

Ya nos cayó el chahuistle

Ya nos cayó el chahuistle:

El cuento apocalíptico mexicano contemporáneo
(1996-2016)

Gabriela Mercado Narváez



GÖTEBORGS UNIVERSITET

© Gabriela Mercado Narváez, 2019
ISBN 978-91-7833-271-7 (impreso)
ISBN 978-91-7833-272-4 (pdf)

Tesis doctoral en español
Avhandling för filosofie doktorsexamen i spanska
Göteborgs Universitet 2019
Edición para la defensa/Disputationsupplaga

Ilustración de portada/Omslagsillustration:
“Amazona apocalíptica en la Sultana del Norte”, de Laura Fajín Riveiro

Diseño de portada/Omslagsdesign:
Stefan Verzel, Lena Carlsson, Thomas Ekholm

Imprenta/Tryck: Reprocentralen Lorensberg, Göteborgs Universitet, 2019
Distribución/Distribution:
Institutionen för språk och litteraturer, Göteborgs Universitet
Box 200, SE-405 30 Göteborg

Abstract

Ph.D. dissertation at University of Gothenburg, Sweden, 2019

Title: *Ya nos cayó el chabuistle: Contemporary Apocalyptic Short Stories in Mexico (1996-2016)*

Author: Gabriela Mercado Narváez

Language: Spanish with an English summary

ISBN: 978-91-7833-271-7 (print)

ISBN: 978-91-7833-272-4 (pdf)

Keywords: Mexican literature, short stories, End of the World, apocalyptic literature, apocalyptic motifs, quantitative analysis

The aim of this dissertation is to cover a gap left by literary criticism in the study of Mexican apocalyptic literature. Its main objective is to make a systematized and comprehensive characterization of contemporary apocalyptic short stories in Mexico, which have been overlooked in critical works due to their status as speculative fiction. Through an extensive corpus of 69 short stories published between 1996 and 2016, this project offers a clearer picture of the place this literary production holds in the system of Mexican literature.

Apocalyptic literature in Mexico has been defined by a group of novels written in the 1990s by mainstream authors, who used the end of the world as a way to imaginatively destroy the national status quo of their time. Nonetheless, an even bigger production of apocalyptic short stories began at the same time as these novels, and keeps growing in the 21st century. This production, by a generation of young writers of speculative genres, does not take the local context as a main source of meaning, but instead explores and experiments with the genre in order to present more personal visions of the end of the world.

The dissertation discovers and presents the authors and works that make up the tradition of Mexican apocalyptic short stories. Additionally, through the use of quantitative analysis on a database of apocalyptic motifs in the corpus, it puts forward the features of this tradition, as well as the deviations it takes from the existing descriptions in Mexican apocalyptic literature in particular, as well as apocalyptic fiction in general.

The results of the study suggest that the contemporary apocalyptic short story in Mexico can be defined by private, individual dramas in the midst of apocalyptic times, giving the end of the world a completely different meaning than the one more usually provided by the Mexican apocalyptic novel. Another result is the understanding of how this literary genre has evolved in Mexico from a place on the periphery, into the mainstream of publishing. The biggest contribution of this dissertation is that it presents the great diversity of approaches to the end of the world that the apocalyptic short story in Mexico has, which makes for interesting topics of research that are not only relevant but even popular in current times.

Agradecimientos

El fin de esta tesis parecía no ser tan inminente, pero gracias a la ayuda y el apoyo de colegas, amigos y familia, la catástrofe pudo ser evitada y este proyecto llegó a término.

Quiero agradecer profundamente a mi supervisora, Andrea Castro, por creer en mí y en mis “proyectos”. Gracias por orientarme en todo momento e infinitas gracias por permitirme la libertad de hacer cambios drásticos que finalmente me llevaron a escribir la tesis que siempre quise escribir. Gracias por tu cariño, tus lecturas, tus críticas constructivas, tu positividad y tu entusiasmo contagioso. No pude haber pedido mejor supervisora.

Agradezco también a mi supervisor secundario, Marcus Nordlund (†), quien nos dejó recuerdos y conocimientos invaluable. Gracias por haberme mostrado nuevas formas de ver y trabajar la literatura, y por haberme mostrado que mi forma de ver la ficción no era tan descabellada después de todo.

Gracias a Ignacio Sánchez Prado, quien con sus consejos me ayudó en un momento crítico de mi tesis. Por haber aceptado formar parte de este proyecto en sus últimos momentos, y por amablemente hacer lecturas y darme tutorías a distancia. Gracias también a Joserra Ortiz, por sus lecturas y sus comentarios, por haberme facilitado material para la tesis y por haber venido desde San Luis Potosí a mi seminario de medio término.

A Miguel Carrera, mi oponente en el seminario final, por su lúcida y constructiva lectura, así como por sus atinados consejos. Gracias por tu accesibilidad y por haber alentado mi proyecto, así como por tu ayuda en el congreso de Lublin y por las pláticas amenas en nuestros diferentes encuentros.

Quiero extender mi agradecimiento al fondo Bo Linderth-Olson y a Donationsnämnden, los cuales me ayudaron económicamente a participar en distintas conferencias y estadias que me permitieron desarrollar mi proyecto y presentarlo en diferentes instituciones académicas.

Asimismo, agradezco al Instituto Iberoamericano (IAI) en Berlín; a la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson en Austin, Texas; y a la Biblioteca TEC del Campus Monterrey en Monterrey, Nuevo León, los cuales abrieron sus puertas y me permitieron encontrar material necesario para mi proyecto.

A Federico Schaffler, quien me compartió material invaluable para la tesis y quien, sin conocerme, extendió su mano sin titubear. Gracias por tus cuentos, los cuales me llevaron a mundos desconocidos, y gracias por ser un pilar tan importante para la literatura especulativa de nuestro país.

Mi agradecimiento y mi cariño a la sección de español del Departamento de Lenguas y Literaturas de la Universidad de Gotemburgo, quienes en estos años han sido mi familia académica y mis compañeros de andanzas. A Andrea Castro, Anna Forné, Anton Granvik, Eduardo (Miiisch!) Jiménez, Ester Fernández, Fernando López, Fredrik Olsson, Ingmar Söhrman, Johan Järlehed, Leticia Gómez, Linda Flores, Óscar García y Víctor Jorméus. Por sus lecturas, las discusiones académicas y las pláticas jocosas, por las risas y toda la alegría que me inyectaron en mi paso por la Universidad de Gotemburgo. A Álvaro Foresti (†), nuestro colega y amigo invaluable: gracias por todo tu apoyo y cariño. Te extrañamos.

I want to thank my other friends and colleagues from the University of Gothenburg, especially Emelie Jonsson, Evelyn Prado, Malin Podlevskikh and Joakim Jahlmar. And to my Popular Culture and board game mates, Houman Sadri, Joe Trotta and Ben Lyngfelt. Thank you for making work such a fun place to go to.

A Ester, por tu amistad y tu compañía, que han sido invaluableles en estos últimos meses de la tesis. Gracias por todos los momentos compartidos, en los cuales nunca ha faltado la risa y, ocasionalmente, lo inesperado.

A Leti, por tu gran cariño y apoyo, los cuales sentí desde que nos conocimos. Gracias por haber sido una voz de paz en los momentos difíciles, y por todos los almuerzos que compartimos a lo largo de los años. Espero que tengamos más.

A Sofía, mi Pitel, por ser más que una amiga, y por haberme acompañado durante todo el camino de la tesis. Gracias por haberme dado la alegría de poder trabajar al lado de una de mis mejores amigas, a quien además respeto mucho como colega y de quien aprendí mucho en estos años.

A Laura, mi artista predilecta, porque amo tus creaciones, entre ellas la imagen que ilustra esta tesis en su portada. Gracias por tu amistad sin límites, por haber estado siempre presente cuando más lo necesité, y por haber compartido todas las alegrías en estos años que estuvimos juntas.

A Jesús Reyes (†), mi mejor amigo y hermano, quien no alcanzó a ver esta tesis finalizada. Pero en ella hay mucho de ti. No pasa un día sin que te extrañe.

Jag vill tacka min underbara svenska familj. Tack Marija, Mats och Hugo, för att ni fått mig att känna mig välkommen och som en del av familjen. Er kärlek har gett mig styrka alla dessa år. Tack Gun för din uppmuntran, stöd och kärlek, och för att du är min älskade svenska mamma. Tack Moa (†), vår underbara tjej som alltid log och fyllde oss med glädje. Vi älskar och saknar dig mycket.

Gracias a mi familia en México. A mi papá, Raúl; a mis hermanos, Raúl y Beto; a mis cuñadas Ana y Diana; a mis sobrinos, Emilio, Diego, Santiago y Sebastián. Gracias por su apoyo y su cariño estos años, y por hacer que mi país siempre sea el lugar al que quiero regresar. A mi abuelita Cuquita y a mi mamá, Rosa María: gracias por su amor y sus oraciones, por sus palabras de aliento y por estar siempre conmigo a pesar de la distancia.

Finally, I want to thank my husband, Stefan Verzel, without whom any thesis of mine could have been finished earlier. But it wouldn't have been half as good, and I wouldn't be half as happy. Thank you for your infinite love, patience and support. And thank you for loving the End of the World and catastrophe as much as I do.

*To Stefan,
with whom I wouldn't mind
seeing the world burn.*

*To Chuyito (†):
save me a seat next to you
wherever you are.*

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper

– T. S. Eliot, *The Hollow Men*

Así vi en visión los caballos y a sus jinetes,
los cuales tenían corazas de fuego,
de zafiro y de azufre.
Y las cabezas de los caballos
eran como cabezas de leones;
y de su boca salían fuego, humo y azufre.
Por estas tres plagas fue muerta
la tercera parte de los hombres; por el fuego,
el humo y el azufre que salían de su boca

– *El Apocalipsis* 9:17-18

– ¡Ah! ¡Los cuatro elefantes del Apocalipsis!
– Esos son jinetes, Ned.
– Bueno, ya estoy cerca.

– *Los Simpsons*

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Planteamiento del problema	2
1.2 Objetivos de la tesis.....	6
1.3 Corpus	7
1.4 Disposición de la tesis.....	9
2. CONTEXTUALIZACIÓN	11
2.1 La literatura apocalíptica mexicana	11
2.2 Estado de la cuestión	21
3. MARCO TEÓRICO.....	29
3.1 El concepto de lo apocalíptico	31
3.2 El relato apocalíptico en la ficción especulativa	37
3.3 Motivos apocalípticos	42
3.3.1 El evento apocalíptico y los supervivientes	43
3.3.2 El escenario apocalíptico	50
3.3.3 El tiempo apocalíptico	51
4. APARATO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	55
4.1 Aspecto formal: caracterización del corpus.....	60
4.1.1 Recopilación del corpus: las variables.....	64
4.1.1.1 Generalidades de los cuentos.....	68
4.1.1.2 Motivos de la ficción apocalíptica	70
4.1.2 Caracterización del corpus	78
4.2 Aspecto material: rastreo editorial del corpus.....	79
5. INTERPRETACIÓN Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS	83
5.1 Caracterización del corpus de cuento apocalíptico mexicano	84
5.1.1 Motivos relacionados con los protagonistas supervivientes	90
5.1.1.1 Antagonismo	94
5.1.1.2 Conflictos humanos.....	98
5.1.2 Motivos relacionados con el evento apocalíptico	107
5.1.2.1 Causa del fin del mundo	107
5.1.2.2 Posibilidad de la catástrofe	118
5.1.3 Motivos relacionados con el escenario de la catástrofe	123
5.1.3.1 Territorios y paisajes.....	124
5.1.3.2 Albergues.....	129
5.1.4 Motivos relacionados con el tiempo de la catástrofe	140
5.1.4.1 Posicionamiento temporal.....	141
5.1.4.2 Representación del futuro	151
5.2 Resultados del rastreo editorial del corpus	159

5.2.1 Los escritores.....	159
5.2.2 Las editoriales.....	167
5.2.3 El mercado y los consumidores.....	174
5.3 Confrontación con la crítica y la teoría	177
5.3.1 El cuento apocalíptico mexicano ante la crítica de la literatura apocalíptica mexicana	178
5.3.2 El cuento apocalíptico mexicano ante la teoría de la ficción apocalíptica	181
6. CONCLUSIONES	187
APÉNDICE	195
BIBLIOGRAFÍA.....	199
ENGLISH SUMMARY.....	215

Diagramas y Tablas

Diagrama 1: Número de relatos por año de publicación.....	19
Tabla 1: Características más recurrentes en el corpus.....	85
Tabla 2: Los cuentos más representativos y los más atípicos del corpus	86
Diagrama 2: Tipos de protagonistas en el corpus	91
Diagrama 3: Estado final del protagonista ante la catástrofe.....	93
Diagrama 4: Lucha antagónica de los protagonistas	97
Diagrama 5: Tipo de conflictos en los cuentos.....	101
Tabla 3: Tendencias que caracterizan al corpus de cuento apocalíptico mexicano: Motivos relacionados con los protagonistas supervivientes	106
Diagrama 6: Causa del fin del mundo	108
Diagrama 7: Escala de intervención humana según el tipo de causa del fin del mundo.....	109
Diagrama 8: Posibilidad de la catástrofe	118
Tabla 4: Tendencias que caracterizan al corpus de cuento apocalíptico mexicano: Motivos relacionados con el evento apocalíptico.....	122
Diagrama 9: Mundo en que acontece el relato.....	123
Diagrama 10: Paisaje en el que acontece el relato.....	124
Diagrama 11: Territorio en el relato.....	125
Diagrama 12: Tipo de albergue presente en el relato	130
Tabla 5: Tendencias que caracterizan al corpus de cuento apocalíptico mexicano: Motivos relacionados con el escenario de la catástrofe	139
Diagrama 13: Posicionamiento temporal con respecto al fin	142
Diagrama 14: Representación del futuro.....	152
Tabla 6: Tendencias que caracterizan al corpus de cuento apocalíptico mexicano: Motivos relacionados con el tiempo de la catástrofe	158
Tabla 7: Antologías y género especulativo al que pertenecen	161
Tabla 8: Escritores más recurrentes en el corpus.....	162

Tabla 9: Escritores del corpus que aparecen en más antologías	163
Diagrama 15: Editoriales en el corpus.....	168
Tabla 10: Cuentos publicados por tipo de editorial	169
Tabla 11: Lugar de publicación de los cuentos	169
Tabla 12: Cuentos publicados por tipo de editorial en cada etapa.....	170
Tabla 13: Lugar de publicación de los cuentos en cada etapa	171
Diagrama 16: Cuentos publicados por antología.....	172

1. Introducción

Chahuistle

1. Hongo que ataca principalmente a las plantas gramíneas, como el trigo, el maíz, etc [...].
2. Cualquier plaga muy dañina, sin importar su origen [...].
3. *Caerle a alguien el chahuistle (Coloq)*
Sobreenirle desgracias o mala suerte [...].

– El Colegio de México
Diccionario del español de México

El 21 de diciembre de 2012, el fin del calendario maya trajo consigo un furor apocalíptico que no se veía desde el cambio de milenio. Aunque una vez más el fin del mundo quedó pendiente, México se encontró por un momento en la mirada apocalíptica del mundo. A pesar de esto, el tratamiento de lo apocalíptico en el contexto mexicano no ha sido suficientemente estudiado, y esto lo vemos específicamente en el caso de su literatura dedicada al fin de los tiempos. El presente trabajo ofrece una caracterización del cuento apocalíptico mexicano contemporáneo, así como una contextualización del mismo dentro del sistema de literatura apocalíptica nacional. Para ello, tiene como objeto de estudio un corpus de 69 relatos¹ publicados entre 1996 y 2016. El relato apocalíptico que se estudia está relacionado con escenarios de catástrofe y el fin del mundo, temáticas normalmente identificadas como pertenecientes a la ficción especulativa². Este trabajo busca subsanar una

1 Para un listado de los 69 relatos, véase el Apéndice.

2 Recurrimos a la definición que Marek Oziewicz hace de ficción especulativa, según la cual es ‘una super categoría para todos los géneros que se alejan deliberadamente de la imitación de la “realidad consensuada” de la experiencia cotidiana’ (Oziewicz 2017). En esta super categoría se incluyen la literatura apocalíptica, la ciencia ficción, la fantasía, el horror, la distopía, entre otros.

carencia por parte de la crítica de literatura apocalíptica mexicana, la cual se ha enfocado casi exclusivamente en sus investigaciones a un grupo de novelas publicadas en la década de 1990. La presente es una investigación exploratoria del género, la cual no solamente descubrirá y describirá al cuento apocalíptico mexicano, sino que también lo confrontará con la crítica nacional y con lo que la teoría en general escribe al respecto de este género especulativo que es la ficción apocalíptica.

1.1 Planteamiento del problema

En México la literatura apocalíptica tuvo su primer momento de apogeo a finales del siglo XX con la publicación de una serie de novelas apocalípticas por parte de autores establecidos como Carlos Fuentes, José Agustín, Carmen Boullosa y Homero Aridjis, así como de los escritores de la *generación del crack*, Pedro Ángel Palou, Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Ricardo Chávez Castañeda³. Además de su carácter apocalíptico, estas obras tienen como tema común los problemas atribuidos a la globalización y al nuevo modelo neoliberal mexicano, los cuales se intensificaron en 1994 cuando entró en vigor el TLCAN⁴. Estos problemas incluyen, aunque no se limitan a ellos, la urbanización e industrialización desmesuradas, así como la sobrepoblación en las metrópolis, el daño ecológico, la crisis económica, la corrupción política y la extrema división de clases. Aquellas son obras en las que lo apocalíptico se relaciona estrechamente con México y sus problemas como nación en un mundo globalizado y, por lo tanto, han sido leídas por la crítica como comentarios a la realidad en que fueron escritas (López-Lozano 2008, Sánchez Prado 2007b, Puotkalyte-Gurgel 2011).

Paralelamente, en los años 1990 surge otra producción fecunda de literatura apocalíptica en forma de cuentos, principalmente de nuevos escritores jóvenes que escriben ficción especulativa y otros géneros populares. Algunos de los nombres más recurrentes de este grupo son Bernardo

3 Antes de esta serie de novelas, el tema apocalíptico en la literatura mexicana aparece solamente en obras aisladas entre sí tanto geográfica como temporalmente. Para un panorama histórico de la literatura apocalíptica mexicana véase el apartado 2.1.

4 Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Este tratado estableció una zona de libre comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, lo cual implicó una reducción de aranceles y controles cuantitativos para facilitar el flujo económico entre estos países (Márquez y Meyer 2014: 756).

Fernández *BEF* (1972), Alberto Chimal (1970), Gerardo Horacio Porcayo (1966), José Luis Zárate (1966), Ricardo Guzmán Wolfffer (1966) y Federico Schaffler (1959). A diferencia de los escritores de novela apocalíptica antes nombrados, estos escritores jóvenes no solamente recurren a problemáticas y motivos nacionales al imaginar el fin del mundo, sino que dedican parte de sus relatos a temáticas y problemáticas más universales, así como a explorar otros motivos apocalípticos de carácter especulativo.

Aunque la literatura apocalíptica no es un género que tenga una fuerte presencia en la historia de la literatura mexicana, es lo suficientemente abundante para hablar de un polisistema de literatura apocalíptica mexicana. Itamar Even-Zohar (1990) define un *polisistema* como ‘un sistema de varios sistemas que se cruzan entre sí y se superponen parcialmente, utilizando diferentes opciones al mismo tiempo, pero funcionando como un todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes’ (1990a: 11, nuestra traducción). En el caso en cuestión, las novelas escritas en los años 1990 con temática nacional y las obras apocalípticas de géneros especulativos escritas a partir de la misma década constituyen dos subsistemas del polisistema que es la literatura apocalíptica mexicana. Quienes más han publicado y experimentado con el tema apocalíptico han sido los jóvenes escritores de género especulativo, en comparación con aquellos que dedicaron sus novelas a los problemas de la globalización y el neoliberalismo. A pesar de esto, las obras de estos últimos son el objeto de estudio casi exclusivo de los trabajos críticos sobre literatura apocalíptica mexicana existentes.

Esta situación, que continúa aún en la segunda década del siglo XXI, se debe en parte al estatus canónico no solamente de los autores, sino también de las temáticas que acompañan sus relatos sobre el fin del mundo. No obstante, el carácter de “canon” en la literatura no es algo inherente a las obras. Even-Zohar define lo canónico y lo no canónico de la siguiente manera:

by “canonized” one means those literary norms and works (i.e., both models and texts) which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage. On the other hand, “non-canonized” means those norms and texts which are rejected by these circles as illegitimate and whose products are often forgotten in the long run by the community (unless they change their status) (1990a: 15).

Según estas definiciones, la canonicidad es un carácter atribuido por los círculos dominantes de la comunidad en que reside la obra en cuestión, círculos generalmente compuestos por la crítica literaria y la academia (Even-Zohar 1990a: 15). En nuestro caso de estudio, los círculos dominantes a los que hacemos referencia son la crítica literaria y la academia, quienes crean su herencia histórica a través de publicaciones académicas y estudios literarios, así como de los programas de literatura en las instituciones educativas. En este sentido, podemos afirmar que lo no canónico no es solamente aquello que es rechazado por los círculos dominantes, como lo menciona Even-Zohar, sino también aquello que es ignorado por los mismos. En el caso de la literatura apocalíptica mexicana, la canonicidad atribuida a los escritores y las temáticas de las novelas de los años 1990 contrasta con la fructífera producción que se ha visto para el caso del cuento, cuyos escritores apenas son ocasionalmente considerados por la crítica.

En “El fin de la narrativa latinoamericana” (2004), Jorge Volpi discute y problematiza lo que él considera ‘la permanente incomprensión de buena parte de la crítica literaria hacia las novelas escritas en [Latinoamérica] durante la segunda mitad del siglo XX’ (214-215), entre las que destaca el caso mexicano. De acuerdo con el autor, la crítica que se dedica al estudio de la literatura latinoamericana sigue estrechamente una vertiente poscolonial, dándole preferencia a las obras cuya temática se centra en los problemas nacionales de los países que las producen. Esto se puede ver también en la crítica de la literatura apocalíptica mexicana. Para ejemplo basta mencionar algunos títulos de los estudios académicos existentes: el libro *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative* de Miguel López-Lozano (2008); el artículo “La utopía apocalíptica del México neoliberal” de Ignacio Sánchez Prado (2007); o la tesis doctoral *Envisioning the End of the World: Mexican Apocalyptic Novels in the Era of Globalization* de Kristina Puotkalyte-Gurgel (2011). A pesar de que estos tres ejemplos son todos escritos ya entrado el siglo XXI, los tres se enfocan principalmente en aquellas novelas de las décadas de 1980 y 1990 cuyo tema central es la globalización y los problemas que esta genera en México. La excepción es el artículo de Sánchez Prado, que a estas novelas agrega dos cuentos de Bernardo Fernández, acaso el más establecido de la generación de jóvenes escritores de

los años 1990. Si bien tres ejemplos no son multitud, son representativos de una tradición crítica que no llega a la decena de trabajos académicos⁵.

Volpi considera esta circunstancia como síntoma de una visión limitada por parte de la academia, pues señala que los mejores escritores latinoamericanos han sido siempre cosmopolitas en sus temáticas:

En su momento, todos ellos fueron acusados por los nacionalistas de copiar modelos extranjeros y de dejarse seducir por las tendencias de moda, cuando en realidad hacían lo contrario: fundar y preservar la mejor tradición literaria del país, esa tradición que, a fuerza de ser generosamente universal, como señaló Alfonso Reyes, se volvió también provechosamente nacional (Volpi 2004: 218)

Como ejemplo, Volpi menciona a escritores mexicanos como Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco o Juan García Ponce, ‘todos recios defensores de lo universal’ (2004: 218). Este favoritismo por los temas y modelos nacionales nos provee de una explicación parcial para entender por qué la crítica ha tendido a ignorar la mayoría de los cuentos apocalípticos escritos en México desde los años 1990 y, sobre todo, aquellos escritos en el siglo XXI.

Los autores del cuento apocalíptico al que se dedica el presente trabajo forman parte de lo que Alberto Chimal (2012) nombra como un ‘breve movimiento ascendente de ciencia ficción, fantasía y otros subgéneros mexicanos’ (21), aunque las primeras dos décadas del siglo XXI hacen objeción a dicha brevedad. Al igual que generaciones anteriores como la del *crack* o incluso la de los escritores del boom, esta generación a la que se refiere Chimal no ha tenido como objetivo renunciar a lo latinoamericano ni copiar las fórmulas de los modelos extranjeros, sino lograr la libertad artística y distinguirse de lo que se ha venido haciendo en la literatura nacional. Por lo tanto, cuando Volpi habla del fin de la narrativa latinoamericana no se refiere a los escritores y su obra, sino a eso que la crítica considera que es la narrativa latinoamericana o, en este caso, la mexicana.

Si bien lo que la academia ha producido en cuanto a crítica sobre literatura apocalíptica mexicana es ilustrativo de obras que han sido ejemplares, también genera problemas que este estudio busca abordar. Uno de ellos es que al limitarse solamente a una serie restringida de obras y de escritores, estos

5 Para una visión más completa de la crítica literaria sobre la literatura mexicana apocalíptica, véase el apartado 2.2.

estudios generan caracterizaciones incompletas del polisistema en cuestión. Asimismo, esta visión limitada dificulta ver los cambios que suceden en un sistema literario dinámico y heterogéneo. Esto pone en desventaja la recepción académica de nuevos escritores y acercamientos a la literatura apocalíptica. Prueba de esto es que trabajos académicos como los mencionados anteriormente, publicados todos en el nuevo siglo XXI, siguen sin mencionar compilaciones o relatos apocalípticos escritos en esos años por preferir aquellos que son anteriores pero reconocidos por la crítica. Un ejemplo de esto es el artículo de Samuel Manickam, “Apocalyptic Visions in Contemporary Mexican Science Fiction”, en donde la obra estudiada más reciente es del año 1992 a pesar de que el estudio es del año 2012 y dice enfocarse en ciencia ficción contemporánea. Finalmente, otro problema que surge es el reciclaje de las mismas ideas críticas, lo cual obstaculiza el surgimiento de estudios literarios nuevos y originales.

Estos problemas nos han llevado a formular las siguientes preguntas de investigación:

- 👤 ¿Qué autores, obras y motivos componen la tradición del cuento apocalíptico mexicano?
- 👤 ¿Cómo se puede caracterizar la tradición de cuento apocalíptico mexicano contemporáneo?
- 👤 ¿Cómo se posiciona esta tradición con respecto a...
 - ... los estudios existentes sobre la literatura apocalíptica mexicana?
 - ... la teoría de la ficción apocalíptica?

1.2 Objetivos de la tesis

El presente trabajo tiene como objetivo general hacer una caracterización del cuento apocalíptico mexicano con el fin de cubrir una laguna crítica en el estudio de la literatura apocalíptica en México. Para lograr esto se han planteado tres objetivos específicos. El primero es descubrir y presentar qué autores, obras y motivos componen la tradición del cuento apocalíptico mexicano. Para ello, recopilamos un corpus extenso de cuento que abarca lo publicado en los años próximos a dos fechas que fueron interpretadas como apocalípticas: el cambio de milenio en el año 2000 (años de publicación de 1996 a 2004) y el fin del calendario maya el 21 de diciembre de 2012 (años de publicación de 2009 a 2016). El segundo objetivo específico es descubrir y

describir los rasgos constitutivos del cuento apocalíptico mexicano, para lo cual se hace una caracterización de dicho corpus en función de los motivos relacionados con la ficción apocalíptica. El tercer y último objetivo específico es contrastar la tradición del cuento apocalíptico mexicano con lo que se ha dicho hasta el momento sobre la literatura apocalíptica mexicana en particular y sobre la ficción apocalíptica en general.

Los motivos iniciales que impulsan esta investigación son dos. En primer lugar, el interés por dirigir la atención de la crítica hacia el cuento apocalíptico mexicano, producción que ha gozado de un espacio central en el mercado editorial en el nuevo milenio. Asimismo, al dar a conocer a estos escritores y parte de su obra, esperamos resaltar la riqueza no solamente de esta tradición cuentística, sino de los géneros especulativos mexicanos en general. En segundo lugar, el deseo de abrir nuevos caminos para trabajo teórico-temático de la literatura apocalíptica en México, para lo cual es necesario primero conocer los modelos y tendencias que la definen. Según los objetivos mencionados, esta tesis busca ser un catálogo de escritores y obras, pero también un catálogo de posibles áreas de estudio que sin duda enriquecerían el conocimiento de la ficción apocalíptica nacional.

1.3 Corpus

Este trabajo tiene como objeto de estudio un corpus extenso de cuentos perteneciente a la literatura mexicana apocalíptica. Al igual que con la novela, hay un incremento de publicación de cuento apocalíptico en México a partir de los años 1990. Con el fin de ser exhaustivos, se ha optado por recopilar las obras escritas alrededor de las fechas apocalípticas antes mencionadas, pues estas trajeron un furor apocalíptico que derivó en un incremento en la producción de dichas ficciones. Con el fin de lograr exhaustividad en la composición del corpus, se han revisado más de 100 antologías de cuento mexicano publicadas en los años que cubren las dos etapas estudiadas. El acceso a las antologías que no pudieron ser adquiridas fue posible gracias al libre acceso a las colecciones de la Biblioteca TEC del Campus Monterrey en Monterrey, México; el Instituto Ibero-Americano (IAI) en Berlín; y la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson en Austin, Texas. Esta búsqueda dio origen a un corpus de 69 cuentos de los cuales 21 pertenecen a la primera etapa (1996-2004) y 48 a la segunda (2009-2016).

Para la construcción del corpus se han consultado diferentes bases de datos y catálogos que han facilitado el reconocimiento de antologías afines con la temática del fin del mundo. Uno de estos trabajos es el catálogo general que Gonzalo Martré hace en su obra *La ciencia ficción en México (hasta el año 2002)* (2004), el cual registra novela, cuento y ensayo de ciencia ficción mexicanos clasificados cronológicamente desde 1775 hasta 2002. Otro trabajo de catalogación menos especializado (pues no discrimina las obras por género literario) es el realizado por Gabriela Valenzuela Navarrete en su libro *Cuento 2.0: consideraciones sobre el cuento mexicano en la era del internet* (2016). En este se presenta una lista de antologías de cuento mexicano publicadas entre 1996 y mayo de 2014, las cuales presentan relatos escritos por autores mexicanos nacidos a partir de 1960. Además del trabajo de catalogación de estos autores, se ha recurrido a dos bases de datos en línea que cuentan con información actualizada sobre literatura especulativa mexicana: el portal Ciencia Ficción Mexicana (<http://cfm.mx/>) y el portal La Tercera Fundación (<http://www.tercerafundacion.net/>). Finalmente, otra fuente importante que ha permitido identificar antologías donde se encuentran relatos apocalípticos han sido los catálogos editoriales. Los más relevantes para la construcción de nuestro corpus han sido los catálogos de Fondo Editorial Tierra Adentro y Editorial Almadía, las cuales sobresalen por publicar a escritores noveles.

Para la selección de los 69 cuentos del corpus se tuvieron en consideración ciertos requisitos. El primero de ellos ha sido que el año de la primera publicación impresa del relato concordara con los años de las etapas propuestas (a saber, 1996 a 2004 y 2009 a 2016). Además de cubrir las dos fechas apocalípticas antes mencionadas, otra razón por la cual hemos dejado un intervalo de tiempo entre las dos etapas ha sido poder hacer comparaciones entre ambos momentos. En cuanto a que se tome como referencia el año de publicación impresa, esto es por razones prácticas para el proyecto. Aunque algunos de los relatos fueron publicados por primera vez en versión electrónica, es difícil rastrear estos casos pues muchos sitios de publicación han dejado de existir, sobre todo para los relatos de la primera etapa. Para que la selección fuera equitativa en este sentido, no se ha considerado el año de publicación electrónica.

Otro criterio de selección ha sido omitir microrrelatos, pues su brevedad limita la presencia de los motivos apocalípticos y elementos que nos interesa estudiar. Asimismo, esta tradición está muy extendida en la publicación en línea, así que la recopilación de un corpus que considerara también al

microrrelato hubiera implicado un esfuerzo que sobrepase los límites temporales del presente proyecto. También, se han considerado solamente aquellos cuentos en los que el fin del mundo es explícito en la historia y que, por lo tanto, pertenecen a la ficción especulativa. Este requisito refleja nuestro interés por la producción literaria que surge como respuesta a los cambios mundiales que han hecho que la catástrofe sea un tema central a finales del siglo XX e inicios del XXI. Asimismo, ya que nuestro interés yace también en la literatura especulativa y su estatus periférico dentro del sistema literario mexicano, el fin del mundo es entonces un elemento esencial de lo que define a la ficción apocalíptica especulativa. Finalmente, es importante decir algo sobre una implicación metodológica central que se deriva del posicionamiento teórico desde la teoría de los polisistemas. Se trata del rechazo a los juicios de valor como criterio *a priori* en la selección de los objetos de estudio (Even-Zohar 1990a: 13). Es por ello que el valor literario de los relatos, que ya en sí es una variable subjetiva, no ha sido uno de los requisitos para formar parte del presente estudio.

1.4 Disposición de la tesis

La tesis consta de seis capítulos, de los cuales la presente Introducción es el primero. El capítulo 2, titulado *Contextualización* se dedica a dar un panorama histórico de la literatura apocalíptica mexicana (2.1), haciendo énfasis en la producción escrita a finales del siglo XX y a inicios del siglo XXI. Asimismo, incluye un estado de la cuestión (2.2) en el que se presentan y comentan los principales trabajos críticos existentes sobre literatura apocalíptica mexicana. El capítulo 3 comprende el *Marco teórico*, el cual está dedicado a contextualizar y definir nuestras herramientas de interpretación, los motivos apocalípticos. Iniciamos este capítulo con un panorama histórico del concepto de lo apocalíptico (3.1), seguido de una discusión sobre cómo este último se convierte en un tema en la ficción popular (3.2). Después de esto, se introducen los motivos apocalípticos que pasarán a componer la base de datos para nuestro análisis (3.3). Como se verá, clasificamos los motivos en cuatro categorías, a saber, el evento apocalíptico, los supervivientes, el escenario apocalíptico y el tiempo de la catástrofe. En el capítulo 4, *Aparato teórico-metodológico*, presentamos los aspectos teóricos que dieron base a nuestra metodología, basada principalmente en la teoría de los polisistemas de Even-

Zohar (1990a; 1990b; 1999). Asimismo, presentamos los pasos de nuestro método, que se inicia con la caracterización del corpus de cuento apocalíptico mexicano (4.1), para después enfocarse en un rastreo editorial (4.2) y finalmente, en una discusión sobre el contraste de este corpus con la crítica y la teoría.

En el capítulo 5, *Interpretación y discusión de los resultados*, presentamos los resultados de nuestro análisis cuantitativo del corpus de estudio. Este capítulo está estructurado siguiendo los pasos de nuestro método. En primer lugar, se encuentra la caracterización del corpus de cuento apocalíptico mexicano (5.1), la cual sigue las cuatro categorías en que dividimos los motivos apocalípticos: motivos relacionados con los protagonistas supervivientes (5.1.1); motivos relacionados con el evento apocalíptico (5.1.2); motivos relacionados con el escenario de la catástrofe (5.1.3); y motivos relacionados con el tiempo de la catástrofe (5.1.4). La diferencia en el orden de los motivos en comparación con como se presentan en el capítulo 3 se explica en el sitio apropiado. En segundo lugar, presentamos los resultados del rastreo editorial del corpus (5.2), los cuales cubren aspectos como los escritores, las editoriales, el mercado y los consumidores. Finalmente, se hace la confrontación con la crítica de literatura apocalíptica mexicana y con tres tendencias de la teoría de la ficción apocalíptica (5.3). Finalizamos nuestra tesis con un capítulo de *Conclusiones* (6), en el cual retomamos nuestros objetivos de investigación, resaltamos algunos de los aportes logrados en nuestro proyecto y ofrecemos algunas líneas de investigación futura.

2. Contextualización

En su obra clásica, *The Sense of an Ending*, Frank Kermode vincula los relatos apocalípticos con un pasado registrado imaginativamente a partir del cual se predice un futuro imaginado (1967: 8). De acuerdo con esta visión, aunque lo apocalíptico en la literatura implique el fin del mundo, cada uno de estos relatos responde a un orden social en particular, y sus autores se dan a la tarea de destruir dicho orden imaginativamente. Visto de este modo, el contexto subyacente a la producción literaria de este género es importante para su interpretación. En este capítulo se presenta la historia de la literatura apocalíptica en México desde sus inicios, haciendo énfasis en las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI (2.1). Después, se presentan y comentan los estudios existentes en literatura apocalíptica mexicana (2.2), de los cuales extraemos los argumentos en común que tienen sobre esta última.

2.1 La literatura apocalíptica mexicana

En México, la literatura apocalíptica en sus vertientes especulativas no tiene una trayectoria tan larga como la angloamericana. No obstante, tanto en México como en toda Latinoamérica, el proceso de conquista y de la posterior instauración de las naciones independientes generó un cierto apocalipticismo en las raíces históricas y culturales de estos países (López-Lozano 2008: 5–9; Manickam 2012: 97; Fabry 2012). En el siglo XV el descubrimiento de América significó, entre otras cosas, la concretización del paraíso perdido que alimentó por siglos la imaginación europea. La idea de una posible sociedad utópica que tuviera como base el paraíso y cuya organización social girara en torno al cristianismo fue un motivo de gran interés para la evangelización de estos territorios por parte de la Iglesia católica española (López-Lozano 2008: 5). Asimismo, la exploración de estas tierras satisfacía la imaginación occidental de lugares míticos que se encontraban hasta ese momento perdidos y que ahora eran posesión europea. El nativo se convirtió en “otro” en su propia tierra y los colonizadores impusieron su cosmovisión en el proceso de encuentro de culturas (2008: 9). Por otra parte, este proceso permitió la

secularización del conocimiento para posibilitar la comunicación y el entendimiento del Nuevo Mundo: de ser un privilegio de las jerarquías religiosas y gobernantes, las ciencias se desarrollaron más allá de la religión para poder sistematizar la experiencia humana que resultó del encuentro de dos mundos (2008: 9). Es decir que, mientras que el descubrimiento de América aportó una imagen concreta del paraíso perdido y una misión evangelizadora a la Iglesia católica, reconfirmó a su vez la visión eurocentrista y despertó la inquietud colonizadora y racionalista.

Sin embargo, para los pueblos nativos la colonización fue un evento apocalíptico, un cataclismo que destruyó sus civilizaciones e, incluso, sus religiones. En México, esta catástrofe se definió no solamente por la guerra contra los invasores, sino también por otros desastres como epidemias, la esclavitud y la pérdida de territorios. En el combate, los pueblos indígenas experimentaron por primera vez la lucha contra armas de fuego, las cuales hacían de la muerte algo más rápido y sin ceremonia. No obstante, este aspecto no fue el peor de la catástrofe, pues la muerte de un guerrero era honrosa para los pueblos nativos. De acuerdo con Bernardo García Martínez (2014), '[p]eor fue la muerte lenta e incomprensible causada por las enfermedades que los europeos introdujeron en una tierra donde eran desconocidas y cuya población no tenía defensas biológicas ni recursos específicos para combatirlos' (193). La declinación demográfica causada por enfermedades como la viruela y el sarampión llevó a la desaparición de muchos pueblos nativos. Estos también perecieron por el abandono forzado de sus actividades económicas, como el cultivo de tierras y el comercio, la destrucción de sus estructuras sociales, así como la esclavitud forzada para el trabajo manual. García Martínez concluye su apartado "Epidemias y otras tragedias" con lo siguiente:

Algunos cronistas hablan de poblaciones que optaron por suicidarse o matar a sus hijos para librarse o librarlos de tan terrible destino: aunque corresponden a hechos aislados y numéricamente poco importantes, eran el reflejo de una tremenda desesperación que dejaba su marca en la sociedad mesoamericana (2014: 195).

Es evidente que, mientras que los conquistadores veían el encuentro de culturas como una oportunidad que generaba nuevas fascinaciones con el futuro, para el caso de los pueblos indígenas mexicanos esto significó el fin de su vida tal como la conocían.

Vemos, entonces, que tanto el pensamiento utópico como el apocalíptico se instauran y se convierten en una constante de la historia de Latinoamérica. Mientras que en los tiempos de la colonia el Nuevo Mundo era visto por los europeos como un paraíso terrenal, después de la independencia de estos territorios las élites latinoamericanas vieron en la modernidad la nueva utopía que ‘encapsula el deseo de alcanzar los niveles de productividad, confort y consumo asociados con las naciones y economías del Primer Mundo’ (López-Lozano 2008: 5–6, nuestra traducción). El progreso se convierte en el estandarte de la modernidad de las naciones latinoamericanas independientes, y mientras diferentes sectores sociales se vieron beneficiados por esta idea de progreso, los campesinos y los pueblos indígenas fueron reducidos a vivir en la pobreza. En México estas circunstancias derivaron en una revolución a inicios del siglo XX que prometía la inclusión de los pueblos indígenas y de los sectores pobres a la modernidad nacional. Sin embargo, conforme avanzó el siglo XX, estas promesas seguían sin cumplirse y la situación empeoró no solamente para aquellos sectores marginados, sino para toda la nación. La utopía del progreso se transformó paulatinamente en una distopía⁶ mexicana.

En los años 1980 y 1990, la modernidad era vista como un proyecto nacional fracasado en el que las supuestas oportunidades económicas eran cada vez menos asequibles para los sectores marginados de la sociedad, a la vez que la creciente industrialización creó nuevos problemas nacionales como el incremento de las diferencias de clase, la sobrepoblación en las grandes metrópolis y la contaminación al medio ambiente. Más aún, la entrada de México a la economía global en 1994, cuando entró en efecto el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (México, Estados Unidos y Canadá), llevó a que aquellos problemas se intensificaran aún más. El neoliberalismo redujo al mínimo la intervención del Estado en cuestiones de economía, lo cual puso al mercado mexicano a merced de mercados internacionales, particularmente el estadounidense. De pasar a ser una colonia española, la

⁶ La distopía es un género que surge en cierta medida como oposición a la utopía. Se caracteriza por presentar un futuro en el que la sociedad se encuentra oprimida y en la que el control de los individuos corre a cargo de un estado o gobierno oficial (Booker y Thomas 2009: 65). Estos relatos llevan consigo una fuerte crítica social de ciertas tendencias de la realidad empírica que pueden devenir en consecuencias opresivas. Por lo tanto, las condiciones de la distopía pueden ser vistas como exageraciones de las condiciones existentes en un contexto extraño, futuro y ficcionalizado. Algunas distopías en la literatura surgen como consecuencia de un evento catastrófico o de fin del mundo, y van más allá del postapocalipsis pues se presentan en un futuro en que el orden vuelve a restituirse. De acuerdo con Tina Pippin, la distopía y el postapocalipsis son las formas más comunes de ficcionalizar el fin del mundo (2009: 359).

nación fracasó en su afán de elevarse como un Estado moderno verdaderamente independiente y se convirtió en una especie de colonia económica de Estados Unidos (2008: 64).

