

<b>Zeitschrift:</b>	Hispanica Helvetica
<b>Herausgeber:</b>	Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
<b>Band:</b>	32 (2020)
<b>Artikel:</b>	Ficciones Apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana
<b>Autor:</b>	Mondragón, Cristina
<b>Kapitel:</b>	4: Universo diegético
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-976899">https://doi.org/10.5169/seals-976899</a>

### 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:** 15.01.2026

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

## **IV. UNIVERSO DIEGÉTICO**



Como toda narración, el Apocalipsis requiere de un mundo de ficción donde puede funcionar

con unas coordenadas espacio-temporales y una red de relaciones sociales intersubjetivas que le son propias y que definen el nivel de realidad del relato, independientemente de que los espacios, tiempos y personas de ese mundo tengan o no un referente en el mundo del extratexto. (Pimentel 2012: 177)

Ahora bien, he puesto énfasis en que estos relatos sobre el Fin del mundo responden a una realidad extratextual específica: tanto los apocalipsis fehacientes –es decir, los que nacen y funcionan dentro de un sistema de creencias activo– como los textos apocalípticos de ficción literaria suelen aparecer, o al menos cobrar importancia, en la concurrencia de circunstancias reales particulares, ya sean momentos de crisis sociales y económicas, fechas simbólicas (especialmente en el caso de los movimientos milenaristas) como cambios de siglo o de milenio, en los últimos años ante problemas de orden ecológico como los evidentes cambios en el clima que se traducen en huracanes fortísimos, veranos tórridos, sequías, inviernos con nevadas o heladas que sobrepasan los límites hasta ahora conocidos, después de terremotos, erupciones volcánicas o maremotos, o bien cuando coinciden todas las anteriores en un periodo relativamente corto. El mundo representado en estos relatos, por ende, necesariamente estará construido con estas circunstancias como telón de fondo, ya sea de manera explícita mediante descripciones que se reconocen como «apocalípticas» con adjetivaciones hiperbólicas y la aglomeración de motivos distópicos, ya sea como alusiones que no necesariamente son explícitas, pero que se adivinan por las circunstancias de los

personajes y sus interacciones, y mantienen la tensión de inminencia catastrófica.

Entre las características más constantes de estos mundos representados se encuentra lo que llamo la «espacialización de los cuatro jinetes»: estos personajes que aparecen en el texto bíblico y que forman parte de la imaginería más popular no suelen figurar en los relatos de ficción literaria, pero aquello que simbolizan forma parte indispensable en la creación del universo diegético. Así, la guerra, el hambre, la peste y la muerte se traducen en parte del escenario donde suceden las acciones: la instancia de enunciación narrativa (narradores o personajes cuando toman la voz) describe guerras que se llevan a cabo en el tiempo narrado, anuncian su inminencia o describen los efectos en la espera de la última gran catástrofe; la perspectiva dominante desde el punto de vista ideológico, que suele ser la perspectiva del narrador pero también la de algunos personajes de valencia positiva, tiende a hacer una fuerte crítica al sistema económico, señalando claras diferencias sociales y crisis económicas que coadyuvan al sentimiento de inminencia catastrófica. Especialmente en el caso de las novelas mexicanas que forman el corpus, hay una clara dominante ideológica que señala al sistema capitalista neoliberal como la bestia negra, el mal detrás de todos los males y el culpable de una pobreza general que contrasta con la riqueza de las clases hegemónicas.<sup>154</sup> Las enfermedades que traen consigo los problemas ecológicos se suman a las provocadas por la pobreza, las guerras y el hambre, además de las pestes concebidas como forma de control de la población, y por la degradación humana que puebla estos mundos representados. Finalmente, todo esto no lleva sino a la muerte, la desaparición de lo humano o la catástrofe continuada.

En los ejemplos que hemos analizado hasta ahora, los escenarios apocalípticos se construyen sobre todo en ciudades conocidas. El modelo, como hemos visto, aparece primero en el Apocalipsis de

<sup>154</sup> Esto aparece particularmente en *Cielos de la tierra* y *Memoria de los días* cuya publicación coincide con el final del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, cuyas políticas económicas llevaron a la crisis de 1994 conocida como el «Efecto tequila»; si bien Palou termina el relato en 1993 según la nota final, los efectos del gobierno salinista ya se echaban de ver.

Juan: Babilonia y la Nueva Jerusalén son símbolos de la decadencia imperial y el yugo romano, y de la trascendencia espiritual y el triunfo del bien sobre la muerte, respectivamente. Ambas tuvieron sus referentes extratextuales: Babilonia se conecta con la tradición profética de la época del exilio, aunque en el momento de escritura aluda más bien a la capital del Imperio romano, mientras que Jerusalén remite a la tierra prometida, la época de oro del pueblo del Israel de los libros de Reyes y la rebelión de los Macabeos. Sin embargo, el relato del Apocalipsis no ubica sus acciones en ninguna de las dos ciudades sino en el espacio mágico de la revelación, de ahí que el paradigma apocalíptico refiera a regiones sobrenaturales que, en su paso a la ficción profana, pueden aparecer como ciudades con referente extratextual, pero con hipotiposis futuristas más o menos téicas, ciudades ficcionales de intención téctica o ciudades ficcionales de sobrenaturalidad asumida.

Por otra parte, muchos textos apocalípticos recurren a nombres de ciudades bien conocidas que sufren lo que Musset llama el síndrome de Babilonia:<sup>155</sup>

Paris et New York ont longtemps été des cibles privilégiées mais, dans un monde multipolaire et globalisé, le nombre de villes servant de prétexte et de décor à l'Apocalypse semble s'agrandir –avec notamment l'irruption sur la scène internationale des mégapoles asiatiques et le basculement géopolitique de l'Amérique du Nord vers son littoral Pacifique. (Musset 2012: 114)

Como ya he anotado al inicio de este trabajo, para el siglo XX la Ciudad de México se incorporó al catálogo de ciudades apocalípticas como una de las megalópolis más caóticas en el mundo hispánico. Pero no ha sido la única; otra ciudad tristemente célebre por su violencia y por haber sido escenario de algunos de los peores casos de feminicidios también pasó del imaginario regional al internacional, Ciudad Juárez. En el caso de los Estados Unidos, en nuestro corpus encontramos a la segunda urbe más poblada de la Unión Americana y la más diversa por el origen multicultural de su población, Los

<sup>155</sup> Sobre este término, *vid. supra* cap. I. § 2.1.2. La tradición cristiana: Parusía y resurrección.

Ángeles, casi como una extensión de México por la importante presencia de inmigrantes mexicanos. Pero también encontramos ciudades creadas específicamente para la ficción apocalíptica: la Zagarra de *El día del hurón* y el reino innombrado de *Si volviesen sus majestades* –que no incorporamos sino hasta ahora al análisis por sus características, diferentes del resto del corpus– y una última ciudad que no refiere a Babilonia (ni a Roma, Sodoma, Gomorra o Babel): L'Atlàntide, cuyo modelo alude más a la Nueva Jerusalén del último capítulo bíblico y, obviamente, a La Atlántida del mito platónico. Todas éstas son escenarios, de una u otra forma, de catástrofe escatológica y, aunque difieren en algunos aspectos de su construcción y amueblado diegético, en todos los casos encontraremos rasgos similares, como veremos en el análisis.

## 1. Ciudades apocalípticas: Ciudad de México, Ciudad Juárez, Zagarra

Si seguimos la propuesta de Musset sobre ciudades apocalípticas, nos encontraremos con un problema pues, para este investigador, la Ciudad de México no cumple con los requisitos para ser considerada una de ellas e incluso la indica como ejemplo de cómo la integración de una ciudad al proceso de globalización puede «medirse» según las veces que sus monumentos más conocidos sirven para ilustrar el Fin del mundo: frente a hitos como la estatua de la Libertad, el Empire State o las Torres Gemelas en Nueva York, la Torre de Eiffel, el Arco del Triunfo o la Catedral de Notre-Dame en París, el Big Ben, el Puente y la Torre de Londres, o las mismas ruinas romanas que son ya lugares comunes en las ficciones apocalípticas y cuya destrucción es símbolo de la gran catástrofe global, la capital mexicana apenas aparece: «même s'il s'agit d'une des grandes villes de la planète, rares sont les récits de science-fiction qui la choisissent comme décor de l'apocalypse –et c'est en général le fait d'auteurs mexicains» (Musset 2012: 177).<sup>156</sup> El problema, sigue Musset, es que

---

<sup>156</sup> Como ejemplos de obras y escritores que acuden a la ficción apocalíptica y usan la CDMX como espacio representado cita a Gui-

la CDMX ocupa un lugar secundario dentro del sistema de ciudades globales y por esto sus hitos urbanos no logran entrar a la «exigente escena de la ciencia ficción apocalíptica» (Musset 2012: 177-178).<sup>157</sup> Este argumento me parece débil pues, dejando de lado el que reduzca lo apocalíptico al ámbito exclusivo de la ciencia ficción, el hecho de que la capital mexicana no aparezca en *blockbusters* o *bestsellers* internacionales no obsta para que la narrativa de ficción apocalíptica sea un modo de discurso considerablemente fecundo en la literatura nacional mexicana: prueba de ello son no sólo los títulos que el mismo Musset menciona, sino otros tantos, comenzando con *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes, cuatro novelas de las analizadas en este corpus –no cuento *Cielos de la tierra* pues la parte apocalíptica no se sitúa en la Ciudad de México, aunque por los antecedentes que requiere y que suceden en ella podría contarse también–, relatos en antologías más recientes como *Así se acaba el mundo* de Edilberto Aldán o las novelas negras de sobrenaturalidad apocalíptica de Bernardo Esquinca, entre otros. Aunado a esto, Musset parece olvidar que, desde su descubrimiento, el territorio americano quedó teñido por tintes apocalípticos, pues tanto los invasores españoles como los ingleses consideraron el territorio encontrado como la tierra prometida donde se cimentaría la Nueva Jerusalén, y los cultos milenaristas consideraron el descubrimiento como una señal más de la proximidad de la Parusía. Según Baumgarnter, los franciscanos fueron los primeros en dotar de carácter escatológico su misión evangélica:

The ideal of apostolic poverty had not disappeared entirely from the Franciscan order, and there was hope that it could be implemented in Mexico, provided the friars were given a free hand to convert the natives and direct their lives. Mexico City would become the new Jerusalem,

---

lermo Sheridan con *El dedo de oro* (1984, publicada en 1996), Francisco Martín Moreno con *Sequía: México 2004* (1997), Arturo César Rojas con «El que llegó hasta el metro Pino Suárez» (1986) y Gabriel Trujillo Muñoz con «Escombros» (2000). Sobre este aserto de Musset, sorprende que no mencione ningún título de Aridjis, y sobre el resto cabría hacer un análisis para corroborar su carácter apocalíptico. Personalmente, sólo he tenido acceso a «Escombros» y «El que llegó hasta el metro Pino Suárez», y considero ambos cuentos más bien postapocalípticos.

<sup>157</sup> Mi traducción.

the focus of the Joachimite third age. When conversion of the Indians was complete –and the friars could only regard it as a miracle that it was happening as fast as it was among the Aztecs– the end would come. (Baumgarnter 1999: 122)

En toda América hubo movimientos milenaristas, por ejemplo el del dominico Francisco de la Cruz –que vio en España a la Babilonia apocalíptica y a los elegidos en la población americana, una convivencia pacífica entre españoles e indígenas–, condenado a la hoguera por herejía en Lima en 1578, o el de los puritanos ingleses como John White, quien en 1629 propuso que Dios había elegido a los ingleses para fundar una nueva Inglaterra, New England, como contrapeso al imperio del anticristo creado por los españoles en el resto de América, movimientos que fueron sólo los primeros de muchos otros y cuya tradición permanece hasta la actualidad (Baumgarnter 1999: 123-124). Lo que me interesa subrayar aquí es que, si bien posiblemente la Ciudad de México no sea una de las ciudades más fotogénicas en la producción cultural apocalíptica internacional, sí cuenta con una historia que permite su inserción en el imaginario escatológico hispánico y, especialmente para los mexicanos, puede considerarse como su muy particular Babilonia.

