



Versatilidad política del paradigma apocalíptico: tres variantes contemporáneas

por Ilaria Magnani

“La revelación de Jesucristo, que para instruir a sus siervos sobre las cosas que han de suceder pronto ha dado Dios a conocer por su ángel a su siervo Juan, el cual da testimonio de la palabra de Dios y el testimonio de Jesucristo sobre todo lo que él ha visto. Bienaventurado el que lee, y los que escuchan las palabras de esta profecía, y los que observan las cosas en ella escritas; porque el tiempo está próximo. (Apocalipsis 1, 1-3)¹

Así se abre el *Apocalipsis* de San Juan indicando algunos de los rasgos fundamentales no solamente del libro que concluye el Nuevo Testamento, sino de los muchos textos – frecuentemente homónimos – caracterizados por análogos contenidos y formas, que tuvieron particular difusión entre el II siglo a.C. y el II d.C., tanto que llegaron a conformar un verdadero género (Focant 2010: 37).

El *Apocalipsis* es una profecía, una revelación procedente de una entidad superior que comunica a una porción selecta de la humanidad – los elegidos que participan de su saber – los catastróficos acontecimientos de un futuro incierto. Todo

¹ Las cursivas son mías.



eso sucede gracias a la intervención de un divulgador-testigo presente en el texto. El *Apocalipsis* de San Juan, tal como se va estructurando a lo largo de los siglos y a través de repetidas variaciones semánticas (Placanica 1993), propone un paradigma de muerte y resurrección. En este, un cataclismo preanunciado termina con los oprobios de una época y con los sufrimientos humanos para abrir el camino a la edificación de “la santa ciudad, la nueva Jerusalén, [que] desc[iende] del cielo, de Dios, ataviada como una esposa que se engalana para su marido” (*Apocalipsis* 21, 2). En esa acepción, el apocalipsis representa la nueva Creación, que se pone en relación dialéctica y simbólica con la primera cuyo contexto edénico, sin embargo, sustituye por el menos exuberante escenario urbano (Focant 2010: 43).

Tanto esa condición de ‘reescritura’ de la creación narrada por el *Génesis* como la estructura temporal, en cuanto mensaje premonitor, ponen de relieve la compleja relación entre pasado y futuro que preside al texto.² Si se piensa en el marco histórico en el que florecieron las narraciones apocalípticas se puede notar cómo el fatídico porvenir no es sino la reformulación en forma profética de las experiencias negativas ya vividas. En efecto, la narración de San Juan y las otras del mismo género se pueden fácilmente insertar en el contexto de las muchas persecuciones históricas sufridas por el pueblo de Israel y por las primeras comunidades cristianas. Las narraciones son entonces la proyección, en un futuro no definido, de la solución a la opresión y los sufrimientos soportados en el pasado o en el presente. Dicho futuro se propone como antídoto a males históricos cuya solución no se coloca en un lapso temporal medible sino en una dimensión sin espacio ni tiempo que, agotado el proceder teleológico de la cronología clásica y judeo-cristiana, se sitúa más allá de las coordenadas históricas.

Los aspectos indicados determinan las características formales del modelo discursivo apocalíptico que, para asegurar eficacia a la profecía, acude a un universo fantástico, hecho de visiones cuyas imágenes han conseguido tal alcance y difusión que, en determinados momentos históricos – como en la Edad Media – han sabido liberarse del referente bíblico y conquistar una vida autónoma del texto originario (Placanica 1993: 124 y ss). Por eso, hoy en día, algunas imágenes presentan un valor apocalíptico más allá del significado del contexto al que pertenecen y, al contrario, toda narración apocalíptica queda asociada a la visión fantástica.

La profunda compenetración de texto, imágenes y paradigma apocalípticos en la cultura occidental implica su inevitable proyección latinoamericana, de allí el interés en averiguar en qué medida se pueden rastrear rasgos de esta tradición en la producción latinoamericana contemporánea, considerando además que, si queremos recuperar su significado etimológico, el término ‘apocalipsis’ reúne el concepto de

² Sobre la relación entre *Génesis* y *Apocalipsis*, sobre todo en su valor macroficcional con respecto a la producción literaria latinoamericana, véase Kunz (2010).



revelación y desvelamiento con el de cataclismo anunciado. Las dos significaciones representan categorías paradigmáticas a la hora de acercarse al continente latinoamericano. Mi propósito es examinar de qué manera dichos valores se articulan y resignifican en tres diferentes representaciones contemporáneas de otras tantas desapariciones catastróficas masivas: la historieta *El Eternauta*³ (1957-59) de Héctor G. Oesterheld y Francisco Solano López y su continuación narrativa de 1962 (solo de Oesterheld), la novela *Anatomía humana* (1993) de Carlos Chernov y la película *A day without a Mexican*⁴ (2004) de Sergio Arau.