Estas circunstancias forman lo que el ensayista mexicano Carlos Monsiváis (2012) denominó como condición ‘apocalíptica’ mexicana, la cual se ve principalmente representada en los años 1990 por la Ciudad de México. Esta condición está compuesta por los problemas antes descritos: la sobrepoblación y la contaminación en las grandes ciudades, la crisis económica, la corrupción política y la extrema división de clases que va de la pobreza extrema a una pequeña élite que es dueña de la mayor parte de las riquezas de la nación. Ya entrado el siglo XXI, la crisis nacional se intensifica a partir del inicio de la guerra contra el narcotráfico en el año 2007. La violencia y la muerte se convierten en asuntos fundamentales que, si bien ya eran parte de la crisis de los años 1990, ahora son un problema central y esencial del día a día mexicano.

La crisis de la modernidad mexicana tuvo como reacción el surgimiento de escritores que, por medio de un imaginario apocalíptico, entre otros, denunciaban la decadencia de la modernidad y del modelo neoliberal. Sin embargo, la ficción apocalíptica mexicana de línea especulativa tiene sus inicios antes de estas fechas. La obra más temprana de ficción apocalíptica que se tiene en el país es “La última guerra” (1906) de Amado Nervo, relato corto en el que la humanidad es llevada a la extinción después de una guerra contra los animales. Este texto marca también un cambio en la ciencia ficción que se había hecho hasta ese entonces en México, si bien esta producción era aún bastante reducida. De acuerdo con Gabriel Trujillo Muñoz (1999), “La última guerra” es el primer relato basado en una propuesta científica, la teoría de la evolución de Charles Darwin, que no recurre a indulgencias románticas ni se dedica a resaltar avances científicos y sus posibilidades (Trujillo Muñoz 1999: 66). Por otra parte, Miguel Ángel Fernández Delgado (2002) señala que el de Nervo es el primer cuento de ciencia ficción mexicana en ser escrito con calidad formal, y considera que, exceptuando a este, todos los demás textos de ciencia ficción escritos hasta el siglo XIX tienen ‘gran valor histórico, pero casi nulo como piezas literarias’ (8).

En las décadas que siguen y hasta los años 1980 no hay una tendencia apocalíptica definida en la literatura mexicana. Incluso la ciencia ficción, género en el que se suelen posicionar la mayoría de las obras apocalípticas, no

cuenta con mucha presencia en el ámbito literario de estos años⁷. Ross Larson (1977) hace referencia a algunas obras apocalípticas anteriores a los años 1980, de las cuales identifica un grupo de textos en que los únicos sobrevivientes en el planeta son criaturas más primitivas que el ser humano (60): además de la ya mencionada “La última guerra”, están “Cinq-heures-sans-coeur” (1940) de Bernardo Ortiz de Montellano, en que sobreviven unas criaturas que viven solo cinco horas; “Charles Darwin IV” (1964) de Jaime Cardaña, en que los sobrevivientes son los monos; y “Los blátidos” (1967) de Floylán Manjarrez, en que los sobrevivientes son las cucarachas. Otras obras anteriores a los años 1980 son “Y se abrirá el Libro de la Vida” (1957) de Guadalupe Dueñas; “Apuntes del Apocalipsis” (1958) de Raimundo Ramos Gómez; “Después del fin” (1963) de Héctor Gally C; y *Otra vez el día sexto* (1967) de Juan Miguel de Mora. Con excepción de unas pocas, como las de Nervo o Dueñas, estas obras han sido consideradas como muestras históricas que, no obstante, carecen de gran valor literario.

A partir de los años 1980, varios escritores del *mainstream* literario hicieron excursiones hacia la ciencia ficción sin por ello estar adscritos al género. Varias de estas obras, la mayoría de ellas novelas, son apocalípticas, o al menos presentan elementos apocalípticos: *Trasterra* (1973) de Tomás Mojarro; *Espectáculo del año 2000* (1981, drama), *Gran teatro del fin del mundo* (1989, drama), *La leyenda de los soles* (1993) y *¿En quién piensas cuando haces el amor?* (1996) de Homero Aridjis; *Cerca del fuego* (1986) de José Agustín; *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes; *La destrucción de todas las cosas* (1992) de Hugo Hiriart; y *Cielos en la tierra* (1997) de Carmen Boullosa. Por otra parte, el grupo de escritores conocidos como la generación del *crack* inicia su producción literaria con una serie de novelas apocalípticas. Este grupo buscaba deslindar la escritura de ficción de las líneas ideológicas del *mainstream* mexicano, y

7 La primera obra de ciencia ficción mexicana de la que se tiene conocimiento es “Sizigias y cuadraturas lunares” (1775) de Fray Manuel Antonio de Rivas. A esta obra siguieron otras que, no obstante, pasan desapercibidas en la historia literaria de la nación. Algunas de estas obras son: la ya mencionada “La última guerra” (1906) de Amado Nervo; “Cómo acabó la guerra en 1917” (1917) de Martín Luis Guzmán; Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras (1919) de Eduardo Urzáiz Rodríguez; Un hombre más allá del universo (1935) del Dr. Atl (Gerardo Murillo); El réferi cuenta nueve (1943) de Diego Cañedo; Mejicanos en el espacio (1968) de Carlos Olvera; y Proceso a Faubritten (1976) de Marcela del Río. En 1977, Ross Larson escribe en su obra clásica, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, que “[n]o hay una tradición establecida de utopía y ciencia ficción en México” (1977: 60, nuestra traducción). Para una historia más pormenorizada de la ciencia ficción en México, véanse Larson 1977; Trujillo Muñoz 1997, 1999 y 2000; López Castro 2001; y Fernández Delgado 2002.

también tenía como objetivo el hacer una fuerte crítica a la modernidad nacionalista y al modelo neoliberal. Según Sánchez Prado (2007), ‘el *crack* utilizó la novela apocalíptica y, de manera más particular, la destrucción imaginada de la Ciudad de México para simbolizar la caída del orden simbólico-ideológico de la modernidad mexicana’ (2007b: 11). Algunas obras apocalípticas de los escritores del *crack* son: *Memoria de los días* (1995) de Pedro Ángel Palou; *El temperamento melancólico* (1996) de Jorge Volpi; *Si volviesen sus majestades* (1996) de Ignacio Padilla; y *El día del hurón* (1997) de Ricardo Chávez Castañeda.

Como se verá en el siguiente apartado, la escasa crítica que se ha centrado en la ficción apocalíptica en México dedica su estudio casi exclusivamente a las novelas del *crack* y de los autores nombrados líneas arriba, principalmente Fuentes, Aridjis y Boullosa. A raíz de la crisis de la modernidad, estas obras con sus imaginarios sobre el fin del mundo se presentan como significantes del colapso de la modernidad del México neoliberal (Sánchez Prado 2007b: 9; López-Lozano 2008: 67). La crítica que hacen hacia los mitos de la modernidad nacional se materializa en una imaginación del desastre de estos, pues una de las funciones de todo apocalipsis es destruir, aunque sea de forma imaginaria, un orden social particular (véase el apartado 3.1). Estos textos apocalípticos comparten ‘la idea de un caos terrible pero purificador que permite avizorar, aunque sea sólo por un momento, alguna forma de utopía’ (Sánchez Prado 2007b: 12). El caos en México es tal que para estos escritores la posibilidad de llegar a un estado utópico de las cosas, lo más asequible es que el mundo termine primero.

Sánchez Prado define a esta función de la literatura apocalíptica mexicana como “utopía apocalíptica”. En esta, el tropo del fin del mundo surge como una destrucción necesaria del *status quo* de la mexicanidad como la única forma de romper con el discurso de la modernidad nacionalista y neoliberal y, si lo extendemos a la literatura más reciente de la segunda década del siglo XXI, para romper con el discurso de violencia e impunidad existentes. La utopía apocalíptica de estas obras literarias tiene su catalizador en un evento concreto de la historia mexicana. El 19 de septiembre de 1985, un terremoto de magnitud 8.1 agitó a la capital del país, dejando a la ciudad en ruinas. No obstante, el gobierno subestimó las consecuencias de la catástrofe, y su inacción tuvo como efecto una fuerte decepción del pueblo con el Estado, pero también una movilización civil que no había sido vista desde los tiempos

de la Revolución: ‘El antecedente es claro: el Apocalipsis del terremoto que dio lugar a la utopía de la sociedad civil’ (2007b: 15).

El que la destrucción parcial de la Ciudad de México en 1985 sea considerada como una inspiración para este tipo de obras va de la mano con la función de las urbes apocalípticas en la ficción. En el discurso de la modernidad occidental, la ciudad ha tenido como función el ser un símbolo de cohesión del Estado nacional moderno (López-Lozano 2008: 61–62). En la ficción sobre el fin del mundo, la destrucción de las ciudades, especialmente de las grandes metrópolis, es entonces una destrucción figurada del *status quo* nacional. En el caso mexicano, la Ciudad de México ha sido el escenario más recurrente en estas novelas sobre el fin del mundo. En 1995, Monsiváis dedica su obra *Los rituales del caos*⁸ a la capital mexicana, a la cual define como una *ciudad postapocalíptica*:

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, y cada quien extrae del caos las recompensas que en algo equilibran las sensaciones de vida invivable (2012: 21).

Cuando escribe esto Monsiváis, la Ciudad de México *presumía* de ser la más poblada (‘¡La Super-Calcuta’) y la más contaminada del mundo (‘¡El laboratorio de la extinción de las especies!’). A este orgullo el escritor lo llama *chovinismo de la catástrofe*. El caos barroco que es la capital de México a finales del siglo XX encuentra un orden perfecto, según Monsiváis, a través del consumo, el espectáculo y la diversión genuina (2012: 15–16). El consumo y el espectáculo mantienen a las masas quietas, mientras que la diversión genuina en forma de ironía, humor y relajación ‘es la demostración más tangible de que, pese a todo, algunos de los rituales del caos pueden ser también una fuerza liberadora’ (2012: 16). En este sentido, estas novelas apocalípticas de escritores del *mainstream* funcionan a su vez como fuerzas liberadoras, y en ellas es recurrente el uso de la ironía y el humor, así como de imágenes del consumo y el espectáculo a los que Monsiváis hace referencia.

Por otro lado, también desde los años 1980, el impulso que tuvo la ciencia ficción en México fue un incentivo para el surgimiento de nuevos escritores

8 De acuerdo con Sánchez Prado (2007b), *Los rituales del caos* es el punto de partida para entender el apocalipticismo de la literatura mexicana y un texto clave que encabezó la producción literaria sobre el fin del mundo en los años 1990. Para un estudio más pormenorizado de esta obra, véase Van Hecke 2009.

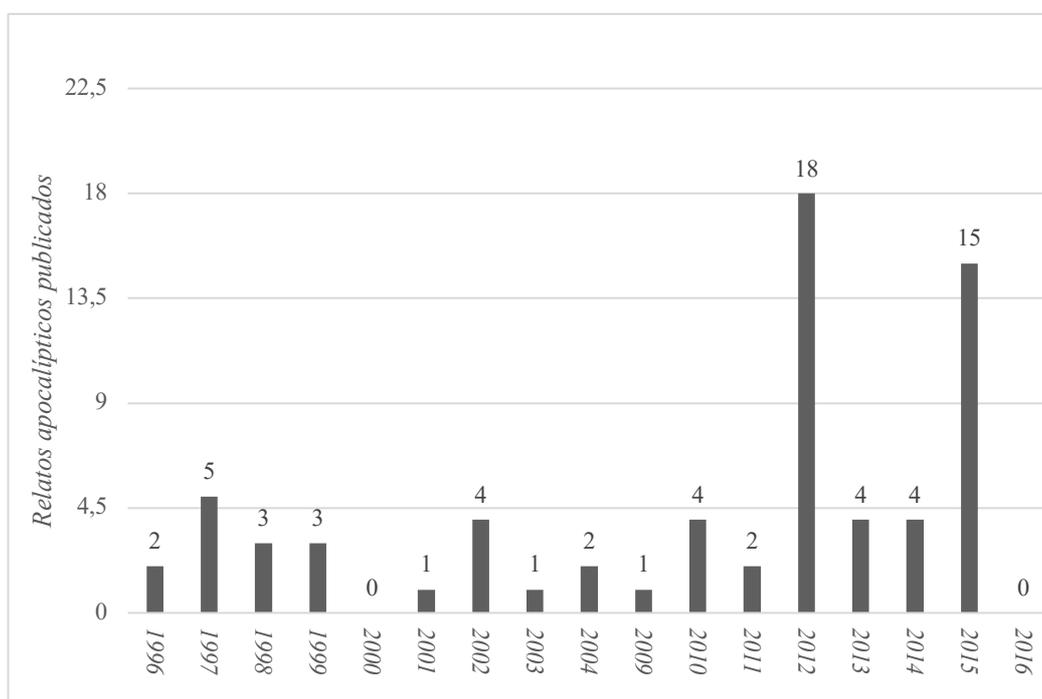
noveles que escriben desde lo urbano y lo popular (Sánchez Prado 2012: 111). Dado que este es el subgénero especulativo que más se relaciona con la ficción apocalíptica, en el caso mexicano vemos paralelismos en el desarrollo de ambas. Antes de aquella década, la ciencia ficción no era más que un subgénero alternativo que se desviaba de las grandes corrientes de la literatura mexicana del siglo XX: el naturalismo, la narrativa de la revolución, la novela indigenista, la narrativa de la onda, la costumbrista, entre otras. Es por ello que, a excepción de aquellas incursiones por parte de escritores del *mainstream*, la ciencia ficción, así como la ficción apocalíptica que surge de estos autores, se mantuvieron como subgéneros sin reconocimiento en la literatura mexicana, o en el mejor de los casos como subgéneros “extranjeros” (Chimal 2016: 41). Sin embargo, dos eventos impulsaron la ciencia ficción mexicana en el último tercio del siglo XX, lo cual a su vez impulsó la producción de ficción apocalíptica especulativa. El primero de ellos fue el Concurso Nacional de Ciencia Ficción “Puebla”, el cual se inicia en 1984 contando no solamente con apoyo del gobierno de Puebla y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), sino también con apoyo de una revista comercial de importancia, *Ciencia y Desarrollo*. La revista se encargó desde un inicio de promocionar la convocatoria para el concurso, así como de publicar entre sus páginas los cuentos ganadores y aquellos con menciones honoríficas hasta el año 1996. A este premio se le amerita el haber facilitado la creación de una comunidad de *cienciaficcioneiros* en México (Trujillo Muñoz 1997: 25; Fernández Delgado 2002: 12; Fernández Delgado 2004: 15; Sánchez Prado 2012: 114; Chimal 2016: 43).

El segundo evento fue la creación del Fondo Editorial Tierra Adentro en 1990. De acuerdo con Fernández Delgado (2004), un problema que hasta entrado el siglo XXI enfrentaba la ciencia ficción y, en general, los géneros especulativos como el apocalíptico, era la mala reputación que la producción local del género tenía con las editoriales (14). Es por ello que la mayoría de los escritores publicaban en revistas o editoriales independientes, en ocasiones creadas por ellos mismos. El Fondo Editorial Tierra Adentro inició como un programa financiado por el gobierno para la publicación y promoción de escritores mexicanos que tuvieran menos de 35 años, lo que atrajo a esta generación de jóvenes de géneros especulativos (Sánchez Prado 2012: 114–115). Al contar con editoriales independientes y con apoyo estatal, se vieron con una mayor libertad de creación fuera de los estatutos del *mainstream* literario.

En las primeras dos décadas del siglo XXI, la imaginación del desastre se revitalizó y se publicaron diversas obras dedicadas a la imaginación apocalíptica: la antología de cuentos *Así se acaba el mundo. Cuentos mexicanos apocalípticos* (2012), coordinada por Edilberto Aldán; *El fin del mundo. Manual de uso* (2012) de José Luis Zárate; *1874* (2013) y *Escenarios para el fin del mundo* (2015) de Bernardo Fernández; y la antología *Festín de muertos. Antología de relatos mexicanos de zombis* (2015), coordinada por Raquel Castro y Rafael Villegas. La presencia de estos escritores se vio fortalecida por la popularidad de las publicaciones digitales, así como por la publicación de antologías por parte de casas editoriales establecidas. Esto último ha hecho que el formato más popular de estos escritores para la ficción apocalíptica sea el cuento.

Como se ha dicho ya en el apartado 1.3, el presente estudio trabaja con un corpus de cuento que recopila lo que ha sido publicado entre los años 1996 a 2004 y 2009 a 2016. El siguiente gráfico muestra el número de relatos que se han conseguido por año:

Diagrama 1: Número de relatos por año de publicación



Se puede observar que es a partir del año 2012 que hay un boom en la producción de cuento apocalíptico mexicano, lo cual va de la mano con la popularidad que el fin del mundo tuvo ese año con el apocalipticismo que

derivó del fin del calendario maya el 21 de diciembre de 2012. Sin embargo, ya desde la última década del siglo XX se puede ver una producción de cuento apocalíptico que ya no es intermitente sino constante. A pesar de esto, poco se ha escrito sobre esta tradición. Una de las razones es que antes del año 2012 el cuento apocalíptico se mantuvo casi exclusivamente como parte de proyectos no comerciales y de poca divulgación como revistas y antologías dedicadas a la ciencia ficción. Asimismo, y debido a su presencia en proyectos dedicados más ampliamente a la ciencia ficción, estas obras estuvieron estigmatizadas como sombras de la tradición angloamericana o como obras pertenecientes a una cultura popular que no tenía cabida en el ámbito de la crítica (Fernández Delgado 2002: 13–14; Fernández Delgado 2004: 13).

Para poner a prueba estos prejuicios sobre el cuento apocalíptico mexicano en su vertiente popular, consideramos relevante distinguir cuatro formas de acercamiento al género que pueden tomar los distintos relatos del corpus y que se relacionan con su posicionamiento con respecto a la tradición nacional y la internacional. Estos acercamientos se derivan de discusiones sobre la ciencia ficción mexicana y el relato de zombis que, no obstante, aplican de igual modo a la literatura apocalíptica y otros géneros especulativos. El primero de estos acercamientos es la adaptación a los parámetros de la tradición angloamericana, para lo cual los escritores crean mitologías e imaginarios semejantes a los que caracterizan la tradición de la ciencia ficción escrita en inglés, con el fin de dissociarse de México en sus obras.

El segundo acercamiento es la *nopal fiction*, que de acuerdo con el escritor Alberto Chimal (2010) pertenece sobre todo a lo escrito entre los años cincuenta y los ochenta del siglo pasado. Este tipo de literatura apocalíptica⁹ se limita ‘a reírse de los lugares comunes de la ciencia ficción angloamericana insertando en las tramas de siempre algún personaje o situación “típicamente” mexicanos’ (2010: 237). Por su parte, los escritores Raquel Castro Maldonado y Rafael Villegas emplean el término *tropicalización* que, si bien lo utilizan para referirse a esta forma de adaptación del zombi a la literatura mexicana, aplica también a la literatura apocalíptica. Se puede considerar que tanto la *nopal fiction* como la *tropicalización* de la literatura de género comparten la misma

9 En este “Epílogo” para la antología *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Chimal utiliza el término de *nopal fiction* para referirse a ciertas obras de la ciencia ficción. Sin embargo, por la cercanía que tiene la literatura apocalíptica con este subgénero, no es irrazonable utilizar el término para hablar de esta última categoría de textos.

esencia. Esta es una literatura que parodia al género, y hace uso del humor y la ironía para caricaturizar la realidad mexicana.

El tercer acercamiento es lo que Sánchez Prado (2012) denomina apropiación del género, el cual suele implicar que el lugar de enunciación de la obra es en suelo mexicano o, por lo menos, en la mentalidad e ideologías mexicanas¹⁰. Esta postura se generaliza en los años 1990, década en que la literatura apocalíptica tiene su primer auge. Uno de los escritores que más sobresalen por adoptar esta postura es Bernardo Fernández, quien cambia el énfasis del género a la calidad estética y narrativa de la obra (2012: 117). Para Fernández, el género es un instrumento, una herramienta para interpretar y comentar el presente. Asimismo, para poder entrar dentro del *mainstream* literario, este escritor y otros de su generación ven necesario tener ‘un diálogo activo con la memoria política, la tradición literaria y la historia sociocultural’ de la nación para trascender los límites que se les han atribuido a los géneros especulativos (2012: 120).

Finalmente, como cuarta forma de acercamiento está la apropiación de índole universalista, según la cual estos escritores se apropian del género como en el caso anterior, pero van más allá de una enunciación definida por lo mexicano. En estas obras la calidad estética y narrativa siguen siendo centrales, así como lo es el usar al género como instrumento de interpretación. Sin embargo, el lugar de enunciación ya no es nacional, y al no atar el contexto de la obra a la sociedad, la cultura o la historia mexicanas se permite hacer observaciones sobre la humanidad que van más allá de las fronteras nacionales (Manickam 2012: 10).

2.2 Estado de la cuestión

Como se mencionó líneas atrás, antes de 2012, el cuento apocalíptico mexicano no tenía la presencia con la que goza a partir de este año, lo cual se ve reflejado en la falta de atención por parte de la crítica. Esta se ha dedicado sobre todo a realizar estudios críticos de autores u obras específicos, frecuentemente sobre las novelas de las últimas décadas del siglo XX y, últimamente, sobre obras de escritores populares reconocidos como Bernardo

10 Al respecto, aunque desde la ciencia ficción, Bernardo Fernández señala que la ciencia ficción en México llega a su madurez cuando ‘como dijo [el escritor] Pepe Rojo, se bajó de la nave espacial y se subió al metro’ (Fernández 2010: 12).

Fernández y Gabriel Trujillo Muñoz. Sin embargo, en este estado de la cuestión nos interesa discutir aquellos estudios que se han dedicado al género de la literatura apocalíptica en México, y que son por lo tanto estudios más exhaustivos y extensos. Los presentamos en lo que sigue de manera cronológica, pues esto nos permite relacionarlos con el estado en que se encontraba el cuento apocalíptico en esos momentos. Asimismo, es necesario destacar que las obras discutidas en este apartado están dedicadas principalmente a la literatura apocalíptica mexicana o, en dos ocasiones, a la literatura apocalíptica latinoamericana incluyendo el caso mexicano. Aunque se han utilizado en nuestro trabajo estudios sobre la ciencia ficción mexicana que hacen comentarios sobre la ciencia ficción apocalíptica nacional, no los consideramos como piezas críticas clave, sobre todo porque estos son de carácter histórico. Los trabajos más relevantes de este tipo son el ya citado *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative* (1977) de Ross Larson; *Los confines: Crónica de la ciencia ficción mexicana* (1999) y *Biografías del futuro: La ciencia ficción mexicana y sus autores* (2000) ambos de Gabriel Trujillo Muñoz; y *Expedición a la ciencia ficción mexicana* (2001) de Ramón López Castro.

La primera obra crítica que se dedica a la ficción apocalíptica en Latinoamérica es *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction* (1989) de Lois Parkinson Zamora. Este estudio de literatura comparada se enfoca principalmente en seis escritores con sus respectivas obras, de los cuales tres son latinoamericanos: Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad* (1967); Julio Cortázar con “Apocalipsis en Solentiname” (1976); y Carlos Fuentes con *Terra Nostra* (1975). Sin embargo, a lo largo de la obra el énfasis de la comparación recae en los escritores estadounidenses, y los latinoamericanos no gozan de la misma exhaustividad que los anteriores. Ahora bien, como se puede observar, esta obra es anterior a nuestro corpus de estudio, incluso anterior a la mayoría de las novelas apocalípticas escritas en la década de 1990. No obstante, *Writing the Apocalypse* es el primer trabajo en estudiar cómo el apocalipsis es usado en la literatura latinoamericana para explorar el proceso histórico que se inicia con la conquista. Asimismo, al comparar con las obras estadounidenses, Parkinson Zamora destaca la importancia de los aspectos colectivos en la literatura apocalíptica de estos escritores, y lo señala como un efecto de los imperativos colectivos resultantes de la colonización española. Estos motivos son retomados en trabajos futuros sobre la literatura apocalíptica mexicana, y son aspectos que se verán reflejados en la novela apocalíptica de la década

siguiente al estudio de Parkinson Zamora. Por lo tanto, más que considerar esta obra como parte esencial de la crítica a la literatura apocalíptica mexicana, la consideramos como pionera en ideas que retomará la crítica y que seguirán vigentes en las novelas de la década de 1990.

En 2007, Ignacio Sánchez Prado publica el artículo “La utopía apocalíptica del México neoliberal” en la revista *AlterTexto*. En este artículo, Sánchez Prado propone que el fin del mundo en la literatura y el cine mexicanos son una estrategia de resistencia ante las imposiciones que la hegemonía neoliberal ha impuesto en la nación, y que el caos en estas narrativas es un proceso purificador que invoca una “utopía apocalíptica” más allá del desastre que ha dejado la globalización en México. Las obras en las que se centra son dos novelas apocalípticas de escritores del *crack* (*Memoria de los días* [1995] de Ángel Palou y *El día del hurón* [1997] de Ricardo Chávez Castañeda), así como *Las puertas del reino* (2005) de Héctor Toledano y *Ojos de Lagarto* (2004) y “Las últimas horas de los últimos días” (2004), ambos de Bernardo Fernández. Sánchez Prado es uno de los pocos críticos que van más allá de las novelas escritas en la década de 1990, y añade a estas el cuento de Fernández, dando así espacio en su estudio a una obra especulativa de un escritor popular. Asimismo, y al igual que Parkinson Zamora, el autor presenta un argumento que será recurrente en la crítica venidera: a saber, que el apocalipticismo de estas obras es una respuesta por parte de los escritores al ambiente sociopolítico y económico que surge en la nación tras el neoliberalismo y la globalización. Dadas estas fortalezas del artículo de Sánchez Prado, es necesario decir que el artículo no es representativo de toda la literatura apocalíptica mexicana, aunque en su defensa, no pretende serlo. Asimismo, al ser un artículo académico, las obras son empleadas a manera de ejemplificación del argumento, pues un estudio exhaustivo de las mismas o la inclusión de más obras que utilizan el fin del mundo de manera similar, requieren de un estudio más extenso.

Un año después, Miguel López-Lozano publica el libro acaso más citado en los estudios de literatura apocalíptica mexicana, *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative* (2008). En este, el autor retoma la relación de lo apocalíptico en la literatura mexicana con el devenir histórico de la nación, similar a lo que hicieron Parkinson Zamora y Sánchez Prado en sus estudios. En el caso de López-Lozano, su interés principal son los ecoapocalipsis (véase 3.3.1), a los cuales posiciona dentro de las macrodinámicas de la historia social y política latinoamericana. Las obras a

las que dedica su estudio son exclusivamente novelas de la década de los años 1990: *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes; *Cielos de la tierra* (1997) de Carmen Boullosa; *La leyenda de los soles* (1993) y *¿En quién piensas cuando haces el amor?* (1996), ambas de Homero Aridjis; así como *The Rag Doll Plagues* (1991), novela del escritor chicano, Alejandro Morales. En cierta forma, los argumentos de los predecesores de *Utopian Dreams* se encuentran también incluidos en el estudio. Por una parte, al igual que Parkinson Zamora, destaca la tendencia de estas novelas de volver a la conquista y a la colonia para comprender los problemas de la modernidad mexicana. López-Lozano lleva el argumento más allá y enfatiza cómo las comunidades indígenas son las principales víctimas del impacto que las políticas neoliberales han tenido en la nación. Por otra parte, en la misma línea que Sánchez Prado, en *Utopian Dreams* se considera que estas novelas son una forma de resistencia que permite a los escritores intervenir y enfrentarse a la homogenización de la globalización y el neoliberalismo. Semejante a la idea de “utopía apocalíptica”, López-Lozano concluye que, aunque las obras se enfocan en los aspectos negativos de la situación precaria en la que se encuentra México post-TLCAN, los finales de estas obras muestran confianza en que el pueblo mexicano puede mejorar la situación del país (2008: 237). Ahora bien, aunque *Utopian Dreams* es un estudio obligatorio en la discusión de las novelas de la década de 1990, sigue dejando de lado otras vertientes de la literatura apocalíptica mexicana como el cuento especulativo. Asimismo, aunque discute la centralidad que la Ciudad de México ha tenido como espacio central en la literatura apocalíptica mexicana, señala que también se han añadido otras regiones, pero falla al dar ejemplos de esto. En nuestro estudio, complementaremos este argumento de López-Lozano y veremos que, para darle solidez, es necesario recurrir al cuento apocalíptico (véase el apartado 5.1.3.1).

En el año 2011, Kristina Puotkalyte-Gurgel recibe su doctorado en filosofía con la tesis, *Envisioning the End of the World: Mexican Apocalyptic Novels in the Era of Globalization*. El argumento principal de su trabajo es que las novelas estudiadas reflejan el descontento y desencanto con la situación política, económica y social en la era global en la que se encontraba México en las dos últimas décadas del siglo XX (Puotkalyte-Gurgel 2011: ii). La principal diferencia del estudio de Puotkalyte-Gurgel con los trabajos críticos anteriormente discutidos es que más allá de ver la literatura apocalíptica como reflejo del proceso histórico de la nación, la considera como parte del proceso

histórico que da sentido (*sensemaking*) a la realidad que refleja. Asimismo, dedica más espacio a discutir el género apocalíptico y sus funciones en las novelas, y no deja al género solamente como un motivo a disposición de la reflexión histórica. Sin embargo, fuera de esto, el estudio de Puotkalyte-Gurgel llega prácticamente a las mismas conclusiones que sus predecesores. Más aún, la mayoría de las obras que analiza ya han sido analizadas con anterioridad: *Cristóbal Nonato* y *Cielos de la tierra* por López-Lozano; *Memoria de los días* y *El día del hurón* por Sánchez Prado. Finalmente, este estudio sigue dejando fuera la producción popular de cuento apocalíptico. Aún así, a favor de Puotkalyte-Gurgel, la autora nunca generaliza sus observaciones a toda la literatura apocalíptica mexicana, sino que siempre argumenta considerando únicamente su corpus de estudio, al cual a estas alturas podríamos denominar como *novela apocalíptica de la globalización*. Si bien cada investigador cuenta con la libertad de elegir su objeto de estudio y la perspectiva en que lo ha de estudiar, el cuento apocalíptico mexicano sigue ausente en la mayor parte de la crítica hasta este punto.

En el 2012 aparecen cuatro artículos con temática de literatura apocalíptica mexicana, mismo año en que el cuento apocalíptico tiene su mayor producción. El primero que queremos presentar es “Apocalyptic Visions in Contemporary Mexican Science Fiction” de Samuel Manickam, el cual mencionamos brevemente en 1.1. Aunque las obras que estudia no son tan contemporáneas, una de las fortalezas del artículo es que además de reconocer que su estudio no pretende ser exhaustivo, busca analizar obras que la crítica ha pasado por alto para con ellas mostrar la relevancia del tropo apocalíptico así como sus variaciones en la ciencia ficción mexicana (Manickam 2012: 97). Asimismo, da un mayor enfoque al cuento que a la novela, pues mientras solo incluye una novela en su estudio (*La destrucción de todas las cosas* [1992] de Hugo Hiriart), incluye cuatro cuentos: “Llamaradas para fechas vacías” (1973) de Paco Ignacio Taibo II; “Árbol de la vida” (1981) de Edmundo Domínguez Aragonés; “El que llegó al metro Pino Suárez” (1986) de Arturo César Rojas; y “Predicción cumplida” (1988) de Federico Schaffler. No obstante, aún falta el reconocimiento de obras más recientes, pero sin duda alguna Manickam ya nota y señala la carencia existente en la crítica sobre la literatura apocalíptica mexicana.

Un segundo artículo de 2012 es “El DF en tono apocalíptico. La literatura mexicana de ciencia ficción y la Ciudad de México” de Itala Schmelz. En este caso y el anterior vemos que ya hay un reconocimiento del género

especulativo en forma de la ciencia ficción, lo que lleva a la crítica más allá de las novelas del *mainstream* que antes eran el foco exclusivo. Al igual que Manickam, Schmelz se enfoca principalmente en el cuento. Su corpus incluye siete cuentos: “De cómo el Roñas y su mamá salvaron al mundo” (1994) de Héctor Chevarría; “Los antiguos mexicanos a través de sus ruinas y sus vestigios” (2001) de Gonzalo Martré; “La catástrofe” (1983) de José Emilio Pacheco; “El año de los gatos amurallados” (1994) de Ignacio Padilla; “Las últimas horas de los últimos días” (2004) de Bernardo Fernández; y “Tumbaga, el valle de las campanas” (1999) y “El que llegó al metro Pino Suárez” (1986), ambos de Arturo César Rojas. La única novela que estudia es *Tiempo lunar* (1993) de Mauricio Molina. Sin embargo, tal como el título del artículo lo señala, los cuentos son de ciencia ficción, pero no necesariamente apocalípticos. No obstante, en todos se trata la destrucción de la Ciudad de México, ya sea como parte del fin del mundo o como parte de una contingencia local. Por ello, creemos que el artículo es útil para el estudio de la literatura apocalíptica mexicana, aunque el objetivo del mismo sea más bien analizar la imagen de la Ciudad de México como motivo de tono apocalíptico en la ciencia ficción nacional. Finalmente, otra debilidad del artículo es que dedica mucho espacio a la sinopsis de las obras, además de que carece de conclusiones explícitas.

Al igual que el artículo de Schmelz, el tercer artículo que discutimos a continuación está dedicado a la ciencia ficción y no necesariamente a la literatura apocalíptica: “Ending the World with Words: Bernardo Fernández (BEF) and the Institutionalization of Science Fiction in Mexico” de Ignacio Sánchez Prado. En el artículo, se hace un recorrido por la ciencia ficción mexicana, para después enfocarse en las obras de Bernardo Fernández, tanto sus antologías como cuentos particulares. Aunque el objetivo principal del artículo es mostrar el rol que Fernández ha tenido como escritor para lograr cambios en el *mainstream* literario de México al insertar la ciencia ficción en un sistema tan institucionalizado, este artículo es relevante para la literatura apocalíptica mexicana porque sus argumentos reflejan el contraste entre la novela a la que se ha dedicado la crítica y el cuento especulativo. Esto es de esperar, pues gran parte del cuento apocalíptico en México surge de la ciencia ficción, y por lo tanto ha tenido un desarrollo similar y hasta simultáneo en muchos sentidos. Una de las observaciones más relevantes de Sánchez Prado para nuestro estudio es que, mientras que en las últimas dos décadas del siglo XX muchos escritores se daban a la tarea de deconstruir los discursos

hegemónicos de la mexicanidad, a partir del siglo XXI se percibe con mayor fuerza un cambio de interés hacia agentes culturales que no tienen relación con la idea de nacionalismo (Sánchez Prado 2012: 113). Sin embargo, dado el objetivo principal del artículo, no cubre la carencia que se ha venido señalando en la crítica.

El último artículo del año 2012, así como el último trabajo crítico al que hacemos referencia en este estado de la cuestión, es “El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología” de Geneviève Fabry. Al igual que Parkinson Zamora, Fabry estudia la literatura latinoamericana y no solamente la mexicana. Su objetivo es estudiar las alegorías apocalípticas presentes en la literatura hispanoamericana contemporánea, y hace una categorización de reescritura apocalíptica, la cual se centra en los diferentes niveles de alegorización de los mitemas apocalípticos occidentales basados en la tradición bíblica. Esta categorización es útil al estudiar la literatura apocalíptica en todas sus vertientes, no solamente la especulativa, y es por lo tanto una contribución valiosa. Sin embargo, para la crítica de la literatura apocalíptica mexicana, el trabajo de Fabry no contribuye nada nuevo. Al igual que Parkinson Zamora, las obras mexicanas que utiliza al momento de ejemplificar son las novelas de la década de 1990, y también concluye que las obras latinoamericanas que hacen uso de los mitos apocalípticos lo hacen para interpretar crisis históricas a la luz del esquema mítico que es el texto bíblico.

Después de 2012, y a pesar del incremento de cuento apocalíptico en México que se puede ver en el Diagrama 1, la crítica no ha dicho mucho más sobre el tema. La mayoría de los críticos que hemos citado en los párrafos anteriores han dedicado su investigación subsiguiente a otros temas que no tienen relación con la literatura apocalíptica. Las únicas excepciones parciales han sido Miguel López-Lozano y Samuel Manickam. En el caso de López-Lozano, el investigador sigue estudiando las mismas novelas de Aridjis desde el motivo del ecoapocalipsis, tal como lo hizo en *Utopian Dreams*. En el caso de Manickam, si bien no ha escrito específicamente sobre la literatura apocalíptica, sigue dedicando parte importante de su investigación a la ciencia ficción mexicana y a autores que figuran en el corpus de cuento apocalíptico.

Teniendo en consideración todas las obras discutidas en este estado de la cuestión, se pueden señalar cinco aspectos recurrentes que compondrían lo que la crítica ha dicho sobre la literatura apocalíptica mexicana hasta el momento. El primero es que la voz de estas obras es crítica y busca dar

sentido a una realidad problemática (Sánchez Prado 2007b; López-Lozano 2008; Puotkalyte-Gurgel 2011; Manickam 2012; Fabry 2012). El segundo, más específico, que las obras estudiadas en los diversos trabajos hacen una crítica a los efectos de la globalización y el modelo neoliberal, responsable de las crisis sociopolíticas y económicas que aquejan al país (Sánchez Prado 2007b; López-Lozano 2008; Puotkalyte-Gurgel 2011). El tercer aspecto, que estas obras tienen como tema central el fracaso de la Modernidad, estrechamente relacionado con la globalización y el neoliberalismo (Sánchez Prado 2007b; López-Lozano 2008; Puotkalyte-Gurgel 2011). Como cuarto aspecto, sin embargo, se tiene que los finales de las obras son esperanzadores, y proponen cursos de acción o agentes de cambio (Sánchez Prado 2007b; López-Lozano 2008; Puotkalyte-Gurgel 2011). Finalmente, un quinto aspecto es que se presenta a la Ciudad de México como un espacio central de la catástrofe en la obra apocalíptica mexicana (López-Lozano 2008; Schmelz 2012; Sánchez Prado 2012). Estas son, *grosso modo*, las tendencias que la crítica hasta el momento ha señalado para la literatura apocalíptica mexicana, en especial para el caso de la novela.

3. Marco teórico

El término “literatura apocalíptica” puede referirse no solamente a obras de ficción especulativa sino también a textos sagrados cuyo principal exponente en Occidente es el *Apocalipsis de San Juan*. Este doble uso es representativo de la evolución que ha tenido el género desde sus primeras apariciones en la tradición judeocristiana hasta la tendencia actual de denominar como apocalíptico a cualquier relato que presente un escenario de catástrofe que implique el fin del mundo en forma de aniquilación total o de cambios radicales a partir de desastres inminentes. Dada la extensión del uso de “apocalipsis” como sinónimo del fin del mundo, es relevante problematizar el término desde la ficción especulativa, así como discutir nuestro posicionamiento al hablar de la literatura apocalíptica como un género literario.

En el presente trabajo compartimos la visión de Alastair Fowler (1982) quien entiende a los géneros literarios como “tipos” (*types*):

the notion of type is introduced to emphasize that genres have to do with identifying and communicating rather than with defining and classifying. We identify the genre to interpret the exemplar (1982: 38).

Para lograr dicha identificación de la obra con un género, Fowler recurre al concepto de “semejanzas de familia” (*family resemblance*) de Ludwig Wittgenstein. Según esta aplicación del concepto wittgensteiniano, una obra pertenecerá a un género, no por cumplir con un conjunto de características base, sino por las relaciones de semejanza que tiene con otras obras pertenecientes al género en cuestión (1982: 41). Es por ello que en nuestros objetivos la caracterización de la tradición del cuento apocalíptico mexicano partirá de los motivos comunes que encontremos en el corpus de obras, y no de lo que la teoría dice del género. En palabras de Fowler, ‘[e]n la literatura, la base de las semejanzas reside en la tradición literaria’ (1982: 42, nuestra traducción). Por lo tanto, al reconocer a la literatura apocalíptica como un “género”, reconocemos que es un género fluctuante y flexible, que además se superpone con otros géneros al tratar de obras particulares. Por otra parte, al hablar de la tradición del cuento apocalíptico mexicano contemporáneo,

estamos delimitando una porción de obras pertenecientes al género, lo que nos permite con mayor facilidad establecer semejanzas entre estas obras sin por ello negar la porosidad de la literatura apocalíptica en general.

Ahora bien, para el caso en cuestión, hemos ya establecido que la literatura apocalíptica que aquí nos interesa es aquella relacionada con la ficción especulativa. En el capítulo introductorio hemos definido esta última como una supercategoría de conjuntos difusos que incluye a todo género no mimético (Oziewicz 2017). Al definirla como una supercategoría de conjuntos difusos, Oziewicz destaca la elasticidad del concepto de “ficción especulativa”, pues la pertenencia de los elementos a estos tipos de conjuntos puede ser parcial. Esta elasticidad no solamente se extiende al tipo de géneros no miméticos que se encuentran dentro de la ficción especulativa, sino también al abanico de medios y formatos que aquí se incluyen: literatura, drama, radio, televisión, videojuegos, cómics, novelas gráficas, entre otros. Si bien la historia del concepto es más compleja de lo que aquí presentamos, baste para nuestros propósitos destacar que una de las ventajas más sobresalientes del uso de esta supercategoría ha sido evadir el debate sobre la relación que guardan los géneros que se incluyen en ella, específicamente la ciencia ficción y la fantasía (Oziewicz 2017). En el presente caso, la ficción especulativa nos permite acercarnos a la literatura apocalíptica sin tener que detenernos demasiado en la relación que este género ha tenido con otros, particularmente con la ciencia ficción, pues en aquella supercategoría se le identifica como un género no mimético en sí misma.

En los estudios académicos la ficción apocalíptica de carácter especulativo suele ser abordada de dos formas distintas. En la primera, se la ve como parte de un género más amplio, la ciencia ficción. Los estudios que surgen de este aproximamiento suelen ir dentro de estudios amplios que manejan lo apocalíptico como uno de los tantos temas que toma la ciencia ficción (véanse Mousoutzanis 2009; Booker y Thomas 2009; Manickam 2012). Vista desde esta perspectiva, la ficción apocalíptica especulativa, incluida la literatura, vendría a ser un subgénero de la ciencia ficción. La segunda forma en que se aborda esta ficción es desde lo apocalíptico sacro, teniendo como bases la teología y los estudios de religión. En estos casos los estudios más amplios suelen incluir apartados para tratar la ficción apocalíptica desde la cultura popular y los géneros especulativos (véanse McMahon 2008; Pippin 2009; Cowan 2011; DiTommaso 2014). Desde esta perspectiva, la literatura apocalíptica especulativa es una evolución del género apocalíptico, por lo que

la ciencia ficción aquí sería un subgénero en que se puede manifestar el género que es la literatura apocalíptica.

Como se puede ver, definir si la literatura apocalíptica especulativa es un género o un subgénero depende de la perspectiva desde la cual se la considere. En el presente trabajo partimos desde la ficción especulativa y consideramos a la literatura apocalíptica como un género, el cual, en su porosidad, se solapa con otros géneros especulativos, particularmente con la ciencia ficción. En lo que sigue, profundizaremos en el concepto de apocalipsis y su evolución (3.1) hasta el uso secularizado que encontramos en la ficción especulativa (3.2). Nos interesa señalar los diferentes usos y funciones que ha tenido el concepto y sus variantes, así como explicar las implicaciones que tiene su uso en la ficción. Además, definiremos los motivos clave que identifican al relato apocalíptico, en especial aquellos que usaremos como variables de análisis del corpus de estudio (3.3). A estos los hemos dividido en tres apartados: el evento apocalíptico y los supervivientes (3.3.1), el escenario apocalíptico (3.3.2) y el tiempo de la catástrofe (3.3.3).