Por eso no es extraño que esta megalópolis sea el escenario donde se ubiquen la mayor parte de los relatos que hemos visto: tiene una significación aferente<sup>158</sup> que construye un universo diegético reconocible sin necesidad de desplegar una descripción detallada; es suficiente con la mención de algunas calles y espacios cultural e históricamente importantes para que el lector implícito pueda reconocer la ciudad y probablemente algunos de sus hitos más conocidos. La descripción del espacio, así, puede dedicarse casi exclusivamente a la enumeración de aquello que requiere la ficción, sea la destrucción o la «espacialización de los jinetes apocalípticos». Comencemos con la Ciudad de México en las dos novelas de Aridjis: se trata de dos espacios donde confluyen el desastre ecológico –sequía, contaminación

<sup>158</sup> Sigo a Pimentel sobre los nombres que «los relatos del mundo y las significaciones sociales han ido “llenando” [...] de significado *afferente*, es decir, de significados culturalmente atribuidos que son susceptibles de ser nombrados y enumerados» (Pimentel 2012: 180).

del aire y de la poca agua que resta, sobre población y sobreconstrucción–, el desastre social –hemos visto ya que proliferan los crímenes, la prostitución, la violencia y la corrupción– y debajo de todo, como una base desequilibrada, constantes temblores de tierra. Cabe destacar que *La leyenda de los soles* está construida con la hipotiposis futura que propone Chelebourg y de la que ya he hablado antes: hace presente el posible futuro para ponerlo frente a nuestros ojos a fin de lograr el miedo ante lo ineluctable. Así lo hace Aridjis al describir esta Ciudad de México hipertrofiada, extendida con una nueva Ciudad Moctezuma «y cien ciudades periféricas más» (Aridjis 1993: 18), en el año 2027, cuando según la leyenda y los cálculos más modernos termina el Quinto Sol.

Aridjis es un gran conocedor de la Ciudad, su pasado y su presente. En *La leyenda de los soles* contrasta el espacio que refundaron los españoles después de la caída de Tenochtitlán con esta versión futura que prevé inevitable: el personaje de Juan de Góngora, en la apertura del relato que protagoniza, observa

una reproducción del primer mapa de la capital de la Nueva España, obra de un cartógrafo indio, y por él supo que ésta no siempre había sido esa inmensidad irrespirable que hacía llorar los ojos y raspaba la garganta, sino un valle luminoso cubierto de lagos resplandecientes y verdes inmarcesibles (Aridjis, 1993: 15),

mientras el narrador describe el crecimiento incansable de la mancha urbana. Esta comparación añade al tono distópico de la ciudad futura la nostalgia por la ciudad añorada: la del origen. Recordemos que la ciudad genésica, México-Tenochtitlan, fue el corazón del gran imperio mexicano antes de la llegada de los españoles a América y que el Valle de México ofrecía un paisaje diametralmente opuesto al contemporáneo, como podemos apreciar en la descripción que hace Antonio de Solís en su *Historia de la conquista de México* [1684]:

La gran ciudad de México, que fue conocida en su antigüedad por el nombre de *Tenuchtitlan* o por otros de poco diferente sonido [...] tendría en aquel tiempo sesenta mil familias de vecindad, repartida en dos barrios, de los cuales se llamaba el uno *Tlatelulco*, habitación de gente popular; el otro *México*, que por residir en él la corte y la nobleza, dio su nombre a toda la población. Estaba fundada en un plano muy espacioso,

coronado por todas partes de altísimas sierras y montañas, de cuyos ríos y vertientes rebalsadas en el valle se formaban diferentes lagunas, y en lo más profundo los dos lagos mayores, que ocupaba con más de cincuenta poblaciones la nación mexicana. [...]

Tenía hermosísimos lejos en medio de las aguas esta gran población, y se daba la mano con la tierra por sus diques o calzadas principales: fábrica sumuosa que servía tanto al ornamento como a la necesidad [...]. Eran las calles bien niveladas y espaciosas: unas de agua con sus puentes para la comunicación de los vecinos; otras de tierra sola hechas a la mano; y otras de agua y tierra, los lados para el uso de la gente, y el medio para el uso de las canoas o barcas de tamaños diferentes. (Solís 1996: 166-167)

Por su parte, Francisco López de Gómara, en su *Historia de la conquista de México* (1552), dejó testimonio de la grandeza del imperio mexica:

[t]enía Moteczuma [sic] cien ciudades grandes con sus provincias, de las cuales llevaba las rentas, tributos, parias y vasallaje que dije, y donde tenía fuerzas, guarnición y tesoreros del servicio y pechos, a que eran obligadas. Extendíase su señorío y mando desde la mar del Norte a la del Sur, y docientas [sic] leguas por la tierra adentro [...] (López de Gómara 2006: 111)

Esta ciudad, que maravilló por su belleza a los españoles que llegaron con Cortés,<sup>159</sup> quedó convertida en ruinas cuando fue tomada por el ejército español y sus aliados indígenas el 13 de agosto de 1521: templos y palacios fueron destruidos y sus piedras utilizadas para la edificación de una nueva ciudad; el resto de sus edificios quedó sepultado bajo las nuevas construcciones que los invasores hicieron levantar a los vencidos a fin de subrayar su sumisión y la victoria de

<sup>159</sup> Es conocida la descripción que hace Díaz del Castillo: «y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha por nivel como iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas y encantamiento [sic] que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cues y edificios que tenían dentro del agua, y todas de cal y canto; y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que aquí si era entre sueños [sic]» (Díaz del Castillo 1988: 310-311).

los blancos, pero, sobre todo, para enterrar el pasado del imperio, su religión y su cultura. Mas la fama de la antigua Tenochtitlan permaneció en el recuerdo y trascendió fronteras, tanto que:

desde tempranas fechas del siglo XVI comenzaron a difundirse en Europa otras noticias, acompañadas casi siempre de fantásticas representaciones de las realidades de los pueblos descubiertos y conquistados en el Nuevo Mundo. [...] Respecto del Templo Mayor de Tenochtitlan las extravagancias no conocieron límite. Así se le muestra a veces como una estructura circular a la que se asciende por varias escaleras con una especie de templete sobre el cual se practican sacrificios de hombres. Otras veces es una torre muy alta en el centro de un amplio patio. (León-Portilla 1992: 98)

La nueva ciudad, la capital de Nueva España que observa Juan de Góngora en el mapa de 1550, conservó la belleza y majestuosidad de la anterior, como podemos leer en la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, quien ya a principio del siglo XVII, menos de cien años después de la destrucción de Tenochtitlan, hace un paralelo entre la nueva Ciudad de México y las grandes metrópolis de la tradición clásica:

Y así vuelvo a decir y otra vez digo  
que el interés, señor de las naciones,  
del trato humano el principal postigo,  
  
como a la antigüedad dio por sus dones  
pirámides, columnas, termas, baños,  
teatros, obeliscos, panteones,  
  
una Troya parienta de los años,  
una Roma también parienta suya,  
y una Venecia libre, y no de engaños,  
  
porque el tiempo su honor le restituya,  
si piensa que hoy es menos poderoso,  
a México le dio que le concluya. (Balbuena 2011: 177)<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> La primera edición conocida de la *Grandeza mexicana* es de 1604.

Por todo esto, el que Aridjis comience con la rememoración de un *illo tempore* mexicano, ya no indígena pero tampoco por completo español, no puede ser gratuito. Por un lado, porque establece el tono nostálgico frente a un presente sumergido en la crisis escatológica, y por otro, porque permite la tensión entre el Génesis y el Apocalipsis propio de la literatura sobre el Fin del mundo.

La historia, además, abre con el motivo recurrente de la sequía –«Entraba el mundo en el signo de Escorpión, era día lunes, había anochecido y en la ciudad de México no había agua» (Aridjis 1993: 11)– provocada por los excesos de la ciudad, lo que permite al narrador hacer desde el mero inicio una descripción distópica que establece una de las imágenes recurrentes de la novela, la fetidez del aire siempre contaminado y el agua que subsiste únicamente como resultado de la podredumbre. Este tono será constante con cada referencia a la Ciudad: el cielo se ve de color «cafesoso» como «achocolatado», el sol es un resplandor blancuzco, «una clara de huevo podrida», «un ombligo desgarrado» (Aridjis 1993: 30), y, sobre todo, el agua:

Los cuerpos de agua eran basureros líquidos y arrastraban casi inmóvilmente llantas y colchones, zapatos y objetos rotos, partes de automóviles y cadáveres de fauna doméstica y nociva. Aquí y allá burbujeaban, hibaban, se ventoseaban, brillantes y aceitosos en la superficie, pesados y hediondos por los desechos industriales y municipales. En algunos tramos se incendiaban y el fuego era llevado por sus aguas a lo largo de la calle, iluminando siniestramente la noche. (Aridjis 1993: 45)

Para el momento en que se desarrolla la historia, el sistema de suministro de agua para la CDMX, Cutzamala, las plantas de bombeo, los pozos y mantos acuíferos sobreexplotados han quedado inservibles, tal que las tuberías subterráneas tan sólo funcionan como desagües de aguas pestilentes que parecen «ahora los intestinos abandonados de un animal fantástico del subsuelo» (Aridjis 1993: 17). Ya no hay pipas<sup>161</sup> que suministren agua pues las pocas que entran son asaltadas y su contenido repartido y gastado rápidamente, los líquidos de los supermercados y tiendas se han agotado. Así, el ambiente general no refiere sino a la podredumbre:

---

<sup>161</sup> Camiones cisterna para transporte de líquidos.

Un olor nauseabundo flotaba en la ciudad, gatos, perros, gorriones y ratas aparecieron muertos en las calles, en los sótanos, en los patios, en las azoteas y en las trastiendas. Los únicos que corrieron con puntual fetidez fueron los ríos de aguas negras y los basureros líquidos, reminiscencias viles de lo que un día fue la Venecia americana. (Aridjis 1993: 19)

A esta contaminación de los elementos naturales se suma la urbana: multitudes por todas partes, calles y avenidas siempre repletas de automóviles, asfalto y concreto que no deja lugar a un mínimo espacio verde, puestos de mercado y, omnipresente, la multitud:

Nadie estaba solo, podía andar solo, rascarse a solas la cabeza, en cualquier sitio alguien caminaba, compraba, vendía, miraba, estorbaba. Los vendedores callejeros bloqueaban las entradas, las salidas de la estación, se peleaban por el control de las aceras, de los escalones, de las puertas, ofrecían zapatos, camisas, calcetines, sombreros, sacos, máscaras, guantes, lentes de sol. (Aridjis 1993: 30)

En el metro donde los pies no llegan a tocar el suelo, en las aceras, en todas partes lo que puebla esta novela es la gente como una masa amorfa que aprovecha su número para cometer cualquier atropello. Sobre esta ciudad el narrador despliega la descripción de las calles y avenidas de ficción: la calle de las Brechas, la avenida de los Cerros Pelones, el bulevar de los Próceres del Partido Único de la Revolución, el Paseo de los Eucaliptos (sin un solo árbol) son los caminos que llevan al centro desde la periferia repleta de terregales y basureros, caminos llenos de heces humanas y alcantarillas abiertas que se convierten en trampas mortales. Los autobuses que atestan estas vías mantienen la configuración semántica de decadencia absoluta: con vidrios rotos, son chatarras rodantes que bordean grietas llenando más de neblumo el aire.

Por su parte, la Ciudad de México representada en *Los perros del fin del mundo* no cambia mucho: el «neblumo» entorpece la vista y apenas deja entrever las «pajareras de concreto y vidrio de interés social que había hecho el último gobierno de la ciudad» (Aridjis 2012: 17). La descripción de la calle adyacente a la vivienda de José Navaja establece la relación del espacio con los personajes:

La calle La Escondida era un copuladero, sus banquetas frías parecían calentadas por las miradas libidinosas de los parroquianos. En el club Solid Flesh el reventón era continuo, buchonas semidesnudas bailaban con buchones trajeados, ambos con la muerte en las pestañas y los labios untados con polvo blanco mientras la muerte vestida de policía acechaba. (Aridjis 2012: 19-20)

La carencia de agua y la contaminación se mantienen como motivos en el relato, aunque no se encuentran tan presentes como en *La leyenda de los soles*; en cambio, la ceniza que exhala el volcán Popocatépetl sí es un motivo recurrente:

En la ciudad no hay agua, las pantallas de los televisores están cubiertas de nieve y los automovilistas han enfundado sus coches para que la ceniza no les dañe la carrocería. El Centro Nacional de Prevención de Desastres informa que el volcán Popocatépetl ha registrado trescientas exhalaciones de moderada intensidad en las últimas veinticuatro horas acompañadas de vapor de agua, gas y cenizas, y treinta minutos de temblor armónico de amplitud variable. (Aridjis 2012: 20)

Aquí todavía llueve, pero las alcantarillas, tapadas por cenizas y basura, no son suficientes para llevarse ni el agua ni la ceniza que vuelve a caer apenas escampa y que hace que la gente use como parte ya de su vestimenta diaria tapabocas o máscaras antigases. También permanecen los automóviles como una plaga citadina, el humo de los autobuses cargados de pasajeros y los embotellamientos «monstruosos. Como del fin del mundo» (Aridjis 2012: 40). Los lugares que menciona como parte de la ubicación espacial en la capital mexicana son pocos, pero suficientes: la plaza de La Conchita, en Coyoacán, el Zócalo o Plaza de la Constitución, la torre Latinoamericana, el Panteón Civil de Dolores y las estaciones Zócalo y Pino Suárez del metro, poblado de fantasmas, rateros, mendigos que manosean a las mujeres y turistas. Sin faltar, por supuesto, la Zona Rosa como símbolo de decadencia. Se trata de una zona ubicada al oeste del Centro histórico de la CDMX, en la actual colonia Juárez. Es un barrio construido a principios del siglo XX con edificios estilo europeo y cuyos habitantes fueron, durante varias décadas, prioritariamente extranjeros. Entre los años 50 y 80, los pobladores originales habían cambiado de residencia y muchas de estas mansiones se con-

virtieron en galerías de arte y restaurantes, con lo que el barrio se volvió el centro de la actividad artística e intelectual citadina. Fue en esta época que el pintor José Luis Cuevas lo bautizó como la «Zona Rosa»: muy tímida para ser roja, pero demasiado frívola para ser blanca. Sin embargo, para finales del siglo pasado, este ambiente bohemio e intelectual fue desapareciendo para dar paso a los antros gay, discotecas, *sex shops* y una nueva fauna nocturna que le quitó toda timidez, de tal forma que, en la actualidad, si bien aún sobreviven algunas galerías, restaurantes y hoteles que procuran mantener su espíritu europeizante, la Zona Rosa se ha consolidado como un barrio de tolerancia y prostitución.