Aun acudiendo a diferentes estrategias expresivas y formales – ciencia ficción y drama, paradoja y comedia – estas obras proporcionan visiones hiperbólicas de lo social y proponen desenlaces distintos: la lucha contra las estructuras de opresión o bien la sustracción de las víctimas a dicho esquema de sociabilidad. *El Eternauta* narra la resistencia organizada en Buenos Aires por un reducido núcleo de sobrevivientes a la invasión del planeta por parte de fuerzas extraterrestres desconocidas, que no solamente quieren ocuparlo y destruir su civilización, sino también controlar la voluntad de sus habitantes. La reconstrucción de los hechos es obra de uno de los combatientes, quien, al pasar de forma accidental a una dimensión paralela cuando

³ *El Eternauta*, escrito por Héctor G. Oesterheld y dibujado por Francisco Solano López, se editó originariamente en la Argentina entre 1957 y 1959 en el periódico *Hora Cero Semanal*. En Italia fue publicado en 1977 en el semanal *Lanciostory*, adaptado gráficamente a un formato más pequeño. En la década del 90 la editorial Eura lo volvió a presentar en una versión en tres tomos. En 2003 se lo reedita en un solo volumen en la colección “I classici del fumetto di Repubblica”, vendido junto al diario. En 2011 la editorial 001 edizioni de Turín reimprimió el texto en la versión original, en un solo tomo, con la nueva traducción de Gigliola Viglietti, al cuidado de Antonio Scuzzarella y con el prefacio de Goffredo Fofi. Diez años después de su primera aparición salió una segunda versión de la historieta, dibujada por Alberto Breccia, que terminó precipitadamente por decisión de la revista *Gente* de interrumpir las entregas. Ya en los 70 Oesterheld y Solano López volvieron a proponer las aventuras de Juan Salvo en *El Eternauta II*, en la revista *Skorpio*, casi en coincidencia con la desaparición del autor y de su familia. Sorprende saber que “la historieta lo sobrevivió bastardamente: manos más o menos anónimas fueron responsables de una ulterior continuación – conocida como *El Eternauta III* – producida primordialmente para el mercado italiano, donde la revista *L’Eternauta* tuvo larga y auspiciosa vida hasta avanzados los ochenta” (Sasturain 2010: 230-231). A fines del 1961 Oesterheld había fundado un magazine de ciencia ficción para la editorial Ramírez bautizado con el nombre de su popular personaje, donde se publicaban historietas, cuentos e información científica. “A partir del cuarto número de *El Eternauta*, el viajero del tiempo se convirtió en vehículo y pretexto para el relato de sucesos históricos ilustrados [...] habitualmente desmesurado[s] y terrible[s]: primero Pompeya, después Hiroshima...” (Sasturain 2010: 230-231). En el número 6, del abril de 1961, el autor reanuda la aventura de Juan Salvo, de vuelta a la tierra en busca de su familia. Para más detalles sobre las vicisitudes editoriales de las obra vinculadas a la figura del Eternauta y sus secuelas véase la entrada homónima de wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Nestornauta#Pol.C3.ADtica:_C2.ABEI_Nestornauta.C2.BB> .