3.1 El concepto de lo apocalíptico

El término griego *apokalypsis* se define como “revelación” y hace referencia a la acción de revelar algo oculto o secreto. El término tiene su uso más representativo en el título del *Apocalipsis de San Juan* de la Biblia, pero su presencia en la tradición judeocristiana es más profunda. La tradición apocalíptica surge como un género de textos sagrados que, al igual que los textos proféticos¹¹, tratan sobre el futuro. Sin embargo, mientras que estos últimos presentan la posibilidad de cambiar el futuro profetizado según las acciones que tome el pueblo elegido de Dios, los textos apocalípticos sacros anticipan una ruptura total de la historia (Bergoffen 1982: 24–25; Leigh 2008:

11 Los textos proféticos en la tradición judeocristiana pertenecen a la tradición de los profetas de Israel cuyos textos se encuentran principalmente en los *Nevi'im* de la Tanaj o Biblia hebrea, así como en el Antiguo Testamento de la Biblia. Algunos de los profetas cuyos textos homónimos figuran en esta tradición son Isaías, Jeremías y Ezequiel, entre otros. Estos textos están dedicados al pueblo de Israel, a su historia, sus líderes y su relación con Dios. Asimismo, se enfocan en la dimensión humana del proceso histórico, pues el profeta no predice el futuro, sino que presenta posibles futuros según se siga o no el plan de Dios. En palabras de Debra Bergoffen (1982), la tradición profética tiene un activismo político: se exhorta al pueblo de Dios a hacer cambios (26). Para una comparación más detallada de la tradición profética con la tradición apocalíptica y sus respectivos textos, véanse Bergoffen 1982; Parkinson Zamora 1982; Nelson 1982; y Leigh 2008.

5; Nelson 1982: 158; Parkinson Zamora 1982: 2). De acuerdo con Stephen L. Cook (2009), la tradición apocalíptica empieza a gestionarse tras el cautiverio y exilio de los hebreos en 586 a.C., cuando Babilonia conquista Jerusalén (321). Más allá de la exactitud de la fecha, diferentes estudiosos en la materia concuerdan en que el género apocalíptico surge de la discrepancia entre las promesas del pacto de Dios con el pueblo hebreo y la realidad de derrota, exilio y servidumbre de este último (Parkinson Zamora 1982: 2–3; Bergoffen 1982: 24; Nelson 1982: 158). Es decir, que el género apocalíptico surge en momentos de crisis. Ante esa discrepancia entre la realidad y la profecía, los textos sagrados que miran al futuro ya no exhortan al pueblo elegido a tomar decisiones según el plan de Dios, sino que instauran la creencia en la futura llegada de un mesías que resolverá la historia de la humanidad (no solo de los hebreos) e instaurará el nuevo reino de los cielos en la tierra. Es así que la relación Dios-hombre deja de tener relevancia para el plan divino, y el presente y la historia dejan de ser factores determinantes de lo que está por venir. El hombre se libera así de la responsabilidad del futuro mediante un acto de fe.

Con la llegada del cristianismo, el género apocalíptico se desarrolla aún más y culmina con el *Apocalipsis de San Juan*. Este libro, escrito a finales del siglo I, es una respuesta a la crisis vivida por los cristianos debido a las persecuciones romanas durante el imperio de Domiciano (Parkinson Zamora 1982: 2–3; Cohn 1999: 36–37). El libro apocalíptico no cumplía con una función escapista de la realidad, sino que permitía enfocar la esperanza a una salvación de carácter escatológico. En este sentido, Rennie B. Schoepflin (1998) define al apocalipsis como ‘un cataclismo inminente, cósmico, en el que Dios destruirá los poderes gobernantes del mal y redimirá a los justos para vivir en un reino mesiánico’ (427, nuestra traducción). Según esta definición, lo que revela este texto sagrado es la venida de esa figura mesiánica que ya se anticipa en la tradición hebrea, y un futuro en que la destrucción de la historia humana desembocará en la reconstrucción o la instauración de un reino milenarista para los fieles creyentes en el mesías y el castigo de los no creyentes.

Según hemos visto en esta rápida introducción histórica de la tradición apocalíptica judeocristiana, se pueden hacer las siguientes observaciones. En primer lugar, el pensamiento apocalíptico se origina en momentos de crisis en que las soluciones terrenales se vuelven cada vez menos factibles o más difíciles, pero no así las místicas. Asimismo, lo apocalíptico sacro permite la evasión de la responsabilidad humana e histórica, pues establece que el futuro

está determinado y en manos de fuerzas sobrehumanas. Finalmente, a diferencia del uso secularizado del concepto del apocalipsis, la tradición apocalíptica judeocristiana es optimista, pues en ella el fin de la historia deviene en un reino milenarista.

A partir del estudio académico del *Apocalipsis de San Juan*, lo apocalíptico surge como categoría analítica. El primer uso del concepto de lo apocalíptico en discusión académica fue por parte de Gottfried Christian Friedrich Lücke, fundador de los estudios apocalípticos, en 1832 (Collins 2014: 1; Körtner 1995: 23). A partir de este uso académico empieza a desarrollarse y extenderse el significado del término. John J. Collins (2014) ofrece la siguiente definición académica de *apocalipsis*, la cual aparece en la revista de estudios bíblicos *Semeia* en 1979:

a genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another supernatural world (2).

Los motivos más importantes según esta descripción son aquellos alrededor de los cuales se estructura la trama básica de este tipo de textos: un agente sobrenatural revela a un receptor humano la trascendencia temporal de la realidad en forma de salvación futura y la trascendencia espacial de la realidad con el establecimiento de un mundo nuevo. En comparación con la antes mencionada definición de Schoepflin, la de Collins retoma los motivos del apocalipsis según la tradición judeocristiana, pero los deja abiertos de forma que esta categoría analítica pueda ser aplicada a textos ajenos a dicha tradición occidental.

Por otra parte, la apertura de la noción del apocalipsis lleva a otros estudiosos a considerarlo no solamente como un género textual, sino como una cosmovisión en la cual los textos son solo una forma de concretización. Lorenzo DiTommaso (2014) señala que nada es en sí apocalíptico, sino que cualquier texto, evento o motivo que se quiera clasificar como tal debe tener un trasfondo de cosmovisión apocalíptica, a la cual denomina como *apocalipticismo*. DiTommaso define al apocalipticismo de la siguiente manera:

a distinctive combination of axioms or propositions about space, time, and human existence. It presumes the existence of a transcendent reality, which defines the cosmos and everything in it, but remains almost entirely concealed from observation and beyond the grasp of human intellection. It contends that

the present reality is constitutionally structured by two antagonistic and irreducible forces, which are typically identified with good and evil. It maintains that a final resolution of the conflict between these forces is both necessary and imminent [...]. The apocalyptic worldview further assumes that the revelation of these mysteries orients existence, and gives life meaning (2014: 474, cursivas en el original).

Esta definición de apocalipticismo es aún más abstracta que las dadas por Schoepflin y Collins, pero es también más puntual en cuanto a su definición de los axiomas que componen dicha cosmovisión. Vemos principalmente que los agentes quedan desdibujados mientras que, al contrario, hay una mejor definición de la naturaleza de la realidad. Al dejar de ser visto como un género de textos sagrados, el apocalipticismo se abre más allá de la tradición judeocristiana y de la materialización en textos sagrados para convertirse en una cosmovisión o ideología que permite una mayor manipulación dado el grado de abstracción de sus axiomas. Otras definiciones de apocalipticismo que comparten los mismos axiomas que los presentados por DiTommaso son las que dan Catherine Wessinger (2011: 718) y Stephen D. O'Leary (1998: 392)¹².

Dos elementos centrales que encontramos en las definiciones de DiTommaso y de Wessinger son el dualismo radical en forma de lucha entre fuerzas antagónicas, generalmente el bien contra el mal (Wessinger 2011: 721), y la inminencia del fin de la historia como preludeo al establecimiento del mundo nuevo (DiTommaso 2014: 480; O'Leary 1998: 392; Wessinger 2011: 718)¹³. Ambos axiomas se relacionan estrechamente, pues otra dualidad básica del apocalipticismo es el inicio y el fin. En palabras de Geneviève Fabry e Ilse Logie, '[a] una creación *ex nihilo* se opondría el final del mundo' (2009:12), final que también es súbito. En este sentido, la cosmovisión apocalíptica engloba un discurso escatológico. Jerry L. Walls (2007) define a la *escatología*¹⁴

12 Existen otros axiomas que son considerados como esenciales para definir al apocalipticismo. Por ejemplo, Bergoffen considera que la dimensión moral de la visión apocalíptica es un motivo esencial. Por su parte, DiTommaso (2009) también reconoce la fuerte carga emotiva de la cosmovisión apocalíptica, la cual alimenta impulsos primitivos por medio de imágenes como dragones, coronas, animales híbridos y demonios (335).

13 Si bien los orígenes del género apocalíptico se ubican en la tradición judeocristiana, algunos de los motivos que caracterizan a dicho género tienen a su vez raíz en el Antiguo Oriente Próximo, particularmente en Persia, Mesopotamia y Egipto (White Crawford 2009: 318; Nissinen y Schipper 2009: 319; DiTommaso 2009: 327). Sin embargo, las dos características en las que aquí nos centramos son consideradas esenciales de la tradición apocalíptica, y son fundamentalmente judeocristianas: el carácter escatológico y la cosmovisión dualista (Nissinen y Schipper 2009: 319).

14 Walls dirige la palabra "escatología" al griego *eschatos*, que significa "lo último" (2007: 4).

como ‘el estudio del fin último de las cosas, la resolución final de la creación entera’ (2007: 3, nuestra traducción). Asimismo, Collins, Walls y Wessinger especifican que la escatología tiene un alcance cósmico con respecto al fin del mundo, pero también un carácter humano orientado al destino final de la humanidad, su trascendencia (Collins 2014: 5; Walls 2007: 4; Wessinger 2011: 719). La doctrina del fin del mundo que presenta la escatología lleva siempre consigo la promesa de un futuro, una eternidad generalmente favorable, por lo que se puede decir que el discurso escatológico es esencialmente moralista (Watts 2000: 48). Este es una forma de discurso apocalíptico en el sentido más tradicional, donde después del fin de los tiempos existe la promesa de vida nueva y mejorada. Sin embargo, el discurso escatológico no siempre reúne todos los elementos que identifican a la cosmovisión apocalíptica. El motivo clave que hermana a lo escatológico con lo apocalíptico es el fin del mundo.

A partir del motivo del fin del mundo, el uso de los conceptos “apocalíptico” y “escatológico” se ha extendido más allá de la teología y el misticismo. Estos conceptos se utilizan constantemente como sinónimos del fin del mundo a pesar de que, si se toman en cuenta los usos teológicos que hemos delineado, vemos que no todo discurso sobre el fin del mundo es apocalíptico o escatológico en el sentido más tradicional. Como se observó con anterioridad, en la tradición judeocristiana el pensamiento apocalíptico se origina en momentos de crisis y hace posible una evasión de la responsabilidad histórica al establecer un futuro determinado. Estas particularidades explican en parte el porqué lo apocalíptico secular se incrementó tanto después de los eventos que tuvieron lugar en la Segunda Guerra Mundial (Berger 1999; DiTommaso 2014; Fabry y Logie 2009). Ante la concretización de tecnología nuclear bélica con el potencial de terminar con la vida humana en el planeta, así como la deshumanización a la que se llegó en los campos de concentración nazis, la destrucción del mundo y de la vida humana se convierte en una posibilidad para la cual no se requieren agentes sobrenaturales ni místicos (O’Leary 1998: 397; Schoepflin 1998: 437). Al igual que como se dio la transición de la tradición profética a la apocalíptica con el pueblo hebreo, el mundo occidental en el siglo XX retoma el discurso apocalíptico con motivo de la guerra para referirse a una circunstancia histórica que se interpretaba como una lucha entre el bien y el mal, y cuya solución requería de una transformación radical. Pero, a diferencia del uso original de lo apocalíptico que surge como una solución a un problema de fe, el uso secularizado de este discurso no anticipa una nueva realidad

trascendental. El lenguaje del apocalipsis sacro se convierte en un significante libre que se usa tanto para describir como para explicar la catástrofe histórica (Cowan 2011: 615; DiTommaso 2014: 501). De acuerdo con Berger (1999), el Holocausto en particular es el evento clave que marca la secularización y la ficcionalización del apocalipsis, pues él ve a la ficción apocalíptica como un síntoma del trauma que generó este evento, síntoma que a su vez permite reconstruir e interpretar el trauma que lo genera (20–21).

Aunque a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial se generaron ficciones apocalípticas en cantidades nunca antes vistas, existen textos apocalípticos seculares anteriores a este evento. Además de las crisis históricas, otro aspecto que inspira la creación de narraciones apocalípticas han sido los periodos de transición. Como en el caso del Holocausto, estos periodos de transición pueden ser resultado de momentos de crisis histórica. Berger lo explica de la siguiente manera:

It is not *inevitability* that gives a historical event an apocalyptic character. It is its ability to obliterate existing narratives, to initiate a new history that takes the form of an ominous and symptomatic aftermath (1999: 21, cursivas en el original).

Por otro lado, Frank Kermode (1967) subraya la importancia de otro tipo de periodos de transición a los que denomina como *saecula*, los cuales son constructos temporales como las décadas, los siglos o los milenios, que ‘nos ayudan a encontrar finales e inicios’ en nuestra humana ‘necesidad permanente de vivir según patrones en lugar de hechos’ (Kermode 1967: 11, nuestra traducción). De acuerdo con Kermode, al acercarse al final de una *saecula*, particularmente los finales de siglo, se experimenta un “sentido del fin”, el cual genera a su vez miedo y ansiedad histórica. Incluso, el término “finisecular”, el cual generalmente refiere a la última década del siglo XIX caracterizada como un ‘periodo de esteticismo, decadencia, tedio y melancolía apocalíptica’ (Mousoutzanis 2014: 19, nuestra traducción), es ahora también usado para referir a ‘un temor general al apocalipsis al final de un siglo’¹⁵ (20, nuestra traducción).

15 Es importante hacer notar que el primer finisecularismo es el del siglo XIX, pues antes de éste el concepto de “siglo” no estaba tan esparcido como lo es a partir de aquel periodo. Incluso, la idea de que el año 1000 trajo ansiedad finisecular no es real, sino que se origina en especulaciones del Renacimiento: en la época medieval el tiempo no se experimentaba por horas, días, décadas o siglos, sino por la luz del día, las estaciones o los años litúrgicos (Mousoutzanis 2014: 24).

Para entender los apocalipsis que surgen en una generación o en un momento histórico, es necesario considerar tanto las especificidades históricas como el sentido de transición que hay de por medio. Tanto Kermode (1967) como Mousoutzanis (2014) reconocen que las *saeculi* producen un alza en narraciones apocalípticas, pero también que no son necesarias para que estas surjan (Kermode 1967: 98; Mousoutzanis 2014: 21).

Si se considera que los momentos de crisis y de transición son requisitos necesarios para desarrollar narrativas apocalípticas, podemos aceptar con Michael Emsley (1982) y Rennie B. Schoepflin (1998) que cada generación tiene sus propios apocalipsis (Emsley 1982: 183; Schoepflin 1998: 428). No obstante, Emsley destaca los apocalipsis que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XX, pues las catástrofes predecibles están basadas en observación científica cada vez más precisa y nuestro poder de autodestrucción va en aumento desde la Segunda Guerra Mundial (1982: 183). Los cambios acelerados de los últimos años del siglo XX y lo que va del nuevo milenio han derivado en escenarios reales y actuales que son potencialmente catastróficos, como la sobrepoblación, el cambio climático o la existencia de armas de destrucción masiva. Estas circunstancias han generado lo que John Polkinghorne y Michael Welker (2000) describen como un estado de ánimo escatológico, en el cual el nihilismo de ver que nos dirigimos a la eventual desaparición de la humanidad y la futilidad que esto produce están presentes en las sociedades contemporáneas (7). No es de extrañar entonces que el apocalipticismo moderno suela estar enfocado en la espera del fin del mundo y no en la espera de una realidad trascendente, como en el caso de los apocalipsis sacros (Collins 2014: 9).

3.2 El relato apocalíptico en la ficción especulativa

Como se ha podido observar, la definición de lo apocalíptico varía dependiendo de la disciplina o la perspectiva desde donde se estudia. Por ejemplo, Debra Bergoffen (1982) sugiere desde la teología que las visiones apocalípticas no solamente implican un motivo determinista (el fin de la historia), sino también un fin optimista (la llegada de una realidad que trasciende). En este sentido, argumenta que no son apocalípticas aquellas obras cuya temática del fin del mundo comparte el motivo determinista pero no el optimista (1982: 33). Por su parte, el uso secularizado del concepto se

utiliza como un sinónimo del fin del mundo o de una catástrofe que ocasiona cambios radicales a gran escala, típicamente en todo el planeta en los usos más populares del concepto (Walliss 2009: 73). Esta mayor flexibilidad del uso secularizado permite utilizar el lenguaje apocalíptico para referir y describir circunstancias históricas, pero también para la creación de discurso, particularmente de ficción.

Parte de esta flexibilidad es resultado de la forma en que se mueve el conocimiento secular. En el caso de lo apocalíptico sacro, la información y el conocimiento se mueven en una jerarquía de arriba hacia abajo: el mensaje divino y secreto de los textos sagrados es recibido por profetas o guardianes, y son solamente estos mediadores quienes tienen contacto con el poder sobrenatural que hace la revelación (DiTommaso 2014: 501). De esta forma, el mensaje se ve inmune a modificaciones y su interpretación requiere de cierto grado de erudición y conocimiento, por lo que es información restringida a un grupo selecto. Lo apocalíptico moderno, al contrario, se produce y se disemina de forma heterogénea, pues el mensaje en sí no se encuentra oculto sino que es visible: la catástrofe es latente por los escenarios adversos en que la humanidad se encuentra posicionada. De esta manera, los textos apocalípticos dejan de ser sagrados y los mensajeros ya no tienen que ser divinos por lo que su número se multiplica¹⁶. Esta popularización de lo apocalíptico y, en concreto, del fin del mundo, ha tenido como resultado un creciente interés por la ficción que trata sobre estos escenarios catastróficos, particularmente en la cultura popular¹⁷. Evidencia de esto es lo que

16 El internet ha sido una de las herramientas que más ha afectado la forma en que se concibe, se disemina y se recibe el mensaje de especulación apocalíptica y de fin del mundo. Sitios como “The Rapture Index” o el Reloj del Juicio Final de “Bulletin of the Atomic Scientists” son solo dos de los miles de sitios en internet que dedican su contenido a la especulación, científica o mística, sobre el fin del mundo. Sobre este tema, DiTommaso (2014) y Renée de la Torre y Lizette Campechano (2014) señalan al apocalipsis maya como un evento que se popularizó gracias al internet: DiTommaso lo denomina el ‘primer apocalipsis verdaderamente público’ (2014: 501, nuestra traducción), mientras que de la Torre y Campechano lo denominan como un apocalipsis posmoderno por la hibridación de creencias que lo formaron y por haber sido una sensación transmediática (ver Torre y Campechano 2014).

17 En realidad, lo apocalíptico en la literatura tiene una larga tradición. Los diferentes textos que comentan e interpretan al libro del Apocalipsis de San Juan fueron dando cabida a obras enteramente literarias en Europa en las que se ficcionaliza la noción de apocalipticismo más tradicional. Por ejemplo, en la época medieval se tiene a *La divina comedia* de Dante Alighieri (1304), la cual no es explícitamente sobre el Juicio Final, pero presenta una teología apocalíptica (Leigh 2008: 9–16). Otros ejemplos literarios que siguen hasta cierto punto la tradición apocalíptica son *Paradise Lost* de John Milton (1667), *The Last Man* de Mary Shelley (1826) o *The Scarlet Plague* de Jack London (1912).

DíTommaso llama como “giro apocalíptico” (*apocalyptic turn*), según el cual el fin del mundo como narrativa se ha convertido en un fenómeno global a finales del siglo XX e inicios del XXI, el cual debe parte de su gran presencia en los medios a la cultura popular¹⁸ contemporánea (2014: 473). Es así que incluso en estudios teológicos de la materia se ha vuelto relevante mencionar como parte de la definición del apocalipsis y lo apocalíptico sus usos en la cultura popular, sobre todo en la literatura y el cine (ver Collins 2014; Cowan 2011; DíTommaso 2014; Wessinger 2011). La cultura popular se ha apropiado de este concepto para su producción artística y lo ha adaptado a sus necesidades e interpretaciones.

Cuando Douglas E. Cowan (2011) explica que el lenguaje del apocalipsis bíblico es ahora un significante libre que no está atado al contexto religioso, señala también que este lenguaje se usa para expresar cualquier forma del fin del mundo, evento que es visto principalmente como destrucción catastrófica (615-616). Ahora bien, en la cultura popular se observa una apropiación, no solamente del lenguaje apocalíptico, sino también de otros motivos del género para referirse al fin del mundo, como el lenguaje simbólico, la lucha de fuerzas antagónicas y las realidades trascendentes (Pippin 2009: 359). Sin embargo, desde mediados de los años 1990 estas apropiaciones que la ficción popular ha hecho de lo apocalíptico se enfocan principalmente en el miedo a la catástrofe. Este interés surge por la cercanía del desastre en el contexto actual debido a los factores que antes hemos mencionado, pero también porque la ficción dedicada a la catástrofe entretiene. En palabras de DíTommaso, ‘[l]a violencia gráfica y la devastación catastrófica satisfacen el apetito de la audiencia que prefiere el espectáculo sobre la sustancia: cuanto más grande, mejor; cuanto más sangriento, más grandioso’ (2014: 485, nuestra traducción). En esto radica otra característica que comparten el tema del fin del mundo en el apocalipsis secular y la cultura popular: ambos son atractivos para audiencias masivas (Cowan 2011: 622; DíTommaso 2014: 475; O’Leary 1998: 394).

El entretenimiento es una de las funciones que la ficción apocalíptica ha tenido sobre todo en los últimos tiempos, y prueba de ello es la incesante

18 De acuerdo con DíTommaso (2014), la cultura popular ‘se refiere a la red compartida de significados, ideas, imágenes y otros fenómenos que han caracterizado a la cultura de masas dominante desde 1945, y especialmente en su forma global que se desarrolló a finales del siglo XX e inicios del XXI’ (475, nuestra traducción). Además, el investigador agrega que es una cultura inmersa en lo cotidiano, que no está hecha pensando en la posteridad sino en el presente, que se encuentra orquestada por la sociedad de consumo y los medios, y que es atractiva de forma masiva (475-476).

producción de series televisivas, películas, cómics y obras literarias con esta temática en el nuevo milenio. No obstante, se pueden señalar otras funciones de esta ficción, específicamente para el caso de la literatura apocalíptica dentro de la cultura popular. Una de estas otras funciones es la que defiende Berger: lo apocalíptico sirve para expresar y representar crisis y aspiraciones sociales y políticas (1999: 34–35). Vemos cómo algunos de los momentos clave para este tipo de literatura están relacionados estrechamente con momentos de crisis histórica. Tal es el caso, por ejemplo, de la literatura apocalíptica en que el fin del mundo sucede por guerras nucleares, producción que se intensifica en los Estados Unidos en los años 1950s debido a la intensa paranoia que se vivía con respecto a la Guerra Fría y la Guerra de Corea (Glawson 2014). Otro claro ejemplo son las novelas mexicanas apocalípticas de los años 1990s, las cuales reflejan fuertes críticas a lo que los efectos de la globalización y el modelo neoliberal han hecho con la realidad mexicana (López-Lozano 2008; Puotkalyte-Gurgel 2011; Sánchez Prado 2007b), a la vez que son experimentos intelectuales que proponen posibles soluciones o, como mínimo, subrayan la fortaleza del pueblo mexicano ante esta adversidad (Puotkalyte-Gurgel 2011: 199; López-Lozano 2008: 237).

Otra función de la literatura apocalíptica es la que Kermode relaciona con un deseo humano universal: estas narraciones nos permiten experimentar cierres definitivos: ‘¿qué necesidad humana puede ser más profunda que humanizar la muerte colectiva?’ (2000: 7, nuestra traducción). Para Kermode, la literatura en general nos ayuda a dar sentido narrativo a nuestra existencia en un mundo que nos precede y nos sucede. En esta línea, la literatura apocalíptica tiene un poder especial pues es aquella que nos facilita una narración con un final verdadero: el fin del mundo. El lector, quien se encuentra en un punto medio de la Historia, tiene la posibilidad de reflexionar sobre su propio inicio y su propio fin, así como el fin de lo que lo rodea a través de estas narrativas:

For to make sense of our lives from where we are, as it were, stranded in the middle, we need fictions of beginnings and fictions of ends, fictions which unite beginning and end and endow the interval between them with meaning (Kermode 2000: 190)

De acuerdo con esta función de la literatura apocalíptica, la necesidad humana de dar sentido a la existencia personal dentro de la Historia lleva al deseo de narraciones que nos ayuden a imaginar un inicio y un fin que permitan

capturar una imagen espaciotemporal asequible. Según Kermode, tener un sentido de Inicio y un sentido del Fin son clave para encontrar sentido a la existencia.

Una última función de la literatura apocalíptica que consideramos relevante para nuestro trabajo parte de otra necesidad humana. Mientras que Kermode se centra en la necesidad de dar sentido a la existencia, Focant apunta hacia la necesidad de lucha contra la incertidumbre: '[l]a mentalidad apocalíptica responde sin duda a preguntas que el hombre se ha planteado desde siempre, a partir de la conciencia del carácter efímero y perecedero del mundo en el que vive' (Focant 2009: 37). La incertidumbre pone a prueba las capacidades humanas de supervivencia, y la imaginación de un apocalipsis viene a representar la mayor de las incertidumbres. Por lo tanto, la mentalidad apocalíptica, a través de la ficción, no solamente propone posibles escenarios que dan respuesta a la incertidumbre, sino que también provee un espacio para experimentar estos posibles escenarios y aprender distintos cursos de acción y sus posibles consecuencias. No obstante, como ya se ha discutido con anterioridad, estos escenarios no se limitan a la catástrofe. Hemos discutido cómo las ficciones apocalípticas surgen en momentos de crisis en los que la literatura se presenta como una herramienta con la que los autores comentan las contingencias de su contexto y exponen hacia dónde creen que se dirige la realidad comentada. Los lectores, por su parte, reciben estos mundos imaginados y las posibles impresiones que dejan sus autores. Esta experiencia se convierte en un simulacro de interacción social intermediado por la obra literaria, con la que el lector puede responder emocional e intelectualmente ante la crisis comentada, así como ante la catástrofe inventada en el caso de la ficción apocalíptica.

En este sentido se puede confirmar una de las ideas clave de Denis Dutton (2010): 'la mente usa la ficción para explorar y resolver problemas de la vida en la imaginación' (188, nuestra traducción). Según este argumento, la ficción es un espacio que nos permite no solamente explorar e interpretar la realidad, sino también proponer y experimentar posibles escenarios o cursos de acción que respondan a la realidad contextual de la obra literaria. Es así que uno de los efectos de la ficción es la experiencia de posibles futuros sin necesidad de inversión ni compromiso, y tiene el potencial de actuar sobre el comportamiento de sus receptores no solo al influir en cómo se percibe el mundo sino también en cómo se experimenta (Carroll 2014; Cooke 2010; Dutton 2010; Nettle 2010; Tooby y Cosmides 2010). La ficción familiariza a

sus receptores con reacciones a las realidades potenciales imaginadas, las cuales pueden convertirse en experiencia de aquello que no se ha vivido, como la catástrofe o el fin del mundo. La popularidad del relato apocalíptico hace que se cuestione el porqué los lectores sienten fascinación por estos simulacros catastróficos. De acuerdo con Joseph Carroll (2014), la respuesta se encuentra en los antecedentes orales de la literatura, la cual permitió al ser humano organizar motivos y emociones que lo ayudaron a dirigir su comportamiento en formas adaptivamente funcionales (45). Es decir, la ficción ha ayudado al ser humano en su proceso de supervivencia y de adaptación a su entorno. En este sentido, la literatura apocalíptica satisface parcialmente esa necesidad de preparación para sobrevivir ante diversos escenarios de catástrofe.

3.3 Motivos apocalípticos

Para definir las particularidades del género apocalíptico en su versión de ficción especulativa hemos identificado los motivos recurrentes que lo separan de otros géneros literarios. Siguiendo la definición de Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* (2003), consideramos como motivo a toda ‘unidad sintáctico/temática recurrente en la tradición merced a que ofrece algo inusual y sorprendente que la hace distinta’ (350). Para el caso de la literatura apocalíptica en su versión especulativa, los motivos que más se mencionan en estudios del género corresponden a cuatro aspectos: el evento que ocasiona el fin del mundo, los personajes que viven la catástrofe, el escenario en que esta sucede y el tiempo de la catástrofe. En los apartados que siguen, agrupamos los motivos de la ficción apocalíptica según esta división. Es necesario especificar que la mayoría de los estudios dedicados a definir o caracterizar el género surgen de la tradición angloamericana, pues es la que más ha producido literatura apocalíptica. Asimismo, y como se verá en las siguientes páginas, esta crítica ha sido fructífera no solamente en el campo literario, sino también en el cine, por lo que también recurrimos a trabajos dedicados al cine apocalíptico.

3.3.1 El evento apocalíptico y los supervivientes

Al igual que al referirnos a los relatos sobre el fin del mundo como *apocalípticos* surgen problemas conceptuales, así también sucede con el término *fin del mundo*. Sin embargo, el fin del mundo en la ficción no se define únicamente por el evento en sí, sino también y en gran medida por ‘explorar la variedad de respuestas sociales a esos escenarios’ (Cowan 2011: 622, nuestra traducción). No obstante, la forma que toma el fin del mundo en cada relato establece las condiciones a las que se dará una respuesta social, y por lo tanto sigue siendo un aspecto central y clave en cualquier acercamiento a la literatura apocalíptica en la ficción popular. Ahora bien, a estos escenarios apocalípticos los llamamos también “el fin del mundo” porque representan eventos traumáticos a gran escala que, en los casos en que no destruyen a la humanidad o al planeta por completo, alteran la vida de la humanidad de forma considerable y duradera. Berger incluso va más allá al decir que pocas ficciones apocalípticas terminan con el fin del mundo (1999: 34): algunas van más allá de la catástrofe y muestran las consecuencias en escenarios postapocalípticos, mientras otras terminan momentos antes del fin, dejando al lector con la certeza de la catástrofe y la incertidumbre de la magnitud. Sea cual sea el caso, la notoriedad de lo apocalíptico y el fin del mundo en la cultura popular ha tenido como resultado la producción de innumerables relatos que varían principalmente en la forma en que acontece la catástrofe, termine o no de destruir al planeta o la civilización humana. Esto ha hecho que la crítica encuentre en las clasificaciones etiológicas una solución para sistematizar las clases de relatos sobre el fin del mundo (DiTommaso 2014: 478; Cowan 2011: 615).

La causa del fin del mundo es entonces un motivo esencial en la literatura apocalíptica que nos concierne en este estudio. Proponemos aquí una clasificación etiológica que consta de siete categorías de causas del fin del mundo o de catástrofe en la ficción apocalíptica popular: las causas religiosas o sobrenaturales, las fantásticas, las extraterrestres, las científicas o tecnológicas, las ecológicas, los eventos de extinción masiva y los apocalipsis de zombis. Esta clasificación se basa principalmente de los estudios sobre ficción apocalíptica de Mitchell (2001), Cowan (2011), DiTommaso (2014) y Mousoutzakis (2009), de los cuales solamente los dos primeros presentan formalmente una clasificación, el primero de películas apocalípticas y el segundo de temas escatológicos en la cultura popular estadounidense.

Cowan propone cuatro categorías: el fin del mundo por causas religiosas o sobrenaturales, por causas extraterrestres, por causas científicas y por eventos de extinción masiva. Por su parte, Mitchell presenta prácticamente la misma categorización que Cowan, pero en vez de cuatro las divide en ocho categorías más específicas: las causas religiosas o sobrenaturales, las colisiones celestiales, alteraciones solares u orbitales, guerras nucleares y lluvias radioactivas, guerras bacteriológicas o plagas, dispositivos alienígenas o invasiones, accidentes científicos y una octava categoría para misceláneas.

En la clasificación de Mitchell vemos principalmente dos problemas. El primero es que, al estar enfocada al cine apocalíptico, principalmente el estadounidense, hay categorías que son muy específicas para esta muestra que, sin embargo, resultan limitadas si se extiende la clasificación a literatura no estadounidense. Por ejemplo, debido a su historia bélica y política, es relevante que exista una categoría exclusiva para las causas por guerra nuclear en el cine e incluso en la literatura estadounidenses. Este no es el caso para la literatura mexicana. El segundo problema que vemos tanto con la clasificación de Mitchell como con la de Cowan, es que dejan fuera otras causas relevantes, a saber, las causas ecológicas y los apocalipsis de zombis. Estas últimas dos son discutidas por DiTommaso y Mousoutzanis.

Para la construcción de nuestra propia clasificación etiológica de finales del mundo y catástrofes en literatura apocalíptica popular, tomamos las cuatro categorías de Cowan, pues ellas engloban las propuestas por Mitchell. Asimismo, agregamos las causas ecológicas y los apocalipsis de zombis que discuten DiTommaso y Mousoutzanis, y creamos una séptima categoría, las causas fantásticas, categoría necesaria dado la presencia de relatos apocalípticos en el corpus de estudio donde la causa es claramente un evento fantástico. A diferencia de Mitchell, Cowan, DiTommaso y Mousoutzanis, la presente clasificación etiológica es más completa y permite la inclusión de más obras. Asimismo, la presentamos a manera de clasificación de los relatos y no solamente como una lista temática de las manifestaciones de una tradición particular, como lo hacen aquellos autores para el caso estadounidense. Finalmente, consideramos que esta clasificación es flexible y propensa a la superposición de obras, lo cual invita a su discusión y extensión. A continuación, explicamos cada una de las siete categorías. Para ejemplificarlas, utilizamos películas que han sido populares en taquilla para facilitar así la indagación al lector.

La primera categoría es la de aquellos relatos apocalípticos en los que el fin del mundo tiene causas *religiosas* o *sobrenaturales*. En estos relatos la catástrofe es ocasionada por un agente sobrenatural, ya sea o no de carácter religioso. Este agente puede presentarse como invasivo, una amenaza desde fuera (la Maldad en *The Fifth Element* [1997] de Luc Besson) o bien, como un agente interno que trae consigo la catástrofe desde adentro (el Anticristo en *El día de la bestia* [1995] de Álex de la Iglesia) (Cowan 2011: 618–619). En estos relatos suelen encontrarse elementos de apocalipticismo como el dualismo radical y la lucha entre el bien y el mal, la promesa de una realidad trascendente o la revelación de lo oculto. Estos elementos pueden o no relacionarse con el cristianismo, y pueden incluso hacer referencia a creencias tanto reales como ficticias. Sin embargo, lo que hace que un relato se incluya en esta categoría no es la presencia de estos motivos, sino el carácter religioso o sobrenatural de lo que ocasiona el fin.

La segunda categoría corresponde a relatos en los que el fin del mundo tiene una causa *fantástica*. Si bien las causas religiosas y sobrenaturales podrían entrar dentro de una clasificación fantástica de acuerdo con lo expuesto por diferentes estudiosos (Todorov 2001, Roas 2001), en nuestra clasificación les damos un sitio aparte y nos referimos a las causas fantásticas como aquellas en que el agente sobrenatural no recibe una explicación lógica. Asimismo, pertenecerán a esta clasificación aquellos relatos apocalípticos en los que la trama que rodea al evento apocalíptico se pueda definir como fantástica (*Blindness* [2008] de Fernando Meirelles, basada en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago), de realismo mágico (*Fuego, camina conmigo* de Óscar Luviano¹⁹) o maravillosa (*Reign of Fire* [2002] de Rob Bowman)²⁰.

19 El realismo mágico es acaso la forma menos recurrente de causas fantásticas para relatos apocalípticos. Ante la dificultad de encontrar un ejemplo cinematográfico, dirigimos al lector a uno de los cuentos de nuestro corpus.

20 Para definir estos subgéneros de la literatura fantástica recurrimos a David Roas (2001), quien ofrece una definición de los mismos en su ensayo “La amenaza de lo fantástico”. El autor define al relato fantástico como aquel en que lo sobrenatural acontece en una realidad que sigue las leyes del mundo real del lector. Esta confrontación de lo sobrenatural en un mundo ordenado y estable provoca ‘la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo’ (2001: 9). En el caso del relato de realismo mágico (también llamado realismo maravilloso), lo sobrenatural se naturaliza y se posiciona en un mundo semejante al del lector. Es decir, los hechos se presentan como si fueran corrientes, de forma que el lector termina aceptándolos como naturales (2001: 12). Finalmente, Roas describe que en el relato maravilloso ‘lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector’ (2001: 10). A diferencia del relato fantástico y de realismo mágico, en el maravilloso lo sobrenatural se normaliza por estar situado en un mundo que

La tercera categoría es la del fin del mundo por causas *extraterrestres*, en las que la catástrofe está en manos de un agente alienígena en una invasión. Cowan distingue entre la invasión explícita y la implícita (2011: 618–619). En la invasión explícita la Tierra es el objetivo de un ataque intencional y coordinado de una raza extraterrestre (*Independence Day* [1996] de Roland Emmerich). Estos relatos tratan sobre la determinación de un grupo humano por defender al planeta, para cuyo propósito se unen y forman una resistencia. Por otro lado, en la invasión implícita el extraterrestre más que un agresor es un intruso que, no obstante, pone en peligro al planeta (*The Day the Earth Stood Still* [1951] de Robert Wise). Estos relatos se enfocan en la fragilidad individual humana ante un enemigo único. Esta división entre invasión explícita e implícita es relevante pues, siguiendo las observaciones de Cowan, la invasión explícita está mayormente relacionada con el miedo colectivo mientras que la invasión implícita tiene un mayor enfoque a la fragilidad del individuo ante un enemigo circunstancial y desconocido (2011: 618–619). Sin embargo, en nuestro estudio no haremos esta distinción puesto que, como se verá más adelante, esta categoría apenas está presente en la producción mexicana de cuento apocalíptico.

En la cuarta categoría el fin del mundo acontece por causas *científicas o tecnológicas*: computadoras que se rebelan, plagas y armas de bioingeniería, accidentes o guerras nucleares, entre otras. La principal diferencia con las clases anteriores es que los factores que provocan a estas escatologías científicas en la ficción son reales en el presente o tienen el potencial de serlo. Por lo tanto, tienden a ser relatos moralizadores que sirven como advertencias, pues mientras que las primeras tres causas son externas a la humanidad, es posible actuar sobre la causa científica y/o tecnológica. Ejemplos de estos relatos son *Twelve Monkeys* [1995] de Terry Gilliam y *Terminator 2: Judgement Day* [1991] de James Cameron.

La quinta categoría corresponde al fin del mundo por causas *ecológicas*: movimientos de masas tectónicas, erupciones volcánicas, maremotos, eras glaciares o el cambio climático. Este tipo de relatos suelen denominarse como *ecoapocalipsis*, y han sido bastante populares tanto en la literatura como en los

no sigue la lógica ni las leyes del nuestro. Para una discusión más especializada de los diferentes subgéneros de la literatura fantástica véanse Roas 2001; Todorov 2001; y Bessière 2001.

medios audiovisuales (*The Day After Tomorrow* [2004] y *2012* [2009], ambas de Roland Emmerich). La fascinación que provocan estos relatos en las audiencias ha llevado a la acuñación del término “porno climático”, el cual se refiere sobre todo al sensacionalismo de las producciones hollywoodenses de eco-apocalipsis (Hammond y Ortega Breton 2015: 106). Sin embargo, fuera de este sensacionalismo, los finales ecológicos del mundo reflejan la preocupación actual por el medio ambiente, no solamente a raíz del entendimiento científico cada vez más preciso del mismo, sino también por el daño que la civilización ha causado en el planeta. Asimismo, según argumentan Hammond y Ortega Breton (2015), parte del atractivo de estos escenarios de catástrofe se debe a que presentan un mundo más allá de la política en que los partidismos dejan de ser relevantes y las sociedades se convierten en comunidades de supervivencia (110-111). Esto tiene, según estos autores, un efecto terapéutico, pues el enfoque en estos relatos está en las relaciones intra- e interpersonales, así como en la relación con el medio ambiente. De igual modo, estos relatos son una crítica a la falta de sensibilidad humana por el planeta, así como de la incapacidad de los sistemas políticos y sociales de enfrentarse a la catástrofe (Hammond y Ortega Breton 2015: 110; Mousoutzanis 2009: 459). Al igual que en los apocalipsis extraterrestres, en los ecológicos hay un enfoque en grupos humanos que luchan por salvar el planeta. Asimismo, y a diferencia de los apocalipsis científicos, en los ecológicos la ciencia tiende a ser una herramienta eficaz de supervivencia.

La sexta categoría la componen relatos en los que el fin del mundo se debe a *eventos de extinción masiva*, en los cuales la catástrofe suele venir de fuera del planeta. Impactos de asteroides, cometas o meteoritos, actividad solar, agujeros negros o la inminente destrucción del universo son algunos de los escenarios en los que la humanidad no tendría mucha alternativa de supervivencia. En este tipo de narraciones, el tema principal suele desviarse del evento catastrófico para enfocarse en las varias respuestas sociales y existenciales ante estos escenarios (*Melancholia* [2011] de Lars von Trier y *Seeking a Friend for the End of the World* [2012] de Lorene Scafaria).

La séptima y última categoría que proponemos es la de *apocalipsis de zombis*. La popularidad de estos relatos se intensificó a inicios del siglo XXI como resultado de las amenazas de guerras virales o de armas biológicas (DiTommaso 2014: 495; Glawson 2014: 82). El zombi como personaje se ha interpretado como una representación de la sociedad capitalista y comercial actual (Pearson y Ellis 2015: 166), así como una representación de un *otro*

amenazante (Castro y Villegas 2015: 10). Al igual que en las demás categorías, uno de los focos principales en este tipo de relatos es la supervivencia del grupo (*28 Days Later...* [2002] de Danny Boyle). Sin embargo, en un giro deconstructivista, nuevas ficciones de zombis le dan agencia a este personaje y lo humanizan y le dan voz (véanse por ejemplo *Fido* [2006] de Andrew Currie y *Warm Bodies* [2013] de Jonathan Levine). Dado que la causa de la pandemia zombi varía de relato en relato, incluimos esta categoría para especificar la catástrofe que implican las hordas de muertos vivientes, la cual estará secundada en algunos casos por otra categoría que explique lo que ocasionó la presencia de zombis. Por ejemplo, en *28 Days Later* un virus es liberado por accidente y se inicia una epidemia en que los infectados atacan e infectan al resto de la población. En este caso, la película se categoriza tanto dentro de las causas científicas (pues se trata de un virus modificado) como dentro del apocalipsis de zombis.

