



Representaciones de lo apocalíptico en cuatro escritores hispanoamericanos

por Fernando Burgos

Es el foco en las imposibilidades, como señala Deleuze, lo que genuinamente energiza el acto creativo: "Tenemos que ver la creación como un trazado entre imposibilidades (...) sin un conjunto de imposibilidades, no se adquiere el punto de fuga, la salida que es la creación, el poder de falsedad que es la verdad¹" (1995: 133). La representación artística del apocalipsis converge como una de esas imposibilidades ya en su visualización de advenimiento final de lo existente, ya en su naturaleza de revelación, ya en su figuración de levantamiento crítico hacia la monumentalización de la *historia*.

Lo imposible no refiere, evidentemente, a un afán de trascendencia a través del arte, o de hallazgo de respuestas a lo que posibilita la aventura del ser humano. Es tan sólo una lectura sin valores de equivocación o acierto que potencia lo más azaroso de encontrarse en el mundo. Lo imposible abre las zonas de incertidumbre sin un intento de resoluciones. Por lo mismo es un viaje hacia los universos que están en el punto cero de la creación.

Como áreas de exploración, las imposibilidades resisten, en el tema que nos ocupa, un retrato de lo apocalíptico como verdad última o explicación de textos religiosos y científicos. Ofrecen más bien una sensación en el sentido deleuziano, es decir una convergencia de perceptos y afectos que llevan a ver de nuevo, a instalarse una vez más no tanto en lo que fue revelado sino en lo que se revelará en la experiencia del arte siempre alterada por el flujo de la imaginación.

¹ La traducción de la cita es mía.



La plasmación de una visión apocalíptica en los textos que examino despliega dos tipos de representación que a su vez conllevan múltiples significantes. La primera, canalizada como relato de hecatombe al tiempo que de alerta y perplejidad frente a una resolución ética final, involucra un sentido de iluminación sobre la caducidad de todo lo que es aunque con una definida conciencia al mismo tiempo que este discernimiento de lo que es corresponde tan sólo a una representación sobre el limitado alcance de la percepción humana. La segunda, engendra una constitución tanto crítica como escéptica de la *historia*, conduciéndose por disoluciones y consumándose en un caos que permite un renacer creativo.

En la primera de esas representaciones, la *historia* humana ha llegado a su fin, y en la segunda el aparato crítico de su estatuto persigue, con mesurada esperanza, y desconfianza a la vez, sortear la repetición de un holocausto histórico, advertir sobre los riesgos de su olvido, y suscitar una renovada atención en la *otredad* como incisión en una *historia* que debería fluir en multiplicidades no atadas a flechas abstractas de progresión. Ninguna de las dos, sin embargo, se separa totalmente de sus fuentes encontradas en textos religiosos fundacionales, ni de su inscripción en un imaginario colectivo que visiona el futuro del ente social sólo como una medida de transcurso y de referencia en lugar de una de perennidad.

Las obras analizadas "La lluvia de fuego" (1906), "La luna roja" (1932), y "El apocalipsis según Santiago" (1987) de Leopoldo Lugones, Roberto Arlt, y Carlos Iturra respectivamente junto con los cuentos "Danubio pardo" (1992) "El año de la bomba" (2005), "Golpe a golpe" (2005) y "Noche final del mundo" (2005) de Jaime Collyer manifiestan las representaciones señaladas a través de una proyección estética moderna en Lugones y Arlt, y posmoderna en Iturra y Collyer. En Lugones y Arlt se plantea la emergencia cultural y civilizadora como un desplazamiento de soberbia o de asunción de una realidad aislada y egocéntrica antes que de verdadera construcción social mientras que en Iturra y Collyer se proyecta una detracción de la *historia*, deconstruyéndose un concepto de desarrollo social que a través de diferentes medios y simulacros ha creado una imagen 'venerable' de lo histórico como un desenvolvimiento de dimensiones absolutas.

Este sentimiento de fraude en una y otra perspectiva, impulsa de un lado una narratividad cimentada en un cinismo cuya radical ironía desemboca en posiciones hedónicas así como en reductos de indiferencia; de otro, en la incredulidad de un discurso civil y de recuperación humanista. El vaso comunicante de ambas visiones de lo apocalíptico en estos cuatro narradores es el énfasis de su trazo en la perturbadora arrogancia del devenir humano e histórico así como el arribo a una estancia de desmoronamiento de las utopías sociales junto con una inquietante caracterización sobre la saliente predisposición violenta y destructiva del género humano.



Un epígrafe tomado del Levítico “Y tornaré el cielo de hierro y la tierra de cobre” (Lugones, 1987: 143) y el subtítulo del cuento “Evocación de un desencarnado de Gomorra” anticipan en el texto “La lluvia de fuego” el paratexto bíblico de su enfoque, operando como la realización última de una pulsión de revelación anunciada en “La estatua de sal”, otro cuento de Lugones en el que un personaje viabilizado por la técnica de una narración enmarcada—el monje armenio Sosistrato—ha sido tentado por el diablo a bautizar la estatua de sal y despertar con ello a la mujer de Lot para que le refiera exactamente lo que vio al desobedecer el mandato de no tornar la mirada hacia la ciudad azotada por la ira divina. En una de las descripciones artísticas más notables de la literatura hispanoamericana sobre la milenariedad del tiempo y su esencia inasible, el escritor argentino detalla esa reunión de espíritu y materia eternizada por el propio tiempo y por lo tanto imposibilitada de revelar para el otro lo revelado para ella. Esa mujer que ha guardado intemporalmente el misterio en su petrificada corporeidad salina ha sido dotada ahora de labios que hablan y de su libertad de muerte:

Sabed únicamente que, cuando el agua sacramental cayó sobre la estatua, la sal se disolvió lentamente, y a los ojos del solitario apareció una mujer, vieja como la eternidad, envuelta en andrajos terribles, de una lividez de ceniza, flaca y temblorosa, llena de siglos. El monje, que había visto al demonio sin miedo, sintió el pavor de aquella aparición. Era el pueblo réprobo lo que se levantaba en ella. ¡Esos ojos vieron la combustión de los azufres llovidos por la cólera divina sobre la ignominia de las ciudades; esos andrajos estaban tejidos con el pelo de los camellos de Lot; esos pies hollaron las cenizas del incendio del Eterno! Y la espantosa mujer le habló con su voz antigua. Ya no recordaba nada. Sólo una vaga visión del incendio, una sensación tenebrosa despertada a la vista de aquel mar. Su alma estaba vestida de confusión. Había dormido mucho, un sueño negro como el sepulcro. Sufría sin saber por qué, en aquella sumersión de pesadilla. Ese monje acababa de salvarla. Lo sentía. Era lo único claro en su visión reciente. Y el mar... el incendio... la catástrofe... las ciudades ardidas... todo aquello se desvanecía en una clara visión de muerte. Iba a morir. Estaba salvada, pues. (Lugones, 1987: 121)

Sin embargo, ese regreso de la vida que le va a traer la opción de la muerte, le depara otra afrenta. El monje le cobra su redención obligándola a hablar y acosándola con la inquisitoria de lo que vio. Se sugiere una respuesta que ocasiona la muerte del monje y deja al lector desinformado y en suspenso. Esa omisión será la rescatada en “La lluvia de fuego” a través de una visitación directa e interiorizada de la vida de la ciudad y de su devastación plasmada en una elaborada dialéctica de dimensiones temporales en las cuales el acto de *desencarnación* (*disembodiment*) permite el libre desplazamiento de una conciencia que viene del pasado de Gomorra para narrar en un presente que corresponde a la descorporeización de su futuro.



Esa conciencia movediza se integra a su vez al cuerpo de un solterón rico, de vida disipada, asesor de banquetes, cincuentón, miope, dueño de una mansión y de esclavos que le sirven y le leen, y quien ya en el atardecer de su existencia ha abandonado la mayoría de sus placeres para quedarse primordialmente con la intemperancia por la comida y la avidez de la lectura. Al hacerse cargo narrativamente del estado de la ciudad en los momentos que preceden la llegada de la destructiva lluvia de fuego – el despliegue y visión final del cataclismo – su misión, contrariamente a la de someterse a los presagios de un vidente, se complacerá en una observación intensa y en primer plano del apocalipsis. Su cometido es así una imposibilidad, una provocación creativa, y un desacato a la advertencia celestial de huir de la ciudad sin volver la vista atrás.