⁴ Comedia realizada en 2004 con la dirección de Sergio Arau a través de una coproducción estadounidense, mexicana y española; entre los actores principales figuran: Yareli Arizmendi, Caroline Aaron, Melinda R. Allen, Fernando Arau, Maureen Flannigan, John Getz, Eduardo Palomo, Muse Watson, Frankie J. Allison, Maria Beck, Tony Abatemarco.



los humanos están a punto de ser definitivamente vencidos, se corporiza en el despacho del escritor al que narra su experiencia. Al descubrir que ha vuelto al día en que ha iniciado la catástrofe y que se encuentra a pocas cuadras de su casa, se reúne con su familia para intentar salvarla del desastre inminente, pero en el momento del encuentro pierde toda memoria de los acontecimientos pasados, justo cuando el escritor observa los primeros copos de nieve, es decir el mismo fenómeno que había causado la masacre. En el cuento de 1962, Juan Salvo vuelve a la Tierra, más precisamente al Tigre, donde es obligado a luchar no solamente contra los invasores sino también contra los humanos, entregados a la ley de la selva. Encuentra a Favalli, uno de los amigos del grupo originario, y lo libera de la condición de autómatas bajo el control del invasor. Los dos se unen a la resistencia planetaria trasladándose a su centro de Nueva York justo en el momento en que el ataque extraterrestre se apodera de la ciudad. Como consecuencia, Salvo y Favalli son destinados, con otros humanos, a combatir en una guerra de defensa galáctica contra el Enemigo, bajo el mando de los invasores extraterrestres.

Anatomía humana narra los sucesos que acontecen después de la repentina e incomprensible muerte de todos los varones desde el punto de vista de uno de los escasísimos sobrevivientes quien, huyendo de un Buenos Aires progresivamente trastornado por la locura y las crecientes luchas por el poder que el hecho causa, tras múltiples avatares y la violenta encarcelación por su nueva condición de objeto sexual (mejor dicho, de poseedor de espermatozoides que garantizan la supervivencia de la estirpe humana), se refugia en un lugar de la costa donde un grupo de mujeres lo atiende con verdadera veneración. Una vez agotadas sus tiránicas exigencias sexuales iniciales y presa de un insuperable hastío, el protagonista se abandona a los cuidados de sus adoradoras para elegir el alejamiento de todo deseo mundano.

Para terminar, *A day without a Mexican* cuenta, con estilo irónicamente periodístico,⁵ la desaparición de los latinos de una California aislada del mundo por una improvisa, muy espesa e inexplicable niebla rosa. A la sorpresa inicial sigue el multiplicarse de los inconvenientes causados por la ausencia de una mano de obra semi-invisible y a menudo despreciada que, sin embargo, se encarga de tareas vitales para la sociedad: desde la agricultura hasta la asistencia – doméstica y pública – y el comercio. La narración empieza con la denuncia de la desaparición de un músico por parte de su pareja y continúa con las historias de personas pertenecientes a las diferentes capas sociales. La clave cómica permite evitar un tono didáctico que sería sin duda pedante y un final que resultaría empalagoso: la ausencia y el esperado regreso de los desaparecidos – inconscientes de lo acaecido – demuestran, incluso a

⁵ El papel central desempeñado en la película por una emisora televisiva y sus reporteros posibilita la frecuente asunción de un tono periodístico y ofrece la ocasión de proporcionar datos sobre la presencia de hispánicos en el estado de California, además de subrayar la confusión y superficialidad con la que se encara la cuestión.



los racistas más empedernidos, la importancia de la presencia hispánica, que consigue así una aceptación que sobrepasa el mero interés utilitarista para transformarse en cálida hermandad hacia los latinos.

Dejando inevitablemente a un lado el análisis más profundo que las obras merecerían, me limitaré a considerar las formas y límites de su adhesión al paradigma apocalíptico.

Las estructuras y los contenidos de las obras mencionadas muestran una evidente ambivalencia y si por un lado remiten al libro de San Juan por el otro presentan ostensibles variaciones que denuncian el influjo de la contemporaneidad.

Son motivos comunes a los textos el escenario urbano y una narración que, en primera o tercera persona, manifiesta con fuerza el punto de vista del personaje-testigo. La elección de esa forma textual fortalece el pacto de verosimilitud con el lector – estrategia útil y frecuente en la producción fantástica y en las que se le aproximan – insertando las obras en el canon genérico de pertenencia,⁶ a la vez que las vincula con la función testimonial asumida por el narrador en la *Apocalipsis* de San Juan, confirmando su carácter prototípico en ese aspecto y en el infaltable trasfondo urbano. Al mismo tiempo, la identificación del testigo con el protagonista, y víctima de la catástrofe, indica el deslizamiento que el paradigma apocalíptico ha sufrido a lo largo de los años, pasando de acontecimiento masivo – que implicaba de forma coral a multitudes indiferenciadas, representación metonímica de la humanidad entera – a drama individual que, aunque alcance la dimensión de una hecatombe, está pensado, temido y vivido a escala fundamentalmente personal, indicando el cambio producido por la sensibilidad moderna y, aún más, contemporánea.