Así la presenta Aridjis: como el lugar donde se congrega lo peor de la miseria humana. Aquí la descripción no es espacial, no se catalogan los elementos que forman el espacio urbano sino los negocios, cabarés y antros, que señalan la corrupción humana como la prostitución, el tráfico de infantes, la pederastia o la excentricidad llevada al extremo de las mujeres mutantes. Las abundantes descripciones que dibujan cada detalle del Distrito Federal repugnante y apestoso en *La leyenda de los soles* desaparecen casi por completo en *Los perros del fin del mundo*, novela más íntima. Ninguna, sin embargo, acude a la destrucción de los hitos geográficos típicos como exige Musset a la ficción apocalíptica sino que, por el contrario, localizan las acciones en barrios conocidos de la capital mexicana: la colonia Juárez, la Zona Rosa, la colonia Cuauhtémoc, el Palacio Nacional o el Bosque de Chapultepec para mostrar una decadencia paralela entre la sociedad y la ciudad que la alberga. Tampoco echa mano de una gran catástrofe cósmica: los temblores que sacuden a la Ciudad de México en *La leyenda de los soles* y la ceniza volcánica que la cubre en *Los perros del fin del mundo* son constantes de estos relatos que poco a poco van acabando con la ciudad. Son la suciedad, la contaminación, la explosión demográfica y la descomposición social las que configuran el caos apocalíptico, más cercano a la visión de Monsiváis que a la de Musset. Pero para Aridjis la capital del país no es la única ciudad a la que se puede calificar de decadente y apocalíptica; otra gran diferencia entre la novela de 1993 y la del 2012 es la aparición de Ciudad Juárez como espacio de decadencia.

Famosa por su ubicación en la frontera con los Estados Unidos y por haber sido desde el siglo XVI un lugar estratégico para cruzar el Río Bravo, la antigua garita de Paso del Norte cobró fama internacional durante los últimos años del siglo XX por los feminicidios descubiertos a partir de 1993. Sobre ellos creció la fama de Ciudad Juárez como el lugar «más peligroso para las mujeres» y el tema, convenientemente etiquetado como «Muertas de Juárez», se convirtió pronto en una mina de productos culturales de todo tipo.<sup>162</sup> A esto se sumó el grave problema del narcotráfico y, ya en el siglo XXI, una escalada de violencia que colocó a Juárez entre las ciudades más peligrosas del mundo: así, un lugar que había sido conocido más por ser zona de tráfico y prostíbulos de poca monta se convirtió para las primeras décadas del nuevo milenio en símbolo de muerte. Es en este momento cuando la recupera Aridjis como escenario para *Los perros del fin del mundo*. La descripción que hace el narrador parte de un sitio privilegiado, la ventanilla del avión donde viaja el protagonista:

José escrutó el Valle de Juárez: la serranía parecida a la espina dorsal de una lagartija, los llanos atravesados por ríos enfebrecidos y los campos algodoneros que otrora se extendían a lo largo del Río Bravo. «Avienta una piedra y llegará a Texas», hasta hace poco presumían los juarenses, quienes ahora decían: «Avienta una mujer muerta de este lado y cruzará la frontera».

La tolvanera que oscurecía la ciudad daba al caserío un esplendor amarillo como si hubiera recibido un duchazo de orines. Los cactus, semejantes a dedos apuntando al cielo, cruzaban el muro migratorio. (Aridjis 2012: 73)

Los llanos y los campos algodoneros fueron los lugares donde se encontraron buena parte de los restos de las llamadas «Muertas de Juárez», de ahí que la descripción adquiera un tono ominoso con su sola mención, reforzado por el comentario sobre las mujeres muertas que cruzan la frontera. Otro detalle que mantiene la isotopía tonal disfórica, que comienza con el símil entre la sierra y el esqueleto de una lagartija, es la manera como compara el color del desierto con un

---

<sup>162</sup> Sobre la productividad cultural de los feminicidios en Juárez, *cfr.* Kunz (2008 y 2016).

«duchazo de orines». Más adelante, en su trayecto al hotel, José Navaja pregunta por las cosas que va mirando, con lo que se amplía el catálogo descriptivo de la ciudad: una cruz expuesta en mitad de la calle, explica el taxista, «se erigió en memoria de las seiscientas muertas de Juárez, sin contar las tres mil y pico desaparecidas» (Aridjis 2012: 75) y el maniquí al pie de la cruz cuyos senos están destrozados es «para recordar a las muertas» (Aridjis 2012: 75); la enumeración de las casas que son propiedad del Señor de la Frontera sirve para nombrar calles que completan la descripción: Avenida 16 de Septiembre, Avenida Revolución, Avenida Patria junto al Paso del Norte, cerca del aeropuerto (Aridjis 2012: 76) que aluden, además, a los hitos históricos más representativos del país: la Independencia y la Revolución. Con esto, el sentido aferente propio del nombre de Ciudad Juárez queda ampliado y resignificado como el lugar de las Muertas y de los capos del narcotráfico. Otros lugares que visita el personaje son el cementerio municipal de San Rafael –al borde de la saturación desde 2015 por el repunte de violencia «que azotó la ciudad del 2008 al 2012» y que aumentó el número de funerales de 10 a 20 diarios en promedio (Castañón 2015)– y el desierto de Samalayuca donde el personaje observa un «camión monstruo que parecía salido de una película de Mad Max. No era el único, detrás de él venían otros vehículos tipo narco-rinoceronte y narco-camello con las llantas blindadas y gruesos escudos de acero» (Aridjis 2012: 97), que añaden al concepto de 'desierto' el sema de «guerra apocalíptica», especialmente por el símil que hace el narrador con la película de Mad Max, ficción postapocalíptica: estos camiones monstruo son los que suelen utilizar los grupos del crimen organizado para los enfrentamientos con el ejército o entre cárteles.

De esta forma, la Ciudad de México y Ciudad Juárez se configuran en las novelas de Homero Aridjis como urbes malditas: infestadas por la miseria económica y humana, la violencia y la muerte, son escenarios obvios para el fin del mundo. Sin embargo, la capital es la que aparece con mayor frecuencia como el núcleo donde comienza la catástrofe. *Picnic en la fosa común* hace despertar a Quiztlatlátiz en el centro financiero de Santa Fe, en una novela que también aprovecha el pasado enterrado del antiguo Distrito Federal –el sistema del drenaje profundo, las numerosas cavernas que hay debajo de la

delegación (hoy alcaldía) Álvaro Obregón— y pocos sitios al descubierto: el crucero de las avenidas Insurgentes y Reforma, donde en una excavación se encuentran los restos de Tlilcoatl; la colonia Narvarte donde se encuentra el departamento del protagonista, la estación de metro Insurgentes, la zona de hangares del Aeropuerto, la estación de autobuses de Cien Metros, el barrio de La Merced en el centro histórico y pocos lugares más bastan para identificar a la ciudad. Su carácter apocalíptico depende más de la historia relatada que de las descripciones: es el lugar debajo del cual descansa, a punto de despertar, el numen del caos. Su destrucción sólo se anuncia con la inundación del CEMAOP, el recuerdo de los terremotos y los constantes hundimientos, pero no se representa más que como algo inminente.

Lo contrario sucede en *Memoria de los días*, donde la descripción de la ciudad y en general del mundo es particularmente atroz. Aquí, los rayos ultravioleta, la disminución de la capa de ozono protectora de la atmósfera, la desecación o contaminación de cuerpos de agua, los gases venenosos en el aire de las megalópolis a nivel global y un largo etcétera provocan epidemias mundiales: en la Ciudad de México, durante el llamado «año de la peste» los habitantes deben usar máscaras de gas para protegerse del ozono y luego «trajes especiales para no morir, como muchos otros, ahí nomás en cualquier calle: asfixiados, quemados por rayos ultravioleta» (Palou 2003: 22). Dionisio Estupiñán camina entre cadáveres que se pudren al sol, ratas y excrementos, mientras el relato recuerda las maldiciones del Levítico: la Ciudad asolada, entregada a los enemigos, sus habitantes diezmados y los pocos que quedan «alimentándose unos de otros y esperando el día de su muerte» (Palou 2003: 23). La descripción del entorno concuerda con la imagen de destrucción provocada por la peste, como si ésta hubiera contagiado a la urbe:

La Ciudad de México es un queso gruyère: los edificios abandonados desde hace dos años, con los vidrios rotos y las paredes agrietadas, se apiñan inútiles como recuerdo de una época ya olvidada. [...] Puedo, por qué no, referirles aquella tarde en que caminó por la Alameda, rodeando el hemiciclo a Juárez, para constatar que alguien había removido los cadáveres del último verano, y que anduvo por el barrio chino, por el Zócalo. Es más, puedo decirles que entró a Palacio Nacional y fue a sen-

tarse en una polvosa silla presidencial, apartando las ratas. Miles de ratas que salían de quién sabe dónde; pululaban desde unos meses atrás por las calles, comiéndose la poca comida que restaba: cadáveres de perros que no pudieron abandonar la Ciudad con sus amos. (Palou 2003: 22-23)

Una vez más la historia comienza en el centro histórico: la Alameda, el Zócalo, el Palacio Nacional infestado de ratas cuya descripción el narrador, Dionisio, despliega en un inventario de atributos que lo construyen, reduciéndolo a unas cuantas referencias reconocibles, como un espacio apocalíptico: alfombras roídas, orín de ratas y excrementos secos en el Palacio, la marquesina destrozada del teatro Blanquita, «los restos de la que fue Ciudad de los Palacios» (Palou 2003: 23-24).

Pero esta devastación ecoapocalíptica no se reduce a una ciudad, sino que es planetaria. En su *Liber miraculorum*, el Padre Truquitos afirma que «[l]as naciones luchan contra las naciones. El hambre ha aniquilado a la mayoría de mis hermanos. Ha habido terremotos y glaciaciones, huracanes devastadores en las tierras que los antiguos llamaron de Gog y Magog» (Palou 2003: 110), y ora por la pronta Parusía o la muerte, lo que suceda primero. Las grandes ciudades se han vaciado de habitantes:

Al principio del fin –el año de la Peste– los hospitales se llenaron, hubo esfuerzos. No había manera de salvar a las personas porque tampoco había redención para el mundo. El agujero en la capa de ozono y sus consecuencias era menos nefasto que la lepra, el sida, la peste negra, los cánceres de piel, las leucemias. Cientos de miles de hombres morían al día. (Palou 2003: 227)

Con esto concuerda también el discurso del científico Carmona, cuyo pensamiento nos permite conocer su narrador heterodiegético y, así, vemos que en esto coinciden ambas perspectivas de la novela, la de la Iglesia de la Paz del Señor y la del astrofísico:

Éste ha sido el siglo de las expulsiones: miles, millones de refugiados en otros países. Enormes cantidades de extranjeros poblando tierras extrañas [...]. Peor que las guerras, piensa Carmona con su tendencia a la filosofía necrófila, al axioma irrebatible; o que las hambres, o las terribles

epidemias del siglo, han sido los últimos tres años. No queda ya nada de Europa, sus sobrevivientes se han unido a caravanas de beduinos en el África, los pocos que han escapado de la glaciación están en Asia, bañándose en el Ganges por última vez. (Palou 2003: 150)

Las enfermedades provocadas por los cambios en el medio ambiente, pestes de lepra, sida, cáncer, migraciones en masa por una glaciación en Europa y por las diversas guerras y crisis configuran un escenario apropiado para la ficción apocalíptica. De vuelta en México, que aparece como una síntesis de lo que sucede a escala mundial, el Dr. Carmona describe la situación política como un caos de corrupción, mentiras y luchas intestinas: el Consejo de Historiadores nombra a un presidente vitalicio de la República y «tiene encargada la enorme tarea de reescribir la historia, borrar nombres, sustituir hechos, modificar posiciones» (Palou 2003: 122). Dionisio también menciona la situación del país: «los problemas agrarios, las tomas de tierra, las revueltas campesinas» (Palou 2003: 204), disturbios en Jalisco y una guerra civil en Yucatán que terminaron en masacres ordenadas por el presidente vitalicio (Palou 2003: 205-207). Todos los elementos que simbolizan los jinetes del Apocalipsis se encuentran aquí: la guerra, el hambre, la peste y la muerte configuran el espacio representado de *Memoria de los días*. La catástrofe que termina con la aventura de la secta y marca el final de su historia sucede en Los Ángeles, diezmada también por las epidemias, con lo que se contagia del síndrome de Babilonia: la violencia representada por Spencer, el exjipi, y continuada por la policía antimotines no es sino el compendio de toda la descripción espacial.

