



*Lo Peor ya ocurrió.
Categorías del Postapocalipsis
hispanoamericano: Alejandro Morales y
Marcelo Cohen*

por Amanda Salvioni

En esto nos equivocamos: en la percepción de la muerte
como un acontecimiento sólo del futuro.
Gran parte de ella se encuentra ya tras de nosotros.

(Seneca, Cartas a Lucilio, I)

El auge de la imaginación apocalíptica en la literatura latinoamericana contemporánea¹ puede ser analizado desde dos puntos de vista. Por un lado, se lo puede ver como consecuencia de las tensiones simbólicas de la posmodernidad que los escritores americanos del fin del milenio han tenido que soportar. A saber: las inciertas posibilidades de una filosofía de la historia y el cuestionamiento del "sentido del final", como Franz Kermode definía aquellos modelos de mundo que hacen tolerable nuestro ser en la contingencia, y que sin embargo han quedado obsoletos,

¹ La centralidad del mito apocalíptico en el canon de la literatura hispanoamericana del siglo XX y XXI ha sido objeto de atención por parte de la crítica de manera cada vez más frecuente e insistida en las últimas dos décadas. Aquí se toman en consideración algunas de las reflexiones que se han hecho en el lapso temporal que parte de la obra pionera de Lois Parkinson Zamora, aparecida por primera vez en inglés, en 1989, hasta el último trabajo colectivo editado por Geneviève Fabry, Ilse Logie, y Pablo Decock, en 2010.



junto con otros relatos ordenadores de la modernidad. El escepticismo posmoderno acerca de los alcances de la conciencia histórica parece haber redefinido, una vez más, la relación entre la temporalidad extraliteraria y los finales narrativos, causando la urgencia de nuevas exploraciones del mito apocalíptico. Por el otro lado, se puede ver la narrativa apocalíptica latinoamericana como manifestación de una crítica social que apunta al fracaso del modelo de desarrollo capitalista e industrial, implementado con empeño por las sociedades americanas, y radicalizado por las políticas neoliberales de los años '90. Casos emblemáticos serían los cambios sociales experimentados en México después de la firma del NAFTA, y las transformaciones producidas en Argentina durante y después de la década del neoliberalismo menemista. En ambos países, las narraciones han cobrado un tinte más bien postapocalíptico, pues pretenden ser testimonios de una catástrofe ya ocurrida, como Carlos Monsiváis sugería, ya por 1995, en *Los rituales del caos*.² Es a partir de esos dos puntos de vista, no necesariamente excluyentes sino complementarios, que se mencionan aquí dos novelas, muy diferentes entre sí, pero adscribibles ambas al imaginario postapocalíptico latinoamericano de nuestros tiempos. Dicho imaginario ha sido objeto, en las últimas dos décadas, de un intenso y renovado interés crítico, cuyo mapa se esboza a continuación.

El primer punto de vista, explorado, entre otros, por Lois Parkinson Zamora, no pone en primer plano la especificidad del imaginario latinoamericano en su relación con los contextos históricos continentales, sino que lo inserta plenamente en la tradición filosófica y narrativa milenaria de Occidente, con la que comparte su crisis actual. La permanencia y la productividad del mito apocalíptico en las Américas se basa, entonces, en el deseo humano fundamental "de que la historia posea estructura y significado, aunque solo sean la estructura y el significado que le atribuimos en nuestras formas y ficciones literarias." (Parkinson Zamora 1996: 38). Sin embargo, la pregunta si existe una especificidad de las formas y ficciones de la literatura apocalíptica hispanoamericana, puesto que la principal característica del mito apocalíptico es justamente la flexibilidad de su interpretación, es insoslayable. Las posibles respuestas habría que buscarlas en las resistencias que América Latina opuso y sigue oponiendo a la posmodernidad. Parkinson Zamora señala a este propósito una marcada propensión de los escritores latinos a enfocar las dimensiones comunitarias de una identidad amenazada, mientras que la literatura estadounidense habría puesto el acento más en la psicología individual que en las dinámicas sociales. De ahí que "en general es en la América Latina donde está plenamente aprovechado el potencial disidente del mito del Apocalipsis, así como su visión idealizadora" (Parkinson Zamora 1996: 231).

² "México, ciudad post-apocalíptica. Lo peor ya ocurrió (y lo peor es la población monstruosa cuyo crecimiento nada detiene), y sin embargo la ciudad funciona de modo que a la mayoría le parece inexplicable" (Monsiváis 1995: 21).