La desaparición masiva, aunque no siempre cruenta, representa el rasgo temático que une las obras y las relaciona con el evento apocalíptico, caracterizado justamente por la catástrofe colectiva. Sin embargo, si se miran con atención, resulta difícil enmarcar los textos en el paradigma bíblico ya que se alejan de él en algunos aspectos fundamentales. El escenario que sigue la calamidad no permite nunca vislumbrar una situación libre de la dimensión histórica porque las coordenadas espaciales y temporales resultan preservadas y la concepción teleológica no está puesta en tela de juicio. Este dato, por sí solo, nos obliga a buscar una referencia fuera del paradigma apocalíptico de San Juan ya que, como ha indicado Ortega (2010: 53), “las versiones latinoamericanas del Apocalipsis son contra-apocalípticas porque son representaciones políticas” y se valen en su discurso del uso de la alegoría, una

⁶ *El Eternata*, ya sea en la historieta que en la versión narrativa, propone otro rasgo típico del género fantástico argentino: el uso del cuento enmarcado. Crash Solomonoff (2006: 22) hace hincapié en ese elemento canónico al referirse a la obra de Eduardo Holmberg: “una característica fundamental del relato fantástico, presente desde Juana Manuela Gorriti hasta *El eternauta*: el relato enmarcado, es decir la presencia de un narrador externo a los hechos (y generalmente incrédulo) que ficcionaliza una situación que sirve de marco al relato de lo fantástico en primera persona por parte de un testigo o víctima de lo sobrenatural”.



“alegoría nacida de lo empírico, que no ignora la risa, como una forma crítica de interpretación contraria, incluso contrariada, capaz de renovar la disputa por las representaciones”, como afirma el crítico recuperando las consideraciones de Brecht hacia el amigo Benjamín (Ortega 2010: 54). Más específicamente, Ortega avanza la hipótesis que en América Latina el discurso apocalíptico se formula en términos de capacidad de contradicción:

la alegoría apocalíptica empieza problematizando las representaciones, cuya lógica de reproducción desmonta para contradecir las jerarquías de su reduccionismo. [...] Más que sistemático es un flujo desestabilizador del discurso normativo y despliega una textualidad irónica, sarcástica, gratuita, y hasta festiva de su ocurrencia contradictoria. (2010: 56)

Efectivamente en la película de Arau se pone de relieve la importancia medular de la risa en el desvelamiento de los injustos mecanismos que rigen la sociedad estadounidense y californiana en particular. En la centralidad de la risa se basa la elección del carácter no cruento del ‘acontecimiento catastrófico’. Cabe señalar, además, que aunque la desaparición no es voluntaria, sus protagonistas resultan favorecidos por ella y, sobre todo, no la sufren como una punición sino que les sirve para sustraerse a los mecanismos sociales inicuos de los que son víctimas. Si miramos a los acontecimientos que siguen a la catástrofe, solo la película de Arau propone un desenlace feliz en el que, superados las contradicciones y los conflictos vividos en la etapa anterior, es posible representar a una sociedad inclusiva y contenta que retoma su camino, ya purgada de sus errores,⁷ tras el agotamiento de la fase precedente y el derrumbe de sus valores inmorales. Este modelo parece ser mucho más próximo del concepto de palingénesis, un “meccanismo delle religioni pagane di natura ciclica [...] [che] comporta l’automatica morte del mondo per meccanismo interno, e il suo rifarsi all’insegna del bene, senza lo spartiacque del giudizio divino, e soprattutto senza la scomparsa della dimensione mondana”, como aclara Augusto Placanica (1993: 121).

