los mexicanos*, edición y versión de Francisco del Paso y Troncoso, en Florencia (1908). El fragmento citado es la traducción directa del náhuatl de León-Portilla (1992).

[119] La mancha urbana de la actual Ciudad de México se asienta en el territorio que originalmente ocuparon los lagos de Zumpango, Xaltocan, Texcoco, Xochimilco y Chalco. Hoy sobreviven, muy reducidos: 1. la laguna de Zumpango, 2. el vaso de Texcoco, con una mínima extensión de agua, 3. el sistema de canales de Xochimilco, y 4. el lago de Chalco.

Allí estaba comiendo algo,
lo desgarraba al comer.

El águila vio a los mexicas,
inclinó su cabeza.

De lejos estuvieron mirando al águila,
su nido de variadas plumas preciosas,
plumas de pájaro azul,
plumas de pájaro rojo,
todas plumas preciosas;
también estaban esparcidas allí
cabezas de diversos pájaros,
garras y huesos de pájaros... [120]

El águila es el símbolo que Huitzilopochtli había dado a los mexitin para establecer su templo, centro neurálgico de la que sería Mexico-Tenochtitlan. La imagen completa del islote con un nopal sobre el que un águila devora a su presa, identificada muy temprano como una serpiente, no sólo se convirtió en el símbolo de la antigua ciudad sino, siglos más tarde, en emblema de la República mexicana.

Como vemos, Huitzilopochtli está ligado a la Ciudad de México desde su fundación y, para cuando los primeros españoles ponen pie ahí, Huitzilopochtli es ya la deidad más importante de la zona: no solamente era el patrono de los fundadores del imperio mexica, sino que su culto –y con éste el del resto de los dioses ya asentados en la meseta– requería de una gran cantidad de sacrificios humanos. De ahí que, cuando no estuvieran en guerra con los estados vecinos, la triple alianza o *Excan Tlahtolloyan* –formada por los tenochcas y las ciudades-estado de Tezcoco y Tlacopan– organizara «guerras floridas» para conseguir prisioneros que terminarían en la piedra de sacrificios, costumbre que acrecentó la fama de los mexicanos como guerreros sanguinarios. En su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Sahagún describe a este dios como:

[120] Alvarado Tezozomoc citado en León-Portilla (1992: 43-44), cursivas del original.

> otro Hércules, el cual fue robustíssimo, de grandes fuerças y muy belicoso, gran destruidor de pueblos y matador de gentes. En las guerras era como fuego vivo muy temeroso a sus contrarios, y assí la devisa que traía era una cabeça de dragón muy espantable, que echava fuego por la boca; también éste era nigromántico o embaidor, que se transformava en figura de diversas aves y bestias. (Sahagún 2009: 51)

Según la versión más conocida del mito, Huitzilopochtli nació de Coatlicue, diosa madre, luego de que ésta quedara preñada por una bolita de plumas que cayó del cielo mientras barría en el cerro de Coatepec y que se guardó en el seno. Según el relato recopilado por Sahagún, los hijos anteriores de la diosa, los Centzonuitznahua (los cuatrocientos del sur) junto con su hermana Coyolxauhqui, conspiraron para matar a Coatlicue al saber de su estado, pero Huitzilopochtli los escuchó desde el interior de su madre y, con ayuda de su tío Quauitlícac, esperó su llegada. Así, en cuanto aparecieron «nasció luego el dicho *Uitzilopuchtli*, trayendo consigo una rodela que se dize *teueuelli*, con un dardo y vara de color açul, y en su rostro como pintado, y en la cabeça traía un pelmaço de pluma pegado, y la pierna siniestra delgada y emplumada, y los dos muslos pintados de color açul y también los braços» (Sahagún 2009: 231). Una vez fuera del vientre de Coatlicue, pidió a Tochancalqui que encendiera a xiuhcoatl, una serpiente hecha de fuego, con la que atacó a Coyolxauhqui y la arrojó desde la cima de Coatepec, donde quedó desmembrada. Luego emprendió el combate contra los Centzonuitznahua alrededor del cerro hasta vencerlos y obligar a los sobrevivientes a huir rumbo a Uitztlampa (Sahagún 2009: 231). Esta versión evidentemente simboliza el combate cósmico entre el día, Huitzilopochtli, y la noche, simbolizada por la diosa lunar Coyolxauhqui y los surianos, las estrellas: el dios solar nace con todas las insignias del guerrero –la rodela, el dardo, la vara para arrojar y la pintura ritual de la guerra, todo en los colores del colibrí, animal totémico– y con la fuerza del fuego vence a la antigua diosa nocturna, cuya escultura monolítica en piedra, donde se le representa como una anciana desmembrada, se encontraba al pie del Templo mayor, dedicado al dios. Así, el nombre de esta divinidad trae consigo una constelación semántica que entra en relación con el máximo poder político: las características del héroe fundador y guerrero, y los rasgos del dios de

régimen diurno, vertical, masculino cuyos mitemas ya están estereotipados[121] –los clichés del dios sanguinario y vengativo, símbolo de lo peor del México antiguo– conforman en buena medida al personaje que los porta. Al nombrar al personaje como José Huitzilopochtli Urbina, Aridjis incorpora esta constelación a la descripción de su «ser» y, con su «hacer» y con la relación que se establece entre el narrador y los personajes como éste, el escritor subraya los mitemas patentes de ésta y las otras deidades del panteón mexica.

En tanto que presidente de la República, Huitzilopochtli Urbina es el hombre más poderoso, a quien rinde cuentas –muy a su pesar– el general Tezcatlipoca. Aparte del nombre, poco sabemos de él, pues sus intervenciones en la novela en general se reducen a diálogos con el jefe de policía o con sus ayudantes y, como ya he comentado antes, el narrador no entra en su conciencia, por lo que no sabemos ni lo que piensa ni lo que siente. Por ejemplo, en una comida con Tezcatlipoca, mientras éste relata el asesinato de un senador y su secretaria, el presidente hace comentarios de doble sentido sobre la comida, referidos evidentemente al crimen político:

> –Antes de que comencemos con la sopa de flor de calabaza, señor presidente, debo informar a usted que el senador por el estado de Michoacán, licenciado Francisco Fonseca, sufrió este mediodía un tropiezo fatal en el metro Hidalgo.
> –Muy sabrosa la sopa, señor general. Ahora dígame, qué se le antoja, ¿mole poblano o oaxaqueño? [...]

[121] Sigo aquí a Durand: «En el corazón del mito, como en el de la mitocrítica, se sitúa, pues, el "mitema" (es decir, la unidad míticamente significativa más pequeña de discurso); este "átomo" mítico tiene una naturaleza estructural [...] y su contenido puede ser indiferentemente un "motivo", un "tema", un "decorado mítico" (G. Durand), un "emblema", una "situación dramática" (E. Souriau). [...] El mitema patente, la imagen estereotipada y de superficie, sobrevalora entonces lo descriptivo en detrimento del sentido. El mito se rebaja a una pura referencia estereotipada insertada como epíteto en la descripción del relato: estos fenómenos de banalización y de sintematización [sic] resultan familiares a los mitólogos (R. Alleau)» (Durand 1993: 345-346).

> –Santiago Chánoc, que por casualidad se encontraba en la estación del metro a esa hora, vio todo desde el otro andén –continuó el jefe de la Policía [sic]–. Hasta que un tren llegó y le tapó la vista.
> –Espero que hayan matado al conejo antes de hacerlo en mole –dijo Huitzilopochtli–, porque si lo dejan medio vivo, patalea entre los dientes. (Aridjis 1993: 51-52)

En la misma conversación y siempre usando esta forma figurada donde se mezcla la comida con la política corrupta y alusiones a su naturaleza divina, encontramos un diálogo cuyo contenido recuerda el mito del nacimiento del dios y su atavío ritual con plumas:

> –Señor presidente, mis nacotecas me han informado que al amanecer usted se harta de hongos negros, generadores de visiones que inducen a la violencia, que en el Campo Militar Número Uno usted engorda presos y se los come en Los Cedros ataviados, con la cabeza emplumada y con sartales de flores alrededor de los huevos. (Aridjis 1993: 54)

Resulta imposible no relacionar este comentario de Tezcatlipoca con los prisioneros de las guerras floridas que se ofrendaban en el sacrificio al dios, probablemente vestidos con los mismos elementos que su representación de bulto, que recuerda Durán:

> [t]enía sobre la cabeza un rico penacho a la hechura de pico de pájaro, el cual pájaro llamaban 'huitzitzilin', que nosotros llamamos 'zunzones', que son todos verdes y azules de las plumas [...]. Tenía una manta verde con que estaba cubierto, y encima de la manta, colgado al cuello, un delantal o babadero de ricas plumas verdes, guarnecido de oro, que sentado en su escaño, le cubría hasta los pies. (Durán 1984: 18-19)

Por si fuera poco, además de promover el asesinato de sus enemigos políticos y de, aparentemente, matar y devorar a los detenidos en el Campo Militar –que no es una cárcel sino el lugar a donde iban a parar los desaparecidos políticos antes de ir presos– como parte de su sacrificio ritual, el presidente Urbina participa en los secuestros y violaciones de niñas:

> –La señorita ha llegado, señor presidente –dijo Santiago Chánoc por el videófono.
> –¿Es bonita ella? –preguntó el licenciado José Huitzilopochtli Urbina.

–Muy guapa, señor presidente.
–¿Cuántos años tiene?
–Trece, señor presidente, pero parece de doce.
–¿Usa medias negras y zapatos rojos de tacones altos?
–Italianos, señor.
–¿Cómo es su falda?
–Roja y corta.
–¿Se ha maquillado?
–Mucho y mal. Se ha puesto el bilé fuera de los labios y el polvo de las mejillas en el cuello y en los pómulos.
–¿Está despeinada?
–Un peinador de Los Cedros le ha soltado el pelo, para que parezca desaliñada.
–¿De dónde la trajeron?
–De la Escuela Secundaria Sor Juana Inés de la Cruz, sita en la calle de Joaquín García Icazbalceta.
–¿Le han dado un trago para que se aliviane?
–Cuatro tequilas, señor.
–¿Crees que así gozará torpemente el terror de ser amada?
–Como uno de los cautivos sacrificados en los tiempos aztecas, ella no sabrá si ríe o llora en el momento de su ajusticiamiento.
–¿Tan fuerte es el amor de Huitzilopochtli?
–Fuerte es como el chile piquín en una herida fresca. (Aridjis 1993: 116)

En esta larga cita resaltan varios usos que se reiteran en esta novela. Primero, de la misma manera que en el primer diálogo entre Huitzilopochtli y Tezcatlipoca no hay intervención alguna del narrador sino sólo diálogo, aquí las únicas voces que leemos son las de Chánoc y el presidente: el narrador aparece nada más en los últimos párrafos, breves, para relatar cómo se desnuda la chica en una sala vigilada por cámaras mientras la espía José Huitzilopochtli y cómo, cuando él es presa de la excitación, sucede un fuerte terremoto tras el cual la chica ha desaparecido «como por arte de magia». Es decir, el narrador interviene para narrar la salvación de la niña, pero no durante la preparación de su «sacrificio». Otra característica que aparece constantemente en relación con los personajes de filiación divina es que en los diálogos se alude a los sacrificios y otros rituales prehispánicos, como también he apuntado en la cita anterior: Aridjis no se limita a la referencia de los nombres, sino que reitera el mitema este-

reotipado de los sacrificios, lo que subraya la maldad intrínseca de los personajes. Finalmente, José Huitzilopochtli es un personaje perverso que usa su situación como jefe del ejecutivo para secuestrar niñas y exige una puesta en escena para su violación, que preparan sus servidores como si se tratara de un sacrificio propiciatorio para alimentar a la deidad; incluso el mismo personaje usa nuevamente términos relacionados con la comida para preparar su goce: «[l]a degustaré con el oído, con el olfato y con la vista, antes de penetrarla» (Aridjis 1993: 117). Su glotonería, también sexual, se presenta impregnada de violencia, impostura y muerte.

Algo similar ocurre con Carlos Tezcatlipoca, personaje al que ya he abordado brevemente en el apartado de narradores como antagonista del relato. El dios cuyo nombre porta es uno de los más interesantes de la religión mexica: Tezcatlipoca es un dios nocturno al que Aridjis relaciona con la muerte y lo más oscuro del imaginario coincidiendo, por supuesto, con los cronistas de Indias como Sahagún, quien dice, en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*:

> El dios llamado *Tezcatlipoca* era tenido por verdadero dios, y invissible, el cual andava en todo lugar, en el cielo, en la tierra, y en el infierno; y tenían que cuando andava en la tierra movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultavan muchas fatigas y desasosiegos. Dezían que él mesmo incitava a unos contra otros para que tuviessen guerras y por esto le llamavan *Nécoc Yáutl*; quiere decir 'sembrador de discordias en ambas partes'. Y dezían él solo ser el que entendía en el regimiento del mundo, y que él solo dava las prosperidades y riquezas, y que él solo las quitava cuando se le antojava. Por esto le temían y reverenciavan, porque tenían que en su mano estava el levantar y el abatir. (Sahagún 2009: 52)[122]

Sin embargo, éste no es sólo dios de oscuridad, como explica Heyden (1989: 83): «el carácter tan complejo y conflictivo de Tezcatlipoca se ve por sus diferentes nombres y atributos [...]. Sólo en el Libro VI del *Códice Florentino* (la *Historia General de las cosas de la Nueva España*) [...] encontramos 360 nombres o maneras de dirigirse» a él, lo que muestra la importancia y la complejidad de este dios. De entre sus nombres y atributos, los siguientes ejemplos mues-

[122] Cursivas del original.

tran algunos de sus aspectos positivos: Teimatini es «el sabio, el que entiende a la gente», Teyocoyani es «el creador (de gente)», Pilhoacatzintli es «el padre reverenciado, protector de niños», y se le llama también 'monantzin, motatzin' (su madre, su padre) (Heyden 1989: 84). Tezcatlipoca representa el poder y la autoridad absolutos, «[e]ra el dios omnipotente, omnipresente, omnisciente, viril, siempre joven, ante quien todas las criaturas quedaron indefensas» (Heyden 1989: 85). Curiosamente, uno de los aspectos que aparecen en la novela relacionados con este dios tiene que ver con su lado positivo, aunque no se desarrolle, y es que, como primer hijo de la pareja primigenia, Ometecuhtli y Omecíhuatl, se manifiesta en cuatro colores –Tezcatlipoca negro, el verdadero, Tezcatlipoca rojo o Xipe Totec, Tezcatlipoca azul o Huitzilopochtli y Tezcatlipoca blanco o Quetzalcóatl– y tiene una participación constante y activa en la creación de los cuatro soles y en la formación del mundo. Por ejemplo, en la *Histoire du Mechique*, junto con Ehecatl Quetzalcóatl parte en dos a Tlaltecuhtli para formar el cielo y la tierra,[123] y en la *Relación de Tezcoco* es él quien guía a los chichimecas (tribus entre las que se encontraba la azteca[124]) a la región de los lagos (Heyden 1989: 91). En el relato de Aridjis, la descripción del personaje indica claramente que se trata del Tezcatlipoca negro; sin embargo, su hacer es destructivo y de valencia negativa: como antagonista sintetiza junto con el presidente lo malo por antonomasia.

Ahora bien, el personaje de Huitzilopochtli, su equivalente sobrenatural, sí subraya tanto la capacidad de regeneración o renacimiento del jefe de la policía como su ubicuidad, pues sabe que está frente a un rival de cuidado –para el postclásico medio, Tezcatlipoca era el segundo dios más importante después de Huitzilopochtli– que puede

---

[123] «Había una diosa llamada Tlalteutl, que es la misma tierra, la cual, según ellos, tenía figura de hombre: otros decían que era mujer. Por la boca de la cual entró un dios Tezcatlipuca y en [sic] su compañero llamado Ehecatl, entró por el ombligo [sic], y ambos se juntaron en el corazón de la diosa que es el centro de la tierra, y habiéndose juntado, formaron el cielo muy bajo. Por lo cual los otros dioses muchos vinieron a ayudar a subirlo y una vez que fue puesto en alto, en donde ahora está, algunos de ellos quedaron sosteniéndolo para que no se caiga» (Garibay 1985: 105).

[124] Insisto: «aztecas» en el sentido de 'habitante de Aztlan'.

sacarlo del poder y ocupar su puesto: es aquí donde descansa el motivo del combate escatológico. De hecho, *La leyenda de los soles* comienza en una agencia funeraria donde se encuentra el cadáver del Jaguar (sobrenombre del general), que resucita, sale por su pie y se va a su casa; de ahí que, cuando llega como invitado a la residencia presidencial, José Huitzilopochtli lo salude diciendo: «Bienvenido a Los Cedros, no todos los días tengo el gusto de recibir a un resucitado» (Aridjis 1993: 51), y más adelante le advierte:

> –Mis nacotecas me han dicho que se le ve a usted en varias partes de la ciudad a la vez, que posee el don de la ubicuidad.
> –El de la muerte, señor presidente, es el único don que poseo, y ése es común a todos los hombres.
> –No me refería a ése, sino a la capacidad de hacerse ver en diferentes sitios al mismo tiempo. [...]
> –Señor general, en la esfera del poder la demasiada imaginación es peor que un crimen. Lo que quiero advertirle es que no sea usted demasiado activo, que no se presente usted en todas las delegaciones de la ciudad y en las capitales del país sin que tenga las instrucciones mías para hacerlo. (Aridjis 1993: 53-54)

Sobre su apariencia física, es al único personaje al que se describe físicamente con cierto detalle, primero muerto:

> En el féretro, el calavérico [sic] y desorbitado general Tezcatlipoca llevaba puesto su acostumbrado traje negro, su corbata de moño, su cinturón de piel de cocodrilo, sus zapatos de charol negro. [...] Entre los dientes de oro mostraba la lengua negrísima, bastante filosa para un muerto. [...] el fallecido abrió el otro ojo y se les quedó observando con esa mirada dura como el pedernal de la que sólo él era capaz. (Aridjis 1993: 11-13)

Y luego cuando vuelve a encontrarse con su chofer, después de resucitar:

> El general Carlos Tezcatlipoca había cumplido el pasado 25 de septiembre treinta y cinco años [...] era moreno oscuro, lampiño en la cara y en el pecho, tenía pómulos salientes y labios delgados. Un rasgo característico de él era que siempre llevaba los ojos ocultos tras lentes negros y la dentadura de oro reluciente. (Aridjis 1993: 25)

Si extendemos la serie predicativa que podemos inferir por estas descripciones –más los comentarios que aparecen en otras partes del relato, por ejemplo, «le clavó los ojos duros y negros, como cuchillos de obsidiana» (Aridjis 1993: 156)–, veremos que el color negro y la oscuridad predominan en el personaje: la tez morena oscura, los ojos como pedernales u obsidianas, la afilada lengua negra, como el traje, los zapatos y los lentes, son una reiteración estereotipada del dios Tezcatlipoca negro y sus atributos nocturnos, a los que podemos sumar la alusión a los sacrificios rituales con el cuchillo de obsidiana. Sólo la dentadura de oro resalta como un adorno excesivo y seña de reconocimiento: cuando rescatan a la hija de Bernarda, ella afirma que su secuestrador «llevaba lentes negros y dentadura de oro» (Aridjis 1993: 178); y más adelante, cuando los hermanos Saturno se enfrentan al verdadero Violador del Alba, se identifican también las características del dios:

> Creyéndolo (o deseándolo) muerto, los hermanos Saturno se acercaron a verlo. Mas, con un salto felino, el herido le clavó los dientes en la pierna a Francisco.
> A cachazos y golpes de mano los agentes gemelos rechazaron la mordida, no sin que Francisco sufriera casi un ataque de pánico. Y más cuando descubrió que le había dejado hincada la dentadura de oro en la carne. Y más cuando reparó en la identidad del difunto. (Aridjis 1993: 192)

El ser del personaje, igual que Huitzilopochtli Urbina, se construye sobre la base de los mitemas patentes del dios prehispánico que se reiteran constantemente, también, en su hacer: gusta de matar animales y personas, da saltos felinos, resucita y «saluda a presencias invisibles», está siempre vigilando ambos mundos, por si se presenta un «enemigo mortal o una estantigua» (Aridjis 1993: 95). Su enemigo mortal del mundo terreno desaparece en el plano de realidad representado cuando mata a Huitzilopochtli, aunque los dos saben que esta muerte no es la «real»: «–La muerte no me matará, solamente me hará invisible –se ufanó el otro–. Seguiremos peleando en el más allá» (Aridjis 1993: 157). Al enemigo declaradamente ultraterreno, Cristóbal Cuauhtli, logra matarlo antes de que Juan de Góngora pueda conjurar su poder y, con la muerte del Quinto Sol, esto amenaza con dejar el mundo terreno bajo el mando del corrupto general y el

espiritual bajo la égida del dios Tezcatlipoca. Su muerte accidental a manos de los Saturno –y aquí el apellido de los investigadores tampoco es casual: los dioses clásicos son más caros a Aridjis que los mexicanos– termina con el combate escatológico entre ambas potencias y evita el nacimiento del Sol del Espejo Humeante.[125]

Es en *La leyenda de los soles* donde se refiguran más claramente el combate escatológico y la lucha cósmica, aunque los personajes sobrenaturales entre los que sucede son, ambos, de valencia negativa. El ejército de Tzitzimime comandado por Mixcoatl –como el ejército de ángeles bajo el mando de Miguel– y la presencia de dioses como Xipe Totec, cuyo (re)nacimiento atestigua Juan de Góngora, Mictlantecuhtli en la estación de metro Mictlan y Tlaloc –por lo menos se alude a sus tlaloques– forman un telón de fondo para la conformación de la realidad no tética del relato, pero también son las huestes del mal que pelean del lado de la oscuridad y la noche, olvidados por completo de sus atributos positivos originales, como si se tratara de las Bestias bíblicas. Los dos dioses mexicanos más importantes se disputan la destrucción de un mundo devastado por la acción humana y el «reinado» sobre el nuevo, Sexto Sol; el único personaje declaradamente sobrenatural de valencia positiva, Cristóbal Cuauhtli (quien descubre a Juan de Góngora su capacidad de atravesar paredes con la que puede cumplir la función de testigo), que proviene de otro tiempo y porta objetos mágicos, no logra nada contra ellos. De él se brinda una breve descripción: «un hombre indígena de unos cuarenta años de edad, de ojos negros y pómulos salientes. Enjuto de carnes, mediría un metro sesenta y cinco centímetros de estatura» (Aridjis 1993: 36), viste con *maxtlatl*, tilma y *cactli*. Afirma que fue *tlacuiloque*, pintor de palabras o escriba, y trae consigo el *Códice de los Soles* donde aparece el Quinto Sol y la amenaza que corre el nacimiento del Sexto si Tezcatlipoca logra vencer a Huitzilopochtli; revela todo esto a Juan de Góngora y le pide ayuda para evitar que prevalezca el Sol de oscuridad, pero fracasan en sus intentos y sólo por la intervención de un personaje desdoblado que porta

[125] *Tezcatlipoca* significa 'espejo de obsidiana que humea' (< *tezcatl* 'vidrio o espejo' + *tiltic* 'negro' + *popocha* 'humear, echar humo'): entre los atributos del dios se encuentra la capacidad de mirar la totalidad del cosmos entre el humo de su espejo de obsidiana (*cfr. GDN* 2012).

el nombre de la más grande deidad romana, Saturno, se logra la salvación trascendente.

2.2. EL DIOS DEL CAOS EN *PICNIC EN LA FOSA COMÚN*

Picnic en la fosa común también refigura el Apocalipsis echando mano de la religión mexica, pero mediante una fuerte relación intertextual con el modelo joánico. Hemos visto ya cómo la construcción del narrador autodiegético sigue más de cerca al personaje Juan de Patmos: es el testigo que sufre las visiones y a quien se encomienda poner por escrito el conocimiento revelado. El mal está representado, aquí también, por personajes relacionados con el panteón prehispánico, pero no por los dioses conocidos. Al contrario de Aridjis, Vega-Gil los coloca en el bando de los buenos, los defensores del orden y la vida contra la verdadera amenaza: la Negación-Quiztlacatlatiz. En efecto, en la reelaboración de la «Leyenda de los soles» –la versión del *Códice Chimalpopoca*– Quetzalcóatl, una vez que ha logrado echar a andar el Quinto Sol, vuelve al mundo de los muertos «asido de una pata de Tata y de la cola de Nene» (Vega-Gil 2009: 224) donde se encuentra con los seres que se alimentan de la destrucción ocasionada por Quiztlacatlatiz, que ha nacido de la oscuridad del ahuehuete primordial para sembrar el caos; estos seres atacan al dios, presa fácil debilitado como está por las vicisitudes del viaje a través de los nueve niveles de Mictlan; al verlo así, Tata decide quedarse a enfrentar a los monstruos mientras Nene lleva a Quetzalcóatl al último nivel del inframundo. Tatahuítzotl termina desmembrado por las bestias en las cavernas Sin Nombre, que permanecen ahí dormidas «a resguardo de la luz, pues la luz les podría asar las pieles sin color y cegar sus ojos de cadáver» (Vega-Gil 2009: 225); mientras tanto Quetzalcóatl se alimenta del autosacrificio de Nenetzin, recupera los huesos de los habitantes del Cuarto Sol y forma a los hombres; para infundirles vida toma el alma de Nene y alienta a la mujer, pero requiere también del alma de Tata, ahora capturada en las entrañas de Quiztlacatlatiz. Entonces, Quetzalcóatl llama a Huitzilopochtli quien, mirando a los monstruos albergados en los intestinos de la Negación, abre un boquete para dejar que penetre la luz de Tonatiuh, el sol, que

quema a los hijos de Quiztlacatlatiz y deja una herida abierta en la tierra

> con la forma sagrada del sexo femenino, y la Negación detuvo su alcance. El mundo estaba listo para ser fertilizado y, rescatando el alma de Tata que estaba atrapada en un enorme tumor de inexistencia, la dualidad Quetzalcóatl-Huitzilopochtli tomó la arcilla del hombre y le dio vida con el aliento del perro-sagrado. (Vega-Gil 2009: 226)

Con este combate primordial se restablece el orden, nace el Quinto Sol y la Negación «quedó suspendida en un sueño profundo que, según las crónicas, habrá de durar quinientos veinte años, para terminar en el año 2012 del calendario juliano» (Vega-Gil 2009: 226). La creación y la vida, entonces, se logran gracias a la intervención de estos dioses que, en esta refiguración literaria, mantienen sus valencias positivas: Quetzalcóatl es el creador de los hombres, que cobran cuerpo gracias a los huesos que rescató del inframundo y que hizo masilla con la sangre de su pene, y aliento vital gracias a las almas de Tatahuatzin y Nenetzin; Huitzilopochtli, el gran guerrero, horada la tierra para dejar al descubierto las entrañas de la negación y matar a sus hijos monstruosos; y finalmente Tonatiuh, el sol, con sus rayos de energía (*tona*) calcina a estos seres dejando la tierra lista para recibir la semilla de vida.

La valoración positiva se contagia también a los rituales sacrificiales: según sigue esta relación, ya durante la época prehispánica se dejó de hablar sobre esta parte del mito, pero, de acuerdo con algunos raros vestigios arqueológicos, hubo «ciertos ritos irregulares que al parecer se llevaban a cabo en secreto por una cofradía encabezada por un sacerdote de altísimo rango, el *tecuhtlamacazqui*» (Vega-Gil 2009: 227), en los que se sacrificaba con lujo de crueldad a un albino mediante desollamiento. Con la piel y un ahuehuete horadado se construía un *huehuetl* (tambor) que reactualizaba simbólicamente la barrera que mantenía detenida a la Negación, mientras que al albino desollado, aún vivo, se le untaba jugo de chiles asados y se le ponía al sol para regenerar una piel «hecha de coágulos y costras endurecidas» (Vega-Gil 2009: 227); luego su corazón y sus miembros se calcinaban y sus cenizas se esparcían en lugares muy específicos del valle de Anáhuac. Estos rituales, según el personaje arqueólogo al

que entrevista Bernardo Vera, probablemente comenzaron antes del preclásico (es decir, antes del 2500 a.C.) y se adaptaron a las diversas culturas mesoamericanas, que creían mantener dormida a la Negación-Quiztlacatlatiz con ellos. Los eventos relatados demuestran más adelante que estos rituales de hecho sí funcionaban, que su supresión por parte de la religión católica impuesta con la Conquista y durante el virreinato permitieron la proliferación de los seres relacionados con este ser caótico primordial, y que los verdaderos dioses eran los otros, los que habían vencido alguna vez a Quiztlacatlatiz y sus huestes puesto que, muertos unos, los otros están de vuelta.

Lo que encontramos aquí es una forma de transposición[126] del Apocalipsis joánico tanto formal como temática (*cfr.* Genette 1982: 238), pero tan bien escondida entre la *noir fiction* y el horror cósmico a lo Lovecraft que logra hacernos olvidar su carácter de hipertexto –con lo que sigue al pie de la letra lo postulado por Genette– y hace falta una lectura paralela del hipotexto para reconocerlo. Hemos visto que en el Apocalipsis de Juan de Patmos se relata la manera como Dios y Jesucristo con su ejército de ángeles atacan y destruyen la tierra, ponen en escena –en una curiosa *mise en abyme* del mito cristiano– la historia del nacimiento prodigioso de Jesús, liberan a las huestes del mal –el Dragón, la Bestia, el falso profeta, la Ramera– para escenificar los dos combates cósmicos, anuncian el Juicio Final y terminan con la presentación de la Nueva Jerusalén futura. Los personajes, en bandos bien identificados por sus valencias positivas o negativas, son todos sobrenaturales salvo el profeta Juan y la

[126] Sigo la definición de Genette en *Palimpsestes. La littérature au second degré*: «La transformation sérieuse, ou *transposition*, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce – nous l'éprouverons chemin faisant– que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent. [...] La transposition, au contraire [de la parodie, le travestissement ou l'imitation], peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions, [...] dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre» (Genette 1982: 237).

humanidad cuya intervención en las acciones es mínima. En *Picnic en la fosa común*, la transformación se constata precisamente con el análisis de los personajes, verdaderas claves de lectura para la identificación del hipotexto: la lucha primordial entre la vida y la muerte, en este caso entre Quetzalcóatl, Huitzilopochtli, Tonatiuh, Tata y Nene, y Quiztlacatlatiz con sus *tzitzimime* y *tlitcoatl* recogida en las crónicas, brinda la tensión entre Génesis y Apocalipsis, con la salvedad de que, en el mundo representado –como en el extratextual– estos dioses ya no son funcionales: se les cree muertos en su calidad de «falsos dioses» y esto permite su reaparición sin ser reconocidos. Así, el relato de Bernardo Vera, el Testigo –como hemos visto, una transposición del Juan apocalíptico–, cuenta cómo el dios-negación Quiztlacatlatiz con sus ayudantes, los *tzitzimimeh* y los albinos, logran que encarne y nazca una forma de la diosa (la Gran Tierra que Yace), cómo planean el exterminio de los habitantes de la tierra, liberan y promueven el crecimiento de las huestes del mal –el gobierno corrupto, las empresas que sostienen el sistema capitalista neoliberal, el crimen organizado– para permitir la irrupción del caos y el cataclismo cósmico.

El origen de todo está en Quiztlacatlatiz, el caos primordial que nace como el hueco en el centro del ahuehuete donde, por consejo de Tezcatlipoca, se refugiaron Tata y Nene al final del Cuarto Sol:

> El vacío que emergió del ahuehuete tenía alma, aunque su alma era más bien la falta de ésta; y tenía pensamientos, aunque eran más bien la ausencia de éstos. El vacío que se abría en el centro del mundo era un dios por el hecho de negar toda divinidad, tenía vida por negar cualquier forma de vida, y era cierto por el solo hecho de negar lo verdadero sin valerse de la mentira. (Vega-Gil 2009: 222)

Desde ese *illud tempus* se le ubica bajo la tierra y bajo las aguas, y cuando logra subir entre el fango y acercarse a la superficie, vuelve la tierra estéril, bofa, con lo que ocasiona los terremotos que signan el destino del Quinto Sol, *Nahui Ollin*; extingue las plantas, ennegrece y convierte en polvo las piedras, hace que el agua tenga un gusto a sangre y su olor a muerte se apodera de todo. Luego de que los antiguos dioses la capturan en las profundidades, donde permanece por obra de los rituales pergeñados por los *tecuhtlamacazqui*, sólo que-

dan sus acólitos escondidos en cavernas y barrancas, practicando ritos durante quinientos años y esperando el momento en que despierte. La historia comienza precisamente con su regreso, algo que ni los lectores ni los habitantes del mundo representado podemos adivinar pero que va construyendo una presencia invisible que, como dice Penzoldt, «is more terrifying than any other, especially if it asserts its presence through all the other senses» (Penzoldt 1965: 47), tal y como sucede en la novela de Vega-Gil. De esta forma, lo que al inicio parece ser un motivo típico del horror, «*The Invisible Haunter*» (Penzoldt 1965: 46) –presente en relatos clásicos como «Le Horla» de Maupassant, «The Dunwich Horror» del mencionado Lovecraft o «Casa tomada» de Cortázar, por poner un ejemplo hispanoamericano– va adquiriendo las características necesarias para hacerse verosímil[127] antes de que sepamos lo que es: caos.