El tema del apocalipsis en “La lluvia de fuego” abarca, naturalmente, una fina malla de sentidos, particularmente filosóficos, ligados a una percepción escéptica de la naturaleza humana y que por la misma razón se abandona a un disfrute epicúreo de su entorno, mostrándose mayormente un desinterés por pronunciamientos éticos de reparación, reforma o salvación. En su espacio estético, absolutamente central al texto es la representación del apocalipsis como espectáculo en cuya mirada pormenorizada se reúne una sensación voyerista cuyo placer es dilatado hasta al máximo: “La singularidad de la situación, lo enorme del fenómeno, y sin duda también el regocijo de haberme salvado, único entre todos, cohibían mi dolor reemplazándolo por una curiosidad sombría” (Lugones, 1987: 152). Las referencias bíblicas se conciertan sin tonos moralizantes. En lugar de pinturas admonitorias sobre los desenfrenos de una ciudad pecaminosa, el lienzo lugoniano vibra con la exultación de la vida en el estado natural en que se encuentra:

Más numerosa que nunca, *la gente de placer* coloría las calles; y aún recuerdo que sonreí vagamente a un equívoco mancebo, cuya túnica recogida hasta las caderas en un salto de bocacalle dejó ver sus piernas glabras, jaqueladas de cintas. Las cortesanas, con el seno desnudo según la nueva moda, y apuntalado en deslumbrante coselete, paseaban su indolencia sudando perfumes. Un viejo lenón, erguido en su carro, manejaba como si fuese una vela una hoja de estaño, que con apropiadas pinturas anunciaba amores monstruosos de fieras: ayuntamientos de lagartos con cisnes; un mono y una foca; una doncella cubierta por la delirante pedrería de un pavo real. (Lugones, 1987: 147)

La historia relatada en el Génesis, de los dos ángeles que llegan a la casa de Lot para salvarlo de la inminente destrucción de la ciudad, adviene en el cuento la presencia de dos visitas que se retiran de la casa del narrador en total estado de ebriedad – representando las ciencias y oficios de la época así como la debilidad de su condición humana – un matemático de vida licenciosa y un agricultor enriquecido. La idea de huir de la tragedia se transforma para el narrador en dudas sobre la dificultad de desprenderse de lo que el bienestar material de toda una existencia le ha deparado



y especialmente en la apreciación de un intenso sentido del *carpe diem*: “¡Huir! ¿Y mi mesa, mis libros, mis pájaros, mis peces que acababan precisamente de estrenar un vivero, mis jardines ya ennoblecidos de antigüedad, mis cincuenta años de placidez, en la dicha del presente, en el descuido del mañana?” (Lugones, 1987: 146).

Asimismo, el narrador—que como una especie de *gnosis* flotante ha logrado separarse de su cuerpo de antaño para revivir la catástrofe, redimensionando su experiencia que será ahora enteramente asumida—no tiene otra alternativa en su revisitación que la de manifestarse en los diversos cuerpos que vivieron el evento de la hecatombe. El movimiento de esa conciencia viene a exteriorizarse así como la de un devenir ciudad, habitantes, animales, Lot y su esposa. No solamente no deserta la ciudad en destrucción sino que además necesita verla: “Y decidí ver eso todo lo posible, pues *era, a no dudar, un espectáculo singular*. ¡Una lluvia de cobre incandescente! ¡La ciudad en llamas! *Valía la pena*” (Lugones, 1987: 149). Considerando que este texto trasciende deliberadamente el plano ético, no es tanto una cuestión de encontrarnos con un narrador impenitente sino con una disposición existencial hedonista situada más allá del bien y del mal. En esa dimensión se produce una apropiación total del principio del placer: “Pues *mi ciudad sabía gozar, sabía vivir*” (Lugones, 1987: 148).

La lluvia de fuego arrasa la ciudad, causando terror y muerte, pero al mismo tiempo es un espectáculo que debe ser visto y retratado. Es en ese proceso de contemplación que la adversidad se transforma en materia artística y se comparte con unos lectores previstamente curiosos y sibaritas quienes también se deleitarán en la entrega visual, cinematográfica del apocalipsis, comenzando con una escena acontecida en la casa del narrador y que con su foco particularizado en una persona sirve como anticipación fílmica al desenlace de la tragedia:

De pronto, el esclavo que atravesaba el jardín con un nuevo plato no pudo reprimir un grito. Llegó, no obstante, a la mesa; pero acusando con su lividez un dolor horrible. Tenía en su desnuda espalda un agujerillo, en cuyo fondo sentíase chirriar aún la chispa voraz que lo había abierto. (Lugones, 1987: 145)

Desde allí la cámara narrativa del *encarnado* se traslada a una visión del cielo que reúne en perfecta armonía la descarga de la amenaza y la seductora belleza de su visión: “Las chispas venían de todas partes y de ninguna. Era la inmensidad desmenuzándose invisiblemente en fuego. Caía del firmamento el terrible cobre: pero el firmamento permanecía impassible en su azul” (Lugones, 1987: 146).

La cámara gira en los minutos que siguen hacia una panorámica de las resultantes de la catástrofe: “El ambiente estaba rojo; y a su través, troncos, chimeneas, casas, blanqueaban con una lividez tristísima. Los pocos árboles que conservaban follaje retorciáanse, negros, de un negro de estaño” (Lugones, 1987: 150). La escena subsecuente atiende a lo que el lector-espectador está ansiosamente esperando visualizar: su otro yo, el dolor y horror sentido por la especie humana: “Quemada en



sus domicilios, la gente huía despavorida, para ardersen en las calles, en la campiña desolada; y la población agonizó bárbaramente, con ayes y clamores de una amplitud, de un horror, de una variedad estupendos” (Lugones, 1987: 150). A lo visual, y yendo más allá de la experiencia del cine, se añade lo sensorio olfativo en una nueva escena destinada a hacer explícito el hecho de que la narración no es un recuerdo sino una vivencia y una sensación: “El derrumbe de los edificios, la combustión de tantas mercancías y efectos diversos, y más que todo, la quemazón de tantos cuerpos acabaron por agregar al cataclismo *el tormento de su hedor infernal*” (Lugones, 1987: 150-151). Finalmente, en un regreso a la sublime facultad poética de la imagen literaria se enfrenta la metafísica de lo indecible, la lobreguez del fin de los tiempos junto con las lamentaciones finales e incomprensibles tañidos de lo viviente, ingresados en la muerte a su infinitud difusa:

Parecía que se estuviese en un inmenso horno sombrío. Cielo, tierra, aire: todo acababa. No había más que tinieblas y fuego. ¡Ah, el horror de aquellas tinieblas que todo el fuego, el enorme fuego de la ciudad ardida no alcanzaba a dominar; y aquella fetidez de pingajos, de azufre, de grasa cadavérica en el aire seco que hacía escupir sangre; y aquellos clamores que no sé cómo no acababan nunca, aquellos clamores que cubrían el rumor del incendio, más vasto que un huracán, aquellos clamores en que aullaban, gemían, bramaban todas las bestias con un inefable pavor de eternidad (...) y bajo el cielo que no se había enturbiado ni un momento, *un cielo cuya crudeza azul certificaba indiferencias eternas*, la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre, *hedía como un verdadero cadáver*. (Lugones, 1987: 151, 152)

La portabilidad de la cámara del *encarnado* que registra paso a paso y plásticamente el devenir apocalíptico está sujeta, sin embargo, a su propia temporalidad. Sitiado en el sótano de su casa, bajo la amenaza del fuego que también aniquilará ese refugio final, el atrevimiento de ver lo que vio la esposa de Lot sin poder transmitirlo, va a ser escarmentado aunque esta vez con la opción de escoger su propia muerte, llevándose una poción de veneno a sus labios. El narrador no procura concepciones éticas ni posiciones religiosas; tampoco se muestra arrepentido de su vida ni de su imprudencia, ni desesperado con la proximidad de su fin. La audacia de lograr una tela apocalíptica conlleva su muerte, lo cual le da un sentido de afirmación existencial así como de propósito. El cuento de Lugones, incluido en la colección *Las fuerzas extrañas*, propone en última instancia una exploración en el conocimiento, una zona que sondeada en sus límites, en aquello que trasciende el análisis racional, precisa de un descenso en la entraña de lo inconcebible, allí donde se aglomeran los significantes y habitan las pulsiones que llevan al ser humano a sostener esa constante realización de lo imposible.