Por otra parte, la historieta, el cuento y la novela considerados se sitúan todavía más lejos de todas las formas salvadoras de parusía o apocatástasis – ya sea en su valor

⁷ Demuestran la fuerza del componente histórico – incluso cuando el mecanismo narrativo se basa en la risa – las evidentes variaciones que se encuentran en la versión italiana de la película, *Cose dell’altro mondo* (2011, dirección de Francesco Patierno, con Diego Abatantuono, Valerio Mastandrea, Valentina Lodovini). Las diferencias no se imponen solo por el trasfondo de un indefinido noreste sino por el papel marginal atribuido a los medios de comunicación – en la estructura de la película y en el valor social que se les atribuye – por la abierta invocación de un “tsunami purificatore” y un “apocalyps now” que aseguren la desaparición de los ciudadanos extracomunitarios y, aún más, por la falta de reincorporación de los extranjeros a la sociedad italiana ya que la película no propone una vuelta pacificadora de los ausentes sino un misterio que no se aclara y que solo puede metabolizarse. La relativa novedad del fenómeno inmigratorio en Italia parece no permitir aún una recomposición positiva y obliga a un cuestionamiento sin respuestas viables.



de surgimiento de una presencia redentora ya sea en el caso más trivial de vuelta al *statu quo* –. El final de la historieta *El Eternauta* muestra la catástrofe en el momento en que vuelve a presentarse y la pérdida de la memoria de quien, conociendo los acontecimientos, podría modificarlos y organizar una resistencia, haciendo así ostensible su ineluctabilidad. De manera parecida, el desenlace del cuento homónimo manifiesta, sin duda, la recuperación de una dimensión ética del protagonista – que parecía perdida en su inicial sumisión al código de la violencia impuesto por la imperante ley de la selva, ya que los combatientes rehúsan emprender una lucha a muerte contra otros seres humanos para ganarse el derecho a sobrevivir demostrando su superioridad – pero reafirma el ocaso de la civilización humana y la imposibilidad de encontrar una redención futura. Análogamente, *Anatomía humana* presenta un mundo devastado más por las luchas por el poder y la bestialidad que siguen a la catástrofe, que por el evento en sí. Mario, el protagonista, atraviesa, rechaza y rehuye los intentos de reconstruir una convivencia que resulta fragmentada, enloquecida y violenta – evidente metáfora del poder represivo que se manifiesta en nuestras sociedades – para elegir una paradójica forma de ataraxia a la que llega por capricho y hastío y no a través de una meditada elaboración filosófica.

Si los últimos ejemplos considerados se sustraen aún más que la película al paradigma bíblico, cabe sin embargo recordar que desde el siglo pasado el concepto de apocalipsis se ha distanciado del propuesto en el libro sagrado para adquirir significados más extensos que miran al futuro como a un tiempo de catástrofes ineludibles, tal vez no definitivas, pero a las que no podrá seguir la etapa redentora y feliz de la Nueva Jerusalén. Al contrario, esta adquiere rasgos innovadores y malignos:

No hay quizá grandes semejanzas entre Hitler y el Anticristo, pero hay un gran parecido entre la Nueva Jerusalén y el futuro que ahora se nos promete, no sólo en la ciencia ficción, sino en los planes de la industria militar de un absurdo estado global. El Apocalipsis no es un campo de concentración (Anticristo); es la gran seguridad militar, policial y civil del nuevo Estado (la Jerusalén Celeste). (Deleuze 1997: 46 en Ortega 2010: 54)

Por lo tanto el apocalipsis, en tanto revelación literaria de una alegoría política, ya no se presenta como muerte y aniquilación del género humano sino, más bien, como decadencia insanable y eterna amenaza, catástrofe que “verrà con tanta più forza quanto più forte sarà stata la nostra sfrenatezza nel vivere dissipando la vita” (Placanica 1993: 151). Justamente esta dialéctica de los opuestos, encarnada en la conflictiva relación hombre/mujer – que parece incrementar su tasa de opresión y



violencia a medida que avanza la novela –⁸ se presenta como la dinámica que alimenta *Anatomía humana*, donde las dificultades que el protagonista y sus amigos viven en relación con el otro sexo y las estrategias para negarlas/superarlas se proponen como la cifra del cataclismo:

Ninguno estaba en pareja, en realidad ése era su común denominador. Sus quejas contra las mujeres podían interpretarse como una actitud misógina, pero en el fondo se lamentaban por lo difícil que les resultaba acercarse a ellas; sufrían de soledad por su propia timidez. Rogelio afirmaba que nunca había tenido suerte con las mujeres.