Su descripción, entonces, establece una isotopía tonal escatológica desde el principio: Quiztlacatlatiz se manifiesta como la «invasión de un olor terrible» (Vega-Gil 2009: 22) a podrido en el metro, una oleada de calor fétido que se percibe como algo que envuelve y aprieta, que ruge a su paso y provoca hemorragias nasales, náuseas y vómitos; como aire que hierve, olor que se puede tocar y está vivo, que quema por dentro, que atrae a la vez que causa asco y miedo. Invisible, da la impresión de «ver la pestilencia» y hace que la gente ande como drogada, «en cámara lenta, como una de esas pesadillas en las que quieres correr y las piernas no te responden, y tienes que luchar contra algo espeso, y no avanzas, ¡no avanzas!» (Vega-Gil 2009: 26-27). Su carácter contrario a toda lógica se muestra también en la manera como los testigos de su presencia lo enuncian: «Y *clarito vi*... bueno, de ver *no vi nada*, *pero vi* cómo el olor se arrastraba

[127] Esta construcción es otro de los aciertos de la novela, pues además de crear una atmósfera de horror mediante un mecanismo complicado –por algo afirma Penzoldt que una de las dificultades en el uso de este motivo es «making them seem real enough, to leave the reader in no doubt that there is a super-natural agency at work» (Penzoldt 1965: 47)–, logra que el horror se convierta en inminencia escatológica, donde lo escatológico se manifiesta en sus dos sentidos posibles: relativo a las postrimerías de ultratumba o a imágenes, temas y expresiones soeces relacionados con los excrementos (*DLE*).

por el suelo y las paredes, chapoteando hasta el techo» (Vega-Gil 2009: 27)[128]. No se ve, pero se ve. La mayoría de las descripciones de este personaje y de sus «hijos» sobresalen por el uso de símiles aproximativos ante la imposibilidad de concreción: «como si», «parecía que», «haga de cuenta que», etc. Como la presencia de Dios en el Apocalipsis, que únicamente se marca como una voz tonante, el ser de la Negación sólo se percibe por cuatro sentidos: apesta, quema, ruge, amarga, pero no se ve. Su hacer también apunta al horror y completa la descripción del personaje: ataca en los túneles y cavernas cubriendo a sus víctimas con una sustancia pegajosa que los inmoviliza y va petrificando la piel hasta convertir los cuerpos en piedra y tierra; quienes logran escapar, lo hacen cubiertos de manchas que degeneran en sarcomas que finalmente ocasionan la muerte. Su paso por los túneles se anuncia con una vibración en el aire y su llegada se siente como una burbuja de aire caliente que persigue «con el hocico abierto para tragarme, quemándome con su aliento de púas» (Vega-Gil 2009: 67), dice el rescatista que baja a los cimientos de una vecindad colapsada. Ahí, en la profundidad, en cavernas insospechadas por los habitantes de la superficie, este personaje relata parte de la lucha elemental cuando de pronto la oscuridad absoluta da paso a una luz cegadora y pestilente, pues se está pudriendo entre los «intestinos de lodo» (Vega-Gil 2009: 39): dos mundos enemigos combatiendo en las profundidades de la Ciudad de México, «lejos del sol y de Dios» (2009: 91). Quiztlacatlatiz, entidad amorfa e invisible, es el caos primordial, elemental, que despierta para acabar con los habitantes de la tierra. Podríamos decir que es la inminencia escatológica: se percibe sin verse, se sufren sus efectos, ocasiona terremotos, tierra baldía, muerte como anuncio de la gran catástrofe; y también es una sensación excremental, fétida, nauseabunda que torna en podredumbre lo que toca. Es «algo» y «alguien» que no es y que está por llegar, como el Dios del Apocalipsis.

Los ángeles, el ejército que prepara el camino y lleva a cabo las órdenes del dios, la Negación-Quiztlacatlátiz, se divide en dos grupos de personajes, albinos y enanos. A los albinos se les describe siempre de manera similar: altos, muy pálidos, flacos, de pelo blanco

[128] Cursivas mías.

y siempre con lentes oscuros –por ejemplo, la vecindad derrumbada durante el terremoto de 1985, la Casa Padrón, había sido propiedad durante cierto tiempo de unos «güerejos altos, de pelo blanco, flacos lombricientos, con caras rojas y pellejudas, con lentes negros» (Vega-Gil 2009: 50)–, son inmunes al dolor, sólo sufren si se les expone a la luz tanto artificial como natural y se calcinan al sol, aunque tienen una capacidad de recuperación increíblemente rápida. El personaje que funge como su líder –una transposición del ángel Miguel–, Xavier Abgrund, es «alto, delgado hasta la anorexia, de cabello pajizo, piel lechosa, expresión agria, párpados sumidos y manos manicuradas» (Vega-Gil 2009: 72); de él sólo se sabe que «apareció de la nada, todo parece indicar que es alemán, con títulos de Harvard» (Vega-Gil 2009: 209) para trabajar en la empresa constructora Icca-Quart. Después de seis meses de entrar ahí supuestamente con ayuda del director general, «se murió el viejo, y Abgrund heredó el cargo. Corrió a los antiguos ejecutivos, contrató gente extrañísima y reestructuró la compañía de pies a cabeza» (Vega-Gil 2009: 209). Mediante trucos y sabotajes, logra acabar con las constructoras rivales, que sufren accidentes o crímenes muy sospechosos, y quedarse como única empresa funcionando en la Ciudad de México: «[e]l albino se quiere apropiar de la ciudad desde sus cimientos» (Vega-Gil 2009: 201), dice un colega periodista a Vera durante sus pesquisas. Su nombre no es casual: el sustantivo *Abgrund*, alemán como el personaje, significa 'abismo' y frecuentemente aparece referido a conductas humanas perversas; como adjetivo, *abgründig*, en sentido figurado significa 'inescrutable' y se asocia al campo semántico de lo infame, siniestro o perverso, por lo que al aparecer como apellido en su forma nominal, incluso oculto tras el préstamo lingüístico, hace que adquiera un alto grado de referencialidad y contagie su sentido usual al personaje. Más aún, Xavier Abgrund es el principal entre sus iguales, y tanto su ser como su hacer coinciden con el resto de los albinos que aparecen en el relato, por lo que la constelación semántica de abismo, inescrutabilidad, perversidad e infamia del término se contagia al grupo, isotopía que se confirma con el hacer de estos personajes:

> corría el rumor de que, a través de la constructora, el cártel de Tijuana lavaba dinero y abría mercado directo en las altas esferas del mundo ejecutivo. La trata de blancas, la pornografía infantil y el tráfico de armas encontraban un estupendo parapeto en las inversiones multimillonarias con las que I-Quart levantaba su emporio. (Vega-Gil 2009: 282)

Este grupo de ángeles albinos libera las pestes del apocalipsis contemporáneo –corrupción, trata de personas, guerra, drogas–, también gracias a la feliz coincidencia y colusión del sistema económico y político mexicanos: I-Quart crece sobre los hombros de las grandes empresas del crimen organizado, respaldadas por un gobierno corrupto.

Los ayudantes menores, nacidos de la tierra misma, son los enanos monstruosos a quienes se identifica como *tzitzimimeh* en la reelaboración del mito cósmico de los soles. Las *tzitzimimeh* aparecen también en *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis como los seres monstruosos, similares a harpías, que van entrando en el relato poco a poco a lo largo de la novela, hasta prácticamente invadir la Ciudad de México en el clímax apocalíptico, cuando todo indica que el Sexto Sol será de Tezcatlipoca, y desaparecen cuando éste muere y nace el Sol de la Naturaleza. Estos seres míticos provienen directamente de la tradición prehispánica: son criaturas de la oscuridad que, según la religión mexicana, bajaban a la tierra en momentos críticos para alimentarse de gente, por ejemplo, durante un eclipse, y se les identificaba con las estrellas que pueden verse al desaparecer el sol (Klein 1994: 18). En el *Codex Magliabechiano* (fol. 76r), se muestra a una *tzitzimitl* como una figura esquelética, de ojos redondos, garras en manos y pies, y adornada con corazones y manos humanas, al igual que en el *Códice Tudela* (Klein 1994: 17). En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* se les llama *Tezauhzigua* o *Zizimime*, mientras que en la *Histoire du Mechique* se les identifica con la abuela de Meyahuel –Meyahuel o Mayahuel es la diosa del maguey, planta de la cual se fabrica el pulque–, a la que se nombra Cicimitl, y Cicime a sus diosas ayudantes; Torquemada, igualmente, les brinda estatus divino al relacionarlas con Quilaztli Cihuacoatl (Klein, 1994: *passim*). Por su parte, Solares (2007: 354) las pone en relación con Coatlicue, a quien «se la conocía como *Cuacíhuatl*, 'mujer culebra', *Yolocíhuatl*, 'mujer guerrera' o *Tzitzimicíhuatl*, 'mujer

infernal'». Algunas fuentes, sin embargo, pronto identificaron a estas diosas con demonios; según Klein, «identifications of the Tzitzimime as females contrast, however, with later sources, which tend to either eschew the question of gender entirely or identify the Tzitzimime as largely, if not exclusively, male» (Klein 1994: 20). En el *Códice Vaticano* 3738 (*Ríos*) aparece la imagen de cuatro dioses del inframundo, Zontemoc entre ellos, «el que desciende de cabeza», y Mictlantecuhtli, todos con sus consortes; a éste último se le glosa como «el Señor del inframundo, Tzitzimitl, lo mismo que Lucifer» (Klein 1994: 21).[129] Así, siguiendo con Klein, «[t]he *Codex Vaticanus* 3738 commentator's association of Mictlantecuhtli with Lucifer may explain the shift in the Tzitzimime's gender over time» (Klein 1994: 21). Es ya con este cambio de género que las recupera Vega-Gil y las convierte en el ejército de enanos que, bajo las órdenes de los albinos, hacen el trabajo sucio para Icca-Quart y, en el fondo, para Quiztlacatlátiz.

A los enanos se les describe muy blancos, como los albinos, pero con marcas mucho más evidentes de alteridad: son raros y feos, cabezones, de ojos saltados «como hoyos prietos» (Vega-Gil 2009: 93), con la pupila del tamaño del ojo entero. Luego de una redada, la policía recupera el cuerpo de uno de ellos y el forense describe con minuciosidad su naturaleza extraña:

> –Los ojos del fulano no tienen iris –continuó soltando información el forense–. Por eso sus ojotes de sapo parecen gelatinas de uva. [...] Sus retinas son súper sensibles a las radiaciones solares, eso explica que sus párpados sean tan carnosos. El tipo veía en la oscuridad con una claridad sorprendente, aunque en pleno día era más ciego que Ray Charles. [...] la córnea es una maravilla: abarca medio glóbulo ocular, como esos batracios que viven en los ríos subterráneos donde la luz no llega. Si este Cuasimodo fuera salamandra, su hábitat explicaría la hipomelaninosis, la poca pigmentación de su piel, aunque, ¡bueno!, esto no es un batracio sino un hombre... mal parido y ojetísimo, pero hombre al fin [...]. podía escuchar [este enano] el estornudo de una mosca a diez metros de distancia y soportar al mismo tiempo un cohetonazo del 16 de septiembre junto a su occipital. (Vega-Gil 2009: 250-251)

[129] Mi traducción.

Las supuestas malformaciones corresponden, entonces, a un ser aparentemente humano con capacidades extraordinarias propias de algo o alguien que vive perpetuamente en la oscuridad. En otras palabras, son seres ctónicos cuyo hábitat natural son las tinieblas. Además de esto, igual que la tierra fértil incuba vida, estos enanos hacen algo similar: dentro de sus oídos hipertrofiados segregan una sustancia «rica en aminoácidos y ácidos lácticos, ¡nutrición pura!» (Vega-Gil 2009: 252) y, entre otros detalles extraños –como que tienen excrecencias cancerosas que harían imposible la vida a una persona normal: «era una metástasis de pies a cabeza y, aún así, se paseaba por ahí como si nada. Me muero de ganas por hacer un análisis proteico del ADN de este monstruito: estoy seguro de que la secuencia nueve está mocha» (Vega-Gil 2009: 252), afirma el médico forense–, en el cadáver se encuentran incrustados una gran cantidad de quistes que guardan huevecillos de «¡[s]erpientes microscópicas! Son como una subespecie de batracios que yo jamás había visto. Tienen más de reptiles que de insectos, son una mutación chingonsísima» (Vega-Gil 2009: 252). Dicho de otro modo, estos enanos portan –podríamos decir, gestan– en sus quistes a serpientes, posiblemente ejemplares de *tlilcoah*. Lo más sorprendente es que, si bien en ellos esta condición nutricia y gestante es innata, pueden transmitirla a otros organismos, convertirlas en parte de la alteridad y hacerse uno con ellas, como le pasa a Bernardo Vera, el narrador protagonista.

Igual que sucede con los albinos, uno de estos personajes se individualiza entre el resto y sintetiza su hacer, Arturo Barrios el Acedo. A este personaje lo encontramos por primera vez en el CEMAOP (Centro de Mantenimiento y Operaciones del Drenaje Profundo), la ciudad subterránea que controla el flujo de aguas negras de la Ciudad de México, trabajando bajo las órdenes del ingeniero Hernández. Los compañeros del Acedo, entrevistados por Vera, tienen la misma opinión de él: les provoca una mezcla de miedo y asco, su sola cercanía genera en ellos acidez, amargura en la boca, náuseas y una profunda repulsión, pero reconocen que es muy eficiente pues aparentemente goza de la vida bajo tierra entre los miasmas del drenaje profundo, por lo que no se niega a asistir a los sitios más abyectos del lugar. Es él quien secuestra a varias prostitutas, entre ellas a Rosana del Conde, las esconde en una zona fuera de servicio y las ofrece como sacri-

ficio a su dios (salvo a Rosana quien, como veremos, será la elegida para engendrar y parir a La Segunda Madre, la manifestación encarnada de Quiztlacatlátiz). También es el encargado de transformar al ingeniero Hernández, personaje que funciona como el lazo de unión entre el Acedo y Vera, el Testigo: como periodista, este último entrevista a Hernández durante su investigación sobre los asesinatos en el CEMAOP y sobre el rescate de Rosana, a quien también entrevista y de la que se enamora, con lo que queda enganchado a la historia sobrenatural. También a través de Hernández, Vera recibe los dos primeros libros de revelación, el diario del Acedo y la Biblia anotada por el mismo enano, y conoce su condición de Testigo del Apocalipsis; más adelante, tras la muerte del ingeniero, el mismo Acedo instruye a Vera sobre su misión, le anuncia el advenimiento de «sus Señores», el nacimiento de Quiztlacatlátiz y el próximo juicio final: en otras palabras, durante la primera parte de la novela, el Acedo funge como el ángel mensajero del Apocalipsis, función que luego toma otra figura.

Una escena particular muestra la sobrenaturalidad del personaje: luego de que se descubre el lugar donde mantiene escondida a Rosana del Conde y donde también asesinó y descuartizó con lujo de sadismo a las otras prostitutas, el Acedo es destinado al penal de alta seguridad de Almoloya de Juárez. Allí intenta abrir un boquete en el hormigón del suelo:

> se encerró en una cámara de Gesell, de esas que usamos para espiar a los locos. Había atrancado la puerta con una silla y los custodios estaban esperando por el grupo técnico y un comando de choque: los técnicos para abrir la puerta con soplete y los rudos para alivianar al cabezotas. [...] ¡No mames, el idiota estaba arañando a mano limpia el concreto, como si quisiera abrir un boquete en el suelo! Ya había embarrado ahí las uñas y rascaba el cemento a carne viva con unos tallonzotes de hueso que no vieras, porque tenía los dedos pelados y nomás rechinaban. Y como veía que se resistía, se puso a darle al piso con los puños; y luego unos cabezazos que tronaban haz de cuenta a una calabaza. [...] Se veía bien cagado: gritando que ya venían *sus Señores*, chimuelo, con los dedos rebajaditos, empapado en una sangre bien prieta, con tirlangas de carne por todas partes. (Vega-Gil 2009: 119-120)

Luego de esta carnicería, una estancia en la zona médica y ya instalado en una celda de incomunicación, Vera consigue que se le permita entrevistarlo. Ahí el Acedo se descubre como alteridad: «Soy el que habla. Soy el que rasga y muele y fermenta a La Primera Madre, y con ella alimento a El que Así lo Quiere, y a los que vienen por mí para ponerme del otro lado, a donde yace él, el ingeniero» (Vega-Gil 2009: 134), y luego confirma el papel del narrador en todo esto:

> Usted será el Testigo. Y dirás el evangelio porque así es. Y ella se irá con nosotros a Las Noches de la Tierra que Yace. Porque ella es la superviviente, y en sus adentros continúa mi señor. La Primera Madre te lo dirá, ya los oigo hablar, porque *Ella* es la que muere y sobrevive en Nuestro Nido. (Vega-Gil 2009: 134)

Por si quedara alguna duda, poco después vuelve a tener un enfrentamiento con los guardias del penal, quienes lo atacan incluso con perros rottweiler dejándolo mutilado en un charco de sangre; pero ese charco de pronto comienza a hervir, se sueltan las alarmas y el concreto donde está tirado el Acedo comienza a podrirse, según el director del penal le cuenta a Vera:

> Te juro que sentí dentro del pecho una onda que se ensanchaba y me iba a romper los pulmones y las costillas; era miedo, pinche Bernardo, un miedo jijo de la chingada. [...] Yo voltée a ver el monitor porque de seguro por ahí iba a saltar la muerte con sus chispas y sus hornazos, pero, ¿cuál? Ahí estaba el Acedo, bien paradito, alzando el brazo bueno con sus fracturas expuestas y su grosella. De repente, la luz se fue a la chingada y un gritote se metió a nuestro cuartel. Un méndigo alarido que venía de sus centros la Tierra. ¡Te lo juro, pinche Bernardo! Más allá de cualquier puto abismo. Caliente y prieto. El fin del mundo. (Vega-Gil 2009: 179)

Cuando vuelve la luz, lo único que queda en el suelo es un agujero y entre los trabajadores del penal muchas preguntas: ¿cómo algo o alguien abrió un túnel a través de los tres metros de concreto del suelo?, ¿por qué las alarmas sonaron tarde?, y ¿cómo es que no murió el Acedo después de un ataque feroz que lo desangró casi por completo y lo dejó mutilado? Lo que los lectores reconocemos son las señales de Quiztlacatlátiz –oscuridad, miedo, opresión en el cuer-

po, un rugido ensordecedor, calor– y la naturaleza sobrenatural del *tzitzimitl*.

Así, la Negación Quiztlacatlátiz, los albinos y los enanos se codifican claramente como personajes sobrenaturales: el caos, como Dios, es invisible pero no imperceptible y es quien dirige las acciones tendientes al gran cataclismo universal, mientras que los albinos y los enanos son como el ejército de ángeles, con sus jerarquías, con atribuciones y rasgos que individualizan su ser, se acumulan y transforman en el caso de los personajes Abgrund y el Acedo, y cuyos nombres –sobrenombre en el caso del enano– tienen un grado de referencialidad importante por el campo semántico al que apelan. Ambos representan el ser y hacer de la colectividad sobrenatural y su relación con el narrador es evidentemente de antagonismo. Un personaje más se suma a esta horda de seres sobrenaturales, el Mensajero, que toma la posición del Acedo cuando éste desaparece del alcance de percepción del narrador y que, según él mismo, es un antiguo compañero de escuela de Bernardo Vera: «Fue en una escuela primaria de la colonia Balbuena. ¡Ajá!, estuvimos juntos desde quinto año, con aquella maestra que nos golpeaba cada que encontraba un error en nuestras tareas» (Vega-Gil 2009: 326). El único nombre que recibe es el de su función y el narrador sólo al final puede ver su rostro, por lo que durante todo su trayecto narrativo no sabemos cómo es. Se individualiza exclusivamente por las acciones que lleva a cabo: aparece por primera vez durante el hundimiento del restaurante La Buena Sopa donde Vera entrevista a Hernández, cuando rescata al protagonista de caer bajo los escombros del edificio que sepulta al ingeniero y le alcanza el diario del Acedo que de otra manera hubiera terminado bajo los restos:

> el ruido reanimó la imagen deslavada que tenía yo del tipo aquel que, cuando la tierra se tragaba a Hernández, puso en mis manos el diario del Acedo: en medio del caos y los juegos pirotécnicos, apenas reparé en él, y, sin embargo, a la menor provocación, el vacío de su silueta me asaltaba en algún momento de quietud irresponsable –cuando hacía una tregua en el recuento de los acontecimientos o me echaba una siesta–, tomándome por sorpresa como un gato que brinca en la oscuridad y se aferra a tu pantorrilla. Al recuerdo de esta imagen lo bautic[é] como el Mensajero. (Vega-Gil 2009: 240-241)

Más adelante, Vera alude a este personaje cuando recibe la *Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras*, y poco después se encuentran cuando el Mensajero asesina al médico bajo cuyo cargo está Rosana del Conde. Cuando los esbirros de Quiztlacatlátiz sacan del hospital a esta chica embarazada y la llevan bajo tierra lanzándose a un gran boquete –igual a aquél que rescató al Acedo del penal de alta seguridad–, el Mensajero evita que Vera los siga; más adelante, ya en combate abierto contra Abgrund y sus secuaces, este mismo personaje aparece, con el rostro detrás de una cámara de video, grabando los enfrentamientos entre unos y otros, y es también suya la voz que explica al perdido periodista lo que ve en los DVD que le hace llegar o deja en su apartamento. Al final, cuando el protagonista por fin llega a la guarida de la alteridad y reconoce que ha perdido la batalla, es el Mensajero quien toma la voz narrativa y cierra la novela anunciando el gran cataclismo, el nuevo orden que se avecina y dictando las instrucciones precisas de lo que *Veritas* debe hacer de vuelta en el presente de narración, en una extraordinaria transposición de los elementos concluyentes que exige el paradigma apocalíptico.

Sobre este personaje, cuyo ser y hacer se escamotean constantemente tanto al narrador como al lector, hay que resaltar su función como trasunto del ángel que guía al profeta joánico durante su viaje escatológico. De hecho, su participación en las acciones comienza cuando a Bernardo Vera se le revela su destino y el relato entra por completo en lo maravilloso: incluso los videos que el Mensajero envía a Vera, y que éste sólo logra ver cuando aprende a observar de reojo, sumen al Testigo en raptos extáticos llenos de imágenes de horror. Pero hay algo más, el Mensajero despierta ciertos recuerdos, que son importantes para reconocer la relación entre ambos:

> Me dieron por muerto y ya ves, aquí estoy de nuevo, muchacho, Bernardito. [...] Pero para eso estoy aquí, muchachón, Bernardito, para refrescarte la memoria. No es una casualidad que *tú* seas el Testigo. ¡Sí! El que va a contar la historia, ya sabes, algo así como el evangelio según san Bernardo, ¡ji! Por eso estoy aquí, para recordarte quién eres, porque tú no sabes, y yo sí. (Vega-Gil 2009: 334-335)

En el mismo video donde reafirma el papel de Vera en el drama escatológico y donde aparece como una sombra, el Mensajero le cuenta

que cuando eran niños solía hacerle piquetes en los dedos para succionar su sangre, acto que le brindaba un perverso placer sexual. Más adelante sabremos por una alusión durante una visita de Vera al médico que su sangre, al entrar en contacto con la saliva de este personaje, se contagió con el virus de la alteridad, el mismo que vive dentro de los enanos. Esto explica el cambio del personaje protagonista y su transformación en uno de los Otros: los cambios en su percepción visual y auditiva, seguidos por la pérdida gradual de los sentidos y, dado que ésta no es su naturaleza sino una condición adquirida, su disolución en la nada.

La trasposición del Apocalipsis que hace Vega-Gil, entonces, apenas alude al hipotexto pero resulta evidente cuando se analizan los personajes que pueblan el paradigma no tético de realidad: al dejar a un lado la parte realista del relato –sobre todo en la primera mitad de la novela que apunta a la estética de la *noir fiction*– y aislar el conflicto escatológico, aparece la estructura del relato joánico con personajes de inspiración mexicana prehispánica, transformado en una continuación de la «Leyenda de los soles». Se mantiene la lucha del bien contra el mal, pero en este caso los personajes sobrenaturales de valencia negativa toman el lugar del Dios y los ángeles apocalípticos; las pestes y demás señales del Fin del mundo se codifican como los problemas de la vida moderna y se representan en el texto mediante personajes corruptos, traidores o de carácter despreciable, pero humanos al fin y al cabo. La inefabilidad divina se resuelve en este caso con las herramientas del horror sobrenatural: descripciones que apelan a todos los sentidos menos a la vista siguiendo la escuela, sobre todo, de Lovecraft; la Bestia que seduce a los hombres son las empresas que sostienen el sistema económico y quienes las dirigen son los enviados del dios verdadero; los personajes de la alteridad se diferencian por completo en su ser y hacer de los que pertenecen al paradigma codificado como real que, en este relato, históricamente los someten y marginan, por lo que finalmente serán ellos, los sometidos, quienes resulten victoriosos aunque la perspectiva del narrador los presente como los malvados.

2.3. EL OCASO DE LOS DIOSES EN *LOS PERROS DEL FIN DEL MUNDO*

Solamente en una novela más encontramos restos de personajes de naturaleza sobrenatural divina, *Los perros del fin del mundo*, también de Aridjis, pero ya aquí su presencia es muy reducida. Igual que en *La leyenda de los soles* que comienza con la resurrección de Tezcatlipoca, lo primero que encontramos detrás de los epígrafes es un personaje sobrenatural, Xólotl, pero aquí el dios no comienza la historia sino que encabeza un episodio aislado:

> Cuando Xólotl, el dios canino, apareció entre las tumbas con el disco solar sobre la espalda rumbo al inframundo, siete perros xoloitzcuintle salieron a su encuentro. Cada perro parecía custodiar en un sepulcro los restos mortales de su amo.
> Cuando el monstruo de pies deformes y manos torcidas aulló en el cementerio, los perros de las colonias cercanas se pusieron a aullar. Y cuando se desvaneció con el sol muerto, los perros se quedaron a husmear entre las fosas. (Aridjis 2012: 11)

Lo que sigue es la descripción de un grupo de cadáveres que la Policía Federal ha arrojado al Panteón Civil de Dolores cuya deixis de referencia sigue los movimientos de los perros, de manera que se describe el cadáver al que husmea alguno de ellos. De ahí se abre la perspectiva a los sepulcros, la vista a la «Montaña Humeante» y las colonias de la ciudad de México que rodean el cementerio. El episodio termina con siete xolos aullando. Más adelante, cuando comienza la historia, una vecina comenta al protagonista, José Navaja, sobre una supuesta invasión de estos perros: «Dime, José, ¿crees que la presencia de xolos en esta época del año signifique el fin del Quinto Sol o sólo negligencia de las brigadas antirrábicas?» (Aridjis 2012: 27). La presencia del dios se reduce a las primeras páginas y alguna escena posterior, mientras que de los perros a los que alude el personaje sólo permanece uno, Pek, acompañante del protagonista.

Mi lectura sobre este primer pasaje y sobre algunos motivos recurrentes, particularmente el del perro *xoloitzcuintle* en *Los perros del fin del mundo*, tiene que ver con el propio personaje principal y su trayecto en el relato: el Fin del mundo al que se refiere esta novela de Aridjis –y aquí quiero subrayar el hecho de que el michoacano es

uno de los novelistas apocalípticos más fecundos y que su primer relato sobre el tema, *El último Adán*, se desarrolla en un entorno de caos total, absoluto, sobre la base del poder destructivo de las bombas atómicas– es mucho más íntimo:

> –El inframundo no es un infierno tradicional, es una región inferior a la medida del hombre. También debo aclararte que el infierno no es obra de Dios ni del Diablo, que el hombre crea su propio infierno, y cada hombre tiene el infierno que se merece.
> –Pero no me has dicho, José, ¿dónde está tu inframundo?
> –El inframundo no está aquí ni allá, arriba o abajo, el inframundo vive dentro de nosotros. Capté la señal.
> –¿Cuál señal?
> –La del evento.
> –¿Cuál evento?
> –El fin del mundo. Si no de todo el mundo, el fin de mi mundo. (Aridjis 2012: 25)

En efecto, la historia relata los últimos días de José Navaja, su muerte y su entrada en el inframundo donde por fin se encuentra con su hermano. Se refiere, entonces, a un Fin del mundo más cercano al miedo originario, aquél que termina con lo que conocemos y consideramos propio. Si la gran catástrofe en *El último Adán* había arrasado con el planeta entero y la amenaza en *La leyenda de los soles* abarcaba la totalidad de la naturaleza, en esta novela el mundo se ha reducido al personaje; no obstante esto, durante el periplo al que le lleva la búsqueda de Lucas Navaja, José enuncia las señales fehacientes que indican que el resto también tiende al caos. Sólo que no importa tanto, pues sucede como en el café que frecuenta José para leer el periódico: si ya no están los depositarios de nuestros afectos, desafectos, amores y odios, el mundo está vacío:

> [e]n EL TELEGRAMA no había nadie. Pues si sus amigos no estaban, en el café no había nadie. Los desconocidos no contaban. [...] La mesera que solía atenderlo no estaba. Y aunque estaba una mesera de tersa piel morena, con ojos calmos y caderas anchas como su prima, concluyó que no había meseras. (Aridjis 2012: 29).

Por eso la revelación más importante para José, más que todos los signos que le anuncian un próximo cataclismo, es la de su muerte y llega por mediación de un *xoloitzcuintle*, Pek.[130]

La presencia del dios Xolotl es la que señala la inminencia del fin en el resto de la ciudad: abre la novela en el Panteón de Dolores y luego aparece en una estación de Metro. Es Pek quien lo distingue:

> –Xolotl –Pek señaló a una criatura corpulenta con cabeza de perro que salía del Templo Mayor. Con el hocico abierto, los pies deformes, las manos torcidas, el pelo de mono araña, calaveras en las rodillas, rostro peludo adornado con orejas de perro y dientes blancos, la figura inverosímil, con la cara vuelta hacia atrás, olisqueaba el aire. (Aridjis 2012: 50)

Este dios es particularmente complejo. Aparece en la «Leyenda de los soles» del *Códice Chimalpopoca* como acompañante de Quetzalcóatl durante su viaje al inframundo para recuperar los huesos de quienes habitarán el Quinto Sol y cuando los dioses se sacrifican para echar a andar el tiempo. Ahora bien, según la versión que se consulte, este dios aparece como ayudante de Quetzalcóatl o como quien baja al inframundo, recupera los huesos, crea a los hombres y convoca al sacrificio divino para hacer que el sol y la luna caminen por el cielo. Para Moreno, Xolotl era un dios más antiguo que Quetzalcóatl en la región donde Olmos recogió el mito y, por ello, aparece como figura principal. Según este investigador, «son una misma deidad; pero fue la ampliación del culto a Quetzalcóatl lo que redujo a Xolotl a ser un gemelo con funciones de servidor» (Moreno 1969: 164). Como gemelo opuesto de un dios solar entre cuyas manifestaciones se encuentra el lucero de la mañana, Xolotl se convirtió entonces en símbolo de «la estrella vespertina, de la oscuridad, el inframundo y la muerte» (De la Garza 2014), patrono de los gemelos y las criaturas monstruosas. Asimismo, en tanto numen crepuscular, es opuesto a los dioses diurnos y «significó la lucha de los astros en el cielo nocturno, que es también la lucha de las fuerzas sagradas opuestas: Sol, día, luz, vida, masculino, contra Luna, estrellas, noche,

---

[130] *Pek* o *peek* significa 'perro' en maya de Yucatán (*Diccionario maya* 2008: 214).

oscuridad, muerte, femenino» (De la Garza 2014). En su relación con la muerte, se le identificó con la raza de perros que lleva su nombre, *xoloitzcuintli*, cuya característica más visible es que carecen de pelo –sólo tienen un mechón en la cabeza– y eran parte importante en la vida cotidiana de los mesoamericanos, pues se creía que, una vez en el inframundo,

> el alma del muerto tardaba cuatro años de trabajos antes de llegar a la orilla del río Chicunahuapan, pero sólo lo podía atravesar si lo esperaba en la otra margen su perro que, al reconocerlo, se echaba al agua y lo ayudaba a cruzar. (Moreno 1969: 168)

Moreno comenta la discusión sobre esta interpretación particular de Seler en sus *Comentarios al códice Borgia*, pero la misma lectura encontramos en Sahagún, para quien «entre los diversos pasos para llegar al inframundo está atravesar por diversos peligros para llegar a un río, el Chiconahuapan, para lo cual se requiere de la ayuda de un perro color bermejo» (Matos Moctezuma 2010: 43) y, por si cupiera alguna duda, el sacrificio del animal para incluirlo en los ritos mortuorios con la misma función también se encuentra en la *Monarquía indiana* de Torquemada.