Tenemos así una Ciudad de México que pasa por varias etapas en estas ficciones apocalípticas: la añorada ciudad de los lagos, de los Palacios y de los rituales que mantienen dormidos a los dioses del caos; la metrópolis moderna y caótica pero funcional donde se avenida el evento que ocasionará el Fin del mundo; una futura, sumida en la podredumbre, la miseria y la sequía, en constante crecimiento y donde los antiguos dioses reaparecen para continuar su lucha cósmica; y finalmente, la otra posible ciudad futura, destruida y abandonada, donde se resumen los grandes males apocalípticos. A la capital se suman Ciudad Juárez y Los Ángeles como escenarios de muerte y

violencia, pero sin alcanzar la significación espacial de la capital mexicana.

Chávez Castañeda apuesta por crear una ciudad apocalíptica sin referente en la realidad extratextual. Siguiendo su propio postulado del manifiesto del Crack, donde afirmó su propósito de «lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno» (Palou *et al.* 2016), crea en *El día del hurón* un espacio urbano llevado al límite con habitantes en situaciones también extremas. De esta manera, no sólo tiene la libertad de llenar el nombre de su universo diegético, «Zagarra», con las características que le sean más favorables para el relato, sino que también logra sintetizar en una ciudad completamente ficcional todos los vicios y problemas de las megalópolis contemporáneas, particularmente favorecidos por la desaparición del miedo al castigo y la escalada de violencia. La ciudad completa se encuentra sumida en este caos que amenaza con llegar a su nadir durante el día del hurón y la sensación de inminencia se complementa con la búsqueda del protagonista Hermilo Borques del castigo ejemplar, el miedo último que ponga un freno a los crímenes. Así, desde el inicio queda claro el tono amenazante de la narración, en la que se subsume la idea del control por miedo a una represalia terrible por parte de la autoridad total:

Nuestra época ha sido incapaz de generarse un miedo apropiado que sirva de disuasión [...]. No es una estrategia nueva. El infierno es el más antiguo sistema de apaciguamiento, y hasta hoy, sin duda, el más efectivo. Un testigo omnipresente que lo ve todo y todo lo evalúa, y la certeza de una consecuencia para cada acto, incluso después de la muerte, es una receta que bastó durante siglos. El fin: contener, refrenar. [...] Es allí, en la conciencia, donde resulta imprescindible el miedo. Los latigazos no están para remediar sino para transmitir un mensaje a los testigos: la próxima vez podrías ser tú. (Chávez Castañeda 1997: 17)

Esta reflexión de Borques remite a dos conceptos que resultan esclarecedores con respecto de la ciudad de Zagarra: el primero es la idea del infierno como sistema de apaciguamiento, «el más efectivo» pues, recordemos, promete sufrimiento eterno (no hay mejor descripción que la de Dante: «Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate»), y

el segundo es la idea de la divinidad vigilante: el testigo omnipresente que todo lo ve y evalúa, capaz de imponer un castigo ultraterreno. Pienso que ni estas ideas puestas en la conciencia figural del protagonista, ni la referencia a los castigos bíblicos son gratuitos, sobre todo por la similitud fonética de Zagarra con la famosa ciudad maldita de Gomorra: a pesar de todo, Chávez Castañeda no logra evitar el guiño al Dios castigador por excelencia ni a una de las ciudades receptoras de la venganza divina.

La construcción diegética, entonces, se sostiene sobre la idea del control impuesto artificialmente sobre el caos: el relato inicia con la llegada de Rosas Palazán a un aeropuerto donde los pasajeros corren atropelladamente tras el anuncio de evacuación por una amenaza de bomba «entre los acordonamientos que súbitamente recortaron el vestíbulo en un canal semejante a un matadero» (Chávez Castañeda 1997: 8); los retenes y la escena en el tren subterráneo donde se comete el primer crimen del que somos testigos junto con el personaje refuerzan la carga semántica del «matadero» en que se convierte la entrada a la ciudad. Inmediatamente después se encuentra la descripción del primer espacio propiamente urbano, el edificio de la policía, ubicado en el centro mismo:

El búnker ocupa dos manzanas completas y se basta sola [sic] para destrozar la armonía en el cuadro de edificios avejentados como pieza de museo del centro viejo. El edificio es un enorme bloque de hormigón con los miradores necesarios para tener todas las calles bajo vigilancia y con las puertas suficientes para conjuntar en pocos segundos algo más que una cuadrilla. Barrotes, muros gruesos como represa, y sin embargo tanto límite resulta inútil a la hora de contener el tiempo: también allí dentro son las ocho de la noche. (Chávez Castañeda 1997: 11)

Como síntesis de Zagarra, este edificio determina el campo semántico que abarca la totalidad del espacio: entre los edificios *avejentados*, sobresale como un panóptico que convierte a la ciudad en una gigantesca cárcel que tiene todo bajo vigilancia y de la cual nadie puede escapar –lo que explica por qué incluso al final Borques no puede subir al tren con Vania y por qué la estación de trenes se encuentra vacía en la víspera del día del hurón: quien no sabe que se encuentra en una prisión, no concibe razón alguna para salir de ella–.

Zagarra es como una gran institución disciplinaria foucaultiana con dos torres de vigilancia donde una es visible, el búnker policiaco, y la otra invisible, el control de los medios de comunicación: también ahí, en el búnker, son las ocho de la noche y todos los miembros del sistema policiaco se aprestan a ver el programa del Verdugo.

Incluso el crecimiento de la ciudad está limitado por una línea invisible, la que la circunda como un muro y la obliga a la expansión en un eje vertical. Así, Zagarra crece en dos sentidos: uno ordenado y hacia arriba para la gente común y otro hacia abajo, accidental, cuyo origen se encuentra en hundimientos de tierra. Esta parte de Zagarra se asemeja a los círculos del infierno dantesco, que van señalando el descenso hasta lo peor del ser humano; por eso a Zagarra baja se va por una avenida, una sola, pero oficial. A lo peor se llega,

por un camino que no aparece en los mapas: una vía angosta que pertenece a la policía nacional y que en nada se asemeja a las circunvalaciones de la avenida Ricario; aquélla desciende recta y solitaria entre el río y los barrios de la Zagarra baja. La maquinaria que se oxida en la ribera y que la patrulla va dejando atrás tiene mucho de esqueleto prehistórico, deforme, erguido aún. Hasta ahí, hasta esa playa lechosa, llega el otro cementerio. Demasiado tonelaje, la inconsistencia del terreno, y las casonas que allí se asentaban se fueron a pique; las menos se hundieron hasta perder la planta inferior: otras aparecen ladeadas con la pereza de un naufragio eterno; las más desaparecieron completas bajo la tierra; barrios enteros. (Chávez Castañeda 1997: 32)

La configuración descriptiva continúa el tono distópico. A los edificios avejentados y el panóptico policial se suma una avenida que desciende entre «esqueletos prehistóricos aún erguidos», subrayando la decrepitud general que lleva a la muerte: el cementerio. La naturaleza y el tiempo convirtieron esta zona en una representación arquitectónica del caos general: los hundimientos, lejos de uniformar el desastre lo dejan a la mitad, con casonas medio hundidas y otras ladeadas en un «naufragio eterno» donde habita la escoria de la sociedad zagarrense, entrando por boquetes a las casas hundidas, peleando contra las ratas. Es el barrio de Lafaveiga, donde, afirma Vidoc, «se guarda nuestra vergüenza, un caldo de hambre, crimen, porquería» (Chávez Castañeda 1997: 32), y el verbo que usa, «guar-

dar», adquiere un tono ominoso cuando se descubre que, literalmente, se quiere retener lo que está ahí: Borques observa cómo

[d]ecenas de hombres levantan un enrejado larguísimo que se le fuga a la derecha y a la izquierda: cuatro metros de púas lanzadas al cielo como el cuerpo interminable de un erizo. Del otro lado, ante los millares de pinchos, se aglomera la gente. (Chávez Castañeda 1997: 35-36)

Como el panóptico no ha sido suficiente, el gobierno decide encerrar Lafaveiga y a sus habitantes, con lo que la imagen de un universo cerrado en sí mismo se hace más evidente.

El pretexto para «resguardar» así a la población, no de Lafaveiga sino del resto de Zagarra, es que en este lugar es donde aparece la peste apocalíptica: «Es una peste desconocida. No se ha visto nada parecido. En un par de días las víctimas suman más de cien» (Chávez Castañeda 1997: 36), afirma Vidoc. A quienes se contagian por cualquier herida, por minúscula que sea, la enfermedad los mata por desangramiento; sin sintomatología, sin remedio alguno, sumamente contagiosa, de origen desconocido, momifica los cuerpos en cuestión de días:

la deshidratación vertiginosa hace que los tejidos se desequen y las vísceras se endurezcan. Se oponen al proceso ordinario de putrefacción: lleva muerto diez días y podrían transcurrir otros cien sin que se modifique su estado. Se ha convertido en una momia. (Chávez Castañeda 1997: 37)

El fondo de Zagarra, así, es el núcleo desde donde sube la peste y lo que se intenta contener. El proceso es similar al de *Picnic en la fosa común*, ya que en ambas novelas los males apocalípticos provienen del subsuelo: Quiztlacatlátiz, el caos, vive en las entrañas de la Ciudad de México junto con sus acólitos, los enanos y los albinos; la peste, primero social y luego real, habita en las entrañas de Lafaveiga, bajo la tierra, en los restos de las residencias hundidas. Algo más alejado, pero también referido al subsuelo, uno de los peligros en *La leyenda de los soles* se encuentra en el sistema de drenaje profundo, a punto de estallar y cuyas alcantarillas sin tapas succionan a los

habitantes de la Ciudad para arrojar sus cadáveres en los desagües de las afueras.

Otra mirada de la zona media de Zagarra la brinda Rosas Palazán mientras busca una pista que le indique a quién debe matar. Vaga por:

esa zona que llaman la ciudad de piedra, una especie de museo natural luego que la lava cubrió a unos primeros habitantes, hace siglos [...]. Caminó muchas veces el bulevar allende el río, escuchando el tañido melancólico de una boyá que nada debía hacer ahí, defendiéndose del olor a sumidero, del agua blanca como saliva, de una barandilla que invitaba a saltar del otro lado. [...] le dijeron, aunque no lo creyó, no hay cementerio, que cada quien enterraba donde podía: allí estaba también el agua. Luego descubrió la marisma y fue peor: la arena movediza que cortaba la calle era una tumba de muertos para muertos. Por alguna causa inexplicable, el proceso de putrefacción se detenía en las larvas. Un cenagal color hueso que parecía latir en espera de cadáveres, y sí: allí lanzaban a sus muertos en la ciudad de abajo. (Chávez Castañeda 1997: 45-46)

La presencia de la muerte se codifica de manera reiterada en todas las descripciones del espacio representado. Además de la peste en Lafaveiga, aquí también el agua está contaminada y, como esas casas que no terminan de hundirse pero tampoco se mantienen por completo en pie, el río se convierte en una marisma de aguas blancuzcas «como saliva» y un cenagal donde los muertos quedan a la mitad del proceso de putrefacción. El lugar parece un tracto digestivo que se alimenta de muertos a los que mantiene en una digestión detenida y, por si fuera poco, Rosas Palazán arriba a un lugar conocido como la zona muerta, donde nada funciona: «el auto se detiene, paran las manecillas del reloj, enmudece la radio; allí no funcionan los teléfonos ni llega la señal televisiva; un silencio de destierro y mundo aparte que lo descompone todo» (Chávez Castañeda 1997: 46). Estas descripciones crean una isotopía tonal disfórica permanente: una erupción que dejó convertidos en piedra a los habitantes, una peste que los momifica en el presente de la narración, hundimientos, un río con agua blanca, barandillas que invitan al suicidio, cenagales repletos de cadáveres a medio pudrir, calles caóticas y edificios viejos dominados por un panóptico policial y la torre de transmisión, «que

corta el cielo por encima de la cúpula de San Freyse y que sólo transmite por la noche» (Chávez Castañeda 1997: 41), desde donde el Verdugo lanza sus mensajes de violencia.