El cuento “La luna roja” también ofrece una visión de fin acarreada por el fuego que aniquilará la ciudad desde la que se narra así como todo el planeta, prescindiendo – a diferencia del texto de Lugones – de referentes bíblicos directos aunque hay evidentes conexiones alegóricas. Por otra parte se excluye al narrador de involucrarse personalmente en la historia, primero, como parte de una estrategia que permite el marcado tono crítico de la voz impersonal que conduce la narración, y segundo, como un recurso que logra conferirle al texto un estatuto viable de afirmación política y existencial. El escenario del texto de Arlt es la ciudad moderna, resaltada por sus dimensiones de altura, monumentalidad y presuroso movimiento. El retrato de este espacio no admite ninguna necesidad de detenerse en zonas marginales de la metrópoli, lo cual sería una expectativa razonable en la manera dispar como se desarrolló la modernidad urbana. Ciertamente, esto no es un descuido narrativo de Arlt sino una deliberada concepción artística que procura exaltar y distinguir al máximo el perfil de la ciudad moderna y ‘lujosa’ para hacer su caída más violenta en el advenimiento del apocalipsis. Por ello, en todo el primer acercamiento a las afueras y a las entrañas de la ciudad, ésta surge como un arquetipo del ingenio humano, un logro de desarrollo sobresaliente, cimentado en su función de centro de vital importancia cuya grandiosidad no tiene parangón.

Por las venas de ese cuerpo siempre en latencia circulan automóviles, otros medios de transporte y multitudes que recorren sus calles. Como grito de alarde a su codiciada indispensabilidad, debe extender a la mirada pública tiendas comerciales, escaparates, letreros luminosos, prominentes rascacielos que proliferan por doquier. En esa vorágine medular se realizan transacciones bursátiles, fiestas, y llamativos eventos de entretenimiento dotados de orquestas, bailes, y camareros. Siendo un órgano focal de inestimable valor, el equipamiento de sus varios armamentos y máquinas de guerra será, consecuentemente, notorio.

Es, en suma, un cuadro narrativo solazado en la muestra del esplendor, ostentación de seguridad, lucimiento y poder que alcanza la metrópoli en su manifestación paradigmática del avance y prosperidad civilizadores, de suerte que acaba por transformarse en una entidad supra-orgánica que desestima el cuerpo de cada individuo porque ella – la ciudad – ha devenido el cuerpo y la medida de todo lo existente.

Ya en este punto Arlt ha construido una metáfora que vendrá a iluminar retrospectivamente el descenso de lo apocalíptico: la ciudad se ha tornado en el becerro de oro. En su adoración, la persona única que constituye cada ser humano y su anhelo de realización han sido olvidados. Así como se advierte en las pinturas de Lorrain y Poussin el objeto de idolatría pasa a cumplir la función cardinal de todas las actividades, lo cual no puede sino converger en un sentido de alienación y exclusión sociales. Tras la pérdida de su condición original de hábitat comunitario, la ciudad nueva, repleta de una lustrosa y atrevida modernidad, se ha convertido en agresora. No agasaja ni acoge sino que hostiga y demanda. Una violencia coercitiva y una



cadena de fuerzas represivas condensan el nuevo orden de relaciones impuesto por este perfil pétreo que no sólo inhibe cualquier relación de extensión humana sino que además se muestra insolente, fiera, combativa, en pie de guerra. Esto explica, la intimidante pintura de los rascacielos:

Estas pirámides de cemento desaparecían al apagarse el resplandor de invisibles letreros luminosos; luego aparecían nuevamente como “superdread-noughts”, poniendo una perpendicular y tumultuosa amenaza de combate marítimo al encenderse lívidamente entre las tinieblas. (Arlt, 1995: 63)²

Como pintura exhibicionista de la jactancia urbana esta metáfora mordaz acentuará la pujanza de la megalópolis, enclave de una sede fastuosa que se alza de modo conminatorio: “Por la noche fueron iluminados los rascacielos. La *majestuosidad* de sus fachadas fosforescentes, recortadas a tres dimensiones sobre el fondo de tinieblas, *intimidó* a los hombres sencillos” (Arlt, 1995: 62), admirándosele al mismo tiempo como el levantamiento de una fortaleza resguardada e invulnerable:

Fornidos vigilantes (...) observaban cuidadosamente los zócalos de puertas y ventanas. (...) En otros puntos se divisaban las siluetas sombrías de la policía montada (...) Los hombres timoratos pensaban: ‘*Qué bien estamos defendidos*’, y miraban con agradecimiento las enfundadas armas mortíferas. (Arlt, 1995: 62)

En este cuadro imperial de la ciudad se exalta su posición intocable y celestial, originando una patente disociación y absoluto desdén hacia quienes están por debajo de esa grandeza:

Desde las *terrazas elevadas*, al punto que desde allí *parecía que se podían tocar las estrellas con la mano* (...) Algunos parecían carniceros enfundados en un ‘smoking’, sonreían insolentemente, y todos, *cuando hablaban de los de abajo*, parecían burlarse de algo que con un golpe de puños podían destruir. (Arlt, 1995: 62)

Un elemento adicional significativo en la composición de esta omnipotente mega-ciudad concierne a su estatuto global:

los turistas que paseaban hacían detener a sus chóferes, y con la punta de sus bastones señalaban a sus acompañantes los luminosos nombres de remotas empresas (...) y algunos se regocijaban y enorgullecían al pensar en el poderío de la patria lejana, *cuya expansión económica representaban dichas filiales*, cuyo

² Arlt utiliza el término “superdread-noughts” con el fin de dar énfasis a las más destructivas máquinas de combate de la época en la que él escribía, en este caso, buques de guerra que representaban el poderío naval más sofisticado de entonces.



nombre era menester *deletrear en la proximidad de las nubes. Tan altos estaban.*
(Arlt, 1995: 62)

El autor de *Los siete locos* viene a componer así una tela de la metrópoli, prototipo del desarrollo cumbre del capitalismo trasnacional, utilizando cinco elementos primordiales en su composición: el desbordamiento humano; la geometría babélica de la ciudad que toca los cielos; el enorgullecimiento de su naturaleza inexpugnable e invencible; la fanfarronería de su fachada colosal; el menosprecio hacia quienes se colocan al margen de esta capital impar. Todas esas imágenes a su vez desembocan en una figura corpórea del poder y dominación. Las edificaciones en las que reside esta siniestra supremacía son caracterizadas por su absoluta pérdida de humanidad, asemejándolas a pirámides y tanques de cementos erigidos como figuras de guerra, los así llamados *superdread-noughts*. Sobre la vanagloria de esta ciudad descenderá el apocalipsis, un poder de diferente orden, no anticipado por los luminosos de la urbe altiva.