La relación del *xoloitzcuintle*, entonces, con la muerte y el carácter oscuro y crepuscular de Xolotl están demostrados y así es como aparecen en *Los perros del fin del mundo*. La divinidad, descrita en una cita anterior, aparece poco pero señala con seguridad el tono de inminencia escatológica del relato, mientras que el personaje del perro Pek, que acompaña al protagonista y guarda su casa en la Ciudad de México cuando éste busca a su hermano en Ciudad Juárez, además de aconsejarle y mostrarle algunos signos apocalípticos, regresa de la muerte para acompañar en el tránsito entre mundos a su amo. Al principio parece un reencuentro casual:

> Perro y amo se miraron como si fuese la primera vez que se veían. O como si fuesen figuras extraterrestres reencontradas en un paisaje terrestre. El xolo, con su pelambre descolorido y sus patas engarruñadas, parecía haber pasado mucho tiempo en una tumba. [...]

> –Me acuerdo el día en que llegaste a casa, eras el cachorro más lúdico del mundo, y el más extraño, con esa cresta negra sobre la frente. Alis puso un tapete en el baño para que te echaras. Chillaste toda la noche.
> –Desde ese momento fui tu sombra. [...] (Aridjis 2012: 31-32)

Pero poco a poco Pek descubre a José Navaja la razón de su presencia, prepararlo para su último viaje:

> –Tengo frío, soy Pek –un cuerpo suave como muslo de mujer se acomodó a su lado–. Hora de despertar.
> –¿Qué hora es? ¿No es muy temprano?
> –Al mundo donde vamos no hay temprano ni tarde.
> –Quieres decir que...
> –Nos vamos. (Aridjis 2012: 162)

Al otro día, José Navaja recibe un balazo mientras mira por su ventana y muere: «Pek– profirió José, cuando el perro lo besó con lengua fría. El xolo no dijo nada, solamente lo cogió en sus fauces y casi volando sobre el suelo llevó su espíritu por las calles desiertas de la madrugada» (Aridjis 2012: 166), y a partir de ahí lo acompaña en un relato que entra por completo en la maravilla, el camino del inframundo mexicano.

En esta novela crepuscular, Aridjis no recurre a los dioses mexicanos para representar a sus personajes de valencia negativa pues, salvo Xolotl y evidentemente en el inframundo de la última parte, esta naturaleza oscura y negativa del pasado mexicano se reduce a alusiones frente a la maldad real del crimen organizado. Aun así, Tezcatlipoca está presente en la descripción del Señor de la Frontera, el capo más poderoso de Ciudad Juárez:

> –El Señor es como Tezcatlipoca: está en todas partes y en ninguna. [...] Me basta verlo en los retratos hablados, aunque las descripciones sean falsas. Lo hacen chiquito, flaco, bizco, bigotudo, gordo, calvo, afeminado. Si me lo llego a encontrar preferiría no saber quién es. (Aridjis 2012: 76-77)

Las referencias a este personaje subrayan la imposibilidad de reconocerle, y sus múltiples alias lo presentan como un ser andrógino que puede ser varón o mujer, pero tanto sus aparentes omnipresencia y

omnisciencia como sus variaciones genéricas se explican en el relato: son sus halcones quienes le informan de todo lo que sucede en la ciudad, tiene dobles que toman su lugar en donde puede correr peligro y los alias no son sino eso, una forma nominal de esconderse. Cuando José Navaja se encuentra con él, la descripción es misteriosa, pero humana: «un hombre con máscara de luchador, traje negro de lino y zapatos blancos. Transmitía una dureza extrema [como] si anduviera envuelto en una impenetrable negrura» (Aridjis 2012: 154), y salvo por el hecho de que lleva varias máscaras superpuestas, no hay nada extraordinario en él. Curiosamente, el ayudante del Señor de la Frontera se llama Carlos Xólotl –como el Carlos Tezcatlipoca de *La leyenda de los soles*–, pero tampoco tiene rasgos de sobrenaturalidad. Como vemos, entonces, la función del dios en *Los perros del fin del mundo* se reduce a aparecer como signo de inminencia y es su manifestación animal la que brinda el carácter sobrenatural al relato. Por otra parte, curiosamente, la perspectiva del narrador aquí tampoco coincide con la de los personajes de valoración negativa y presenta al dios Xolotl subrayando su faceta monstruosa, pero a Pek, el xolo de José Navaja, lo construye de manera muy positiva: es un personaje simpático y misterioso que, salvo por su ser perruno, no recuerda al dios.

Así pues, tenemos tres ejemplos de novelas que podemos calificar como maravillosas pues codifican un universo diegético de sobrenaturalidad asumida donde los dioses son parte fundamental del tema Fin del mundo, tal como lo es el relato apocalíptico de Juan de Patmos. Sobre esta configuración diegética y con base en los personajes de carácter sagrado encontramos que las tres comparten la recuperación de los dioses nahuas y el mito de los soles pero de diferente manera: Aridjis, en 1993, refigura «La leyenda de los soles» y propone, en una ciudad futurista, una lucha entre dos dioses, Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, por el dominio del Sexto Sol, lucha que termina con la muerte de ambos y el renacimiento de la Naturaleza; para 2012, el mismo Aridjis recupera la figura mítica del perro *xoloitzcuintli* y narra un fin del mundo más íntimo que se cumple en la muerte de su protagonista, mientras que el Fin del mundo sólo se anuncia con la llegada de Xolotl y las señales de crisis –los jinetes apocalípticos representados en la mímesis: hambre, enfermedad,

corrupción, ecocidio, delincuencia, etc.–. Por su parte, Vega-Gil acude también a la «Leyenda de los soles» y hace una transposición del Apocalipsis con la lectura aumentada del mito cosmogónico, por lo que es la más cercana a la tradición apocalíptica. Lo que resulta interesante es que, si bien en estos tres ejemplos los personajes de sobrenaturalidad sagrada son fundamentales para el desarrollo del tema, la participación del dios judeocristiano, si aparece, no es como personaje sino acaso como parte de la construcción de otro, como veremos en ejemplos posteriores.

3. Los elegidos o salvados

Agrupo en esta categoría a los personajes que orbitan alrededor de los protagonistas y que cumplen las funciones que en el texto joánico recaen en los 144 mil elegidos de las tribus de Israel –menos, como hemos visto, los danaítas–, los mártires cristianos que celebran el culto a Dios en torno al trono, los dos testigos –Elías y Moisés o Enoch– y, en algunos casos, los ancianos. Es decir, quienes no comparten una naturaleza divina o monstruosa, no participan activamente en los combates escatológicos o, si lo hacen, es como ayudantes del personaje principal y están directamente ligados al aspecto «real» o «terrenal» del relato. En general, están construidos con referentes humanos vinculados –evidentemente en el Apocalipsis– a la historia judeocristiana: los elegidos de las doce tribus de herencia israelita sumados en la cosmovisión cristiana a los mártires que han muerto en defensa de la entonces nueva fe;[131] Elías, enemigo declarado de Jezabel en los libros de Reyes –aludida y reactualizada en la carta a la iglesia de Tiatira– y señalado en el libro de Malaquías como quien será el enviado antes del «Día de Yahveh»[132] como augurio de la próxima venida del mesías, es uno de los profetas que testifican el

[131] Cabe resaltar que estos mártires ya no sólo pertenecen al pueblo judío, sino que son «de toda nación, razas, pueblos y lenguas» (Ap **7**, 9), lo que muestra ya para el momento en que se escribe este texto el influjo universalista paulino.

[132] Malaquías **3**, 23: «He aquí que yo os envío al profeta Elías antes que llegue el Día de Yahveh, grande y terrible».

triunfo del mal en la tierra; Enoch, profeta apócrifo cuyo *Libro de Enoch* contiene algunas de las profecías apocalípticas más famosas de la tradición judía y que aparece constantemente en los textos apocalípticos cristianos[133] junto con Elías en el primer acto del drama escatológico; y dado el caso, los ancianos como institución representativa de la jerarquía eclesiástica, encargados de guardar la tradición.

De valencia positiva (buenos), estos personajes en su origen son quienes se salvan y muestran al vidente-profeta apocalíptico el camino a la salvación que él a su vez deberá difundir. Sin embargo, en su paso a la ficción literaria su valencia se matiza de manera tal que pueden formar parte de ambos bandos, en dependencia de 1. quién sea la potencia divina que dirige la lucha escatológica, 2. cómo se describa su ser y 3. cuáles sean las motivaciones en su hacer. Otro aspecto muy interesante es que en su mayoría brindan una perspectiva más cercana a la realidad extratextual, por lo que pueden funcionar como complemento para la creación del universo diegético no maravilloso: al formar el paradigma de realidad tético, apelan a un horizonte de expectativas concreto en el lector implícito –que puede llevar a confusiones importantes e interpretaciones estrambóticas si no se reconoce o no se comparte este horizonte– que completa la construcción del mundo representado. Quizás a esto se deba el que en las novelas declaradamente maravillosas hay pocos «salvados»:[134] en *La leyenda de los soles* y *Los perros del fin del mundo* de Aridjis sólo Juan de Góngora y Bernarda Ramírez se pueden considerar como elegidos para la salvación pues José Navaja no sobrevive a su Fin del mundo, mientras que en *Picnic en la fosa común* de Vega-Gil y *Cielos de la tierra* de Boullosa apenas encontramos algunos; en cambio, *Memoria de los días* de Palou y *El día del hurón* de Chávez Castañeda descansan buena parte de la trama en estos personajes.

---

[133] Por ejemplo, en las visiones de la Sibila Tiburtina o en la *Carta sobre el Anticristo* de Adso de Montier en Der (*cfr.* McGinn 1998).

[134] En adelante usaré este término para referirme a los personajes que en el Apocalipsis aparecen como «elegidos» para evitar confusiones entre éstos y los profetas-videntes que también son «elegidos» pero para difundir el mensaje, no para ser salvados. Digamos que los primeros lo son en su hacer, mientras que los segundos muestran su «elegibilidad» en su ser: son personajes de excepción.

3.1. La salvación en las novelas apocalípticas de irrealidad sobrenatural

3.1.1. Los dos testigos de Bernardo Vera

He asentado ya antes que, en *Picnic en la fosa común*, el drama escatológico establece como verdaderos a los dioses del México antiguo, por lo que en esta transposición del Apocalipsis quienes fungen como mártires y pueblos elegidos son quienes permanecieron fieles a Quiztlacatlátiz: los enanos y los albinos. Éstos no solamente fueron objeto de crueles sacrificios, lo que les valdría la palma del martirio en la cultura cristiana, sino que además mantuvieron vivos en la clandestinidad los rituales necesarios para el regreso de este ser. Así, en primer lugar, tendríamos a estos personajes en conjunto como los elegidos para la salvación, aunque ésta signifique volverse uno con el caos, pues en la *culbute générale* ellos son quienes saldrán ganando. Pero están otros personajes que, sin compartir la naturaleza «otra» de Quiztlacatlátiz, los albinos y los enanos –recordemos que muestran características radicalmente ajenas a la naturaleza humana–, terminan unidos a esta alteridad y, por lo mismo, se «salvan» incluso a su pesar. El primero a quien considero como parte de este grupo es al ingeniero Roberto Hernández, director de Operaciones Hidráulicas del CEMAOP. En su primera entrevista con Bernardo Vera, después de descubrirse los asesinatos en la Fosa Común, éste lo describe como:

> un hombre delgado, de estatura mediana, con cicatrices en el cuello y la cara, presa de múltiples tics. Es un fajo de nervios. Sin dejar de tamborilear los dedos sobre la mesa, parece elegir con cuidado cada palabra. Sus ojos, concentrados tras las gruesas gafas empañadas por el incesante sudor, acusan una mirada que no confía ni en sí misma. Hernández parece estar en alerta constante, en espera de una señal, mientras sus poblados bigotes amarillean con el fermento de alquitrán y nicotina que decenas de cigarros guisan en su boca. (Vega-Gil 2009: 88)

El nerviosismo, el sudor, la desconfianza y, en general, el comportamiento y discurso de este personaje se explican poco a poco en su relato: el encuentro con Vera sucede después del descubrimiento de los asesinatos, es decir que para ese momento el personaje de Her-

nández ya ha reconocido la presencia de lo sobrenatural. Un aspecto fundamental resalta en esta descripción, el uso de «gruesas gafas» pues, como hemos visto antes, apela al motivo del vidente y es él quien *ve* por primera vez y distingue la otredad en el Acedo, y luego le hace patente su calidad de elegido al propio Vera. A lo largo de la primera parte de la novela, el diálogo que establece con Vera en las entrevistas va introduciendo los rasgos de sobrenaturalidad que prevalecerán en la segunda parte: Hernández sospecha que el comportamiento aparentemente extraño de Arturo Barrios, el Acedo, no se debe a que sea un pervertido como lo describe el resto de los trabajadores sino que se trata de algo más, presunción que comprueba al encontrar el escondite donde el enano asesina, descuartiza y tortura a las prostitutas justo cuando un ser monstruoso preña a Rosana del Conde, y al darse cuenta de que el Acedo «entra» en su psique y controla sus movimientos. Uno de los trabajadores, Santiago Ojeda, también entrevistado por Vera, cuenta que notó el cambio en Hernández, aunque no lo relaciona con nada sobrenatural:

> Hago mal en decirlo, pero Hernández se estaba comportando igual que el Acedo. Incluso llegó a darme asco. [...] El hombre daba pena –aunque, le digo, era más el asco–, así que no lo denuncié con la jefatura; sin embargo, tenía que calmarlo antes de que tronara el cohete. Hice mal, pero le pedí a la Gringa que me conectara un *lunch ejecutivo* para Hernández. Algo fuerte que le calmara el dolor y la ansiedad, ya sabe: una jeringa, unos paquetitos de polvo. Picnic en la fosa común. (Vega-Gil 2009: 111-113)

Con el arponazo de heroína, el ingeniero consigue sacar por un tiempo al enano de su mente –«Lo descubrí un día allá abajo: con la jeringa llena, el puerco no puede entrar en mi cabeza ni en mis sueños, se queda afuera y pierde su ventaja, pierde su poder sobre mí y entonces está a mi merced, ¿te das cuenta?» (Vega-Gil 2009: 128)– pero aún así sabe que todo está predestinado y que él mismo forma parte de un plan que lo sobrepasa y del que no puede escapar. Como uno de los testigos del Apocalipsis joánico, Roberto Hernández presencia el momento en que se engendra a La Segunda Madre, mata a la Bestia, descubre la prisión de Rosana del Conde con lo que permite que sea llevada al hospital, primero, para cuidar el inicio del em-

barazo sagrado y, luego, para dejarla a merced de los hijos de Quiztlacatlátiz que llevarán a cabo el parto monstruoso. Una vez cumplido esto, entra en contacto con Vera –a quien llama *Véritas* reconociéndolo inmediatamente como el «portador de la verdad»– y, como ya sabemos, le revela su destino:

> –¿Te das cuenta?, él [Barrios] sabía de lo nuestro aún antes de conocernos usted y yo.
> –No entiendo.
> –¡Carajo! Lea con atención –de nuevo me habla de usted, mientras rebuja las hojas de la libreta–. Cuando el Acedo habla del *ingeniero*, se refiere a mí, ¿está claro...? Él sueña mis sueños y los escribe en este diario, y ahora el diario se lo entrego a usted, ¿está claro? Y *Ella*, *La Primera Madre*, es la tipa que rescaté del Destazadero. Entonces, entonces..., ¿no adivina quién es *El Testigo*?
> –No –respondo tropezando en una pregunta que no tiene escapatoria.
> –¡Usted, señor Véritas! ¡Usted es el Testigo! (Vega-Gil 2009: 129)[135]

Así, el ingeniero cumple con su parte del drama apocalíptico al relatar los hechos acaecidos en la fosa común para hacer comprender al protagonista la verdadera naturaleza de lo que está sucediendo y, luego, al hacer la revelación y entregar el diario del Acedo a Vera. En su última entrevista, en el restaurante La Buena Sopa, las voces de Hernández y Barrios comienzan a alternar en el diálogo con el narrador y éste se enfrenta por primera vez con la alteridad: ve «deshilacharse» al ingeniero mientras sus «gafas de ciego amplifican sus ojos hasta volverlos dos carbones apagados, idénticos a esos tomates negros con los que el Acedo me vigilará en Almoloya» (Vega-Gil 2009: 185-186). En ese momento el edificio que alberga el restaurante comienza a derrumbarse, Vera lucha contra el enano en el cuerpo del otro y logra salir apenas a tiempo para ver a Hernández, otra vez él, rodeado de polvo y devorado por la tierra.

Esta parte de la novela, compuesta en forma fragmentaria con las entrevistas a diversos personajes (a Hernández, a Rosana –de quien hablaré en el apartado correspondiente a los personajes femeninos–, a los trabajadores del CEMAOP, al mismo Arturo Barrios en el penal de Almoloya), insertos de noticias periodísticas y el relato del narra-

[135] Cursivas del original.

dor, termina con el reconocimiento de la sobrenaturalidad en lo que hasta ese momento seguía el camino de la novela negra, y es particularmente el personaje de Roberto Hernández el encargado de explicar esta revelación tanto al protagonista como a los lectores. Este paso se codifica en el propio personaje: como director de Operaciones Hidráulicas del CEMAOP, la primera explicación que brinda en entrevista al periódico *El Excélsior* el 13 de agosto de 2007 sobre la obstrucción del drenaje y la consecuente interrupción del suministro de agua potable –cuya puesta en marcha ocasiona una inundación de aguas negras en la Fosa Común– muestra el discurso de un hombre cuerdo y coherente; las breves alusiones que otros personajes hacen a él muestran compañerismo e incluso afecto, es decir que en principio se le presenta como una persona «normal». Durante la inundación y el caos desatado en el drenaje, entra en contacto directo con el Acedo y nota su comportamiento extraño, que se le va contagiando hasta la aparente posesión. Ahora bien, el hacer del personaje muestra que, si bien su ser comienza a hacerse uno con la alteridad, lucha contra este cambio incluso cuando se da cuenta de que no puede hacer nada contra el destino: persigue a Barrios, mata a El que Así lo Quiere –el ser monstruoso que preña a Rosana–, rescata a la chica y pone sobre aviso a Vera de lo que está por suceder. Se inyecta heroína para ganar la partida al enano y trata de matarlo para evitar en la medida de lo posible el caos que prevé, pero finalmente se entrega a lo inevitable y muere enterrado bajo los escombros de La Buena Sopa: es como el primer profeta que anuncia la llegada del Testigo, prepara el camino para el inicio del fin y funciona como puente entre lo que el paradigma de realidad codificado hasta ese momento en la novela califica como bueno y verdadero, y el nuevo paradigma que se descubre en la segunda parte del relato.

El otro testigo que acompaña al protagonista a partir de esta parte y hasta el final es Rafael Baraca, personaje al que contrata Vera como guardaespaldas por mediación de su soplón, el Puerco Róslez. Se trata de un hombre mayor, de apariencia inofensiva:

> Este hombre bonachón que parecía hablar solo, siseando palabras de reojo a su izquierda, este amigo que endulzaba su cafecito con mascabado y mordía apacible un bizcocho de vainilla, había despachado a más de treinta estorbos a punta de cortes, fracturas y hemorragias, usando

> con habilidad de cirquero un muestrario de artefactos sólo para iniciados. [...] Guerrerense, formado en su tierra natal en la lucha contrainsurgente y posgraduado en el oficio de guardaespaldas, bien pudo llegar a ser jefe de policía municipal debido a la retribución de algún patrón agradecido, pero un día le zumbaron a tiros la cabeza, dejándole una gorda cicatriz similar a un chicle escupido en su frente. (Vega-Gil 2009: 294-295)

A pesar de su edad, Baraca se mantiene en forma y atesora en sus diversas guaridas un verdadero arsenal de armas y explosivos del que se muestra experto. Él se encarga de armar tanto a Vera como a Róslez, mientras que a lo largo de su participación novelesca enumera un catálogo estremecedor: entre los tres reparte una Ruger automática, una Escuadra pavonada, una Beretta 9mm, una Sig M11 y una Sauer, granadas de fragmentación, una Herstal Belgium, una Magnum .357, un fusil largo con mira telescópica y guía láser, una Colt SC70 de 5.56mm y un AK 47 mejor conocido como «cuerno de chivo». A todo esto se suman cartuchos de dinamita, chalecos antibalas y diversos instrumentos de tortura que usa con precisión de cirujano en un albino al que captura Róslez.

Por otra parte, este personaje muestra rasgos de sobrenaturalidad que no tiene el primer profeta-testigo, Roberto Hernández: el disparo en la cabeza, dice él mismo, abrió «un tercer ojo» que le permite atisbar en el mundo ultraterreno y reconocer, por ejemplo, la transmutación de Vera: «–Usted no mira como la gente. Éste tiene ojos de muerto, ¿verdad? –le comentó al vacío a su izquierda–. Usted ya está muerto, pero nadie le ha avisado para no asustarlo» (Vega-Gil 2009: 296), le dice en su primer encuentro. Además, el rasgo que distingue a este personaje de entre todos los demás en la novela es que es el único que reza al dios católico y sigue ciertos rituales propios del culto más popular, como constata el narrador en el cuarto de azotea donde vive Baraca:

> Uno de estos pósters [de los muchos que adornan el cuarto] se había desprendido de un extremo y revelaba apenas un tesoro pintado sobre un trozo de latón: era un retablo en el que un hombre yacía en el suelo con la cabeza reventada en un charco de sesos y sangre de hiperrealismo fervoroso. Desprendí el cartel por completo y encontré en el otro extremo del ex voto al mismo herido tendido en una cama de hospital bajo la

> imagen de una virgen de Guadalupe. Un texto arañado hablaba del agradecimiento de Rafael Baraca a la Guadalupana por su intervención para prolongarle la existencia, y concluía: «Le agradezco a la Virgencita también que me haya dejado abierta esta ventana en medio de la frente y por la que entran ideas y palabras que no son mías, pero me hacen sabio y loco». (Vega-Gil 2009:345)

Además de esto, reza mientras ataca: «–¡Padre nuestro que estás en los cielos! –rezaba a voz en cuello–, ¡déjanos ver a nuestros enemigos, danos tus ojos y tu fuerza! ¡Santificado sea tu nombre!» (Vega-Gil 2009: 313), grita mientras descarga ráfagas de la Sig M11 en una escena; en otra, apostado como francotirador, justo antes de disparar a Abgrund, también: «Baraca reza: "Padre nuestro que estás en los cielos."» (Vega-Gil 2009: 354), y el mismo protagonista lo describe como su ángel de la guarda. Todo esto construye a un personaje cuyo ser resulta considerablemente contradictorio, pues al mismo tiempo practica sinceramente la fe católica –que si bien es compartida por la mayoría en México, en *Picnic en la fosa común* apenas aparece aludida por expresiones hechas como «Por Diosito Santo», «ayúdame virgencita», etc.–, se resguarda en la oración representativa de los cristianos, se convierte en el compañero y guardián leal hasta la muerte de Vera, mata sin remordimiento alguno, tortura y cuida fríamente al albino –incluso comenta: «tenemos que evitar que muera para después matarlo como Dios manda» (Vega-Gil 2009: 371)– y muestra cabalmente ser un experto en el oficio de matón. Otro aspecto que lo separa del resto es su relación con la muerte, a la que ve y con la que platica. Invisible para los demás, después de su transformación Vera distingue la sombra a la izquierda del viejo guardaespaldas, que sigue y repite todos sus movimientos, lo que señala que ambos pertenecen a una alteridad, Bernardo Vera a la de Quiztlacatlátiz y Baraca a la sincrética mestiza.

Su relación con la muerte lo une más al protagonista, pues al igual que Roberto Hernández que le revela su papel como El Testigo, este «vejete elefantiásico» (Vega-Gil 2009: 295) le enseña a «ver» esa misma sombra en sí mismo:

> –Siempre ha estado aquí, a la distancia exacta, a medio metro –dijo, sumergiendo los dedos en la termoclina que a su siniestra agitaba el aire–,

> pero no podíamos verla. Ella hizo que la bala que venía por nosotros se desviara un milímetro y se incrustara apenas en una astilla. Después nos abrió los ojos en un hospital donde nos daban por ciegos o locos. Ella es nuestra supervivencia. Ella decide. Y nos enseña a rezar salmos de batalla, a movernos entre la pólvora. [...] Es una sombra a la izquierda, a medio metro, igual que la tuya.
> [...]
> Y apenas terminó de decir esto, una neblina que enturbiaba las cosas y las ideas a mi izquierda se incorporó como un fantasma. (Vega-Gil 2009: 365)

Con esta revelación, Vera se acepta ya como perteneciente a esa naturaleza *otra* a la que está persiguiendo, aprende a vivir con su muerte y a aceptar su destino. En el enfrentamiento final, ya en la caverna donde se esconden Quiztlacatlátiz, la Segunda Madre, los enanos y los albinos, Rafael Baraca está al lado de Vera, que ha perdido todos los sentidos menos la vista, armado con su M11, la Ruger semiautomática, un AK-47 y con el chaleco forrado de dinamita, para guiarlo y protegerlo como sabe, a balazos. En los muros de la cueva encuentran dibujos, inscripciones que muestran cómo ha sido la vida de los enanos ahí escondidos, sus rituales y batallas, y la imagen de «un hombre envuelto en llamas que salta por un abismo, [mientras] una serpiente negra lo espera con el hocico abierto» (Vega-Gil 2009: 396), que será la manera como muere el personaje cuando por fin encuentran a los pistoleros de Abgrund y se dan cuenta de que no hay forma de vencerlos:

> Baraca se incopora y su rostro ya no es el suyo; su rostro es *el de un profeta burlado*, es una mueca de abnegación. Ha llegado la hora. [...] Baraca, este hombre de pie, frente a mí, sonríe y me hace una broma; reímos como un par de borrachos. Pero, ¿qué mierdas, si él nunca bromea? Se vuelve a su izquierda. Asienten él y la Sombra y, abrazando el paquete de explosivos como el jugador la pelota, corren al abismo y saltan. [...] La Sombra a su izquierda se expande como una garra y atrapa el cuerpo que explota en el aire. (Vega-Gil 2009: 403)[136]

[136] Cursivas mías.

Resalta en esta cita la descripción final del matón como un «profeta burlado» que, como su paralelo bíblico, morirá en la lucha contra la Bestia. Sólo que, en este caso, el dios al que acude Baraca en este momento, pensando que también está ahí con él –reza «Padre nuestro que estás hondo en la tierra como en los cielos» (Vega-Gil 2009: 402)– no es quien lo recibe en el fondo del abismo sino Tlilcoatl, la serpiente negra.

Así pues, tenemos a los dos testigos bíblicos en los personajes de Roberto Hernández y Rafael Baraca, del lado de los personajes de valencia positiva a pesar de que sus acciones no necesariamente se calificarían como irreprochables: uno debe engancharse a la heroína para sobrevivir al Acedo y el otro es un matón a sueldo. Con el primero se inicia el proceso escatológico en el que se descubre la amenaza sobrenatural, el segundo luchará al lado del protagonista para tratar de evitar el cumplimiento del destino. Los dos son personajes trágicos que mueren protegiendo al Testigo-Vidente-Elegido, Bernardo Vera, ambos le revelan a su pesar que él, Vera, es una pieza clave en esta historia y ambos se rebelan contra Quiztlacatlátiz. Sin embargo, ninguno logra su objetivo y ambos terminan devorados por la tierra, el primero bajo los restos del edificio donde se entrevista con el narrador y el segundo en el fondo de la caverna que alberga a la Negación. Por lo demás, el final abierto de la novela alude a que nadie se salva: como he mencionado, en este juicio final sólo podrían verse beneficiados los que sufrieron martirio y marginación por mantener la fe en una divinidad, y éstos fueron los albinos y los enanos. Los habitantes del México anterior a la Conquista habían instaurado una religión con cuyos sacrificios mantuvieron dormida a Quiztlacatlátiz, pero los evangelizadores se encargaron de hacer olvidar estos rituales, no en favor de estos seres sino para imponer al dios de los cristianos. Esta nueva religión, aceptada y mantenida por el nuevo pueblo mexicano (indígena, mestizo y criollo por igual) renegó y demonizó a los dioses anteriores, sepultando por completo la memoria de Quiztlacatlátiz y obligando a sus hijos, los enanos, a vivir ocultos en las cavernas de Santa Fe. Finalmente, el México moderno y neoliberal construye sobre estas oquedades un gran centro financiero que confina aún más a los habitantes de la zona, pero permite a los albinos, olvidada su relación con el caos primordial, preparar la vuel-

ta de su dios. Por eso, en este relato apocalíptico, el juicio final elige y salva a la alteridad mientras que el resto está condenado a la desaparición como Hernández y Baraca.

3.1.2. El final de los salvados: los compañeros de Lear

La construcción apocalíptica de *Cielos de la tierra* es muy particular, pues dos de los relatos que la componen, de corte realista, no se refieren al Fin del mundo sino al final de una civilización y al nacimiento de una nueva, mestiza, la de Hernando de Rivas, y a la descomposición de la modernidad que, en todo caso, prevé una catástrofe pero no la anuncia de escala mundial, en la narración de Estela Díaz. Sólo en la «Nota del autor» firmada por Juan Nepomuceno Rodríguez Álvarez se alude a que ha comenzado una «guerra intercontinental», de la que afirma: «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). Luego, la parte que incluye a los otros relatos y la novela propiamente dicha, el mundo futurista de Lear, menciona en reiteradas ocasiones el recuerdo de la gran conflagración que terminó con el mundo representado en los *kestos* de Hernando y de Estela. Entonces, en principio, el relato de Lear desde L'Atlàntide se ubica en una construcción diegética de irrealidad postapocalíptica que hemos analogado a la Nueva Jerusalén del Apocalipsis: el lugar donde viven los elegidos para sobrevivir.

A reserva de ampliar la descripción de este lugar en el apartado sobre universos diegéticos, debo mencionar aquí algunos aspectos que son fundamentales para comprender el ser y hacer de los personajes, todos narrados –no hay que olvidarlo– desde la perspectiva del personaje Lear. En L'Atlàntide viven 42 sobrevivientes: seres presumiblemente similares a personas pues no se las describe de manera diferente salvo por algunos rasgos ajenos a lo humano como su perfección, su inmortalidad y el que no coman sino que se alimenten de agua. Según relata Lear, fueron creados por los hombres de la Historia mediante la selección genética de óvulos y espermatozoides en un lugar conocido como el «engendrador» y luego criados por etapas en «La Conformación»: primero en «La Cuna», descrita como un lugar para sentir, tibio y móvil, que abraza, envuelve y arrulla a todos por

igual, y luego en el «Receptor de Imágenes» donde se les construyen falsos recuerdos de sí mismos conviviendo con los otros 41 sobrevivientes, creciendo y teniendo diversas aventuras en un planeta tierra edénico, donde no hay intervención alguna de la humanidad. Así crean «almas» sin posibilidad de enemistad, recelo o desconfianza porque «todos habíamos representado los mismos papeles» (Boullosa 1997: 110) en estas historias de «vida». Además, afirma Lear que en L'Atlàntide «no cuenta la "raza", porque todos somos de una distinta, y porque, auxiliados del Receptor de Imágenes los hombres que hicieron a los sobrevivientes crearon en cada uno de nosotros un protagonista igualmente meritorio de belleza y respeto» (Boullosa 1997: 108), con lo que se crea una igualdad artificial que se muestra incluso en la carencia de nombres que los individualicen y los relacionen con la historia anterior: solamente se nombran entre sí por número. Los separa de la humanidad el ser eternos pues no envejecen, no se enferman, ni mueren, además de que no se reproducen para no romper el equilibrio de este lugar creado milimétricamente para sus 42 habitantes.