La otra parte, la Zagarra de arriba, apenas de describe: altos edificios suficientemente cercanos para que los habitantes de uno alcancen a ver a los de enfrente, como sucede con Borques y Vania, y un zoológico donde la construcción intenta simular la vida silvestre y sólo logra crear una sensación de mayor encierro con sus fosas, mallas, gruesos tubos de acero y techumbres. Más allá, en la montaña, se encuentra la zona residencial a donde no llega el peligro, Palisades, cercada también por policías y militares, pero no para evitar que los males de su interior se propaguen como en Lafaveiga sino para protegerla de ellos. Desde ahí se puede ver la ciudad hacia abajo, a salvo, por lo menos hasta el final de la novela pues no se sabe lo que sucede durante el día del hurón. Si hay algún atisbo de esperanza en este relato apocalíptico, se encuentra aquí, hasta donde llega Borques con la niña a la que ha rescatado y que lo ha rescatado a él mismo de la marisma. Quizás por eso el sitio no tiene una descripción completa y sólo queda aludido, al contrario del resto, claramente señalado como un espacio cerrado, vigilado y connotado por señales de muerte. Como en las otras representaciones apocalípticas que hemos visto del espacio, los símbolos de los jinetes se pueden encontrar desplegados en la ciudad de Zagarra: la guerra representada en la violencia general, los ataques de la marabunta y el cerco en Lafaveiga; el hambre entre los habitantes de Zagarra baja; la peste provocada en el barrio más bajo como estrategia de control poblacional pero que alcanza por lo menos el cuartel de la policía con la muerte del sargento Priorato; y la muerte, hemos visto, connotada en la totalidad de las descripciones. Por si esto fuera poco, el espacio tiene como constante descriptiva el caos –hundimientos, al menos una erupción volcánica en su historia, calles laberínticas y una zona muerta donde nada funciona– al que intenta controlar con evidente fracaso un sistema opresivo que, en el presente del relato, entra en confrontación –el panóptico de la policía contra la televisión del Verdugo– y cuyo choque en el día del hurón queda suspenso al final de la novela.

Así pues, la Ciudad de México, Ciudad Juárez y Zagarra se construyen como escenarios para el fin del mundo. Comparten la inmi-

nencia de una catástrofe cósmica que no sucede en la diégesis representada –sólo en *La leyenda de los soles*– pero que se anuncia constantemente tanto por la destrucción ya reinante como en los indicios que brindan las descripciones. En general, éstas establecen isotopías tonales disfóricas en las que predominan los semas relativos a la muerte, la vejez, el caos y la enfermedad; los panoramas arquitectónicos desplegados en estos espacios resultan inarmónicos ya sea por su desproporción o por encontrarse en proceso de degradación. Salta a la vista el uso reiterado del motivo del «peligro enterrado o subterráneo» en la mayoría de las novelas: en el caso de aquéllas que usan como escenario a la Ciudad de México, en la alusión al sistema de drenaje profundo y al pasado prehispánico que se desentierra o despierta; y, en el caso de Zagarra, en la construcción del espacio sórdido de Lafaveiga. En Ciudad Juárez este motivo no se encuentra, pues Aridjis usa el más común relacionado con la muerte y la violencia juarense: el desierto, renovado y reformulado durante las últimas décadas del siglo XX por el tema de las muertes de Juárez, no necesita el subsuelo. Finalmente, en todos estos espacios diegéticos se insiste en el carácter inminente del suceso catastrófico y, al mismo tiempo, en su despliegue como un continuum en el que se desarrollan las acciones y que persiste tras el cierre de la novela.

## 2. Mundos trascendentes

Hasta el momento hemos visto cómo se construye una ciudad donde la catástrofe escatológica está por ocurrir o está ocurriendo, que es la forma más común de espacio diegético al que acude el modo apocalíptico de ficción. Ahora veamos cómo se representa un espacio diegético donde el Fin del mundo terrestre ha sucedido y el espacio creado corresponde al Más allá; ficciones que en principio debieran corresponder a lo postapocalíptico pero que desarrollan también un relato escatológico cuyo final implica un Fin del mundo en un nivel absoluto. Es decir, mientras que las ficciones de modo apocalíptico más usuales tienden a cerrar la historia con la amenaza catastrófica aún en el futuro o bien con la comprensión de que se trata de un evento en proceso y, en cualquiera de los casos, inevitable e inconte-

nible, otras han llevado el tema del Fin a extremos que abarcan la realidad trascendente prometida en el paradigma apocalíptico o, en combinación con el modo metaficcional, el final de un mundo que se revuelve en sí mismo y marca el fin del relato *per se*. Así sucede con *Cielos de la tierra*, donde se presentan dos espacios diegéticos en tres relatos: los históricos ubicados en la Ciudad de México cuya intención es realista y que describen sendos momentos límite –uno eminentemente escatológico justo después de la Conquista en México-Tenochtitlan, durante el nacimiento de la nueva Ciudad, con el relato de Hernando de Rivas, y el otro significativo para la generación de las últimas décadas del siglo XX posterior a la crisis de 1994, con el de Estela Ruiz–, y el de Lear desde L'Atlàntide, posterior al cataclismo nuclear que terminó con el mundo conocido, en una ciudad fuera del tiempo y de la historia, donde viven los seres creados para la supervivencia humana. Por su parte, *Si volviesen sus majestades* de Padilla sucede en un universo diegético de cronotopo cero –éste sí–, donde los dos personajes principales, el Senescal y el Bufón, recrean varias versiones del Reino en relatos que se demuestran constantemente como falsos y terminan negándose a sí mismos, con lo que sobreviene un Fin del mundo que es, al mismo tiempo, el fin de todos los relatos.

## 2.1. UNA JERUSALÉN FUTURA: L'ATLÀNTIDE

Más que una ciudad, L'Atlàntide es un espacio creado sobre los restos de la tierra. Se trata de un mundo de irrealidad que, en tanto espacio de ficción, pertenece al tipo de

universos regidos por leyes propias y diferentes de las que imperan en el nuestro; de mundos perdidos, por venir o laterales; de sistemas esencialmente autónomos, que de modo deliberado evitan la referencialidad. (Sardiñas 2002: 17)

Un mundo por venir, coincidente con lo que enuncia el paradigma apocalíptico,<sup>163</sup> la región sobrenatural donde se cumple la promesa de

---

<sup>163</sup> *Vid. supra* capítulo II. Discurso apocalíptico.

la revelación; y, dado que la acción se desarrolla *después* del cataclismo y los personajes son los elegidos para la supervivencia –no se trata propiamente de quienes se *salvan* en el sentido estricto del texto apocalíptico, puesto que son seres *creados* para vivir en este mundo–, podemos colegir que ha pasado el juicio escatológico y estos seres (los atlántidos) son el resultado de la aspiración humana a la salvación escatológica y representan la transformación cósmica: la vida trascendente. La descripción tanto del espacio como de los personajes, sus características y sus acciones, a cargo de la narradora Lear, crean un espacio ficcional completamente alterno donde es posible y verosímil el relato futurista apocalíptico.

L'Atlàntide es un lugar en el cielo –de ahí que me permita nombrarla la Jerusalén celeste–: «[v]ivimos suspendidos en la atmósfera de la Tierra, alejados de la superficie, evitando las radiaciones, las ruinas, la destrucción, las tolvaneras y nubes tóxicas de las tormentas» (Boullosa 1997: 16). La mención de las radiaciones y el ambiente tóxico que predominan en el espacio terrestre alude al cataclismo nuclear, el gran Accidente –recupero nuevamente el término de Octavio Paz–, que simbolizó los temores apocalípticos del siglo XX incluso después de la Guerra Fría. El material del que está construido este lugar es aire:

Nuestras *viviendas* de aire son, aire que evita el paso del aire, sin que jamás entre en ellas frío o calor, atemperando y atenuando la fuerza de los vientos, aire sólido, materia invisible e incorpórea. [...] Nuestras *herramientas* son también de aire. Todo es de aire aquí. Y es de aire la *Central* que guarda lo que aquí escribo, o, si prefieren decirlo así, es de materia transparente. No como fue el vidrio, porque el vidrio, que era gel, era sólido. La nuestra es materia de aire y como el aire es incorpórea, aunque, como el aire, también pueda empujarnos, sostenernos, elevarnos, cegarnos, etcétera. [...] El mismo elemento, domesticado por nosotros, salvaje corre inmundo por la superficie de la Tierra. Trombas, huracanes, ciclones, tornados cargados de polvo y de desechos, sueltan su ira incontenible sobre el planeta vacío, tan densos que muchas veces la luz del sol no toca ni agua ni tierra. (Boullosa 1997: 17)<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Cursivas mías.

La primera descripción que hace la narradora es panorámica, pero con un ordenamiento extraño, pues pasa de lo general (viven suspendidos en la atmósfera) al espacio habitacional, las herramientas, y de ahí a la Central, sin un orden lógico que permita formar una idea espacial del lugar. No hay un modelo taxonómico o lógico-lingüístico con indicadores de ubicación: viven en la atmósfera –se entiende que *sobre* la tierra– y eso es todo. La vaguedad inicial se va concretando a lo largo del relato, conforme Lear va describiendo la vida de la comunidad, y con esta concreción se revelan también pistas que hacen de éste un espacio más siniestro de lo que parece. Algo que se instaura en esta parte, y que reiteran constantemente tanto Lear como sus compañeros atlántidos en los fragmentos de discurso directo que transcribe ésta en su cesto, es el contraste entre la perfección, limpieza y civilización dominantes en la comunidad frente al lugar salvaje, violento y peligroso que es el planeta en el presente de esta narración. Incluso los elementos han sido domesticados a favor de los sobrevivientes: el aire que brinda material de construcción para L'Atlàntide, en la tierra se manifiesta con «ira incontenible»; el espacio en la atmósfera es invisible e incorpóreo, mientras que las ruinas terrestres albergan toneladas de objetos, «cosas» inservibles que forman montañas de basura cubiertas de polvo.

Las descripciones, pues, se caracterizan en este relato por su vaguedad: si bien Lear apunta que viven en una

enorme esfera achata y transparente, sin paredes ni pisos visibles, sin argamasa ni cemento, piedra o ladrillo, en un lugar que es lo contrario de una casa, un castillo o una cueva. Y no tenemos cosas, no usamos, no hacemos cosas. Solamente nos acompaña el agua. (Boullosa 1997: 18),

no se establece una deixis de referencia desde la cual la voz narrativa organice un modelo descriptivo. En esta esfera achata se encuentra la Central, pero ignoramos si es una torre o un búnker, si está en el centro mismo o en una zona lateral, únicamente por un comentario sabemos que está debajo de la habitación de Lear –«Cuando estaba por dejar mi habitación de L'Atlàntide para *bajar* a continuar mi

transcripción [...]» (Boullosa 1997: 89)<sup>165</sup> y que las recomendaciones llegan de ahí mediante timbrazos y vibraciones en el suelo. Igualmente, el personaje habla de tres zonas específicas: Punto Calpe, La Arena y el Jardín de las Delicias. El primero es al mismo tiempo una «escalinata de aire sólido que une L'Atlàntide y la Tierra» (Boullosa 1997: 24) y «el equivalente a la plaza pública» (Boullosa 1997: 107), y es el único lugar donde «conviven» los atlántidos: se sonríen y se ponen al tanto de sus actividades, intercambian miradas y gestos, se tocan y acuerdan citas; también está debajo de la zona donde se ubica la habitación de Lear —«Si no estoy de humor, *bajo* mucho antes que todos» (Boullosa 1997: 107)—.<sup>166</sup> Pero, además del nombre que puede referir al municipio de Calpe, en el País Valenciano, donde hay unas ruinas romanas conocidas como el Baño de la Reina y pozas con aguas termales, que pueden encontrarse aludidas en el relato —«Pasé al lado de las pozas sin sumergirme en ellas» (Boullosa 1997: 231)—, no se indica nada más. En cuanto al Jardín de las Delicias, es un islote coralino debajo de la colonia, «no lejos del Punto Calpe» (Boullosa 1997: 115), al que no llegó la intervención humana y con escasa vegetación «que conserva su aspecto original casi intacto» (Boullosa 1997: 115). Su descripción es subjetiva: se destacan su belleza y la poca radiación que conserva.