El potencial disidente de los Apocalipsis latinos que la estudiosa sugiere al final de su análisis, más como corolario de su método comparativo que como eje teórico, constituye en cambio la tesis central de Julio Ortega, según el cual el discurso apocalíptico latinoamericano es:

un flujo desestabilizador del discurso normativo y despliega una textualidad irónica, satírica, gratuita y hasta festiva, en su ocurrencia contradictoria [...]. En cualquier horizonte colonial o posición marginal se despliega como un lenguaje contra-apocalíptico [...]; apropia el modelo discursivo del Apocalipsis, que es la sanción cristiana del fin de los tiempos, del fin del mundo y del fin del discurso mismo, para reinscribir la finalidad del fin. (Ortega 2010: 56)

Ortega, que aquí parece convenir con el dictamen de Fredric Jameson acerca del valor alegórico político-social de las narraciones poscoloniales, rescata la especificidad subversiva de la alegoría apocalíptica latinoamericana, al tiempo que rechaza el carácter conservador del mito apocalíptico cristiano. Del mismo modo, se opone al riesgo de disolución de su potencial disidente por mano de las arrasadoras corrientes posmodernas. Como ya notaba James Berger, en la posmodernidad, véase el caso de Baudrillard, el Apocalipsis puede terminar por consistir en el final de la entera hermenéutica apocalíptica: no hay Revelación porque no hay nada detrás de la superficie (Berger 1999: XIX). En este caso, la narración postapocalíptica como crítica social se hace más difícil, y puede llegar a ser extraordinariamente conservadora. En cambio, para Ortega, no sin aparente e intencional contradicción, la especificidad del Apocalipsis latino sería, por un lado, la elaboración de un contradiscurso desde un *locus enunciationis* marginal y colonial, y por el otro lado, una visión trágica de la historia que subyace en sus narraciones alegóricas, como resultado del encuentro entre los dos grandes modelos de la representación occidental, el de la utopía y el del Apocalipsis. En esa fatal encrucijada latinoamericana, la promesa intelectual de libertad y justicia no se cumpliría sino con los jirones y desechos que quedan del fin de los tiempos, dando lugar a una paradoja inefable: "No se trata de una promesa milenarista que requiere del límite de lo moderno, su disputa entre fuerzas contrarias de poder desigual. Lo apocalíptico es una revelación de la tragedia [...] una tragedia utópica o una utopía trágica es un contrasentido: un escándalo del lenguaje" (Ortega 2010: 65).

La literatura apocalíptica latinoamericana contemporánea, si se la pone en relación con las inquietudes filosóficas posmodernas, está íntimamente ligada a la percepción de nuestra época de "entre milenios" como una fase de transición que sucede al fin de un *saeculum*. En este sentido, se vincula con el concepto moderno de crisis, que guarda un parentesco evidente con el de Apocalipsis. Si el pensamiento apocalíptico es, de alguna forma, estructural al pensamiento occidental, pues atañe a los modos que tenemos de atribuir significado a la existencia, también la idea de crisis es constitutiva de nuestras narraciones, y es un modo de ordenar pasado, futuro y



presente que no está necesariamente vinculado a una circunstancia histórica determinada. Siempre percibimos nuestro tiempo como el final de una época, o como un momento de crisis, o de transición. Pero la crisis, advierte Kermode, es el modo de pensar nuestro momento particular, y no el momento mismo. La transición, como otras fases apocalípticas, es un agonía atemporal y la ficción de la transición es nuestro modo de expresar la convicción de que el Fin es inmanente, y no inminente (Kermode 1972: 120). El sentimiento de crisis, al final del siglo XX, ha empezado a convivir con otro sentimiento, o sea, que la catástrofe final ya tuvo lugar, que la crisis terminó, y que la actividad incesante de nuestros días, una auténtica sucesión de desastres, es una compleja forma de estasis (Berger 1999: XIII). En este sentido, las visiones del final, analizadas por Kermode, han sido desplazadas por visiones del después del final, y la sensibilidad apocalíptica se ha transformado en un sentimiento postapocalíptico. Ahora bien, cualquiera de las características que queramos atribuir a la narración (post)apocalíptica latinoamericana debería obedecer al principio de que más que la expresión de un deseo o de un miedo histórico, es una constatación de que el fin es lo que ocurre todo los días, sin solución de continuidad, y que sólo nos queda la posibilidad de contarle a partir de un después.