La convivencia entre ellos, al igual que todos los aspectos prácticos de su vida, está controlada por La Central, que regula el cumplimiento de las normas impuestas por la propia comunidad. Por ejemplo, en algún momento de los cientos de años que aparentemente llevan viviendo en L'Atlàntide, los sobrevivientes decidieron prohibir la conversación, bajo el argumento de que «engendra incomodidades y asperezas, mientras que la vista de los otros sólo produce placeres» (Boullosa 1997: 90) ya que, para ellos, «el silencio es hermoso, [...] es el mejor compañero del reposo y del trabajo» (Boullosa 1997: 90); así, cuando en un momento Lear y Rosete conversan sin querer, les hacen llegar una alarma y una serie de recomendaciones: N41, «estás contaminando el aire con necios ruidos»; N42, «la proximidad verbal engendra sensaciones desagradables y malos sentimientos»; N43, «con las palabras se edifican errores»; 087, «ten cuidado en ofender el espacio de los que te rodean» y Y1, «sobrepasa en diez el número de recomendaciones provocadas por la misma infracción» (Boullosa 1997: 92-93). No sabemos qué sucede cuando se transgrede una norma particularmente grave, pues inmediatamente después de recibir el mensaje de alarma y la retahíla de recomendaciones, Rosete y

Lear se entregan a las «artes amatorias» para «bajar el tono reprobatorio de la Y1» (Boullosa 1997: 93). Se trata evidentemente de seres artificiales, creados mediante elección, para vivir eternamente en una ciudad de aire en perfecta armonía después del Fin del mundo anterior, el de la Historia, el representado en los palimpsestos de Hernando y Estela donde privan la guerra, la pobreza, la violencia, la enfermedad y la muerte. Así, en este «Paraíso Terrenal [...], un paraíso sin vegetación, suspendido en medio del vacío» (Boullosa 1997: 18), los 42 elegidos viven una existencia perfecta, sin enfermedad ni muerte, sin miserias ni infelicidad. Pero también sin dios y con una aversión evidente a todo lo que hubo antes, lo que llevó a la Humanidad a la destrucción de la Naturaleza; estos seres eternos se saben superiores y, en la última gran muestra de desprecio a la civilización y la cultura humanas, deciden erradicar para siempre el vestigio final que los une a este pasado: el lenguaje. Sabemos que la narradora está en contra de la Reforma y que se niega al «baño de olvido» mediante el cual La Central atrofia el cerebro de los atlántidos y les provoca la afasia de Broca,[137] pero conocemos la postura del resto de sus com-

[137] Sin ánimo de abordar el tema desde la neurociencia, ajena por completo al interés de este trabajo y a mis capacidades, anoto un par de definiciones de la afasia de Broca: se trata de una afasia o pérdida de la capacidad para producir o comprender el lenguaje que «se caracteriza por una expresión verbal muy afectada y una comprensión relativamente mejor, aunque también afectada. El lenguaje espontáneo presenta una alteración importante de los mecanismos articulatorios, vocabulario restringido, agramatismo y reducción significativa de la longitud de la frase; se producen parafasias fonémicas y cada elemento sonoro requiere un esfuerzo particular para ser articulado, de ahí la denominación de "afasia no fluente". También presentan agrafia y en ocasiones apraxia ideomotora» (Vendrell 2001: 983). En este tipo de afasia, «las regiones dañadas son: *pars opercularis*, *triangularis* y *orbitalis* (AB 44, 45 y 47), conocidas como área de Broca. También se pueden producir por lesiones del tálamo, específicamente del núcleo ventral superior» (González / Hornauer-Hughes 2014: 297). En el discurso oral, la producción consta de menos de 50 palabras por minuto y, «según la severidad del cuadro, puede ser moderadamente informativo o no informativo. [...] en algunos casos logran repetir palabras aisladas, pero en la mayoría de las veces, fracasan en oraciones. [...] Comprensión oral: el procesamiento de ora-

pañeros gracias a los diálogos transcritos en su cesto, particularizados en dos personajes, Ramón y Rosete.

Sabemos que Lear nos habla del resto de sobrevivientes con los nombres que ella les ha puesto, por lo que la primera característica de estos personajes, el nombre, ya pasa por el filtro de perspectiva de esta narradora y no sabremos cuál es la motivación, si la hay, para su uso pues no brinda esta información; lo que sí podemos encontrar son las atribuciones y rasgos que individualizan al personaje. El primero sobre el que la narradora da noticia es Rosete, 89 por su numeración, al que describe como delgado y pálido: «tiene el aspecto de un tierno angelito, pero su alma está llena de complicados dobleces, sus rugosos rincones de anfractuosos abismos» (Boullosa 1997: 90). Descrito como un conversador nato, la prohibición de las conversaciones le convierte en el correo entre los atlántidos: puesto que no pueden hablar entre ellos, Rosete hace las veces de intercomunicador mediante una habilidad única: «[a]demás de tener una memoria espléndida, sabe imitar la gesticulación y la manera de hablar, sin parodiar, sin hacer caricatura. Más que correo, Rosete es un espejo de carne, un espejo móvil que va y viene» (Boullosa 1997: 90). Acostumbrado a hablar, incluso sin llegar a nada concreto, la Reforma del lenguaje al parecer le provoca la misma tristeza que a Lear, pero no se revela contra ella pues «[a]l ser incapaz de articular un sí o un no rotundo, no sabe tampoco oponerse a algo con resistencia» (Boullosa 1997: 90) y se deja llevar aunque no sin hacer un esfuerzo por mantener algo de su amor a la comunicación, esforzándose antes de la Reforma por hacer de los gestos del nuevo código una serie de movimientos bellos y elegantes, armónicos (Boullosa 1997: 253) aunque sus afanes no sirvan sino para hacerle ver aún más grotesco y ridículo, según declara la narradora (Boullosa 1997: 253).

El otro personaje con el que se particulariza el sentir general de los sobrevivientes es Ramón, cuyo hacer lo presenta como un tipo de líder, o primero entre sus pares. Físicamente sólo se le describe como

---

ciones está alterado por un agramatismo receptivo. Estos pacientes muestran más dificultad en las palabras funcionales que en las de contenido (sustantivos). En cuanto al discurso, está moderadamente conservado, logrando captar la idea general, pero no las específicas» (González / Hornauer-Hughes 2014: 297).

de «cabello fino y lacio», pero sus acciones son las más significativas del relato de Lear: muestra cómo se comporta un atlántido que sigue las reglas, usa el número en lugar del nombre cuando habla con la narradora o, en todo caso, usa su nombre anterior –Cordelia– y se burla a carcajada batiente de la compulsión de 24 y sus constantes cambios: «[n]o se puede estar brincando de nombre, ésa no es manera. Nombrar deja de tener sentido» (Boullosa 1997: 113). Él dirige las reuniones generales e intenta reiteradamente convencer a Lear de la bondad de la Reforma, incluso reinstruyéndola en el modo de vida atlántido que ha conseguido «articular una vida comunitaria que nos protege de los demás, y que protege a los otros de uno mismo» (Boullosa 1997: 111), sin dejar de argumentar las razones detrás de la decisión final:

> con esto destruiremos lo que aún queda en nosotros del hombre de la Historia. Esto nos alejará por siempre del mal. [...] Ellos sólo se condujeron a la destrucción y arrasaron con Natura. [...] Y no nació como un error, nació como un deseo de destrucción. Hubo la voluntad de destruirlo todo. (Boullosa 1997: 112)

Vemos en su discurso la reiteración del sema «destrucción» relacionado constantemente con la civilización y cultura humanas que opone al orden y la armonía alcanzados en L'Atlàntide, con la convicción de que las palabras son necesariamente malas e impiden el nacimiento del «hombre nuevo», siempre en un eterno presente, sin historia ni recuerdos pues carece del mecanismo del lenguaje para concebirlos, separado por completo del «dañino bicho» que arrasó con la Tierra, hecho uno con la naturaleza. Para Lear, ya que no puede obligarla a adoptar la Reforma, sólo tiene una predicción:

> Quédate con tus poetas, con tus novelistas, quédate sola con ellos. Ya sabes que son los compañeros de la muerte, la compañía del desorden del hombre que envolvió con muerte a Natura. Y sabes también que nos desagradan tanto como nos desagrada la muerte y su agente mayor, el hombre. ¿Para qué volver a ellos, 24? Ida la muerte, muerto el hombre y su afán de muerte, sus libros no tienen ningún sentido, y esto si les atribuimos alguno antes... (Boullosa 1997: 114)

El tono despectivo que usa cuando se refiere al hombre, que muestra una clara misantropía, es también la hybris de estos seres elegidos a los que se educó en la idea de su propia perfección. Todo lo humano –la muerte, el desorden pero también la creación, el arte, la palabra y su carácter poético– le parece, y con él al resto de los sobrevivientes, mezquino, torpe, peligroso, atroz.

Entonces, ¿qué sucede con estos personajes que viven en un mundo postapocalíptico perfecto, los elegidos para la salvación? Cuando llega el día de la abolición del lenguaje, Lear intenta detenerlos y sólo recibe el rechazo general, una «rechifla acompañada de los movimientos más procaces, espantosos, estúpidos, abominables, los de su nuevo código de comunicación» (Boullosa 1997: 252); las últimas palabras de Ramón, quien dirige el evento, son una cita de Álvaro Mutis, poeta preferido de la narradora: «concedo que los dioses han sido justos y que todo está, al fin, en orden» (Boullosa 1997: 252). Mientras mira la ceremonia y cumpliendo con su función de profeta bíblico, Lear prevé lo que sigue a una provocación de esta magnitud:

> No había ahora sino la fealdad y el ridículo, la tontería y la procacidad, la estulticia y la majadería, la tontería y el disparate. Aquellos seres casi divinos devenían en bodoques, samarugos, parapocos, zorzales, candelejones, cacasenos, guanajos, sinsorgos, mamacallos, pendejos. (Boullosa 1997: 252-253)

A la abolición de la palabra responde con una lista de adjetivos que ilustra no solamente su amor al lenguaje y a la variedad léxica, sino la nueva realidad que sobrevendrá en esta utopía futurista. En efecto, a partir de este momento todo se viene abajo y comienza el verdadero Fin del mundo: el final de los salvados y su transformación en cosas perversas, completamente ajenas a lo natural. Pero además, con la desaparición de la enunciación discursiva se pierden los conceptos de tiempo y espacio, pues no se los puede pensar sin palabras y, al parecer, si no se les piensa carecen de estatus ontológico. Así, estos seres comienzan a beber agua podrida en cuatro patas, gruñen como cerdos, duermen echados donde les encuentra la noche y ni entonces dejan de hacer ruidos, dejan de comunicar mensajes pues sus movimientos en teoría codificados comienzan a responder sólo a

la memoria corporal sin sentido alguno y, en un momento de horror, Lear ve que comienzan a despedazarse. Separan partes de sus cuerpos, se desgarran la piel y guardan objetos en las cavidades junto a las vísceras, dejan pedazos de sí por donde se les van cayendo, y todo esto sin la posibilidad de morir pues son inmortales. Peor aún, una atlántida, Caspa, que había sido madre sin que nadie más que la narradora se enterara, tras la Reforma usa a sus hijos para regenerar los cuerpos de sus compañeros e, intuye Lear, permite que los consuman como alimento.

De Rosete y Ramón poco queda: los ojos del primero lucen opacos, muertos (Boullosa 1997: 290), se comporta como un maniquí que deja su cuerpo en la posición que se le imponga, visita la Tierra contaminada de radiación sin protegerse y se llena de manchas y llagas. De su capacidad de imitación, sólo resta el intento por replicar lo que dice Lear pero sin sentido alguno, «jugando a ser mi espejo» (Boullosa 1997: 306). En cuanto al segundo, reaparece ante la protagonista envuelto en un lienzo que cubre un cuerpo gordo y descuidado, apestoso, que la «devora» con la mirada e intenta agresiva y torpemente besarla para, luego de que ella lo echa hacia atrás con un soplido, olvidar sus intenciones por completo y sumirse en su marasmo. La descripción del «nuevo hombre» es devastadora: «[n]o arremedaban al animal ni a la cosa. Eran... Eran imbéciles, atroces... Horrendos... Eran hombres sin alma, no remedos de simios ni de piedras» (Boullosa 1997: 336). De los seres perfectos, construidos con el mejor material genético de todas las razas, no queda nada:

> Ah, mis bellos. Todo lo hemos perdido. En la última comunidad de hombres y mujeres, todos fueron iguales, nadie hizo menos al otro por razón de raza, sexo o apariencia. Nadie fue rico ni pobre, poderoso o esclavo. Se vivió en armonía, se venció la enfermedad, la vejez y la muerte. En esa comunidad idílica que pudo ser eterna, el horror al pasado impuso la destrucción de la especie. (Boullosa 1997: 362)

Finalmente, los salvados, creados para poblar la Nueva Jerusalén, terminan por anularse en esta distopía futurista donde tampoco hay salvación alguna. Quizás los únicos personajes que sobreviven a esta catástrofe post-apocalíptica son la propia Lear con Hernando y Estela, pues la novela termina con la alusión de la narradora principal a

que, dada la abolición del tiempo y del espacio, logra encontrarse con los otros dos narradores, pero no queda claro si en un sueño o en algún espacio-tiempo alternativo representado en los cestos donde vació sus respectivas historias. De ser así, el último mundo sería el del relato y desde ahí estos escribidores fundarían un nuevo «principio de los tiempos» creado de palabras: «[s]alvaremos al lenguaje y a la memoria del hombre, y un día conformaremos al puño que nos relate» en una nueva comunidad que ya no será L'Atlàntide sino *Los cielos de la Tierra* (Boullosa 1997: 369). Esto explicaría la nota del autor Juan Nepomuceno Rodríguez Álvarez e incorporaría una posible lectura metaficcional donde la verdadera Nueva Jerusalén sería el relato en tanto universo diegético creado por los propios personajes, verdaderos elegidos para la salvación en un mundo de palabras. Pero no encuentro elementos en el texto que me permitan reconocer el modo metaficcional pues no hay una verdadera reflexión sobre el acto o el proceso de escritura de la propia novela. Por eso, antes que aventurar una interpretación probablemente equivocada, prefiero mantenerme en los límites de la ciencia ficción y la ficción apocalíptica donde los personajes que funcionan como los elegidos y salvados –no por Dios sino por sus creadores humanos–, ya en una utopía post-catástrofe, logran el verdadero Fin del mundo.

3.1.3. Los cultos milenaristas: la Iglesia de la Paz del Señor

El ejemplo más claro de la manera como se ha concebido históricamente al grupo de «los salvados» bíblicos lo encontramos en *Memoria de los días*, donde ante la amenaza del cometa Carmona –una amenaza falsa pero que en el imaginario popular forma parte del catálogo de desastres posibles–, un grupo de personas se identifica como «grupo elegido» y ofrece el camino a la salvación. Contrariamente a como se ha leído esta novela, la Iglesia de la Paz del Señor no es una invención gratuita: se trata de una recreación ficcional paródica de la Iglesia Eliasista de México donde se reúnen personajes representativos de diversos credos y trasuntos de personas relacionadas con la cultura popular que han trascendido hasta convertirse en figuras de culto. La conformación del grupo, además, sigue al pie de la letra el desarrollo usual de las sectas, particularmente de origen cristiano: es decir, estamos frente a la representación novelesca de un

grupo milenarista cuyos referentes se encuentran en la cultura popular mexicana y en la historia del apocalipsismo escatológico más tradicional.

Esta novela crea una ilusión de realidad futurista a pesar de situar las acciones entre los años 1999 y 2000, fecha muy cercana al momento de la escritura pero que funciona como espacio liminal apocalíptico por todo lo que significó para la cultura occidental cristiana: no solamente terminó un siglo sino que se cumplió un segundo milenio en la cuenta que comienza con el nacimiento de Jesucristo. Esto justifica plenamente en el relato la sensación de inminencia propia de esta efeméride pues, recordemos, las sectas milenaristas relacionan esta cifra con la segunda venida y con el periodo de 1000 años del Reino de Cristo que preceden al Juicio Final y al Fin del mundo. Así, a pesar de la cercanía histórica en el mundo factual, podemos afirmar que el mundo representado en *Memoria de los días* no busca ser una representación de índole realista sino un cronotopo no identificable con la realidad extratextual, incluso cuando se construye con referentes claramente identificables con ésta. Se convierte, entonces, en un alambique donde se destila buena parte de los cultos escatológicos y de pensamiento mágico más populares en México. De esta forma, el grupo de personajes elegidos es el resultado de la destilación: la materia sutil concentrada y reunida mediante un mensaje de iluminación en el seno de una de las sectas cristianas más cercanas al culto popular.

Tomando como base la definición de secta que ya he asentado antes,[138] la Iglesia de la Paz del Señor que opone su mensaje apocalíptico al científico del Dr. Carmona, se construye como una más: se trata de una organización religiosa cuyos miembros han pasado por un proceso de conversión, que en este caso es más bien un proceso de *iluminación* o una *epifanía* compartida, conforman una comunidad cerrada de seres «tocados por Dios», lo que los hace diferentes de otros creyentes, con una organización rígida y jerárquica en cuya administración y funcionamiento deben participar todos los individuos que la forman. Ahora bien, recordemos que se trata de una secta milenarista y, aunque con las particularidades de su origen mexicano,

[138] *Vid. supra* capítulo I. §2. Del mito al tema.

mantiene en lo general algunos rasgos que las caracterizan. Según Baumgartner,

> millennialism has been kept to a minimum in mainstream Christian churches, but in times of stress –whether economic, political, religious, or often simply personal– one has only to read the Gospels to find a blueprint for a millennial cult. Early Christianity is the prototype, the template of the millennial cults, which, consciously or not, follow the pattern Jesus established. (Baumgartner 1999: 5)

Eso es lo que sucede en el relato de Palou: ante un mundo devastado por guerras, movimientos migratorios masivos provocados por glaciaciones, pestes que matan a millones de personas por la contaminación, una crisis política como no se ha visto en siglos y, como última señal, la amenaza del cometa Carmona justo en el último año del segundo milenio, sucede un milagro: la virgen de Guadalupe encarna en Guadalupe Guzmán y un grupo de personas fuera de lo ordinario reciben el llamado para unirse y predicar el mensaje de salvación que este milagro trae consigo. Tendremos como centro del grupo al líder carismático,[139] Dionisio Estupiñán, a quien Rómulo Rascón encuentra y revela su pasado y su destino, y a Guadalupe –sobre quien abundaremos en el apartado correspondiente a los personajes femeninos–, y con ellos al mismo Rómulo Rascón, Magdalena Chimalpopoca, Fray Estruendo, la enana cantante de boleros Corina, el padre Truquitos, Amado Nervo y Hugo el alquimista de Tonanzintla, además de los enanos luchadores Mascarita Sagrada y Piratita Morgan, los prófugos Dimas Pascual y Romilio Tambucci, el cocinero Patroclo Ramírez y las prostitutas redimidas Herlinda y Emilia. Estos personajes, los elegidos para la salvación en este relato, se encuentran organizados siguiendo las pautas de la Iglesia Eliasista, particularmente de su derivación como Espiritualismo Trinitario Mariano, cuya historia aparece en la misma novela (Palou 2003: 55-56) relatada por Dionisio, quien la conoce en Chignahuapan gracias al libro que Rómulo Rascón deja en su cuarto y que coincide con los sueños

[139] «The cult depends, initially if not entirely, on the inspiration and authority of a leader who can be defined as a charismatic leader» (Baumgartner 1999: 6).

proféticos que comienza a tener el narrador. A fin de situar el referente extratextual, a continuación haré un breve resumen de la historia y las características más importantes de esta iglesia.

Su origen se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, luego de la promulgación de las Leyes de Reforma propuestas por el gobierno de Benito Juárez que permitió por primera vez la libertad de cultos en México. Hemos visto ya, en el apartado de narradores, la historia de su fundador, Roque Rojas o el padre Roquitos, de quien desciende en línea directa Dionisio Estupiñán. Según su página web, la Iglesia Eliasista de México A.R. fundamenta su doctrina «en las enseñanzas y hechos del **Enviado Divino Elías**, conocido también como el "Padre Elías", el "Pastorcito Elías" o como en su tiempo lo llamaban "Padre Roquito"» (IEM 2008b);[140] es decir, consideran a Roque Rojas como una encarnación del profeta Elías a quien, recordemos, la tradición reconoce en uno de los testigos apocalípticos, además de aparecer en Malaquías como el profeta que sería enviado de vuelta al mundo para anunciar la segunda venida de Cristo. En efecto, como afirman ellos mismos:

> La base de nuestro credo es la existencia de un **Ser Supremo Dios** al que llamamos el **Altísimo**, porque ese fue el nombre revelado al **Enviado Divino** de este **Tercer Tiempo**; creemos que **Roque Jacinto Rojas Esparza**, [sic] es el mismo profeta **Elías Tisbita** que prometen las profecías del Eclesiástico y Malaquías, que vino a pagar tributo a la tierra (es decir, que vino a cumplir con el estadio siguiente a la vida terrenal, pues él no murió, sino que fue arrebatado a los cielos por un carro de fuego), a reunir el corazón de los padres con los hijos y de los hijos con los padres y restaurar el pueblo de Dios en la nación mexicana. (IEM 2008b)[141]

Según esta doctrina, la Ciudad de México será la Nueva Jerusalén; creen en la divinidad de Jesucristo, en la «herencia de Moisés de Leví» y veneran a la virgen María como madre de Jesús. Su organización es jerárquica y en orden se encuentran:

---

[140] Negrillas del original.
[141] Negrillas del original.

1. El Gran Hijo del Sol: jefe supremo que cumple las funciones de pontífice y gobierna a las Siete Iglesias del Asia menor referidas en el Apocalipsis y restituidas en México, más a la generalidad de la Iglesia Eliasista. El primer Gran Hijo del Sol fue consagrado por el Divino Enviado, Roque Rojas.
2. Los Jefes de las Siete Iglesias: se encuentran en un grado inmediato inferior al Gran Hijo del Sol y representan la jerarquía mayor en cada una de las Siete Iglesias (o sellos). La unión de todos estos con el patriarca conforma a la Mujer Hermosa Vestida de Sol, aunque este cargo sólo puede ser portado por varones.
3. Los Guardianes de los Siete Sellos: personas que resguardan los «sellos» o escudos de cada Iglesia; también representan al jefe de la Iglesia correspondiente en caso de la ausencia de éste y, si son varones, suelen reemplazar en el cargo al Jefe de la Iglesia cuyo sello porta cuando éste muere.

Siguen los Guardianes de las Doce Tribus y la Guardiana del Arca de la Dolorosa, cargos con los que se completa la Cúpula Pontificia: el círculo de las más altas jerarquías (IEM 2008a).[142]

Los Jefes de las Siete Iglesias, o Siete Sellos en alusión siempre al Apocalipsis, fueron instituidos por el mismo Roque Rojas en 1866 y entre ellos se encontró, por lo menos, una mujer: Damiana Oviedo, en representación del «sexto sello» (Espiritualismo Trinitario Mariano, «Las cátedras», 2008). A la muerte de Rojas, Oviedo se separa del grupo principal y forma una nueva secta, la Basílica del Espíritu Santo (Casa Espiritual de Elías, Sexto Sello) donde instituyeron las «cátedras», que dieron origen al Espiritualismo Trinitario Mariano actual (IEM 2008c). Este culto, considerablemente popular en México (según la Wiki del «Espiritualismo Trinitario Mariano», hay varias congregaciones de Espiritualistas Trinitarios Marianos), tiene una organización particular basada en la Jerarquía Humana de los Espíritus: en la cúspide se encuentra el Guía del Templo; le sigue la Nave, quien reemplaza al Guía cuando éste no puede estar presente; luego el Pedro, o piedra fundamental, que funge como mediador entre el Guía y el resto de los miembros del grupo; el Cuerpo de

[142] Mantengo el uso de mayúsculas como aparece en el original.

mediuminidad, también llamados Portavoces o Pedestales, son personas que se comunican con los espíritus, tienen el don para cumplir la obra espiritualista y funcionan como intermediarios entre los espíritus y la congregación; las Facultades, mediums; los Guardianes, también Columnas o Pilares, sostienen espiritualmente el templo, lo vigilan y lo adornan; y los Plumas de Oro, que escriben o transcriben de grabadoras los mensajes recibidos de los espíritus, y a quienes se da un color según la jerarquía: el de Oro es el que transcribe lo que dice el Padre Eterno («Espiritualismo Trinitario Mariano»). Entre las celebraciones más importantes del espiritualismo se encuentran las Cátedras, cuando Moisés, Elías, Jesucristo y María bajan para enseñar, y las Curaciones o limpias, donde los curanderos sacan cualquier maldad del cuerpo que se manifiesta en forma de enfermedades, todo en nombre del Padre Santísimo. Para las limpias se usan bálsamos, lociones, ramos de yerbas, flores, huevos, veladoras, etc., todo comprado en nombre del mismo Padre Santísimo y las llevan a cabo las Facultades en trance guiadas por su protector («Espiritualismo Trinitario Mariano»).

Veamos ahora cómo se conforma la Iglesia de la Paz del Señor en *Memoria de los días*. A la cabeza se encuentra Dionisio Estupiñán como nieto del redentor y Divino Maestro de la Paz del Señor, personaje del que ya he hablado antes y quien recibe, como conocimiento revelado en el libro que le entrega Rascón, la encomienda de reunir a los miembros de la iglesia. Ciento treinta y tres años después del inicio del Tercer Tiempo inaugurado por Roque Rojas debería comenzar la última etapa, la de Dionisio Estupiñán. Entonces,

> el martes dos de febrero de 1999 sería revelado ese secreto al guía, poseedor de La Sagrada Marca y que no estará casado, o lo que es lo mismo, no tendrá *Nave*. Las últimas líneas indicaban cómo debería Dionisio Estupiñán reconocer a cada uno de los miembros de la Iglesia y nombrarles sus cargos. *Pedro de Multitudes*, o *Piedra Fundamental* de la Iglesia, sostén del guía, será Rómulo Rascón, brujo de Catemaco y vigía de la noche de los tiempos. El *Pedestal* estará dividido entre una mujer, Magdalena Chimalpopoca, y un sacerdote católico enmascarado, cuyo nombre no indicaba el texto. Su papel en la Iglesia era el ser la Voz Divina y transmitir las cátedras emitidas por el Divino Maestro o por Dionisio Estupiñán e incluso, por María la dulzura femenina, *Madre Uni-*

> *versal*. Las *Facultades*, o almas que prestan su carne para la manifestación de Espíritus Protectores, serán tres: Corina Sertuche, una enana; Hugo, de Tonantzintla, el alquimista, y el Padre Truquitos, un viejo sacerdote español. Corina será la Hermana Chichanchetli, Hugo, Hermano Tlacoman Lanza de Luz, y Truquitos, Hermano Piel de Búfalo. Los *Parcelas*, o Consejeros de las Facultades, serán tres hombres más, que Dionisio Estupiñán, reza el texto[,] «sabrá encontrar bien por su rostro, bien por su atuendo». El Cargo de *Pluma de Oro* será recibido por el hombre más joven del grupo, un muchacho de menos de treinta años, con el nombre de Amado Nervo. Por último habrá tres *Columnas* o *Guardianes*. Estos pocos hombres, guiados por Dionisio Estupiñán, el nieto del redentor, deberán transmitir los mensajes divinos y llevar a sus seguidores hacia la salvación final antes del último día de los días, el 31 de diciembre de 1999. (Palou 2003: 56-57)[143]

En esta cita encontramos varios detalles importantes: primero, que la organización de los personajes coincide con los cargos de una posible jerarquía del Espiritualismo Trinitario Mariano (en adelante ETM), creando una especie de unidad o «personaje comunitario» cuyo ser y hacer depende esencialmente del mito escatológico joánico desde la interpretación eliasista. Segundo, que tanto los sueños premonitorios de Dionisio como las profecías anotadas en el Libro de la Vida que conserva y, hasta el momento en que lo entrega al Nieto del Redentor, completa Rómulo Rascón, se demuestran verdaderas y cumplidas en el transcurso de la narración; y tercero, que todos los futuros miembros de la Iglesia aparecen nombrados en el texto profético menos tres: las Parcelas o Consejeros de las Facultades, quienes serán los dos enanos luchadores –Piratita Morgan y Mascarita Sagrada– y el cocinero cojo Patroclo Ramírez, y el otro Pedestal, Fray Estruendo, cuyo verdadero nombre y cuyo rostro nadie, salvo Corina, conoce. Estos detalles van construyendo la historia sobrenatural que aparece apenas aludida en esta novela pero que, por la forma como se presenta, nos permite reconocer una ruptura fantástica: las revelaciones a Dionisio y al resto de los personajes, los eventos relatados con respecto a Guadalupe Guzmán y las mariposas, sumados a la elevación de la niña cuando muere Magdalena Chimalpopoca y a la aparición de ésta en forma de espíritu protector –estos

[143] Cursivas mías.

últimos, relacionados con las funciones femeninas que abordaremos más adelante–, todos configuran la posibilidad de un mundo sobrenatural cuyas leyes de funcionamiento no coinciden con las que rigen la realidad representada en el relato. Tendremos así una alteridad que interfiere en la mímesis dominante y, si bien no provoca un caos o cambios notables, sí lleva a estos personajes a la destrucción dejando la duda sobre la veracidad de los hechos representados.

Volviendo a los personajes individuales, hemos visto ya que Dionisio es el Nieto del Redentor y Divino Maestro de la Paz del Señor, el líder carismático del culto y personaje profeta-visionario bajo cuyo mando queda el resto. Le sigue en rango descendente Rómulo Rascón, brujo de Catemaco[144] y Vigía de la noche de los tiempos, Pedro de Multitudes y Piedra Fundamental. De este personaje sabemos que es un hombre «gordo, con huaraches y camisa de manta» (Palou 2003: 22), curandero espiritualista –aunque él se ostenta como espiritista– que recibe el llamado en la Ciudad de México en un trance al limpiar a su compadre:

> [m]ientras iba volviendo en mí y repetía mi oración de ayuda, mi oración cuando me entregó la Marca el Divino Maestro, vi, muy clarito, a una mujer morena, pequeña, que subía al cielo envuelta por nubes de mariposas que la alzaban. Supe, a ciencia cierta, que era la Virgen y que debía seguirla. Yo, Martín Ixcóatl, su siervo mayor. (Palou 2003: 41)

En su visión, Rascón y su Espíritu Protector Martín Ixcóatl ven la última elevación de Guadalupe que, sabemos, sucede después de su muerte a manos de Spencer. Sabemos también que es él quien encuentra a Dionisio y le revela su destino al poner en sus manos el libro con los veintidós preceptos del padre Elías y la historia de su iglesia, como dice al narrador en su primer encuentro:

---

[144] El nombre de este personaje recuerda fonéticamente al de Rodolfo Berdón, uno de los Brujos Mayores del pueblo de Catemaco, Veracruz, miembro de la familia Berdón, de hechiceros «que por años dedicaron su vida a las artes mágicas» (Marthen Berdón). Sin embargo, la posible referencia en este caso no añade mucho a la conformación del personaje y puede tratarse sólo de un juego del autor.

> Ese libro se ha ido escribiendo paulatinamente desde la llegada de nuestro primer mesías, el padre Roquito. Nuestra Iglesia se ha ido dividiendo desde entonces y para preservarla a alguien se le ocurrió escribir la historia; en sus sucesivas custodias el último guardián he sido yo. [...] 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: 71-72)

A partir de este momento, Rómulo dedicará su hacer a construir y mantener la Iglesia: será el apoyo y consejero de Dionisio hasta antes de que se integre Spencer en Los Ángeles, realizará limpias a destajo para recaudar fondos y lograr mantener un precario equilibrio económico y escribirá, además, su propia memoria que se suma a las voces que pone en orden Nervo:

> lo escribo para que quede constancia en el Memorial que pretende Amado Nervo. [...] Es hora de volver a escribir estas cosas, porque ya será la última vez que escriba, porque apenas y dará tiempo a que estas palabras lleguen al escriba que las plasmará para los ojos de nadie. (Palou 2003: 211-212)

Al igual que el Pluma de Oro, Rascón también se prepara para el fin de los tiempos: el 26 de diciembre atiende a sus últimos pacientes y se retira para ayunar y orar, para recuperarse luego del fracaso de la misión. De vuelta en Catemaco, Veracruz, espera la consumación de los tiempos confiado en reencontrarse con el escriba «en la eternidad» (Palou 2003: 234). Lo que encontramos en este personaje es la representación del hombre bueno que cree firmemente en el mensaje escatológico pero que, al contrario de Nervo, no pierde la razón cuando termina la aventura de la Milagrosa; como Dionisio, al que cree –o quiere creer– muerto, le queda sólo la sensación del fracaso y el vacío. Por otro lado, no sabremos su suerte después de la caída del cometa ni cuando pasa, sin pena ni gloria, el cambio de siglo pues su testimonio termina con el relato que envía a Nervo.

El siguiente en la jerarquía de la IPS es Tomás Iriarte, el Padre Truquitos, Facultad, Hermano Piel de Búfalo. Se trata de un viejo

sacerdote español a quien Dionisio y Rómulo encuentran en el autobús camino a Angangueo cuando salen de Chignahuapan y al que inmediatamente reconocen como uno de los elegidos junto con sus dos acompañantes, Dimas Pascual, «un pelirrojo de mirada ausente» (Palou 2003: 80), y Romilio Tambucci, «un mulato gigantesco, descomunal diríamos» (Palou 2003: 80), a quien Truquitos describe como «un alma de Dios, yo se lo digo» (Palou 2003: 80). Este trío viene de las Islas Marías, hasta hace poco una colonia penitenciaria y centro de readaptación social a donde se envió durante años a los criminales más peligrosos; en la ficción, Truquitos ayuda a escapar a Dimas y Romilio para buscar a *La Milagrosa*, quien se le ha revelado en una lectura de baraja española (Palou 2003: 224), y es que este sacerdote, además de llevar la parroquia de la colonia penitenciaria, es experto en juegos de cartas: de ahí su sobrenombre. El referente inmediato del personaje es el Padre Trampitas, Juan Manuel Martínez, sacerdote mexicano que, luego de vivir su propio «camino de Damasco», que le llevó incluso a intentar dinamitar la catedral de Aguascalientes, se ordenó como presbítero con la orden de los jesuitas y solicitó la práctica del servicio sacerdotal en las Islas Marías, a donde llegó en 1940 y donde permaneció hasta su muerte,[145] en 1990.