El retrato de la caída de esa ciudad que se elevaba hasta los cielos y desdeñaba toda marginalidad será de este modo implacable. La llegada del apocalipsis constituye la toma de conciencia de la inutilidad de la soberbia humana, presentándosele como una fuerza capaz de menoscabar y eliminar las falsificaciones prepotentes. Así, las "Olas humanas [que] hormigueaban en los pórticos encristalados de los vastos establecimientos comerciales" (Arlt, 1995: 61) se convierten, en medio del terror apocalíptico, en una "multitud (...) que avanzaba lentamente, *semejante a un monstruo* cuyas partículas están ligadas por el jadeo de su propia respiración" (Arlt, 1995: 65). Por otra parte, el anuncio apocalíptico – la destructividad del fuego que consumirá a la orgullosa ciudad – es convocada con una apariencia humana ya que la luna roja es dibujada como un ojo de sangre que se va expandiendo y enrojando a la ciudad entera en el doble sentido de vergüenza y descarga de una punición extrema: la de su exterminio. A partir de este momento, las seguridades que ofrecía la altivez de una ciudad fortificada y elevada hasta los cielos resultan inservibles. Nada puede proteger de la furia dirigida a escarmentar la soberbia humana que ha abandonado precisamente los rasgos de su humanidad. Los luminosos de la ciudad serán reemplazados por seres hechos de tinieblas:

Las sombras de baja estatura, numerosísimas, avanzaban en el interior de otras sombras menos densas y altísimas de la noche. (...) Las sombras caían inmensas, pesadas, cortadas tangencialmente por guillotinas monstruosas, sobre los seres humanos en marcha. (Arlt, 1995: 65, 66)

En medio del apocalipsis, bestias y seres humanos se confunden en una huida que no tiene propósito puesto que no se ofrecen territorios de salvación.



Silencio e incertidumbre ocupan ahora el espacio narrativo exhortando la urgencia de una reflexión en el encuentro con la muerte. Así como en otros textos narrativos suyos, Arlt logra en "La luna roja" una correlación única entre el estatuto político y metafísico, y en este texto en particular en relación al tema del apocalipsis. Lo político como he apuntado a lo largo de este análisis revela una crítica cáustica a la deshumanización de una ciudad moderna, global que se pavonea de su poder indestructible así como del desarrollo imperecedero y abusivo del capitalismo: "Aun entre el rumor de la fiesta no se podía menos de imaginárseles presidiendo la mesa redonda de un directorio, para *otorgar un empréstito leonino a un estado de cafres y mulatillos, bajo cuyos árboles correrían linfas de petróleo*" (Arlt, 1995: 62).

La impronta existencial es una comprensión tanto purificadora del arribo del apocalipsis que recaería sobre el carácter absurdo de la ininterrumpida acumulación capitalista como de despertamiento frente a una ineludible introspección sobre el significado del destino humano, definitivamente ausente en las inútiles moles de cemento que exhibe la ciudad mercantilizada. Este sentido de minimización que Arlt traza sobre la condición humana respecto a la vastedad de los universos a los que pertenece y, por lo tanto de su insignificancia puede apreciarse en su concepción filosófica en el ensayo de Nietzsche "Sobre la verdad y la mentira en un sentido no moral", publicado originalmente en 1873:

En un remoto rincón del distendido universo, destellando en la luz de los inúmeros sistemas solares, había una vez una estrella en la cual algunos animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto más arrogante y mendaz en la historia del mundo, pero un minuto fue todo lo que duró. Después de unos pocos alientos de la naturaleza, la estrella se congeló y todos los animales inteligentes murieron. Se podría inventar una fábula como ésta y aun así sería muy difícil dar una satisfactoria ilustración de cuán irrisorio, insustancial, transitorio, arbitrario y desprovisto de propósitos luce el intelecto humano en el espectro de la naturaleza³. (2010: 17-18)

Mientras la fábula nietzscheana congela el planeta tierra, la de Arlt lo extermina por la acción del fuego, pero el resultado es el mismo: en ambos casos se prueba que en la invención del conocimiento yace la evolutiva y múltiple condición del poder, nutriendo ese sentido desmesurado de jactancia que invade el reino humano. Es una presunción que ni tiene confines ni consideraciones. Enquistada en la médula del intelecto parece definir nociones peculiares sólo a ese territorio tales como las de *superación, florecimiento, auge, y avance*.

³ La traducción de la cita es mía.



El filósofo alemán y el narrador argentino destacan ese envanecimiento infundado como la instalación de una ficción que parece haber perdurado muchos siglos y que por lo tanto ha creado una segunda ficción que se corresponde con la convicción de que se posee una *historia*, es decir que el ser humano está inscrito en un registro, y puede descansar, por tanto, en un lecho de pertenencia. Ese desatinado catálogo de sus acciones le permite la mendacidad de su minuto estelar: ni es el fruto del azar ni el minúsculo accidente producido en los miles de millones de galaxias, estrellas, sistemas solares y universos. Según el punto politeísta o monoteísta de su aventura en un infinitésimamente microscópico y hasta imperceptible planeta – al que sin embargo se ha tenido la osadía de *historiarsele* – ha sido, por su propia invención, acompañado y custodiado por dioses, diosas, y un dios. Nadie ha huido de él. No contento con ello, la destrucción de antiguas civilizaciones por su propia mano, no la ve como aberración ni abuso de su carácter violento sino como el inaplazable rumbo de su misión. Y no importa que ambos escritores – Nietzsche y Arlt – nos estén señalando que un evento apocalíptico de aniquilación del planeta vendría a mostrar la inutilidad del esfuerzo humano y lo absurdo de su arrogancia, dejando a esta estrella que una vez fue habitada sin relevancia ninguna en la inmensidad del cosmos, sin avances, y particularmente sin aquello que más perturbaría al espíritu humano: sin *historia*. No importa porque ese realce del absurdo que trae el desenlace de lo apocalíptico haría insoportable la existencia.

Indica Deleuze que “el arte desea crear lo finito que restaura lo infinito” (1994: 197), afirmación que nos da otra luz sobre el cinismo hedónico de Lugones en “La lluvia de fuego” y el desaliento de lo humano de Arlt en “La luna roja”. En este plano es la sensación interior de finitud, la que abre un punto de reconsideración sobre lo infinito. Es decir que el advenimiento artístico del apocalipsis no acaba por clausurar la existencia del ser humano sino que al criticar la terquedad de su restringida percepción y la ceguera de su carrera triunfal, otras vías de realización quedan abiertas. En este sentido, lo apocalíptico conlleva una verdadera iluminación – la revelación final – de la ofuscación que ha guiado el devenir social.

Carlos Iturra plasma su visión de lo apocalíptico en el escenario distópico de una ciudad destruida. Como lienzo de tal distopia, el advenimiento de la catástrofe deja de ser el motivo conductor de su representación. Al eludir una residencia en lo que se aproxima, se pacta con la disipación de futuros, con el sinsentido, por tanto, de aspiraciones originadas en proyecciones mesurables. En el frontis de la narración y de la realidad de sus personajes se divisa sólo el caos de la destrucción donde la sobrevivencia no es un milagro sino un infinitesimal espectro del azar.

Tampoco se abriga un apremio narrativo por abrazar elucidaciones sobre lo que ocasionara la devastación de una metrópoli orgullosa de acercarse a la mitad de su milenio de existencia desde su unción de la Nueva Extremadura hasta los soberbios perfiles de su posmodernidad urbana.



Se registra, más bien, una consciente necesidad de realzar la imprecisión de lo acontecido ya que la visión artística de Iturra sugiere que lo apocalíptico no reside tanto en la llegada del evento asociado al fin de la historia sino en las diversas tragedias que por mano humana irrumpen en los desenlaces históricos. Así, el huracán de fuego que se ha precipitado en la pasada luciente ciudad es representado en esa ambigüedad de su origen. Su fuente múltiple – en términos de lo que el lector se pregunta pero que resiste un proceso narrativo indagatorio – intensifica la perplejidad con respecto a la incierta proveniencia e imprevisto suceso de la catástrofe que asolara la ciudad. Si uno de los personajes afirma que hay guerra, tal testimonio se convertirá sólo en una enunciación que no activa ninguna intención narrativa por esclarecer qué tipo de guerra ni con quien es la conflagración.