La dimensión lingüística del mito apocalíptico es consabida. El Apocalipsis bíblico no sólo encarna la búsqueda de un sentido de la historia, sino también la búsqueda de los medios para narrar ese sentido (Parkinson Zamora 1996: 27). El apocalipsis alude tanto a la capacidad que tiene el lenguaje de revelar como de ocultar: es un lenguaje cifrado que requiere formas complejas de exégesis e interpretación. El Apocalipsis reclama ser dicho, pero es indecible, por eso somete el lenguaje a fuertes tensiones que lo conducen a tratar de superar sus propios límites. Es un proceso "alquémico semántico" que quema y distila signos y referentes en nuevos precipitados (Berger 1999: 7), un poco como ocurre con el lenguaje del inconsciente. Lo que está después del final sólo puede ser narrado con las palabras que resultan de ese proceso de extrañamiento y resemantización. Estas consideraciones, como se verá, parecen particularmente sugerentes en el caso de la escritura de Marcelo Cohen.

El segundo punto de vista mencionado al principio, asumido entre otros por Miguel López Lozano, se basa en cambio en una casi total identificación de la imaginación apocalíptica americana con la narrativa distópica contemporánea, portadora de una crítica a los modelos sociales y económicos impuestos por la globalización y el neoliberalismo. Esta identificación, que implica casi una superposición de la literatura apocalíptica con la ciencia ficción, resulta muy eficaz para el caso americano (mexicano y chicano, en lo específico) pero corre el riesgo de confundir las categorías primarias con las que trabaja. Si bien es cierto que todas las visiones distópicas son apocalípticas, pues la amplificación proyectada en el futuro de los males del presente lleva fatalmente a la destrucción de la humanidad tal cual la conocemos, queda para debatir si todas las visiones apocalípticas son, o no, distópicas, puesto que deberían conllevar la idea de regeneración o cumplimiento de un designio



teleológico superior y no solo la previsión de un cataclismo inevitable que acaba con una sociedad perversa. En fin, si el Nuevo Mundo fue tierra de utopías, no sorprende que sea hoy inspirador de distopías. Los autores latinoamericanos de hoy muestran el reverso del modelo utópico que condicionó el desarrollo del subcontinente. La ficción distópica latina añade a los elementos clásicos de la crítica social propia de la ciencia ficción, la marginalización de sus sectores sociales subalternos – indios, mestizos, negros, mujeres, considerados como estorbos en el discurso utópico del progreso –, el daño ecológico que deriva de la marginalización de la naturaleza en el relato de la modernidad latinoamericana, una marcada preocupación por las dinámicas entre centro y periferia, el engañoso funcionamiento de la democracia, la negación de la historia, la pérdida de la individualidad. Las distopías narrativas latinoamericanas denuncian la exclusión social, oponen una resistencia simbólica a la globalización, y alimentan la nostalgia identitaria, buscando con frecuencia una síntesis narrativa capaz de plantear todos estos temas juntos, como ocurre con la novela de Alejandro Morales.

Uno entre los mayores aportes críticos acerca del corpus literario que nos ocupa, ha eludido la mención directa a la literatura (post)apocalíptica o de ciencia ficción distópica, prefiriendo la categoría de “literatura anticipatoria”. Fernando Reati alude así a una genealogía algo distinta – la que arranca de Jules Verne – para definir una narrativa que a partir de los últimos ’80 caracteriza el exuberante panorama literario argentino contemporáneo. A partir del menemismo, luego del auge de la novela histórica durante la dictadura y la primera posdictadura, se ha producido una inversión en la temporalidad narrativa, de lo retrospectivo a lo anticipatorio, como forma de crítica al neoliberalismo y sus consecuencias sociales. Esas narraciones ponen de manifiesto el quiebre de las utopías neoliberales y su deriva en las actuales distopías urbanas latinoamericanas. El auge del imaginario anticipatorio, que tiene todas las características de un imaginario postapocalíptico, es consecuencia de una imperiosa necesidad de memoria futura: “Además de servir de memoria no oficial de una comunidad al revelarnos los secretos del pasado, la literatura es también su memoria del futuro porque revela lo que está por pasar o podría pasar si nos descuidamos.” (Reati 2005; 218). No por eso la literatura de anticipación argentina expresa nostalgia para el pasado: no corre el riesgo del que habla Néstor García Canclini de incurrir en un anacrónico “fundamentalismo macondista” que congela lo latinoamericano como santuario de la naturaleza premoderna. Reati no lee la literatura anticipatoria argentina como discurso que cuestiona la globalización, sino como contradiscurso que denuncia el terrible precio pagado por las sociedades latinoamericanas en términos de la profundización de las desigualdades sociales, del aniquilamiento de las identidades nacionales y del achicamiento de los horizontes ideológicos.