En su representación ficcional, Truquitos no es mexicano, se le describe como «un sacerdote español viejísimo, al que no le cabía una arruga más en la cara» (Palou 2003: 48), y entre sus «virtudes», además de los juegos de cartas, se encuentra el tocar el salterio; así, cuando se organiza un retiro espiritual en Atotonilco, por las noches «les tocaba [a la IPS y sus congregados] canciones medievales alemanas como si fuera un mágico laúd transportándolos a un mundo y un tiempo ya inexistentes» (Palou 2003: 143). Su punto de vista de los acontecimientos aparece por medio de un libro del que no se separa y donde anota una especie de diario, el *Liber Miraculorum*, cuyo discurso corresponde a la descripción del personaje como hombre culto, pues escribe fluidamente en latín, pero de criterio amplio cuando se trata de sobrevivir; durante el viaje de Atotonilco a Los Ángeles, Truquitos y sus prófugos se detienen para «(Una pausa

[145] «Las asombrosas aventuras del "Padre Trampitas"», *El Observador de la actualidad*, 17-III-2019, https://elobservadorenlinea.com/2019/03/las-asombrosas-aventuras-del-padre-trampitas/ [septiembre de 2019].

impublicable, en Tijuana)[sic]» (Palou 2003: 221), en la que se establecen en las lindes de un barrio de cholos y ponen una cantina, «Los dos hermanos», donde les ofrecen «tragos, juego y tranquilidad» (Palou 2003: 221) y, aunque el mismo cura afirma que ese fragmento no forma parte del *Liber*, lo deja consignado pues «[s]i no hay cómo meterle algo al estómago y al alma, las únicas salidas son el juego –mi especialidad en las Islas Marías, lo que me ha valido mi eterno sobrenombre– y escribir» (Palou 2003: 221). Con lo que logren juntar con la cantina, esperan pagar al pollero que les ayude a cruzar ilegalmente la frontera y, aunque les va bien, viven siempre con el miedo de que los atrape la migra o la policía, se descubra que Romilio y Sempronio son prófugos, que Truquitos dejó su parroquia y les ayudó, lo que le convierte en cómplice y en una especie de desertor a los ojos del arzobispado, y los regresen a los tres a las Islas. Mientras tanto intenta cumplir el encargo de Estupiñán, convertir a los parroquianos, pero «¿[c]ómo evangelizar a un grupo de cholos con los que tu trato fundamental es el de propietario de cantina? ¿Con qué cara decirles que somos los enviados del Señor para anunciarles su salvación y el Gran Día?» (Palou 2003: 223). Lo único que se le ocurre, entonces, es imprimir mantelitos individuales con la historia de la IPS (sin incluirse ellos por supuesto), biografías de Dionisio o milagros de la Virgen. La esperanza final de los tres es reunirse con *La Milagrosa* en Estados Unidos para cumplir con un destino y, particularmente Romilio y Sempronio, salvarse del castigo eterno que, «como todo prisionero [que] termina creyéndose las razones de su encarcelamiento perpetuo» (Palou 2003: 224), asumen inevitable. Pero no lo logran: al reencuentro de la Iglesia ya del otro lado de la frontera,

> llegó el padre Truquitos cargando la culpa de sus años y más pálido que el pergamino de su añejo cuaderno de vaqueta. [...] la policía migratoria había agarrado a los prófugos –notificados de su huída [sic] desde hacía meses y provistos de sendas fotografías–. Él pudo escapar a tiempo pero desde ese entonces había estado oculto, muerto de hambre. (Palou 2003: 229-230)

Así, perseguido por la justicia, rompiendo la promesa de que, si no llegaban los tres con la Virgen, se regresarían juntos a las Islas pues

sería injusto que no fueran todos convidados al final de la aventura, hambriento y con la culpa a cuestas, llega solo para presenciar el gran fracaso de la misión escatológica. El desenlace de su historia lo conocemos los lectores por Corina, en una de sus pocas intervenciones: «Patroclo que nos dio tanta lata se regresó, gracias a Dios, con el Padre Truquitos. Volverían a las Islas Marías a acompañar a Romilio y Dimas Pascual y a contarles todo. Así dijeron» (Palou 2003: 243). Al no escribir sobre la última aparición y la muerte de Guadalupe en Los Ángeles, no conocemos la perspectiva de este personaje sobre el final, sólo que envía su versión escrita al escriba. En la recopilación de Amado Nervo, el *Liber Miraculorum* sirve para corroborar buena parte del relato de Dionisio Estupiñán mostrando una perspectiva diferente, la de un hombre en quien las fronteras de lo correcto y lo incorrecto –siempre desde el punto de vista del relato– se encuentran diluidas, por lo que se vuelve más objetiva. Finalmente, la convivencia con presos de alta peligrosidad en el Penal y con los dos prófugos aunada a su larga experiencia de vida hacen del relato del Padre Truquitos uno de los más interesantes de la «Memoria de los días» de Nervo.

Siguiendo con los personajes de referente extratextual, Fray Estruendo, Pedestal y Voz Divina de la IPS, al parecer toma su nombre de Fray Tormenta, Sergio Gutiérrez Benítez: sacerdote luchador mexicano, nacido en Hidalgo en 1945 («Fray Tormenta» 2018). La primera noticia que aparece sobre este personaje es mediante el inserto de un anuncio entre los relatos de Magdalena Chimalpopoca y Guadalupe Guzmán, en principio fuera de lugar o al menos desconcertante: el recuadro llama a los «Hermanos en Cristo» a una «Solemne eucaristía» seguida de un encuentro de lucha libre a tres caídas y sin límite de tiempo entre Mascarita Sagrada y Piratita Morgan, los días 18 y 19 de marzo de 1999, firmado por Fray Estruendo en la parroquia de Atotonilco (Palou 2003: 35). Si el nombre del firmante despierta en un posible lector implícito el recuerdo de Fray Tormenta, los nombres de los luchadores anunciados no dejan lugar a dudas: se trata de dos famosos enanos de las luchas mini de la empresa AAA mexicana, por lo que resulta evidente la filiación del personaje al mundo del pancracio. Su relato es una de las voces que componen la «Memoria de los días» de Amado Nervo, aunque con la especifi-

cidad de que está escrito en segunda persona, en una forma de monólogo interior donde él mismo se cuestiona constantemente como sacerdote y se increpa desde su falta al voto de castidad hasta el desprecio que muestra a su amante, la enana Corina. Su historia alude apenas a su trasunto extratextual: Fray Tormenta comenzó con su carrera luchística para conseguir dinero con el cual mantener el hospicio «Los cachorros de Fray Tormenta» y rescatar así a niños y jóvenes en situación de calle, huérfanos y pobres; Estruendo abre su parroquia en Atotonilco a los enfermos cuando comienzan las pestes y «ahí, ayudado por tus sesiones de lucha libre, con un poco de dinero [decidiste] montar un improvisado hospital de campaña» (Palou 2003: 44). Ahí recibe a enfermos, prostitutas, huérfanos, enfermos de sida, paralíticos, tuberculosos, etc., hasta que escucha el llamado –no se especifica claramente cómo es que recibe el mensaje inicial– y sale con un pequeño grupo «en la empresa igual de loca de ir a encontrarse con la Virgen» (Palou 2003: 44): Corina, los miniluchadores, Cristóbal y Sempronio, «dos apestados que sobrevivieron con cierta dificultad a la epidemia, aunque quedaron ciegos» (Palou 2003: 44), Herlinda y Emilia, «dos prostitutas que superaron la sífilis y se habían vuelto enfermeras» (Palou 2003: 44), Amado Nervo, quien había llegado como periodista «a hacer una serie de reportajes sobre tu parroquia» (Palou 2003: 44) y decidió seguirlo, y Patroclo Ramírez, «un hombre extraño, tuerto y con unas muletas que le permiten mover una pierna que le paralizó la polio hace ya muchos años» (Palou 2003: 45).

A Fray Estruendo se le describe como musculoso, vestido con sotana, la capa dorada del luchador y siempre con el rostro enmascarado: el «dorado de la capa brillando, hiriendo las pupilas de los necios, y el negro terrible de su hábito regresándolo al silencio» (Palou 2003: 182), un jesuita atormentado. Como el Padre Truquitos, no se trata de un personaje absolutamente bueno o malo; sus acciones –su hacer– lo conforman como esencialmente bueno pues busca ayudar a los más necesitados y abandona todo para encontrarse con la Virgen, pero por otro lado vive en una constante contradicción entre el celibato que se espera de un sacerdote y su apasionada relación con Corina, a quien además desprecia por su condición de enana, su simplicidad y lo que él considera su paganismo:

> [e]stás enamorado y por eso te preocupan las tontas idolatrías de la enana. No puede ser que tu amante –ya no niegues que eso es, por Dios– sea tan pagana. ¿Creer en los fantasmas?, en estos días te parece una terrible desproporción. (Palou 2003: 84)

Al mismo tiempo, se conduele por ella y vive cargado de remordimientos: «[e]res el caos, siembras la muerte» (Palou 2003: 155), piensa cuando Corina trata de suicidarse tras su abandono, pues ni siquiera así se decide a ir con ella. Por otro lado, es él quien descubre la traición de Dionisio cuando lo ve huyendo entre la multitud mientras a ellos, el resto de los miembros de la Iglesia, los esposan y los meten, a golpes, en las camionetas de la policía estadounidense. De vuelta en Atotonilco, reconciliado con Corina, lo recuerda con desprecio:

> Siempre has detestado dos cosas: la mentira y la cobardía, las dos que fueron de tu padre [...]. Por eso te molestó imaginarte solo en Los Angeles [sic]. Tomar el papel de guía y despedir a todos ya del lado de México, deseándoles suerte con un apretón de manos que ocultaba la impotencia, que velaba las lágrimas a punto de correr por tu rostro. Por eso te llenó de coraje la figura enjuta de Dionisio Estupiñán entregándolo todo al vacío y corriendo tras la gente, perdiéndose en su fugacidad opaca, en la soledad de la que ya no lo sacaría sino la historia de su muerte. (Palou 2003: 249)

La sensación de fracaso que expresa el personaje en su discurso es completa y profunda. Relata cómo comenzó el tiroteo, cómo Spencer tomó a los rehenes y se calcinó con ellos en el edificio incendiado, cómo al resto los tomó presos la policía antimotines mientras su líder y patriarca escapaba, los golpes, los interrogatorios, el pánico generalizado que se transformó en una catástrofe de muertos por aplastamiento y, sobre todo esto, las mentiras. Las de Dionisio, las que comienzan a circular sobre la Virgen y sus seguidores, las que cuentan los medios en forma de telenovelas, folletines, reportajes y chismes de todo tipo. Al final, afirma que no sabe si enviar su testimonio a Nervo porque eso significa aceptar todo lo que pasó, recordarlo y escribirlo, a pesar de que –dice el Pluma de Oro– sea la única manera de evitar las mentiras; su presencia en la «Memoria de los días» implica que envió su colaboración, pues de otra manera no existiría en

el texto. Es por eso por lo que conocemos también la perspectiva del sacerdote luchador, una más entre las voces que conforman este libro, que, sin la convicción de Rascón ni la objetividad de Truquitos, brinda un acercamiento más visceral a la historia. Entre los personajes, el Pedestal Estruendo es el único que cuenta con el consuelo final de una acompañante, Corina, pero también vuelve derrotado al inicio, a su parroquia de Atotonilco.

Hugo el Alquimista de Tonantzintla, Facultad, Hermano Tlacoman, contribuye a la «Memoria de los días» con aforismos.

Aparece de manera tardía, cuando ya se ha conformado el grupo, han salido de Atotonilco y siguen la prédica por un tiempo en Teotihuacán, mencionado cuando se toman una fotografía en la pirámide del Sol, precisamente con «la cámara del nuevo miembro de la secta: Hugo, el alquimista de Tonantzintla (una kodak S-100, por cierto)» (Palou 2003: 183). Su discurso se aleja del relato: se trata de breves sentencias sobre temas variados, con un obvio énfasis escatológico, pero su profesión de alquimista lo acerca al científico Carmona y es el único de los elegidos que tiene contacto con él durante una conferencia del astrofísico en Los Ángeles. Dionisio lo describe como un «hombre bajo, moreno, con los ojos más profundos que se han visto. Un sabio, decía Dionisio Estupiñán [...] un sabio contemplando las cosas del Altísimo» (Palou 2003: 188), y que no habla un español «normal» sino con formas alteradas, extrañas a la variante mexicana, con las que su enunciación parece «vieja» pues, explica Martín Ixcóatl, es un profeta y por eso habla así, porque sabe el futuro. Huérfano de padre desde los 7 años, lo toma bajo su tutela un «señor Aguirre» quien lo educa bajo los preceptos de la gran obra alquímica, lo hace su aprendiz, luego su adepto y finalmente su sucesor. Es callado, cuenta su vida «a retazos» y se sume en largos silencios durante los cuales «se retiraba a escribir sus aforismos. A juntar todo lo que sabía en pequeñas frases» (Palou 2003: 190). Cuando se separan para ir a los Estados Unidos, Hugo es el único que va solo sin una ruta fija y, una vez allá, acude a una conferencia de Carmona quien, más adelante y hablando sobre las paradojas del tiempo, lo recuerda:

> Imagina al hombre bajísimo con el que discutió en Los Angeles [sic]. Se pelearon por la ciencia, por lo que cada quien sostenía. Por La Verdad.

> Esa secta de dementes me sigue a todos lados, piensa el doctor Carmona. No se ha dado cuenta de que es él, tal vez, el que ha estado acompañando su peregrinaje. (Palou 2003: 239)

En efecto, todavía en los Estados Unidos, el doctor Carmona ve por la televisión las imágenes de la catástrofe, el tiroteo, los rehenes y el incendio, y entre las últimas imágenes antes de apagar el aparato, alcanza a ver «a un policía golpeando al fanático chaparrito. Ese con el que discutió tanto en la conferencia» (Palou 2003: 258), y con este testimonio notamos el cambio de perspectiva entre el discurso de Dionisio, que habla del personaje con respeto y casi veneración, y Carmona, para quien el alquimista sabio sólo es un «fanático chaparrito».

Para la construcción de personajes, recordemos, no hay que atender sólo a la descripción y a las atribuciones y rasgos que los individualizan: también hay que tomar en consideración la fuente de esta información narrativa, la relación del narrador con el personaje. Hasta aquí, y en el resto de los elegidos, esta información ha provenido bien del relato de Dionisio, el líder, o bien de alguno de los otros miembros de la comunidad; en el caso de Hugo, único que no brinda un relato sino sentencias que pueden leerse lo mismo como compendios de sabiduría que como mamarrachadas cursis y ampulosas, la información proviene de dos perspectivas contradictorias. Por un lado, Estupiñán y los otros consideran al alquimista un sabio; por el otro, Carmona lo califica de fanático y piensa de él y del resto que son una «bola de charlatanes, [que] quieren hacer dinero rápido, sin trabajar, sin moverse, sin cansarse. De cualquier cosa inventan un cuento, lo reescriben, arreglan el mundo, los idiotas» (Palou 2003: 149), y en este discurso encontramos también el desconocimiento y el prejuicio ante el otro. Hugo resulta, así, el atanor donde se encuentran las dos posturas opuestas pero, en el fondo, coincidentes: para los narradores homodiegéticos y su grupo de voces, es un sabio que comparte su misión llena de penurias de todo tipo, que trabaja con ellos en la búsqueda del bien común y la salvación, sin atender a otra Verdad que la suya propia; para el personaje cuyo relato se hace desde fuera de la diégesis, con un –en teoría– objetivo narrador heterodiegético, es uno más de un grupo de idiotas, charlatanes, vividores. Contrastando ambas perspectivas, la del relato de Carmona re-

presenta la ideología dominante, moderna y racional que sólo brinda un valor de verdad a los hechos comprobables –la inocuidad del cometa, por ejemplo– y la otra refiere al grupo marginado y perseguido que reconoce otras formas alternativas de conocimiento –la alquimia y la señal apocalíptica del cometa, por ejemplo– como verdaderas. Este contraste sostiene la construcción del grupo como «elegidos para la salvación»: perseguidos, marginados, incomprendidos, esperan que en el final serán ellos quienes habrán tenido razón. Infortunadamente, como muestran los diversos relatos de Rascón, Truquitos, Estruendo y Hugo, Dionisio y Nervo, sucede justo lo contrario. Una vez más, los elegidos pierden en la voltereta apocalíptica y solamente dos personajes encuentran en el desastre la oportunidad de un nuevo comienzo, Corina y Carmona.

En resumen, *Memoria de los días* construye con exactitud al grupo de los salvados tal y como se comprendieron con el auge de los cultos milenaristas: con fundamento en la inminencia del Fin del Mundo, la segunda venida de Cristo y el Juicio Final. Ubica la acción en una realidad representada históricamente cercana pero crea una mímesis futurista verosímil, en buena medida gracias a la minuciosidad de sus personajes elegidos, que funcionan como individualidades y como personaje común –la IPS– apoyados en referentes identificados en el mismo texto o aludidos en los nombres de los personajes. A pesar de todo, a ninguno de ellos puede catalogarse como bueno o malo en esta lucha escatológica: todos presentan matices que se corroboran en la polifonía y diversidad de perspectivas. Como personajes, además, no se individualizan únicamente por su ser y su hacer sino por los rasgos particularizantes de su discurso: la jerga espiritualista de Rascón, los cultismos latinos de Truquitos, la atormentada segunda persona de Estruendo y la ampulosidad de Hugo. Finalmente, son los salvados quienes establecen el estatus de sobrenaturalidad de la novela: aparecen todos nombrados *a priori* en el Libro de la Vida de Rascón; afirman haber recibido el llamado a la misión que los lleva a Angangueo o a Teotihuacán, en el caso de Hugo, por revelación ya sea en sueños, en un trance espiritista o chamánico, o en una lectura de cartas; y al menos tres narradores diferentes –Rómulo en su visión, luego Dionisio y Truquitos– relatan la levitación de Guadalupe. En el desenlace que cierra la novela, la

única afirmación final de Estupiñán sobre su malhadada aventura cuando se sincera con sus narratarios es la aparición de una mujer en el cielo que les advierte del peligro y la elevación final de la virgen llevada por una columna de mariposas. La duda persiste después del cierre: ¿hubo de hecho acontecimientos sobrenaturales, milagros, en la aventura de la IPS? ¿O se trata de la alucinación colectiva de un grupo de fanáticos, como podría explicar el doctor Carmona? Esta duda permite una lectura fantástica de la novela y, además, con su irrupción siempre caótica, anula la posibilidad de salvación.

3.2. La salvación no sobrenatural en *El día del hurón*

En la narrativa apocalíptica contemporánea, los mundos representados suelen ubicarse en el futuro pero ya no necesariamente desarrollan un paradigma de realidad sobrenatural, ni el heredado del paradigma apocalíptico ni de ninguna otra índole: las mímesis tienden a reproducir la legalidad natural del mundo extratextual. Ya no son indispensables las potencias divinas, los milagros, ni los cambios en las leyes del espacio o del tiempo sin explicación lógica, con lo que la realidad representada se vuelve tética: responde a la razón y la lógica conocidas, y se aleja de la irrealidad. Esta posibilidad trae consigo cambios en el paradigma tradicional, aunque la trama mantenga su carácter escatológico; así, por ejemplo, las funciones que hasta ahora hemos visto en los personajes pueden transformarse y matizarse aún más, o incluso es posible que algunos desaparezcan como en *Los perros del fin del mundo* o *La leyenda de los soles* donde no encontramos instancias que funjan como elegidos para la salvación. Algo similar sucede con *El día del hurón* de Ricardo Chávez Castañeda: la lucha del bien contra el mal, representada en personajes que podemos adscribir a alguno de estos bandos, permanece y genera la tensión de inminencia catastrófica que simboliza el «día del hurón». Hemos visto que esta novela no tiene un narrador homodiegético que podamos identificar con el profeta típico apocalíptico, pero sí un heterodiegético con focalización interna variable que sigue el patrón que he identificado y que evita entrar en la conciencia figural del personaje «malo». Veamos ahora quiénes son estos personajes

y si podemos identificar, en esta situación límite, alguno que signifique la salvación de la amenaza apocalíptica.

Según el propio Chávez Castañeda, esta novela se inscribe en una etapa de su carrera literaria en la que:

> estaba escribiendo las maneras en que el ser humano podría desaparecer de la faz de la tierra, pero no de la manera distópica y apocalíptica que se suele activar siguiendo una misma fórmula: la irrupción de lo extraño (enfermedades, mutaciones, catástrofes, etc.). En mi lodosa manera de crear me di cuenta que estaba poniendo en escena la hecatombe humana a través no de la adición sino de la sustracción. Mis novelas retratan lo que nos sucedería por la ruta de la pérdida de una normalidad, de algo con lo cual estamos tan familiarizados como para no ser capaces de advertirlo. [...] ya mi primera novela, *El día del hurón* (1997), formaba parte de esa trágica ciénaga, pues lo que se pierde en esa novela es el pacto humano de la auto-represión [sic]. (Jaimes 2016: 226-227)

Partiendo de esta sugerencia de lectura, vemos que la sustracción de la capacidad autorregulatoria de la conducta humana es lo que lleva al caos y, dado que en la trama aparece un personaje específico que convoca a su supresión total durante 24 horas, podemos reconocer aquí el modelo más antiguo del mito escatológico: el del combate entre el orden y el caos, pero sin el carácter sobrenatural. Esto significa que no tendremos un dios guerrero –e. g. Cristo como el jinete blanco en el Apocalipsis– que entra en combate con el gran símbolo del caos –e. g. el Dragón rojo y sus secuaces–, sino sus trasuntos humanos con todas las características que esto implica para quien no posee ni los poderes de la divinidad ni la potestad de la omnipotencia. En el relato que nos ocupa, el orden social que sostiene lo que Chávez Castañeda nombra auto-represión (y que la teoría freudiana identificaría más bien con el súper-yo) se ha ido perdiendo en Zagarra, dando como resultado una ciudad violenta que se va sumiendo –incluso literalmente: con hundimientos e inundaciones– en un marasmo de ilegalidad. Ahora bien, si entendemos la legalidad no sólo como el sistema de leyes jurídicas que norman un Estado sino también como las normas que sostienen la realidad *normal* –por decirlo de alguna forma, «normalizada», lo que entendemos por natural– contraria a lo *anormal* o antinatural, tendremos entonces que los

personajes que se encuentran del lado de lo *normado* y procuran mantenerse dentro de la ley serán quienes combaten por el orden en el microcosmos que es el universo diegético, mientras que los personajes que optan por lo contrario encarnan la idea original del caos: lo antinatural, lo ilegal. El mito escatológico queda entonces representado sin la necesidad de sobrenaturalidad alguna.

Una vez que hemos establecido ambos bandos, hay que localizar a los personajes que los ocupan. Como protagonista he identificado ya a Hermilo Borques, hombre mediocre que forma, solo, el departamento de policía científica de Zagarra, puesto al que llegó por recomendación: «[u]n familiar de su entonces esposa, un comandante, le arregló la inclusión en la nómina; recoger el cheque cada quincena para que no te mate el hambre, le dijo a ella, para que cojan el paso, le dijo a él» (Chávez Castañeda 1997: 14). Pero Borques, poco dispuesto a cobrar algo que no desquite con trabajo, se dedica al estudio sobre el mal, el castigo y sus cambios en la historia de la sociedad, convencido de que el mayor peligro es la ignorancia y creando de paso su propio «departamento de policía». El narrador lo describe físicamente como un hombre de cuarenta años, de cabello abundante, delgado y de rostro huesudo, es decir un varón como cualquier otro; a pesar de saber que sus investigaciones no le interesan a nadie, luego de diez años al servicio de un cuerpo de policía que lo ignora y cuyos miembros nunca entran siquiera a su cubículo cerrado, estrecho, lleno de humedad y con apenas un foco desnudo, un escritorio, archivo y silla, sigue leyendo y escribiendo sobre la naturaleza del mal en la sociedad y el efecto del miedo como herramienta de disuasión; al final de cada día tira todo al cubo de la basura, pero sus reflexiones forman parte fundamental de la información que el lector requiere para la comprensión de la trama. Si esta novela desarrolla el mito escatológico desde una perspectiva humana, la lucha del bien contra el mal adquiere cierta profundidad filosófica que cuestiona las nociones del bien y, sobre todo, del mal: de ahí la importancia del trabajo de Borques, si no para la policía en el mundo representado, sí para la interpretación del relato. Además, el personaje que obtiene conocimiento y cuya voz no es escuchada por una sociedad que se acerca a la catástrofe, aún cuando esta información podría salvarla, coincide con el papel del profeta en la sociedad judía que ya he desa-

rrollado antes. A la desesperación de Borques ante la apatía general y su propia dejadez –«Él mismo se ha ido perdiendo involuntaria y disciplinadamente sin dejar huellas físicas» (Chávez Castañeda 1997: 16)– se une la fobia que siente hacia las tijerillas:

> Las aborrece. Luego de topar con la primera del día, queda tocado por la intranquilidad. Es saber común: se meten por el oído hasta provocar la sordera; a veces, con mala suerte, la tijerilla prosigue su marcha hacia el cerebro. Por eso la paranoia, los manotazos violentos cuando cree sentir un roce amenazante, el exceso para matarlas. (Chávez Castañeda 1997: 16-17)

Lo que no queda realmente claro en el texto es si estos insectos se encuentran realmente ahí, o al menos en cantidades que justifiquen ciertas acciones del policía como retacarse los oídos con algodón, poner las patas de todos sus muebles dentro de latas con agua y vivir siempre a la defensiva; particularmente porque su presencia se reduce cuando el médico Vidoc le ofrece un antidepresivo ante sus insomnios constantes y a pesar de su afición al alcohol.

Agobiado por el fracaso matrimonial que no logra superar, sumido cada tarde en la «pendiente continua, casi vertical» que deja su cuerpo «deleznable, hipersensible, de una vulnerabilidad pasmosa» (Chávez Castañeda 1997: 74) por los efectos secundarios del medicamento, la vida del personaje cambia cuando descubre, en el edificio frente al suyo, a Vania, una joven embarazada a la que comienza a espiar y a cuidar. Otro acontecimiento que echa a andar su historia sucede poco antes cuando, en medio de uno de esos sopores provocados por la medicina y el alcohol, se encuentra sin quererlo en Lafaveiga rodeado por un grupo de adolescentes mutilados que le propinan una golpiza feroz. Ahí tiene un llamado, pero lo deja pasar:

> Borques se habría dejado golpear hasta que se hartaran pero vio a la niña. La asía una mujer sin orejas y con la mitad del rostro agujerado por una calca de la lepra. La niña no tendría más de diez años. Estaba sucia: no le habían hecho ningún corte aún (Chávez Castañeda 1997: 76);

uno de los jóvenes le pregunta si le gusta y él pide que la dejen ir pero, como le hacen notar, nadie la retiene. Se la ofrecen, ella misma

lo mira dejando en él la decisión y, ante sus dudas, se va detrás de los mutilados. El remordimiento seguirá al personaje durante el resto de la novela, mientras que vuelca la experiencia en sus investigaciones y hace del ataque un ensayo teórico. Poco después, se encuentra con Rosas Palazán y se entera de que la policía le pide ayuda para encontrar al asesino de embarazadas.

Todo se conjuga para que este hombre mediocre salga de su marasmo personal: se presenta con Vania y, después del obvio rechazo de la chica, la convence para que le permita cuidarla y se muda a su departamento. Luego, tras enterarse de la verdad sobre los asesinatos, se entrevista con Rosas Palazan para convencerlo de trabajar con la policía, matar al Verdugo y conjurar la amenaza del día del hurón. Pero, ante la inminencia del desastre, escucha nuevamente una especie de llamado y toma por fin una decisión: ayudar a la joven Vania a huir de Zagarra para que pueda parir en un lugar seguro. Contra todo lo esperado, puesto que ni su ser ni su hacer habían indicado rasgo alguno de heroísmo, le ayuda a liberar animales en el zoológico, luego la deja a salvo en la estación de trenes y sale rumbo a Lafaveiga con la firme intención de suicidarse en la Marisma, el resto de un río ahora contaminado y lleno de cadáveres que le dan consistencia de arena movediza. Una vez ahí, se adentra:

> No hay nada de qué asirse. Cierra las manos en una viscosidad que se le escapa entre los dedos. Semeja una broma. La sensación de que basta afirmarse en el terreno sólido que tiene bajo los pies. Lo puede sentir, como si a cada momento tocara fondo. Pero el apoyo no llega nunca; se va sumergiendo por más patadas que le caben en la asfixia. (Chávez Castañeda 1997: 205)

Pero entonces descubre ahí, junto a él, a la niña que dejó ir el día de la paliza, también sumergida y con un brazo en alto como pidiendo su ayuda. Finalmente sale de la Marisma (y de su marasmo) y se lleva a la niña con él rumbo a la zona residencial en lo alto, desde donde mira a Zagarra mientras amanece el día del hurón.

El de Hermilo Borques es, entonces, un personaje construido como parte de la medianía, con rasgos proféticos pero diluidos por el hacer del personaje que sólo concreta la misión salvífica en dos figuras femeninas, Vania y la pequeña de Lafaveiga. Como miembro de

la policía y por su trabajo acerca de la posibilidad de controlar el mal, pero sobre todo por sus acciones frente al ocultamiento de la verdad sobre la enfermedad del Mar Rojo y el papel de protector desarrollado en relación con estos dos personajes femeninos, sumado a que la mayoría de la narración se focaliza en su conciencia, podemos identificar a este personaje como lo más cercano al protagonista apocalíptico. Las acciones representadas que llevan a la salvación de los otros sostienen esta lectura y separan a *El día del hurón* del resto del corpus pues es la única novela donde hay dos personajes que logran escapar de la catástrofe. Y si bien al final no se sabe con exactitud qué sucedió con el Verdugo ni con el día del hurón, por el sonido de las sirenas que escucha Borques puede comprenderse que el plan se llevó a cabo; la novela cierra justo antes del inicio del combate escatológico en el que se enfrentarán el orden contra el caos y, dada la realidad representada a lo largo de todo el relato, podemos asumir que el Dragón lleva las de ganar.

El segundo personaje en importancia es el que abre la historia, Rosas Palazán, un matón «enorme. Un buda sajón vestido con un traje anacrónico a quien los sesenta años han podido hacerle poco: el dolor en las rodillas, una digestión larga y estridente a la que ha terminado por rendirse, y esa memoria donde todo acaba por recordarle cualquier cosa» (Chávez Castañeda 1997: 9), que tiene el cuerpo lleno de cicatrices. Es un hombre casado, su mujer se preocupa por su salud –insiste en que debería tomar vitaminas–, y tiene una hija al parecer pequeña a la que cuenta cuentos antes de dormir incluso cuando se encuentra fuera de la ciudad. Este sicario gigantesco, que se pasea por los peores barrios de la Zagarra baja y que impone miedo por su actitud hosca, tiene en cambio historias dulces para consolar a su hija por su prolongada ausencia: ante la molestia de la chiquilla y su negativa a hablar con él por no haberle contado un cuento la noche anterior, Rosas Palazán pide a su esposa que la ponga al auricular:

> Le dijo que cuando uno camina casi siempre deja huellas, que si se acordaba de la playa; ella se acordaba. Igual entonces, que esas huellas las dejamos para que las personas queridas puedan encontrarnos cuando estamos lejos, un rastro; pero que cuando la gente se enoja se acaban las huellas, no queda una sola, y entonces los seres queridos se pierden y

> nunca más nos vuelven a ver. Del otro lado de la bocina se dejó oír una respiración. No sé –le dijo Palazán–, a lo mejor tú y mamá se molestaron conmigo. Le dijo que llevaba días buscando sus huellas y no las hallaba, que a lo mejor no lo querían. Ahora por más que busco ya no sé dónde está el camino de regreso, ¿verdad que tú no te enojaste?, que mañana mismo iba a fijarse bien en el piso, que ojalá. (Chávez Castañeda 1997: 90)

Esta conmovedora reflexión, que lleva a la niña a pintarse las suelas de los zapatos de blanco para dejarle huellas a su padre, proviene del mismo hombre que, al entrevistarse con Hermilo Borques y ver su expediente policial, comenta sobre los muertos: «No recordaba que fueran tantos» (Chávez Castañeda 1997: 144), y luego, mientras explica lo sencillo que resulta deshacerse de un cadáver, afirma: «[q]ue no vengan las fotos en el expediente me da la razón» (Chávez Castañeda 1997: 146). Un asesino a sangre fría.