-Si es que se trata de una cuestión de suerte – se apuraba a aclarar -. Quizá sea mejor de esta manera. A veces pienso cómo sería poder estar con todas las mujeres. Cumplir por completo nuestros deseos... ¿Se imaginan un destino más espantoso que ése? ¡Qué pesadilla!. (Chernov 1993: 25-26)

Las afirmaciones del personaje suenan como anticipación del ‘filosófico’ desenlace y motivan la sarcástica crítica del autor a los predeterminados y nefastos roles de género, cuya paradójica, subversiva y rígida inversión la novela describe.

En la alegoría chernoviana, el ineluctable alejamiento de las superestructuras del pasado conlleva la creación de una sociedad abyecta y autoritaria; la consabida actitud consumista se extrema al extender su poder sobre la materia física de los individuos, como se hace manifiesto en la dramática, provocadora exposición de cuerpos que atraviesa la novela. Cuerpos fallecidos, abandonados, amontonados, putrefactos, cuerpos descuartizados, desmenuzados, cuerpos alimento, cuerpos negados a la espera de una imposible alienación en su petrificación, como en el caso del protagonista.

El significado etimológico de apocalipsis como ‘desvelamiento’ se propone como punto de unión entre la tradición de San Juan y la interpretación contemporánea. En las obras consideradas, la catástrofe no garantiza el nuevo origen o la salvación, sino que muestra lo que se encuentra bajo la máscara preapocalíptica y pone al descubierto las contradicciones humanas, sociales y políticas que se pueden apreciar, en diferente medida, en cada una de las obras.

Sin embargo, más allá de la hiperbólica denuncia del malestar individual y de la presión social, se hace patente el anhelo del autor a poner a prueba su maestría de creador de ilusiones. No por nada Mario es un prestidigitador y un ilusionista y no por casualidad la novela de Chernov se abre con un epígrafe, ineludiblemente programático, de Borges: “Que el lector sienta que está en un mundo muy extraño,

⁸ Al respecto véase Fernando Reati (1995), quien interpreta la novela en relación con las teorías posfeministas.



que él mismo es muy extraño, que el hecho de vivir es rarísimo, que el hecho de que haya tres dimensiones es raro, que el fuego y el tiempo son rarísimos. Si un poeta consigue eso, ha conseguido todo”(1993: 9).

Si queremos atenernos al criterio borgiano tendremos que reconocer que al lado de la alegórica denuncia catastrofista todas las obras exhiben el gusto por la excepcionalidad y la maravilla y que la dimensión política de los textos conlleva su constante resignificación. En este sentido merece una rápida consideración la reciente actualización sufrida por el Eternauta, hoy fuertemente vinculado a la imagen del ex presidente argentino Néstor Kirchner, pero propuesto también en clave femenina para representar a la actual mandataria, Cristina Fernández de Kirchner, y sobre todo identificado como uno de los símbolos de La Cámpora, movimiento del peronismo filokirchnerista, caracterizado por una fuerte presencia juvenil y liderado por Máximo Kirchner, hijo de la ‘pareja presidencial’. El Eternauta es ahora convertido en “Nestornauta, que es una imagen estilizada del protagonista de El Eternauta de Oesterheld y Solano López, pero transforma con el rostro de Néstor Kirchner”.⁹ En su nueva versión, este preside la página oficial de La Cámpora y, como se puede leer en wikipedia:

“El Nestornauta” [...] se difundió como graffiti en paredes y se utilizó como símbolo de esas agrupaciones [peronistas]. Se trata de una imagen de cuerpo entero del personaje de Juan Salvo con su traje aislante, tal como aparece en la historieta, excepto que no porta un fusil y que dentro de la máscara del traje se ve el rostro de Néstor Kirchner. A veces, esta figura se representa avanzando con la mano levantada y formando con los dedos la “V” característica del peronismo.¹⁰

El web presenta muchas variantes del Nestornauta indicando claramente la difusión adquirida. Demuestra el éxito de la innovación el hecho que ha sabido convocar la atención y el debate de una platea que excede el medio de los militantes, como lo indica un artículo que se interroga sobre el fundamento de esta evolución intentando ahondar en los puntos de contacto entre la figura del presidente y del héroe de las historietas (Zanella). Se puede aventurar que la atención que la política de los Kirchner ha reservado desde el principio al tema de los derechos humanos los acerca al Eternauta en razón, fundamentalmente, del compromiso político y de la desaparición sufrida por su autor. La determinación de Juan Salvo, su heroísmo y entereza junto a la cíclica reaparición de sus aventuras se prestan perfectamente a encarnar la tranquila excepcionalidad del hombre de clase media, héroe *malgré soi* pero siempre vinculado a un sujeto colectivo, que se está construyendo alrededor del ex presidente. Sin embargo, en esta sede más que las motivaciones del

⁹ Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/La_Cámpora>.