Si, a la luz de lo dicho anteriormente, es posible distinguir entre una narración apocalíptica, que se concentra en el cuándo y cómo del Fin, y una postapocalíptica, que se ocupa de imaginar los posibles escenarios anticipatorios de lo que vendrá



después, entonces los dos autores considerados aquí podrían encarnar dos modelos distintos: el modelo catastrofista, que se concentra en las modalidades del Apocalipsis dejando sólo vislumbrar un después, por más irónico o provocativo que sea, y el modelo anticipatorio, que dibuja el escenario póstumo de la actual civilización, como amplificación de los rasgos de un presente desahuciado. Ninguno de los dos modelos se abandona a tentaciones milenaristas ni a la paralizante “nostalgia del presente”, con la que Jameson tachó la posmodernidad de “lógica cultural del capitalismo tardío”. Si se quiere, en cambio, hacer referencia a la tipología del imaginario apocalíptico latinoamericano propuesta por Geneviève Fabry, entonces el modelo encarnado por la obra de Alejandro Morales pertenecería a la “refiguración mítica explícita”, mientras que la novela de Marcelo Cohen respondería plenamente a la “refiguración postapocalíptica” (Fabry 2012: 11). Evidentemente, habría que matizar mucho el intento clasificatorio, sobre todo en presencia de categorías sumamente difusas y permeables.

The Rag Doll Plagues del escritor chicano Alejandro Morales, una novela de tenor claramente apocalíptico, fue publicada en 1992, año de la firma del NAFTA y de las celebraciones del V Centenario, sin que las dos coincidencias temporales carezcan de significado. La peste de la muñeca de trapo aludida en el título se refiere a una epidemia que reduce el cuerpo humano a un mórbido contenedor de líquido purulento, restándole, además de la vida, las características de organismo autónomo y semoviente. Las dimensiones de la epidemia son tales que sólo se puede vislumbrar el fin de la humanidad así como se la conoce. Si es verdad que algo queda siempre después del Fin del Mundo – una Nueva Jerusalén, una distopía urbana, un desierto...–, en esta novela lo que queda de las catástrofes epidémicas son nuevas colectividades humanas donde deben convivir indígenas y europeos, latinos y angloamericanos, inmigrantes y *WASP*, negociando una identidad en la supervivencia.

La novela está dividida en tres libros; cada uno lleva por título el nombre del lugar donde se desarrolla la acción. En el primero, *Ciudad de México*, nos encontramos a finales del siglo XVIII, cuando una misteriosa enfermedad, llamada “La mona”, cunde arrasando con la población. El cirujano Gregorio Revueltas, director del Protomedicato Real, es enviado por el Rey Carlos III para remediar la situación. Gregorio asume el compromiso personal para detener la enfermedad, mejorar las condiciones de vida de la población, negociar con el saber médico de los indígenas, hasta decidir quedarse para siembre en la Nueva España para cuidar la hija de una paciente fallecida, cuyo nacimiento coincide con el misterioso fin de la epidemia. El segundo libro, cuyo título, *Delhi*, alude a un barrio chicano de Los Angeles, se desarrolla a fines de los años '80 del siglo XX, y narra la historia de amor entre Gregory Revueltas, médico chicano, y Sandra Spear, una actriz perteneciente a una pudiente familia judía. La mujer, hemofiliaca, contrae el SIDA en una transfusión y muere tras una lenta agonía. El tercer libro, *LAMEX*, se desarrolla en el futuro, en la región meridional del territorio de la “Tríplice Alianza”, unión política entre Estados Unidos, México y Canadá. Es, éste, un escenario



apocalíptico en donde “la Mona” vuelve a cundir, como resultado de la catástrofe ecológica, preanunciando el fin de la humanidad. El médico Gregory Revueltas y su asistente asiático-americana Gaby Chung, descubren la única esperanza de cura, que consiste en una molécula contenida en la sangre de los mexicanos, habitantes del Distrito Federal, que lograron adaptarse a las imposibles condiciones de vida de la ciudad desarrollando anticuerpos inmunizantes. La transfusión de sangre mexicana logra contrarrestar la epidemia, no sin causar desopilantes perversiones sociales (por ejemplo, la adopción de mexicanos como mascotas en las familias *WASP* para asegurarse la disponibilidad de los anticuerpos, los esfuerzos institucionales para alentar la inmigración mexicana en las zonas fronterizas, etc), pero al mismo tiempo se vislumbra la posibilidad de una utopía político-social como resultado de la negociación y reorganización de las fuerzas al poder en la Tríplice Alianza. Gaby Chung, tras haber sufrido el rechazo del brazo biónico que le había sido implantado, se suicida.