Sin embargo, él no se describe a sí mismo como un hombre malvado sino como un negociante cuyo trabajo ayuda a mantener el orden, alguien que mata sólo a quienes cruzan el límite que establece la alianza entre el crimen y la costumbre, quienes delinquen por el placer de hacerlo:

> [e]s preciso hacerse de al menos unas monedas, obtener un beneficio, al violar la ley, pero ellos transgreden por nada. Son el más allá de la frontera, el territorio de los crímenes sin ganancia. [...] Es donde entro yo (Chávez Castañeda 1997: 145),

con lo que se sitúa del lado de una forma de legalidad auspiciada por la instancia judicial. Porque la policía lo busca, como en el presente del relato, para casos excepcionales donde la ley no es suficiente: Borques, enviado por la fuerza pública, lo entrevista para ofrecerle un trato, matar al Verdugo. Le revela la verdadera razón de la muerte de las mujeres embarazadas –la enfermedad del Mar Rojo– y le expone la idea del jefe de la policía sobre matar al popular instigador del día del hurón, incriminarlo con los asesinatos que de cualquier manera no se van a resolver pues las autoridades no pretenden dar a conocer la verdad y hacer que la gente lo odie por esto y se niegue a cumplir con esa idea de un loco «que sólo habría sido secundada por

otros tan dementes como él» (Chávez Castañeda 1997: 193), lo que también es una forma de guardar el orden. Rosas Palazán acepta: finalmente el Verdugo entra en la categoría de criminales que delinquen sin ganancia. Pero cuando le tiende la trampa perfecta, suceden dos acontecimientos que le impiden llevar a término el asesinato: el primero, sin que él lo sepa, es que un albino que ha perseguido al Verdugo durante meses para cumplir una venganza personal ha logrado tomarlo prisionero y, se alude, lo va a matar echando por tierra el plan urdido por la policía; la víctima, por tanto, no llega a la cita con su victimario, pero éste se ha enterado, poco antes, del segundo acontecimiento, que su esposa y su hija abandonaron su casa –«Se fueron», le dice su cuñado. «No se llevaron nada. No dejaron ningún mensaje» (Chávez Castañeda 1997: 187)– y sabe que no lo hicieron por voluntad propia, por lo que su prioridad al final de su historia es ir a buscarlas, ayudarlas.

Estamos entonces frente a un personaje construido como una paradoja: hombre de familia, padre cariñoso, marido leal, que en este microcosmos al borde del caos se presenta como alguien que puede ayudar a mantener el orden. Sus medios no son moralmente aceptables pues evidentemente trabaja fuera de toda ley, aunque confiesa que no le gusta atormentar inútilmente a los receptores últimos de sus servicios. Hasta que pierde el fatídico sobre con los datos que lo llevan a Zagarra, su historial como matón al parecer ha sido considerablemente bueno y, antes de saber la verdad sobre el inexistente asesino de embarazadas, su reacción inmediata al leer la noticia sobre estos casos es salir a buscar a tan atroz criminal para matarlo. La percepción de los otros sobre él no es tan bondadosa: cuando lo reconocen en una emisión del Verdugo, los policías murmuran «¿No es Palazón ese hijo de puta?» (Chávez Castañeda 1997: 13), y ante un expediente como el suyo, Borques se asquea a pesar de las explicaciones del matón sobre la costumbre y el orden. Sin embargo, el narrador no usa un tono disonante en el relato sobre este personaje y, al focalizar una parte importante de las acciones narradas en su conciencia, lo señala como parte del grupo de los buenos. Al final no sabremos si logra escapar de Zagarra, si encuentra o no a su familia, o si se desengaña de su suposición final, que el Verdugo es quien las ha secuestrado, puesto que éste no llega a la cita. Lo que sí sabemos

es que termina desesperado, preparando la tortura –ahora sí– para quien resulte responsable, perdida toda razón para seguir viviendo.

El tercer personaje que forma la triada del «bien» es Francisco Vidoc, «jefe del departamento de medicina forense durante los últimos treinta años» (Chávez Castañeda 1997: 21). A sus setenta años, vestido usualmente con chaqueta tejida y no con la bata blanca que considera una imposición, Vidoc está familiarizado con la muerte y manipula los cadáveres con una maestría impecable, buscando los pequeños detalles que permitan encontrar la causa del deceso. Se amiga con el protagonista muy al principio de la carrera de éste, cuando, con «el brío de la ingenuidad» que aún tenía, el policía dicta una conferencia sobre los crímenes mínimos en la que, sin proponérselo, «Borques ponía en duda los fundamentos del sistema policiaco y desde allí su funcionamiento entero. Eso le gustaba a Vidoc» (Chávez Castañeda 1997: 33). Al final de la conferencia, sólo el médico aplaude y se acerca al expositor para advertirle sobre un rasgo que, hemos visto, resulta constituyente en Borques: la teoría aislada, sin práctica, produce conocimientos pedantes, y con eso «a pesar de la diferencia de edades y la repulsión casada de Borques contra los médicos –yo no curo, no te preocupes, le dijo Vidoc–, surgió la amistad» (Chávez Castañeda 1997: 35). El forense, entonces, se encarga de llevar al teórico a la vida real, a las zonas acordonadas de Lafaveiga tomadas por la peste donde le explica lo poco que saben: que con un rasguño es suficiente para contagiarse, luego el sujeto sufre dolores de cabeza, inflamación en la zona de la herida y, finalmente, comienza a desangrarse por todos los orificios del cuerpo. Los cadáveres quedan todos igual: se deshidratan tan aceleradamente que los músculos y tejidos se secan, las vísceras se endurecen y se evita el proceso de putrefacción convirtiendo los cuerpos en momias. Con esto, Vidoc intenta que Borques se interese por los reclamos de los afectados por la peste, quienes aseguran que todo ha sido provocado para acabar con los barrios más marginales de la ciudad –«Le tienen miedo a Lafaveiga, por eso trajeron la plaga» (Chávez Castañeda 1997: 38), dice una mujer– y espera que el policía investigue el tema de las enfermedades provocadas. A él, afirma, ya no le interesa pues se considera más allá de todo el problema, más cerca de la muerte

que de la justicia, y como le dice a su amigo, su edad le permite esta actitud:

> [l]a vejez te torna invulnerable. Le paras a esas afectaciones de la susceptibilidad y la esperanza, y te enfrías. No es que prefieras la caja a un buen trago, pero la verdad me da lo mismo. Como si te rindieras. Estoy en la vida pero da igual si se acaba. No existe angustia por perderme algo que no haya visto. (Chávez Castañeda 1997: 40)

Pero esta indiferencia ganada por la edad no le queda a Hermilo, por eso quiere que se involucre.

A pesar de lo que Vidoc afirma de sí mismo, sus acciones contradicen los dichos pues no sólo sigue cumpliendo cabalmente con su trabajo y se sigue horrorizando ante el primer vistazo del cadáver deshecho de una mujer sino que también descubre la razón verdadera de estas muertes:

> una cadena. El efecto resulta de la suma, y sin embargo estamos acostumbrados a pensar en términos unívocos y en causas aisladas. Cinco eslabones son inofensivos, así que bien podemos decir que éste es el asesino (Chávez Castañeda 1997: 113),

y muestra a Borques un frasco de solución humectante para ojos cuya sustancia activa ocasiona locura temporal a las mujeres en estado de gestación. Esta información, le advierte, sólo la conocen «quienes deben saber» (Chávez Castañeda 1997: 114), y le comenta que se ha retirado el producto del mercado pero «no de los botiquines, Hermilo, no de los botiquines. La última remesa sin prevención caduca en dos años. Los mismos que tendremos al asesino con nosotros» (Chávez Castañeda 1997: 114). Borques, hemos visto, le cuenta esto a Rosas Palazán y, además, a Vania, para tranquilizarla; ella se ofende por la laxitud del policía y le reclama que no diga nada en público, pero no logra que el personaje se preocupe de nadie más. Vidoc, en cambio, en contra de lo que dice de sí mismo y su indiferencia, cae vencido ante el remordimiento: aún a sabiendas de la indignación que causará la noticia, de que puede ocasionar –como de hecho sucede– explosiones de violencia contra las autoridades, hace pública la información en televisión:

> En la ciudad se sigue el testimonio con una intuición de verdad que los va enfureciendo. Sucede incluso en la propia jefatura donde los policías se concentran frente al aparato. Un brote de ira por las semanas desesperantes rastreando al asesino. Sólo quienes deben saber, dice Francisco Vidoc, y cuando muestra la ridícula botella de solución humectante, un guardia de antimotines levanta la silla y la hunde en el televisor. (Chávez Castañeda 1997: 194)

A pocas horas del día del hurón, cuando la misma policía está quebrantada por la estadística, ahora pública, de que hay un policía por cada 300 habitantes de Zagarra, y en contra de todas las órdenes recibidas, el anciano médico hace lo correcto para salvar a cientos de mujeres de una muerte espeluznante. Es la última acción relatada concerniente a este personaje, por lo que su historia tampoco queda completamente cerrada; pero si la verdadera pesadilla de Vidoc era encontrarse otro cadáver sobre la mesa de disecciones del cual debiera sacar un feto intacto –«la prueba de que las mujeres embarazadas nunca perdieron la conciencia» (Chávez Castañeda 1997: 164) y que así vivieron el horror del desbocamiento de su cerebro–, por lo menos termina demostrando que la supuesta indiferencia de quien lo ha visto todo y a quien ya nada le importa, no llega al extremo de permitir que siga sucediendo y prefiere terminar con su carrera. Dado que la conciencia figural aparece por mediación del narrador, los lectores conocemos este secreto y somos testigos del sufrimiento del personaje. El tono con que el narrador aborda al forense a lo largo del relato, además, es de reverencia ante las capacidades del anciano; y por si fuera poco, su función es sin lugar a dudas la de guía para el protagonista: lo aconseja, le brinda información siempre que puede, trata por todos los medios de sacarlo adelante, su relación es más parecida a la de Baraca con Bernardo Vera, un anciano que indica al profeta qué ver y luego le explica por qué es importante que vea. Por supuesto, Vidoc no es un elegido puesto que no se salva –al menos no se relata si la confesión pública significa una forma de salvación–, pero sí es uno de los guardianes del orden.

Finalmente llegamos al personaje construido como instigador del caos, Evandro Casteura, el Verdugo. Es el hijo de uno de los dueños de la cadena de televisión más grande de Zagarra, Lombardo Casteura; joven, viste de negro cuando este color sólo está permitido para la

policía, el cabello recogido en una coleta, enmascarado las primeras semanas, luego con el rostro al aire. El narrador lo describe: «es la estampa del misionero en la barba, la ropa negra, las manos sobre el regazo [...]. En la boca sin arrugas del Verdugo se revela una habituación al silencio» (Chávez Castañeda 1997: 116), siempre mantiene el gesto imperturbable. Su apariencia se contagia del tono tenebroso de sus emisiones televisivas, pero lo que construye realmente al personaje es su discurso y su hacer: desde la primera cápsula que transmite –donde revela que cada año hay 1300 niños desaparecidos en la ciudad y se encuentran más de 700 cadáveres igualmente de infantes, mutilados, mientras nadie hace nada, y luego muestra el video de peleas clandestinas de niños–, hasta las últimas, más elaboradas y con mejor producción –donde con ayuda del público saca a relucir lo peor de cada persona, en una mezcla de amarillismo, denuncia, concurso y juego–, y finalmente la campaña para el día del hurón, todas las acciones del personaje buscan convocar al caos. En sus programas hay juegos psicológicos donde, por ejemplo, un participante hace preguntas a otro, ambos metidos en sendas cápsulas; cada vez que el cuestionado responde mal, el inquisidor le propina una descarga eléctrica que va siendo más fuerte con cada respuesta incorrecta, hasta que uno de ellos desista. En el ejemplo relatado, una mujer aplica electricidad a un hombre hasta que él se arroja contra las ventanas de la cápsula, llorando, con un ataque de pánico, pues ella no tiene intenciones de parar. En otro, una forma de juego de la oca donde se puede avanzar o retroceder y con cada retroceso hay un castigo, dos participantes compiten no únicamente para ganar sino para no sufrir descargas de lodo, humillaciones y actos repugnantes. Para el Verdugo, este juego muestra los cuatro sentimientos que regulan la vida humana: la ambición, la piedad, el rencor y la venganza. En otro concurso, ofrece un millón por cada bala que meta el o la voluntaria en la cámara de una pistola para jugar a la ruleta rusa: si sobrevive se lleva el dinero, pero la joven participante se vuela la cabeza. En forma paralela, hace denuncias y recrea crímenes para que el público juzgue a los participantes del suceso representados con monigotes; la multitud invariablemente condena a muerte a los implicados y Casteura los degüella de un golpe, castigando simbóli-

camente a los verdaderos criminales en los muñecos: de ahí el sobrenombre de El Verdugo con el que lo bautiza el público.

Este hacer del personaje lo convierte en una verdadera estrella, casi un héroe para los zagarrenses, que forman filas durante horas para poder entrar en su set de transmisión y participar en alguno de los juegos macabros. Así, la convocatoria para el día del hurón se vuelve en un peligro real; entonces lo entrevistan en la televisión, con lo que podemos enterarnos de sus pensamientos pues el narrador no entra en su conciencia ni focaliza la perspectiva en él. Cuando se le pregunta sobre los antecedentes de su propuesta, alude a los carnavales medievales como válvulas de escape en tiempos de crisis, y sigue:

> Un desorden controlado; una mezcla de normas invertidas, fiesta y dilapidación. La pregunta no es si hay peligro. La pregunta es: ¿por qué un día así? Las sociedades no perviven sin una explosión periódica. El caos compartido acerca, reúne y hace comulgar a seres absortos el resto del tiempo en preocupaciones domésticas y en inquietudes de carácter privado. Un estado de excepción. Dejar de ser los que somos para rendirnos a la desmesura, y, ¿por qué no?, a la violencia. (Chávez Castañeda 1997: 117)

Su apología al caos es casi doctrinaria, arguye la cohesión social y el intercambio entre los miembros de la comunidad como parte integrante de la supresión de las leyes. Pero el Verdugo va más allá y seduce al público con una idea que Borques escucha entre maravillado y horrorizado, algo tan grande que viole todas las leyes, desmesurado, tanto que no habría manera de imponerle un castigo: «ese crimen máximo no dejaría nada en pie por restaurar. El mal absoluto, sin dinastía, destinado a quedar impune» (Chávez Castañeda 1997: 118). Mientras Borques reconoce el razonamiento desde su eterna postura teórica, el Verdugo lo baja a la tierra y lo pone al alcance de todos:

> [d]eseamos toda la vida, cada hora, cada minuto, en medio de un secreto tan profundo y un silencio tan amargo… ¿Por qué no?, me pregunto y les pregunto, permitirnos un día para tomar lo que nos pertenece a fuerza de ilusiones. (Chávez Castañeda 1997: 118-119)

Una propuesta así, en una ciudad envilecida por la violencia y la corrupción, tomada por la peste y amenazada por un asesino feroz, cansada, enganchada por la transmisión cotidiana de sus cápsulas que demuestran lo cerca que de todos modos están del caos, es demasiado seductora para dejarla pasar. Lo que el Verdugo ha construido en Zagarra es la conciencia de la propia maldad; con sus programas permite a la gente vivir sus deseos más sórdidos, que se perciben menos malos cuando se comparten con decenas de personas en la misma tónica, en un estudio de televisión. Los obliga a aceptar cada ilusión prohibida, cada secreto infame guardado, reprimido, en aras de mantener un orden social que, lo demuestra cada emisión, no existe, y les ofrece una salida: la transgresión total durante 24 horas, un día para olvidar la represión, el control y el orden.

Parece que todo sale bien para este personaje, pero no sabe que, durante una emisión en la que recreó un delito mediante monigotes, uno de estos maniquís está hecho a semejanza de un hombre que intentó, débilmente, evitarlo, un albino; el Verdugo se mofa del muñeco blanco y hace que el público se burle también de él, mientras el hombre real lo mira en su casa. Este hombre, con una memoria prodigiosa para el rencor y un fuerte afán de venganza, lo sigue y le tiende una trampa en la que sí cae: cuando Casteura sale de su casa para encontrarse con Rosas Palazán, armado sólo con su fama, lo intercepta y a punta de pistola lo obliga a ir con él: no sabremos más del personaje. Pero el daño está hecho: mientras desaparece del relato amenazado por el albino, Vidoc revela la identidad del «asesino» de embarazadas, los habitantes de Lafaveiga se rebelan contra el encierro al que los obligan por la peste, y Zagarra se prepara para el día del hurón. La construcción del personaje no puede ser más clara: el mal por el mal mismo, casi ontológico, representado en el Verdugo, promueve el caos usando las herramientas del Dragón y de la Bestia apocalípticas, la seducción mediante la palabra y la promesa de una vida mejor después de la catástrofe. Aunque en este caso, y a pesar de que desaparece el instigador, no se conjura el peligro y la novela termina en la inminencia del caos.

Finalmente, hemos logrado identificar en todas las novelas a personajes que cumplen la función de los elegidos o salvados pero se mantiene el pesimismo general. Salvo en *La leyenda de los soles*, las

catástrofes apocalípticas no se evitan y en los combates escatológicos el caos sale vencedor sobre el orden: José Navaja debe morir para encontrar el cadáver de su hermano en el Mictlan, donde el dios del inframundo usa su cráneo como pelota de futbol; Bernardo Vera y su compañero Baraca son vencidos por Abgrund, los enanos y Quiztlacatlátiz, que prepara su camino para imponer la Negación de todo desde la Ciudad de México; en L'Atlàntide, los elegidos que pueblan esta Nueva Jerusalén futurista, de seres perfectos, inmortales, hermosos, sabios, se entregan a la hybris y en su afán de superar del todo a la Humanidad, se condenan a una vida sin espacio ni tiempo, convertidos en menos que animales. Por su parte, los miembros de la Iglesia de la Paz del Señor sufren el abandono del líder y el desengaño de que el mundo no se acabó en la fecha prometida, no hubo rapto ni trompetas, el cometa sólo destruyó el observatorio del científico Carmona y ellos volvieron al inicio, vacíos salvo por la sensación de fracaso absoluto; y para terminar, el Verdugo consigue su cometido y prepara a Zagarra entera para el día del hurón, Borques sólo logra salvar a Vania y a la niña de Lafaveiga, y el sacrificio de Vidoc al parecer sólo sirve para enardecer aún más a una población ya entregada a la violencia. Éstos son los profetas y elegidos de la narrativa apocalíptica de ficción contemporánea, personajes cuyo ser y hacer los sitúan en uno de los bandos del combate escatológico que la tradición consideraba como el del Bien con mayúscula y a los que la *culbute générale* debía haber favorecido, pero que al final terminan, con suerte, en el mismo lugar donde iniciaron. La construcción general responde a lo que había establecido con respecto a la perspectiva narrativa: son personajes cuya conciencia figural se vuelve el filtro de información en las novelas cuyo narrador es heterodiegético y que dialogan constantemente con el narrador en el caso de los homodiegéticos. Pueden presentar las características tanto de los elegidos-salvados como de los dos testigos del relato joánico y, hemos visto, presentan los matices más variados pues ya no son perfectamente buenos o malos, superada la visión maniquea del discurso religioso, y no cambian mucho entre la narración de irrealidad y la de tendencia realista. En trabajos posteriores espero encontrar más ejemplos que puedan ilustrar mejor las posibilidades que la narrativa contemporánea brinda a esta categoría de personajes.

4. Las mujeres: diosas, madres o putas

Los personajes femeninos en la narrativa apocalíptica de ficción son considerablemente más variados que en el relato modelo. Comenzando por la Mujer Vestida de Sol, cuyas acciones en el Apocalipsis son mínimas, aunque al parecer provienen de una tradición que les otorgaba mayor importancia: los rastros que quedan en el texto joánico muestran, quizás a pesar suyo, que se trata de una diosa de gran importancia. Según Collins,

> it is difficult to escape the conclusion that the image portrayed in 12:1 is that of a high-goddess, a cosmic queen conceived in the astral categories: the moon is a mere footstool for her; the circle of heaven, the zodiac, her crown; and the mighty sun, her garment.[146] Such language is the ultimate in exaltation. Only a few goddesses of the Hellenistic and early Roman periods were awarded such honors, for example, the Ephesian Artemis, the Syrian goddess Atargatis, and Isis. (Collins 2001: 71)

Siguiendo esta línea de lectura, Collins llega a la conclusión de que, si bien los mitemas relacionan a la mujer del Apocalipsis con cualquiera de las tres diosas, parece más probable que estemos frente a la fusión de dos tradiciones específicas, la de Isis y la de Leto: diosas que, durante su embarazo, sufren la persecución de otra deidad relacionada con el caos, Seth en el caso de Isis y Python en el de Leto, cuyo fin es matar ya a la madre, ya al recién nacido. Por orden de Zeus, el viento del norte rescata a Leto, Poseidón la protege durante el parto y así logran nacer Apolo y Artemis; por su parte, Isis recibe ayuda de Ra y Thot con lo que logra escapar y parir a Horus. Los dos dioses masculinos, solares y diurnos, entran en combate con los perseguidores de sus madres y los matan, tras lo cual Apolo instaura los juegos Píticos y se apropia del oráculo; por su parte, Horus se convierte en rey del cielo. En paralelo, sabemos que la Mujer Vestida de Sol en el libro del Apocalipsis es perseguida por el Dragón Rojo, del que logra escapar gracias a las alas de águila que le son otorgadas,

---

[146] Se refiere al versículo que reza: «Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza» (Ap **12**, 1).

podemos asumir, por la divinidad que orquesta todo el relato apocalíptico. Este vuelo, equivalente al vuelo de Leto con el viento del norte, le permite ocultarse en el desierto y parir al hijo que espera y que «ha de regir todas las naciones con puño de hierro» (Ap **12**, 5). La variante obvia en el texto bíblico es que quien vence al Dragón es el ángel Miguel y no Jesucristo, pero aun así,

> we seem to have a fusing of Leto and Isis traditions. Such a combination is not surprising since analogous birth stories were associated with the two goddesses. The narrative of ch. 12 reflects the pattern of these myths, particularly the pattern of the Leto myth. The description of the woman reflects the typical image of Isis. (Collins 2001: 76)

Entonces, el personaje modelo para los personajes femeninos de valencia positiva en el relato apocalíptico puede haber heredado las potencias de sus antecesoras míticas y contagiar, a su vez, a sus descendientes.

En este apartado, rastrearé en los personajes femeninos más importantes del corpus los rasgos que dan indicio de su filiación apocalíptica, ya sea porque recuerdan su carácter sagrado, porque recuperan los tópicos que ya hemos visto de la prostituta, la seductora o la madre no vinculada a lo sagrado, o porque tienen una función cercana a la de profetas (personaje que ya hemos trabajado en el apartado de narradores).

4.1. El numen femenino y la esperanza de la consorte: Guadalupe Guzmán, Magdalena Chimalpopoca y Corina Sertuche

Memoria de los días, hemos visto, es una novela en la que conviven dos órdenes de realidad: uno tético-realista donde, si bien se describe un mundo proyectado al futuro –en una hipotiposis futura, siguiendo la definición de Durand–,[147] el funcionamiento de la mímesis corresponde al de la lógica natural; y uno no tético o sobrenatural, en el cual suceden milagros inexplicables codificados por al menos dos

[147] Citado en Chelebourg (2012: 10).

personajes. Esta sobrenaturalidad aludida descansa en los personajes femeninos con más presencia en la trama: Guadalupe Guzmán, la supuesta encarnación de la Virgen de Guadalupe; Magdalena Chimalpopoca, la chamana de Oaxaca; y en menor medida –pues sólo se insinúa sin que el texto codifique su realización en el mundo representado–, Corina, la enana cantante de boleros. Las dos primeras guardan relación con el mundo de lo sagrado indígena y mestizo, mientras que la tercera se construye como una médium que concuerda con las creencias del Espiritualismo Trinitario Mariano.

Comenzaré con la que presenta la relación sobrenatural más evidente, Guadalupe Guzmán, cuyo nombre tiene un alto grado de referencialidad manifiesto en la trama: es la encarnación de la Virgen más venerada del continente americano, la que el 12 de diciembre atrae a millones de peregrinos provenientes de toda la república mexicana, Centro y Sudamérica al santuario del cerro del Tepeyac, lo que sumado a los aproximadamente 20 millones de visitantes anuales, la convierte en el recinto mariano más visitado del mundo y en la segunda basílica más concurrida después de San Pedro en Roma («Basílica de Santa María de Guadalupe», 2019). La Guadalupana es, sin lugar a duda, una figura fundamental en la historia de México: relacionada con Tonantzin, «nuestra madre», en sus advocaciones de Cihuacoatl según Sahagún y Durán, Tonan según Torquemada, o Centeotl según Clavijero (Lafaye 2002: 285 y ss), se le considera como el símbolo inequívoco del nuevo pueblo nacido de la mezcla entre indígenas y españoles, cuyo punto geográfico de arranque se encuentra en el santuario mismo. Como afirma Lafaye, su importancia:

> es primordial; sobre la base topográfica de dichos santuarios [el de Xochimilco a Cihuacóatl y el de Quetzalcóatl como patrón de Cholula] se operó el sincretismo entre las grandes divinidades del antiguo México y los santos del cristianismo, y el ejemplo más notable es justamente el que ofrece el cerro del Tepeyac, lugar de peregrinación y santuario de Tonantzin-Cihuacóatl, luego de Nuestra Señora de Guadalupe. (Lafaye 2002: 289)

Tonantzin, entonces, permaneció como diosa madre –a despecho de algunos franciscanos, que vieron en su culto y su apelación rastros

del culto a la diosa mexicana– y tuvo «para españoles y criollos el nombre más familiar de Guadalupe» (Lafaye 2002: 293), advocación de María en la sierra de Extremadura, que recibió esta apelación por «el santuario donde es venerada [...] y que según la tradición fue fundado después de una aparición milagrosa de María» (Lafaye 2002: 293). La historia de esta aparición, según la transcribe Lafaye, es prácticamente igual a la historia del indio Juan Diego: una imagen escondida en un monte cuya localización brinda la Virgen a un pastor bajo la instrucción de llamar a los clérigos para que caven en el lugar que ella le indicará. Tras un suceso milagroso, los clérigos se convencen, exhuman la imagen –en este caso, una pequeña estatua– y consagran el sitio en honor a la Virgen que toma desde entonces el nombre del lugar. En el relato mexicano, el pastor es Juan Diego, el milagro son las rosas de Castilla floreciendo en el cerro llano y la aparición milagrosa es la imagen en la propia tilma del indígena. Más allá de la muy interesante historia de esta aparición y el desarrollo de su culto en México, que puede leerse en esta obra ya clásica de Lafaye, estos datos son los que me interesan: el antecedente indígena en el culto guadalupano, la aparición y el motivo asociado de las rosas, que en el caso del personaje de Guadalupe Guzmán se convierten en mariposas monarcas, propias del cerro de Angangueo de donde se supone oriunda la joven, y el hecho de que ya para el siglo XVIII el nombre se hubiera puesto de moda en Nueva España (Lafaye 2002: 368) junto con lo que Lafaye llama la «mariolatría» americana, basada en la proliferación de apariciones, santuarios y cultos a la Virgen en toda Hispanoamérica (Lafaye 2002: 301 y ss).

En el personaje que nos ocupa, el nombre de Guadalupe Guzmán refiere a toda esta tradición ligada a la imagen de la inmaculada: la joven adolescente, al ser la encarnación misma de la Virgen cuyo nombre porta, adquiere las características de esta advocación, que por cierto no incluyen la imagen del niño Jesús, por lo que no se le liga directamente con la idea de madre sino de mujer «sin tacha», casta. Ahora bien, el resto de la construcción narrativa concerniente a Guadalupe-personaje resulta contradictoria pues, contrariamente a la carga referencial de su nombre, el cambio de flores por mariposas y el desarrollo del personaje, su hacer, la colocan lejos del ideal mariano de castidad y pureza: hay en ella otros motivos asociados que

muestran una creación más compleja y su filiación con otras figuras sobrenaturales.

El motivo más evidente, como ya he mencionado, es el de las mariposas: durante prácticamente toda la novela, el personaje se presenta rodeado de mariposas monarca. A veces aparecen en sus sueños, pero en otras ocasiones se le describe cubierta por ellas e incluso volando con ellas. Su vida profana se define por las masas de estos lepidópteros que migran desde Canadá hasta las montañas de Michoacán:

> Mariposas. Ejércitos enteros de mariposas se descuelgan de las ramas. [...] Yo vendo camisetas estampadas con mariposas para los turistas. Tengo catorce años. [...] Me llamo Guadalupe Guzmán y tengo catorce años. [...] ¿Quién soy? Guadalupe Guzmán, una niña morena llena de sueños que vende camisetas y calcomanías. No, no soy esa, soy otra. Sueño que soy una virgen a la que todos adoran, una mujer morena a la que todos siguen, a la que rezan. [...] Soy Guadalupe, la Virgen. (Palou 2003: 35-37)

Además, el lado sagrado de su vida donde se reconoce como la «virgen a la que adoran, mujer morena a la que todos siguen», es decir como la «virgen morena» –sobrenombre familiar con que se conoce a la Guadalupana–, también se asocia con los insectos. Así, cada milagro relacionado con Guadalupe se presenta rodeado de nubes de mariposas que subrayan su poder numinoso: desde su aparición al grupo de fieles –«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 la abanicaba con dulzura» (Palou 2003: 116)– hasta la muerte del personaje, cuando salvan su cuerpo de la multitud y de la policía norteamericanas durante el tiroteo final: «[e]ntonces fue que volte[é] 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» (Palou 2003: 274-275), dice al final Dionisio en una reelaboración que contraría el dogma de la asunción mariana pues, recordemos, a la Virgen se le otorga el don de evitar la muerte al ascender al cielo sin separar el alma del cuerpo,

y en su «asunción» Guadalupe Guzmán ya está muerta por un disparo en el pecho.

Con respecto a su «ser», el personaje de Guadalupe se construye como una joven adolescente en la etapa liminal entre la niñez y la adultez, morena mestiza, que sufre de raptos o ausencias durante los cuales se le revela que es la Virgen pero que también se explican como «un tipo de epilepsia» (Palou 2003: 36), y tiene como motivo asociado principal, reitero, las mariposas monarca. Ahora bien, como ya he anotado, la Virgen de Guadalupe es un símbolo mixto, resultado de la conquista espiritual en la que el cerrado catolicismo extremeño se enfrentó con una religión proteica, la religión del pueblo azteca que, como afirma Solares, fomentó durante su trayecto desde Aztlan Chicomóztoc hasta la zona del Valle de México una religión más inclusiva que exclusiva. Así fue como se formó el vasto panteón que conocemos, pues aceptaban a dioses de muy diversos orígenes y los asimilaban a los propios más que imponer una religión proselitista (Solares 2007: 290), proceso que favoreció el sincretismo al que me referí líneas arriba: el imaginario indígena identificó a la virgen extremeña con Tonantzin Cihuacoatl y, a través de ella, con Tonantzin Coatlicue, y convirtió a Guadalupe en la Madre por antonomasia de los mexicanos. Así, el personaje, además de su relación con María por su nombre de Guadalupe, por el apelativo Tonantzin puede heredar las potencias de otras diosas madres como Coatlicue o Cihuacóatl, o con las mariposas, como la joven Xochiquetzal.

Conocida como «Flor-pluma de quetzal», «Flor de Quetzal» o «Flor preciosa», Xochiquetzal tiene como emblema a la mariposa, por lo que la iconografía suele mostrarla con dos crestas adornadas con mariposas y una nariguera también con la forma de este insecto. En el *Códice Borgia*, además, aparece sentada en un trono de piel de jaguar, símbolo de poder, jerarquía y protección, amamantando a una figura infantil, de ahí que también se le relacione con *Tonacacihuatl*, diosa madre, como su representación juvenil (Solares 2007: 319-320). Así, la isotopía tonal en el discurso del personaje y el motivo de las mariposas con los que se alude a la diosa refuerzan el sentido paródico que permea toda la novela por la contradicción que encarna: en lugar de la castidad asexuada de la Virgen María, y del *mysterium tremendum* (Otto 2001: 24 y ss) de las Madres terribles

Cihuacoatl o Coatlicue, Guadalupe Guzmán evoca a la joven diosa del amor erótico, pues Xochiquetzal fue diosa patrona de los juegos, las flores, el canto y el baile, y más que su aspecto materno es su aspecto voluptuoso lo que mejor la caracteriza. Igualmente sucede con el personaje en la novela de Palou:

> Mis manos de flor, mis floresmanos, mis dedospétalos, mi piel de seda que toco con mi polen. Mis dedospolen sienten la curva de mi cadera. Palpo, siento mis suaves pezones anaranjados. [...] Soy una flormariposa anaranjada y vuelo, rociando polen. Mucho polen, del que van a salir cientos de mariflorposas como yo. (Palou 2003: 73)

El juego de palabras creado a partir de «flores» y «mariposas» con el cuerpo del personaje –manos y dedos en forma directa, pero también piel, cadera y senos, específicamente los pezones– configura un discurso que alude más al erotismo sexual y a la potencia fecundadora –rocía polen del que saldrán «flormariposas»– que a la castidad mariana. Por otra parte, la maternidad queda potenciada y detenida por la edad del personaje, por el discurso en futuro y por el propio sentido escatológico de la novela, pues

> todas las experiencias religiosas en relación con la fecundidad y el nacimiento tienen una *estructura cósmica*. La sacralidad de la mujer depende de la santidad de la Tierra. La fecundidad femenina tiene un modelo cósmico: el de la *Terra mater*, la *Genetrix* universal (Eliade 1998: 107),

y en la novela se reitera persistentemente que la Tierra se encuentra en proceso de destrucción:

> [h]a habido terremotos y glaciaciones, huracanes devastadores (Palou 2003: 110),

> [n]o queda ya nada de Europa, [...] los pocos que han escapado de la glaciación están en Asia, bañándose en el Ganges por última vez. [...] ¿Qué le queda a este planeta devastado, a este lugar del deterioro, del caos? (Palou 2003: 150-151)

Entonces, si la fecundidad y la sacralidad de la mujer dependen de la santidad y la fecundidad de la Tierra, una fecundidad potenciada en un contexto de desolación y caos difícilmente podría llegar a cumplirse. Así, la castidad y la fecundidad como *coincidentia oppositorum* se anulan con el propio registro del texto, y toda la aventura queda, desde su inicio, destinada al fracaso.