Esa indeterminación funciona como manifiesta pluralización de los significantes que arroja el espectro de lo apocalíptico: militarización, bombardeos, explosiones, ruinas, desolación y muerte por doquier lo cual involucra un señalamiento hacia la violencia propia de conquistas, tiranías, e invasiones en la historia de la humanidad y que acudiendo a un juego de inversión de palabras con una obra de Borges acarrearía la imagen de una *infamia de la historia universal*. Tampoco se abandona en el texto de Iturra, la correlación con la refulgencia bíblica de final aunque este resplandor pudiese también haber sido ocasionado por el ser humano, tratándose de una explosión atómica: “Trató de incorporarse, torciendo la vista, el cuello, el tronco, en dirección al centro de la ciudad; y en esa posición entre sentada y parada, mirando hacia atrás, como la mujer de sal, fue que la sorprendió el resplandor. Dijo: ¡Ay Señorcito, Se” (Iturra, 1987: 182).

“El apocalipsis según Santiago” viene a plantearse así como una convocación de planos de soledad humana y de resistencia artística más que un texto narrativo que conduce a explicaciones. Quiero decir que el ideario estético del escritor chileno posibilita una pintura plural de cuadros en la que cada uno de ellos confluye hacia una noción universal de apocalipsis así como hacia las vivencias históricas del caos. No es Dionisos entrando en la ciudad sino saliendo de ella. Por las calles y otras zonas de la ciudad asolada, difícilmente se encuentran vestigios de vida y cuando los hay se muestran junto a vehículos militares blindados, ulular de sirenas, ametralladoras, disparos, y agonía generalizada en todos los espacios de la urbe. Por otra parte, siendo que no hay más alimento que el de los restos depositados en escombros y basurales, la bacanal consumista de la ex ciudad posmoderna debe ceder ineludiblemente a una pintura de la miseria, permitiendo que emerja de entre los destrozos una botella de vino y un sándwich que no llegan a ser consumidos. Su retrato se convierte así en el de una chocante naturaleza inánime, y silenciosa espectadora de la muerte de quien encontrara tal *tesoro* en medio de la inmundicia. La degradación es abundantemente escatológica. En ese enfoque reprobatorio de la historia – urbe, sociedad, civilización – erigida como apocalipsis nada puede ser sagrado, ni reflexivo, ni apacible. Ni siquiera la llegada de la muerte: “el rostro se hundió en la papilla putrefacta del fango como la



suela de un zapato distraído en el excremento de un perro. Empezaban a caer las primeras gotas, pero el cadáver no alcanzó a enfriarse” (Iturra, 1987: 179).

En consonancia con la distópica apariencia de una ciudad totalmente arrasada, los dos sujetos que han escapado de la muerte – y que no forman parte del inútil control que los soldados hacen de una urbe deshecha – se incorporan a ese contexto como tinieblas de vida; tan sólo fantasmagorías cuya resistencia es posible únicamente en su conformación lumpen: un matrimonio que ha perdido a su único hijo en el desastre y cuya condición subhumana se amalgama de un modo camaleónico a las ruinas de la ciudad. Es el retrato de dos animales que han sobrevivido a la catástrofe por instinto y cuya habla acentúa la marginalidad de su condición:

Pucha que tenís hambre, oh. Como si no estuvierai acostumbrá. Yo no tengo na de hambre. Yo sí poh. Estoy cagá de hambre. Podíai ir a buscar algo al otro lao que fuera. Yo caliente agüita mientras tanto ...¿Y no querís más? ¡Hay guerra, hueona, hay guerra! ¡Hay guerra y ella quiere tomar agüita caliente! (Iturra, 1987: 171-172).

Su desdicha es haber sobrevivido aunque el infortunio que les persigue hasta este presente horroroso es desde una visión retrospectiva clarividente, un facsímil de su miseria en la supuesta opulencia posmoderna pre-aniquilación de la metrópoli. La hecatombe final queda grabada en la retina de la mujer sin necesidad de convertirla en estatua de sal como en el castigo bíblico puesto que ya era descomposición, y su *esposo* (tal palabra ha perdido sentido en ese escenario) acaba de morir de cara a la pudrición. Ninguno de los dos ha contado con mensajeros celestiales ni opciones de huida. Su abyección y la pintura de ruinas y vertedero en que acabó la ciudad capital reflejan el yermo de sus vidas sin que importe el momento específico ni el tiempo prolongado de su cumplimiento porque es des-realización en lugar de logro, una estancia en el desamparo cabal y asumido sin las simulaciones posmodernas de poderío y lujo. En esa negatividad posmoderna, Iturra convierte la noción de dignidad humana en un espectro que tal vez hubiese habitado una morada lexicográfica que respondía a la necesidad de inventar una civilización y cuya ficción era ya evidente con mucha anterioridad al escenario de destrucción. El apocalipsis según Santiago no es la visión descendida de un apóstol. Es una mirada desengañada del devenir social y un punto de desaliento sin redenciones sobre la desilusión y disolución de todo.

Junto al infausto cuadro de una ciudad devastada en la que dos marginales – del pasado suntuoso y del presente calamitoso – tratan de encontrar algún alimento en los basurales y escombros, en los que se ha convertido la urbe, para sobrevivir a la espera de la muerte final, el texto de Iturra integra una segunda dimensión consistente en un enfoque de lo que sucediera en un espacio particularizado de la ciudad, y el epicentro de la hecatombe:



Las 650 personas muertas en el Teatro Municipal de Santiago durante las celebraciones oficiales de las Fiestas Patrias de aquel año se encontraron, al momento del huracán de fuego, casi exactamente en el centro del mismo, lo cual ha permitido presumir que sólo alcanzaron a percatarse de una resplandor incandescente antes ...de la volatilización (Iturra, 1987: 166)

Con una arquitectura narrativa de reconstrucción sobre lo que la sinfónica de Santiago ofrecía esa noche de la catástrofe – la obertura Leonora de Beethoven y la sinfonía “Cuádruple Cero” de Bruckner – y más particularmente en el *allegro-agitato* del compositor austriaco, la noción de apocalipsis comienza ahora a leerse en la propias zonas musicales en una hermenéutica del arte sobre el arte que sondea el advenimiento de fin en el ampliamente inscrito espíritu anticipatorio de la creación artística. La ejecución de la obra de Bruckner en sus fugas, trompetas, silencios, scherzos, oboes, *pianissimos*, timbales consigna el curso adverso de la humanidad junto a las persistentes brumas de lo histórico. Esta restauración del programa sinfónico del Teatro Municipal de Santiago en los momentos previos a la destrucción no es una trama paralela del cuento sino la posibilidad de una metaficción que aborda de modo íntegro los rostros ilusorios de la *historia*. La aproximación al clímax de fin – deliberadamente ambiguo – de la pieza musical y de la historia de la humanidad puede sentirse en Bruckner de una manera no diferente a la hecatombe:

antes de alcanzarse la cima, antes, se disparan las trompetas con su carga mortífera, relampagueantes como hachas de verdugos, como los filos de la guillotina, como el brillo de la hoz entre los tallos del sembrado, y repiten seis veces el mensaje fatal, hasta quedar dueñas del vacío, en la altura (Iturra, 1987: 173-174).

Esa metaficción que integra el texto de Iturra es asimismo una pregunta sobre la función del arte y que, simbólicamente, en este caso ha logrado ocupar un espacio de resistencia a la muerte, cuestión que conecta con la apreciación que Deleuze hiciera sobre la afirmación de Malraux (1987) al respecto:

¿Cuál es la relación entre la obra de arte y la comunicación? Ninguna. Ninguna, la obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte, estrictamente, no contiene la mínima parte de información. Por el contrario, *hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia*. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a título de acto de resistencia. ¿Cuál es esta relación misteriosa entre la obra de arte y un acto de resistencia? Mientras que los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni muchas veces la cultura necesaria para tener una mínima relación con el arte, no lo sé. Malraux desarrolla un buen concepto filosófico, dice una cosa muy simple sobre el arte. Dice que es la única cosa que resiste a la muerte.