Al contrario de Punto Calpe y del Jardín de las Delicias, el espacio donde se ubica La Arena está más claramente localizado:

A poca distancia del que fue el Mar Mediterráneo, cerca de las salinas rojas y de las salinas blancas, donde comienza el desierto arenoso que a los ojos parece no tener fin, al costado de unas ruinas romanas, *el Capitolio construido en honor de Júpiter, Juno y Minerva*, con su escalinata ancha y magnífica, se llevan a cabo las ceremonias comunitarias de L'Atlàntide. A espaldas de los restos del Capitolio están las ruinas de *la muralla de la medina*, y sus callejuelas como un laberinto, rotas a trozos, *la mezquita con su minarete octagonal*. [...] Ahí, sobre una alfombra de viento adornada por el trazo natural de éste sobre la arena, cerca del *Patio de la Rosa*, sobre el que los hombres de la Historia trazaron en tiempo inmemorial una rosa del desierto con ocho pétalos, a un costado

<sup>165</sup> Cursivas mías.

<sup>166</sup> Cursivas mías.

del Capitolio romano, L'Atlàntide celebra sus ceremonias (Boullosa 1997: 183)<sup>167</sup>

En este lugar crean una burbuja de aire que flota un palmo sobre la arena, como una cápsula que les proteje del viento y de las toxinas dominantes. Los hitos geográficos ubican esta cápsula en Marruecos, en la antigua ciudad romana de Volubilis donde se encuentran las ruinas de un templo a Júpiter, Juno y Minerva, y a 33 kilómetros de la ciudad de Meknes, cuya muralla es famosa por la gran puerta de Bab Mansour y donde hubo un importante mercado de esclavos hasta el siglo XVII.<sup>168</sup> El emplazamiento de La Arena en este lugar, además de la explicación que brinda la narradora sobre la belleza del desierto, puede estar relacionada con la leyenda de la Atlántida, el continente por cuyas historias se nombró a la comunidad:

¿no fue en su honor [de los hombres de la historia], en el honor de los que son el blanco de nuestro olvido, que bautizamos a la colonia así? [...] Nadie se acuerda del continente sumergido en el mar, ni de su huerto de naranjas de oro, ni del oricalco, aquel mineral rojo que La Atlántida, al desaparecer, arrastró consigo (Boullosa 1997: 19),

y que se encontraba, según la leyenda recuperada por Platón en los diálogos *Timeo* y *Critias*, más allá de las columnas de Hércules, en el océano Atlántico.

Llegamos así al nombre de la colonia: La Atlántida, en recuerdo al continente perdido. Como en los diálogos platónicos, en principio este lugar se plantea como perfecto con una sociedad ideal donde florecen la igualdad y la armonía, habitado por seres inmortales, sabios y hermosos en un sitio edénico similar al prometido por el Apocalipsis, donde el único alimento necesario es agua, como en la imagen joánica del «río de agua de la Vida, brillante como el cristal, que brotaba del trono de Dios y del Cordero» (Ap 22, 1). Ahora bien, algo que no deja claro esta narración es cómo y cuándo se construyó esta comunidad aérea, ni quiénes la hicieron. Lear relata que los hombres crearon a los sobrevivientes: desde la selección de los ga-

<sup>167</sup> Cursivas mías.

<sup>168</sup> Agradezco a Marco Kunz por la información sobre este sitio.

metos perfectos para su concepción artificial en La Conformación, su paso por La Cuna y luego el Receptor de Imágenes que les inventa recuerdos y una personalidad, pero no se indica si estos lugares forman parte del nuevo lugar o si estos hombres también crearon la comunidad; no se señala si estas creaciones tuvieron lugar antes o después de la catástrofe mundial; y tampoco se conoce el proceso de domesticación del aire ni en quiénes recayó el encargo de crear el espacio conocido como L'Atlàntide. Lo único que se dice es que ellos eligieron el nombre como homenaje a los «hombres de la historia». Sin embargo, con estos datos podemos inferir que la colonia de L'Atlàntide es un lugar semiesférico, achatado y transparente, suspendido en la atmósfera de la tierra; consta de una zona habitacional en la parte superior, un centro administrativo y de trabajo en la parte inferior llamado La Central, y una plaza de convivencia desde donde también se tiene acceso a la tierra, que puede visitarse con las precauciones pertinentes para no sufrir daños por la radiación y la polución generales. A esto se agregan una burbuja donde se guardan las obras de arte y bibliotecas que merecieron ser salvadas del desastre, «Das Menschen Museum» (Boullosa 1997: 21); el islote llamado «Jardín de las Delicias», presumiblemente en algún lugar de la superficie terrestre; La Arena, una cápsula de aire que crean en las ruinas de Volubilis, Marruecos, para reuniones comunitarias; y un espacio únicamente mencionado a donde va Ramón de descanso, El Oasis (Boullosa 1997: 232). A pesar de todo, la descripción del espacio diegético del relato futurista en *Cielos de la tierra* sigue siendo demasiado vaga para poder imaginar un lugar con coordenadas lógicas.

¿Qué es lo que podemos considerar apocalíptico en la colonia de Lear, entonces? En primer lugar, el nombre *—nomen est omen—* que hereda a este mundo ficcional un destino catastrófico: si según Critias, los habitantes de la Atlántida desaparecieron cuando «se agotó en ellos la parte divina porque se había mezclado muchas veces con muchos mortales y predominó el carácter humano, ya no pudieron soportar las circunstancias que los rodeaban y se pervirtieron; [...] porque estaban llenos de injusta soberbia y de poder» (*Critias* 121b), los sobrevivientes al cataclismo nuclear también consideraron agotada su parte humana y, llenos de soberbia y poder, quisieron terminar con ella aboliendo su capacidad de memoria y lenguaje, con lo que

también se condenaron a la destrucción. El diálogo de *Critias* termina justo antes de que los dioses determinen el castigo, pero éste aparece en *Timeo*:

Posteriormente [a su derrota frente a los griegos], tras un violento terremoto y un diluvio extraordinario, en un día y una noche terribles, la clase guerrera vuestra se hundió toda a la vez bajo la tierra y la isla de Atlántida desapareció de la misma manera, hundiéndose en el mar. Por ello, aún ahora el océano es allí intransitable e inescrutable, porque lo impide la arcilla que produjo la isla asentada en ese lugar y que se encuentra a muy poca profundidad. (*Timeo* 25d)

L'Atlàntide no desaparece bajo el mar, pero sí se hunde en un océano inescrutable que predice la narradora desde el inicio, cuando reflexiona sobre la propuesta de borrar la memoria, anular el pasado y vivir exclusivamente para el presente y el futuro: «si fuera esto verdad y se practicara rigurosamente, como lo piden, al borrar el pasado, Tiempo, o lo que conocemos como tal, se disolvería. Flotaríamos en una masa amorfa donde Tiempo no tendría cabida» (Boullosa 1997: 18). Al final del relato esto se corrobora tanto en los personajes –como hemos visto en el apartado correspondiente– como en el espacio representado, pues, al no existir más el tiempo, la realidad comienza a perder consistencia:

Para nada hay un hilo conductor. Las cosas suceden, pero no quedan, no se fijan, no permanecen. No son completamente reales. Pueden ser borradas de un plumazo. [...] ¿Cómo explicar lo que pasa aquí, si es estrechamente ajeno a las palabras? ¿Qué herramienta puedo usar para describirlo? ¿Y con qué podría comprobarlo? No hay a la mano un solo letrero en el que podamos visualizar la ausencia de una sílaba... (Boullosa 1997: 322)

Así, el universo diegético del relato futurista en *Cielos de la tierra* termina sumido en el desorden absoluto, representado en la alarma que timbra constantemente. Al final, lo que persiste no es la Jerusalén Celeste donde se ha triunfado sobre la muerte, la enfermedad y la vejez, sino el caos total donde la realidad se desmorona y la idea de un paraíso sin tiempo prueba ser la receta para el desastre. Por esto es que L'Atlàntide se convierte en una colonia que lleva la noción de

ciudad apocalíptica a uno de sus extremos más interesantes, cuando los únicos tres «sobrevivientes» logran trascender, gracias a Lear, como entidades de la ficción.

## 2.2. EL FIN DEL UNIVERSO DIEGÉTICO: *SI VOLVIESEN SUS MAJESTADES*

Entre los mecanismos de creación de universos diegéticos apocalípticos, la novela de Padilla merece un comentario aparte por llevar al extremo el tema del Fin del mundo con mecanismos metaficcionales en un universo representado que, ya hemos visto, se sitúa «más allá del final» (Palou *et al.* 2016). Las acciones se desarrollan en un universo autónomo de cronotopo cero donde, como en L'Atlàntide, la catástrofe ya sucedió: primero con la partida de los reyes que abandonan el reino en lugar de enfrentar una rebelión de estudiantes y civiles, y luego con una conflagración nuclear a la que sólo se alude vagamente –«vi por las ventanas del castillo que, aun siendo verano, nos había llegado el invierno con ventisca y nevada de mucha cuenta» (Padilla 2006: 13), «y el sol, vencido de nueva cuenta por nuestro invierno atómico, con sus nieves que ni terminan ni matan, se ha vuelto a ocultar tras las torres de occidente» (Padilla 2006: 47-48)– y que mantiene el castillo en un aislamiento total. Al contrario de L'Atlàntide, por otro lado, no se sabe el nombre del reino, ni hay menciones sobre el mundo más allá del castillo, como no sean las que hace el Senescal cuando enuncia su deseo de ir a Kalifornia, ni de otros seres vivientes hasta el final.

Así, el escenario creado para el desarrollo del relato es una construcción lingüística no referencial, un mundo de irrealdad como el de los atlántidos en *Cielos de la tierra*, pero la descripción que amuebla este espacio creado tiende a lo absurdo. El Senescal, personaje protagonista y narrador, escribe en su diario la vida que lleva en el castillo cuya ubicación no conocemos en un tiempo que se antoja imposible desde el inicio del relato: «Éste hará trescientos años que Sus Majestades dejaron el reino en un montgolfier de paño verde, y en todos ellos no he sabido de su suerte nueva alguna» (Padilla 2006: 11); tenemos además un uso de lenguaje arcaizante o extranjerizante

—«montgolfier» por «globo aerostático», «acifalfas» por «habas», títulos nobiliarios caídos en desuso, sintaxis narrativa que hace pensar más en el español del *Amadís de Gaula* o de cualquier *roman* artúrico que en una novela de finales del siglo XX— que, sumado al título de Senescal del narrador, a los nombres de los antiguos moradores del castillo —el poeta Igoriano de Nihlsburgo, el barón Lazrós Van Köberitz, el reverendo Alinsky, el escribano Fidocemus Apostolós, el eunuco Yagolino, las Damas del Tulipán Rodejo, etc.— y a la mención de un sistema monárquico absolutista, podrían cargar la orientación semántica y con ella la identificación del universo diegético a algún lugar en Europa entre los siglos XII y XVI. Sin embargo, la verosimilitud del espacio que correspondería a este sistema de referencias se pone en duda cuando encontramos que en este castillo «la TV aburre», el teléfono suena todas las mañanas para ofrecer tiempos compartidos o servicios de *hot-line*, y el narrador sueña con irse a «Kalifornia, nación feliz del cine, donde todo es gozar y nada es sufrir, donde no hay caballero sin dama ni historia sin final feliz» (Padilla 2006: 37). Esta aparente contradicción entre la orientación semántica y el discurso moderno cobra importancia si tomamos en consideración que los mundos de la ficción no suelen ser neutros o inocentes; al contrario, los «modelos de organización espacial, especialmente en los textos realistas, tienden a coincidir con los esquemas de saber y de poder de una época y/o de una cultura dada» (Pimentel 2012: 186). En los mundos apocalípticos, la organización espacial se pone en abierta confrontación con estos esquemas de saber y poder: los denuncia como señales o incluso causantes del Fin del mundo; de ahí que en la narrativa apocalíptica se utilicen ciudades conocidas como centros de poder —Babilonia, Roma, Nueva York, Ciudad de México— y como núcleos organizadores del espacio ficcional. Incluso en *Cielos de la tierra*, L'Atlàntide se opone al Distrito Federal mexicano.