Esta clasificación etiológica pone en el centro del relato apocalíptico al evento que lleva al fin del mundo o al colapso catastrófico. No obstante, estos eventos pueden ser más complejos de lo que una sola categoría pudiera explicar. Ejemplo de esto es el ya comentado caso de los relatos de zombis. Asimismo, la clasificación no puede considerarse como exhaustiva, pues sin duda el proceso creativo pudiera generar nuevas causas del fin del mundo. Además de las clasificaciones etiológicas, también se pueden encontrar clasificaciones hechas con respecto al agente que ocasiona la catástrofe. Como es de esperar, ambos tipos de clasificaciones son muy similares, pero el enfoque en el agente lleva a estas categorizaciones a hablar en términos de qué propósito o función tiene el apocalipsis en el relato. Un ejemplo es la clasificación que hace John Wiley Nelson (1982) en donde distingue tres tipos de relato apocalíptico: los que dependen de un ser sobrenatural, de la humanidad o de la naturaleza (Nelson 1982). Cabe mencionar que Nelson escribe sobre cultura popular desde la teología, y por eso hace mucho énfasis en la cuestión del carácter escatológico de los relatos apocalípticos. Como veremos en nuestro corpus, no todos los relatos presentan una escatología ni un agente consciente o con un propósito tácito del fin. Por lo tanto, creemos que una clasificación etiológica es más inclusiva, y aunque no se enfoque principalmente en el agente, las categorías son ilustrativas de los tipos de agentes que ocasionan la catástrofe: agentes supernaturales, extraterrestres, terrestres y medioambientales.

La causa del fin del mundo es un motivo central en este tipo de ficción no solamente a nivel temático, sino también porque determina otros aspectos del relato como el tiempo, el escenario y los tipos de conflictos humanos presentes. Como hemos mencionado líneas arriba, las siete causas propuestas permiten categorizar a su vez a los agentes de la catástrofe para cada relato. La relación de estos agentes y los personajes que sufren la catástrofe es también central en la ficción apocalíptica. La importancia de los sobrevivientes es clara en los relatos sobre el fin del mundo: es con ellos con quienes el lector busca identificarse para satisfacer su incertidumbre por el futuro. Como se vio en la clasificación etiológica, muchas de las ficciones apocalípticas se centran en las acciones de preparación, defensa o supervivencia de los protagonistas humanos. Al enfrentarse al fin del mundo, la figura del sobreviviente en este tipo de ficción suele definirse en términos darwinianos: ‘solo el que esté en forma física, emocional y cargado con municiones sobrevivirá, e incluso entonces, una larga vida nunca se garantiza’ (Pearson y Ellis 2015: 166, nuestra traducción). A su vez, estos relatos familiarizan al lector con cómo lograr ser un sobreviviente, o en el mejor de los casos, le brindan la posibilidad de un escenario en que pudiera sobrevivir a la catástrofe. En palabras de Solvejg Nitzke (2016), estos relatos son un refugio contra la ansiedad de la catástrofe (88).

En el apartado anterior se estableció que una de las funciones de la literatura apocalíptica, y de la ficción en general, es la de servir en la carrera por la supervivencia humana como una herramienta de aprendizaje que presenta un catálogo de escenarios adversos y los posibles cursos de acción que se pueden tomar (Pinker 2010: 134). Además de que la ficción es una fuente rica de información factual sobre la realidad, también tiene el potencial de prepararnos para la vida y sus sorpresas (Dutton 2010: 188). La incertidumbre pone a prueba las capacidades humanas de supervivencia, y el fin del mundo representa una gran incertidumbre. En términos evolutivos la supervivencia es un objetivo último del ser humano, quien se ha tenido que enfrentar principalmente a tres peligros durante su historia evolutiva: el ambiente físico, los predadores de otras especies y los de su misma especie (Buss 2005a: 175, Buss 2005b: 12). Si bien la cultura ha dotado a las poblaciones humanas con organizaciones e instituciones sociales que minimizan estos peligros, en el escenario apocalíptico literario se nos presenta una realidad imaginada en donde estas organizaciones e instituciones se derrumban y el peligro se hace más patente. En esta discusión vemos dos

motivos de la literatura apocalíptica que estudiamos en nuestro trabajo: el agente de la catástrofe con el que se establece el antagonismo en el relato y el tipo de conflictos humanos presentes en el mismo.

En los escenarios de catástrofe que caracterizan a la literatura apocalíptica podemos reconocer los tres peligros de la historia evolutiva de los que habla Buss (2005a; 2005b): agentes ambientales, agentes no humanos y agentes humanos. En nuestro corpus distinguimos entonces cuatro formas de antagonismo: el superviviente contra el medio ambiente, contra otro no humano, contra otro humano y contra sí mismo. Asimismo, y además de la lucha del superviviente con el agente de la catástrofe, aquel también se enfrenta con diversos conflictos humanos. En nuestro estudio identificamos seis tipos: la amenaza al bienestar físico, la amenaza al bienestar familiar, la obtención de recursos materiales y albergue, conflictos intergrupales, conflictos intragrupal, y la lucha por el poder y el estatus. Estos conflictos no son independientes, sino que la presencia de uno suele implicar la presencia de otros. Por ejemplo, para defender el bienestar físico, el personaje puede verse en la necesidad de obtener albergue y recursos materiales, y la obtención de estos lo podría poner en peligro de ser atacado por otros grupos de supervivientes.

3.3.2 El escenario apocalíptico

Otro aspecto relevante en la ficción apocalíptica es el del escenario en que sucede la catástrofe. Este puede ser tan amplio como el Universo mismo, o incluso se pueden considerar como apocalípticas historias en que la catástrofe solamente se reduce a una civilización o un lugar específicos pero que en el relato conforman el universo de la historia. Asimismo, y además de los agentes que ocasionan el fin del mundo y los sobrevivientes (cuando los hay), otro elemento importante de estas narraciones son las condiciones materiales (Nitzke 2015: 79). Estas condiciones son particularmente importantes pues son esenciales para la preservación de la vida humana. Los albergues son motivos clave, pues en ellos se amparan tanto los sobrevivientes como las demás condiciones materiales como lo son el alimento, los medicamentos, las armas, etcétera. Y no solo esto, sino que los albergues, además de ser una parte importante en la definición de las condiciones materiales, también llegan a definir el ambiente social del mundo previo o posterior al fin. El tipo de

albergue en un relato sobre el fin del mundo, o la falta de este, son premisas que afectan a los sobrevivientes y que pueden incluso ser catalizadores de conflicto.

3.3.3 El tiempo apocalíptico

Ahora bien, además de las causas, los sobrevivientes y los albergues, en este tipo de relatos el posicionamiento temporal que se tiene con respecto a la catástrofe es también significativo. De acuerdo con Kermode, el relato apocalíptico está vinculado con un pasado registrado imaginativamente a partir del cual se predice un futuro imaginario (2000: 8). Al ser un tipo de ficción sobre el futuro, pero anclada en el pasado y el presente, los aspectos temporales son centrales en la interpretación de estas obras. En nuestro análisis de las obras vamos a distinguir tres posicionamientos: los relatos que son anteriores al fin del mundo, los relatos que suceden durante el fin del mundo y los relatos que acontecen en mundos postapocalípticos. En los dos primeros casos, las acciones del relato suceden en los días o momentos anteriores al evento catastrófico o durante el mismo evento. En el caso de los relatos postapocalípticos, el posicionamiento de las acciones es posterior a la catástrofe pero culminan en una realidad modificada. Ante la falta de un paraíso milenario, las ficciones que no destruyen por completo el planeta suelen enfocarse en algunos de los sobrevivientes que han sufrido el fin del mundo como lo conocían y que tienen como misión la supervivencia y la adaptación a un nuevo ambiente generalmente caracterizado como pre-moderno y pre-industrial:

ragged bands of survivors; demolished urban environments surrounded by depleted countryside; defunct technologies; desperate scavenging; poignant yearning for a lost civilization, often signified by the written word; and extreme violence, including cannibalism, enacted by roving gangs of outlaws (Hicks 2016: 6).

James Berger (1999) afirma que el ‘pensamiento apocalíptico es casi siempre, al mismo tiempo, postapocalíptico’ (XII–XIII, nuestra traducción). Esto representa una paradoja, pues si en realidad el fin del mundo fuera eso, hablar de algo *post*-apocalíptico es hablar de lo que hay después del fin. Diversos estudios posicionan el origen de la narración postapocalíptica al mismo tiempo en que se popularizó la secularización del género apocalíptico: el final

de la Segunda Guerra Mundial con los bombardeos nucleares en Japón y los campos de concentración nazi (Booker y Thomas 2009; DiTommaso 2014; Mousoutzanis 2009; O’Leary 1998). El desarrollo de lo postapocalíptico responde a una cosmovisión humanista, y resulta de la capacidad humana para llevar a cabo lo que antes se consideraba como único a lo suprahumano: el poder de creación y de destrucción. Por lo tanto, el tropo postapocalíptico sugiere una crisis de la modernidad y el progreso (Mousoutzanis 2009: 461), así como también una crítica total al orden social existente (Berger 1999: 7).

Finalmente, nos interesa ver como un motivo temporal la representación del futuro que hace cada relato. Para ello recurrimos a la distinción entre imágenes de futuro cercano y futuro lejano. De acuerdo con Robert Scholes (1975), los relatos de futuro cercano son aquellos que acontecen dentro de un siglo o menos de la fecha de composición, mientras que los relatos de futuro lejano acontecen en lugares y tiempos más remotos, siglos o años luz de distancia (71). Sin embargo, el argumento cronológico no es suficiente para definir la sensación de cercanía o lejanía que una imagen del futuro puede lograr. Por esto, Scholes identifica otras características que conforman al futuro cercano y al futuro lejano en la literatura especulativa. En el caso del futuro cercano, este se presenta en ficciones que reflejan cuestiones sociales presentes en el momento de composición de la obra y tiende a ser más predictiva que especulativa, presentando un futuro que se desarrolla del conocimiento y las circunstancias actuales. Estas ficciones pueden ser amenazadoras pues, aunque son discontinuas de la situación actual en que se crean, advierten sobre los posibles escenarios en que las tendencias actuales pueden devenir si no se alteran sus circunstancias. Por otro lado, el futuro lejano se presenta en ficciones en las que la temática sea ‘filosóficamente especulativa o románticamente subliminal’ (1975: 71, nuestra tradición). Estas imágenes futuras son más una reflexión sobre el destino último que una predicción del futuro de un lugar o tiempo específicos, y es por esto que elementos de identidad cultural o nacional tienden a estar ausentes en estos relatos. Asimismo, el futuro se presenta aquí desde un punto de vista distante y el humor dominante es la nostalgia (Near Future 2015).

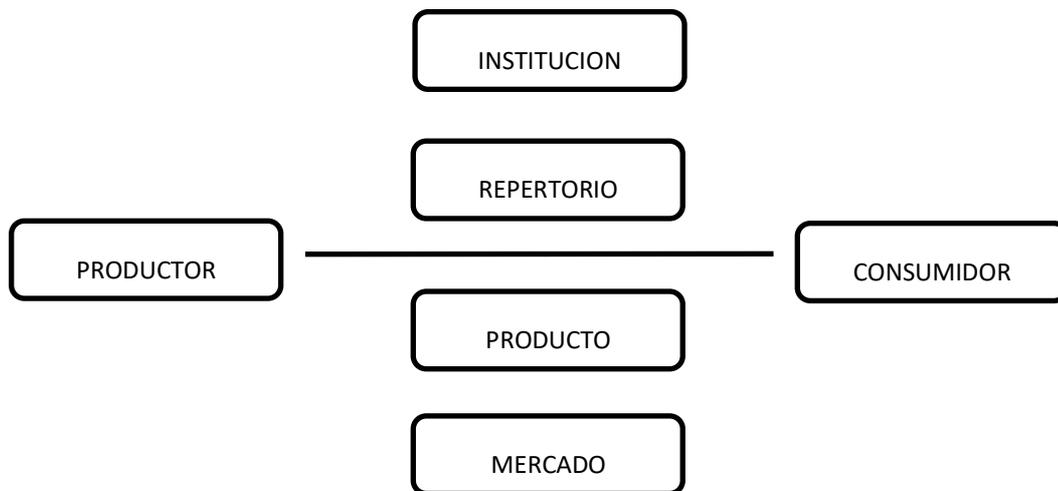
Estos tres últimos apartados cubren los distintos aspectos desde lo que se derivan los motivos apocalípticos que se identificarán en los cuentos del corpus. Es necesario recordar que, hasta aquí, estos aspectos y motivos han sido definidos desde la teoría de la ficción apocalíptica, tanto literaria como cinematográfica. Como se verá en el capítulo de resultados, los cuentos del

corpus no siempre presentaran estos motivos con las características que se han planteado hasta el momento. No obstante, es precisamente esta la razón por la cual es esencial una confrontación de la caracterización resultante de la tradición del cuento apocalíptico mexicano no solo con la crítica, sino incluso con la teoría.

4. Aparato teórico-metodológico

Como se ha planteado en el capítulo introductorio, el objetivo general que guía este trabajo es la caracterización del cuento apocalíptico mexicano. Para llevar dicha caracterización a término se ha optado por una metodología con bases en la teoría de polisistemas de Itamar Even-Zohar. Esta teoría busca ‘observar, describir y analizar manifestaciones literarias para revelar sus principios subyacentes’ (Lambert 1997: 9, nuestra traducción). Esto último lo logra mediante la concepción de la literatura en sistemas y el análisis de estos con un enfoque funcionalista y dinámico, el cual implica analizar los sistemas estudiados con respecto a sus funciones y relaciones mutuas (Codde 2003: 92). Para ello, Even-Zohar adapta el modelo comunicativo de Jakobson²¹ a su teoría, pues esto le permite no solo identificar los macro-factores que intervienen en todo sistema literario, sino también ver qué funciones cumplen y cómo se relacionan entre ellos (Even-Zohar 1990b: 32). En su versión del modelo, Even-Zohar reemplaza las categorías jakobsonianas con los siguientes elementos:

21 El modelo comunicativo o de comunicación verbal se resume de la siguiente forma: ‘el emisor – el hablante o el escritor – envía un mensaje al receptor – el lector o el oyente – expresado en un código común – la lengua, el dialecto, el registro, etc.-, ubicado en un contexto extralingüístico, denominado referente, y a través de un canal físico – el aire en la lengua oral, un folio en la lengua escrita, etc’ (Centro Virtual Cervantes). Al igual que el modelo de Even-Zohar, el de Jakobson cuenta con 6 elementos: emisor, mensaje, receptor, código, referente y canal. En el caso de los primeros cuatro elementos, estos se pueden equiparar de manera sencilla con cuatro de los elementos del modelo de los polisistemas: el emisor con el productor; el receptor con el consumidor; el mensaje con el producto; y el código con el repertorio. No obstante, la institución y el mercado presentan características que los diferencian en mayor medida del referente y el canal de Jakobson. Para un estudio más pormenorizado del modelo comunicativo de Jakobson, véase Jakobson 1975.



El primer elemento que se suele definir es el REPERTORIO, el cual es ‘un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto [literario], o en otras palabras, su producción y su consumo’ (Even-Zohar 1999: 31). El repertorio en un sistema literario se define por los modelos, motivos, técnicas y demás elementos que permiten no solo la producción sino también la recepción por parte de los lectores de la obra literaria. Como se puede suponer, cada sistema cuenta con distintos repertorios, los cuales están también en constante movimiento. El PRODUCTO es el repertorio puesto en práctica, cualquier realización de las reglas y materiales que componen a este último (1999: 42). En el caso literario, el producto no es solamente la obra literaria, sino también imágenes, representaciones de la realidad y cursos de acción que emanan de aquella (Codde 2003: 100). Por su parte, el PRODUCTOR es el equivalente al escritor, el agente que toma elementos de uno o más repertorios para crear productos (Even-Zohar 1999: 46). Al otro extremo del esquema se encuentra el CONSUMIDOR, en este caso el lector, quien no solamente se encarga de consumir la obra literaria, sino que tiene que hacer además uso pasivo del repertorio para descifrarlo, en comparación con el uso activo que de este hacen los productores-escritores. Por último, están los conceptos de INSTITUCION y MERCADO. La institución es ‘el conjunto de factores implicados en el control de la cultura’, mientras que el mercado es ‘el conjunto de factores implicados en la producción y la venta del repertorio cultural’ (1999: 49 y 51). Ambos agentes, la institución y el mercado, son intermediarios

que definen en gran medida las posibilidades de éxito de un producto y/o un productor, así como de que el producto llegue al consumidor (1999: 51).

Estos 6 elementos constituyen las fuerzas que se encuentran en juego en los polisistemas literarios. Entre ellos hay interdependencia y ninguno puede funcionar de forma aislada (Even-Zohar 1990b: 34). Por otra parte, la fuerza motora que trae consigo el dinamismo de estos elementos reside principalmente en dos oposiciones: el centro y la periferia, así como lo canonizado y lo no canonizado (Sheffy 1990: 515). En 1.1 se mencionó que el estatus de “canonizado” no es algo inherente a las obras, sino que se deriva de un proceso de reconocimiento principalmente determinado por las instituciones culturales. Even-Zohar señala que el centro de los sistemas literarios está definido por lo canonizado (1990a: 17), lo que implica que una obra canónica es a su vez céntrica. Esta suposición de lo canónico y lo céntrico es problematizada por Philippe Codde (2003), quien enfatiza que hay diferencias importantes entre el centro y el canon. Mientras que el centro afecta a las producciones actuales (es decir, que representa el repertorio preferencial en ese espacio y tiempo), lo canonizado y sus repertorios pueden ser obras que ya no son actuales ni influyentes en gran manera en la producción contemporánea. Codde lo explica de la siguiente forma:

It might be best, then, not to use Even-Zohar’s ambiguous concept of the canon. Instead, one would reserve the term *canonized* for these items – texts and models – that enjoy or enjoyed cultural prestige, while the term *central* would refer to those texts and models that, at a certain point in time, influence the production of new texts (Codde 2003: 104, cursivas en el original).

Independientemente de si se considera que el centro de un sistema es canonizado, como lo hacen Even-Zohar (1990a) y Rakefet Sheffy (1990) o que son dos cosas distintas como lo expone Codde, la teoría de polisistemas enfatiza la necesidad de llevar la investigación literaria más allá de lo canonizado (Lambert 1997: 9; Sheffy 1990: 512). Es por ello que más que trabajar con textos, esta teoría trabaja con los modelos y las tendencias que subyacen a los fenómenos literarios (Codde 2003: 104; Iglesias Santos 1999: 5).

Ahora bien, cuando Even-Zohar considera que lo canonizado en la literatura es determinado por círculos dominantes que suelen estar constituidos por la crítica y la academia, estos se incluyen en el macro-factor de las INSTITUCIONES en su modelo de los sistemas literarios. Esta visión

del canon hace alusión a su faceta prescriptiva, en cuanto a que puede referir a lo que se considera como la mejor literatura o la más representativa. Sin embargo, el canon también puede ser concebido de una manera descriptiva, siendo que el término, además de significar ‘regla o precepto’, también significa ‘catálogo o lista’ (RAE). En este sentido, Fowler (1988) propone que el canon compuesto por obras aceptadas por aquellos círculos dominantes de los que habla Even-Zohar es solo uno entre varios. A este canon lo denomina como “canon crítico”, y dice del mismo que

es sorprendentemente reducido. Para la mayoría de los críticos, sin duda, la literatura a la que se refieren en sus obras no es la que aparece en las listas bibliográficas, sino [...] áreas de interés mucho más limitadas [...]. De este canon quedan excluidos innumerables autores dignos de consideración (1988: 99).

Este canon reducido se contrapone con otras concepciones más amplias que Fowler otorga al concepto de canon. Uno de ellos es el de “cánones selectivos”, los cuales surgen de sistematizaciones preferenciales que se hacen al canon accesible (1988: 98–99). Por ejemplo, mientras que el canon accesible se conforma de toda la literatura que se encuentra disponible, un canon selectivo podría ser el de la “literatura apocalíptica mexicana”, e incluiría a toda obra literaria que se pueda considerar tanto apocalíptica como mexicana. En este sentido, Fowler hace uso del concepto de canon para denominar el catálogo completo de obras impuesto por distintos criterios como la “crítica”, la “accesibilidad literaria” o una “selección” particular.

Tomando este acercamiento a lo canónico desde la visión de Fowler, podemos complementar el argumento de Even-Zohar sobre lo que hace que una obra sea canónica de acuerdo con la teoría de los polisistemas. Por una parte, los círculos dominantes e instituciones culturales tienen la mayor influencia al determinar el canon crítico, al cual esta teoría recomienda no limitarse. No obstante, el canon crítico surge del canon accesible, y por lo tanto el MERCADO, generalmente compuesto por las editoriales y demás vías de publicación, es también una fuerza importante que subyace no solamente al canon crítico, sino también a los conceptos de centro y periferia. Por ejemplo, una obra puede quedar en la periferia no solamente por que la crítica no la considere valiosa, sino también si su producción es limitada y su presencia en el mercado no es significativa. De igual modo, una obra con una presencia fuerte tiene más posibilidades de permanecer en el centro y,

asimismo, de ser reconocida por la crítica y seleccionada para entrar al canon crítico.

Sin embargo, estas fuerzas que rigen los mecanismos de la canonicidad, las cuales forman parte de los macro-factores del modelo de Even-Zohar, están en constante movimiento. En este sentido, se pueden tener obras que están en el centro gracias a los factores del mercado, pero que no son reconocidas por las instituciones como canónicas. Esta circunstancia se extiende también a los géneros literarios:

No sólo hay ciertos géneros que, a primera vista, se consideran más canónicos que otros, sino que obras o pasajes individuales pueden ser estimados en mayor o menor grado de acuerdo con la categoría de su género (Fowler 1988: 100).

Esta es la circunstancia que subyace al presente trabajo. Los géneros especulativos suelen ser ignorados o, incluso, rechazados por la crítica para formar parte del canon. Sin embargo, su popularidad ha hecho que gocen de lugares céntricos en muchos sistemas literarios, lo cual se puede confirmar gracias al aspecto material que implica al mercado y a los consumidores: los altos números de publicaciones son síntoma de un mercado que publica para un gran número de consumidores.

La metodología del presente trabajo está diseñada tomando como base estructurante tres aspectos que consideramos relevantes para hacer una caracterización completa del cuento apocalíptico mexicano: el aspecto formal, el material (correspondiente a la producción y circulación de las obras en el mercado) y el aspecto crítico-teórico. Estos tres aspectos son cubiertos en el modelo de Even-Zohar: el aspecto formal cubre el repertorio y el producto; el aspecto material cubre al productor, al consumidor y al mercado; y el aspecto crítico-teórico cubre el concepto de institución. Estas equivalencias son aproximadas, lo cual no es problemático dado el carácter abierto y fluctuante de los sistemas y la interdependencia de sus elementos. De tal forma, mientras que la estructura de nuestra metodología y de nuestro capítulo de resultados sigue esta división tripartita de forma-materia-teoría y crítica, cada uno de los pasos de nuestra metodología se ha informado por lo que la teoría de polisistemas dice con respecto a los elementos del modelo de Even-Zohar.

Por último, una metodología basada en la teoría de polisistemas implica ciertos principios que creemos necesarios para el cumplimiento de nuestros objetivos. El primero es el de partir de investigación descriptiva, lo cual

permitirá que nuestro trabajo sea una herramienta de descubrimiento y reconocimiento del género (Even-Zohar 1999: 23). Un segundo principio que tomamos de este acercamiento es el de seguir una metodología inclusiva que no solamente ponga atención a lo canonizado o que haga elección de material de estudio en base a juicios de valor (Even-Zohar 1999: 28; Codde 2003: 113). De esta manera se logra ver el sistema en su totalidad y sus dinámicas con los demás elementos. Por ejemplo, si solamente nos enfocásemos en los cuentos apocalípticos mexicanos que juzguemos que tienen valor literario canonizable (pues, podemos adelantar que ninguno pertenece aún a ningún canon crítico), dejaríamos fuera de nuestro estudio algunas obras pertenecientes a antologías que buscan mercantilizar el tema apocalíptico en las letras mexicanas. De esa forma, perderíamos en nuestra caracterización del género parte de lo que sucede en el mercado y las instituciones culturales, e incluso parecería que esta tradición solo tiene obras con un alto valor literario. Un último principio que deviene de este acercamiento es el de sistematizar en la investigación, lo cual no solo nos permite ‘explicar una amplia y compleja serie de *fenómenos* [con] un relativamente pequeño conjunto de *relaciones*’ (Even-Zohar 1999: 23, cursivas en el original), como hacemos con el cuento apocalíptico mexicano. Además, nos ayuda a limitar la parcialidad y facilita la creación de conocimiento acumulativo, en este caso, de la tradición literaria en cuestión.

A continuación, se presentan los métodos que se utilizaron para el estudio de los aspectos que componen nuestra caracterización del cuento apocalíptico mexicano. En primer lugar, en 4.1 presentamos el método para el estudio del aspecto formal, el cual hemos equiparado con el concepto de repertorio. Después, en 4.2, presentamos el método para el aspecto material del corpus, que busca cubrir los elementos de productor, consumidor y mercado por medio de un rastreo editorial. El último aspecto, de teoría y crítica, será elaborado a través de una discusión en el apartado 5.3, por lo que su presencia en este aparato teórico-metodológico es secundaria.

4.1 Aspecto formal: caracterización del corpus

El repertorio es acaso el elemento más notable cuando hay un acercamiento a la literatura desde la teoría de polisistemas. Es, en definitiva, más central que el producto, en el caso actual, el texto literario:

the position of the theory is very clear in that it is designed to deal with models rather than with texts. In fact, the very notion of repertoire is intended to better account for the levels of rules which govern the systemic activities rather than for the finalized products (the texts) (Sheffy 1990: 517).

Al concebir al cuento apocalíptico mexicano como un conglomerado de elementos interconectados (es decir, como un polisistema), su estudio requiere una visión panorámica que no solamente nos hable del conglomerado de obras como un todo, sino también de las relaciones existentes entre los elementos que lo componen, los relatos. Descubrir y describir estos modelos o tendencias es, entonces, el primer paso que se propone en este tipo de acercamiento teórico (Iglesias Santos 1999: 15). Para tomar este primer paso en nuestra metodología, hemos optado por operacionalizar el análisis del corpus de cuento apocalíptico mexicano por medio de una base de datos que permita tanto generar categorías que faciliten la comparación entre las obras, así como hacer cuantificaciones para la detección de tendencias en el corpus. De esta forma, podemos obtener una caracterización del género que sea equivalente a las tendencias que definen el repertorio de esta tradición.

Siguiendo la terminología propuesta por Franco Moretti (2013), operacionalizar en los estudios literarios implica construir uniones entre los conceptos teóricos y las obras literarias por medio de alguna forma de cuantificación (104). Si bien se ha mencionado con anterioridad que un acercamiento desde la teoría de polisistemas es principalmente descriptivo, esto no significa que no admita intervención teórica alguna (Lambert 1997: 10). En este caso, la teoría existente con respecto a la literatura apocalíptica, la cual se ha presentado en el capítulo anterior, sirve no solamente para comparar este sistema con el aspecto teórico, sino que nos otorga los motivos básicos sobre los cuales empezar la exploración del género. Ahora bien, sin la operacionalización, el investigador tiene como único puente entre los conceptos proporcionados por la teoría y los textos la erudición y su criterio subjetivo, los cuales son también valiosas herramientas de análisis. Sin embargo, en esta investigación que busca caracterizar un corpus extenso, la operacionalización permite un mayor control y dominio de la información otorgada por los relatos con respecto a las variables que se analizan (en este caso, los motivos de la ficción apocalíptica).

Con la excepción de estudios de índole estilística y lingüística, la información cuantitativa se considera como ajena a los estudios literarios. En

parte, una de las razones por las cuales hay este rechazo hacia los métodos cuantitativos es por la relación que se hace de ellos con el positivismo decimonónico (Hudson 2005: 140; Van Peer, Hakemulder y Zyngier 2007: 27; Wellek 1968: 193). Sin embargo, estos métodos se empleaban en el trabajo literario del siglo XX en una especie de paracientificismo que, de acuerdo con Wellek, buscaba ‘transferir los métodos de la ciencia natural al estudio literario’ (Wellek 1968: 194). De acuerdo con este autor, el resultado de esta aplicación fue negativo: ‘simple acumulación de datos que no guardaban relación entre sí’ (193). Asimismo, este paracientificismo buscaba ‘emular los ideales científicos generales sobre la objetividad, la impersonalidad y la certeza-ensayo’ (194), los cuales chocan con aspectos inherentes a la obra literaria como lo son la singularidad y la originalidad, además de que desacreditan parte de la intuición del investigador. Sin embargo, los métodos cuantitativos empleados en las humanidades en la actualidad reconocen el papel de la interpretación del investigador como un elemento inevitable. Si bien hay un énfasis en aspirar a la objetividad, se admite que esta no puede ser absoluta debido a la intervención humana y, en el caso de los estudios literarios, de la naturaleza misma del objeto de estudio (Iglesias Santos 1999: 15; Nordlund 2017: 202–203).

La interpretación en el campo de los estudios cuantitativos es fundamentalmente distinta a como se concibe desde la crítica literaria que ha predominado desde los años 1960. Mientras que esta última se respalda en teoría literaria y marcos de referencia como el feminismo o el marxismo, la interpretación apoyada con métodos cuantitativos se respalda con la información resultante de dichos métodos (Van Peer, Hakemulder y Zyngier 2007: 27). La crítica interpretativa tradicional que se basa en la erudición y la multidisciplinariedad es un acercamiento productivo a la literatura, pero la cuantificación tiene la posibilidad de confirmar, refinar, corregir y desarrollar aquella (Carroll, Johnson, et al. 2011: 178). Aunque la objetividad total no es una finalidad posible dentro del acercamiento literario, los métodos cuantitativos permiten limitar el subjetivismo. Más aún, trabajar con estos métodos en la literatura nos permite proponer conjuntos de datos acerca de los objetos de estudio que pueden ser después utilizados en futuras investigaciones para poner a prueba diferentes tipos de hipótesis, y estos datos tienen la capacidad de ser comprobables pues los pasos con que se determinan son explícitos. Esto facilita ‘la formulación de un cuerpo sistemático de

conocimiento' (Wellek 1968: 194), circunstancia necesaria en toda disciplina académica.

Otro motivo de suspicacia contra los métodos cuantitativos es el tema de la simplificación, la cual suele interpretarse como reduccionismo. El argumento en contra es que la cuantificación en la literatura reduce a esta a un objeto superficial sin la diversidad ni la complejidad que le son naturales (Hudson 2005: 141; Van Peer, Hakemulder y Zyngier 2007: 25). Esta posición surge ante el planteamiento de una necesidad de transformar el objeto de estudio en una serie de categorías manejables y cuantificables. No obstante, es importante destacar que este proceso no implica que estos métodos equiparen al objeto de estudio a esas categorías simplificadas. Al contrario, al concentrarse en unos pocos aspectos se reconoce que la complejidad y profundidad del objeto cultural (en este caso, literario) es tal que su estudio pormenorizado se tiene que hacer en partes. Asimismo, cabe recordar que a la simplificación y sistematización del objeto de estudio le sigue la interpretación del investigador. En el caso de las humanidades, esta interpretación se hace teniendo en consideración la complejidad del objeto mismo, en este caso la obra literaria. Más aún, al igual que se argumenta que el uso de métodos cuantitativos es reduccionista, se puede argumentar que ningún comentario literario se libra de serlo, pues la tendencia es reducir los textos a la perspectiva teórica elegida y, por lo tanto, dejar de lado otras posibles perspectivas y lecturas (Carroll et al. 2012: 66–67; Hudson 2005: 141).

Por demás, se podría argumentar que hay observaciones o interpretaciones literarias que, con los conocimientos teóricos y referenciales necesarios, son evidentes para el investigador preparado. En estos casos, el trabajo cuantitativo se podría ver como una complicación innecesaria. Sin embargo, quienes abogan por la importancia de emplear estudios cuantitativos en la investigación literaria ven en estos métodos herramientas que no solamente enriquecen la teoría y las interpretaciones, sino que además otorgan rigor a estos estudios (Carroll et al. 2012; Hudson 2005; Moretti 2013; Nordlund 2017; Van Peer, Hakemulder y Zyngier 2007). De acuerdo con van Peer, Hakemulder y Zyngier, los métodos utilizados tradicionalmente en las Humanidades son de carácter especulativo²², pues las observaciones que resultan de estos no son puestas realmente a prueba (2007: 7). Esto ha hecho que nuevos exponentes de la sistematización en el análisis literario mediante el

22 Especulativo en el sentido de “conjetura” y no de “ficción especulativa”.

uso de métodos cuantitativos consideren que el trabajo literario especulativo tiene menos valor como conocimiento (Carroll et al. 2011a: 166; Iglesias Santos 1999: 14; Lambert 1997: 12).

Sobre cómo el trabajo cuantitativo puede enriquecer la lectura cercana y la interpretación literaria de la novela (y, por ende, cualquier obra literaria), Carroll, Gottschall, Johnson and Kruger (2012) argumentan lo siguiente:

Identifying large-scale patterns of meaning in the novels need not reduce our appreciation of the value and significance of the novels. Quite the contrary. The better we understand how the novels work, the more keenly we can appreciate their effects (175).

En este sentido, los patrones obtenidos por métodos cuantitativos son otra base interpretativa sobre la cual se enriquece la investigación literaria. Parte de este enriquecimiento reside en que esta base interpretativa reduce sustancialmente las posibilidades de sesgo por parte del investigador (Nordlund 2017: 205; Carroll et al. 2011b: 192). Es así que, además de ayudarnos a responder nuestras preguntas de investigación, los métodos cuantitativos aquí empleados también nos permiten tomar distancia de aquellas preconcepciones que la crítica sobre la literatura apocalíptica mexicana ha generado en los últimos años.

En esta primera etapa de caracterización del corpus hacemos una combinación de análisis cuantitativo y de interpretación literaria tradicional. Para el análisis cuantitativo hacemos uso de la ya mencionada base de datos, la cual presentamos en el siguiente apartado 4.1.1. Esta forma de hacer análisis cuantitativo nos ayudará a descubrir tendencias más detalladas y representativas, así como excepciones a dichas tendencias que difícilmente se pueden descubrir mediante la lectura cercana de textos individuales. Esta información cuantitativa obtenida de la base de datos será la base interpretativa para la caracterización del corpus, proceso que se explica en 4.1.2.

4.1.1 Recopilación del corpus: las variables

Empezamos con la recopilación del corpus, el cual consiste de los 69 cuentos identificados y de la información acerca de estos que se va a cuantificar. De acuerdo con Daniel E. Johnson (2013), el primer paso de un análisis cuantitativo es presentar la información en un formato que facilite descubrir

cualquier peculiaridad que permita el análisis futuro (288). Para esto, hemos diseñado una base de datos en la que se registran el conjunto de variables²³ que son sometidas al análisis cuantitativo. Las variables en las que se focaliza este estudio son los motivos apocalípticos discutidos en el apartado 3.3, más algunos otros complementarios que se definirán a continuación²⁴. Se trata de variables de tipo *categorico*, en tanto y en cuanto ‘toman valores que representan grupos discretos y no valores cuantitativos’ (VanderStoep y Johnson 2008: 106). Por ejemplo, una variable en nuestro estudio es el tipo de albergue presente en los relatos. Los posibles valores²⁵ que puede tomar esta variable en la base de datos son *albergue espontáneo*, *albergue oficial*, *albergue privado*, *no se busca albergue*, *no hay refugio* o *no aplica*. De tal manera, un relato puede presentar uno o más valores de esta variable particular, dependiendo de si en la historia aparecen albergues según se han definido con anterioridad. A continuación, presentamos una tabla con las variables que componen nuestra base de datos, seguida de una definición de cada una de ellas y una explicación de los posibles valores que pueden tomar.

23 Para definir el concepto de variable, recurrimos al Diccionario de Estadística de Upton y Cook (2014), quienes la definen como ‘la característica medida u observada cuando se realiza un experimento o se hace una observación’ (2014: Variable, nuestra traducción).

24 Dado que el género apocalíptico surge de la necesidad de dar cuenta de un evento específico, el fin del mundo o la catástrofe, la historia tiene una mayor relevancia que la forma en estas obras literarias. Es por esta razón, y por las limitantes de tiempo del presente trabajo, que hemos dejado fuera los aspectos formales en esta caracterización del cuento apocalíptico mexicano, los cuales son, sin lugar a dudas, una línea de investigación necesaria en el futuro.

25 Para el concepto de valor tomamos la definición de Thomas Herzog (1996), quien lo define como ‘las propiedades específicas que los objetos pueden tener con respecto a una variable’ (17). Por ejemplo, para la variable categórica género los valores más comunes son hombre y mujer, mientras que para la variable numérica edad, los valores son un rango que puede ir desde 0 hasta 99 o más años, dependiendo de los objetos de estudio.

	VARIABLES	VALORES
Generalidades de la obra	Título	
	Autor	
	Sexo del autor	+ Hombre + Mujer
	Año de 1ª publicación	
	Etapas	+ 1ª etapa (1996-2004) + 2ª etapa (2009-2016)
	Postura con respecto a la ficción apocalíptica	+ Imitación de lo angloamericano + <i>Nopal fiction</i> + Apropiación local + Apropiación universalista
	Nombre de los protagonistas	
	Nacionalidad de los protagonistas	
	Fecha en el relato	
Motivos de la ficción apocalíptica	Causa del fin del mundo	+ Religiosa / Sobrenatural + Fantástica + Extraterrestre + Científica / Tecnológica + Ecológica + Evento de extinción masiva + Apocalipsis de zombis + Otra + No se explica
	Posibilidad de la catástrofe	+ Contingente + Certeza absoluta + No se sabe
	Posicionamiento temporal con respecto al fin	+ Anterior al fin + Durante el fin + Postapocalíptico
	Representación del futuro	+ Futuro cercano + Futuro lejano
	Discurso escatológico	+ Hay + No hay
	Escenario	+ Dentro de México Fuera de México + País/Ciudad/Estado + Urbano Rural Natural + Terrestre Extraterrestre

	Tipo de albergue	<ul style="list-style-type: none"> + Espontáneo + Oficial + Privado + No se busca + No hay refugio + No aplica
	Lucha antagónica	<ul style="list-style-type: none"> + Superviviente vs Ambiente + Superviviente vs Otro no humano + Superviviente vs Humano + Superviviente vs Sí mismo
	Conflicto humano	<ul style="list-style-type: none"> + Amenaza al bienestar personal + Amenaza al bienestar familiar + Conflicto por los recursos materiales + Conflicto intergrupar + Conflicto intragrupal + Conflicto por lucha de poder y estatus

4.1.1.1 Generalidades de los cuentos

Estas variables recopilan información que permite identificar a cada cuento del corpus, así como datos básicos con respecto a los personajes. Algunas de ellas servirán también para la discusión del aspecto material del corpus. Además del título del cuento y el nombre del autor, las demás variables son las siguientes:

Sexo del autor: relevante para ver la presencia de ambos sexos en la tradición literaria estudiada.

Año de primera publicación: si bien la primera publicación como categoría puede incluir obras que son anteriores a los años que componen a cada una de las etapas, es más accesible que el año de escritura. Dada la cantidad de obras que se analizan, creemos que de haber en el corpus obras escritas antes o después de las etapas, pero que se incluyen por su primera publicación, no afectarán de manera significativa a las conclusiones.

Etapas: la etapa a la que pertenece el cuento. La primera etapa abarca de 1996 a 2004, mientras que la segunda etapa es de 2009 a 2016. El criterio de selección de estos años es que a la mitad de cada periodo se encuentra una fecha a la que se le dio carácter apocalíptico: el cambio de milenio en el año 2000 y el supuesto fin del calendario maya el 21 de diciembre de 2012. A partir de estas dos fechas se recogen los cuentos apocalípticos publicados en los años anteriores al evento, en los cuales se genera un interés particular por lo apocalíptico. Asimismo, se recogen los cuentos publicados en años posteriores ya que su escritura y/o publicación sigue siendo marcada por el fervor apocalíptico de los años anteriores.

Postura con respecto a la literatura apocalíptica: la forma en que el cuento se posiciona con respecto a la ficción apocalíptica angloamericana. Aunque para definir qué posicionamiento tiene cada uno de los relatos dependerá en gran medida de nuestro juicio, vemos en esta variable la oportunidad de ver la evolución del repertorio del cuento apocalíptico mexicano con respecto a la tradición más fuerte y cercana que tiene de este género: la angloamericana. La centralidad de la tradición angloamericana en el sistema literario apocalíptico es tal que la mayoría de los trabajos teóricos

sobre el género surgen de esa tradición (lo cual se puede ver incluso en nuestro propio capítulo teórico). En el apartado 2.1 hemos visto que la tradición de literatura apocalíptica en México es bastante reciente en comparación con aquella. Nuestro corpus se extiende hasta la década de 1990, en que esta literatura empieza una producción significativa. De acuerdo con Even-Zohar, '[c]uando una determinada cultura se encuentra en sus comienzos su repertorio suele ser limitado, por lo que existe una mayor disposición a utilizar otras culturas que le resulten accesibles' (1999: 33). Los 4 posicionamientos que hemos considerado en esta variable, y que ya se introdujeron antes en 2.1, surgen precisamente del reconocimiento por parte de sus proponentes de que la literatura apocalíptica en México ha tenido este tipo de disposición con la tradición angloamericana.

- a. *Imitación de lo angloamericano*: el cuento imita los modelos de la tradición angloamericana. Para ello, se crean mitologías e imaginarios complicados en la historia con el doble fin de disociarse de México y de encajar mejor en la tradición de la literatura escrita en inglés.
- b. *Nopal Fiction*: se limita a los lugares comunes de la tradición angloamericana pero incluye personajes o situaciones "típicamente" mexicanos. Es una literatura de parodia del género, y recurre al humor y la ironía para caricaturizar la realidad mexicana.
- c. *Apropiación local*: el lugar de enunciación de la obra es mexicano. El relato es un instrumento para comentar e interpretar la realidad nacional. Además de establecer un diálogo con su contexto, el escritor hace énfasis en la calidad estética y narrativa.
- d. *Apropiación universalista*: el lugar de enunciación va más allá de México. El relato es un instrumento para comentar e interpretar la realidad que trasciende lo nacional. Asimismo, el énfasis en la calidad estética y narrativa es central.

Nombre de los protagonistas

Nacionalidad de los protagonistas: este atributo se aplicará cuando se dé información precisa y textual de la nacionalidad o del lugar de origen de los

protagonistas. También se considerará el lenguaje o referencias culturales que identifiquen a los personajes como mexicanos o de otra nacionalidad.

Fecha en el relato: se especificará en caso de que se puntualice una fecha exacta (por ejemplo, el 21 de diciembre de 2012) o se haga referencia a una época que tenga relación con el tiempo histórico (por ejemplo, la Revolución Mexicana).

4.1.1.2. Motivos de la ficción apocalíptica

Estas variables recopilan la información más relevante sobre el contexto en el que sucede el fin del mundo. Esta información permite analizar la construcción del escenario de supervivencia y catástrofe de los cuentos. Asimismo, y dado que el género suele definirse a partir de los motivos apocalípticos, estas variables son centrales para la definición del repertorio de esta tradición.