En el texto de Iturra, las visiones apocalípticas encontradas en las expresiones del arte – la sinfonía de Bruckner en particular – conllevan un enlace dialéctico de éste con la *historia* mediante el cual la necesidad creativa humana expone una manifestación plural de factores que van desde los más concretos hasta los más abstractos, y desde los más personales hasta los ostensiblemente sociales. El cuento analizado refiere tanto a un Santiago de la dictadura chilena de los años setenta y ochenta como a otras ciudades del mundo repartidas en el amplio espectro histórico de victimizaciones de regímenes totalitarios. Es una ciudad en la cual ese resplandor último de la destrucción porta la revelación de un desmoronamiento de sustentos éticos, sociales y religiosos, y que en el propio reto de plasmar una experiencia límite de la desesperanza, logra resistir como señalara Malraux.

El tema de lo apocalíptico como génesis social es una constante en la obra cuentística de Jaime Collyer. En los cuatro cuentos del escritor chileno que examino a continuación se puede apreciar que Collyer ve en la *historia* el despliegue de un tapiz violento y autodestructivo que no parece asimilar lecciones de moralidad, dando así a entender que la tragedia apocalíptica es enteramente humana y, consecuentemente, improbable de erradicar. Ese tono desesperanzado de su visión de mundo le lleva, además, a deducir que el apocalipsis es un advenimiento histórico y no el fin de la historia, es decir que el ser humano se verá muchas veces expuesto al dolor del exterminio. En esta plasmación del apocalipsis como martirio revivido, Collyer distingue tan sólo en el espacio de menos de cien años de historia, cuatro eventos que atestiguan su pesimismo: el surgimiento del nazismo en Alemania, el uso de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki, la proliferación de las dictaduras latinoamericanas en varias décadas de la segunda mitad del siglo veinte, y la incontrollable violencia diaria de las sociedades posmodernas en los siglos veinte y veintiuno desde la propagación del terrorismo internacional y carteles de droga hasta la de los asesinatos masivos e individuales de niños y adultos sin razones de ningún tipo que ocurren en diversas ciudades del mundo y que son ocasionadas por sus propios habitantes.

Su texto “Danubio pardo” aborda el primero de los nefastos hitos históricos mencionados. A través de una incursión sui géneris y brillante en los fundamentos posmodernos de su escritura, Collyer hace intersectar los supuestos teóricos de una disciplina emergente con las ideologías que atraviesan la *historia*. El primer plano es representado por el rumbo intrahistórico de los estudios de Freud que permitirían la fundación del psicoanálisis cambiando, consiguientemente, el curso del conocimiento humano en su sondeo de la psiquis y el subconsciente con alcances que repercutirían en vastos terrenos cognitivos de la investigación y la creación, incluyendo los del arte. El segundo está constituido por la presencia nazi en Viena a las puertas del propio apartamento de Freud, explícita tanto en los dibujos de las cruces gamadas en las calles por donde el autor de *La interpretación de los sueños* paseaba así como por su posterior vigilancia. La serie de referencias en el cuento a su condición judía, a su



constante acecho y acoso, y a su forzado exilio en Londres sugieren los acontecimientos reales de la *historia*: la quemazón de sus libros en Berlín, la intervención de amigos y admiradores que le ayudaran a escapar de Viena, evitando así su posible muerte en un campo de concentración, destino que fue una realidad para sus hermanas, la hostilidad hacia el pueblo judío y la consumación del holocausto.

Convirtiendo a Sigmund Freud en narrador y personaje del cuento, Collyer logra distanciarse de las dudosas 'objetividades' de la *historia*. Al mismo tiempo, al adjuntar las contribuciones del pensador austriaco y las polémicas suscitadas por sus postulados recurre a un retrato satírico de la escuela freudiana, evitando de este modo la construcción de una figura heroica en procura de una defensa artística. Sigmund Freud – ya residente en Londres, a salvo del nazismo y a un año de su muerte – es el encargado no sólo de relatar en "Danubio pardo" los últimos meses de su vida en Viena sino que también de carnavalizar sus propios hallazgos por medio de su aplicación humorística. Por ser un narrador ficticio deconstructivo de la *historia* y de la intrahistoria se abandona todo intento de sacralizar y auto alabar su figura. Por la misma razón, en lugar de un documental autobiográfico glorificador, la vívida plasmación de la confluencia de Freud con el nazismo opta por una caracterización artística relevante a aspectos de su ingenuidad política. Primero, el hecho verídico de haber permanecido en su domicilio de cuarenta y siete años de la Bergstrasse 19 aun hasta el mes de marzo de 1938 cuando la ocupación y anexión (*Anschluss*) de Austria a la Alemania nazi no eran sólo una amenaza sino una realidad consumada. Segundo, la irónica reconstrucción artística de las sesiones psicoanalíticas de una paciente de Freud quien resulta ser una espía de la policía secreta nazi con lo cual acaba el juego de quien cree estar en control de la terapia para darse cuenta de que el vigilado y estudiado es el propio psicoterapeuta. Es sólo en esta realización final – cuando Freud descubre que nada puede detener el poder del acecho de régimen totalitario – que decide desmontar su consulta y aceptar los consejos de amigos y familia para escapar urgentemente de Viena.

El informe que importa ahora no es el de Freud en sus récords de doctor sino el de su paciente en los archivos de la Gestapo. Es el punto en que Collyer decide concluir el cuento para dejar abierto el desenlace histórico: el intento de exterminio del pueblo judío así como el de expansión y dominación global del nazismo. La visitación que hace Collyer en el destino de un individuo devorado por las fauces de una *historia* ominosa plasma el espeluznante plan de control por el cual se va sitiando todos los espacios posibles de su protagonista desde su vigilancia personal hasta las de delación de su investigación:

Uno de sus amigos de la nobleza que ahora estaba en el Ministerio de Propaganda le había advertido que las S.S. caerían por el barrio en cualquier momento. Al parecer, alguien los tenía bien informados de mi práctica clínica y



horarios y ya me habían asignado una cómoda barraca en un sitio lejano. (Collyer, 1993: 112)

La formidable figura de Freud en términos de un saber beneficioso de las ciencias humanas es recortada contra el grotesco rostro de una *historia* asesina y violenta que destruirá los ideales de conocimiento, sugiriéndose así que si algún perfil luminoso del espíritu humano fuese posible éste descansaría en la lobreguez de lo emboscado. La magnitud del genocidio presagiada en el Danubio – el río indetenible del cauce histórico y en su color *pardo* – el siniestro uniforme militar de la historia se abre como una imagen indeleble de lo apocalíptico.

Los textos “El año de la bomba” y “Golpe a golpe” de Collyer conciernen el tratamiento de lo apocalíptico en su relación con los ejes memoria y olvido. Esta vertiente está directamente relacionada con el hecho de que en la narrativa del escritor chileno se revela una enorme desazón con respecto al contraste entre la actitud de contentamiento que las sociedades posmodernas muestran por su fijación en el consumismo junto con las novedades del mercado económico frente a las más absoluta indiferencia hacia las aberraciones históricas, independientemente de que éstas hubiesen sobrevenido en un pasado distante o cercano.