Entonces, lo que sucede en estos mundos, y se extrema en la novela de Padilla, es su condición como espacios de *representación*, cuando «los personajes o el propio narrador confrontan su estatus ideológico o de poder para dotarlo de nuevas atribuciones, nuevas significaciones y/o nuevas funciones» (Pimentel 2012: 186). Así, los lugares de la ficción, aunque tengan un referente extratextual carga-

do de sentido, son *apropiados, habitados y experimentados* por los personajes y narradores, quienes los transforman y resignifican. Más aún, subrayan su naturaleza ficcional: «el espacio significado rechaza todo contrato de verosimilitud y hace hincapié en su complejo valor temático [...] como construcción verbal artística» (Pimentel 1998: 39), convirtiéndose en mundos diegéticos que explicitan su condición de ser puramente verbales. Su forma más pura, entonces, y al menos para los escritores del Crack en 1996, es el cronotopo cero, «el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno» (Palou *et al.* 2016). En concordancia con esta definición, por ejemplo, el castillo de este reino innombrado está descrito según las convenciones de la maravilla tradicional:

apenas entramos en palacio, cortóseme el aliento con el esplendor de sus salones, su infinita grandeza, sus pilares recubiertos de oro, [...] y sus mil pasillos que no parece sino que hasta allí ha pasado los suyos el rey de los marintios, y la belleza tremebunda de sus decorados de arabesco, sus pisos tapizados de flamina, sus techos abovedados con vitrales de rubión, sus galerías de garrañusca, sus altas escaleras con barandales de plata, y finalmente sus letrinas de escusados tan suntuosos que nada le pedían al trono mismo. (Padilla 2006: 112-113)

Lo primero que llama la atención es la elección léxica: el rey de los *marintios*, los tapices de *flamina* y galerías de *garrañusca* no indican mucho para el lector promedio y parecen expresiones inventadas por el narrador para describir algo que le resulta completamente ajeno y que sobrepasa su conocimiento de mundo. Huelga mencionar que esta descripción la hace el Senescal antes de serlo, cuando el Bufón lo lleva a la corte por órdenes de la reina, quien –sabremos al final– había mandado buscar «un hombre sin atributo alguno [...] al más miserable hombre de todos cuantos hay» (Padilla 2006: 180). El carácter hiperbólico, sin embargo, sí alude a la descripción típica medieval, que exagera la riqueza de los espacios para indicar la altura social de sus habitantes. Lo segundo que particulariza esta descripción es la organización morfológica: comienza con los salones, sigue con pasillos, pisos, techos, galerías y escaleras, para terminar en un detalle muy específico: las letrinas, que compara con el trono. Puede tratarse de un guiño al carácter escatológico de la novela y su

relación con el personaje, un contraste que subraya lo absurdo de este lugar, o ambos. Lo que sí es evidente es el divorcio entre la intención de verosimilitud –que logaría este tipo de herramientas descriptivas si se quisiera situar la acción narrada en unas coordenadas espacio-temporales específicas– y la intención de evidenciar la ficcionalidad del espacio de representación. Finalmente, es interesante el que ésta sea la única descripción detallada en el relato, pues del reino sólo se nombran algunas calles y zonas sin localización exacta, y fuera de éste, el Senescal-narrador alude constantemente a California con «sus piscinas y sus palmeras» (Padilla 2006: 56), como símbolo de la felicidad absoluta: la misma de las películas que ahí se producen. Esta alusión reiterada al mundo del cine, además, refuerza la naturaleza ficcional del universo diegético.

Por otra parte, recordemos que no existe una historia terminada sino los borradores de un relato y el diario donde el Senescal escribe que escribe estos borradores, ambos narrados por él mismo. Como aquí nada es gratuito, los títulos son indicadores de cierta continuidad: el séptimo borrador que abre la historia y el segundo metarrelato donde el Senescal escribe sus memorias se titulan igual, *Pestilentia in regnum invadit*, y narran una sola historia autodiegética con la intervención de varias voces; si los ordenamos cronológicamente, tendremos la historia del narrador desde su infancia hasta la muerte de su madre. Según esta versión de la narración, el personaje encuentra una carta que ella ha dejado escrita en esperanto y cuya traducción le revela, supuestamente, la historia de su familia paterna, marcada por la pérdida y búsqueda de un remedio del Santo Grial, el esquerlón de panolina; luego del episodio de la carta, y obsesionado con esta historia familiar, el narrador relata su encuentro con un Dr. Algernon Da Volpi –nombre interesante que mezcla a Algernon Blackwood y Jorge Volpi–, un misterioso y siniestro psiquiatra psicoanalista con quien intenta superar la maldición del «esquerlón», para terminar, finalmente, con su encuentro con el Bufón, quien lo lleva al palacio para que se convierta en amante de la reina. La historia se completa con el «Séptimo borrador», donde se relatan la partida de los reyes, las revueltas que le siguieron y la pérdida de conciencia del personaje, que se entera del abandono del reino gracias al Bufón, narrador delegado que llena ese hueco de información.

Ahora bien, en la primera entrada del diario el Senescal apunta que el Bufón ha leído el «Séptimo borrador» y le ha hecho una fuerte crítica en lo que llamaré la «Poética del Bufón»:

Por cuatro cosas, señor mío, es lícito en algo un cualquiera escrito: la una, por empezar con el cuento *comme il faut*, sin reparar en lo que dicen unos, que se hacen llamar modernos, sobre el vano ornato de contar fuera del tiempo y sin concierto; la segunda, que debiera ser primera, por no tener la historia cosa alguna contra la fe ni las buenas costumbres; la tercera, por hablar de cosas cuya verosimilitud arguye el lector, porque, como bien ha dicho Silvos Trocastos, donde falta la fe, falta el afecto o el gusto de lo que se lee; y la cuarta, por tratar con discreción de asuntos gratos y de mucho entretenimiento. [...] Y más si a estas cuatro cosas se les añade aquí un estilo mesurado, allá algún artificio amoroso y acullá algo de suspenso, cabe entonces esperar que el libro dicho sea tan bueno como el sol de mayo. Tal os digo, señor mío, causa de no haber hallado en vuestro pliego alguna de estas cualidades, pero por no encontrar en él una sola que se le asemeje. Antes me parece que el cuento de su merced no tiene pies ni cabeza, es triste y asqueroso como una plañidera de pueblo, desabrido como una partida de bolos, lento como el cine de Kolkowsky y denso como él mismo, porque no hallo con quién compararlo. (Padilla 2006: 43-44)

Curiosamente, esta poética es completamente contraria tanto a la que propuso Padilla en el manifiesto como a lo que estamos leyendo en *Si volviesen sus majestades*, pues el «narrar fuera de tiempo y sin concierto» equivale al cronotopo cero, la verosimilitud está comprometida por un espacio de representación que evidencia al máximo su carácter ficcional, el estilo no sólo no es mesurado sino que todo el texto es un gran artificio apocalíptico metaficcional y el asunto, se revela al final, no es grato ni de «mucho entretenimiento». Pero lo más interesante es que con estos comentarios convence al Senescal de echar al fuego el texto completo en la primera destrucción de la historia novelada, y de escribir un diario «que no está hecho para ser leído de nadie», donde leeremos el libro primero y con lo que se cumple la «dislocación estética» de la estructura temporal: el tiempo de la metadiégesis queda fragmentado y se irá destruyendo conforme se vaya acercando al tiempo diegético.

En efecto, en el libro segundo, *In illo tempore*, el personaje narrador establece su propia poética, tamizada por generosas cantidades de coñac, según la cual considera su escrito «ingenioso y discreto [...] mejor concertado [...] y lleno todo él de historias, sucesos y personajes tan ciertos como entretenidos, y tan entretenidos como ciertos» (Padilla 2006: 124), tanto que

no faltará quien lo imprima y lo venda allende nuestras fronteras, *verbi gratia*, en Kalifornia. [...] Entonces, querido diario, me cubriré de gloria, mis escritos verdaderos serán tomados por mentiras verosímiles, a mayor gloria de la poesía, y harán las delicias del mundo, serán llevados al cine y mi fama cubrirá la tierra entera. (Padilla 2006: 125)

En esta «novela», que titula «*Pestilentia in personam invadit*», dice haber escrito sus memorias de la infancia siguiendo la máxima de que lo mejor es contar «la verdad verdadera, sublime como ella misma, aunque nos duela y nos fatigue» (Padilla 2006: 125), recupera el relato intradiegético y describe la vida en la corte durante una época de especial bonanza, asumiéndose textualmente como mediador entre el mundo narrado y el lector:

Abrid, pues, los ojos, señores míos, que en estas páginas conoceréis el mundo todo por escritura de este vuestro servidor y amigo; y si acaso mi estilo os cansa, aquí hallaréis otras voces que, por vía de mi memoria, os contarán cosas que yo mismo escuché con enorme gusto y tan atento, que aun me atrevo a decir que no he cambiado en ellos cosa alguna, pero antes los he dejado cual diamantes en bruto, tan torpes o tan bellos como fueron escuchados hace siglos. (Padilla 2006: 133)

Con las «otras voces» se refiere a un «Pentamerón» que, como en el *Decamerón* de Boccaccio, llevan a cabo en la corte. Aparecen, así, dos relatos en tercer nivel intradiegético, uno completo y uno trunco, entre los capítulos III y IV: «En que da noticia fray Godrigo Comecuervos de una antigua creencia sobre el comienzo y el fin del mundo», y «La muy singular historia del centinela autista», que no se completa, y con la que terminan tanto el libro segundo como el relato intradiegético. En este juego de espejos, los espacios representados siguen cambiando en dependencia de cuándo se escriban: todos transcurren en el reino, pero cada uno tiene un estatuto de «realidad»

diferente, todos son poco confiables pues provienen de un narrador cuya memoria está en entredicho y la totalidad del relato juega con la impostura de lo que se cree una «verdad verdadera».

El resto de la narración, el «Diario del Senescal» titulado *Pestilenta in orbem invadit* y última parte de *Si volviesen sus majestades*, inicia con la crítica del narrador a todo lo que hemos leído anteriormente –esto es, los libros primero y segundo–, de los que afirma:

las historias hacen agua, las razones desconciertan, los personajes dan pena, los pensamientos se pierden, el estilo aburre, la epístola se alarga, el narrador tropieza, los desmayos abundan, los cuentos enfadan, y se pierden a la larga tantos hilos, que con ellos se bordaría una estera entre el infierno y los cielos. (Padilla 2006: 149)

Además de la propia crítica, el Bufón ha leído un breve fragmento del relato donde el Senescal menciona a las mascotas del rey, armiños, y si bien no puede comentar el texto completo como hizo con el «Séptimo borrador», sí se burla de la memoria del narrador afirmando:

–¡Cuerpo del mundo! Que si escribe su merced mentiras como ésta en ese que llama su diario, no me avengo a imaginar las que pondrá en un libro hecho y derecho.

–¿De cuáles mentiras hablas, malandrín? –preguntéle descompuesto, tratando de volver el pliego a como estaba en un principio.

–De los armiños del Rey, señor mío –dijo él.

–¿Y qué hay con ellos?

–Pues nada, señor: cualquiera sabe que los armiños no existen, y que son bestias fantásticas.

–¡Mientes bellaco! Que yo he visto armiños como he visto amaneceres, y recuerdo seis dellos bien metidos en sus jaulas donde los mimaba nuestro amo.

–Perdone que lo desmienta, señor mío, pero el Rey cuidaba basiliscos y dragones en cubetonas de vidrio, y hasta un niño sabría decirle que las pobres alimañas perecieron de hambre y frío en el Año Único del Montgolfier. (Padilla 2006: 152)

El Senescal corre a la biblioteca para verificar quién está en lo cierto, el Bufón o su memoria, y se encuentra con que las ratas han devorado todos los libros: no hay un solo texto para confirmar o negar la

historia que ha venido contando, pero sí encuentra un sobreviviente, un «*Diccionario de Esperanto para Idiotas*» con el cual coteja la supuesta traducción de la supuesta carta de su madre donde se cuenta la historia del esquerlón de panolina y descubre que la traducción es falsa, que la carta no es tal sino un «*Manual de Cocina Borgolesa*», con lo que todo su relato, la metadiégesis que forma buena parte de la novela *Si volviesen sus majestades*, queda en entredicho:

¿Quién puede, por ventura, serle fiel a la verdad si no puede confiar en su memoria? ¿Cuán falsas o cuán ciertas son las cosas de mi vida, las que he escrito y las que he quemado? ¿Debo confiar en el Bufón o en mis recuerdos? (Padilla 2006: 155)

Ante la duda, se decide por confiar en el Bufón y quemar ambos libros y las entradas escritas anteriormente en el Diario: el narrador, quien nos ha otorgado toda la información narrativa y es el único mediador entre la diégesis y los lectores, asume su relato como falso y lo destruye. Más aún, declara que «de aquí en delante viviremos sólo en el presente y el futuro, digo que he renunciado a mi afán de escribir nuestros sucesos» (Padilla 2006: 159-160), con lo que cierra al mínimo la distancia entre el tiempo de narración y el tiempo narrado, y al mismo tiempo se contradice, pues sigue escribiendo.