Causa del fin del mundo: en este atributo se determina la causa por la que sucede el fin del mundo o la catástrofe para cada cuento. Estas causas se han dividido en siete grupos que ya han sido introducidos en el apartado 3.3.1. Es importante resaltar que en los cuentos la causa del fin del mundo puede explicarse por más de una de las categorías. Por ejemplo, el mundo se puede terminar por una invasión extraterrestre en la que no solo la tecnología alienígena sino también la humana destruye el planeta. En estos casos se marcará la pertenencia del cuento a cuantas categorías expliquen el por qué sucede el fin:

- a. ***Causa religiosa/sobrenatural:*** se incluyen aquellos cuentos en los que el fin del mundo o la catástrofe sea a consecuencia de la intervención de una divinidad o de un agente sobrenatural. Esta categoría cuenta con una relación cercana al concepto de apocalipticismo, según el cual el fin del mundo no solo va acompañado de catástrofe sino también de ‘redención cósmica y transformación espiritual’ (O’Leary 1998: 392, nuestra traducción). Sin embargo, el que un cuento tenga rasgos de apocalipticismo no será suficiente para que sea considerado como de

causa religiosa o sobrenatural, sino que además tiene que presentar una clara intervención divina o sobrenatural.

- b. *Causa fantástica*: se incluyen aquellos cuentos en los que el fin del mundo o la catástrofe sea a consecuencia de agentes o eventos fantásticos. A diferencia de las causas religiosas y sobrenaturales, para las causas fantásticas no son necesarios los elementos de redención ni transformación espiritual.
- c. *Causa extraterrestre*: se incluyen aquellos cuentos en los que el fin del mundo o la catástrofe sea a consecuencia de las acciones de agentes extraterrestres, generalmente en forma de una invasión.
- d. *Causa científica/tecnológica*: se incluyen aquellos cuentos en los que el fin del mundo o la catástrofe sea a consecuencia de avances científicos y/o tecnológicos humanos. Ejemplos de avances científicos y tecnológicos causantes del fin del mundo en la narrativa apocalíptica son las armas nucleares, biológicas y químicas; la inteligencia artificial; las computadoras; mundos cibernéticos; entre otros. A diferencia de las categorías anteriores, el fin del mundo por causas científicas y/o tecnológicas presenta posibilidades que ya pueden existir en la realidad empírica.
- e. *Causa ecológica*: se incluyen aquellos cuentos en los que el fin del mundo o la catástrofe sea a causa de eventos medioambientales terrestres. Ejemplos de estos eventos incluyen el cambio climático, movimientos de masas tectónicas, erupciones volcánicas, entre otros. En estos textos el fin del mundo puede ser resultado de la falta de consideración a la ecología del planeta, pero también a la inhabilidad de la sociedad para responder ante los cambios o contingencias medioambientales.
- f. *Evento de extinción masiva*: se incluyen aquellos cuentos en los que el fin del mundo o la catástrofe sea a causa de eventos de extinción masiva. Ejemplos de estos eventos incluyen impactos de asteroides, cometas o meteoritos; actividad solar; actividad en agujeros negros; destrucción del universo, entre otros. En este tipo de narraciones, el tema principal

suele desviarse del evento catastrófico para enfocarse en las varias respuestas sociales y existenciales ante estos escenarios.

- g. *Apocalipsis de zombis*: se incluyen aquellos cuentos en los que el fin del mundo sea a causa de una invasión de zombis. Este género de literatura, el cual está en un momento de auge a inicios del siglo XXI, se considerará como una categoría en sí ya que la diversidad de causas que explican la naturaleza del zombi en los relatos hace difícil su clasificación en las demás categorías. Mientras que en algunos relatos la causa podría considerarse como científica (por ejemplo, los casos en que es resultado de un arma biológica), en otros podría ser fantástica o religiosa (por ejemplo, los casos en que los zombis resucitan a raíz de causas mágicas). Cabe mencionar que, aunque conocidos como *apocalipsis*, estos relatos son rara vez realmente apocalípticos, y suelen formar parte principalmente de escenarios postapocalípticos.
- h. *No se especifica*: en caso de que existan relatos en los que la causa del fin del mundo no sea suficientemente explicada para su categorización, se tendrá la opción de clasificarlos bajo este valor.

Posibilidad de la catástrofe: esta categoría se refiere a la posibilidad de que la catástrofe suceda, lo que a su vez predice la posibilidad de que sea prevenible o corregible. Para simplificar esta categoría, recurrimos a la división que hace John Polkinghorne (2000: 30–31) entre peligros contingentes y catástrofes de certeza absoluta.

- a. *Peligros contingentes*: aquellos que surgen como un peligro para la existencia humana como resultado del medio ambiente, de posibles eventos cósmicos o de acciones humanas.
- b. *Catástrofes de certeza absoluta*: eventos que son inevitables y cuyo suceso es solo cuestión de tiempo: expansión solar o el colapso o decaimiento del universo. Este tipo de catástrofes en la ficción no son tan frecuentes como las contingentes, pero al igual que el futuro lejano, permiten reflexionar en mayor medida en cuestiones más existenciales.

Posicionamiento temporal con respecto al fin: en esta categoría se especifica cuándo suceden los hechos de la historia con respecto al fin del mundo o la catástrofe. Se distinguirán tres posicionamientos²⁶, aunque las acciones de un relato pueden suceder a lo largo de más de uno.

- a. *Anterior al fin:* las acciones del relato acontecen en un tiempo cercano pero anterior al fin del mundo o la catástrofe.
- b. *Durante el fin:* las acciones del relato acontecen al mismo tiempo que la catástrofe. En algunos casos el cuento termina en el momento en que el mundo es destruido o momentos antes de que la destrucción sea total.
- c. *Postapocalíptico:* aquellos cuentos que presentan las secuelas de la catástrofe que produjo el fin del mundo tal como se conoce. Estos relatos se caracterizan además por un ambiente de devastación en el que los sobrevivientes se ven con la necesidad de adaptarse a lo que ha quedado después de la catástrofe. El punto de referencia es la humanidad, con posibilidad de relatos en que la humanidad haya dejado de existir y en los que, por lo tanto, la narración se dé a través de la perspectiva de agente no humanos (por ejemplo, a través de androides).

Representación del futuro: se especifica si el futuro en el relato se imagina como cercano o como lejano, de acuerdo a los parámetros expuestos por Robert Scholes (1975):

- a. *Futuro cercano:* los eventos en el cuento acontecen aproximadamente dentro de un siglo o menos de la fecha de composición. Asimismo, el cuento presenta cuestiones sociales presentes en el contexto en que se

26 En el caso de este motivo, se podría argumentar que un cuarto posicionamiento temporal es la distopía, la cual es una ficción futurista que se contrapone a la utopía. Un motivo común de este género es que la sociedad distópica surge a consecuencia de un evento apocalíptico, una catástrofe que acabó con la civilización conocida y que tuvo como repercusión una nueva sociedad de control totalitario. No obstante, aunque lo apocalíptico guarda una relación cercana con lo distópico, no hemos considerado cuentos distópicos mexicanos porque la tendencia es que en este género el apocalipsis sea un elemento que establece el status quo de la historia, pero no un elemento central en sí. En cuanto a los cuentos apocalípticos que encontramos, ninguno presenta características de distopía, por lo que no lo incluimos en los tipos de posicionamiento temporal.

compone la obra, y los eventos representados se informan de las circunstancias actuales de dicho contexto.

- b. *Futuro lejano*: los eventos en el cuento acontecen en lugares y tiempos más remotos, siglos o años luz de distancia. En estos cuentos no hay elementos de identidad cultural o nacional, y el humor dominante en el relato es la nostalgia.

Discurso escatológico: por discurso escatológico nos referimos a un conjunto de ideas y creencias de carácter apocalíptico que conforman una doctrina del fin del mundo de carácter cósmico que lleva consigo la promesa de una vida después del fin (véase la descripción de *escatología* dada en el apartado 3.1). Algunos de los discursos escatológicos más conocidos son el apocalipsis bíblico, el apocalipsis maya²⁷, el Ragnarök nórdico, entre otros. En esta variable se definirá si en el cuento hay un discurso escatológico reconocible que explica las condiciones del apocalipsis de la historia, ya sea existente en la realidad empírica o solo en la ficción.

Escenario: por escenario nos referimos a los ambientes y escenarios en que se presentan las acciones del relato, el cual puede suceder en un solo espacio o incluso moverse entre diferentes. Se distinguirán las siguientes categorías:

- a. *Dentro/Fuera de México*: se especifica si el relato sucede dentro o fuera de México, así como si sucede tanto dentro como fuera.
- b. *País/Ciudad/Estado*: se especifica solamente en los cuentos en que explícitamente se mencionen países o ciudades existentes en el contexto extraliterario.
- c. *Urbano/Rural/Natural*: se especifica con respecto al ambiente de los espacios y únicamente para relatos que suceden en la Tierra. En el caso de los relatos que suceden en un paraje extraterrestre o en un planeta Tierra ya destruido, se tiene el valor *No aplica*.

²⁷ Por apocalipsis maya nos referimos a la adaptación occidental del fin del calendario maya, que si bien no tiene ningún carácter apocalíptico para la cultura mesoamericana, en Occidente se le adjudicó carácter apocalíptico a finales del siglo XX e inicios del XXI.

- d. *Terrestre/Extraterrestre*: se especifica si las acciones acontecen en el planeta Tierra o fuera de este.

Tipo de albergue: se especificará la presencia de albergues en los cuentos, los cuales son relevantes para la definición de las condiciones materiales. Asimismo, se especificará el tipo de albergue, pues diferentes espacios de refugio generan diferentes ambientes sociales y, por lo tanto, diferentes conflictos en la historia. Se distinguen los siguientes tipos de albergue según la categorización de Solvejg Nitzke (2016):

- a. *Albergue espontáneo*: son espacios que no han sido construidos para servir de albergues pero que, dadas las circunstancias de supervivencia, se utilizan como refugio. Ejemplos de estos son casas, centros comerciales, restaurantes, escuelas, etcétera.
- b. *Albergue oficial*: son espacios que han sido construidos específicamente para servir como albergues y que, por lo tanto, cuentan con las estructuras y los recursos necesarios para la supervivencia en una contingencia de dimensiones apocalípticas. Estos albergues son dirigidos por una autoridad que organiza y gobierna sobre las condiciones de los individuos que residen en ellos. Dadas las limitaciones de espacio y recursos, los conflictos relacionados con estos albergues incluyen cuestiones morales con respecto a quiénes merecen ser salvados y quiénes no, así como conflictos de control social.
- c. *Albergue privado*: los albergues privados son aquellos que han sido construidos por un individuo para servir de refugio para sí mismo y/o para sus personas más cercanas.
- d. *No se busca*: aunque los personajes tengan conocimiento del próximo fin del mundo, no buscan refugiarse.
- e. *No hay refugio*: en aquellos casos en que el fin del mundo sea resultado de un cataclismo de magnitudes que hacen imposible refugiarse. Por ejemplo, la explosión del planeta Tierra.

- f. *No aplica*: se considerarán sobre todo aquellos relatos donde, debido a que los personajes desconocen la catástrofe, no buscan refugio pues no existe en ellos la necesidad. Asimismo, aquellos relatos donde la narración no da suficiente información con respecto a la búsqueda o no de refugio por parte de los personajes principales. Finalmente, también se considerarán aquellos relatos postapocalípticos en que cierto orden después de la catástrofe hace que la búsqueda de refugio sea innecesaria.

Lucha antagónica: se define el agente o fuerza al que se enfrentan los protagonistas que luchan por la supervivencia (independientemente de si sobreviven o no). Dependiendo del escenario apocalíptico, el protagonista se puede enfrentar a más de un tipo de agente. En el caso de los personajes que no sean humanos, como androides que luchan por la supervivencia o presentan rasgos humanos, se considerarán como representantes de la humanidad. Para referirnos al agente que lucha por sobrevivir en las categorías, utilizamos el término *superviviente* pues permite la inclusión de seres no humanos. Es importante notar que existen relatos apocalípticos en los que no se presenta una lucha por la supervivencia, ya sea porque los personajes desconocen que se acerca el fin del mundo, porque no creen en él o porque no hay nada que puedan hacer al respecto y no actúan. En estos casos se considera que no hay antagonismo de esta clase.

- a. *Superviviente vs Ambiente*: el protagonista lucha contra fuerzas ambientales que ponen en peligro su supervivencia. Por ejemplo, la lucha por sobrevivir a un impacto de asteroides en la Tierra.
- b. *Superviviente vs Otro no humano*: el protagonista se enfrenta a un conflicto de supervivencia contra seres no humanos. Por ejemplo, la lucha por sobrevivir una invasión extraterrestre.
- c. *Superviviente vs Humano*: el protagonista se enfrenta a un conflicto de supervivencia contra otros seres humanos. Por ejemplo, la lucha por sobrevivir una guerra nuclear que amenaza con la destrucción del planeta.

- d. *Superviviente vs Sí mismo*: el protagonista se enfrenta a conflictos de supervivencia contra otros agentes, pero también se encuentra en conflicto consigo mismo. Por ejemplo, en un apocalipsis de zombis en que se enfrenta a seres no humanos, el conflicto también puede incluir cuestiones éticas que le dificulten asesinar a conocidos zombificados.

Conflicto por la supervivencia: se hace referencia al tipo de conflicto que subyace en el antagonismo por la supervivencia o incluso si no guarda relación con este. Solamente se considerarán aquellos conflictos en los que los protagonistas se encuentran involucrados.

- a. *Amenaza al bienestar personal*: el protagonista lucha principalmente por su bienestar físico, aunque también puede haber circunstancias donde sea central proteger el bienestar emocional. Un ejemplo de amenaza al bienestar personal es que un antagonista busque asesinar al protagonista para obtener los recursos materiales de éste.
- b. *Amenaza al bienestar familiar*: el protagonista lucha por el bienestar de su familia. A diferencia de los conflictos intergrupales, el grupo en este caso no es una coalición sino la propia familia del personaje. Aquí, el personaje puede luchar solo o en conjunto con otros miembros de su familia.
- c. *Conflicto por los recursos materiales*: dado que los recursos materiales como los alimentos, el refugio o las armas son esenciales para la supervivencia en escenarios de catástrofe, este tipo de conflicto suele ir implícito en los demás. Por ejemplo, las amenazas al bienestar personal o familiar pueden originarse por la obtención o protección de alimento.
- d. *Conflicto intergrupales*: los protagonistas luchan junto con los miembros de su coalición o familia en contra de otros grupos, generalmente por la obtención de recursos materiales pero en ocasiones solamente por el miedo al otro desconocido en el espacio apocalíptico. Aquí también se incluyen los conflictos contra agentes no humanos, como las invasiones extraterrestres, en cuyo caso el grupo de coalición se podría extender a la humanidad entera. No obstante, es importante recordar que el conflicto siempre se verá focalizado desde los protagonistas.

- e. *Conflicto intragrupal*: conflictos existentes entre los miembros del grupo de supervivientes al que pertenece el protagonista. En estos casos, los motivos de los conflictos suelen ir más allá de los recursos materiales, como cuestiones de lucha de poder.
- f. *Conflicto por lucha de poder y estatus*: este tipo de conflicto suele ir implícito en los conflictos inter- e intragrupales. En los relatos nos interesan tanto los protagonistas que luchan por la obtención de poder o la mantención del estatus, como aquellos que se ven afectados por esa lucha por parte de otros personajes.

4.1.2 Caracterización del corpus

Después del análisis de los cuentos del corpus por medio de la base de datos sigue hacer la caracterización del corpus en base a los resultados de aquel primer paso. Dicha caracterización implica definir los valores de las variables apocalípticas que son más recurrentes en el corpus, de forma que se consideren como una tendencia que describa el cuento apocalíptico mexicano. Es en este paso en el que se hace una primera cuantificación de la información recopilada en la base de datos. Para ello, hacemos uso de estadística descriptiva por medio de un programa de cálculo. La estadística descriptiva se encarga de reducir la información a conjuntos más pequeños y manejables. Sus métodos ayudan al investigador a abstraer los detalles que describen las propiedades generales básicas de la información (Johnson 2013: 288). Asimismo, la estadística descriptiva se utiliza para mejorar la comunicación y visualización de la información cuantitativa en un contexto analítico (Johnson 2013: 314; Hudson 2005: 147). En nuestro trabajo, utilizamos el programa de cálculo para obtener promedios que describan la presencia de cada valor para cada variable en los 69 cuentos del corpus, así como para generar gráficos que faciliten el reconocimiento de estos valores como tendencias. En el capítulo 5 se presentarán los resultados de esta estadística descriptiva, y se dará una interpretación de los mismos. Para ello, es importante recordar que, si bien nuestro método empatiza con el esfuerzo de hacer investigación literaria con rigor científico, hay una conciencia de la necesidad de un nivel interpretativo. Finalmente, los resultados de este análisis, además de formar nuestra

propuesta de caracterización del cuento apocalíptico mexicano, serán usadas a su vez como puntos de referencia para la interpretación de las obras que se usen para ejemplificar los aspectos que componen la caracterización del corpus. Para ello, nos enfocaremos en aquellas obras que sigan las tendencias encontradas, así como aquellas que se muestren anómalas. Siguiendo el modelo de Even-Zohar para el estudio de sistemas literarios, podríamos decir que en nuestra investigación los productos (es decir, los cuentos) sirven para extraer información y para ejemplificar, pero no son en sí el objeto de estudio. El corpus *es* el objeto de estudio.

4.2 Aspecto material: rastreo editorial del corpus

Una valoración de género que solo tuviera en cuenta los aspectos formales de las obras difícilmente podría considerarse completa. Por una parte, aunque nuestro corpus es extenso y la cantidad de obras permite hablar de una reducción significativa de sesgos, la realidad es que el origen de los textos es tan variado que se vuelve en sí significativo. Por ejemplo, no es coincidencia que un resultado preliminar de nuestro análisis sea que la causa del fin del mundo más recurrente sean los apocalipsis de zombis y que, a la vez, la segunda antología que más relatos aportó al corpus (8 cuentos) sea una antología con temática de cuentos para zombis (*Festín de muertos* [2015]). Al considerar este aspecto material podemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿es el apocalipsis de zombis una tendencia que surgió de forma espontánea entre diversos productores o es resultado de un mercado (y, por ende, de consumidores) que busca que los productores escriban cuentos apocalípticos de este tipo? Esta y otras relaciones más que se verán entre los aspectos formales y los materiales del corpus harán obvia la intersubjetividad existente entre los elementos que componen a los sistemas literarios.

Ahora bien, otra razón por la cual es relevante considerar el aspecto material del corpus es que la preponderancia de un rasgo en el tiempo (lo cual se mide en su presencia en el mercado) nos habla a su vez de su importancia como tendencia. Es decir que, si bien un rasgo puede ser tendencia, es importante saber también si esa tendencia es central o periférica. En este sentido, tanto el mercado como las instituciones son factores que nos ayudarán a posicionar las tendencias más importantes como dominantes o periféricas. Como explica Codde, ‘tanto la institución como el mercado son

factores sociales que determinan si un repertorio es promovido o repudiado y, por lo tanto, si un repertorio funciona o fracasa' (2003: 101, nuestra traducción).

Dada entonces la importancia del aspecto material para nuestra valoración de género, en esta segunda etapa posterior a la caracterización y definición de tendencias, haremos un rastreo editorial de los cuentos del corpus. La pregunta clave que guía a este rastreo es: ¿qué tan marginales o centrales son los cuentos? Para dar respuesta a ello, buscamos información perteneciente sobre todo a las ediciones en que se encuentra cada obra. En algunos casos un cuento aparece en más publicaciones, en cuya circunstancia hemos considerado la información de estas también. La información recopilada ha sido la siguiente:

- a. *Premios*: si el cuento ha ganado premios de creación literaria y cuáles. Esto nos dará información relacionada principalmente con las instituciones, las cuales también tienen peso en la centralidad de la obra pues se verá que en ocasiones el ser ganador de un premio garantiza la publicación.
- b. *Editorial*: la editorial a la que pertenece la publicación que incluye al cuento. En el caso de que un cuento haya sido publicado en más de una ocasión, consideraremos también la información de las demás ediciones, siempre y cuando no pasen de 3 y tengan cierta presencia en México.
- c. *Tiraje*: aunque esta información no está siempre disponible, la consideramos relevante para discutir el alcance comercial que tiene una obra.
- d. *Donde está basada la editorial*: sin duda alguna, el centro y la periferia de un sistema editorial también se ven afectados por cuestiones geográficas. Aunque hoy en día se puede comprar un libro en línea desde casi cualquier lugar, algunos factores relacionados con la localización de las editoriales siguen siendo relevantes: prestigio, subvención por parte del gobierno local, acceso a programas de impulso cultural, etcétera. En el caso en cuestión, hemos visto en 2.1 y en 2.2 que la capital mexicana ha sido fuente importante tanto para la producción de obras apocalípticas

a nivel temático como a nivel de mercado y de instituciones. Con esta información sobre las editoriales, buscamos ver cómo es el caso particular del cuento apocalíptico mexicano.

- e. *Editorial comercial o no comercial*: esta información, al igual que el tiraje, nos ayudará a ver el alcance de las publicaciones. Consideramos como editorial comercial a toda editorial que sea una sociedad civil, mientras que una editorial no comercial a toda editorial que sea subvencionada por el gobierno o una institución académica.
- f. *Disponibilidad como libro electrónico*: a diferencia del milenio anterior, la disponibilidad de obras como libros electrónicos permiten a los productores actuales entrar al mercado prácticamente sin intermediarios. Es por ello que vemos relevante hablar de la disponibilidad de las publicaciones para compra o, incluso, descarga gratuita electrónicas. Otro escenario relevante sería ver la presencia de los cuentos en sitios personales de los autores o blogs y páginas web dedicadas a la divulgación de estas obras. No obstante, esta tarea sobrepasa los límites de nuestro trabajo.

La información obtenida de este rastreo editorial será discutida en 5.2 después de la caracterización del corpus. El motivo por el cual hemos hecho la caracterización antes que el rastreo es para disminuir los juicios de valor con respecto a los relatos, pues como se ha dicho con anterioridad, el objeto de estudio no son los cuentos, sino el corpus en su totalidad. Sin embargo, cara a las conclusiones, presentaremos una vez más nuestra propuesta de caracterización del corpus con los ajustes necesarios que surjan de la discusión del aspecto material.

5. Interpretación y discusión de los resultados

En el capítulo anterior delineamos la metodología que seguimos en este trabajo, la cual toma como base estructurante tres aspectos: uno formal, uno material y uno crítico-teórico. De estos, el más relevante para la caracterización del cuento apocalíptico mexicano es el aspecto formal, pues trata concretamente con nuestro objeto de estudio: las particularidades literarias de la tradición del cuento apocalíptico mexicano (el repertorio de acuerdo al modelo de Even-Zohar) y las distintas obras que componen esta tradición (el producto en dicho modelo). El análisis del aspecto formal nos permite abordar los primeros dos objetivos específicos que se plantearon en la introducción. El primero, descubrir qué obras y motivos componen la tradición del cuento apocalíptico mexicano, se cumple al definir nuestro corpus de estudio, el cual ha seguido un proceso de selección ya discutido en 1.3 que nos permite considerarlo como extenso y representativo de esta tradición. El segundo objetivo, describir los rasgos constitutivos del cuento apocalíptico mexicano, lo hemos abordado por medio del análisis cuantitativo de la base de datos descrita en 4.1.1. Los resultados de este análisis se presentan a continuación en 5.1.

Sin embargo, se ha discutido con anterioridad que una caracterización del género no puede solamente considerar los aspectos formales de éste. En 4.2 presentamos el segundo aspecto de nuestra metodología, el aspecto material, el cual complementa los resultados obtenidos del análisis de la base de datos con un rastreo editorial del corpus de cuento. Empezar con el aspecto formal y no con el material nos remite de nuevo a uno de los principios que enfatiza la teoría de polisistemas: dejar los juicios de valor a un nivel secundario en el estudio de un sistema literario. Esto genera la necesidad de realizar el análisis del corpus sin prejuicios ni sesgos, los cuáles pueden surgir fácilmente al considerar las circunstancias de publicación de las obras. La forma más sencilla de resolución ha sido, entonces, partir de lo formal y solo después dar paso a lo material. Los resultados de este rastreo editorial se presentan en 5.2. Finalmente, para responder al tercer objetivo específico, contrastar la tradición

del cuento apocalíptico mexicano con lo que se ha dicho hasta el momento sobre la literatura apocalíptica en general y mexicana en particular, dedicamos el apartado 5.3 a una discusión en la que pongamos los resultados de 5.1 y 5.2 en contraste con la crítica y la teoría del género.

5.1 Caracterización del corpus de cuento apocalíptico mexicano

Para hacer la caracterización del corpus de cuento apocalíptico mexicano partimos de los resultados obtenidos tras el análisis cuantitativo de los 69 relatos que lo componen. Este análisis ha sido realizado sobre la base de datos compilada tras la lectura de los cuentos y no sobre los cuentos como expresiones particulares. Por lo tanto, las observaciones y argumentos que siguen surgen tras estudiar el corpus como un todo.

Como primer paso para el análisis, hemos determinado qué características específicas relacionadas con los motivos apocalípticos definidos en 4.1.1 han mostrado ser más recurrentes en el corpus. Estas características surgen de los valores que mostraron una mayor presencia para cada uno de los motivos apocalípticos y variables previamente definidas. En nuestro estudio, una característica se considerará como recurrente según el porcentaje en que aparece en el corpus. Para ello, hemos definido dos tipos de características según su recurrencia. Al primer tipo las denominamos “características de tendencia mayoritaria”, y son aquellas que están presentes entre el 51% y el 70% de los relatos. Al segundo tipo las denominamos como “características de tendencia mayoritaria alta”, y son aquellas que están presentes en más del 70% de los relatos. Siguiendo estos parámetros, existen cinco características de tendencia mayoritaria y otras cinco de tendencia mayoritaria alta que definen el corpus, las cuales se presentan en la siguiente tabla junto con el porcentaje con que se presentaron:

Tabla 1: Características más recurrentes en el corpus

Características de tendencia mayoritaria alta	> 70%
1. La historia acontece en el planeta tierra (69 relatos)	100%
2. El cuento es una apropiación del género apocalíptico (25 cuentos son apropiación local y 35 son apropiación universalista)	87%
3. El cuento no presenta ningún discurso escatológico (57 cuentos)	83%
4. La historia acontece en un futuro cercano (52 cuentos)	75%
5. En la historia no hay albergues ni refugios (52 cuentos)	75%

Características de tendencia mayoritaria	51% - 70%
6. La historia acontece en un paisaje urbano (40 cuentos)	58%
7. Los supervivientes tienen como conflicto amenazas a su bienestar personal (38 cuentos)	55%
8. La historia sucede antes del fin del mundo (37 cuentos)	54%
9. La catástrofe es contingente (37 cuentos)	54%
10. El cuento es una apropiación universalista (35 cuentos)	51%

Estas características de tendencia mayoritaria y tendencia mayoritaria alta han sido relevantes para establecer cuáles son los cuentos más representativos en el corpus, así como también los más atípicos. Para determinar esto, hemos contabilizado cuántas de estas diez características se cumplen en cada uno de los 69 relatos. De esta contabilización surgieron tres cuentos que mostraron un total de nueve de las diez (9/10) características cada uno, siendo esta la mayor cantidad de características presentes por obra. Del mismo modo, encontramos que la menor cantidad de características presentes fue de 4 (4/10), lo que ocurre en tres cuentos del corpus. En la Tabla 2 presentamos los títulos de los cuentos con mayor y menor cantidad de características, así como su autor y el año de primera publicación.

Tabla 2: Los cuentos más representativos y los más atípicos del corpus

Cuentos más representativos, con mayor cantidad de características de tendencia mayoritaria y tendencia mayoritaria alta		
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Año</i>
“Mañana se acaba el mundo”	Silvia Castillejos	1997
“El plan perfecto”	Raquel Castro	2012
“Lluvia”	Edilberto Aldán	2012

Cuentos más atípicos, con menor cantidad de características de tendencia mayoritaria y tendencia mayoritaria alta		
<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Año</i>
“Más allá del milagro”	Luis Valdez	2012
“Sunday”	Andrea Saga	2012
“Los viejos tiempos”	Carlos Rangel Santos	2015

La identificación de los cuentos más y menos representativos tiene como fin el utilizarlos para ejemplificar la discusión en los apartados siguientes, por lo que se hará referencia a la Tabla 2 en distintas ocasiones. Dado que la elección de estos relatos responde a la contabilización de características presentes en los mismos, aspectos como el “año de publicación” o el “autor” no son relevantes en esta parte de la discusión, pero los hemos incluido en la Tabla 2 para facilitar la identificación de los relatos cuando sean utilizados en los apartados siguientes. Estos cuentos no serán suficientes para ejemplificar otros aspectos que se discutirán y que no están representados en estas diez características. En esos casos, haremos uso de otros cuentos del corpus que muestren los valores siendo comentados.

Retomando los cuentos de la Tabla 2, la contabilización para determinar su representatividad o su atipicidad ha considerado únicamente la cantidad de características de la Tabla 1 presentes en cada relato, sin importar cuáles sean estas características. Aún así, el que los cuentos sean apropiaciones del género apocalíptico es una característica que se hace notar no solo por estar presente en los tres cuentos más representativos, sino también al confrontar este resultado con los tres cuentos más atípicos. En el corpus, el 87% de los cuentos son apropiaciones del género apocalíptico, entre ellos los cuentos de la Tabla 2: “Mañana se acaba el mundo” (1997) de Silvia Castillejos; “El plan perfecto” (2012) de Raquel Castro; y “Lluvia” (2012) de Edilberto Aldán. Por otra parte, si se hace la distinción entre las apropiaciones universalistas y las locales del género (ver 4.1.1.1), solamente el primer tipo continúa formando parte de las características de tendencia mayoritaria con un 51% de presencia

en el corpus, mientras que las apropiaciones locales solo llegan al 36%. Esta distinción se ve reflejada en los tres relatos más representativos: dos de ellos, el de Castillejos y el de Aldán, son apropiaciones universalistas, mientras que solo uno, el de Castro, es una apropiación local del género.

Algo semejante sucede con los tres cuentos que presentaron la menor cantidad de características representativas del corpus. “Más allá de los milagros” (2012) de Luis Valdez; “Sunday” (2012) de Andrea Saga; y “Los viejos tiempos” (2015) de Carlos Rangel Santos: ninguno de estos tres cuentos muestra ser una apropiación del género apocalíptico. Los tres son, al contrario, imitaciones de lo angloamericano. Tómese como ejemplo el cuento de Andrea Saga, “Sunday”. En él tenemos una historia postapocalíptica que se centra en el personaje de Estrella 9669, una joven descendiente de los humanos que por falta de recursos económicos no pudieron salir del planeta Tierra para huir de los efectos de la inminente expansión solar. Ella vive junto con otros humanos y robots en búnkeres que han logrado mantener una reducida civilización en la que los robots han tenido un papel importante en la crianza y reproducción de aquellos. En “Sunday”, la protagonista nos narra los eventos de un domingo, en que es enviada a la superficie por la inteligencia artificial que se hace cargo de ella, para hacer su caminata obligatoria de los domingos. Estando en la superficie, la protagonista-narradora se encuentra con un chico de su edad, Júpiter E09875, a quien invita de regreso a su hogar. Este encuentro lleva a la protagonista a reflexionar sobre el amor y las mutaciones que han sufrido los humanos como resultado de la adaptación a la vida en los búnkeres, entre las cuales está el desarrollo de colas. El cuento termina con la protagonista diciéndole a la inteligencia artificial lo guapo que es el joven, haciendo énfasis en lo lindo de su cola.

“Sunday” es un ejemplo de imitación de los parámetros angloamericanos, postura ante el género apocalíptico que se puede ver como contraria a la apropiación del mismo según lo discutido en el apartado 3.1. El primer indicio que nos indica su calidad de imitación es que el espacio de enunciación es claramente estadounidense: el lugar donde habitan los supervivientes se encuentra en Tucson, Arizona (Saga 2012b: 111) y el mismo título del relato busca posicionarlo en dicho espacio al estar en inglés. Este argumento no es suficiente para determinar si un relato es o no una imitación de la tradición angloamericana, pues como se verá más adelante existen apropiaciones del género en el corpus cuyo espacio de enunciación se encuentra también en Estados Unidos. No obstante, en el relato de Saga hay más elementos que lo

exhiben como una imitación. Uno de los más relevantes es el uso indiscriminado de referencias pertenecientes a la ciencia ficción empleadas únicamente para crear un ambiente futurista. Por ejemplo, en el relato la protagonista hace evidente su falta de deseo por subir a la superficie para hacer su caminata dominical, y camino a la superficie narra lo siguiente:

Deseo quedarme en casa conversando con otros **psiconavegadores** de las redes o participando en algún **holo juego de rol**, pero para que Mamá²⁸ no se entere tendría que encontrar el modo de **hackear** su sistema o quitarme el **nano implante** y me da mucho asco la sangre, en especial si sale de mi propia cabeza (109-110, nuestro énfasis).

Estas referencias a la ciencia ficción, típicas de subgéneros como el cyberpunk²⁹, se muestran de forma casi fortuita, pues no son retomadas ni son significativas en lo que sigue al relato el cual, cabe señalar, dista de ser un cuento de cyberpunk. Finalmente, “Sunday” no puede verse como una apropiación del género apocalíptico pues le falta cohesión a la historia, la cual se presenta como una serie de clichés presentados como observaciones por parte de la protagonista-narradora. El relato toca muchos temas estereotípicos de la ciencia ficción: la realidad virtual, la nanotecnología, la expansión solar, la reproducción humana asistida por máquinas e incluso la evolución y las mutaciones. Sin embargo, la falta de cohesión entre estos temas deriva en que el relato se perciba como solamente un ensayo del género.

Los otros dos cuentos más atípicos del corpus, señalados en la Tabla 2, son también imitaciones de lo angloamericano por motivos semejantes. Esta valoración es significativa, pues ya desde ella se puede anticipar como resultado que hay especificidades en el cuento apocalíptico mexicano que lo distinguen de la ficción apocalíptica angloamericana. Para ver cómo llegamos a esta primera conclusión, explicaremos de nuevo los pasos que nos llevaron a estos resultados. Primeramente, la designación de estos cuentos como

28 En el relato se les llama “madres” a las inteligencias artificiales que se hacen cargo de los humanos desde su nacimiento. La relación de la protagonista-narradora con la inteligencia artificial que la cuida es una de madre-hija.

29 El cyberpunk es un subgénero de la ciencia ficción que surge en los años 1980 como una respuesta a las utopías tecnológicas de la ciencia ficción anterior a esta década. En el centro del cyberpunk se encuentra la relación enfermiza entre el ser humano y la tecnología, la cual deriva en un cuestionamiento de lo que es ser humano, así como en una desintegración de los límites entre el ser humano y la máquina (Booker y Thomas 2009: 110). Algunos elementos de esta ficción son la representación de modificaciones corporales de tipo electrónico o biomédico, interfaces directas entre el cerebro humano y las máquinas, inteligencias artificiales con cualidades humanas o la trascendencia de nuevos espacios tecnológicos (110).

imitaciones de la tradición angloamericana se hizo durante la lectura individual de los mismos. En este paso de nuestro método la información recopilada se hace por medio de distintos niveles de interpretación. Por ejemplo, no se está en el mismo nivel de interpretación cuando se determina si las acciones del cuento suceden antes o después de la catástrofe que cuando se determina si el cuento es una imitación a la tradición angloamericana o una apropiación del género apocalíptico. Por lo tanto, el designar a los cuentos “Sunday”, “Más allá del milagro” y “Los viejos tiempos” como imitaciones a lo angloamericano ha sido resultado de nuestra intuición informada por nuestras lecturas pasadas de géneros especulativos, la cual ha sido aplicada de manera individual para cada cuento y previa a cualquier análisis comparativo de las obras o del corpus. Después, ya que se hizo el análisis de la base de datos (no de los cuentos), hemos obtenido como resultado que esta intuición ha sido correcta, pues de los cuatro únicos cuentos que categorizamos como imitaciones, tres son también los menos característicos del corpus.

La importancia de estas observaciones en torno al carácter imitativo de los cuentos radica en dos puntos. El primero, que el análisis de la base de datos ha arrojado resultados que, aunque no se hicieron por medio de correlaciones entre las diferentes variables, hacen visibles algunas de las relaciones existentes entre las distintas características que se estudian en el corpus. Es decir que, aunque en este primer paso del análisis no buscamos identificar la relación de las imitaciones de la tradición angloamericana con las 10 características más recurrentes, la mera contabilización de las características en los relatos dejó como menos representativos a tres de los cuatro cuentos identificados como imitaciones en todo el corpus³⁰. El segundo punto es que esta forma de obtener resultados en nuestro análisis pone en evidencia el beneficio de trabajar con un corpus extenso que no considere juicios de valor literario como criterio *a priori* en la selección de los objetos de estudio, tal como propone Even-Zohar (1990a: 13). El hecho de que los relatos con menos características recurrentes sean imitaciones a lo angloamericano nos lleva a suponer que nuestra caracterización del corpus dejará en evidencia especificidades del género apocalíptico mexicano que lo distinguen de las

30 El cuarto y último cuento considerado como imitación de lo angloamericano en nuestro corpus es “Laboratorio de pruebas” de Andrea Saga, el cual mostró solamente 5 de las 10 características recurrentes. Como se especificó líneas atrás, los cuentos con menos características de tendencia mayoritaria y tendencia mayoritaria alta mostraron 4 de 10, por lo que “Laboratorio de pruebas” también se podría considerar como no representativo.

generalidades del género que suelen estar dedicadas a la tradición angloamericana.

Ahora bien, aunque las diez características a las que hemos hecho alusión hasta el momento son aspectos que se encuentran en la mayoría de los cuentos del corpus, no son suficientes para establecer una caracterización satisfactoria del mismo. Para ello, hemos buscado otras tendencias agrupando distintos conjuntos de valores o considerando también aquellos porcentajes que sobresalen por ser bajos. Por ejemplo, con respecto a la nacionalidad de los personajes, ninguno de los valores posibles sobrepasa el 50% (mexicana 43%, extranjera 1%, no se especifica 38% y no aplica 18%). Sin embargo, es notorio que solo uno de los 103 protagonistas en los 69 relatos sea extranjero, mientras el resto se reparten en las otras tres categorías. Al aislar el porcentaje significativamente bajo de 1% de protagonistas extranjeros y al agrupar los porcentajes restantes, podemos hacer observaciones relevantes que escaparían a la caracterización si solamente nos enfocáramos a buscar recurrencias altas. Por otro lado, para lograr una caracterización del corpus que podamos considerar relevante para el cuento apocalíptico mexicano, es necesario poner estas características y los demás resultados del análisis en diálogo con la crítica y la teoría existentes. Esto nos permitirá ver las especificidades de esta tradición con respecto a otras obras del mismo género. A fin de lograr una caracterización que cumpla con nuestros objetivos, hemos estructurado este apartado 5.1 a partir de los motivos apocalípticos y elementos clave analizados y lo hemos dividido en cuatro apartados: los aspectos relacionados con los protagonistas supervivientes (5.1.1), con el evento apocalíptico (5.1.2), con el escenario (5.1.3), y con el tiempo (5.1.4).

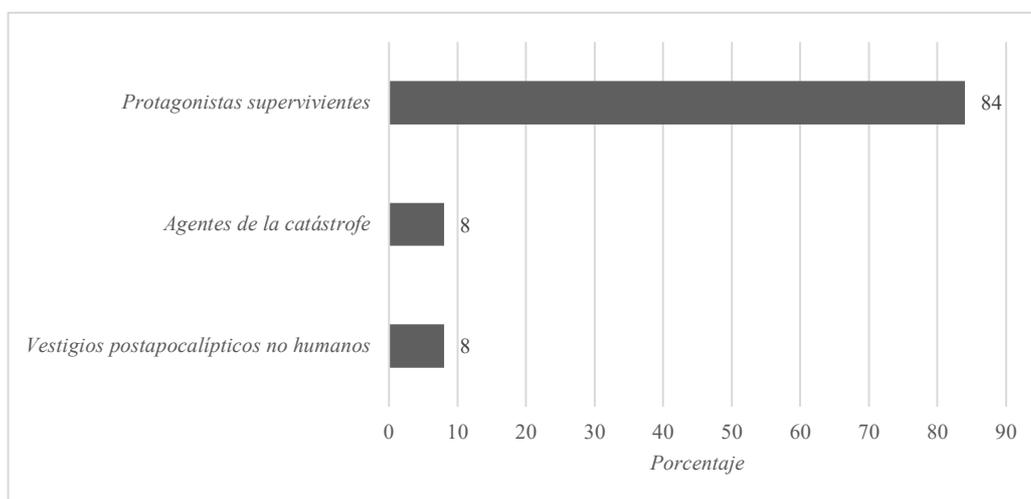
5.1.1 Motivos relacionados con los protagonistas supervivientes

En el apartado 3.3 mencionamos que el evento que causa el fin es un motivo central en el género apocalíptico, además de ser el criterio de clasificación más recurrente al tratar este tipo de ficción. Es por estas dos razones que iniciamos la presentación de los motivos apocalípticos en ese apartado con nuestra clasificación de causas del fin del mundo. No obstante, señalamos a su vez que este género se interesa en gran medida en explorar las respuestas sociales a los escenarios de catástrofe (Cowan 2011: 622), las cuales recaen

fuertemente en los protagonistas. Por esta razón, iniciamos la discusión de nuestros resultados con los motivos relacionados con estos personajes. Ya sea luchando por salvarse a sí mismo y a los suyos o resignándose ante la inminencia del fin, el protagonista del relato apocalíptico facilita al lector una de muchas formas de proceder ante la catástrofe en cuestión. En nuestro estudio, designamos a este tipo de personaje como *protagonista superviviente*, el cual es el agente protagónico que se enfrenta o sufre las consecuencias de la catástrofe apocalíptica.