¹⁰ Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Nestornauta#Pol.C3.ADtica:_C2.ABEI_Nestornauta.C2.BB>.



emparejamiento de las dos figuras, cabe destacar la profunda raíz política de la narración apocalíptica, bien visible en el caso de *El Eternauta* como de los demás textos considerados, y su paulatino alejamiento del paradigma bíblico al que parecían apegarse.

BIBLIOGRAFÍA

Aa.Vv., "El Eternauta", *Wikipedia*, en <http://es.wikipedia.org/wiki/Nestornauta#Pol.C3.ADtica:_C2.ABEI_Nestornauta.C2.BB> (15/12/2012).

Aa.Vv., "La Cámpora", *Wikipedia*, en <http://es.wikipedia.org/wiki/La_C mpora> (15/12/2012).

Aa.Vv., *La Cámpora*, en <<http://www.lacampora.org>> (15/12/2012).

Arau S., 2004, *A day without a Mexican*, 35 mm, 93'.

Chernov C., 1993, *Anatomía humana*, Planeta, Buenos Aires.

Crash Solomonoff P., 2006, "Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte", en Eduardo Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, Ediciones Colihue – Biblioteca Nacional, Buenos Aires.

Deleuze G., 1997, "Nietzsche and Saint Paul, Lawrence and John of Patmos" en Id., *Essays, critical and clinical*, University of Minnesota Press, Mineapolis, pp. 36-52.

Focant C., 2010, "El Apocalipsis de Juan. Género literario, estructura y recepción", en Fabry G., Logie I., Decock P. (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Bern, pp. 35-52.

Kunz M., 2010, "Apocalipsis y cierre de la novela en la literatura hispanoamericana contemporánea", en Fabry G., Logie I., Decock P. (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Bern, pp. 67 – 88.

Oesterheld H.G., 2010, *El eternauta y otros cuentos de ciencia ficción*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.

Oesterheld H.G., Solano López F., 2003, *L'eternauta*, "I classici del fumetto di Repubblica", Edizione speciale di La Repubblica, Roma.

Ortega J., 2010, "La alegoría de la Apocalipsis en la literatura latinoamericana", en Fabry G., Logie I., Decock P. (eds.), *Los imaginarios apocal pticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Bern, pp. 53-66.

Patierno, F., 2011, *Cose dell'altro mondo*, 35 mm, 90'.

Placanica A., 1993, *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Donzelli, Roma.

Reati F., 1995, *Fluidos masculinos y parodia posfeminista en Anatomía humana de Carlos Chernov*, en <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa1995/files/ReatiFernando.pdf>> (10/06/2012).

Sagrada Biblia, 1963, N car-Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.



Sasturain J., 2010, "El Eternauta: tres veces Salvo", en Oesterheld H.G., *El Eternauta y otros cuentos de ciencia ficción*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.

Zanella G.A., "El uso ¿errado? del arte: Néstor Kirchner y El Eternauta" en *Andén*, 55, en <<http://andendigital.com.ar/argentina/politica1/434-el-uso-ierrado-del-arte-nestor-kirchner-y-el-eternauta-anden-55>> (15/12/2012).

Ilaria Magnani es doctora en Estudios Americanos por la Università di Roma Tre y enseña Literatura hispano-americana en la Università di Cassino. Se ocupa de literatura argentina contemporánea, emigración y aporte italiano, con particular interés en las temáticas de la identidad, la memoria y la hibridación lingüística. Ha publicado *Tra memoria e finzione* (2004), *L'azzardo e la pazienza* (2004 C. Cattarulla); *Un'oasi nella vita* de J.M. Gorriti (2010), *Il mare dell'oblio* de R. Tizziani (2012) realizando traducción y estudio crítico; además de varios ensayos en revistas y volúmenes colectivos.

ilariamagnani@libero.it