El primero de estos dos textos referidos establece incluso con precisión cronológica el acontecimiento en cuestión, el 6 de agosto de 1945, fecha de un apocalipsis cuya omisión de la memoria colectiva sería inimaginable: las bombas atómicas que destruyeron Hiroshima y Nagasaki. Y, sin embargo, esa rememoración va mostrándose para el narrador del cuento como una experiencia exclusivamente individual en la mente de su padre, quien en el presente de la narración y ya consumido por la senilidad y la pérdida de su esposa no dejará de evocar jamás el horror sufrido cuando joven al enterarse de lo que ocurrió en esas dos ciudades japonesas. El narrador va sintiendo él mismo con angustia la preocupación de una experiencia de apocalipsis del padre quien – aunque nunca vio de cerca el infierno que siguiera a la explosión, la atrocidad de las muertes y desesperación de los heridos que huían hacia ninguna parte – ha vivido obsesionado con ello durante toda su vida como si en realidad él hubiera estado presente en el momento de la hecatombe:

Es algo que leíste de nuevo por ahí? ¿Algo relacionado con Hiroshima? Luego de varios años, había vuelto a pronunciar ante él la palabra clave, esa contraseña gatilladora del horror que lo había acompañado tan lealmente en su vida, los hombres y mujeres desfigurados, arrastrándose por las calles esa mañana de agosto. Toda esa gente dando estertores a causa de la radiación, agonizando durante semanas, durante meses. Durante varias décadas. (Collyer, 2005: 82-83)

Las visitas que el hijo hace a su padre internado en un hospicio adoptan en el nivel metafórico del cuento, el tejido de una red reflexiva sobre la pérdida física de la memoria de su progenitor de modo paralelo al continuo retorno de la memoria



histórica sobre el devenir de un apocalipsis que hace gráfica no sólo la desgracia de dos ciudades de un país determinado sino que además convoca simultáneamente el sentimiento universal de una tribulación perteneciente a la humanidad y que consecuentemente no podría ser jamás enterrada. La aflicción de dos ciudades reducidas a escombros y el dolor humano se proyectan como cuerpo y alma de las remembranzas del padre al modo de un llamamiento ético de lo que no debería haber sucedido. Esta recurrencia de una *historia* horrenda, luego de la muerte del padre, es transmitida al hijo con la imagen del hongo que causa una explosión atómica pero que esta vez se presenta sólo como una invitación a recordar lo inconcebible: “Por última vez pensé en toda esa gente de Hiroshima muerta al amanecer; en los hombres y mujeres desprevenidos y los niños alcanzados por el fuego al desayuno; en mi padre inmóvil, paralogizado en su plaza, hacía tantos años de eso” (Collyer, 2005: 89).

La empatía narrativa del hijo hacia el padre trasciende la relación familiar, vinculándose intensamente a una conexión de exigencia intelectual con la necesidad de mantener la memoria del apocalipsis. Al preservarse la conciencia de las ruinas aun después de la reconstrucción de ambas ciudades y no dejar escabullir la responsabilidad de la inmolación, el tiempo cronológico se detiene en la desolación existencial de ambos personajes, quienes continuarán viviendo en un nuevo tiempo psíquico la zona cero de la aniquilación. La tragedia de dos ciudades evaporadas en el holocausto nuclear parece haber desembocado en una nueva adversidad: el impacto de devastación se ha ido eclipsando para el resto de la humanidad. En esta instancia de construcciones y disoluciones humanas, la presencia física del padre y de hijo acaba de transformarse en un canto espiritual imperceptible rodeado de la incesante actividad de sociedades enfocadas y consumidas por su gratificación alienada del presente.

“Golpe a golpe” ofrece una captación única sobre los motivos y funciones con los que germinan los silenciamientos de la *historia*. No de cualquiera La *historia* encubierta, en la propuesta artística del escritor chileno se correlaciona consistentemente con el arribo de un apocalipsis personal y colectivo de origen social en el que se han violado los derechos básicos humanos ocasionando caos, destrucción y muerte. También, se subraya en su narrativa el hecho de que irónicamente, la justificación de tal aberración – desde la perspectiva de quienes visten los disfraces de la *historia* – sería la defensa de los principios que rigen el orden social de un pueblo.

El protagonista de este cuento revive el golpe militar en Chile en 1973 y la caída de Allende desde un tiempo histórico en el que la violencia del militarismo en Latinoamérica viene a ser tan sólo un punto distante del pasado, una efeméride que apenas logra ocupar algunas páginas de un periódico por medio de una información revestida de eufemismos tales como el de ‘quiebre institucional’ o ‘forzosa intervención de las Fuerzas Armadas’ de suerte que el confort de la nueva sociedad posmoderna edificada sobre la muerte de sus ciudadanos mantenga una imagen aséptica de sus éxitos y mediciones de progreso, lo cual, ciertamente, en la visión



crítica de Collyer no es sino una instalación conveniente de los espejos posmodernos del simulacro y, por lo tanto, una fraudulenta concepción de la *historia*. Un desenmascaramiento de tal falsificación es urgente:

Con la ilusión – que todos en el ministerio intentarían preservar – de que había, en efecto, giros sustanciales en la opinión pública, cuando en realidad era todo lo mismo desde hacía años: *una forma institucionalizada de complicidad*, un gran consenso en torno a esa historia reformulada a sangre y a fuego hacía años, luego de abolido Allende de la escena, luego de instalada en palacio la jauría que lo acechaba. (Collyer, 2005: 186)

La *historia* apocalíptica de las dictaduras que la nueva sociedad ha sepultado es exhumada en la conciencia del protagonista, convirtiéndose en una especie de aparición recurrente que le coloca frente a los hechos del golpe militar como si estos estuvieran aconteciendo en su vida actual y reconstruyéndose como una parte integral de su existencia. Esta necesidad de preservar todo el horror que el resto de la sociedad ha decidido borrar de su recuerdo, le transforma en una fantasmagoría tanto frente a su pareja con quien se ha perdido toda posibilidad de diálogo como con su potencial interacción de ser social y de pertenencia a una comunidad. Tornado en un individuo sin rumbo ni objetivos, deambula por los rincones de su ciudad como si fuese una sombra del pasado que nadie logra ver para finalmente ensimismarse en una fotografía del diario de un quiosco que muestra en la fecha de aniversario del golpe la casa presidencial incendiada por las bombas allí arrojadas por aviones militares chilenos. El sumergirse en ese pasado apocalíptico de su entorno social le permite comprender que esa noción espectral de la *historia* capaz de aniquilar miles de seres inocentes no es compartida por quienes le rodean puesto que una memoria histórica perturbadora se levantaría como un obstáculo frente al estatuto de sociedades profilácticas basadas en la cuantificación y usufructo de sus bienes:

Lo que no terminaba de entender – menos cuando salía a dar vueltas por el barrio – era el jolgorio circundante, *cierta ineptitud de sus conciudadanos para asumir con un mínimo de solemnidad lo ocurrido*, ese horror de antaño, el miedo emboscado en cada esquina y cada automóvil sin identificación que acechaba en las noches. No pretendía, por cierto, un velatorio indefinido, tan sólo que alguien se detuviera a escuchar en el aire los ecos de esa gente arrollada en el proceso, el rumor que aún persistía en las calles o los antiguos recintos de detención, en las barracas donde se la había mantenido hacinada durante meses, para atormentarla minuciosamente antes de arrojarla a una fosa clandestina o al océano. Eso era lo más inquietante, el agujero y sus bordes, *el cerco de indiferencia* que a contar de entonces regía su vida, esa barrea implacable de sonrisas que día a día se tendía a su alrededor, como *una vocación colectiva de olvido*. (Collyer, 2005: 191)



Cabe mencionar que la visión de las dictaduras como el advenimiento de un apocalipsis de los pueblos latinoamericanos y la denuncia de sus atrocidades cuenta con varias obras notables en la narrativa de Latinoamérica entre las que destaca, además de los cuentos de Collyer e Iturra, el texto “Apocalipsis de Solentiname” (1976) de Julio Cortázar. En este cuento, el sobresalto de que los intentos de realización humanista serán segados por la propia sociedad se anticipa no sólo en las diapositivas que el narrador mira en su casa de París sino que también en el sentimiento de intranquilidad cuando visita la apacible comunidad campesina de Solentiname mientras observa la misa:

en la que los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, *de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día*, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y *no solamente de toda Nicaragua sino casi de toda América Latina*, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia. (Cortázar, 1994: 157)

El último cuento aquí analizado de Jaime Collyer “Noche final del mundo” entrega una visión muy diferente de lo apocalíptico respecto de las representaciones hasta ahora revisadas. Recurriendo a una noción de caos y a otra de trastorno por estrés postraumático a nivel de toda una sociedad, la visualización del apocalipsis en su significación de aniquilación total se corresponde en este texto con la amenaza de su acaecimiento desencadenada por el ataque terrorista el once de septiembre en Nueva York y Washington, D. C. Para la ejecución artística de esta premisa, Collyer trabaja con el escenario de una sociedad posmoderna que ha sido expuesta a la saturada repetición de las miles de imágenes televisivas de los aviones estrellándose en el Pentágono y en las torres gemelas del Centro Mundial de Comercio y el posterior derrumbe de estos dos últimos íconos de la globalización financiera al tiempo que el percibido enemigo que causara tal destrucción quedaría vagamente identificado en su condición terrorista como un “adversario invisible y múltiple” (2005: 16).