Sin embargo, existen protagonistas cuya relación con la catástrofe no es de supervivencia. Esto ocurre con el 16% de los 103 protagonistas existentes en el corpus de cuento apocalíptico mexicano. De este 16%, los protagonistas o bien son los agentes que traen consigo la catástrofe (por lo cual no se enfrentan a ningún problema de supervivencia) o bien son vestigios no humanos cuya historia se posiciona en un tiempo postapocalíptico y sin supervivientes. Para nuestro corpus, reconocemos entonces tres tipos de protagonistas, y su presencia en los cuentos se distribuye de la siguiente manera:

Diagrama 2: Tipos de protagonistas en el corpus



Aunque la tendencia es claramente hacia los protagonistas supervivientes, en lo que sigue ejemplificamos los otros dos tipos de protagonistas con dos cuentos del corpus. El primer caso, los agentes de la catástrofe, se puede observar en el cuento “La llegada del Reino” (2012) de Alberto Chimal. En este relato, Jesucristo baja de los cielos a California, Estados Unidos, en lo que se interpreta en un primer momento como el Apocalipsis: «He aquí el

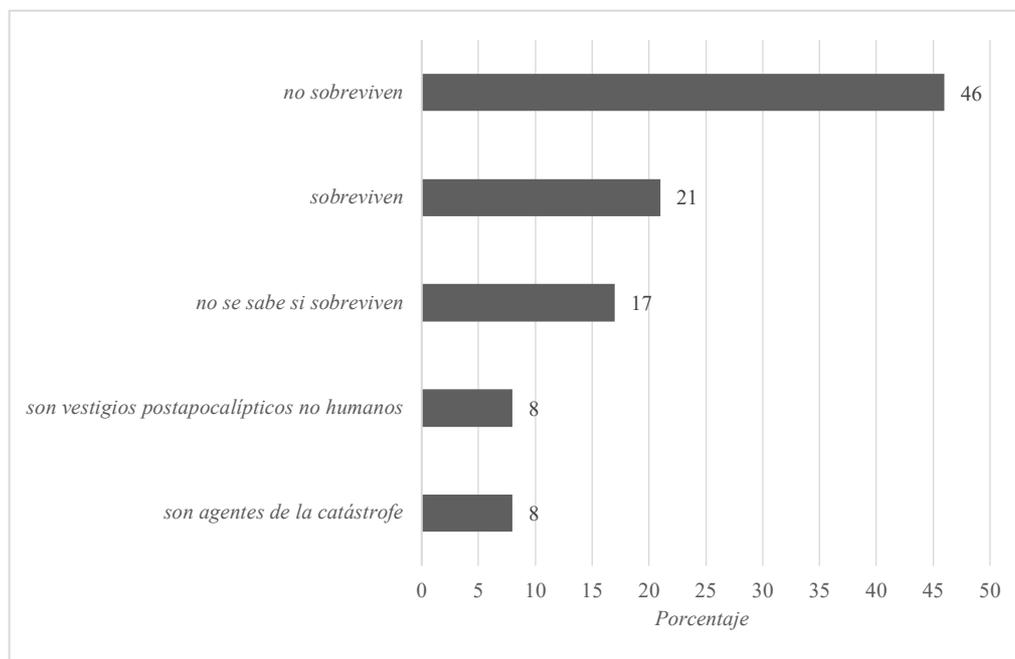
tabernáculo de Dios con los hombres, y él morará con ellos; y ellos serán su pueblo, y Dios mismo estará con ellos como su Dios.» (Apocalipsis, 21:3)’ (Chimal 2012d: 190). Sin embargo, en vez de traer consigo el Juicio Final y la Nueva Jerusalén, el nazareno se convierte en una celebridad que viste Armani, se codea con las mujeres más famosas de Hollywood y aparece en programas de entrevistas (193). Por este comportamiento del hijo de Dios, el arzobispo mexicano lo acusa públicamente de ser un *junior*³¹ que no visita a su Iglesia, a lo que Jesús responde destruyendo México al estilo Sodoma y Gomorra. Tras esta destrucción se llega al ‘primer consenso absoluto en toda la historia humana: *Don’t fuck with Jesus*’ (193). Claramente, Jesús como protagonista es el agente que trae consigo la catástrofe, y con su poder y rol de rey mesiánico cualquier cuestión de supervivencia es completamente ajena a su persona. En el corpus, los demás protagonistas que son agentes de la catástrofe son en su mayoría personajes relacionados con apocalipsis religiosos: Dios, Satanás, ángeles o dioses ajenos al cristianismo.

En cuanto a los protagonistas que son vestigios no humanos en un tiempo postapocalíptico, un ejemplo se puede apreciar en el cuento “Más allá del milagro” (2012; ver Tabla 2) de Luis Valdez. El protagonista, Rubén Garza, es líder de los “humanos básicos”, entes cibernéticos que sobrevivieron a los humanos quienes perecieron por haber abusado de la nanotecnología para la modificación corporal. Él es capturado por los “humanos avanzados”, un grupo humano que dejó la Tierra 500 años atrás y que regresó 3 años antes de la historia en el relato. Rubén Garza les revela que los humanos se han extinguido, y que los “humanos básicos” tienen como misión rendirles homenaje, así como proteger la vida en el planeta. Por lo tanto, el protagonista funciona como vestigio postapocalíptico de la catástrofe humana de los que perecieron en la Tierra. Este cuento es uno de los tres cuentos menos representativos en el corpus, lo cual coincide con el bajo porcentaje de protagonistas que son vestigios no humanos (o agentes).

31 En México, a los hijos de la élite política y económica se los conoce despectivamente como juniors debido a la recurrencia de casos en que estos se encuentran involucrados en escándalos públicos. Los juniors son un producto de prácticas de corrupción arraigadas en el país como lo son el nepotismo y el uso de influencias. No obstante, el fenómeno de los juniors se ha visto intensificado gracias a las redes sociales, las cuales han revelado los ostentosos estilos de vida que llevan a expensas de los cargos que tienen sus padres, los cuales en muchos casos son funcionarios públicos. Asimismo, las redes sociales han facilitado la denuncia de sus comportamientos, lo que ha llevado incluso a que sus padres pierdan importantes puestos (Luhnow 2013; El Universal 2013). Otros términos que se utilizan en México para referirse a los juniors son mirreyes (de ‘mi rey’, forma en que llaman a sus hijos algunos mexicanos de la clase alta) o hijos de papi.

Ahora bien, a diferencia de ese 16% de los protagonistas del corpus que no guardan una relación de supervivencia con la catástrofe, el 84% restante sí lo hace. Para estos personajes usamos el término de *protagonista superviviente*. Si bien el significado literal de un superviviente es el de alguien que ‘conserva la vida después de un suceso en el que otros la han perdido’ (RAE), no todos los protagonistas supervivientes del corpus sobreviven a la catástrofe. De hecho, de los 103 protagonistas del corpus, solamente sobrevive el 21%. Del resto, el 46% sucumbe ante la catástrofe, mientras que para el 17% restante no se sabe si sobreviven o no:

Diagrama 3: Estado final del protagonista ante la catástrofe



A pesar de esto, hemos decidido utilizar el término de *superviviente* para subrayar que estos son protagonistas inmersos en circunstancias en que la supervivencia se pone en juego a través del fin del mundo o de la catástrofe, independientemente de los resultados. Asimismo, y en acuerdo con Berger (1999), uno de los aspectos centrales del superviviente es su testimonio, pues gracias a este se puede tener acceso más cercano no solo al evento sino también a su experiencia epistemológica, ética y espiritual (48). Para el caso de la ficción apocalíptica, aunque el protagonista perezca como resultado de la catástrofe, su autoridad y experiencia como damnificado directo de la misma queda en el relato. En este sentido, su testimonio en la ficción lo hace un

superviviente. Volviendo a nuestro corpus, podemos observar entonces que una tendencia del corpus es el fracaso (46%) o la incertidumbre (17%) de la supervivencia para los protagonistas supervivientes (63% sumados los dos porcentajes anteriores).

Como se discutió en el apartado 3.3.1, el tema de la supervivencia es central en gran parte de la ficción apocalíptica. Retomamos el argumento de Nitzke (2016) quien señala que estos relatos son un refugio contra la ansiedad de la catástrofe (88). Retomando a su vez la idea del superviviente como testigo, es a través del protagonista superviviente que el lector tiene acceso a ese espacio en el que se puede explorar e interpretar la realidad por medio de la catástrofe. Entonces, si la mayoría de las veces dicho protagonista no logra sobrevivir, se podría fácilmente concluir que hay un pesimismo latente en una tradición en la que el testigo siempre perece. No obstante, veremos que para el cuento apocalíptico mexicano de nuestro corpus no es así, pues este va más allá del tema de la supervivencia y retoma el apocalipsis con fines que escapan a las definiciones más tradicionales del género. En los siguientes dos apartados se discuten dos motivos clave que definen cómo es la lucha (o la no-lucha) por la supervivencia en el corpus: el primero es el agente o fuerza antagónica al que se enfrenta el protagonista superviviente, mientras el segundo es el tipo de conflictos en que se involucra el protagonista superviviente en su lucha por sobrevivir.

5.1.1.1 Antagonismo

De acuerdo a lo discutido en el apartado 3.1, las definiciones tradicionales de literatura apocalíptica suelen considerar la lucha entre fuerzas antagónicas, generalmente entre el bien y el mal, como un motivo esencial del género (DíTommaso 2014: 474; Wessinger 2011: 718; Nissinen y Schipper 2009: 319). En estos textos, la lucha se lleva a cabo entre dos potencias de las que dependerá el destino del ser humano, quien tiene un papel pasivo durante el apocalipsis. En cambio, en los textos apocalípticos seculares, el motivo del antagonismo es más complejo. Primeramente, dado que estos textos suelen enfocarse más en el motivo de la catástrofe que en el motivo de la redención, la catástrofe deja de ser solamente una herramienta de las fuerzas antagónicas y se vuelve un motivo central. Por ejemplo, en el *Apocalipsis de Juan* existen diversos pasajes que hacen alusión a catástrofes que tienen que suceder antes de la llegada del nuevo Reino de los Cielos. Una de estas, la lluvia de estrellas,

suele interpretarse como una lluvia de meteoritos que destruiría en gran parte la superficie terrestre:

y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra, como la higuera deja caer sus higos cuando es sacudida por un fuerte viento. Y el cielo se desvaneció como un pergamino que se enrolla; y todo monte y toda isla se removió de su lugar (Apocalipsis 6: 13-14, 1996)

En el *Apocalipsis*, esta lluvia de estrellas ocurre tras abrirse el sexto de los siete sellos, los cuales revelan eventos que preparan a la humanidad para el regreso de Jesús. La catástrofe que implica la apertura del sexto sello es entonces solo una señal en un libro colmado de símbolos y señales. No obstante, en un texto de ficción apocalíptica como “Lluvia” (2012; ver Tabla 2) de Edilberto Aldán, la lluvia de asteroides no es una señal, sino el evento central debido al cual desaparece la humanidad en el relato: ‘no serían las dimensiones de los cuerpos sino la cantidad lo que acabaría destruyendo la Tierra’ (Aldán 2012a: 131). En este caso, no hay un agente antagonico que produzca o luche contra el evento: la catástrofe simplemente ocurre. Por lo tanto, a diferencia de los textos apocalípticos tradicionales, en la ficción apocalíptica la presencia de un agente antagonico en oposición directa a los supervivientes no es necesaria.

Ahora bien, otra diferencia de la literatura apocalíptica secular con la sacra es que el antagonismo en la primera puede ser múltiple. Mientras que en lo apocalíptico sacro predomina un dualismo significativo en cuanto a que la resolución de dicha lucha es trascendente para la resolución histórica, en lo apocalíptico secular la lucha puede ser trascendente en diferentes niveles: para la humanidad, para un grupo o solamente para el individuo. Por esto, veremos que existen relatos en los que se puede identificar más de una forma de lucha antagonica. Consideremos como ejemplo el cuento de Carlos Rangel Santos, “Los viejos tiempos” (2015; ver Tabla 2), el cual se ambienta en un escenario postapocalíptico resultado de una guerra nuclear. En el relato, la ciudad más cercana está en ruinas y los supervivientes tienen dificultades para encontrar alimento y para resguardarse del ambiente. Tal es el caso de la protagonista superviviente, Sonia Duheme, quien se enfrenta a otro peligro latente del nuevo *status quo*: grupos de supervivientes que han optado por el canibalismo. De tal forma, en “Los viejos tiempos” podemos reconocer dos formas de antagonismo o lucha que el superviviente experimenta en el relato: la lucha de Sonia contra el ambiente, definido por la escasez de alimento y las lluvias ácidas, y la lucha contra los grupos caníbales, quienes al final del cuento logran

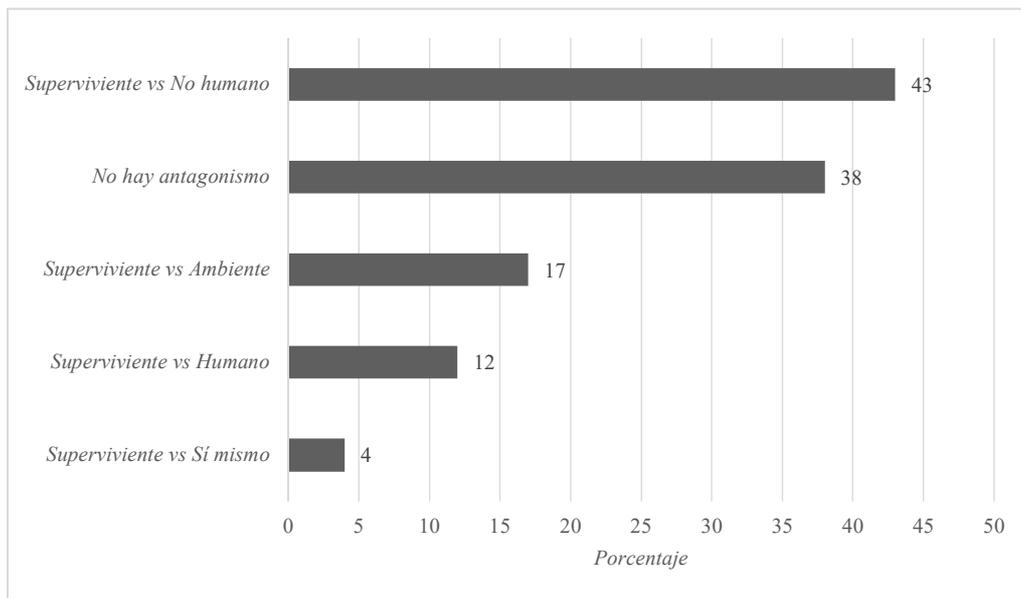
cazarla. En este relato, la resolución del antagonismo es solamente trascendente para el individuo, pues la única afectada del fracaso en estas luchas es la misma Sonia.

Para el análisis de la supervivencia en el corpus de cuento apocalíptico mexicano hemos considerado el antagonismo como un motivo representado en la variable de “lucha antagónica”. Para esta hemos designado cinco posibles valores que pueden encontrarse en los cuentos: el protagonista superviviente lucha contra el ambiente; contra un agente no humano; contra un agente humano; contra sí mismo; y el que no haya lucha antagónica en el relato. Estos valores han sido definidos con anterioridad en 4.1.1.2.

En el análisis de la lucha antagónica, el resultado más significativo ha sido que el antagonismo del protagonista superviviente contra otros seres humanos es muy poco: en el 12% de los cuentos la lucha se hace contra un agente humano, mientras que en solo el 4% la lucha es del superviviente consigo mismo. En los demás casos en los que sí hay antagonismo en los cuentos, la mayoría de las veces es contra agentes no humanos³² (43% de los cuentos) o contra el ambiente (17% de los cuentos). Por otro lado, hay un porcentaje considerable de cuentos en los que simplemente no hay antagonismo (38%).

³² Los agentes no humanos a los que se enfrenta el protagonista superviviente comprenden desde zombis, seres fantásticos, extraterrestres, androides, seres sobrenaturales y bestias. De estos, el agente no humano más recurrente es la figura del zombi, el cual se ha convertido en los últimos años en un agente popular de la catástrofe (DiTommaso 2014: 495; Bishop 2015: 5). No obstante, solamente son 15 los cuentos en donde la lucha antagónica es entre el superviviente y este tipo de agente, los cuales representan la mitad de los relatos con agentes no humanos (43% del corpus equivale a 30 cuentos).

Diagrama 4: Lucha antagónica de los protagonistas



Esta escasez de antagonismo contra otros humanos en el cuento apocalíptico mexicano llama la atención principalmente en relación con otro resultado de nuestro análisis: en el corpus, el 43% de los cuentos son postapocalípticos. Según la teoría enfocada al caso angloamericano, una temática recurrente de la ficción postapocalíptica es la del conflicto entre grupos humanos por lograr la supervivencia en una sociedad pre-moderna y pre-industrial que resulta de la catástrofe (Hicks 2016: 6). Sin embargo, de los 30 cuentos postapocalípticos solamente 6 presentan al superviviente luchando contra un agente humano. Un ejemplo de estos cuentos es el ya mencionado “Los viejos tiempos” de Rangel Santos, uno de los tres cuentos menos representativos del corpus, en que la protagonista no solo lucha por sobrevivir ante el ambiente postnuclear, sino también ante el ataque de un grupo de caníbales. Por otro lado, un ejemplo de cuento postapocalíptico en el que no hay antagonismo contra otros seres humanos es “Los días con Mona” (2011) de Joserra Ortiz. En este relato de zombis, la invasión de muertos vivientes mantiene a sus protagonistas, el narrador y Mona, escondiéndose en distintos lugares de la una metrópolis. Con voz en primera persona, el narrador relata cómo huestes de muertos, no solo recientes sino también de antaño, empezaron a poblar las calles de la urbe. Tanto él como Mona quedan atrapados en la ciudad y comparten varios meses de supervivencia en los que el protagonista disfruta de la compañía de una hermosa mujer pero a su vez sufre tanto de la carencia de alimento como del rechazo de Mona a ser más que compañeros de

supervivencia. Durante estos meses, a los que el narrador dedica su relato, los personajes nunca ven a otros supervivientes: ‘En todo ese tiempo nunca nos topamos con ningún otro vivo, pero presentíamos, o más bien sabíamos, que había otros, como nosotros atascados en aquel mar de cadáveres’ (Ortiz 2011: 25). El único antagonismo por la supervivencia al que se enfrentan los personajes es contra los muertos vivientes. Al final del relato, el lector se da cuenta que en el cuento el protagonista-narrador rememora la historia para un grupo de supervivientes al que se unió tras abandonar la ciudad y separarse de Mona. Pero de esa relación solo se puede deducir que es un grupo de aliados, y que en ningún momento hubo antagonismo entre ellos.

En el corpus, los cuentos en que el protagonista superviviente se enfrenta a un agente humano son la minoría. De estas observaciones podemos anticipar que la supervivencia de los protagonistas supervivientes en nuestro corpus por lo general no se ve amenazada por otros seres humanos.

En cuanto al 38% del corpus en el que simplemente no hay antagonismo por la supervivencia, aunque no es un porcentaje alto, contrasta con las obras con las que la crítica ha trabajado. Estas han sido obras donde subyace el antagonismo del pueblo mexicano con las diferentes crisis derivadas de la Modernidad y el modelo económico neoliberal, las cuales son siempre representadas por agentes humanos (véanse por ejemplo López-Lozano 2008; Puotkalyte-Gurgel 2011; Sánchez Prado 2007b; Manickam 2012). En cambio, vemos en nuestro corpus una tendencia hacia conflictos que van más allá de la supervivencia a pesar de ser todos relatos en que el mundo tal como se conoce se encuentra en peligro de destrucción. Se puede ver en nuestro análisis cómo en muchos de los relatos el uso de lo apocalíptico deja de servir como una estrategia de representación de lucha, ya sea de una nación, como se veía en la novela apocalíptica mexicana, o de cualquier otra índole. En este punto damos paso al motivo de los conflictos humanos, pues no es este solamente un motivo interdependiente del antagonismo, sino que también permite ver más claramente a qué se dedican estos protagonistas que optan por dejar cualquier intento de supervivencia detrás de sí.

5.1.1.2 Conflictos humanos

En la literatura apocalíptica sacra la humanidad tiene un rol pasivo pues, como también se ha discutido en 3.1, el género apocalíptico en esta vertiente surge para liberar al hombre de la responsabilidad del futuro. En el *Apocalipsis* el

énfasis se hace en las señales y la lucha de Dios y sus fuerzas celestiales contra Satanás y sus ejércitos. Mientras tanto, la humanidad solamente espera el Juicio Final, para el cual la única preparación es un acto de fe. Por otro lado, en la ficción apocalíptica secular, la humanidad y la catástrofe se convierten en elementos centrales, y por lo tanto es común encontrar relatos en los que la humanidad, representada por uno o más personajes, funge como un agente dentro del antagonismo. Tal es el caso en “El plan perfecto” (2012; ver Tabla 2) de Raquel Castro, en el que una tormenta cósmica de otra dimensión amenaza con destruir el planeta. Para evitar esta catástrofe, la protagonista-narradora y su jefe, Phil, trabajan sin parar para reunir a gente adiestrada que pueda generar un campo magnético para proteger a la Tierra. Los personajes son conscientes de que la humanidad depende de ellos y en el relato se hace hincapié en la ardua labor que la protagonista realiza para poder reunir a la gente necesaria:

Vinieron días todavía peores. Encima de que tenía que estar haciendo llamadas desde las siete de la mañana hasta las once de la noche, me daba pavor que no consiguiéramos nuestra meta. Y me pesaba muchísimo no poder contarles nada a mi novio ni a mis amigos. Aunque, claro, ni siquiera los veía (Castro 2012: 85).

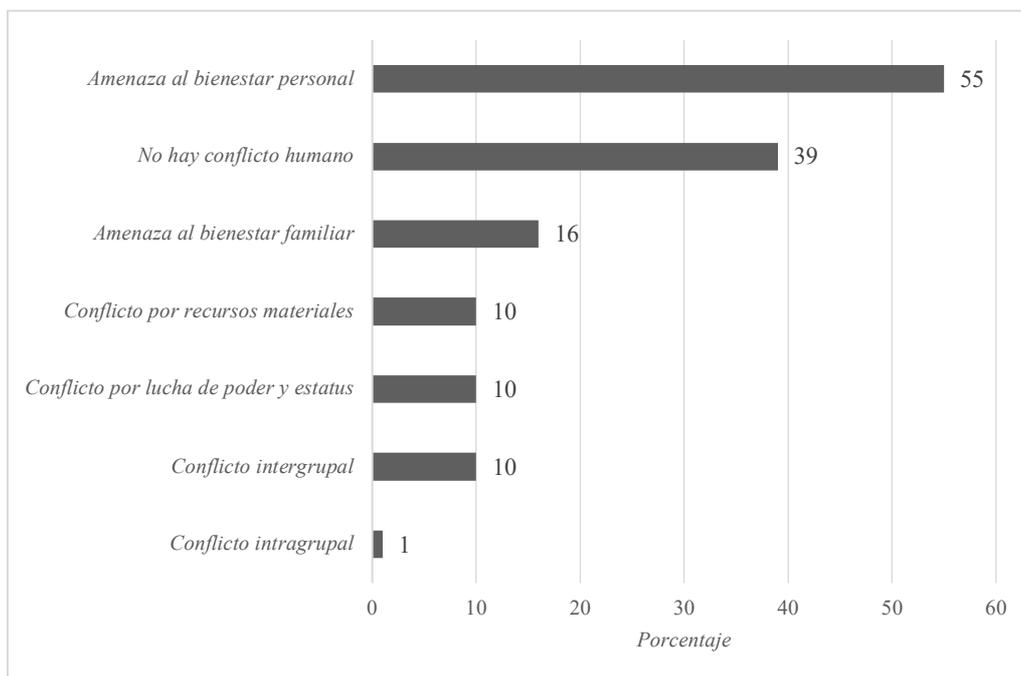
En “El plan perfecto”, la lucha antagónica es entre la humanidad, representada por la protagonista y su jefe, y la tormenta cósmica. Pero, así como la humanidad adquiere agencia en la lucha antagónica (de la cual puede o no salir victoriosa), así también adquiere el poder de renunciar y someterse a la fuerza antagónica. Esto es lo que sucede en “El plan perfecto”: cuando la protagonista descubre que para salvar al mundo no solo tienen que vencer esa tormenta cósmica, sino que ella tiene que seguir trabajando para su jefe con el mismo ritmo durante toda su vida, ella opta por boicotear el encuentro que salvaría a la Tierra. Así, el cuento termina con la restitución de la vida de la protagonista, aunque solo sea durante las últimas horas del planeta: ‘Se me cierran los ojos y por primera vez en mucho tiempo, mientras todo empieza a disolverse, me siento tranquila’ (2012: 89).

En la ficción apocalíptica, la agencia que tiene la humanidad está directamente relacionada con la centralidad que tiene el tema de la supervivencia. Para lograr esta última en un escenario apocalíptico, los personajes tienen que enfrentarse a distintos conflictos, y en nuestro estudio nos hemos dedicado a identificar seis tipos: las amenazas al bienestar personal, las amenazas al bienestar familiar, la obtención de recursos materiales, los

conflictos intergrupales, los intragrupal y la lucha por el poder y el estatus. En el apartado 4.1.1.2 además de definir cada uno de estos tipos de conflictos, hemos establecido que se considerarán tanto los conflictos que se desprenden del antagonismo por la supervivencia como también aquellos que no guardan relación con ella. En un género en el que la lucha por la supervivencia tiende a ser central, es entonces significativo el tipo de conflictos que emergen para sobrevivir, pero también y quizás en mayor medida la aparición de otros conflictos que en esas circunstancias tan adversas se elevan al mismo grado de urgencia. Volvemos para ejemplificar a “El plan perfecto”, donde a pesar de la amenaza de una tormenta cósmica que puede destruir al planeta entero, el conflicto principal que experimenta la protagonista es la carga de trabajo que está mermando con su salud, su vida social y la relación con su pareja. Aunque en este relato la lucha antagónica ha sido identificada líneas arriba como la humanidad contra la tormenta cósmica, hay otro antagonismo a un nivel más individual y que escapa al apocalíptico de la historia: la protagonista contra su tiránico jefe, Phil. En el cuento de Castro, el principal conflicto no es en relación al antagonismo Humanidad-tormenta cósmica, sino en relación con la situación laboral que lleva a la protagonista a proteger su bienestar personal aún a expensas de la destrucción total del planeta.

Entre los resultados obtenidos en el análisis de los conflictos presentes en el corpus, los dos resultados más recurrentes fueron la presencia de conflictos que resultan de una amenaza al bienestar personal (55%) o la ausencia total del tipo de conflictos que nos interesan (39%). Otra forma de interpretar estos resultados es decir que los protagonistas supervivientes casi no se involucran en conflictos que implican a grupos.

Diagrama 5: Tipo de conflictos en los cuentos



Como se ha mencionado en el apartado anterior, la crítica de la ficción apocalíptica en México se ha enfocado principalmente en obras en las que subyace el antagonismo del pueblo mexicano. La novela apocalíptica mexicana suele hacer comentarios a los efectos de la globalización y el modelo neoliberal de los años 1980 y 1990 en México. El carácter social de estas novelas se ve reflejado en el tipo de conflictos que se encuentran en sus relatos, entre los cuales abundan aquellos que implican no solo a los protagonistas, sino también a los grupos a los que estos pertenecen. Los conflictos colectivos en los cuales los protagonistas están implicados son recurrentes en estas obras. Desde conflictos políticos y revoluciones (*Cristóbal Nonato* [1987] de Carlos Fuentes; *La leyenda de los soles* [1993] de Homero Aridjis y *Cielos de la Tierra* [1997] de Carmen Boullosa), conflictos religiosos y sectarios (*Cristóbal Nonato*; *Memoria de los días* [1995] de Ángel Palou y *El día del hurón* [1997] de Ricardo Chávez Castañeda) y conflictos sociales por el caos de la metrópolis (*Cristóbal Nonato*; *El día del hurón*; y *Cerca del fuego* [1986] de José Agustín). En cambio, en el corpus de cuento apocalíptico lo recurrente es que si hay conflictos estos sean solo en relación con el individuo, o incluso que no haya ningún conflicto de los que hemos relacionado con la supervivencia. Estos resultados alejan la caracterización del corpus de las agendas sociopolíticas tan características de la novela apocalíptica mexicana a la que se

ha dedicado la crítica, y la acercan a aspectos más generales de la experiencia humana. Por otro lado, la recurrencia de cuentos en los que no hay conflictos hace que el corpus se perciba más cercano a temas más universales como, por ejemplo, el amor. Estos resultados tienen entonces resonancias similares a la tendencia mayoritaria de las apropiaciones universalistas.

Es de notar que, de los tres cuentos más representativos del corpus, dos tengan como tema central el amor y el tercero tenga como temática central los sacrificios de la vida laboral. En estos relatos lo apocalíptico no se convierte en algo decorativo ni en un motivo cuya única función sea establecer el ambiente de la historia. Lo apocalíptico en estos tres cuentos enfatiza y destaca lo no apocalíptico precisamente por la yuxtaposición de elementos que suelen considerarse tan distintos entre sí. En “El plan perfecto” de Castro, la conclusión a la que llega la protagonista de que más vale vivir bien que cualquier trabajo se ve reforzada cuando dicho trabajo incluye salvar al planeta de la destrucción. Por otro lado, en “Mañana se acaba el mundo” (1997; ver Tabla 2) de Silvia Castillejos, la historia de amor se ve acentuada en el contexto de la destrucción planetaria. En este cuento, un accidente nuclear hace que la Tierra empiece a calentarse a tal grado que los científicos del mundo concluyen que dentro de poco el planeta va a desaparecer. Ante esta noticia el protagonista superviviente, Edmundo, solamente puede pensar en que morirá a sus 14 años sin haber confesado su amor por Ludmila, su amiga de 17. Sin embargo, su profesor de matemáticas y confidente, Alber, logra transmitirle la urgencia de confesar su amor ante la inminente destrucción. Así, al final del relato, Edmundo no solamente logra declarar su amor a Ludmila, sino que se casa con ella de manera simbólica justo antes del fin. Esta historia de amor adolescente y de despertar sexual durante momentos apocalípticos se ve acentuada por la falta de aquellos conflictos que hemos relacionado antes con la supervivencia. La inocencia e ingenuidad de Edmundo no le permiten pensar más que en Ludmila en los últimos días del planeta, así como pasar su tiempo con la única persona con la que puede hablar de la amiga que le gusta. Asimismo, el miedo que tiene a la confesión es exacerbado en la historia gracias a su yuxtaposición con el fin del mundo:

Pero algo más fuerte que el miedo a morir, más fuerte incluso que el miedo de no ver a Ludmila nunca más, lo frenó de golpe. ¿Qué iba a decirle? Ella diecisiete años, él catorce; ella una belleza inconcebible, él un adolescente sin atractivos, padeciendo aún los titubeos de la pubertad. No, por supuesto que no. Jamás se acercaría a ella (1997: 48-49).

Finalmente, el despertar sexual de la pareja se intensifica al suceder en el momento exacto en que sus cuerpos se carbonizan debido al calentamiento global. La muerte (y “la pequeña muerte”) suceden así en el momento más culminante de la historia amorosa, en la cual el fin del mundo se convierte en la circunstancia perfecta para la unión de los amantes.

Nuestro análisis del antagonismo y los conflictos humanos permite ver que en esta muestra del cuento apocalíptico mexicano hay una clara tendencia a que los actores (es decir, los personajes protagonistas) se muestren bastante pasivos con respecto a las implicaciones que supone el fin del mundo. En el apartado 3.1, cuando introducimos lo apocalíptico sacro, una de las observaciones que se hicieron es que esta vertiente de lo apocalíptico permite la evasión de la responsabilidad humana, pues el futuro se ve como ya determinado y en manos de fuerzas sobrehumanas. Por su parte, cuando hablamos de lo apocalíptico secular, se señaló como un punto de contraste con lo sacro el hecho de que las narraciones apocalípticas seculares comienzan a surgir por crisis históricas en las que la responsabilidad humana es evidente. Este es el caso de la novela apocalíptica mexicana de los años 1990, la cual no solamente surge por crisis nacionales específicas, sino que los mismos relatos en estas obras tienen como función principal el comentar y proponer vías de acción de la responsabilidad humana detrás de las problemáticas aludidas. No obstante, vemos que en el cuento apocalíptico mexicano que compone nuestro corpus, difícilmente se puede señalar la responsabilidad humana con el futuro como una tendencia. En primer lugar, porque vemos que las fuerzas antagónicas a las que se suelen enfrentar los personajes no suelen ser humanas. Pero aún más significativo porque, como hemos visto en este último apartado, los conflictos a los que se dedican la mayoría de los protagonistas son personales. Hay incluso casos de cuentos en los que los protagonistas voluntariamente dan la espalda a cualquier responsabilidad humana ante la catástrofe porque esta se opone a sus deseos privados. Claro ejemplo de ello es la protagonista de “El plan perfecto” de Castro, quien con su boicot a la salvación del planeta logra librarse de su esclavizante empleo. Algo semejante se ve en “Los días con Mona” de Ortiz, en donde mientras Mona decide que es importante entender porqué han revivido los muertos, el protagonista-narrador no solamente ve esto como una pérdida de tiempo, sino que para él la crisis ha sido beneficiosa, pues según declara, ‘los meses que pasé con ella fueron los más felices de mi vida’ (Ortiz 2011: 31).

Esto no significa que la evasión de la responsabilidad humana en nuestro corpus es igual a la evasión existente en lo apocalíptico sacro que se señaló en 3.1. Mientras que en lo apocalíptico sacro esto se da porque el futuro se encuentra en manos sobrenaturales y el ser humano no puede hacer nada al respecto, en nuestro corpus, en muchas ocasiones, la evasión de la responsabilidad es una decisión *ex profeso*, sin la cual el futuro pudo haber sido diferente. Sin embargo, vemos en los ejemplos anteriores que esta evasión no tiene que ser resultado de un pesimismo que implique la inevitabilidad del desastre o la derrota de la supervivencia. Como se mencionó antes, otra de las funciones de esta literatura es la de satisfacer la incertidumbre del futuro y ser un refugio contra la ansiedad de la catástrofe. Sin embargo, estos relatos parecen poner en perspectiva la misma definición de “catástrofe”. En “El plan perfecto”, la verdadera catástrofe que causa la ansiedad de la protagonista es su vida laboral, mientras que en “Los días con Mona” y “Mañana se acaba el mundo” la ansiedad de los protagonistas masculinos no se origina en sus respectivas circunstancias apocalípticas, sino del amor que sienten por una mujer a la que ven como inalcanzable. En ambos casos, la catástrofe es la que los acerca más al sujeto de su deseo.

Ya desde aquí vemos tendencias significativamente diferentes de lo que la crítica ha dicho sobre la literatura apocalíptica mexicana. Sobre las novelas de los años 1990 a las que dedica su investigación, Puotkalyte-Gurgel destaca que ‘estas novelas apocalípticas mexicanas identifican a varios “enemigos”, ya sean políticos, económicos o sociales, y ofrecen soluciones’ (2011: 191). Por su parte, Sánchez Padro señala que

la constante aparición del fin del mundo en la literatura y el cine [mexicanos] contemporáneos configura [...] un imaginario del desastre que la cultura mexicana ha usado como una estrategia de resistencia ante los embates de la hegemonía neoliberal (2007b: 10).

En cambio, en el cuento apocalíptico mexicano no hay un enemigo concreto que se pueda considerar como recurrente. Los personajes son pasivos y no se involucran en conflictos grupales. En estos relatos no suelen usarse para representar crisis sociopolíticas del contexto nacional, y los conflictos a los que se dedican la mayoría de los protagonistas, son personales. A continuación, presentamos una tabla en la que iremos puntualizando aquellos resultados que se muestran como tendencias en el corpus, de manera que al finalizar los cuatro apartados de esta caracterización se tendrá una tabla

completa de los resultados en para los cuatro motivos. En el siguiente apartado 5.1.2 presentamos los resultados del análisis de los motivos relacionados con el evento apocalíptico: la causa del fin del mundo y la posibilidad de la catástrofe.

Tabla 3: Tendencias que caracterizan al corpus de cuento apocalíptico mexicano
Motivos relacionados con los protagonistas supervivientes

<p>Motivos relacionados con los protagonistas supervivientes</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hay poco antagonismo del protagonista superviviente contra otros seres humanos (16%). • Los protagonistas supervivientes casi no se involucran en conflictos grupales. • Los protagonistas tienden a ser pasivos con respecto a las implicaciones que supone el fin del mundo. • Lo apocalíptico no suele usarse para representar crisis sociopolíticas del contexto nacional. • Las fuerzas antagonicas a las que se suelen enfrentar los personajes no suelen ser humanas. • Los conflictos a los que se dedican la mayoría de los protagonistas son personales. 	<p><i>Motivos relacionados con el evento apocalíptico</i></p>
<p><i>Motivos relacionados con el escenario de la catástrofe</i></p>	<p><i>Motivos relacionados con el tiempo de la catástrofe</i></p>

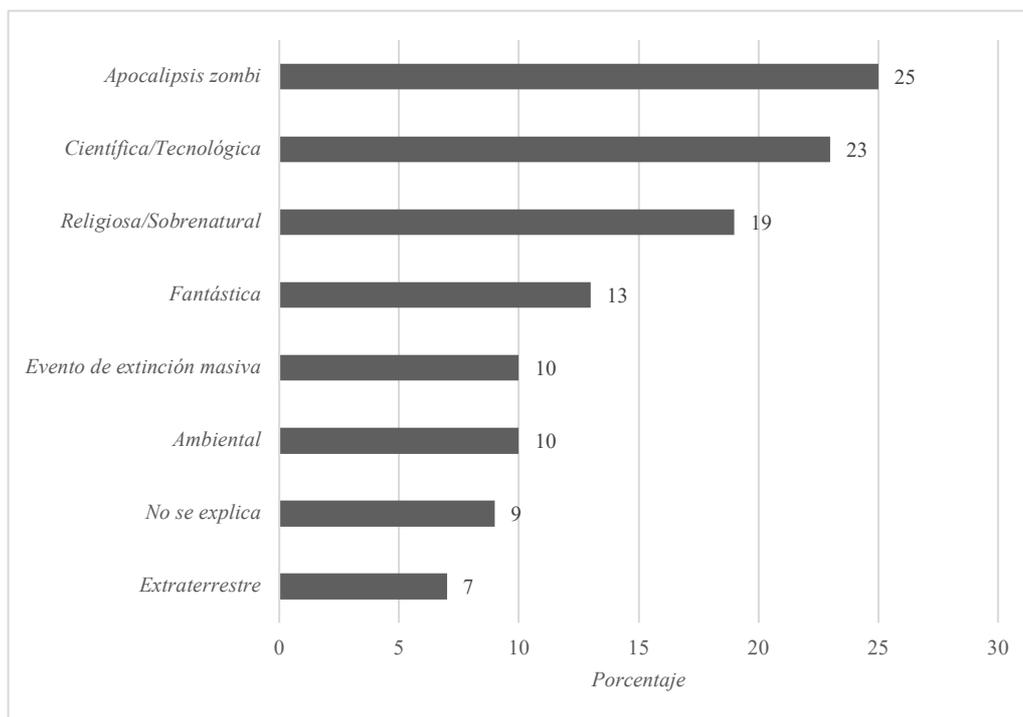
5.1.2 Motivos relacionados con el evento apocalíptico

El evento por el cual sucede la catástrofe o el fin del mundo es acaso el motivo más distintivo de la ficción apocalíptica. Como se mencionó con anterioridad, es tan central que la forma más común de categorización de estos textos es la etiológica. El evento apocalíptico no solamente define la manera en que el mundo acaba en estas obras, sino que también impone las condiciones en las que los personajes se mueven, así como otros motivos como el tiempo, el escenario y los conflictos humanos. No obstante, si bien cada tipo de evento trae consigo sus propias tendencias, esto no significa que impongan parámetros que definan siempre el curso del relato. Incluso, a pesar de ser un motivo central para la definición de la ficción apocalíptica, veremos que no en todo relato la causa del fin del mundo es central. En los siguientes subapartados centramos nuestra atención en dos aspectos que definen al evento en los cuentos: la causa del fin del mundo en 5.1.2.1 y la posibilidad de que ocurra la catástrofe en 5.1.2.2.

5.1.2.1 *Causa del fin del mundo*

La clasificación etiológica que se ha hecho para el estudio del corpus de cuentos mexicanos consta de siete diferentes tipos de causas que ya han sido presentadas en 3.3.1 y delimitadas para su análisis en 4.1.1.2. A saber, las siete categorías son: las causas religiosas o sobrenaturales, las fantásticas, las extraterrestres, las científicas o tecnológicas, las ambientales, los eventos de extinción masiva y los apocalipsis de zombis. También, como se mencionó en el aparato metodológico, se agregó una octava categoría para aquellos cuentos en los que el fin del mundo no es explicado lo suficiente para su clasificación, y se consideró además la posibilidad de que un mismo relato entrara en más de una de las causas. Teniendo esto en consideración, la presencia de las causas en el corpus fue la siguiente:

Diagrama 6: Causa del fin del mundo

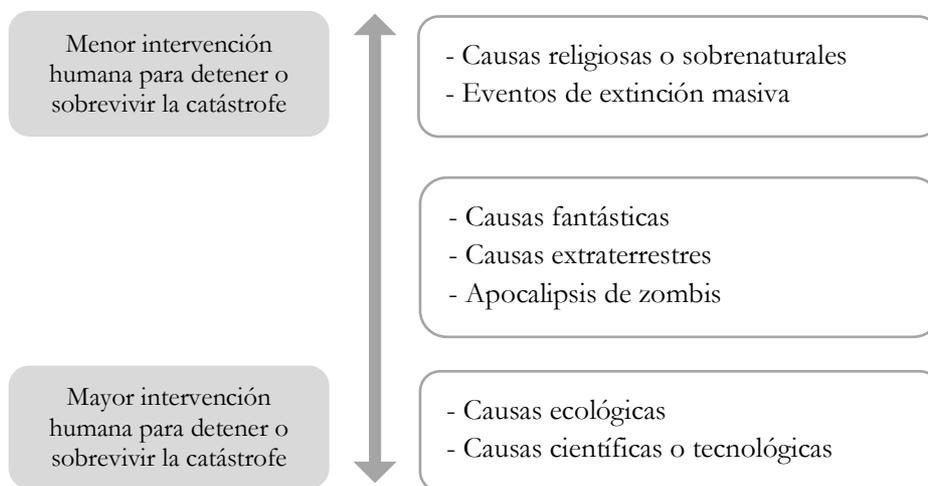


Dados estos porcentajes, es difícil hablar de tendencias hacia alguna causa en particular, aunque se pueden distinguir tres causas con una mayor presencia que las demás: los apocalipsis de zombis, las causas científicas o tecnológicas y las religiosas o sobrenaturales. En cuanto al resto de las categorías, los resultados más significativos son los que dejan en evidencia las tendencias que no sigue nuestro corpus. Una de estas es la de causas extraterrestres, pues vemos en el corpus que su presencia es bastante baja (7% o 5 cuentos). Es decir que, a diferencia de la tradición angloamericana, en el cuento apocalíptico mexicano la catástrofe no suele provenir de otros planetas. Asimismo, es notable el bajo número de relatos cuya causa del fin del mundo es ecológica, pues como se vio en 2.2 esta fue una causa recurrente en las novelas apocalípticas mexicanas de los años 1990. Como se mencionó para el caso de la novela, esta recurrencia de catástrofes medioambientales iba estrechamente de la mano con el escenario predilecto en la Ciudad de México, y formaba parte del comentario social sobre los problemas en la urbe (López-Lozano 2008: 231). Sin embargo, esta crítica social como parte de los motivos apocalípticos es casi inexistente para el caso de los cuentos, pues de los 7 cuentos del corpus en donde la causa del fin del mundo es ecológica, solo uno de ellos tiene lugar en la Ciudad de México. En “Leones” de Bernardo

Fernández (2003) una plaga de leones azota la capital mexicana, plaga que empeora ante la inacción del gobierno para controlar la creciente población y los ataques de estos animales. En el cuento hay una clara crítica a la inacción del gobierno ante el problema, la cual también se encuentra en las novelas de los años 1990. Sin embargo, una diferencia con estas es que, mientras ellas hacen referencia a un problema concreto y aún existente en la capital como lo es la contaminación, en “Leones” la crisis ecológica es completamente ficticia.