Una vez más, en un universo apocalíptico nos encontramos con la pretensión de suprimir la historia. Como en L'Atlàntide, el Senescal decreta que en adelante no vivirán sino el presente y el futuro, lo que el Bufón acepta con tanto gusto que decide dar por terminado el año y celebrar con la película *Qué bello es vivir*, para beneplácito del narrador: «no hay a mi entender mejor manera de recibir este Nuevo Año que en amor y compañía de Jimmy Stewart y la sin par Donna Reed» (Padilla 2006: 160). En este momento del relato, con la abolición de la historia, la destrucción del mundo representado coincide con la destrucción de los manuscritos: tenemos un primer Fin de Mundo en el que, salvo la partida de los reyes en el Montgolfier de paño verde, no queda posibilidad alguna de saber si el universo intradiegético es «cierto» o no, y donde el narrador, de suyo poco confiable dada su naturaleza homodiegética con focalización interna fija, se declara un mentiroso involuntario y donde al menos un relato metadiegético resulta un fraude.

Hasta aquí el nivel metaficcional ha descansado en un narrador autoconsciente en cuya enunciación reflexiona sobre los mecanismos de la escritura y de la memoria, lo que podríamos identificar con la *theoretical fiction*, definida por Currie como

a performative rather than a constative narratology, meaning that it does not try to state the truth about an object-narrative but rather enacts or performs what it wishes to say about narrative while itself being a narrative (Currie 1998: 52),

lo que concuerda con las realizaciones del «Manifiesto Crack» en la novela y, además, las críticas que tanto el narrador como el Bufón hacen sobre el acto de creación literaria. Pero el mecanismo metaficcional se continúa en la diégesis principal hasta la aparición de la figura del autor representado –el hipotético narrador extradiegético que insinúa toda narración–, cuya irrupción en la historia precipita la catástrofe y, con ella, el fin del mundo diegético como creación lingüística.

Un pasaje específico echa a andar este «apocalipsis narrativo»: en el libro segundo, «*In illo tempore*», durante el «Pentamerón» convocado por el rey, Godrigo Comecuyos toma la voz narrativa y cuenta «una historia que fue tomada por verdadera en el mundo de los antiguos» (Padilla 2006: 135), es decir, un mito. Según él, se creía que el universo había sido escrito en un ordenador por un ser al que llamaban «el Autor», aburrido de competir con programas de juego que también había creado:

[s]eis días con sus noches gastó el Autor en crear ese universo dichoso. Pero al séptimo volvióle el aburrimiento, y viendo que su universo no era tan discreto como él pensaba, apagó el ordenador y se tomó un descanso. (Padilla 2006: 138)

Al despertar, este Autor descubre que un virus ha entrado en su ordenador y se ha alojado en un programa menor del archivo del universo, amenazando con destruir tanto el archivo universo como el ordenador mismo:

El virus, en fin, auguraba echar todas las memorias y todos los programas a un error irreparable del sistema donde todo volvería a escribirse

con tan mal tino, que el ordenador vendría a desordenarse, por así decirlo, y el programa anfitrión pasaría a ser una suerte de memoria nueva donde todo sería caos y confusión. (Padilla 2006: 138-139)

Para evitar la pérdida de su ordenador, el Autor se programa a sí mismo a fin de entrar al mundo de su creación, al programa anfitrión, y una vez ahí entablar una batalla «de cuyo suceso pendería la salvación o la condenación del universo, del ordenador y aun del Autor mismo» (Padilla 2006: 139). Según Comecervos, nunca se supo exactamente qué sucedió, hubo quienes afirmaron que:

el virus era ya tan poderoso cuando el cansado Autor se programó a sí mismo, que el propio programa anfitrión, malaconsejado y confundido por el virus, lo destruyó al escucharle o recibirle, de tal suerte que al poco tiempo el programa anfitrión terminó de vaciarse por entero de sus últimas razones, liberó el virus, y convirtióse al fin en la memoria universal del caos y de un mundo sin Autor, que es éste y no otro. (Padilla 2006: 139-140)

Otros afirmaron que el Autor logró salvar al universo y quedó tan contento con la aventura que de tiempo en tiempo permite la liberación del virus para repetirla, a riesgo de que en alguna ocasión pierda la batalla y con él se pierda el universo.

Este singular relato, contado como un mito antiguo en el que ya nadie cree, puede leerse como una *mise en abyme* que nos brinda la clave para la lectura apocalíptica. Su situación en tercer nivel con respecto a la diégesis –el Senescal cuenta que el fraile Comecervos cuenta que los antiguos contaban– indica que forma parte de los pliegos quemados cuya información no es confiable, pues el narrador, además de la borrachera que tenía cuando escribe esta parte, ha declarado la poca fiabilidad de su memoria. Ninguno de los metarrelatos, pues, existe ya en la diégesis en el momento en el cual el Senescal ha declarado que sólo se vivirá en el presente y el futuro, y que se dedicará a ver los programas de televisión que le prepara el Bufón y películas de Hollywood, Kalifornia. Entonces el Bufón le sorprende con una fiesta donde, gracias a la realidad virtual y un «baciyelmo, cubierto todo él de entenas [sic], cables y botones» (Padilla 2006: 166), puede convivir nuevamente con los hologramas de

los miembros de la corte, que le cantan alegremente el «*Happy Birthday*» en un juego más donde se borran los límites entre la realidad representada y la ficción dentro de la ficción. En medio de esa fiesta, de pronto, aparece un personaje desconocido:

las diez desta noche serían cuando entró en el salón un dilatado comensal, grande y bello como un titán, desnudo de todo en todo. Traía los nervudos brazos cruzados sobre del pecho y los cabellos sueltos por las amplias espaldas, tan blancos que competían con la Luna, y tan luengos que casi tocaban la tierra. Ningún cinto, collar o anillos traía que pudieran cubrir lo que cubrir se debe, y torno a decir que era tan bello, tan gallardo y tan grande, que no sé si causó más envidia en los hombres que malos pensamientos en las damas. (Padilla 2006: 171)

Este extraño personaje, único en aparecer en la diégesis además del narrador y el Bufón, palpa el rostro del Senescal y exclama: «¡Ah, el horror! ¡El horror!» (Padilla 2006: 173) antes de caer desfallecido. Tomándolo por el Enemigo con Mayúscula que había robado el esquerlón de panolina, aquel cuya historia no había resultado cierta sino un fraude por falsa traducción, el Senescal ordena al Bufón que lo torture hasta que confiese dónde tiene la joya, o lo que sea que fuese el esquerlón, confundiendo más aún la realidad con la «irrealidad representada».

La última entrada del diario señala la conjunción del tiempo de narración y tiempo narrado:

A la sazón que escribo estas líneas, amado diario, el reino todo se desvanece aprisa en el vacío. Llegado es el Fin del Mundo, El Enemigo con Mayúscula es muerto en manos del bufón como el bufón es muerto en las mías; y yo, querido amigo, que al fin he renunciado a la esperanza, en terminando estas líneas me entregaré sin más rodeos a las voces de mi sueño, como estaba en razón que hiciese desde el principio del cuento y como está mandado desde el inicio de los tiempos. (Padilla 2006: 176)

Lo que ha pasado es que el Bufón, trastornado por fungir como verdugo, confiesa al Senescal que todo ha sido mentira. Le muestra una carta donde el Rey mismo escribe que la Reina murió pocos días después de abandonar el reino y que él no piensa volver; el Bufón

revela que el resto de los habitantes murió de una misteriosa peste o huyó al sur; que la reina lo eligió como amante para vengarse de la indiferencia del rey acostándose con el «más miserable hombre de todos cuantos hay» y que el resto, todo lo que ha sucedido durante el tiempo en que han vivido juntos, es una ilusión, una mentira verosímil orquestada por él para mantenerle a su lado, y que ahora el Senescal podrá ser Rey y «su merced me amará como amó a la Reina» (Padilla 2006: 180). El Senescal enfurece al saber que ha vivido trescientos años «en mal amor y compañía de un bufón sodomita» (Padilla 2006: 180) esperando el regreso imposible de los reyes. Además, señala un elemento interesante justo en el momento en que estalla su ira: «[a] esta sazón un enorme sol negro habíase alzado en la grisura del cielo, que aunque fuese púrpura, no lo viera yo con toda la tristeza y la cólera que me anublaban los ojos» (Padilla 2006: 180); acto seguido, mata a golpes al Bufón, pero justo antes de que éste muera, le obliga a confesar las últimas palabras del Autor, con las que cierra la novela:

lo he matado yo con estas mis manos. Y antes de morir me ha dicho que le haga sabedor de la verdad verdadera, señor, pidiéndome que le diga que de aquí en delante el nombre de su merced será Caos. (Padilla 2006: 183)

El lenguaje, finalmente, asume por completo su carácter performativo, las acciones se llevan a cabo en el instante mismo en que se las enuncia y lo enunciado es el desvanecimiento del universo diegético. La palabra que cierra la novela, «Caos», revelada además como nombre del Senescal-narrador, y la irrupción metaléptica del Autor en la diégesis dan sentido al mito del ordenador: el Autor (narrador extradiegético) crea el universo (diegético: *Si volviesen sus majestades*) en un ordenador, pero un virus (el esquerlón de panolina, la enfermedad premesiánica diagnosticada al Senescal por un Dr. Algernon Da Volpi) se aloja en un programa anfitrión (Senescal-narrador) que reescribe las memorias y programas de manera caótica; el «cansado autor» (tercer personaje) se autoprograma (metalepsis) y se encuentra con el programa anfitrión (Senescal-narrador), quien, malaconejado por el virus (metarrelato) lo destruye y desata el Caos. Ergo, la palabra pierde su carácter creador y adquiere el poder

destructor que acaba con la información narrativa: es el Fin del Mundo de las palabras anunciado incluso por el «sol negro» propio de la imaginería apocalíptica. Lo que en *Cielos de la tierra* puede leerse como la esperanza de un nuevo comienzo donde la historia sobrevive en los relatos de Hernando de Rivas, Estela y Lear, aquí se muestra también como apocalíptico pues de los derrumbamientos de la narración, las contradicciones, la reflexión sobre su proceso de creación sólo se puede concluir que el Fin del Mundo es la novela misma. El espacio de representación no está formado por un mundo representado en conflicto con una amenaza exterior como en *La leyenda de los soles*, *Memoria de los días* o *Picnic en la fosa común*, ni interior como en *Los perros del fin del mundo* y *El día del hurón*; en estas novelas, el universo diegético se construye sobre referentes con una significación aferente o bien tomando como base una abstracción de ciudades modernas. Incluso L'Atlàntide de *Cielos de la tierra* tiene un referente mítico en la Atlántida de Platón y en todas se relata el Fin del mundo refigurando de alguna manera, más o menos cercana, el modelo bíblico. *Si volviesen sus majestades*, en cambio, en tanto novela metaficcional, comparte el común denominador de, simultáneamente, crear un relato de ficción y hacer una propuesta sobre la creación de esta ficción (Waugh citado en Currie 1995: 46), e incorpora mecanismos apocalípticos que llevan a la negación misma de la novela.

Finalmente, vemos que la construcción de los universos diegéticos de las narraciones apocalípticas de ficción depende, en buena medida, de su dominancia como modo discursivo: en los relatos donde tanto el tema como su abordaje son prioritariamente apocalípticos, el espacio representado refigura de cerca el simbolismo joánico y echa mano de la imaginería presente en el Apocalipsis o en otros mitos escatológicos –en el corpus, el prehispánico y, con menor relevancia, el de la Atlántida–, como sucede en *Picnic en la fosa común* y *El día del hurón*, *La leyenda de los soles*, *Los perros del fin del mundo*, *Memoria de los días*, y *Cielos de la tierra* donde el modo apocalíptico termina por dominar sobre el de la novela negra, de denuncia política, de búsqueda, fantástica y de ciencia ficción respectivamente. En cambio, en *Si volviesen sus majestades* predomina el modo metaficcional, por lo que el universo diegético responde a la

autorreflexión propia de este modo discursivo y, más lejos de la poética del Apocalipsis, ubica el Fin del mundo como una propuesta para el fin de una novela. Por otro lado, el uso de nombres de ciudades con alta carga referencial que suelen fungir como base para la construcción de estos universos depende también de lo cercano a la intención téctica o no téctica del relato, mientras que los espacios de sobrenaturalidad asumida tienden a crear sus propios modelos, como el reino de *Si volviesen sus majestades* y L'Atlàntide en *Cielos de la tierra*, que, si bien guarda similitudes semánticas con la Atlántida, no se describe como la ciudad de los Diálogos. Así, tendremos desde ciudades apocalípticas en un sentido muy tradicional y con descripciones fácilmente reconocibles, hasta espacios de representación apenas aludidos o que tienden a la desaparición.