Como ya fue evidenciado por la crítica (López Lozano, 2008: 91-134), las tres ambientaciones de la novela responden a otras tantas utopías americanas (el paraíso terrenal, el *American dream* y el capitalismo global) a las que Morales contrapone tres visiones distópicas. Pero más allá del esquema utopía/distopía, o precisamente gracias a él, Morales declina el modelo apocalíptico para enunciar una crítica al mito del mestizaje, y dibujar un análisis social del presente que resulta hasta demasiado explícito. La novela es, en ese sentido, una especie de ficción enciclopédica del chicanismo y sus temas: desde la transculturación fronteriza, hasta la marginalización de los sectores sociales subalternos, la injusticia social, y la memoria histórica como dispositivo identitario. A través de la metáfora de la epidemia, Morales construye un modelo de narración histórica del espacio de la frontera que reproduce la ciclicidad cataclismo/renovación propia tanto de la cultura milenarista occidental como de las culturas autóctonas mesoamericanas. Se trata de un modelo plenamente acorde a la tradición apocalíptica, ya que hace hincapié en uno de sus nudos estratégicos: la resiliencia de las profecías, cuya realización siempre se ve postergada por su imposibilidad ontológica, sin por eso quedar desacreditadas. Resiliente y permeable, el mito del Final permite que convivan las sofisticaciones más articuladas y las versiones más populares e ingenuas, la tradición bíblica y las tradiciones no judeo-cristianas, las sagradas escrituras y los subgéneros literarios... La profecía apocalíptica de Morales es al mismo tiempo realizada y desmentida tres veces, dejando abiertas las posibilidades de un Final.

Además de un modelo histórico-narrativo transculturado, la peste funciona como reverso paradójico de los proyectos de desarrollo de la sociedad fronteriza. La enfermedad es a un tiempo catalizadora de la transculturación (de Gregorio, de Sandra, de Gregory) y modelo de un desarrollo social de carácter democrático. A través del contagio, se realiza una comunidad de enfermos socialmente híbrida e intrínsecamente igualitaria, ya que el virus no respeta las jerarquías de renta, etnia y



poder. Claro está, se trata de un modelo destructivo, de una auténtica pesadilla de la historia. Es ésta la *pars destruens* de la crítica al mito del mestizaje y de la sociedad multicultural llevada a cabo por Morales.

La metáfora de la sangre sirve, en cambio, para señalar los límites del mito del mestizaje en tanto solución de la injusticia social. En el segundo libro, Sandra, agente de transculturación entre chicanos y blancos, sufre de hemorragias constantes, que imposibilitan, entre otras cosas, el éxito de su embarazo. Del mismo modo, la sangre de los chicanos, donada para las transfusiones que en un primer momento le salvan la vida, se revelará vehículo de contagio mortal. En el tercer libro se plantea una simetría contraria, y el manejo de la metáfora de la sangre salvífica de los mexicanos revela un intento claramente irónico. Como en los romances fundacionales del siglo XIX, el plot sentimental juega con la alegoría de las relaciones amorosas interétnicas, marcando la imposibilidad de la reproducción: todas las mujeres mueren, ninguna es capaz de tener un hijo con Gregorio/Gregory. Sin embargo, el protagonista masculino se encuentra dentro de una serie genealógica de descendientes y antepasados, dejando abierta la contradicción. El mestizaje, entonces, se torna ya no imposible, sino poco significativo. El énfasis está puesto más bien en el proceso de contacto, y no en su "resultado" biológico o simbólico: en eso consiste la *pars construens* de la crítica de Morales al mito del mestizaje.

Los personajes femeninos heredan la función de mediadoras entre la naturaleza y la cultura, y entre los grupos étnicos. Las mujeres son todas agentes, o resultado, de transculturación. Pero recurre obsesivamente, en el texto, la imagen de la amputación del cuerpo femenino y de la hemorragia, como si las mujeres de Gregorio/Gregory quisieran sustraerse de ese rol de mediadoras, o explicitar su incapacidad de sostenerlo si no es a costa de su misma supervivencia, o de su integridad física como individuos. Si hay una muerte definitiva, en este ciclo de apocalipsis postergadas, es la de la mujer, que revela, con su sacrificio supremo, la vía de la Salvación. Lo que queda del Fin, es una humanidad masculina que experimenta nuevas formas de convivencia, pero que cuestiona sus posibilidades de reproducción y permanencia.