En un claro contraste con este personaje, Magdalena Chimalpopoca –junto con Fray Estruendo, Pedestal de la IPS– se presenta como una anciana en la que se unen las características de la curandera y, al menos en su discurso, del chamán:

> Mis oraciones traen a las almas de los que sueñan de regreso a casa, al cuerpo, pero no pueden hacer que los Shimajoos de cada uno actúen bien. [...] Soy Magdalena, tataranieta de Pedro Feliciano, bisnieta de Juan Feliciano, nieta de Santos, hija de María. Soy, como ellos, una co-ta-ci-ne, la que sabe, la curandera, la que invoca, conoce y cura. (Palou 2003: 30-31)

El nombre de este personaje tampoco es gratuito: su apellido, Chimalpopoca, «rodela humeante», indica su raigambre con el mundo indígena que se refuerza en su discurso, mezcla de un español regional con palabras en mazateco, y por su hacer: en primer lugar, actúa como mediadora entre el mundo de los hombres y el de los dioses, pues durante sus estados alterados de conciencia habla con Dios y con los santos. Además de su linaje, el ser mazateca y consumir hongos aluden a su modelo inmediato, María Sabina (lo afirma el propio autor en la «Nota final»), por lo que podría considerarse una chamana:

> Curo las heridas, las llagas del espíritu. Porque es el espíritu lo que enferma, no el cuerpo. [...] Puedo verlo todo. Los hongos me dejan verlo todo. Desde el origen, puedo saber hasta donde nace el mundo. No soy hechicera, ni bruja. Soy sabia. No hago maldad, la descubro. Y no uso huevos ni hierbas extrañas. [...] En las veladas con los *niños santos* palmeo y chiflo y me transformo en Dios. (Palou 2003: 94-95)

En segundo lugar, como puede leerse en la cita, ella misma se ostenta como curandera y niega cualquier relación con la hechicería, un oficio que en las comunidades indígenas tiene un rango muy menor,

o con el espiritualismo al que se adscribe Rómulo Rascón, que usa huevos y hierbas para las limpias. Como afirman William y Claudia Madsen, los curanderos pueden ser individuos sumamente respetados que tratan el «mal aire», el «espanto» y otras enfermedades no relacionadas con la hechicería: el curandero honrado es un pilar en la comunidad indígena, y su dedicación a curar no se pone en duda (Madsen / Madsen: 1972: 26). Magdalena Chimalpopoca es una curandera de la sierra y comparte las creencias que perduran en las zonas indígenas, como la existencia del *tonal*, que justifica en su discurso el que se dedique a «regresar almas a sus cuerpos»: solamente un curandero puede distinguir si la pérdida del alma es resultado de una hechicería o si se trata del castigo divino por el mal comportamiento del enfermo (Madsen / Madsen 1972: 39).

Esta combinación de características chamánicas y de curandera presentes en el personaje de Magdalena Chimalpopoca permiten, también, una lectura más que soporta el sentido apocalíptico y fatalista de la novela: el Mal –la modernidad– ha robado el alma a la Tierra, al propio Dios, y solamente una poderosa curandera puede conocer la causa: «[e]n mis noches con los hongos puedo ver lo que nuestro Cristito tiene, de qué está enfermo» (Palou 2003: 95). Por lo tanto, es ella quien puede conocer la cura y devolverle la salud al espíritu de la Tierra, lo que liberaría los poderes de la diosa *Genetrix*. Junto con Guadalupe Guzmán, Magdalena Chimalpopoca representa el poder de lo femenino; como anciana y como chamana, además, es una mujer sabia que se encuentra en el espacio liminal, más cerca de la Otredad de la muerte que el resto de los personajes. En efecto, muere muy pronto en la novela y se convierte en una suerte de «espíritu guardián» del grupo. Sin embargo, al contrario de lo que sucede con el personaje de la Virgen, la anciana no es un personaje paródico, pues tanto sus acciones como el registro de su discurso y su descripción concuerdan con el tipo de la anciana sabia.

Por otro lado, la relación de estos dos personajes puede leerse como una reelaboración literaria del mito de la muerte y la renovación, la alusión a una génesis que permite la tensión escatológica. Este «reinicio» de la historia lo encontramos en el episodio del fallecimiento de Magdalena, uno de los pocos que codifica un hecho sobrenatural desde la perspectiva de dos personajes, que lo relatan en

momentos diferentes de la historia. Dionisio, en su presente de narración posterior a los hechos narrados, cuenta:

> Todos presenciaron y dieron testimonio [...] que mientras se iba acercando al cuerpo de la curandera, Nuestra Señora de las Mariposas se iba elevando. Poco a poco, es cierto. Fue apenas perceptible al principio, pero pronto estaba a unos tres metros de altura. Entonces empezaron a llegar, a rodearla. De todos los rincones de la iglesia salieron mariposas. Como un ejército de flores naranjas que nunca habíamos vuelto a ver desde Angangeo. (Palou 2003: 163-164)

Por su parte, el padre Truquitos anota en su *Liber miraculorum*, diario de viaje:

> Postrados, llorosos, tristes frente a la muerte de la anciana curandera, madre de toda sabiduría, Magdalena Chimalpopoca, apareció entonces Ella; se elevó por los aires, dejó que millones de mariposas la cubrieran, nos habló consolándonos por el terrible dolor de la pérdida. Al descender tomó la cabeza de la anciana y le acarició los cabellos como si fuera su madre. [...] *La Milagrosa* dispuso que se hiciera una balsa con flores y se arrojara el cuerpo de la sabia al río. Así se hizo. (Palou 2003: 165-166)

Encontramos aquí los dos apelativos con los que sus fieles nombran a Guadalupe: Nuestra Señora de las Mariposas –advocación de fertilidad– y *La Milagrosa* –en relación con la virgen cristiana, recordemos que es un cura quien la nombra así–, señalando su carácter numinoso. Magdalena Chimalpopoca muere durante la primera parada después de Angangueo, en Atotonilco y, durante su velorio, Guadalupe Guzmán cubierta de mariposas anaranjadas asciende sobre ella. Lo que vemos aquí es a la anciana muerta que desciende por el río cubierta con su huipil bordado de lunas, mientras que la joven se eleva como un sol anaranjado: pareciera que se cumple el ciclo de la vida y la muerte, la lucha cósmica en que el día vence a la noche para que la vida perdure. Sin embargo, quien muere es la curandera, la que puede regresar el alma al cuerpo del mundo y cambiar la Tierra baldía de nuevo en el campo fértil que requiere la diosa para «polinizarla» y hacerla fecunda. La ambigüedad en la enunciación de la escena, además, une por un momento a ambos personajes como si

fueran la misma persona: «le acarició los cabellos *como si fuera su madre*», como si Magdalena fuera *su* madre de Guadalupe o como si Guadalupe fuera *su* madre de Magdalena. La primera versión dejaría en la orfandad a la Virgen, sin la guía del chamán al grupo, y se justificaría el fracaso en la expedición. La segunda posible lectura refuerza la identidad de Guadalupe como diosa madre que recupera su lugar como cabeza del grupo: en este caso, la joven inexperta y posiblemente enferma sustituye a la sabia y se justifica el que más adelante Magdalena Chimalpopoca, como guardián espiritual del grupo, no pueda comunicarse con ellos y advertirles del peligro.

Además, la imagen de la anciana cubierta de lunas bajando por el río a las aguas primordiales y de la joven cubierta de mariposas anaranjadas elevándose junto con el día cumple con la estructura cíclica de la renovación del mundo: el inicio necesario para el final escatológico. Pero como ya sabemos, en *Memoria de los días* no hay esperanza y el final catastrófico se refuerza con este episodio: sin la guía de Magdalena Chimalpopoca, la Iglesia de la Paz del Señor equivoca el camino, Dionisio escucha más a Spencer que a Rómulo o a la misma Guadalupe, una vez en los Estados Unidos la joven diosa se vence a su naturaleza erótica –«No está bien que lo piense, porque se supone que soy la Virgen, ¿no? [...] Pero Dionisio me toca bien bonito. Me acaricia, me hace cosquillas, me rasca la espalda. Y me besa tan rico» (Palou 2003: 217)– y las mariposas prácticamente desaparecen: «desde que cruzamos la frontera, como por arte de magia, se han ido las mariposas» (Palou 2003: 218). En esta parte de la novela y también como una aparición sobrenatural, hay un fragmento de discurso que corresponde a la voz de Magdalena ya muerta que predice el final desgraciado del grupo:

> [h]abrá lágrimas, mas no lluvia. Habrá dolor, mas no llanto. Habrá muerte, mas no resurrección. Habrá penas, mas no arrepentimiento. [...] Mis *niños santos* me han avisado del peligro. Vi cómo iba a ocurrir todo. Vi los días acabándose antes del final (Palou 2003: 226);[148]

pero no puede hacer nada por ellos más que ver cómo se alejan. Más adelante, ya en el final, Dionisio cuenta que antes del caos voltearon

[148] Cursivas del original.

al cielo y vieron «volar a una mujer» (Palou 2003: 275) a la que Hugo identifica como una bruja de Tonantzintla, doña Irene, en viaje astral. Puede tratarse también de Magdalena –no se precisa en el texto–, pero la cita anterior permite interpretar esta visión como un anuncio de la anciana, pues ella ve al grupo, al parecer, después de su muerte, y en cambio no hay más que una mención de la bruja de Tonantzintla. La mujer voladora les grita «¡Cuidado!», pero, afirma Dionisio, no comprenden a qué se refiere, siguen con lo planeado y sobreviene el final: Guadalupe pierde la voz, Spencer comienza el tiroteo y una bala alcanza a la joven.

El personaje de Corina, en cambio, se construye de manera opuesta al de las dos anteriores: su nombre carece de referencialidad y se llena de sentido estrictamente con su ser y hacer. En esta calca que Palou hace del Espiritualismo Trinitario Mariano, la enana es la Hermana Chichanchetli, una Facultad, es decir, un alma que presta su cuerpo físico para la manifestación de los Espíritus Protectores, pero también es la amante de Fray Estruendo, quien se avergüenza de su relación y de su condición de médium:

> «Yo los he oído [a los fantasmas], los he sentido dándome golpecitos en los hombros para que voltee, y tres veces me han hablado. Son reales, Estruendo, te lo juro» [...]. Y tú, con toda tu teología a cuestas queriendo convencerla de que cuando un hombre muere se va al cielo o al infierno, que cuando muere, pues, su alma se va a otro reino. No está más entre nosotros. Y le gritas, recuerda, le gritas. (Palou 2003: 84-85)

Como vemos en esta cita, buena parte de la descripción de Corina se hace desde la perspectiva de otros personajes, particularmente de Fray Estruendo. Es por él que sabemos sobre sus encuentros con los espíritus, de su manera a ras de tierra de practicar su fe con flagelaciones, de su *Historia Sagrada* explicada con ilustraciones, de sus rimas «populacheras», sus penitencias y sus escándalos cuando pelea con él. Curiosamente, sólo un fragmento de la novela en el relato de la «Memoria» aparece en tercera persona focalizado en Corina; esto la hace diferente del resto de los personajes pues la perspectiva heterodiegética brinda un retrato más objetivo: una mujer que lee consejas para los otros dos enanos, los luchadores, «como si las hojas ya sucias y amarillentas de ese libro fueran los brazos abiertos del uni-

verso» (Palou 2003: 91), que reza y agradece la vida, pide por el futuro y por la salud del amante «cuya sotana les impide verse en público y por el cual suspira de día y goza de noche» (Palou 2003: 91). El tono que usa el narrador en este único pasaje, sumado a sus acciones, crea una isotopía positiva alrededor de este personaje que no aparece en ningún otro: es la mujer que ama, y aunque por su relación con un sacerdote podría considerársele una representación de la seductora que aleja al Hombre Bueno del camino del bien, su contraste con la amargura de Estruendo y su final esperanzador le otorgan una valencia considerablemente positiva.

Corina cumple sus funciones en el grupo, pero sigue a la Virgen sobre todo porque ahí va Fray Estruendo: cree en la santidad de Guadalupe, sin embargo, su verdadero motor es el amor. Por eso, cuando el grupo vuelve a Atotonilco y el fraile promete a Dionisio mantenerse casto, ella se sume en la desesperación:

> No se puede culpar a Corina, ella era humana y amaba. [...] Corina salió caminando a ese río y hoy todos aseguran que fue para quitarse la vida. Haber regresado a Atotonilco, el lugar de sus amores no frustrados pero sí frustrantes con Fray Tormenta[149] [¡sic!] y saber que él, habiéndoselo prometido al nieto del redentor, no volvería a tocarla. Saberse sola, perdida, sintiendo un hueco terrible en el estómago. No pudo más, entiéndanlo; no era para menos. (Palou 2003:145)

El relato es de Dionisio, de ahí el tono triste y la calificación de «frustrantes» de los amores de Corina y Estruendo, y que el episodio del intento de suicidio se codifique como invención del narrador: «[n]o logré verla, pero me la imagino así» (Palou 2003:145); junto con el rescate de Patroclo, «que la amaba ciegamente, que la adoraba en silencio sin imaginar siquiera el inmenso dolor que llenaba el pequeñísimo cuerpo de Corina Sertuche» (Palou 2003:146). La estrategia narrativa que permite conocer lo que sucedió, apelar a la imaginación del narrador, se ajusta al verosímil del relato. Por otra parte,

[149] Aquí tenemos una errata del autor, que confunde a su personaje, Fray Estruendo, con el modelo extratextual, Fray Tormenta. Desconozco si ésta y otras erratas habrán sido corregidas en otras ediciones, yo sólo he encontrado la de 2003 de Booket, hoy agotada.

hace más llamativo el hecho de que en un fragmento de pocas páginas sea un narrador externo el que presente a Corina: pienso que esto la señala aún más como un personaje diferente dentro del relato de Amado Nervo y Dionisio Estupiñán.

Un rasgo más que hace especial al personaje de Corina Sertuche es que toma la voz una sola vez para relatar el final del grupo después del episodio en los Estados Unidos y lo hace al principio del libro IV, capítulo 19, bajo la carta de «El Sol»: el que abre el tercer septenario. Este arcano, según Papus, simboliza el «despertar del espíritu», la transición del mundo material al mundo divino, el cuerpo que se renueva, la materia del mundo que comienza su ascensión hacia Dios (Papus 1992: 180), justo lo contrario de lo que sucede con la historia general. Corina, entonces, representa el renacimiento, un nuevo despertar y eso se nota en el fragmento en que ella funge como narradora: lo inicia relatando el fracaso de la empresa, el destino de algunos personajes luego de que fueran deportados de los Estados Unidos –Truquitos, Romilio, Dimas, los miniluchadores–, un suceso triste pero tampoco digno de memoria pues lo importante es que vuelva a tener a Fray Estruendo, «nada parecía haber pasado entre nosotros, nada sino ese espacio de tiempo que por mí podía olvidarse, irse al cajón del olvido así sin más» (Palou 2003: 244), afirma. En cambio, piensa en el futuro a pesar de volver sin nada pues lo poco que les quedó lo usaron para regresar a Atotonilco, en donde planea arreglar, recomponer, limpiar, barrer, «[l]o voy a dejar todo bien bonito de nuevo. Como si nunca nos hubiéramos ido, para que mi fray no sufra, para que no se dé cuenta de lo que hemos pasado» (Palou 2003: 245). Así, mientras un alucinado Nervo se suicida oyendo las trompetas del Juicio Final, Dionisio se hunde en el alcohol y la culpa, Rómulo espera la muerte para reencontrarse con Nervo, Truquitos y sus convictos vuelven a la cárcel, Fray Estruendo se lamenta y enrabia por la traición de Dionisio, muertas Magdalena y Guadalupe, sólo Corina mira el futuro con alegría, esperanza y enuncia la posibilidad de una tierra fértil:

> Me encanta la soledad cuando la comparto con Fray Estruendo. [...] Oír los grillos afuera e imaginarlos yendo de un lado al otro del pasto, comiéndoselo mientras la lluvia –una lluviecita terca que apenas y moja– humedece la tierra. Me encanta el olor a mojado. Como hoy. Siempre

> llueve en septiembre en Michoacán. Y la tierra mojada huele como a casa, como a fresco. Como a hogar. Eso me gusta. Es cálida la lluvia, llena el espacio. Me llena. Además, cuando hay una luna grande como la de hoy y es tan clara la oscuridad, entonces se mete por la ventana, sin que la llames. Se mete y puedes ver el cuerpo de Estruendo. Su cuerpo de dolor y de fuerza. (Palou 2003: 248-249)

La sinestesia en la descripción del espacio sobresale entre el tono obviamente apocalíptico del relato general: del canto de los grillos, la imagen acústica cambia a la visual, al pasto y de ahí a las sensaciones táctiles: la tierra húmeda y la lluvia. El olor de la tierra mojada que evoca el hogar, el espacio cálido, cerrado e íntimo, para terminar con la imagen nocturna iluminada por la luna, y de vuelta al cuerpo del amante. Este cierre de relato acude a los motivos fundacionales de la tierra fértil, la lluvia y el erotismo, y es el único en la historia de la Iglesia de la Paz del Señor que sale del tono apocalíptico para brindar esperanza futura. Así, más que los personajes sagrados de Magdalena y Guadalupe, es el de la mujer devota, la consorte guiada por el amor, la que logra escapar de la catástrofe.

4.2. Madres apocalípticas

A pesar de su relación con diosas madres, los personajes femeninos de *Memoria de los días* no son, *de facto*, madres. Es en el resto del corpus donde encontraremos a esta figura: la madre del dios monstruoso, la que devora a sus hijos, la que defiende al que está por nacer y la que busca al hijo arrebatado. Su presencia –sea simbólica como en el caso de las diosas o desarrollada como personajes terrenos– es casi obligatoria en un relato apocalíptico de ficción por varias razones: primero, evidentemente, porque en el texto modelo aparece la figura de la madre como ya hemos visto; luego, porque los personajes gestantes establecen la liga con la idea de inicio, el nacimiento es indispensable para que pueda existir la muerte y, en una cosmovisión escatológica lineal como lo es la apocalíptica, el principio y el final permiten desarrollar la tensión necesaria entre Génesis y Apocalipsis. Y otra razón fundamental: porque la mujer-madre simboliza la fertilidad junto con la tierra y el mar al ser las tres re-

ceptáculos y matrices: al nacer se sale del vientre materno y al morir se vuelve al seno de la tierra (Chevalier / Gheerbrant 1982: 722). Simbólicamente, la tierra y las aguas primordiales son un cuerpo materno análogo al cuerpo femenino y la fertilidad de las primeras –tierra y agua– se representa en el segundo –cuerpo materno femenino–: históricamente, la mujer estéril es como la tierra infértil, mientras que la mujer fecunda se asimila con la abundancia. Por eso, las representaciones ficcionales de la tierra devastada que forman el espacio mimético de las narraciones apocalípticas de ficción se completan con personajes femeninos cuyas maternidades son problemáticas.

4.2.1. Madres de dioses: Rosana del Conde y Melibea

Un primer modelo de personaje que encontramos es el de la madre que pare a un dios monstruoso: al contrario de lo que sucede en el Apocalipsis y en los mitos que al parecer le sirvieron como modelo –el de Leto y el de Isis–, en estos relatos donde la transposición o imitación no codifica el mensaje salvífico en el que un dios de orden nace para vencer al caos y redimir a los oprimidos, el ser que nace es o bien un medio para permitir el advenimiento del caos o bien un dios que lo representa. Así sucede en *Picnic en la fosa común*, donde Rosana del Conde sufre un apareamiento ritual con un ser de la alteridad y da a luz a «la segunda madre». Este personaje, una mujer sin rastro alguno de excepcionalidad, tiene una construcción por completo opuesta a la figura de la «madre de dios»: es una prostituta «de veintidós años, rubia por el artificio de un tinte barato, de rostro duro, hermoso de tan vulgar» (Vega-Gil 2009: 106), con una historia que podría ser el argumento de un mal melodrama si no reflejara un problema tristemente usual en México: «[s]í, ya sé: es la clásica historia de la morrilla que vive en la pinchi miseria y se larga con un cabrón que la agarra de bajada, y, pues, de volada a fichar.[150] Sí,

[150] En español de México, *fichar* significa 'trabajar como fichera', es decir, como 'mujer que cobra por bailar en un cabaret [sic] de bajos fondos en especial de la ciudad de México' (García-Robles 2011: 143). También se usa coloquialmente como sinónimo de practicar la prostitución, de ahí que el *Diccionario de mexicanismos* de la AML consigne *fichadora* como 'prostituta' (2010: 227).

pero, ¿qué le va a hacer una?» (Vega-Gil 2009: 107). La Gringa, trasunto femenino de Abgrund, recluta a la *Tijuas*, como la apodan por su origen en la ciudad de Tijuana, para asistir con un grupo a las instalaciones del CEMAOP y ahí la elige el Acedo:

> Y, cuando volteo, el enano color leche, ahí estaba nomás mirándome con sus pinchis ojotes prietos. ¡Ni madres que parcho con ese monstruo…! Y mira que me he acostado con unos pero si bien gachos. Y el desgraciado nomás movió la cabezota diciendo que sí, y la Gringa medio sonrió chimuela, de lado, con su jeta de muerto fresco. ¡Puta, loco, ya valí madres! Pero nel, el chaparro se dio media vuelta, ¡Fuuu! Ya que se largó hasta el asco se me fue, de veras. Y yo: ¡ya me salvé! Sí, cómo no, pendeja, ¡aquí está tu salvadota!, al otro día que me secuestra el hijo de su pinchi madre. (Vega-Gil 2009: 109-110)

Durante el secuestro Rosana se encuentra con uno de los seres que forman parte de la sobrenaturalidad y brinda su descripción: la ola de calor y el estruendo que anuncian su llegada, un ser de grandes dimensiones con «garras de fierro» (Vega-Gil 2009: 164) que se alimenta de la sangre y el pus que escurren del cuerpo de otra víctima. Este ser la insemina: «De pronto… ¡Ayyyyy, ayyyy! Me encajó su bichola[151] de vidrios rotos. […] Y abrí la boca porque se me salía aquello por las anginas, y la lengua se me inundó de mocos y de esperma» (Vega-Gil 2009: 171); y más adelante, ya en el hospital, se entera de que está embarazada. El producto del ayuntamiento entre el monstruo de la alteridad con Rosana no comparte la naturaleza de la madre sino que es, ella misma, la madre del caos que se comunica desde el vientre con la Tijuas:

> Mi hija. Me está hablando mi hija, cabrón. Aquí –dijo, oprimiéndose el vientre que sobresalía de las sábanas como una cazuela boca abajo–, aquí dentro la oigo; pero no entiendo qué me dice o qué. De seguro se está burlando de mí la cabrona. (Vega-Gil 2009: 215)

Mientras Rosana se encuentra en el hospital, los albinos se aseguran de que los médicos mantengan con vida tanto al personaje como al ser que alberga, pero una vez asegurada la viabilidad del feto, la

[151] *Bichola* 'pene' (*Diccionario de mexicanismos* 2010: 52).

raptan y se la llevan para sacarle a la «Segunda Madre» en medio de una verdadera carnicería que destroza al personaje y que Bernardo Vera relata mientras mira el proceso en un video que el Mensajero graba y deja en su apartamento:

> Tus ojos no creen lo que ven. El cuchillo corta y desprende el tumor que se agita en tu vientre de madre, y descorre su piel como una cáscara de plátano. El feto emerge de entre tus costillas, envuelto en una membrana que mastica para sacar por la desgarradura su cabeza y aspirar, aspirar y toser un último trago de esos jugos tuyos que lo había [sic] mantenido con vida. Ahora estás muerta, Rosana, mirando sin pestañear a la cámara, tus pupilas grandes como dos monedas de carbón, temblando porque debías traer al mundo a tu hija que es la Segunda Madre. Y brota de la cesárea un bebé terso con el pubis herido por un tajo horriblemente maduro, una ranura de anciana abierta; el vientre de este horrible bebé está hinchado por otro tumor de piel blanquecina, de sebo; un mechón de pelos de leche cubre su cráneo hipertrofiado. (Vega-Gil 2009: 290-291)

Se trata evidentemente de un ser femenino de alteridad: albina como Abgrund y de cabeza enorme como el Acedo, pero además con los genitales anormalmente desarrollados y con un tercer producto en el vientre. Así, el personaje de Rosana es una madre que pare a la diosa que lleva en su vientre al caos primigenio y cuyo nacimiento no logran evitar ni Bernardo ni Baraca. La transposición es evidente: así como a la Mujer Vestida de sol le es arrebatado el hijo varón en cuanto da a luz (Ap **12**, 5), hijo que está destinado a dominar a todas las naciones, Rosana es asesinada para arrancarle, literalmente, a su hija monstruosa, cuya hija a su vez está destinada a dominar y destruir el mundo entero. Huelga decir que con esto termina la participación del personaje, cuyo hacer, como en su modelo bíblico, se reduce a la gestación de la diosa, que es llevada a un lugar seguro para que pueda seguir su propio proceso de gestación. Con esto, la persecución de Vera y Baraca para acabar con la Segunda Madre cumple con el mitema original: es ella la diosa en peligro y a la que sus acólitos resguardan para que pueda nacer el dios, en este caso, la Negación Quiztlacatlátiz. Sin embargo, el trayecto del personaje de Rosana del Conde, paralelo al de Roberto Hernández, permite la irrupción de lo sobrenatural en el relato.

Otra madre que da a luz a un dios aparece en *La leyenda de los soles* pero con mucha menos participación. Hemos visto que entre los signos apocalípticos más frecuentes a los que acude Aridjis –en ambas novelas, ésta y *Los perros del fin del mundo*– se encuentra la reaparición de los antiguos dioses mexicanos, que para este escritor reflejan lo peor del pasado mexicano. En la Ciudad de México representada en *La leyenda*, Aridjis nombra a los personajes de valencia negativa Huitzilopochtli y Tezcatlipoca –y recordemos que en *Los perros del fin del mundo* un personaje compara al Señor de la Frontera con Tezcatlipoca–, respectivamente presidente y jefe de la policía de un gobierno absolutamente corrupto; el narrador compara el metro de la misma ciudad con el inframundo, donde Bernarda Ramírez se encuentra con Mictlantecuhtli; gradualmente va introduciendo a las tzitzimimeh hasta representar una invasión durante la noche en que muere el Quinto Sol, y, como un signo más, hace que Juan de Góngora presencie el nacimiento de Xipe Totec. Es apenas un episodio entre los muchos relacionados con el protagonista: en su deambular por los edificios de la ciudad –recordemos que Juan de Góngora puede atravesar paredes y relata su trayecto voyerista– entra en un viejo apartamento donde encuentra a un «hombre septuagenario [que] iba y venía atolondradamente de un lado a otro. En un camastro, una muchacha, de no mal parecer, tenía el vientre preñado descubierto» (Aridjis 1993: 48). Sus nombres son Joaquín, como el padre de la virgen, y Melibea, muy probablemente en referencia al personaje de la tragicomedia de Fernando de Rojas, aunque nada en sus acciones ni en la mínima descripción de ambos personajes aludan a más relación con sus tocayos. El diálogo entre ambos muestra que ninguno de los dos esperaba el embarazo: él le reprocha que no lo comprende a pesar de haber abandonado «a dos esposas, a siete hijos, a catorce nietos, a dos bisnietos» (Aridjis 1993: 48) por ella, mientras que ella le reclama no haber usado protección bajo el argumento de «ya no ser peligroso» (Aridjis 1993: 48). Justo cuando se asoma Juan, comienzan los dolores de parto: «Siento muchas patitas moviéndose en mi panza, igual que si fuera a parir un millón de corderos», dice Melibea, y pronto comienza a tener alucinaciones:

> –Soy una diosa vestida de azul, en la cabeza me han puesto una tiara de papel blanco teñido de negro –deliró ella–. Es el día de mi fiesta, me traen una linda esclava, con ropas verdes y una corona blanca. Dicen plegarias delante de mí, avientan tamborazos a mis pies. Oigo un grito de horror. El mío. La están sacrificando, me están arrancando el corazón. Me ofrecen la tuna sangrienta de su pecho, vaheando. Yo lo devuelvo a mi costado abierto. Me rocían los labios con su-mi sangre, púúúaaaa. (Aridjis 1993: 49)

Esta descripción concuerda en algunos aspectos con al menos dos fiestas importantes en el calendario nahua: la de Xilonen, diosa del maíz relacionada con la fertilidad, y la de Ilamatecutli o Cihuacoatl, diosa que auxiliaba a las mujeres durante los partos y patrona de las que morían durante ellos. En el caso de Xilonen, la víctima de sacrificio, según Sahagún, era una mujer a la que «componían y adornavan con los ornamentos de la diosa, y dezían que era su imagen» (Sahagún 2009: 153): llevaba la cara pintada, de la nariz hacia abajo, de amarillo, y la parte de arriba de rojo, le ponían una corona de papel de cuatro esquinas con plumajes en medio, sartales de piedras semipreciosas sobre el pecho en medio de los cuales colgaba una medalla de oro, su huipil y las enaguas tenían labradas las imágenes de la diosa, y llevaba además una rodela y un bastón teñido de rojizo (Sahagún 2009: 153). Una vez ataviada a imagen de Xilonen, un grupo de mujeres la llevaba en procesión en medio de bailes a varios templos donde ofrendaban incienso, pasaban con ella la noche en vela frente al templo de la diosa y al otro día reanudaban los cantos y bailes junto con los varones. Las mujeres llevaban el rostro igualmente teñido, guirnaldas de flores de cempazúchil y collares, e iban tañendo el teponaztli, una especie de tamborcillo, hasta que finalmente, en el templo de Cintéotl, la degollaban y le extraían el corazón (Sahagún 2009: 154-155).

Para la fiesta de *títitl*, en honor a Ilamatecutli, se compraba a una esclava a la que se vestía también a imagen de la diosa: «ataviávanla con una [sic] naoas blancas y un huipil blanco, y encima de las naoas, poníanla otras naoas de cuero cortadas y hechas correas por la parte de abaxo; y de cada una de las correas llevava un caracolito colgado» (Sahagún 2009: 198), además de una rodela con aderezos de plumas blancas, otros adornos principalmente blancos y la cara

pintada, también de dos colores: negra de la nariz hacia abajo y amarilla la parte de arriba, y una corona de plumas de águila pegadas a la cabellera (Sahagún 2009: 198). Esta mujer también debía ir danzando al son de la música que tocaban los viejos y los cantores hasta el templo de Huitzilopochtli donde le sacaban el corazón y le cortaban la cabeza, con la que luego bailaba el sacerdote portador de la máscara de Ilamatecutli. Como vemos, el delirio de Melibea puede referirse a cualquiera de estos rituales o incluso a algún otro que no he logrado identificar, puesto que son varios los sacrificios a diosas donde la víctima se vestía con el atuendo ritual y era llevada en procesión con tambores. Lo que cabe destacar es que el personaje de Aridjis se ve al mismo tiempo como víctima propiciatoria y como la imagen de la diosa a la que va dirigido el ritual, que es lo que *de facto* simboliza: la diosa y la víctima se unen, gracias al rito, en una sola persona.