Ahora bien, aunque los porcentajes mostrados en el Diagrama 6 no son suficientes para hablar de tendencias significativas de lo que sí caracteriza al corpus, podemos hacer otro tipo de observaciones con la información ahí presentada. De las definiciones que se dieron de las diferentes causas del fin del mundo en la ficción apocalíptica se puede observar que cada una de ellas lleva consigo ciertas tendencias con respecto a diferentes parámetros. El que aquí más nos interesa es el papel que suele jugar la humanidad en cada una de las diferentes causas, pues es este un parámetro central que puede ser señalado en todo relato apocalíptico sin importar la clasificación a la que pertenezca. Este aspecto se relaciona estrechamente con el apartado anterior en el que se discutieron los motivos relacionados con los protagonistas supervivientes, aunque aquí nos interesa ver la función de la intervención humana en general y no solo con respecto a los personajes principales. Para el análisis de cómo se refleja este aspecto en las diferentes causas del fin del mundo, hemos elaborado una escala que va de menor a mayor intervención humana para detener o, cuando menos, para sobrevivir la catástrofe según el tipo de causa. Esta escala queda de la siguiente forma:

Diagrama 7: Escala de intervención humana según el tipo de causa del fin del mundo



De acuerdo con la definición que se dio en 3.3.1 de las causas religiosas o sobrenaturales y de los eventos de extinción masiva, en este tipo de ficciones se espera una menor intervención humana contra la catástrofe, pues en ambas el fin del mundo es resultado de fuerzas ante las cuales la humanidad tiene pocas posibilidades de victoria: deidades, demonios, astros, etcétera. En cuanto a las que tienen mayor intervención humana contra la catástrofe, hemos posicionado aquí a las causas ecológicas y las científicas o tecnológicas. Las ecológicas porque, aunque solamente en ocasiones son resultado de acciones humanas (por ejemplo, el calentamiento global), de acuerdo a la teoría este tipo de ficción tiende a enfocarse en las comunidades de supervivencia (Hammond y Ortega Breton 2015: 110–111), y en muchos casos el enfoque es en grupos humanos que luchan por salvar al planeta (111). Por su parte, las ficciones con causa científica o tecnológica son en las que más suele haber intervención humana. En ellas, el desastre es resultado de acciones humanas, y por lo tanto suele haber un mayor conocimiento de la catástrofe y de las posibles soluciones o formas de supervivencia. En medio de estos dos polos, el de menor y mayor recurrencia, hemos posicionado a las causas fantásticas, los apocalipsis de zombis y las causas extraterrestres. Las primeras dos porque, según vimos en sus respectivas definiciones, la naturaleza e identidad del agente que provoca los respectivos finales es variada. Por su parte, hemos puesto aquí a las causas extraterrestres pues, aunque la catástrofe viene de fuera de la humanidad, generalmente en manos de razas superiores, en el caso de algunos tipos de invasiones el enfoque es también en grupos humanos que buscan defender el planeta (Cowan 2011: 618–619).

El posicionamiento de las causas del fin del mundo según la intervención humana en el diagrama 7 esta basada, como ya se dijo, en las definiciones otorgadas en el marco teórico, y está por lo tanto inspirada en gran medida en la tradición angloamericana. Sin embargo, en nuestro corpus vemos que la recurrencia de intervención humana no sigue todas las tendencias que se desprenden de las distintas causas del fin del mundo, aunque tampoco se aleja demasiado de dichas propensiones.

En el caso de los cuentos con causa religiosa o sobrenatural, estos no se desvían de las características que suelen definir a este tipo de relato apocalíptico. Dado que las posibilidades de supervivencia humana son prácticamente nulas al enfrentarse a fuerzas sobrehumanas, una tendencia más de estos relatos es el enfoque en temáticas que escapan a cuestiones de

supervivencia, típicamente en los aspectos del dualismo radical o la realidad trascendente, especialmente cuando la causa se relaciona con la temática cristiana del juicio final. Ejemplo de este tipo de relato es el antes mencionado “La llegada del Reino” de Chimal, en el que la llegada de Jesús y su comportamiento de *junior* pone en perspectiva lo que se considera como el bien y el mal. Algo semejante hace Chimal en otro de sus relatos, “Capo de capos” (2012). En esta historia, Dios aparece en una reunión entre capos de la droga:

aquella figura todavía más ancha, de músculos todavía más pronunciados, de tatuajes todavía más abigarrados, con más cananias al hombro y además ametralladoras, granadas, cuchillos; con gafas más oscuras, con la cabeza todavía más afeitada (redonda como Júpiter visto de cerca, brillante como todas las estrellas), no podía ser sino el verdadero capo de capos, o mejor aún, el Capo de Capos de Capos, el Mero Mero, el Más Chingón de las praderas y el espacio sideral, el Creador de todo lo visible y lo invisible (Chimal 2012a: 290).

Tras su aparición, Dios decide dar inicio al apocalipsis, y en lugar de salvar a los justos, según se ha predicado siempre en la cristiandad, salva a sus preferidos, los más malvados y despiadados. En estos dos ejemplos no hay ningún tipo de intervención humana que tenga como objetivo la supervivencia. A lo mucho, lo que se busca es contarse entre los que serán llevados al paraíso después del apocalipsis, pues los personajes saben que el Juicio Final es absoluto y que no hay forma de detenerlo. Esto se repite en otros de los cuentos cuya causa del fin del mundo es el Juicio Final según el cristianismo. No obstante, a nivel de todos los relatos de causa religiosa o sobrenatural, vemos que en su mayoría ni los protagonistas supervivientes ni los demás personajes humanos buscan intervenir para detener el fin ni para la supervivencia personal. De hecho, el único de estos cuentos en los que se puede ver algún tipo de intervención humana es “La otra noche de Tlatelolco” (2015) de Bernardo Esquinca, y esa intervención viene de parte de personajes secundarios, pues mientras uno de los protagonistas es un zombi, el otro es la novia del primero, y su único interés es encontrar a su pareja.

En cuanto a los cuentos del corpus donde el fin del mundo viene por eventos de extinción masiva, estos siguen también de cerca la tendencia vista en el Diagrama 7. Ante la inminencia del fin y la imposibilidad humana de cambiar el futuro, se mencionó que en los relatos con causa de extinción masiva el tema principal se suele desviar del evento catastrófico para enfocarse

en las varias respuestas sociales y existenciales ante estos escenarios. La intervención humana en estos finales del mundo suele ser insignificante. Aunque existen ficciones en las que la humanidad llega a intervenir y afectar de manera positiva el resultado (piénsese, por ejemplo, en las películas *Armageddon* [1998] de Michael Bay, *Deep Impact* [1998] de Mimi Leder y *Sunshine* [2007] de Danny Boyle), en el caso del cuento apocalíptico de nuestro corpus tenemos circunstancias similares a las causas religiosas y sobrenaturales: los personajes humanos de estos relatos ni buscan intervenir, ni buscan la supervivencia. Entre estos cuentos se pueden observar ejemplos tanto de respuestas sociales como existenciales hacia la catástrofe. Para el primer caso, tomamos como ejemplo “Las últimas horas de los últimos días” (2004) de Bernardo Fernández, en el que un meteorito está próximo a chocar contra la Tierra y se espera la destrucción total del planeta. Los protagonistas de la historia, Aída y Wok, son una pareja de jóvenes que recorren la Ciudad de México mientras esperan el “chingadazo”. En el relato, además de seguir a la pareja de jóvenes en sus últimas andanzas, se hacen distintos comentarios sociales sobre la población de la capital mexicana en medio de la catástrofe: cómo surgen sectas y peregrinaciones lideradas por celebridades de la televisión, el valor de los símbolos patrios ante la muerte y la perseverancia de las instituciones. Sobre esta última, Aída y Wok se topan con un señor que, a pesar del desorden social que ha impuesto el próximo fin del mundo en la capital, espera cada día el autobús para ir a su trabajo:

Mire, joven, éste es un país de instituciones. Si el camión no pasa en cinco minutos, me voy caminando, como todos los días. Punto. No vamos a permitir que nos rebasen estas cosas. Los mexicanos somos más grandes que cualquier desgracia. Ya lo vivimos en el temblor del 85 (Fernández 2004a: 17).

Este personaje, más que representar una oposición ante la catástrofe (pues, ¿qué puede hacer una buena moral laboral contra un meteorito?), es una imagen de lo que Monsiváis llama los *rituales del caos*: ‘pese a los desastres veinte millones de personas *no renuncian a la ciudad y al Valle de México, porque no hay otro sitio adonde quieran ir y, en rigor, no hay otro sitio adonde puedan ir*’ (Monsiváis 2012: 20, cursivas en el original). El cuento termina en el momento del impacto, con los protagonistas ocupando sus últimos momentos de vida para hablar de sus padres, del futuro que no tendrán y finalmente, justo antes de la destrucción total, del amor que sienten por el otro (Fernández 2004a: 23–24).

Ahora bien, también se pueden encontrar ejemplos de respuestas existenciales entre los cuentos que tienen causa en un evento de extinción masiva. Uno de estos ejemplos ya se ha visto en “El plan perfecto” de Castro, en el que se pondera el verdadero valor que tiene para el individuo el sacrificio personal en contraste con el bien de la humanidad. Otro ejemplo lo vemos en “Se hace tarde” (2013) de Agustín Fest. En este cuento un astro está a punto de impactar con el planeta. El relato se enfoca en Ablanedo, quien se encuentra a solas en su departamento en las horas finales antes del impacto. Mientras espera, Ablanedo recuerda a su familia, a su ex-esposa y a su ex-amante. Ninguno de ellos se encuentra con él, y ante la inminencia del fin y de su soledad en esos últimos momentos, decide como último acto el terminar un videojuego que dejó pendiente en su juventud: ‘Tenía la verdadera esperanza de que si lograba terminar la aventura algo sucedería: se iba a salvar, iba a pasarse al mundo de Mario o su vida valdría para algo’ (Fest 2012: 19). Entre disquisiciones sobre el libre albedrío, recuerdos de sus seres queridos y el anhelo de al menos tener éxito en una última misión, Ablanedo muere quemado sin soltar el control del videojuego, justo en el momento en que estaba próximo a liberar la princesa del último nivel. Para el caso de los cuentos cuyas causas del apocalipsis son religiosas, sobrenaturales o eventos de extinción masiva, vemos que nuestro corpus sigue la tendencia de una menor intervención humana.

Con respecto a los tres tipos de causa en las cuales es difícil especificar tendencias con respecto a la intervención humana (las causas fantásticas, extraterrestres y los apocalipsis de zombis), en el corpus vemos que ambos casos, la intervención y la no intervención, están presentes en casi igual medida. De las tres causas solo nos interesa comentar los apocalipsis de zombis. Por una parte, porque las causas fantásticas y las extraterrestres son de las que menor presencia tienen; por otro lado, porque el apocalipsis de zombis es la causa más recurrente en todo el corpus, con un 25% de los cuentos. Este porcentaje es igual a 17 cuentos de los cuales en 10 de ellos sí hay intervención humana para detener o sobrevivir la catástrofe.

En la mayoría de estos casos, estos esfuerzos están liderados por grupos humanos especializados que buscan detener a las hordas de muertos vivientes. Un ejemplo es el ya citado “La otra noche de Tlatelolco” de Esquinca, en el que el ejército mexicano busca deshacerse de Germán, uno de los estudiantes asesinados en la masacre de Tlatelolco en 1968 y el primero en convertirse en zombi. En otros casos, como en “Los días con Mona” de Ortiz, la acción

humana tiene como fin primero la supervivencia personal. Mona y el narrador van de escondite en escondite buscando alimentos, agua y armas, y se enfrentan cuando es necesario a los muertos andantes. Con el tiempo, Mona llega a la conclusión de que la única salvación que tienen depende de entender por qué han vuelto los cadáveres de los difuntos, y es así que en los últimos meses de convivencia con el narrador se dedica a encontrar una explicación que los ayude a sobrevivir o cuando menos entender la catástrofe.

No obstante, aunque en la mayoría de estos relatos (10 de 17) hay acciones humanas en contra de los zombis, al momento de enfocarnos solamente en los protagonistas el resultado es el opuesto. De los 28 protagonistas que se encuentran en estos 17 relatos, 19 no hacen nada en contra de la catástrofe ni luchan por sobrevivir. En la mayoría de los casos, esto sucede por dos razones: ya sea porque los protagonistas ignoran lo que está sucediendo o porque los protagonistas son zombis. Vemos ambos casos en “La noche de Tlatelolco”: Germán es el primer zombi y por ello no se puede esperar que intervenga contra el despertar de los muertos, mientras que su novia, Julia, no sabe de la condición de Germán, y se dedica a buscarlo hasta que lo encuentra y es mordida por él.

La agencia del sujeto zombificado se relaciona estrechamente con el giro deconstructivista mencionado en la definición de estas ficciones según el cual al zombi se le humaniza y se le da voz. Este caso no es significativamente amplio en el corpus, pero sí es existente. Como ejemplo está el cuento “Sobrevivir” (2015) de Cecilia Eudave, en el cual el narrador es un zombi quien cree ser el último de su especie. A manera de monólogo interior, el zombi-narrador cuenta que tanto seres humanos como zombis se han terminado, los primeros devorados por los segundos, y estos últimos pereciendo de hambre y decadencia. Ahora deambula solo, extrañando a la comunidad zombi, a la cual describe como una comunidad igualitaria, en donde no hay asesinato entre congéneres, ni clases sociales, ni estándares de belleza. Una sociedad que lo único que busca, al igual que el ser humano, es sobrevivir: ‘Sí, sobrevivir. Sobrevivir a cualquier precio. Sobrevivir aun a costa de nuestra misma especie. Sobrevivir porque eso está en todas las naturalezas’ (Eudave 2015: 65). Al final, para sobrevivir, termina devorándose a sí mismo.

Además de los casos de protagonistas que ignoran la catástrofe o de los que son zombis, también hay algunos pocos protagonistas cuya falta de acción humana contra los zombis surge de la convicción. Por ejemplo, en “Día de muertos” (2015) de José Luis Zárate, un padre prepara a su familia para

celebrar el día de muertos visitando a sus familiares zombificados. Se establece en el relato que en México, en vez de matar y deshacerse de los cadáveres vivientes, la gente los encierra y los mantiene en los panteones, pues la zombificación se considera como una forma nueva de muerte, una *Nueva Muerte* que merece de cuidados. En el cuento, el padre descubre que su hija Victoria asiste al ritual de ese año solamente para despedirse de sus muertos. Ella planea irse a Estados Unidos con su novio, ya que en el país vecino se deshacen de los muertos, lo que evidentemente le parece ser una mejor solución. Su padre, ante este argumento y la próxima ausencia de su hija reconoce que, en efecto, no hay una *Nueva Muerte*. Pero es precisamente por esto que considera el rito como necesario:

Porque, a veces, no podemos más que aferrarnos a los que no están, creer – con un gesto vano, inútil, tonto – que la muerte no es el fin y que se puede tocar (un roce, una caricia) lo que ha sido apartado definitivamente de nosotros (Zárate 2015: 52).

Vemos entonces que, aunque es menos notable, los cuentos de apocalipsis de zombis también suelen presentar poca o nula intervención humana tanto para detener como para sobrevivir la catástrofe.

Por último, están las causas cuya definición apunta a una mayor intervención humana en los relatos: las causas ecológicas y las científicas o tecnológicas. La primera de estas no brinda información relevante con respecto a la intervención humana, pues además de ser una de las causas con menor presencia en el corpus (solamente 7 cuentos), la distribución de estos relatos con respecto a si hay o no intervención humana es bastante estable (en 4 cuentos hay y en 3 no hay intervención humana). Con anterioridad nos detuvimos a comentar los cuentos que tienen causa en eventos de extinción masiva, los cuales se presentan en igual medida (10% o 7 cuentos). Sin embargo, en este caso fue relevante hacer observaciones pues, a diferencia de los cuentos con causas ecológicas, los de evento de extinción masiva mostraron una clara tendencia hacia la no intervención humana (6 de 7 cuentos).

En cuanto a las causas científicas o tecnológicas, vemos aquí que, si bien sí hay intervención humana, en la mayoría de estos relatos los esfuerzos por sobrevivir o detener la catástrofe son nulos, sobre todo al enfocarnos en los protagonistas. Un ejemplo es el ya citado cuento “Mañana se acaba el mundo” de Castillejos (ver Tabla 2), en el que el intenso calentamiento global que

destruye al planeta es resultado de un accidente nuclear. Como ya se ha mencionado con anterioridad, en este relato los protagonistas, más que ocuparse de las causas que traerán la destrucción del planeta, ocupan lo último que les queda de tiempo para resolver su situación amorosa. Sin embargo, la falta de acción para impedir o sobrevivir la catástrofe es colectiva. Esta pasividad se debe a distintas razones, siendo la más relevante el tipo de colectividad que se ve en el relato. Las acciones suceden en una ciudad pequeña, donde ‘bien uno podía vivir ajeno a la locura desatada en la Tierra desde que se anunció su fin’ (Castillejos 2003: 49). La tía Amalia, con quien vive Edmundo, representa la actitud de esta colectividad que se siente ajena a lo que la ciencia y la tecnología han ocasionado: ‘Eso es cosa de los gringos, hijo. Ha de ser alguna propaganda para vender cachivaches’ (2003: 45). Por su parte, la única voz en esa colectividad que toma en serio las circunstancias es el profesor de matemáticas y confidente de Edmundo, Alber. En el caso de éste, su falta de acción se debe a la falta de esperanza ante la gravedad de la situación, así que pasa sus últimos días despidiéndose de la naturaleza y ayudando a Edmundo a consumir su amor con Ludmila. Es así que, ya sea por no tomar en serio a la ciencia, o por tomarla muy en serio y no cuestionarla, los personajes que habitan el relato de Castillejos no hacen nada para tratar de sobrevivir, y viven sus últimos días como si no aconteciera nada fuera de lo normal.

En este y otros de los relatos con causa científica o tecnológica, la ciencia y la tecnología toman una posición semejante a la de los agentes sobrenaturales: luchar contra ellos es inútil. Esta actitud en el cuento apocalíptico mexicano se puede relacionar con lo que Mauricio-José Schwarz responde a quienes cuestionan la ciencia ficción mexicana por pertenecer a un país que no produce tecnología: ‘No somos un país generador de tecnología... pero la padecemos’ (en Fernández 2010: 7). En cuentos como “Mañana se acaba el mundo” el foco de atención no es la relación del ser humano con la ciencia y la tecnología, ni tampoco se presenta como un relato moralizador, como lo suele definir la teoría (Cowan 2011: 621). En este y otros relatos del corpus, el énfasis está en el padecimiento que implica la catástrofe, casi independientemente de cual sea su causa. Es también por ello que en el corpus algunos de los cuentos de causa científica o tecnológica suceden en un tiempo postapocalíptico en el que la humanidad ha cesado de existir o se encuentra en sus momentos finales. En estos casos, aunque se haga saber que la catástrofe fue por este tipo de causas, no se le da gran relevancia ni

explicación. Por ejemplo, en “Un hombre es un hombre” (1998) de Gabriel Trujillo Muñoz un grupo de máquinas presencian la muerte de quien puede ser el último hombre en el planeta. Esta muerte es trágica para ellas, pues sin los seres humanos, se quedan solas en el universo. Ante esta realidad, la causa que llevó a la extinción del hombre pierde importancia, y en el cuento solo se menciona al respecto lo siguiente: ‘Murieron a su manera. Así, con disparos y gritos y relámpagos. Estúpidamente’ (Trujillo Muñoz 2002: 115).

Otro ejemplo similar es “El buen Ben” (1996) de Federico Schaffler. En este cuento, la Tierra es elegida para unirse al Consejo Galáctico, lo cual traería beneficios al planeta, como la migración a otros mundos para lograr una mejor distribución de recursos. Sin embargo, cuando el emisario de la noticia llega a la Tierra, la humanidad ya ha perecido: ‘al bajar más se percató del silencio, destrucción y desolación. La muerte radioactiva lo envolvía todo’ (Schaffler 2014: 244). Se puede intuir que esta radiación es resultado de acciones bélicas por parte del ser humano, no solamente por el estado de destrucción en que se encuentra el lugar, sino también por el final en que se cita la inscripción de una estatua de Benjamín Franklin, quien hizo la solicitud al Consejo Galáctico 250 años atrás: ‘A Benjamín Franklin, padre del ingenio y el progreso de Norteamérica, con nuestro agradecimiento, por ser el responsable de lo que hoy somos’ (2014: 244). A través de la figura de Franklin se sugiere la responsabilidad humana de su propia desaparición, así como se remarca la ironía de dicha circunstancia. Una vez más, el relato da solamente información suficiente para conocer la naturaleza de la catástrofe, pero ante la totalidad de la destrucción, en estos casos, los detalles se dejan de lado.

Aunque el corpus de cuento apocalíptico mexicano no se desvía por completo de las tendencias mostradas en el Diagrama 7, podemos observar que hay una notable inclinación a la inacción humana, especialmente por parte de los protagonistas, ante los distintos escenarios del fin del mundo. Asimismo, llama la atención que, de las tres causas del fin del mundo más representadas en el corpus, dos de ellas se encuentran en ambos extremos del diagrama: las religiosas o sobrenaturales y las científicas o tecnológicas. El que las causas religiosas o sobrenaturales sean abundantes es comprensible en un país como México, en el que no solamente hay una fuerte influencia del catolicismo en su idiosincrasia, sino también una inclinación a usar mitos apocalípticos para interpretar crisis históricas, fenómeno que Lois Parkinson Zamora extiende a toda la historia latinoamericana (Fabry 2012: 7). En cuanto

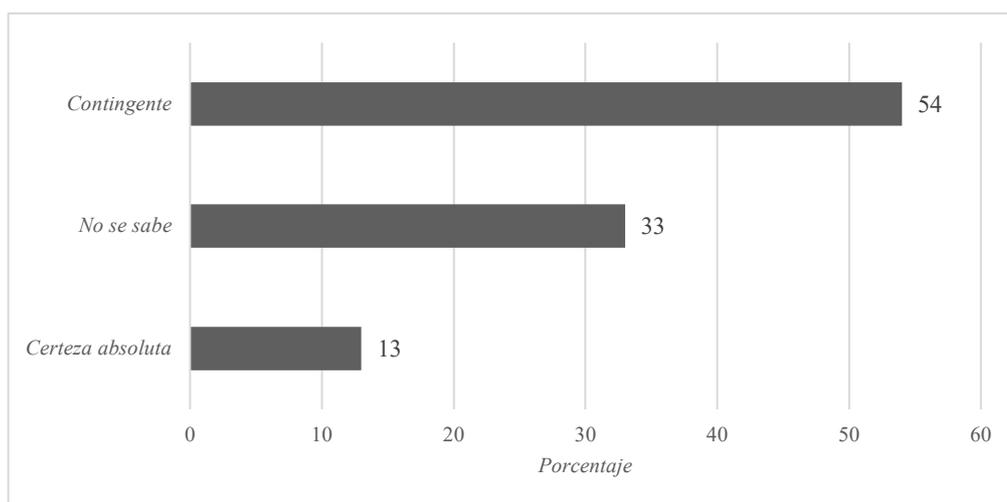
a los relatos con causas científicas o tecnológicas, veremos más adelante en este trabajo que esta fuerte presencia se debe en parte a influencias externas a la nación. No obstante, estas influencias no significan una imitación de parámetros, pues como venimos viendo, a diferencia de lo que la teoría señala sobre este tipo de relatos, en el caso mexicano la tendencia es alejarse de esto.

5.1.2.2 Posibilidad de la catástrofe

Otro motivo que hemos considerado con respecto a la naturaleza del evento apocalíptico ha sido la posibilidad de que suceda la catástrofe. Este motivo, definido en 4.1.1.2, describe qué tan posible era en el relato que sucediera la catástrofe, tomando únicamente en consideración la naturaleza del evento. Los resultados conseguidos a partir de esta variable vienen a complementar lo visto en los apartados anteriores, pues la posibilidad de la catástrofe llega a influir en las reacciones y las formas de actuar de los personajes.

Para analizar esta variable en el corpus de cuento mexicano se establecieron tres posibles valores en los que se podía presentar este motivo en los relatos: peligros contingentes, catástrofes de certeza absoluta y un valor neutro para aquellos relatos en que no se puede definir por falta de información. La distribución de estos valores es la siguiente:

Diagrama 8: Posibilidad de la catástrofe



Podemos ver en este diagrama que la mayoría de los casos son del tipo contingente. Es decir que, en la mayoría de los cuentos, la catástrofe es

resultado de eventos que pudieran no haber sucedido. Este aspecto es significativo con respecto a las actitudes que los personajes muestran hacia la catástrofe. En los 37 cuentos que conforman el 54% de los relatos con catástrofes contingentes encontramos un total de 52 personajes principales, de los cuales 42 son protagonistas supervivientes. Las actitudes de estos protagonistas con respecto a estas catástrofes contingentes se pueden dividir en tres: aquellos que confrontan la catástrofe, aquellos que muestran aceptación o incluso indiferencia, y aquellos que no tienen reacción alguna porque ignoran el evento o porque el fin es súbito para ellos.

Una de las dos actitudes menos recurrentes de estas tres es la de confrontar la catástrofe, con solo 9 protagonistas supervivientes que lo hacen. Un ejemplo de estos protagonistas es la ya mencionada Sonia Duheme de “Los viejos tiempos” de Rangel Santos (ver Tabla 2). Una guerra nuclear ha destruido las ciudades y ha degenerado en lluvias ácidas que dificultan encontrar alimento. Esto ha hecho que muchos supervivientes recurrieran al canibalismo y formaran pequeñas sociedades para cazar a otros seres humanos. En el relato, Sonia huye de uno de estos grupos, y mientras lo hace rememora momentos clave de lo que ha sido su supervivencia desde la guerra. Ahora con 50 años, se menciona que ‘en veinte años de cacería nunca habían podido emboscarla’ (Rangel Santos 2015: 34). Esto nos permite afirmar que la guerra nuclear que ha ocasionado este nuevo *status quo* sucedió hace por lo menos 20 años, y que durante este tiempo la protagonista ha luchado por sobrevivir. Incluso, más allá de sobrevivir, el cuento muestra a una superviviente que vive plenamente a pesar de la catástrofe. Por ejemplo, aunque ya no se encuentra con ella, recuerda a la pareja con la que vivió durante esos años y con la que incluso llegó a planear tener hijos (2015: 34). Al final de “Los viejos tiempos”, Sonia es alcanzada por la tribu de caníbales que la perseguía, y puede adivinarse que su vida acabará como consecuencia de ello. Sin embargo, el relato muestra la actitud de un superviviente que afronta las consecuencias de la catástrofe.

Los protagonistas como Sonia son una minoría tanto en los relatos con catástrofes contingentes como en el corpus de cuento apocalíptico mexicano en general. Recuérdese, por ejemplo, que este cuento pertenece a los menos característicos del corpus. Los protagonistas supervivientes que se muestran pasivos ante la catástrofe son la mayoría, pero hemos visto que esta pasividad responde a dos actitudes o circunstancias diferentes. La primera, es de aquellos protagonistas supervivientes que, por ignorancia o por el elemento

sorpresas, no reaccionan ante la catástrofe contingente. De estos encontramos solamente 10 casos. Uno de ellos es en el ya citado cuento “La otra noche de Tlatelolco” de Esquinca, en el que el protagonista masculino, Germán, muere antes de reaccionar a la catástrofe y se convierte en el primer zombi. Por su parte, su novia Julia ignora que Germán se ha convertido en zombi, y por ello nunca reacciona ante la catástrofe y muere de un balazo justo en el momento en que Germán la muerde.

La tercera actitud que toman los personajes ante las catástrofes contingentes es la más recurrente con 23 de los 42 protagonistas supervivientes que enfrentan este tipo de catástrofe: la aceptación o la indiferencia. Esta forma de impasividad llama la atención al tratarse de catástrofes contingentes, pues se destaca con esto el carácter voluntario y consciente de dicha actitud. Un ejemplo claro se ve en el ya citado “El plan perfecto” de Castro (ver Tabla 2), en el que la protagonista, ante el sacrificio que implica salvar al mundo, termina indiferente al destino del planeta y boicotea el plan que pudo detener a la tormenta cósmica para poder pasar un último día de calidad con su pareja. En cuanto a los protagonistas que simplemente aceptan la llegada del fin sin tomar ninguna medida, tenemos ejemplos claros en “Mañana se acaba el mundo” de Castillejos (ver Tabla 2) y “Las últimas horas de los últimos días” de Fernández. En estos casos, hay una clara correlación con los finales del mundo causados por eventos de extinción masiva o ecológicos a gran escala, pues aunque sean contingentes, en los relatos se manejan como eventos confirmados. No obstante, desde la perspectiva de los personajes se pone en duda esa certeza en más de una ocasión. Por ejemplo, en “Mañana se acaba el mundo”, Edmundo duda en varias ocasiones si el mundo realmente se acabará, ante lo cual su profesor y confidente, Alber, lo tiene que convencer constantemente de lo contrario. Finalmente, Edmundo acepta que sucederá la catástrofe, pero en vez de hacer algo con razones de supervivencia (por ejemplo, nunca se pregunta si la destrucción será total o si hay alguna forma de revertirla), decide dedicar sus últimos días a Ludmila. En “Las últimas horas de los últimos días” también se llega a cuestionar la probabilidad del meteorito: ‘Ya tendría que haber sucedido [...]; algo falló. Hace dos semanas que estamos viviendo tiempo extra’ (Fernández 2004a: 16). Sin embargo, los personajes se mueven por la ciudad esperando el “chingadazo” la mayor parte del tiempo, sin rumbo ni objetivo algunos más que la espera.

Esta mayoría de relatos contingentes viene a reforzar la parte de la caracterización del corpus que ve la pasividad de los personajes ante la tragedia como una tendencia. En cuanto a la minoría de relatos cuya catástrofe es de certeza absoluta, solo queremos hacer dos observaciones. La primera es que de los 9 cuentos de certeza absoluta, 7 de ellos son de causa religiosa en la que el fin del mundo es el apocalipsis cristiano. En estos casos, las condiciones que Polkinghorne observa para estos relatos (2000: 30–31) se pierden, pues dejan de tratar temas existenciales para centrarse en los temas del dualismo y la trascendencia escatológica. La segunda observación es que los dos relatos restantes con catástrofe de certeza absoluta, “Laboratorio de pruebas” (2012) y “Sunday” (2012), ambos de Andrea Saga, pertenecen a los relatos que hemos categorizado como imitaciones de lo angloamericano, por lo que podemos decir que no son representativos del corpus. Por consiguiente, se puede concluir que el cuento apocalíptico mexicano no incurre en eventos apocalípticos de certeza absoluta más que cuando el evento es de causa religiosa de carácter escatológico. Polkinghorne señala que las ficciones apocalípticas en que hay una certeza absoluta de la catástrofe permiten reflexionar en temáticas existenciales. En el caso del cuento mexicano, esta observación no aplica, pues al ser llevados al plano escatológico, la existencia y el futuro están bien definidos y no dejan espacio para disquisiciones filosóficas.

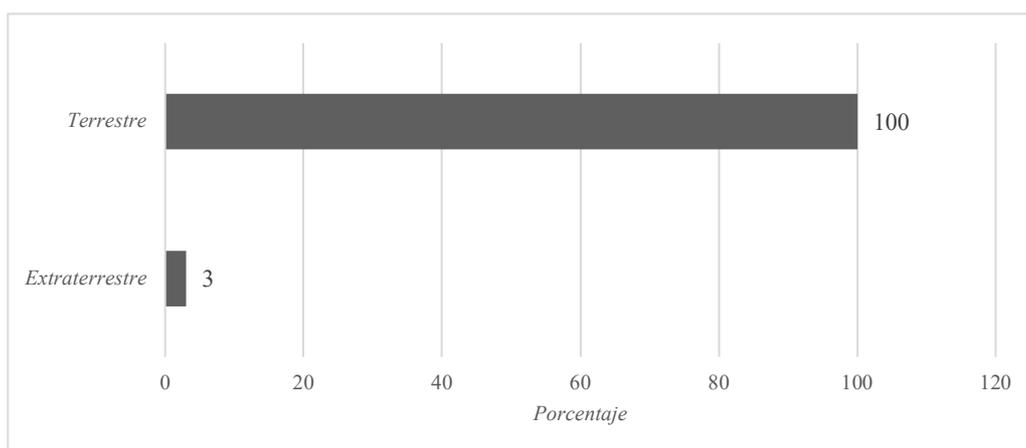
Tabla 4: Tendencias que caracterizan al corpus de cuento apocalíptico mexicano
Motivos relacionados con el evento apocalíptico

<p><i>Motivos relacionados con los protagonistas supervivientes</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Hay poco antagonismo del protagonista superviviente contra otros seres humanos (16%). • Los protagonistas supervivientes casi no se involucran en conflictos grupales. • Los protagonistas tienden a ser pasivos con respecto a las implicaciones que supone el fin del mundo. • Lo apocalíptico no suele usarse para representar crisis sociopolíticas del contexto nacional. • Las fuerzas antagónicas a las que se suelen enfrentar los personajes no suelen ser humanas. • Los conflictos a los que se dedican la mayoría de los protagonistas son personales. 	<p><i>Motivos relacionados con el evento apocalíptico</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Las tres causas del fin del mundo más recurrentes en el corpus son los apocalipsis de zombis (25%), las causas científicas o tecnológicas (23%) y las causas religiosas o sobrenaturales (19%). • El fin del mundo por causas extraterrestres (7%) o por causas ecológicas (10%) son casi inexistentes. • En el corpus hay una notable inclinación a la inacción humana, especialmente por parte de los protagonistas, ante los distintos escenarios del fin del mundo. • Solo hay eventos de certeza absoluta en cuentos con causa religiosa de carácter escatológico.
<p><i>Motivos relacionados con el escenario de la catástrofe</i></p>	<p><i>Motivos relacionados con el tiempo de la catástrofe</i></p>

5.1.3 Motivos relacionados con el escenario de la catástrofe

El escenario en el que sucede la catástrofe en el relato apocalíptico tiene una gran relevancia para la interpretación de cada obra, pues no solamente establece las condiciones materiales del desastre y la supervivencia de los personajes, sino que también forma parte del posible comentario social que se hace al contexto. Dado que el fin del mundo suele imaginarse desde dentro de nuestro propio planeta, la definición de los espacios gira en torno a territorios geográficos como naciones y ciudades, o tipos de paisajes como el urbano, el rural y el natural. En algunos casos, usualmente postapocalípticos, el fin se atestigua desde fuera del planeta. Sin embargo, esto prácticamente nunca sucede en nuestro corpus de cuentos. Y cuando llega a suceder, las acciones en el relato se sitúan tanto fuera como dentro del planeta Tierra:

Diagrama 9: Mundo en que acontece el relato



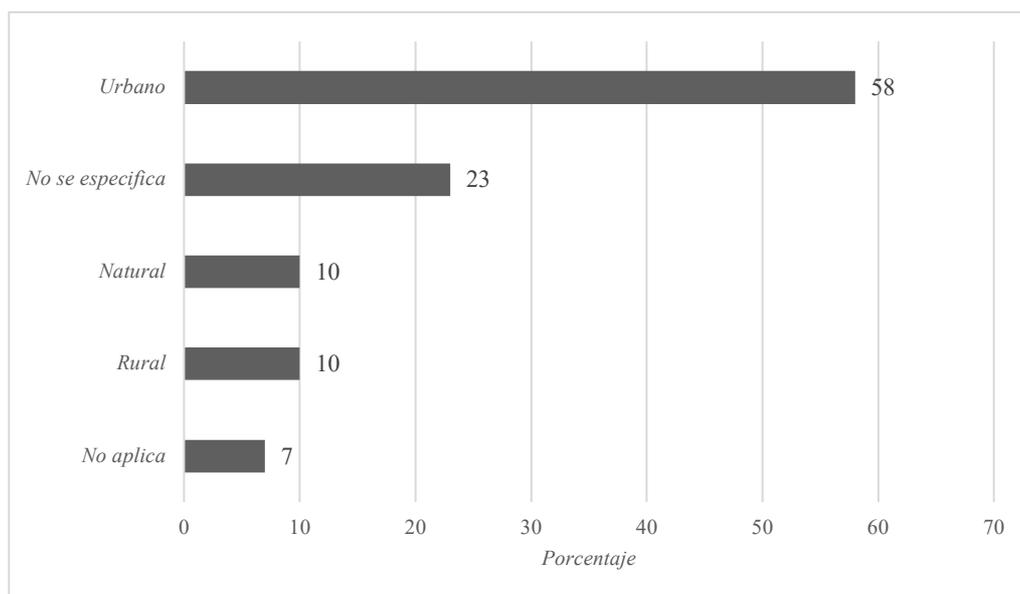
Los porcentajes de este diagrama significan que, aunque todos los 69 cuentos del corpus están ambientados en el planeta Tierra, en dos de estos cuentos algunas de las acciones acontecen también en un escenario fuera del planeta. Este resultado en nuestro corpus se relaciona estrechamente con la poca presencia de relatos en que el fin del mundo tiene causas extraterrestres (ver 5.1.2.1). Así pues, este apartado inicia con la conclusión de que el corpus de cuento apocalíptico mexicano está siempre situado dentro del planeta Tierra. Por lo tanto, en los siguientes subapartados se discutirá cómo son los escenarios del corpus yendo desde los territorios y los paisajes (5.1.3.1) hasta

discutir los albergues (5.1.3.2) que utilizan los personajes para refugiarse de la catástrofe.

5.1.3.1 Territorios y paisajes

La primera distinción que se ha hecho para el estudio del escenario en el corpus ha sido distinguir los relatos cuyas acciones suceden en espacios urbanos, rurales o naturales. Asimismo, y tal como se especificó en 4.1.1.2, se consideraron dos opciones más: el valor *no aplica* para aquellos relatos que suceden en un paraje extraterrestre o en un planeta Tierra destruido, y el valor *no se define* para aquellos relatos en que no se da suficiente información para situarlos en alguno de los tres parajes antes señalados. La distribución de estos cinco valores es la siguiente:

Diagrama 10: Paisaje en el que acontece el relato

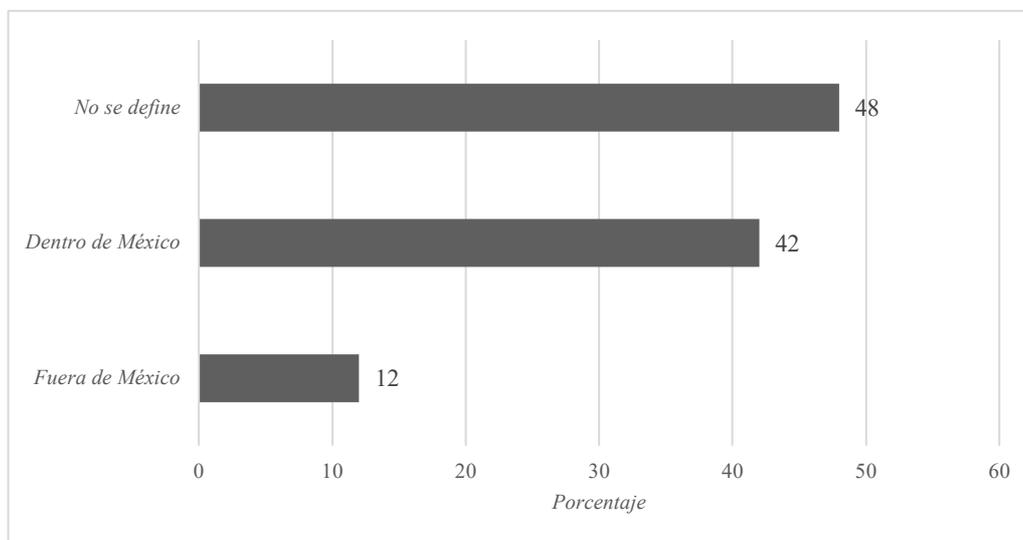


Se puede observar que una clara tendencia en el corpus es que los relatos suceden en parajes urbanos (58% o 40 relatos). Más aún, vemos que de los pocos cuentos que acontecen en los otros dos tipos de parajes (10% en el rural y 10% en el natural), en algunos de estos casos las acciones del relato suceden a la vez en parajes urbanos. De los siete cuentos que componen el 10% de relatos con escenarios rurales, solo en cuatro las acciones suceden exclusivamente en ese tipo de escenario. La misma cantidad se ve para los escenarios naturales: solo 4 de 7 cuentos suceden exclusivamente en este tipo

de paisaje. En ambos casos, el resto de los relatos muestran también acciones en un paraje urbano.

Estos resultados los podemos comparar además con respecto a los territorios geográficos en los relatos. Otra distinción que hemos hecho es entre los cuentos cuyas acciones acontecen dentro de México y aquellos que acontecen fuera, distinguiendo también aquellos en los que no se define nación alguna. La distribución de estos valores fue la siguiente:

Diagrama 11: Territorio en el relato



Si bien en la mayoría de los cuentos no se define ninguna nación conocida como lugar de las acciones del relato (48% o 33 relatos), nos interesa en este punto comentar aquellos en los que sí se puede reconocer el territorio. La razón principal de este interés es hacer la comparación con la crítica, según la cual las zonas urbanas, especialmente la Ciudad de México, son escenarios recurrentes en la literatura apocalíptica mexicana (López-Lozano 2008: 235; Sánchez Prado 2012: 126; Schmelz 2012: 2). En el caso de nuestro corpus, además de que la mayoría de los cuentos suceden en zonas urbanas, aquellos en los que se puede reconocer un territorio geográfico suceden mayormente dentro de México (42% o 30 relatos). Solamente un 12% de los relatos (8 cuentos) tienen acciones fuera de México, y de estos en 3 las acciones suceden tanto en otro país como en México. Finalmente, hemos identificado cuáles espacios geográficos específicos se mencionan en algunos de los relatos, siendo que el único que se repite en más de una ocasión en todo el corpus es la Ciudad de México, en 10 de los 69 relatos.

Hemos mencionado anteriormente tanto en 2.1 como en 2.2 la importancia que la Ciudad de México ha tenido para la literatura apocalíptica del siglo XX. Sin embargo, desde la década de 1980, la popularidad de esta megalópolis se extendió más allá de la nación. Alrededor del mundo en esa década, y especialmente tras el terremoto de 1985, el entonces llamado Distrito Federal se veía como la metrópolis gigante a punto de estallar por excelencia: François Tomas la llama “monstruópolis” y Serge Gruzinski llamó a la vida en la capital como un “apocalipsis día a día” (Mussei 2007: 66); mientras que Claude Bataillon y Louis Panabiére la rebautizan como “Smogopolis” (2007: 73). Más aún, la capital se convierte en una inspiración para la ciencia ficción estadounidense, género que suele representar visiones negativas de las urbes:

la ciudad del futuro (o la de otra galaxia) parece diseñada solo para reflejar el **lado oscuro** de las megalópolis contemporáneas, que padecen problemas y disfunciones presentados como insuperables: congestión, contaminación, degradación del medio ambiente, deficiencia de los servicios públicos, crecimiento de las disparidades sociales y espaciales, conflictos étnicos, violencia permanente... (2007: 66, énfasis en el original).