La muerte de la amada como apocalipsis privado y, al mismo tiempo, como "sentido del final" colectivo, pone en contacto la obra de Morales con la del argentino Marcelo Cohen, *Impureza*, publicada en Buenos Aires en 2004 como parte de una antología temática y colectiva sobre el tango, y luego, en 2007, como libro independiente. La novela ambienta enteramente la acción en un escenario postapocalíptico que comparte con otras obras del mismo autor. A partir de los años 2000, en coincidencia con su regreso a la Argentina después del largo exilio español, todas las obras de Cohen transcurren en el mundo ficcional del Delta Panorámico, archipiélago de islas fantásticas y distintas entre sí, pero dotado de una perfecta coherencia lógica. Se configura, de este modo, un auténtico ciclo narrativo anticipatorio, cuyo cronotopo es definido por el propio autor como un "futuro instalado", donde lo peor ya ocurrió y todos los tiempos conviven y se repiten, isla tras



isla: "En el Delta Panorámico se vive en un futuro tan lejano que todo lo que podría pasar en nuestro mundo ya pasó y buena parte se viene repitiendo, con todas las eras y etapas como aglomeradas" (Cohen 2012: s.n.).

El mito apocalíptico ya había sido explorado explícitamente por Cohen en 1985, en la novela *Insomnio*, sembrada de imágenes, motivos y personajes que remiten directamente a la tradición bíblica. Ambientada en una ciudad patagónica postindustrial, caótica y multiétnica, la novela identifica el Postapocalipsis como lo que sigue a la depredación capitalista y preanuncia la clave narrativa anticipatoria, cifra de toda la literatura de Cohen, obtenida a través de determinados procedimientos: la hiperbolización de los rasgos insatisfactorios del presente, la metamorfosis de los paisajes familiares argentinos en lugares espectrales e inhóspitos; el extrañamiento de la lengua mediante el uso de neologismos que remiten a un habla jergal simulada. "De esta manera, enseña que su país no necesita conflictos nucleares, androides ni desastres tecnológicos porque ya dejó de funcionar su gran proyecto modernizador" (Logie 2008: s.n.). La Argentina de Cohen, supérstite de las dictaduras y del menemismo, es un país postapocalíptico ya de por sí, y su doble literario, el Delta Panorámico, está habitado por los fantasmas sobrevividos a su presente. En este sentido, la escritura de Cohen se acerca al mensaje disidente que Julio Ortega atribuye a toda la literatura apocalíptica latinoamericana:

"Los nuevos estados que surgen con la democracia neo-liberal son parte del sistema económico globalizado de una sociedad de bienestar sin bien, que decreta el bienpasar, descarta el malestar y niega la memoria. [...] ¿Quién ha sobrevivido realmente al Apocalipsis? [...] La literatura latinoamericana nos responde: han sobrevivido sus fantasmas". (Ortega 2010: 65)

Ahora bien, en la ciudad dibujada en *Insomnio* está prohibido recordar. Los recuerdos, asociados a sensaciones verdaderas, son accesibles únicamente en los sueños. De ahí que la rebelión final del protagonista sea el no querer dormir, o sea, el insomnio.

En *Impureza*, publicada veinte años después, ocurre exactamente lo contrario, y de la ciudad desmemoriada Cohen pasa a la ciudad memoriosa, siempre por efecto de un invasivo autoritarismo político, heredado del repertorio de la ciencia ficción clásica. Los habitantes del conglomerado suburbano de Lamarta, un "esqueleto capitalista" (Cohen 2007: 28), y de la villa limítrofa de Lafiera, están condenados a recordar. La memoria se convierte en una forma de conformismo social, y como tal es desafiada por los marginales villeros: "Es tal la riqueza acumulada de memoria que toda comunidad puede tolerar una buena porción de desmemoriados, gente que no recuerda nada, que no sabe cómo recordar y hasta no quiere, muy poco menos numerosa que los obedientes" (2007: 15). El olvido es una forma tolerada de desobediencia civil, cuyo poder subversivo se concreta con la asunción de drogas que inducen artificialmente el olvido: "Y como la sobrecarga de memoria agobia al final los



obedientes, los alivios contra la memoria circulan [...] sin solución de continuidad. En Lafiera hay varias bandas que se han hecho ricas vendiendo los frascos de anamemorizantes que roban en las farmacias. Sinculpán, Todolvide, Mingase, Reidol, Liberone" (2007: 15). Los nombres de los remedios remiten claramente al olvido como liberación. La obligación de la memoria está vinculada con el advenimiento apocalíptico: éste no fue un cataclismo natural ni una catástrofe violenta, ni siquiera una lenta degeneración de la entropía apocalíptica: estamos frente a otro tipo de Apocalipsis latino que es, simple y llanamente, el advenimiento del futuro:

"Son tiempos de veneración de la memoria. Más que llegar, el futuro se ha desplomado sobre el país y en la vasta, homogénea llanura resultante, que para todos lados extiende las mismas desigualdades, nadie que mire adelante verá un objetivo peculiar que le permita distinguirse. Las distinciones vienen del recuerdo". (2007: 13-14)

El pesado desplomarse del futuro ha aplastado, achatándolo, el paisaje nacional. La llanura resultante, una "planicie del sinfuturo" (2007: 17) es, obviamente, un cronotopo: la chatura se proyecta tanto en el horizonte geográfico como en el horizonte temporal, y ambos exhiben un vacío desolador. El Apocalipsis es el fin de la Historia por efecto de la globalización: una gran estabilidad ha remplazado esa larga sucesión de desastres que fue la vida nacional. Lo que queda ya no es un discurso articulado, sino un "largo rezongo"; no es un paraíso tecnológico de libre circulación, sino un "compuesto de rezagos técnicos de otros países y herencias propias desgraciadas [...] de una gran estabilidad, incluso en su guerra de clases" (2007: 10). El conflicto se ha convertido en una necesidad estructural de "la economía del capital en el futuro arribado" (2007: 39): está previsto por el sistema, controlado, neutralizado por la estereotipización de sus actores sociales. Si lo peor ya ocurrió, entonces ya nada que tenga sentido puede ocurrir. El protagonista de *Impureza* "veía agonizar un mundo violento y roñoso. Pero no iba a morir ese mundo. La agonía era su forma de durar" (2007: 48). ¿Qué espacio queda para la disidencia en ese mundo agonizante? La repuesta de la novela es que ese espacio se encuentra en la "intimidad", pero de ninguna manera esto significa que predique un repliegue individualista, ni que esté guiñando el ojo a las peores derivas del pensamiento débil de la posmodernidad. Todo lo contrario.

Dos amigos de la infancia protagonizan la historia: los dos eran chicos de la calle en la villa de Lafiera, orillera de la llanura. Pero Abrán Baienas, rescatando su humilde origen, ha logrado convertirse en el cantante popular del momento, y Neuco, en cambio, sigue trabajando en la Gasomel de la zona. Han amado a la misma mujer, la rubia Verdey Maranzic, activista sindical y bailarina, de cuya muerte Abrán es indirectamente responsable.

Neuco se niega a recordar a Verdey: no quiere recuerdos, sino sensaciones verdaderas. Odia el mausoleo construido in memoriam de la chica por su ex amigo



Abrán: un monumento abstracto (el arte figurativo termina por borrar la memoria verdadera, según la teoría de Abrán) y musical. El mausoleo se ha convertido en un santuario, y la memoria de Verdey en un culto religioso popular. Ahí se reúnen cientos de fans, gente desesperada y víctimas de la falsa memoria impuesta por el sistema: “La recurrente alianza entre tecnología y religión los ha colocado en un plano abstracto de plenitud tal que nada podría rebelarlos contra la desdicha. [...] de esa satisfacción de la servidumbre no hay salida. [...] Neuco resopla de rabia ante la beatitud de la memoria ritual” (2007: 65). Recordar, en el perverso sistema postapocalíptico instalado, significa detener la vida verdadera, rendirse al futuro vacío que sigue al Apocalipsis. Verdey era mensajera del movimiento y de la resistencia. El breve espacio de su historia de amor le revela a Neuco las infinitas y subversivas posibilidades de la intimidad, o sea, del contacto con el Otro como auténtica forma de conocimiento: conocer al Otro, alcanzando su realidad. Pero la muerte impide que la intimidad sea fecunda: el hijo buscado por Verdey nunca verá la luz. Una vez más, el Apocalipsis encuentra su expresión más eficaz en la imagen del cuerpo destrozado de la mujer, literalmente hecho pedazos en un accidente de auto y luego mutilado para el culto fetichista de los fans. Una vez más, el Apocalipsis latino realiza su *pars destruens* en la imposibilidad de que ese cuerpo engendre el vástago del narrador masculino.