Por su parte, en la fiesta a Xipe Totec, si bien no se sacrificaba únicamente a mujeres, sí había extracciones cardiacas a «todos los captivos, hombres y mugeres y niños» (Sahagún 2009: 125). Es la fiesta de Tlacaxipeoaliztli, que promovía el renacimiento de la tierra y las cosechas, e incluía el desollamiento de las víctimas, que tomaban el nombre de *xipeme* o «desollados»:

> Los dueños de los captivos los entregavan a los sacerdotes abaxo, al pie del cu, y ellos los llevavan por los cabellos, cada uno al suyo, por las gradas arriba. Y si alguno no quería ir de su grado, llevávanle arrastrando hasta donde estava el taxón de piedra donde le havían de matar, y en sacando a cada uno de ellos el coraçón y ofreciéndolo, como arriva se dixo, luego le echavan por las gradas abaxo, donde estavan otros sacerdotes que los desollavan; esto se hazía en el cu de *Uitzilopuchtli*. (Sahagún 2009: 125)

Los dueños de los cautivos sacrificados y los mismos sacerdotes solían vestirse con la piel de los desollados durante varios días hasta el final de las celebraciones, lo que simbolizaba la unión con el dios y el renacimiento de la fertilidad de la tierra. En el personaje de Melibea, el dios aparentemente encarna en el cuerpo de su hijo, pues exclama: «–Otro cuerpo entra en mí, se clava en mi hijo –gimoteó Melibea–. Su piel es dura, reseca, me lastima, me desgarra» (Aridjis

1993: 50), y de hecho así quedaba la piel de los desollados luego de varios días de ser la «prenda de vestir» de los sacerdoltes mexicas, que debían bañarse y tallarse profusamente para despegarla de sí. Al nacer el hijo del personaje, la descripción muestra la presencia del numen:

> De las entrañas insondables de Melibea salió un cuerpo sanguinolento un poco dorado. Tenía la cabeza rojiza y el pelo trenzado, y dos rizos sobre la frente.
> En lugar de cara el recién nacido portaba una máscara labrada de pellejos. En vez de ojos miraba por dos aberturas estrechas y negras. Babosamente abría la boca.
> El viejo corrió hacia ella, levantó al niño para observarlo bajo la luz del foco. Su cuerpo estaba revestido con piel humana. De puro horror, estuvo a punto de desvanecerse. Había procreado a Xipe Tótec [sic], Nuestro Señor el Desollado. (Aridjis 1993: 50)

Lo que vemos, entonces, es a la encarnación de la diosa (o de una diosa que puede ser lo mismo Xilonen, relacionada con cultos agrícolas al maíz, que Ilamatecutli, diosa protectora de las madres que, como hemos visto, simbólicamente representan la fertilidad) pariendo a otro de los principales númenes nahuas. Así, en el universo diegético representado en *La leyenda de los soles*, se encuentran Huitzilopochtli (el presidente), Tezcatlipoca (el jefe de la policía), Tlaloc (el violador del alba), Mictlantecuhtli (dios del inframundo) y Xipe Totec (dios de la fertilidad): el día, la noche, el agua, la muerte y la tierra. Si a ellos sumamos a Cristóbal Cuauhtli, personaje a quien Tezcatlipoca asimila con Quetzalcóatl, estarán los cuatro elementos, los cinco rumbos del cosmos y los tres niveles de existencia, todo lo necesario para el nacimiento de un nuevo Sol. En cuanto al personaje de Melibea, su presencia se limita a un fragmento de la novela: es una de tantas visitas que el protagonista hace durante sus paseos por los muros de la ciudad. No hay desarrollo del personaje, no se sabe más de su «ser» que su posición como la amante joven del anciano, y su «hacer» se limita al parto del dios.

4.2.2. Madres que salvan: Bernarda Ramírez y Vania

Otro modelo que encontramos es el de personajes femeninos que, habiendo sido madres o a punto de serlo, intentan salvar a sus hijos de un peligro inmediato. Tal es el caso de Bernarda Ramírez, a cuya hija secuestran los esbirros de Tlaloc en *La leyenda de los soles*, y de Vania Van Os en *El día del hurón*. Bernarda es una mujer de mediana edad, de ojos «verde quemado», la «amorosa amiga» del protagonista, divorciada; aunque no se precisa, al parecer ha sido fotógrafa en algún periódico –«Durante los últimos cinco años había estado lista para captar el momento, la situación, el personaje, pero ese martes de noviembre no le hacía gracia ser ella misma la noticia» (Aridjis 1993: 29)– pero, según afirma el narrador, en el presente de narración se dedica a tomar fotografías de espectros, fantasmas, en las calles y casas antiguas de la Ciudad. Su hacer en el relato se circunscribe a la búsqueda de Ana Violeta, su hija adolescente, raptada al salir de la escuela secundaria, pero «era tan pesimista que sabía que la iba a encontrar estuprada y muerta. Como solían hallarse a diario las jóvenes desaparecidas en la Zona Metropolitana» (Aridjis 1993: 45). Por su parte, a Vania se le describe de forma fragmentaria y desde diversas perspectivas. Primero encontramos la de Borques:

> [e]lla parece joven por el corte de cabello casi a rape aunque hay un avejentamiento chocante en su manera despaciosa de recorrer la anchura del ventanal [...] –por la curvatura apenas visible de la sudadera infiere un embarazo de tres o cuatro meses–. (Chávez Castañeda 1997: 31)

Luego tenemos lo enunciado por el narrador cuando relata su niñez en un orfanatorio donde se prostituía a las niñas: «una conjeturable violación que ella libró gracias a su fealdad y a una desarmonía asombrosa» (Chávez Castañeda 1997: 97); y finalmente la perspectiva de Rosas Palazán mientras espera al Verdugo en el apartamento de la chica: «[q]uien sí mira entrar a Vania es Rosas Palazán. Ve y no ve el vientre de siete meses. Ve y no ve a esa mujer de cabello cortado casi a rape, pálida, huesuda» (Chávez Castañeda 1997: 191). Además de esto, sabemos que sufre de una forma de debilidad visual que, sin luz suficiente, le impide distinguir nada más que bloques y «luminosidades veladas pendiendo del techo» (Chávez Castañeda 1997: 81); por eso, a partir del atardecer se comporta como si estu-

viera ciega. Sobre su hacer, en el presente de narración trabaja en el zoológico de Zagarra como veterinaria aunque antes se dedicó a la investigación sobre el comportamiento animal; como ya hemos visto, casi al final de la novela nos enteramos de que durante sus investigaciones descubrió una bacteria que ocasiona úlceras, erupciones y finalmente hemorragias incontrolables por todos los orificios del cuerpo, justo como la peste de Lafaveiga, y que entonces había escrito y publicado un artículo sobre la enfermedad inducida como control de población humana (Chávez Castañeda 1997: 199). Esto permite inferir que, en efecto, la peste desatada en la Zagarra baja ha sido inducida y que su origen está en las investigaciones de esta mujer. Sin embargo, en el presente del relato ella sólo busca protegerse del asesino que supuestamente está suelto en la ciudad.

Ninguno de estos dos personajes tiene rasgos sobrenaturales, salvo que Bernarda toma fotos de fantasmas y es la primera en encontrarse con las tzitzimime, por lo que no tienen una relación directa con el modelo apocalíptico. Lo que sí comparten es la lucha por proteger a sus hijas –Vania espera una niña–: Bernarda mediante la búsqueda por todos los medios, bajando incluso al Mictlan, y Vania aceptando la protección de Borques. También que ambos personajes se encuentran del lado positivo de la valoración general y, en cierto sentido, son compañeras de los protagonistas: una como amiga inseparable y motor erótico de Juan de Góngora, la otra como el equilibrio que el policía necesita para funcionar (es sólo en casa de la chica embarazada que Borques deja de ver a las omnipresentes tijerillas). Son también ellas las que representan la poca esperanza que aparece en sendas novelas: luego de que Ana Violeta es liberada de su secuestro –intacta pues logró burlar al violador– y prefiere irse con su padre fuera del país, Bernarda, abandonada pero libre, presencia junto al pintor el nacimiento del nuevo Sol:

> Bernarda y Juan dejaron atrás las calles destruidas, salieron a la carretera a Toluca, camino al estado de Michoacán. Al cabo de un rato, perdieron de vista la ciudad de México. Llegaron a la punta de un cerro. En la punta, sobre un tunal, vieron la figura azul de una mujer que tenía los brazos extendidos hacia el Sol, como si quisiera tomar de él el calor y el esplendor de la mañana. En su mano se posaba un pájaro dorado de plu-

mas luminosas.
Era el primer día del Sexto Sol. (Aridjis 1993: 198)

Vania logra escapar de Zagarra: «[h]asta ahora ninguno de los dos repara en que Borques no tiene por qué quedarse, nadie en Zagarra tiene por qué quedarse, y sin embargo la sala de espera está vacía» (Chávez Castañeda 1997: 200). El policía la lleva hasta el andén y la mira partir; luego trata de suicidarse pero, sabemos, deja el intento para rescatar a la niña de Lafaveiga a la que bautiza con el nombre de la hija (y la madre) de Vania: Eleya. Bernarda saca de los restos de la ciudad a Juan de Góngora, Vania le brinda a Borques la posibilidad de redención, y si bien la fotógrafa no logra quedarse con su hija y la veterinaria no se escapa con el policía, ambas logran su objetivo: que sus hijas se salven.

4.2.3. Madres que matan: Caspa

Hay un último personaje que se separa por completo de las figuras que he enumerado hasta aquí: la madre que mata a sus críos. Se trata de Caspa, personaje de *Cielos de la tierra* al que descubre la narradora y que muestra la primera ruptura en el mundo de L'Atlàntide: si estos personajes fueron creados específicamente para habitar este espacio perfecto sin enfermedades ni muerte, pero también sin posibilidades reproductivas pues, recordemos, todo este mundo de aire está milimétricamente medido para los 42 sobrevivientes, ¿cómo ha hecho este personaje para concebir y gestar? Lear la descubre poco antes de la Reforma del lenguaje, cuando da un paseo y la mira en un descampado contoneándose, evocando el movimiento de La Cuna; intrigada, la sigue cuando Caspa deja al bebé en una caverna, restos de una bóveda hecha de cemento y asfalto «seguramente por bombas no atómicas» (Boullosa 1997: 164), la narradora investiga y lo encuentra:

> Sobre una pila de cosas estaba el niño, recostado en lo más alto, arriba del último objeto apilado, en una mesa de mármol y piedra. [...] Respiraba. Era tibio. Despedía olor. En su sonrosada cara había algunas diminutas formaciones redondas y blanquísimas, como puntitos de leche. Entre las dos cejas, una mancha morada se alcanzaba a anunciar. [...] Repasé con la mirada su cuerpo. No le faltaba nada de lo básico. Dos ojos,

> dos brazos, diez dedos, dos pies, dos rodillas. Era varón. No puedo decir nada más del individuo, no sé si su anatomía es completamente humana, no lo sé. (Boullosa 1997: 165)

La descripción muestra la perspectiva de quien nunca ha visto a un recién nacido y en buena medida lo analiza como un espécimen de algo que ya no existe, o no debiera existir. En concordancia con esto, hace notar que está vestido con ropas, «como los hombres de la Historia» (Boullosa 1997: 166), y que tiene funciones biológicas ya para ella ajenas: orina, defeca y seguramente mama: «"Y si el niño", pensé, "orina y mama, Caspa menstrúa. De sus tetas surte leche." La idea del menstruo y la leche me dio asco» (Boullosa 1997: 166), por lo que, a pesar de su asombro positivo por la semejanza del niño con Caspa y la perfección de su forma, lo envuelve nuevamente en los pañales y lo deja donde lo encontró. Sigue investigando en lo que parece ser la ruina de una antigua iglesia llena de objetos de lo más disímbolos, y en una orilla de la bóveda encuentra

> alineados, decenas de recién nacidos, apilados en orden, [que] dejaban a la vista, en perfecto estado, los pies o las cabecitas más o menos pelonas. Hileras de cadáveres de recién nacidos habían sido acomodados en perfecto orden. (Boullosa 1997: 167)

Lear calcula alrededor de cien cuerpos de bebés seguramente muertos por la misma Caspa «antes de que los devorara la atmósfera malsana» (Boullosa 1997: 167), y se horroriza ante la posibilidad de que la madre la descubra.

No se explica en el resto de la novela cómo es que Caspa engendra hijos, si al parecer los atlántidos son estériles, ni de quién más son estos hijos o si los concibe sin intervención de un varón. Lo único que menciona la narradora es que, después de este descubrimiento, encuentra al personaje en la plaza pública y ve en su rostro algo diferente que se atreve a calificar de maternal, confiable e incluso inocente que la lleva a cuestionarse sobre el alma de los sobrevivientes. Pero al final no hace nada, pues

> [s]u crimen no afecta a la comunidad. No nos roba energías, no genera problemas, más que para ella. Sí es un crimen, y atañe sólo a su propia

> conciencia. Porque debe tener conciencia. Ella debe saber qué está haciendo de sus hijos. (Boullosa 1997: 171)

En contraste con el ser de Caspa, un ser hermoso y perfecto como todos los atlántidos, su hacer choca a la narradora pues reconoce en los bebés y los asesinatos una irregularidad tanto en el orden natural de su mundo –una atlántida que menstrúa, concibe, pare y amamanta– como en el orden ético: una madre no mata a sus crías. Más adelante, cuando sobreviene la catástrofe con la abolición del lenguaje y Lear descubre que Ramón, además de su comportamiento bestial, ha engordado, intuye que esto se debe a que ahora come carne, y si no queda nada que pueda comerse en esa tierra devastada, llega a una conclusión monstruosa:

> sí sé cuál carne queda, la de los hijos de Caspa. Comen chicos, qué horror, son unos cerdos. Mis divinos atlántidos, que algún día alcanzaron un estado de perfección que rebasaba cualquier sueño humano, al borrar de sus personas la palabra, han devenido en cerdos, comedores de carne de bebecitos muertos. (Boullosa 1997: 277)

Pero esto no es sino el inicio, pues conforme la línea de tiempo y espacio se va borrando y los personajes comienzan a derruirse incluso corporalmente, los recién nacidos vivos que pare Caspa adquieren otra función que sólo la de alimento. He comentado antes que los atlántidos comienzan a despedazarse, a arrancarse trozos de cuerpo que luego insertan de vuelta pero sin que la piel vuelva a juntarse, o dejando cicatrices o agujeros –recordemos que son inmortales– que permiten mirar dentro de sus cuerpos. Entonces, mientras Lear ve una especie de ritual donde todos zumban dando vueltas, relata cómo Caspa se acerca con un bulto a Carson, quien tiene dos aberturas en la piel, cicatrices, raspones y golpes sangrantes:

> Caspa le pasó el bulto a Carson. Carson lo tomó en sus brazos, lo desenvolvió de la tela que lo cubría y comenzó a frotarlo contra su cuerpo. Era uno de los recién nacidos de Caspa. Por las tetas enormes de Carson, por su vientre redondo y abundante, por sus amplias caderas resbaló al niño, lo untó, lo embarró. El niño lloraba. Diría que se deshacía, como el jabón (ah, nunca vi una pastilla de jabón, sólo la he leído). Los zumbones no zumbaban más, pero la volvieron a rodear. Un momento estuvie-

> ron apanalados contra ellos y se le separaron con celeridad. Del recién nacido no quedaban señas. Sobre la piel de Carson no quedaban marcas. (Boullosa 1997: 354)

Caspa, al parecer la única en L'Atlàntide que puede tener hijos, primero los mata y los deja como pequeñas momias en una caverna, luego los usa junto con los demás como alimento y, finalmente, en el fondo de la degradación de estos seres inmortales, los ofrece como remedio para reparar un cuerpo destrozado. Si estos sobrevivientes tuvieron, como dice Lear en alguna entrada, las características de los dioses, en su descenso al caos recuperan la necesidad divina del sacrificio humano para mantener su vitalidad y fuerza. Por ello este personaje sobresale entre los modelos maternos: tiene el don de la fertilidad que en un contexto apocalíptico significa la esperanza de resucitar a la Tierra baldía, como un trasunto de diosa madre, pero en este relato que prolonga el Fin del mundo incluso después de la catástrofe apocalíptica y que lo lleva a sus últimas consecuencias, la fertilidad de Caspa sólo permite el horror. La descripción de Carson, ventruda y con grandes tetas, recuerda incluso las representaciones femeninas del paleolítico, que subrayan hasta la exageración los rasgos que indican capacidad procreadora, pero ya antes Lear ha contado cómo se rasga la piel y se llena de cosas las cavidades internas, y usa a un niño vivo para regenerarse. Caspa, excepcionalmente fértil, usa a su progenie como las víctimas propiciatorias para que los otros remienden sus cuerpos y lo que en el resto del corpus es señal de esperanza aquí se muestra como lo contrario: la abundancia materna sólo sirve, después del final, como proveedora de bebés para el consumo de los seres sin alma.

4.3. Rameras, buchonas y esperpentos

Además de los personajes sobrenaturales como diosas y de los diversos modelos maternos que suelen poblar los mundos de estos relatos, hay otro personaje tipificado que el modo de ficción apocalíptico hereda de su hipotexto bíblico: la mujer como seductora, la ramera de Babilonia que aparta a los hombres del camino de la salvación o les compele a adorar ídolos y a asesinar como Jezabel. Son persona-

jes femeninos construidos de manera muy similar: mujeres cuyas edades fluctúan entre la primera juventud y la madurez; sexualmente activas, bien ofrecen servicios sexuales a cambio de dinero, bienes, poder o posición social, o bien se ofrecen como acompañantes sexuales de forma que «estorban» la búsqueda de los protagonistas. Si son viejas, su descripción las hace esperpénticas, si son niñas, su inocencia es fingida pues forman parte de la descomposición social y rara vez representan algún tipo de esperanza.

4.3.1. Las rameras de Babilonia

El tipo más común es el de la prostituta. Personajes como éste aparecen con mayor frecuencia en el mundo representado de las novelas de Aridjis formando parte del amueblado diegético que, por un lado, funciona como indicio de la inminencia de la catástrofe y, por otro, conforma el tono disfórico escatológico –reitero, las ficciones que desarrollan el modo apocalíptico, sean o no de ficción literaria, suelen aparecer en momentos de fuerte crisis social–, además de que parece un rasgo común en la narrativa aridjiana: sus relatos tienen un componente erótico más o menos marcado que permea a sus personajes femeninos. Así pues, además de la «amorosa amiga» que el protagonista de *La leyenda de los soles* tiene en Bernarda Ramírez, en su tránsito por la ciudad de México Juan de Góngora se encuentra con mujeres de todo tipo, como la adolescente que finge dormir en un sofá, «expuesta de su cuerpo (las piernas y los pechos descubiertos, los calzones a la vista)» (Aridjis 1993: 87), que al ver su temor, se le acerca y se baja la ropa interior «para mostrarle sus nalguitas, duras como dos peras apretadas» (Aridjis 1993: 87) que, por supuesto, Juan sólo contempla sin tocar. En cambio, en el apartamento siguiente se topa con Rebeca Villa, amante de un nacoteca: «era una chihuahuense treitañera, de cara larga, ojos bizcos, muslos esbeltos y pies planos» (Aridjis 1993: 88), quien al percibir «el sudor masculino en su territorio» (Aridjis 1993: 88) comienza a juguetear con sus senos para seducir al desconocido:

> Juan de Góngora contempló absorto el espectáculo de esos grandes senos dorados como panes y de esos largos muslos como peces color tierra. El culo, en cambio, se veía escurridizo, y hasta evasivo, por tener las nalgas muy sumidas. (Aridjis 1993: 88)

Rebeca, ante la llegada de un hombre a través del muro, se muestra desnuda, lo jala a su cama y le murmura: «[e]sta noche seré tu puta» (Aridjis 1993: 89), a lo que sigue una escena de sexo que se combina con un temblor de tierra. Cuando terminan y ante la llegada intempestiva del amante, ella lo empuja dentro de la pared para recibir al otro con quien también tiene sexo mientras Juan los mira.

Pero las prostitutas declaradas están en la Zona Rosa, colonia de la Ciudad de México que aparece en ambas novelas aridjianas como espacio de prostitución y degradación:

> la carnicería humana más grande del país. Competía con las ciudades fronterizas con sus variados productos carnales, procedentes de las tres Américas. Pues en el mundo se había establecido un nuevo mercado de esclavos, el de las hembras para la prostitución. (Aridjis 1993: 77)

Ahí, Juan de Góngora busca a Ana Violeta entre «[a]petitetotas jovencitas para viejos vergadinosos» (Aridjis 1993: 77), burdeles de niños para homosexuales, puestos ambulantes, restaurantes de comida rápida, vendedores de condones importados, etc. Las prostitutas forman una especie de catálogo multicultural: una muchacha con un vestido entallado arriba del medio muslo; otra en pantaletas y «escaso brassier» (1993: 78); una filipina «atrevida de cuerpo, moviéndose como pantera humana» (1993: 78); una colombiana que se burla del sonrojo de Juan; una «otoñal con acento costeño, pintarrajeados de verde los pechos, los muslos y los cabellos (1993: 78); otra con zapatos morados, trenzas y una gata entre los pechos, «La Venus de Pachuca». Más adelante, se topa con una mujer «gordinflona, de pelo mal teñido de rubio, lentes de contacto azulinos y pechos sueltos debajo de una blusa blanca» (Aridjis 1993: 79), y en el cabaret «La Sombra Amarilla», con Caperucita Roja:

> una niña de piel blanquísima cubierta a medias por un velo carmesí. Con bucles dorados falsos, desnuda y con las piernas abiertas mostraba los labios secos de su sexo lampiño como una herida corporal. Muñeca pálida y triste, la niña prostituída estaba allí para que los clientes la observaran y la tocaran, sin penetrarla (Aridjis 1993: 80),

clientes que hacen cola para entrar y a quienes les ofrecen la posibilidad de penetrarla por una cuota extra. Finalmente, al salir de ahí avergonzado por contribuir a la degradación de la niña, se topa con una última ramera profusamente maquillada, las uñas filosas, la cara untada de crema facial y castañeando los dientes por el chicle que mastica. Como vemos, el tipo descriptivo es siempre el mismo: personajes que apenas realizan acciones, con poco o nulo diálogo, con motivos asociados de seres artificiosos –cabello teñido, maquillaje abundante, pelucas, lentes de contacto– y ropa considerada como provocativa de colores chillantes, todo ostensiblemente barato y vulgar.

Descripciones similares aparecen en *Los perros del fin del mundo*, en una escena situada igualmente en la Zona Rosa, «también llamada Zona del Amor Gay, Zona del Ombligo Tatuado, Zona de los Tacos de Ojo, Zona del Pezón Mojado y Zona de la Prosti Asesina» (Aridjis 2012: 52). Ahí, una prostituta «con pantalones blancos y las chiches sueltas bajo el huipil como de alegradora de los tiempos prehispánicos» lo guía por un antro –los centros nocturnos que años antes, como se consigna en la novela de 1993, se llamaban «cabarets»– donde encuentra a dos mujeres con los pechos desnudos que se ofrecen a la entrada de un salón en el que se realiza la rifa de una jovencita «ligeramente maquillada. Con el pelo recogido hacia atrás y las orejas adornadas con perlas falsas estaba desnuda, excepto por las pantaletas blancas hasta el ombligo y el reloj de pulsera en la muñeca izquierda» (Aridjis 2012: 53). Más adelante, un proxeneta le ofrece a una niña apenas púber que está recibiendo instrucciones para venderse mejor mediante maquillaje, esmalte de uñas y collares falsos. Luego se topa con Rosaura, «una mulata de labios gruesos, nariz pequeña y piernas morenas» (Aridjis 2012: 61) y con «una joven de ojos verdes» (Aridjis 2012: 61) que le recuerda otro encuentro con prostitutas ofrecidas en vitrinas.

Pero en esta novela tienen más relevancia las buchonas,[152] cuyo hacer las diferencia de las prostitutas puesto que se ostentan como

[152] El *Diccionario de mexicanismos* (2010: 62) consigna como *buchón, na*, referido a la mujer, de senos prominentes. También se refiere al que padece bocio. En el noroeste del país, particularmente en Sinaloa, se llama

novias de narcos o sicarios, quienes las «componen» –les pagan operaciones de cirugía estética, salones de belleza, ropa, accesorios, etc.– y las consideran una propiedad, al contrario de las prostitutas que tienen una clientela. La descripción que hace el narrador de estos personajes acude a motivos que, en principio, comparten con las prostitutas:

> el trasero parado y los pechos sacados [...], exceso de maquillaje en el rostro, el pelo largo y las uñas con corazones pintados. Las zapatillas Dolce & Gabbana las hacían parecer más altas, y los cinturones apretados más delgadas. [...] Tres buchonas andaban en la Calle de Hamburgo, luciendo zapatos de marca, gafas de espejo, glúteos redondos, senos operados y cejas delineadas. (Aridjis 2012: 56-57)

Sin embargo, a pesar de que ambos tipos ostentan una belleza artificial, lo que en las prostitutas es barato y corriente en las buchonas es caro, de marcas famosas y reconocidas que se muestra de mal gusto por la ostentación y lo exagerado en su uso. El protagonista se acerca a una de ellas, que se hace llamar Lluvia, y ésta lo invita a su cuarto donde le ofrece su cuerpo, pero sale corriendo al escuchar un mensaje de la «Mata-buchonas» en la contestadora: una asesina de sexoservidoras «que te mete la pistola en la boca y dispara» (Aridjis 2012: 59). Estas mujeres de ficción se dedican, entonces, a pasear y asistir a invitaciones de lujo con quienes les pagan, las operan y las mantienen: sus dueños. Ya en Ciudad Juárez, en la narcofiesta a la que lo invita el Señor de la Frontera, José Navaja se encuentra con más buchonas, entre ellas Lluvia, que ahí es la Señorita Coralillo (Aridjis 2012: 140), y otras tantas que van en tangas o con ropa entallada y profundos escotes siempre vigiladas por sicarios. Otra diferencia entre las prostitutas y las buchonas es que estas últimas generalmente mueren a manos de un narco celoso y de forma brutal, como sucede con Lluvia a quien el Señor de la Frontera droga, viola durante días, golpea y luego avienta desnuda en el desierto, mientras

---

buchón al que cocina droga y, por extensión, la *buchona* es una mujer relacionada con el narcotráfico, generalmente la pareja sentimental de un narcotraficante o un sicario. Se distingue de la jefa de cártel, una *narca*.

que las prostitutas generalmente siguen con su trabajo de seductoras o madrotas.

Porque a la par de las prostitutas están las madrotas como la Gringa de *Picnic en la fosa común*, que localiza a chicas que se venden por poco dinero en los barrios de prostitución pobres y las compran a sus proxenetas, como sucede a Rosana del Conde:

> [y]o tenía un ratillo trabajando ahí en San Pablo, junto a la Merced, cobrando una madre, cien pesos por palo, ¿tú crees? [...] Ya me andaba por zafarme de ahí, cuando una noche aparece la Gringa y me dice que con ella iba a sacar un billetote, que de mi *manager* ni me preocupara, que «ellos» lo iban a alivianar. (Vega-Gil 2009: 107)

Estos personajes, mujeres que se dedican al proxenetismo, suelen tener descripciones similares: son feas como la Gringa, flaca, chimuela, blanca lechosa con pelo pajizo; o viejas como las «goyescas» del antro donde se rifa a la virgen, miopes y desconfiadas. Son semejantes en esto a las mujeres esperpénticas que llevan al extremo, en el México futurista de *La leyenda de los soles*, el artificio de todas las anteriores: las Carlotas del Cabaret Río Rosa, «bailarinas septuagenarias» (Aridjis 1993: 74) que bailan tango, danzón, lambada, mambo y rock, organizan concursos de belleza entre ellas, se asumen «mutantes» y usan postizos de todo tipo: pelucas, pestañas, dientes, brazos. Se declaran hartas de que se les llame:

> ancianas, abuelas, provectas, invernales, cotorras, longevas, caducas, decrépitas, postrimeras, seniles, pergaminas, matusalenes, venerables, chochas, vejestorios, veteranas, antiguas, arcaicas, jubiladas de la vida, rancias, pasadas, estropeadas, deslucidas, valetudinarias, antañonas, viejecitas, vetustas, romanas, etruscas, bíblicas, centenarias. [...] Llana y sencillamente hemos entrado a la edad de la elegancia. (Aridjis 1993: 74-75)

Acuden liberalmente a la cirugía plástica, confiesan trasplantes de órganos y de miembros humanos: todo para mantenerse «jóvenes». Brindan por personajes históricos y monárquicos, el virrey Antonio de Mendoza, Agustín de Iturbide –autoproclamado emperador de

México al final de la Independencia– y Maximiliano de Habsburgo, preguntan a Juan de Góngora por su abolengo e intentan seducirlo.

Menos desarrollados, los personajes de Herlinda y Emilia, las prostitutas redimidas por Fray Estruendo en *Memoria de los días*, antes de llegar a los Estados Unidos deciden abandonar el grupo y su función como Parcelas o Consultoras de las Facultades en la Iglesia de la Paz del Señor: Emilia para quedarse «taloneando[153] en la frontera» y Herlinda, «después de un enamoramiento fulminante con un empresario de carpa regresó a la profesión que más gustos le había deparado su existencia [sic]: cantar boleros semidesnuda arriba de un escenario» (Palou 2003: 229). Por su parte, en *El día del hurón*, las prostitutas sólo aparecen como personajes ambientales en las cantinas de mala muerte que frecuentan Rosas Palazán, Borques y Vidoc. Finalmente, cabe mencionar aquí a la *ahuianime*, la alegradora o prostituta indígena que seduce a Hernando de Rivas en *Cielos de la tierra*. El anciano clérigo la recuerda, en su primer encuentro, como parte de un grupo de «suripantas, mensajeras del mal y la lascivia» (Boullosa 1997: 317) a las que envían en secreto las autoridades eclesiásticas para hacer que los franciscanos retiren el hábito de frailes a los indios (Boullosa 1997: 319), luego recuerda cómo ella lo atrajo a su casa y lo sedujo. Tras el acto sexual, evidentemente prohibido para un indio consagrado a la regla de san Francisco, Hernando comienza a percatarse de la falsedad de su vida, empezando por su hedor, el abandono del cuerpo exigido por la regla que le prohíbe mantener las costumbres higiénicas de los indios y lo convierte en un «apestoso», y más aún: «no percibí la desgracia de mi olor hasta que otro olor llegó a despertar al que yo venía trayendo desde hacía años» (Boullosa 1997: 345), desde su primera infancia: el de los indígenas derrotados que sólo en el sexo encontraron consuelo al fin de su mundo. Esta prostituta, seductora también, arrebata la castidad al joven pero al mismo tiempo lo reconcilia con su pasado, con el mundo de su madre, y le muestra la falsedad de su vida como parte del nuevo orden.

---

[153] El *Diccionario de mexicanismos* consigna varias acepciones para *talonear*, entre ellas 'pedir dinero', 'trabajar' y 'practicar la prostitución'; *talonera* se define como 'prostituta callejera' (2010: 571).

Así pues, en los relatos que se construyen según el modo apocalíptico de ficción, encontramos personajes femeninos más variados que en el modelo joánico, pero las figuras básicas generalmente se mantienen: en los más cercanos al Apocalipsis –sea como transposiciones o como parodias– habrá algún personaje femenino modelado sobre la base de alguna diosa madre o de fertilidad, o bien directamente como la Mujer Vestida de Sol que da a luz a una divinidad. Más lejos de lo maravilloso en el espectro de la irrealidad, las figuras de las madres son fundamentales y en buena medida representan el problema de la tierra baldía por sus maternidades problematizadas: así tendremos a madres cuyos embarazos corren peligro, otras cuyos hijos son arrebatados, las que los abandonan o son abandonadas por ellos, mujeres infértiles que ansían ser madres y, en el extremo, las que asesinan a sus hijos. Así, la valencia positiva del personaje original va adquiriendo matices hasta la posibilidad de colocarlas en el lado de lo negativo, por ejemplo Caspa, que sacrifica su progenie para el mantenimiento de sus compañeros sobrevivientes. Un aspecto que llama la atención y que merecería un estudio desde la mitocrítica es que, en todo el corpus, salvo en una novela, todas las mujeres tienen hijas: Rosana, Vania y Bernarda son madres de mujeres, y las potencias sagradas que adquieren más fuerza son las femeninas en forma de diosas, sean representadas o aludidas. Curiosamente, de los hijos sacrificados por Caspa sólo sabemos que uno fue varón. Los otros personajes femeninos –los correspondientes a la ramera de Babilonia y a la profetisa Jezabel como parte de las huestes del mal– aparecen en estas narraciones apocalípticas directamente como prostitutas contemporáneas. Forman parte del amueblado diegético que sostiene la representación de un mundo en crisis y su relación con el resto de los personajes responde primordialmente a su función de seductoras pero también se matizan y pueden sostener un tono erótico como en las novelas aridjianas, que contrasta con el tema escatológico, o bien hacer del erotismo un medio de descubrimiento como en el relato de Hernando de Rivas. En resumen, lo que se comprueba es que la narrativa apocalíptica de ficción literaria aprovecha los modelos de personajes femeninos en el original bíblico y los desarrolla con mayor complejidad. Aumenta además sus funciones y la cantidad de personajes mujeriles, los incorpora a las acciones relatadas

como personajes protagonistas o secundarios con más presencia en las tramas y promueve las perspectivas desde lo femenino en el tema del Fin del mundo.