El protagonista – un académico visitante en la universidad de un pequeño pueblo del estado de Vermont quien ha llegado allí algunos días antes del ataque terrorista – narra el estado de neurosis personal y social desatado tras los eventos de violencia y estrago en las dos ciudades estadounidenses. En el acotado espacio de una noche y el amanecer, Jorquera – el académico – describe el entorno generalizado de ansiedad que se ha desprendido sobre el pueblo y sobre él mismo. La proximidad de una planta nuclear, los aviones supersónicos que sobrevuelan el pueblo, los alarmantes detalles de seguridad y anuncios de guerra que ve en la televisión le conducen a un estado de perturbación en el que desfilan por su mente diferentes



memorias históricas apocalípticas como la ciudad espectral en que se tornara Chernóbil en Ucrania luego del accidente nuclear, la náusea que le provocara visitar en el museo aeronáutico el avión Enola Gay que arrojara la bomba atómica en Hiroshima, el terror de la desolación causada por las campañas de conquista de Gengis Khan, y las ejecuciones llevadas a cabo por los jacobinos a fines del siglo dieciocho.

Progresivamente, el personaje va entrando en un estado tal de espanto y angustia que le llevan a una paralización física como si en realidad ya estuviera muerto:

Un tercer cazabombardero sobrevoló rasante la casa y el pueblo. En ese punto creyó oír un alarido en la distancia, quizás en la esquina, a lo cual siguió de nuevo el silencio, un silencio total, como el que habría al interior de las pirámides. Allí al centro, en su pirámide improvisada, a la espera de que volviera el día, *su cadáver momificado aguardaba*. (Collyer, 2005: 19)

Al mismo tiempo, mentalmente sigue imaginando que la resolución de fin es una realidad de la cual él es parte, asociando cualquier ruido o indicios de actividad que cree escuchar al desenlace apocalíptico. Reanimado al amanecer, logra hacer una estimación de su situación desesperada, tal vez como el único sobreviviente de la catástrofe:

Pensó desencantado en lo que hubiera sido su visita, esa estancia programada de académico visitante, de no ser por la devastación inminente *y eso que ahora venía ocurriéndole: ese apocalipsis improvisado que aún debía comprobar en el exterior* y el silencio tan irrefutable del pueblo aquel, su lugar de destino, abandonado la pasada noche por sus moradores habituales, ninguno de los cuales se había acordado de ir a rescatarlo, menuda descortesía. (Collyer, 2005: 24)

La visión del apocalipsis suspendida sobre la humanidad como una espada de Damocles apunta no sólo a la inminencia de su suceder con el consiguiente golpe final de cercenamiento sino que también al real y continuo desborde de imágenes de desintegración y mortandad que rodean diariamente el vivir posmoderno.

Las impresionantes imágenes literarias que Lugones y Arlt entregan sobre lo apocalíptico constituyen en el siglo veintiuno parte de una exposición visual que refleja la existencia cotidiana: guerras, ataques terroristas, explosiones, mutilaciones, calamidades de la naturaleza, asesinatos arbitrarios y masivos de personas en centros comerciales, salas de cine, escuelas y otros espacios públicos proporcionados del modo más explícito posible. El personaje de este texto de Collyer vive su 'noche final del mundo' sin acudir a la socorrida técnica narrativa de la pesadilla de la cual se despierta. Es una noción de fin alojada en un estado de alteración permanente, una tensión irresuelta y una crisis en la que el cataclismo final es la realidad del día a día.



Naturalmente, los textos de Iturra y Collyer nos colocan frente a otra imposibilidad pertinente a la representación de lo apocalíptico y del caos resultante con la cual el arte pugna en una dialéctica que Deleuze enuncia así: "El arte lucha en verdad con el caos aunque lo hace para que nazca una visión que lo ilumine por un instante: una sensación"⁴ (1994: 204).

En el plano de esta elucidación, lo que relampaguea, desde las visiones artísticas de Iturra y Collyer, se proyecta como uno de los conceptos más perturbadores en el encuentro artístico sobre el tema de este ensayo: lo apocalíptico ha dejado de ser una visión futurista de realización unívoca para devenir una sensación humana particular a su propia naturaleza contingente, inscrita en el devenir incierto de la existencia y un modo, además, de mirar con terror a las *construcciones* destructivas de que se ha rodeado.

BIBLIOGRAFÍA

Arlt R., 1995, *Narrativa corta completa*, Edición de Domingo-Luis Hernández, Universidad de la Laguna, Madrid.

Burgos F., 1991, *Antología del cuento hispanoamericano*, Porrúa, México.

Burgos F., 1997, *Cuentos de Hispanoamérica en el siglo XX*, Tres tomos, Castalia, Madrid.

Collyer J., 1993, *Gente al acecho*, Segunda edición, Planeta, Santiago de Chile.

Collyer J., 1998, *La bestia en casa*, Alfaguara, Santiago de Chile.

Collyer J., 2005, *La voz del amo*, Planeta, Santiago de Chile.

Cortázar J., 1994, *Cuentos completos/2*, Segunda edición, Alfaguara, Madrid.

Deleuze G., 1995, *Negotiations 1972-1990*, Traducción de Martin Joughin, Columbia University Press, New York.

Deleuze G., 1987, *¿Qué es el acto de creación?* Traducción de Bettina Prezioso Conferencia de Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS, <<http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm>> (22 de marzo de 2013)

Deleuze G., Guattari F., 1994, *What is Philosophy?* Traducción de Hugh Tomlinson y Graham Burchell, Columbia University Press, , New York.

Iturra C., 1987, *Otros cuentos*, Pehuén Editores, Santiago de Chile.

Iturra C., 2004, *Pretérito presente*, Catalonia, Santiago de Chile.

Iturra C., 2007, *Para leer antes de tocar fondo: cuentos brevísimos*, Catalonia, Santiago de Chile.

Iturra C., 2008, *Crimen y perdón*, Catalonia, Santiago de Chile.

⁴ La traducción de la cita es mía.



Iturra C., 2010, *La paranoia de Dios: cuentos y reales*, Catalonia, Santiago de Chile.

Lugones L., 1987, *Cuentos fantásticos*, Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia, Castalia, Madrid.

Nietzsche F., 2010, *On Truth and Untruth. Selected Writings*, Traducido y editado por Taylor Carman, Harper Collins, New York.

Fernando Burgos es graduado de Profesor de Español por la Universidad de Chile y doctorado en Lenguas Romances por la Universidad de Florida. Actualmente es Profesor Titular en la Universidad de Memphis, Estados Unidos. La *novela moderna hispanoamericana* (Madrid, 1985, 1990) *Vertientes de la modernidad hispanoamericana* (Caracas, 1995), *Cuentos de Hispanoamérica en el siglo XX* (3 tomos, Madrid, 1997), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (Madrid, 2004), *Un lector y un escritor tras el enigma: la narrativa de Enrique Jaramillo* (Panamá, 2010) se encuentran entre los doce libros que ha publicado. En el año 2012 publica en coautoría con Fátima Noguera *Conductividades posmodernas en la obra de Enrique Jaramillo Levi*. Ha contribuido con más de setenta artículos aparecidos en revistas europeas, latinoamericanas y estadounidenses. Ha sido invitado a dictar conferencias magistrales en la Universidad de Cincinnati, Estados Unidos y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú y distinguido con varios premios de investigación, tales como el Dunavant Professorship, el Premio SPUR (Superior Performance in University Research), y el Premio de Reconocimiento Distinguido en la Investigación y Creatividad en las Humanidades.

fburgos@memphis.edu