Neuco medita vengarse contra Abrán, pero termina por renunciar a la venganza, acto propio de un código ético que no le pertenece, y hasta termina por aceptar el abstracto mausoleo a la memoria de Verdey, rindiéndole homenaje. Sin embargo, éstos no son síntomas de una rendición, sino de una revelación. En una noche epifánica de tormenta, un rayo roza el cuerpo de Neuco iluminando su silueta en la oscuridad. La fulmínea Revelación que se abre al entendimiento de Neuco consiste en constatar y aceptar el fracaso de las palabras con las que pretendía alcanzar la verdad del Otro, de Verdey:

Neuco, que siempre se quedó a un paso de la realidad de Verdey o su fondo, ya ve que de todos modos no habría llegado nunca. [...] Neuco la miraba y la miraba buscando una palabra que la detuviera, quinoto de él, cuando solo bailando habría podido alcanzarla. Verdey: ¿sensual, aguerrida, incorruptible, sacrificada, traidora? No había palabra para la Verdey del fondo. Impura, decía ella, y la belleza la recubría. (2007: 112)

Las posibilidades del conocimiento no residen en el lenguaje, sino en el contacto íntimo con la realidad, a través de la percepción. He ahí una voluntad de rescate de lo real que huye de todo escepticismo hermenéutico posmoderno, de toda desesperanza postapocalíptica. Y sin embargo, la desconfianza en las posibilidades de lenguaje se desmiente enseguida a sí misma, cuando el narrador pronuncia con fuerza las únicas palabras con las que es posible empezar de vuelta a construir el mundo: intimidad, impureza.



Escrita como un glosario, que no guarda orden alfabético, la novela se organiza en párrafos que empiezan con un lema en cursiva aislado de la sintaxis de la narración, y concibe el relato como un comentario lexicográfico, o, si se quiere, como una indagación semántica. El mito apocalíptico es usado para explorar la relación entre el lenguaje, la percepción, la memoria y, por último, el conocimiento como forma de resistencia contra la perversa superficialidad del sistema. Su *pars construens* es la búsqueda de una conducta ética que da acceso al conocimiento interior, y es un mensaje de optimismo y esperanza, no ya en el futuro, sino en el presente. Porque “en el erial del futuro, la danza quiere fecundar un presente de paso” (2007: 113).

BIBLIOGRAFÍA

Berger J., 1999, *After the end. Representations of Post-Apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Cohen M., “Según pasan los cuñados”, en *Página 12*, 17 de febrero de 2012.

Cohen M., 2007, *Impureza*, Norma, Buenos Aires.

Fabry G., 2012, “El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología”, en *Cuadernos LIRICO*, <<http://lirico.revues.org/689>>, (20/11/2012).

Fabry G., Logie I., y Decock P. (eds.), 2010, *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Berna.

Logie I., 2008, “Avatares de un mito: manifestaciones del apocalipsis en la literatura contemporánea rioplatense. El caso de *Insomnio*” en Petrich P., Premat J., Llombart M. (eds), *Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine*, Université Paris 8, Universitat d'Alacant, Alacant, pp.1-10, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/avatares-de-un-mito-manifestaciones-del-apocalipsis-en-la-literatura-contemporanea-rioplatense-el-caso-de-insomnio-de-marcelo-cohen-0/>> (20/11/2012).

López Lozano M., 2008, *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares. Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*, Purdue U.P., West Lafayette, Indiana.

Ketterer D., 1974, *New Worlds for Old. The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*, Anchor Books, New York.

Kermode F., 1972 [1966], *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano.

Morales A., 1992, *The Rag Doll Plagues*, Arte público Press, University of Houston, Houston, Texas.

Ortega J., 2010, “La alegoría del apocalipsis en la literatura latinoamericana”, en Fabry G., Logie I., Decock, P., (eds.) *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Berna, pp. 53-66.



Reati F., 2006, *Postales del porvenir La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Biblos, Buenos Aires.

Amanda Salvioni es profesor asociado de Lenguas y Literatura Hispano-americana en la Universidad de Macerata, Italia. Doctor en Estudios Americanos, desde 1996 hasta 2001 residió en Argentina, donde realizó investigaciones individuales e institucionales y actividad de docencia. Publicó la monografía *L'invenzione di un medioevo americano* (2003), y numerosos ensayos acerca de la literatura hispanoamericana del período colonial y del siglo XIX, y sobre poéticas del siglo XX relacionadas con el tema de la reescritura de la historia y del mito. Es traductora de poesía y narrativa hispanoamericana.

a.salvioni@unimc.it