En México, la capital también ha inspirado representaciones semejantes en la literatura. Varias de las novelas apocalípticas de los años 1990 no solamente tienen a la capital como escenario de la catástrofe, sino que su destrucción imaginaria se presenta para simbolizar el fracaso de la modernidad mexicana: *Cerca del fuego* de José Agustín; *Cielos de la tierra* de Carmen Boullosa; *La leyenda de los soles* y *¿En quién piensas cuando haces el amor?* de Homero Aridjis; y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes. En estas obras el entonces Distrito Federal es un motivo central.

Por su parte, en nuestro corpus de cuento la Ciudad de México aparece solamente en 10 cuentos. En 4 de ellos, la capital no solamente es el centro de la catástrofe, sino que también se imagina en términos de los mismos problemas que reflejan las novelas de los años 1990. Por ejemplo, en “La primera en la frente” de Ricardo Guzmán Wolfffer (2013), los zombis defeños siguen portándose como las masas de las que hablaba con anterioridad Monsiváis: ‘La media de los zombis mexicanos continúa con sus costumbres de vida: son mirones y pendejos’ (Guzmán Wolfffer 2015: 122). Las acciones del relato tienen lugar en el Zócalo capitalino, el ‘ring público de más calibre’ en el que ‘se libran las peores batallas del inframundo’: desde batallas de

conquista entre españoles y aztecas, pleitos políticos y plantones, hasta lucha libre de zombis contra justicieros.

No obstante, los otros 3 de estos 4 cuentos en que la Ciudad de México se imagina como las novelas anteriormente mencionadas, son casi contemporáneos a estas últimas, y son todas del mismo escritor, Bernardo Fernández: “El advenimiento del nuevo esplendor” (1998); “Leones” (2003); y “Las últimas horas de los últimos días” (2004). Por lo tanto, el manejo de la Ciudad de México y su destrucción como símbolo del fracaso de la modernidad no es relevante en el corpus de cuento apocalíptico mexicano.

Ahora bien, además de estos 4, hay en el corpus 6 cuentos más en los que la catástrofe acontece en la Ciudad de México. Sin embargo, en estos la capital es solamente una forma de contextualización que no tiene mayor significado para la historia. Por ejemplo, en “22:22” de Isaí Moreno (2012), sabemos que los personajes se encuentran en la Ciudad de México esperando la caída de un asteroide simplemente porque se menciona la esperanza ‘de que los estragos no sean tan notorios en el D.F.’ (91). El resto del relato sucede a puerta cerrada, y no hay ninguna mención más sobre la capital o cualquier referente al contexto capitalino mexicano. Lo mismo se puede decir de los otros 5 cuentos.

Por lo tanto, podemos afirmar que, en nuestro corpus de cuento apocalíptico mexicano, la Ciudad de México no es un motivo central como lo fue en la novela de los años 1990. Los relatos siguen tendiendo a desarrollarse en ciudades, pues recordemos que el 54% de los cuentos suceden en espacios urbanos. En este sentido, la capital mexicana sigue apareciendo como un espacio urbano para la catástrofe. Sin embargo, en comparación con el papel central que tuvo a finales del siglo XX para el caso de la novela, en nuestro corpus su presencia es más circunstancial que significativa.

Otro espacio geográfico que aparece en el corpus, aunque con mucha menor recurrencia (solamente en 3 cuentos), es la frontera México-EE. UU. De acuerdo con Sayak Valencia (2016), la frontera es un espacio ideal para lo que ella denomina *capitalismo gore*, el cual refiere al

derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento* (51, cursivas en el original).

Esto nos remite una vez más a los efectos de la globalización y la implementación del neoliberalismo en una nación como México, en la que los grupos criminales son legitimados ‘como una necesidad del mal para la sobrevivencia social’ (Domínguez Ruvalcaba 2015: 11). En estos espacios, la muerte y la violencia se convierten en el lenguaje común, lo que pareciera hacer a estos lugares como ideales para imaginar el fin del mundo. Así sucede en los tres relatos que suceden en la frontera.

En uno de estos, “Fuego, camina conmigo” de Oscar Luviano (2012), se presentan Ciudad Juárez y Piedras Negras. Esta última se convierte en el escenario en el cual los personajes principales, dos sicarios, pasan el último día del mundo. Ese día, lo único que hacen es seguir las órdenes del capo de su organización hasta que, finalmente, perecen como el resto de los sicarios de la historia, quienes mueren comiendo arena del desierto. Por otro lado, se presenta a Ciudad Juárez como una especie de señal del fin de los tiempos: en ella, los cadáveres de mujeres asesinadas empiezan a echar raíces y a convertirse en manglares, y de tantos cadáveres que hay la ciudad se convierte en un bosque. Así dice Luviano sobre su cuento:

Me pareció lógico que al llegar el último día del planeta, los sicarios siguieran en lo suyo: el fin del mundo será apenas un catálogo de los horrores a los que están habituados. Y que murieran devorando el desierto (literalmente) mientras cumplían los ridículos y faraónicos caprichos del capo en turno, al tiempo que sus víctimas, por fin, encontraban una vía (así fuera fantástica) de prevalecer por encima del horror y de la complicidad oficial (Luviano 2012b: 112).

Por su parte, César Silva Márquez expone en “Los primeros atardeceres del incendio” (2015) a Ciudad Juárez como lugar ideal para una epidemia de zombis. En ella los cuerpos mutilados que se encuentran en la ciudad son atribuidos a la guerra entre los distintos cárteles de drogas que luchan por el control de la plaza, lo que da tiempo a la pandemia para propagarse: ‘Las autoridades no se han puesto de acuerdo en cuanto a la cantidad de cadáveres adjudicables a los sicarios narcos en Ciudad Juárez contra las ocasionadas por el virus proveniente de China’ (Silva Márquez 2015: 55). Al igual que en “Fuego, camina conmigo”, los personajes principales de “Los primeros atardeceres del incendio” están relacionados con el narcotráfico: Luis Kuriaki, el protagonista, trabaja para el *Diario de Juárez* cubriendo la nota roja, mientras su compañero Morena es el fotógrafo que ocasionalmente lo acompaña a

cubrir las notas, y que se convierte en zombi precisamente al cubrir una supuesta muerte por el narco que en realidad era parte de la epidemia.

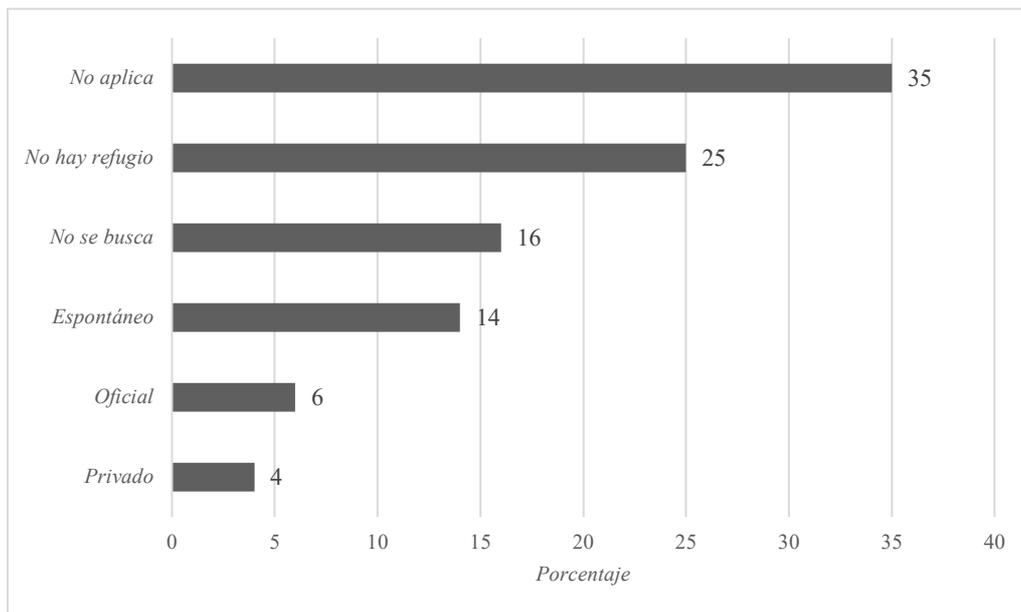
Los pocos relatos que suceden en la frontera México-Estados Unidos tienen en común el tema del narcotráfico y la violencia. Aunque son muy pocos para definirlo como una tendencia (3 cuentos de 69), es de notar la clara conexión que ven los autores entre la criminalidad, el espacio y la catástrofe, y en estos casos podemos extender que, como con la Ciudad de México, en estos cuentos la frontera es en sí misma un motivo central.

Fuera de estos catorce relatos a los que nos hemos referido (10 ambientados en la Ciudad de México y 3 en la frontera México-Estados Unidos), quedan en nuestro corpus 55 relatos que suceden en espacios distintos a estos, lo cual nos permite afirmar que, aunque la Ciudad de México ha sido fuente de inspiración apocalíptica para el cuento mexicano, no lo es con el mismo fervor que lo fue para la novela de los años 1990. Asimismo, aunque podría pensarse que la frontera es otro espacio que pudiera ser, como la capital, un escenario ideal para los imaginarios del fin del mundo, todo parece indicar que la tendencia es buscar otros escenarios.

5.1.3.2 Albergues

A un nivel más material y concreto, otro motivo que la teoría considera relevante en la ficción apocalíptica es el tipo de albergues o refugios existentes en la historia. En 3.3.2 se habló de la importancia de estos recursos, y en 4.1.1.2. se definieron los tres tipos de albergues según la clasificación de Solvejg Nitzke (2016): espontáneos, oficiales y privados. Finalmente, se habló asimismo de agregar tres valores más que se pueden encontrar en los cuentos con respecto a los albergues: no se busca, no se encuentra o no aplica. El siguiente diagrama muestra la disposición de estos seis valores en el corpus de cuento apocalíptico mexicano:

Diagrama 12: Tipo de albergue presente en el relato



Podemos ver que no hay en el diagrama ningún valor que supere el 50%, por lo que no hay una tendencia significativa hacia un tipo de albergue o hacia alguna causa específica de ausencia de albergues en los relatos. No obstante, vemos otro resultado que es significativo, y es que la mayoría de los relatos están dentro de los valores que describen historias en las que no hay albergues (76% de los cuentos si se suman los resultados para *no aplica*, *no hay refugio* y *no se busca*). Por lo tanto, ya desde esta primera observación, podemos concluir que, en el caso de nuestro corpus, el motivo de los albergues tiene significado por su ausencia, no por su presencia.

Empezando por los casos en que existen albergues según la clasificación de Nitzke, las dos categorías que implican una conciencia de supervivencialismo y de construcción del albergue son los que menos se han presentado. En el corpus, solamente en tres cuentos existen albergues privados, mientras que solo en cuatro existen albergues oficiales. Dado que son muy pocos, no se puede hablar de tendencia alguna, pero llama la atención que incluso en estos pocos ejemplos hay casos en que el albergue es un motivo completamente secundario a la historia, casi circunstancial. Por ejemplo, en el antes citado “22:22” de Moreno, el albergue privado al que se hace mención es el construido por el amigo del protagonista-narrador, Jesús Salvatierra. A pesar del nombre mesiánico de este personaje, Salvatierra es un hombre patético que pasa los últimos minutos de la vida en la Tierra con miedo a una araña

que ha entrado en su baño y sin saber qué hacer cuando, al irse el servicio del agua, su novia Melina queda enjabonada en la ducha. El protagonista-narrador cuenta estos eventos que recibe de voz de Salvatierra en lo que será su última llamada telefónica, y lo yuxtapone con sus pensamientos sobre la catástrofe mundial que se avecina: un meteorito se estrellará con la Tierra. Esta yuxtaposición hace que el personaje de Salvatierra se perciba como absurdo, y aunque vive sus tragedias personales con mayor intensidad que el protagonista-narrador vive la llegada del meteorito, no deja por eso de ser un personaje ridiculizado. Por ello, cuando se habla de su albergue privado, esto se hace en tono de burla:

[Salvatierra] se dejó ahogar por el pánico de los científicos paranoicos, no sin acumular compras copiosas, también de pánico, para refugiarse con Melina en un rústico búnker bajo su departamento. Conozco la esperanza de ambos de que los estragos no sean tan notorios en el D.F., hecho por demás risible (Moreno 2012: 91).

Al final, ni Salvatierra ni Melina usan el búnker, pues el meteorito llega al planeta mientras los dos siguen lidiando con sus pequeñas tragedias familiares en el baño de su departamento.

Mientras que los albergues privados y oficiales son casi inexistentes en el corpus, los que más se pueden ver son los espontáneos, de los cuales hay 10 cuentos con este tipo de albergue. La diferencia principal con los anteriores es que, aunque estos lugares funcionan como albergues, no fueron planeados ni premeditados, por lo que se presentan como una consecuencia de la catástrofe y no como una preparación para la misma. Es por ello que, en estos casos, los relatos suelen tratar de catástrofes súbitas. Un ejemplo de esto se encuentra en “Historia de amor” de Raquel Castro (2013), En este cuento la protagonista-narradora cuenta cómo ha sobrevivido a la plaga de zombificados gracias a que se encontraba encerrada en su piso, en el cual sigue escondida. Ella menciona que la catástrofe fue súbita en todo el mundo:

no se sabía cómo empezó la cosa. Lo único que estaba más o menos claro es que apareció en todo el mundo al mismo tiempo: un momento todo estaba en orden y al siguiente el caos: no hubo tiempo de tomar medidas, de buscar armas, de acumular comida (Castro 2013a: 39).

Es por ello que el cuento inicia con la protagonista lamentando que las últimas dos semanas su único alimento ha sido comida para gatos. A diferencia de sus vecinos y su pareja, quienes murieron y se convirtieron en zombis en las

primeras horas y los primeros días del desastre, la protagonista-narradora ha logrado sobrevivir gracias a la suerte de haber tenido su departamento cerrado y protegido con rejas y llave. Sin embargo, con el paso del tiempo y ante la espontaneidad de su albergue, los problemas empiezan a surgir cuando se termina el alimento. A pesar de esta precariedad, en “Historia de amor” se maneja esta falta de fortuna de forma humorística. Cuando la protagonista descubre que unos vecinos del tercer piso siguen vivos y tienen alimento, decide dejarse morder por uno de los zombis que rondaban su departamento, el cual le había parecido guapo. Al ser zombificada, descubre que se puede comunicar con el zombi guapo, y son incluso capaces de formar planes, aunque de forma lenta. Al final del relato, la protagonista y su nuevo amigo zombificado sacian su hambre con el vecino del tercer piso y, tomados de la mano salen a buscar más supervivientes en lo que ella considera ‘el inicio de una hermosa historia de amor’ (2013a: 43). El albergue espontáneo, debido a la carencia y a la falta de preparación, suele entonces ser un lugar de paso en el camino a la supervivencia.

Hasta este punto, vemos que los casos de albergues en el corpus son muy pocos, y más allá de lo mencionado no se pueden deducir tendencias significativas por el poco número de cuentos que los incluyen. Ahora, en cuanto a las categorías en que los albergues no están presentes, la que menos relatos presenta es la de aquellos cuentos en que los protagonistas no buscan albergue. Como se mencionó en 4.1.1.2, se consideraron aquí los cuentos en los que a pesar de que los personajes principales tienen conocimiento de la catástrofe, deciden no buscar albergue. En total, son 11 cuentos en los que se da esta situación. A diferencia del caso de los albergues espontáneos, notamos que la mayoría de estos cuentos en que los personajes no buscan albergue son relatos en los que la catástrofe se conoce con suficiente anticipación. Por lo tanto, el hecho de que los protagonistas no busquen albergue se puede interpretar en cierto nivel como una aceptación del final.

En el ya discutido “Se hace tarde” de Fest, el protagonista Ablanado pasa los últimos momentos antes del fin del mundo jugando un videojuego en la soledad de su departamento. A pesar de haber sabido sobre la catástrofe que se avecinaba, el protagonista desde el momento en que tuvo conocimiento de ella, entra en negación:

¿Ahora sí? – había bromeado con sus compañeros de trabajo, y luego de una carcajada había agregado - ¡Es que el mundo siempre se está acabando! El mundo siempre se acaba para alguien [...].

- Man, pero usted no sabe de lo que está hablando. ¿Qué no entiende las noticias? Esta vez se le salió de control a su gobierno – dijo el colombiano que trabajaba con ellos, pero Ablanedo ni siquiera pudo oírlo: se echó otra carcajada, sus ojos azules enrojecieron por las lágrimas y cayó en cuenta de que su cerebro no deseaba registrar respuesta ni deseaba aceptar que la realidad era que esta vez se nos acababa y no había de otra (Fest 2012: 13–14)

Ahora bien, se puede argumentar que el personaje no busca albergue debido a que reconoce que la magnitud de la catástrofe es tal que no le ve sentido. Sin embargo, vemos que el personaje sí busca una especie de refugio, no físico sino emocional, en el videojuego. La desidia de haber buscado a los suyos antes del fin, la negación inicial del mismo e incluso el miedo de salir o de hacer que el fin llegara antes, lo lleva a no moverse y dejar todo su libre albedrío y deseo de supervivencia en el mundo digital.

Otro caso más extremo en que los personajes no buscan albergue a pesar de ser conscientes de la catástrofe es en “Radiotekhnika Cantina” de Gerardo Sifuentes (1999). En el relato, el protagonista y su novia, Susana, llegan a un bar en medio del desierto de Sonora para visitar a Molniya, una especie de diosa digital con un culto religioso al cual pertenece la chica. Susana es la primera en conectarse y hablar con Molniya, seguida por el protagonista, quien es en realidad un hacker. Al hablar con la diosa digital, comprueba sus sospechas: Molniya es en realidad un sistema de satélites soviéticos esperando órdenes para lanzar misiles a diferentes ciudades del planeta. Entonces, para cumplir su sueño y el deseo de cumpleaños de Susana, el protagonista activa los misiles y juntos se preparan a disfrutar del espectáculo del fin del mundo:

Tres puntos luminosos cruzaron el cielo nocturno, coordinados, manteniendo una amplia distancia entre ellos. Unos minutos después, otros dos pasaron casi por la misma dirección. En el horizonte uno de ellos apareció por segundos, para después tomar una tonalidad roja y desaparecer. Los satélites eran extremidades de Molniya, ella era el centro de todo.

- En veinte minutos... - explicó él -... van a llover misiles en varias ciudades de este pinche mundo.

Ella, fascinada por la danza, sonrió de forma maliciosa y lo besó en la mejilla.

- Nunca me habían regalado algo así en mi cumpleaños – encendió un Camel sin filtro mientras observaba otros satélites rezagados que seguían

cubriendo órbitas desencadenadas - ¿Crees que se pueda ver algún hongo nuclear desde aquí?

Él negó con la cabeza, pensó en Molniya, en el fin del mundo como lo había soñado desde su infancia, y lo único que pudo concluir era que necesitaba otra cerveza rusa en medio de aquel desierto sonorense (Sifuentes 1999: 20)

En “Radiotekhnica cantina” los protagonistas no buscan refugio, pues son ellos mismos quienes anhelan presenciar el fin del mundo. No hay solamente aceptación de la catástrofe, sino un deseo de que suceda, y los personajes actúan para cumplir dicho deseo.

Otra forma en que se presenta la ausencia de albergues en el corpus es cuando debido a la naturaleza de la catástrofe, los protagonistas saben que no hay forma de refugiarse. Esto no quiere decir que todo relato apocalíptico en que la destrucción sea inevitable carezca de albergues. Hay casos en los que, a pesar de que la destrucción pareciera ser total (como en el caso del antes mencionado “22:22”) algunos personajes buscan de todas formas probar suerte y buscar o hacer albergue. No obstante, en el 25% de los cuentos del corpus (es decir, en 17 de ellos), los personajes saben que no hay escapatoria y por ello no buscan albergue alguno. Los relatos que componen este 25% son en su mayoría relatos en los que el agente que trae consigo la catástrofe está más allá de lo humano: eventos de extinción masiva, apocalipsis religiosos e incluso los menos recurrentes extraterrestres.

Como ejemplo de los eventos de extinción masiva, traemos de vuelta “El plan perfecto” de Castro (ver Tabla 2). La tormenta cósmica que se avecina amenaza con destruir al planeta, y la protagonista del relato es una de las pocas personas en el planeta entero que sabe no solamente lo que se avecina sino también cómo detenerlo:

En los engargolados había pruebas irrefutables de que una tormenta cósmica se acercaba a la Tierra desde otra dimensión y nuestras opciones eran solamente dos: que se reuniera suficiente gente adiestrada para generar un campo magnético que la rechazara o disolviéramos en la nada. Lo que más me aterró: los textos estaban redactados de un modo tal que se tenía que creer en ellos incluso si uno no lo deseaba o sí, como es mi caso, no sabía nada de ciencia. Leí todo y supe que era verdad. Supe que no dejaría de creer nunca (Castro 2012: 85).

Como ya se ha discutido, a pesar de esta certeza por parte de la protagonista, al final del relato decide boicotear la reunión que generaría el campo

magnético necesario para salvar al planeta. Y al hacer esto, lo hace con la conciencia de que no hay forma de evitar el final, pero sí de disfrutar por lo menos su último día de existencia.

Otro caso en el que los protagonistas no buscan refugio es en los finales del mundo que vienen por causas religiosas, especialmente cuando vienen del apocalipsis cristiano. Dado que esta escatología es bien conocida, los personajes ni la cuestionan ni tratan de escapar de ella buscando albergue. La omnipresencia del juicio simplemente es aceptada. Un ejemplo es el cuento “Capo de capos” de Chimal, que antes hemos discutido. El relato empieza con Julián y su madre, el primero un sicario y la segunda una devota al fin del mundo. La madre de Julián cree en las predicciones de un predicador y empresario estadounidense, y obliga a su hijo a que den dinero a su campaña para poder así salvarse el día del Juicio Final. La fecha predicada llega y nada sucede, cosa que Julián ya sospechaba pues en realidad no creía en el predicador. Sin embargo, en una reunión con los jefes del cártel, Dios aparece y se proclama como el capo de capos. En estos momentos, Él decide que inicie el fin del mundo y que solamente se salven sus predilectos: ‘los individuos más agresivos y malévolos, más desinteresados en el prójimo, de más negro corazón y más voluntad para el dolor y la villanía’ (Chimal 2012a: 291). Al subir todos los predilectos al cielo, comienza el fin del mundo, y los restantes tendrán que esperar hasta el mes de octubre ‘en el que el planeta sería consumido por las llamas y quedaría cubierto por una capa radiactiva’ (2012a: 291). Al final, ninguno de los sicarios que trabajan con Julián se salvan, y la única en hacerlo es su madre, mostrando que ella era la única de “negro corazón”. Este resultado y el anterior (en que los protagonistas no buscan refugio) se relacionan estrechamente con otro resultado que se presentó en el apartado anterior, a saber, que en el corpus hay una notable inclinación a la inacción humana.

El último caso que se analizó para el motivo de los albergues es el valor *No aplica*, el cual se otorgó a aquellos cuentos en los que los protagonistas desconocen de la catástrofe, en los que la narración no da suficiente información respecto a si los protagonistas buscan albergue, o aquellos cuentos que están en un tiempo después de la catástrofe de manera que la búsqueda de refugio ya es innecesaria. Este fue el valor que más se presentó en el corpus, con un 35% o 24 cuentos. Un ejemplo en que el albergue no es buscado como resultado de la ignorancia de los personajes se puede ver en “El hombre que fue Valdemar” de Norma Lazo (2014). En esta historia,

Valdemar y su familia deciden hacer un viaje al campo durante un fin de semana para tratar de subsanar la relación que tienen su esposa y él con sus dos hijos, Simón y Peaches, quienes se encuentran en una etapa de gran rebeldía. En un intento de aislamiento para reconstruir los lazos familiares, la familia apaga la radio de camino al bosque y se mantienen alejados de toda civilización. Mientras reanudan la sana convivencia familiar, en todo el mundo cadáveres andantes empiezan a atacar a todas las poblaciones, incluyendo aquellas cercanas al lugar donde deciden acampar Valdemar y su familia. La mañana del sábado, al despertar, la familia se ve rodeada de cadáveres andantes. Al final, Valdemar y su hijo Simón pelean para que la madre y la hija puedan huir en la camioneta familiar, y al ver a su padre ser partido en dos por los cadáveres, el hijo huye sin que se sepa lo que sucede con él al final. En “El hombre que fue Valdemar” no hay momento alguno para que la familia pueda buscar albergue. Incluso, antes de su enfrentamiento con los cadáveres andantes, el narrador contrasta sus circunstancias al contar lo que sucede en la ciudad más cercana:

La ciudad se vació. Los seres vivientes huyeron a otros pueblos, ciudades, incluso países, sólo para descubrir que el extraño fenómeno se repetía en todo el mundo. Algunos edificios fueron convertidos en fortalezas y los habitantes se hacinaron en un solo departamento. Nadie quería estar solo. Los viejos rencores y disputas se diluyeron en abrazos y perdones. Nuevos conflictos surgieron por el racionamiento del agua y el alimento (Lazo 2015: 145).

Los tipos de conflictos y circunstancias de supervivencia que traen consigo los albergues se ven de soslayo, pero son ajenos a los protagonistas, quienes cumplen su objetivo de mejorar la relación familiar a expensas de la falta de información que los lleva a la separación final.

En un segundo caso en el que la búsqueda de albergues no aplica en el relato es en aquellos cuentos posteriores a la catástrofe en los que esta búsqueda se hace innecesaria. Un ejemplo claro son los relatos postapocalípticos en los que la humanidad ha dejado de existir, como en el ya discutido “El buen Ben” de Schaffler. Sin embargo, hay casos de relatos postapocalípticos en los que la humanidad sigue existiendo. En “El sótano de una calle apenas transitada” de Edgar Adrián Mora (2015), la humanidad ha podido superar una epidemia de zombis gracias al diseño de una espuma que inhibe el instinto de estas criaturas por devorar carne humana. Esto hace que muchos zombis queden rondando por el mundo, por lo que la gente empieza

a adoptarlos por lástima. La protagonista de la historia, Sofía, hereda un zombi y lo cuida toda su vida hasta que ella es anciana. A esa edad, busca deshacerse de él y trata de que este huya de su hogar. No obstante, ella sufre un ataque respiratorio y mientras se encuentra vulnerable, el zombi le destroza la cabeza y se come su cerebro. Al final, el zombi sale de la casa en lo que se adivina como un nuevo inicio de la epidemia:

Entonces comienza a caminar con pasos inseguros, pasos de zombi. Todos lo ven desfilan cansinamente en mitad de esa calle apenas transitada. Un auto incluso se arrima a la acera para que pueda pasar por el medio. Llega al final y da vuelta hacia la calle que va a la carretera. Se pierde de vista.

Entonces se escucha un grito que ha salido del sótano de Sofía. A alguien se le ocurrió bajar para mirar. Varios curiosos se acercan al escuchar el grito. Bajan las escaleras. Y entonces se oye otro grito, algo más bajo que el primero.

Sobre el suelo está el cuerpo de Sofía. Está muerta. Con el cráneo destrozado. Un cráneo destrozado y vacío (Mora 2015: 32).

Dado que la catástrofe parece ya haber terminado y haber sido solucionada, el mundo deja de ver peligro en los zombis. Ante esto, la idea de albergues deja de ser necesaria, y la seguridad en la que se sienten los humanos con respecto a los zombis es tanta que esto le facilita al zombi de Sofía escapar.

Como podemos observar, los dos ejemplos anteriores son relatos de zombis. De hecho, de los 24 cuentos en los que la búsqueda de albergues no aplica, la mitad son apocalipsis de zombis. Esto llama la atención pues el supervivencialismo ha sido uno de los temas centrales de este tipo de narrativas de acuerdo con la teoría. Kyle William Bishop (2015) describe estas narrativas de la siguiente manera:

Zombie narratives, games, and allegories allow us to confront the paranoia and anxieties we feel about infection, death, destruction, and the inexplicable mysteries of our cultural and natural world. We purge these anxieties through the catharsis of apocalyptic narrative, exorcise our destructive tendencies through violent video games, and verify our ingenuity and resourcefulness through survival scenarios and exercises (17).

Sin embargo, vemos como en nuestro corpus de cuento apocalíptico mexicano el supervivencialismo no es un aspecto central, y es por esto que en los relatos de zombis pocas veces hay un énfasis en el tema de los albergues (recordando que en total hay 17 cuentos de zombis y en 12 casos el motivo de

los albergues no aplica). Podemos concluir entonces que en el corpus no hay una conciencia o una cultura de supervivencialismo, y que en los casos de relatos en que existen albergues, en muchos casos el refugio es un motivo completamente secundario y/o circunstancial. En casos de catástrofes en las que se pudieran buscar o acceder a algún tipo de refugio, los autores tienden a enfocarse en protagonistas que no buscan albergue o que simplemente ignoran la catástrofe y la viven al margen de otras problemáticas más privadas. Una vez más, vemos la relación de este resultado con otros que hemos visto anteriormente, como el énfasis en tragedias o dramas personales, así como la inacción de los personajes.

Tabla 5: Tendencias que caracterizan al corpus de cuento apocalíptico mexicano
Motivos relacionados con el escenario de la catástrofe

<p><u>Motivos relacionados con los protagonistas supervivientes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ● Hay poco antagonismo del protagonista superviviente contra otros seres humanos (16%). ● Los protagonistas supervivientes casi no se involucran en conflictos grupales. ● Los protagonistas tienden a ser pasivos con respecto a las implicaciones que supone el fin del mundo. ● Lo apocalíptico no suele usarse para representar crisis sociopolíticas del contexto nacional. ● Las fuerzas antagonicas a las que se suelen enfrentar los personajes no suelen ser humanas. ● Los conflictos a los que se dedican la mayoría de los protagonistas son personales. 	<p><u>Motivos relacionados con el evento apocalíptico</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ● Las tres causas del fin del mundo más recurrentes en el corpus son los apocalipsis de zombis (25%), las causas científicas o tecnológicas (23%) y las causas religiosas o sobrenaturales (19%). ● El fin del mundo por causas extraterrestres (7%) o por causas ecológicas (10%) son casi inexistentes. ● En el corpus hay una notable inclinación a la inacción humana, especialmente por parte de los protagonistas, ante los distintos escenarios del fin del mundo. ● Solo hay eventos de certeza absoluta en cuentos con causa religiosa de carácter escatológico.
<p>Motivos relacionados con el escenario de la catástrofe</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Los relatos están siempre situados en el planeta Tierra. ● Los relatos tienden a situarse en zonas urbanas (58%). ● Solo el 42% de los relatos suceden dentro de México, y de estos, solo 11 están ambientados en la Ciudad de México. ● En la mayoría de los cuentos no hay un énfasis en los albergues (76% de los cuentos si se suman los resultados para <i>no aplica, no hay refugio y no se busca</i>). ● En el corpus, el supervivencialismo no es una temática central. 	<p><u>Motivos relacionados con el tiempo de la catástrofe</u></p>

5.1.4 Motivos relacionados con el tiempo de la catástrofe

El último grupo de motivos que analizamos es el de aquellos relacionados con el tiempo de la catástrofe. Como ya se ha dicho con anterioridad, el tiempo está en el centro de la ficción apocalíptica, pues esta trata esencialmente de futuros posibles para presentes o pasados concretos. Asimismo, es un tipo de ficción sensible a momentos históricos específicos y a periodos de transición. Para el análisis del corpus se identificaron cuatro variables temporales en los cuentos, todas ellas definidas en 3.3.3 y 4.1.1.2: el posicionamiento temporal, la representación del futuro, la fecha en el relato y la presencia de discursos escatológicos concretos. Estas dos últimas variables nos interesaban por la relación de nuestro corpus con dos fechas y discursos escatológicos concretos: el fin del siglo XX con la entrada del año 2000 y el fin del calendario maya el 21 de diciembre de 2012. Dado que elegimos limitar nuestro corpus a las obras escritas alrededor de esos años, esperábamos que tanto las fechas como los discursos escatológicos aparecerían de forma notable. Sin embargo, los resultados obtenidos muestran lo contrario. La gran mayoría de los cuentos del corpus carecen de una fecha concreta en el relato (90% de los cuentos), y solo hay dos relatos que usan la fecha del 21 de diciembre³³ (“Se hace tarde” [2010] de Agustín Fest y “El fin del mundo terminó con mi vida social” [2012] de Norma Yamille Cuéllar) y uno que usa el año 2000 (“Actividad paranormal” [2002]). En cuanto a los discursos escatológicos, el 83% de los

³³ Encontramos tres cuentos que no solamente toman la fecha del 21 de diciembre de 2012, sino incluso el apocalipticismo despertado en Occidente por el supuesto fin del calendario maya: “Realismo mágico” (2011) de Ramón Lara Gómez; “¿El fin de los tiempos?” (2014) de Jaime Muñoz de Baena; y “El Apocalipsis (todo incluido)” (2014) de Juan Villoro. No obstante, estos cuentos no forman parte de nuestro corpus pues no cumplen un requisito esencial que hemos establecido en 1.3: en ellos, no hay fin del mundo ni catástrofe. Por el contrario, en estos cuentos se ridiculiza la creencia apocalíptica de que el mundo acabaría en esa fecha. Por ejemplo, en “¿El fin de los tiempos?” se relata una conversación entre el aprendiz a sacerdote Chacté y el sumo sacerdote Chilam, ambos mayas, quienes discuten la carencia de mujeres vírgenes y bellas para seguir retratando en sus calendarios. Ello los deja con un grave problema legal: “Tenemos suficientes retratos para cubrir hasta la edición 2012, maestro. El problema es que vendimos por adelantado hasta el 2150, y hay un contrato que nos obliga a entregar” (Muñoz de Baena 2014: 24). La solución que da el sumo sacerdote es abandonar todo y huir: ‘Es una pena que nuestra gloriosa y milenaria civilización tenga que desaparecer tan misteriosa y repentinamente, pero si le tengo miedo a la furia de los dioses, le tengo aún más miedo a la furia de los clientes insatisfechos y a sus abogados sedientos de sangre’ (2014: 25). De esta manera, se hace burla de la interpretación apocalíptica que se hizo del fin del calendario maya en Occidente, haciendo además referencia a la desaparición de la civilización maya.

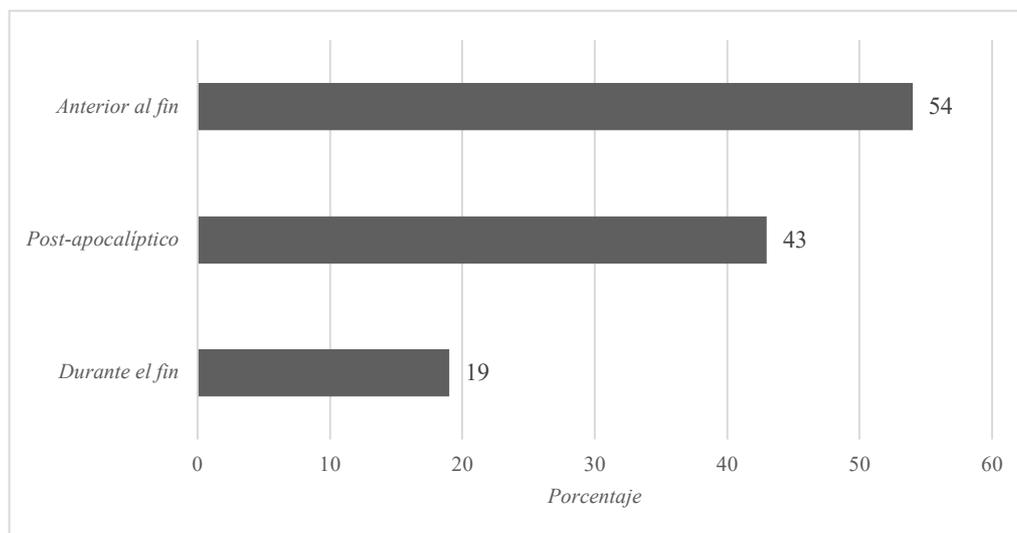
cuentos carecen de escatología, ya sea real o de ficción, mientras que el 6% hace referencia a escatologías ficticias (4 cuentos) y el 11% al apocalipsis cristiano (8 cuentos). Estos resultados nos llevan a concluir que, aunque estas fechas y escatologías fueron motivos de un incremento de la ficción apocalíptica, el cuento mexicano no las suele usar como material para los finales del mundo que imaginan. Por lo tanto, en lo que sigue discutiremos solamente los otros dos motivos temporales que tienen mayor significancia para nuestro corpus: el posicionamiento temporal en 5.1.4.1 y la representación del futuro en 5.1.4.2.

5.1.4.1 Posicionamiento temporal

El posicionamiento temporal con respecto al fin del mundo se refiere al momento en que suceden los hechos de la historia: antes, durante o después de la catástrofe. Al igual que los motivos anteriores, esta variable afecta a las otras de forma significativa. Por ejemplo, el escenario de un relato en que las acciones suceden después de la catástrofe sería muy diferente si se enfocara en las acciones antes de la misma. Tras el análisis de este motivo en el corpus vemos que hay una relación cercana entre el posicionamiento temporal de los relatos y algunas de las funciones del fin del mundo en los mismos. En 3.2 se señaló que la ficción apocalíptica cumplía diferentes funciones, entre las que se destacaron el expresar y representar crisis y aspiraciones sociales y políticas, el experimentar cierres definitivos o incluso el llano entretenimiento que produce la catástrofe. En lo que sigue mostramos cómo se relacionan estas funciones con los tres posicionamientos temporales que identificamos en el corpus: el anterior al fin del mundo, el que sucede durante la catástrofe y el postapocalíptico.

La distribución de estos tres posicionamientos es la siguiente:

Diagrama 13: Posicionamiento temporal con respecto al fin



Se puede ver que, aunque la mayoría de los relatos presentan acciones anteriores a la catástrofe, hay también un número considerable que tienen lugar en lo que se conoce como el postapocalipsis. En cuanto a la minoría de relatos que presentan acciones durante el momento exacto de la catástrofe, veremos que, aunque son un número reducido, adquieren significancia por venir casi siempre unidos con escenarios anteriores al fin.

Los relatos en que las acciones son anteriores al fin del mundo representan la mayoría con un 54% (37 cuentos). Este es el posicionamiento más básico en la literatura apocalíptica, pues refleja el carácter predictivo de esta ficción: el futuro se ve desde el pasado/presente. Al estar posicionados temporalmente antes de la concretización del fin, estos relatos generan expectativas no solamente sobre la catástrofe, sino también sobre cómo reaccionarán los personajes a esta última. Recordemos que, como se señaló antes, en la ficción apocalíptica los lectores buscan identificarse con los personajes que se enfrentan a la catástrofe para satisfacer su incertidumbre por el futuro. En nuestro corpus hemos visto que una tendencia es la pasividad de los personajes ante los escenarios apocalípticos, así como la tendencia a enfocar las obras en las tragedias o dramas personales y no en los sociales. Estas tendencias, aunadas a una mayoría de protagonistas supervivientes que no sobreviven (46%, ver apartado 5.1.1) o de los cuales no se sabe su destino final (17%), podrían llevar a pensar que el cuento apocalíptico mexicano tiende a ser pesimista. Sin embargo, veremos a continuación que este argumento sobre el pesimismo pierde solidez al enfocarnos en los relatos

anteriores a la catástrofe. Esta conclusión ha surgido tras identificar que estos cuentos son de cuatro tipos: relatos moralizadores con un ambiente y un final pesimista, relatos moralizadores con un ambiente o final optimista, relatos de acción apocalíptica y relatos de humor.

Los cuentos moralizadores con un ambiente y final pesimistas son aquellos en los que los protagonistas se encuentran en un tiempo anterior a la catástrofe en el que hay algún tipo de crisis que no se soluciona al llegar el fin. En algunos casos, la crisis incluso absorbe a los personajes y los hace inconscientes o indiferentes a la catástrofe. En estos relatos prevalece la función de expresar y representar crisis sociales y políticas. Un ejemplo es el ya citado “Fuego, camina conmigo” de Óscar Luviano. La historia de este relato sigue a El Comandante y a J.R., dos sicarios que trabajan bajo las órdenes del capo de la droga, Jesús Ortega. Las acciones suceden en los últimos días antes del fin del mundo, el cual hemos clasificado como causado por elementos fantásticos pues su naturaleza queda ambigua en el relato y antes de que suceda hay señales que se caracterizan como de realismo mágico. No obstante, los personajes están conscientes de la probabilidad del fin del mundo, pero, aún así, pasan sus últimos días siguiendo las órdenes de Ortega, quien les manda recoger un transbordador espacial para huir de la catástrofe. Además de esto, también los envía a secuestrar a un cantante de narcocorridos y a asesinar a los músicos de este por haber compuesto un corrido sobre él sin su permiso:

Entre que sí y que no se acaba el mundo, me lo traes al Consentido. Lo amarras encima de la nave, para que conozca el rigor de los zopilotes. Ya acá le voy a enseñar lo que de verdad les hago a mis tocayos, una vez que me cante el corrido que me compuso. ¿Estamos? (Luviano 2012b: 112).

Al final del relato el fin del mundo alcanza a los protagonistas en medio de su misión, la cual no llegan a cumplir. En “Fuego, camina conmigo” la función de representar la crisis del narcotráfico en México es evidente. El pesimismo del relato es latente no solo en el ambiente de desolación y muerte, sino también en que los protagonistas, quienes toman el papel de últimos hombres en el relato, representan en su totalidad la esencia del problema.

Ahora, no todas las crisis que estos relatos expresan son crisis de tipo social, sino que vemos en el corpus representaciones de crisis a escala más privada. Ejemplo de ello es “Lluvia” de Edilberto Aldán (2012, ver Tabla 2). En este relato, el mundo va a ser destruido por asteroides, por lo que el

protagonista masculino decide pasar sus últimos momentos con la protagonista femenina con quien había tenido antes una relación. Sin embargo, en cuanto se encuentran, surgen inmediatamente los problemas:

Entonces, ¿qué quieres que hagamos?

Lo que tú quieras

La odiaste intensamente, como todas las otras veces que preguntaba lo mismo. Respondiste *Lo que tu quieras* para cumplir la promesa de no dejarte llevar por esas emociones, no hoy, al menos no en el último día de sus vidas (Aldán 2012a: 129, cursivas en el original).

Si bien en lo que les resta de tiempo los personajes logran encontrar un punto de convivencia, es evidente en el relato que los problemas que los llevaron en el pasado a la ruptura vuelven a resurgir. El protagonista masculino llega así a la conclusión de que su decisión de estar con ella para recibir el fin del mundo fue con la esperanza de encontrar en su compañía calma absoluta antes del fin, pero no lo consigue. A pesar de ello reciben juntos la catástrofe, pero este clímax está desprovisto de todo romanticismo: ‘No verán cómo todo es devastado. No importa. Entre ellos, a pesar de ellos, ya no había nada que destruir’ (2012a: 140). El tipo de crisis a la que “Lluvia” hace alusión es relativa a las relaciones amorosas y al conformismo, y el pesimismo del relato radica en pasar los últimos momentos en el planeta descubriendo que entre los protagonistas no hay amor, sino resignación.

Si bien hemos señalado que este tipo de relatos que hemos denominado como pesimistas tienen una clara función de crítica, esto no significa que no cumplan otras de las funciones que asociamos con la ficción apocalíptica. Sin embargo, vemos en estos ejemplos que aquella función sobresale de las demás. Este tipo de cuentos anteriores a la catástrofe apenas llegan a la decena, mientras que los demás tienen otras funciones principales y se alejan del pesimismo que hemos señalado.

Al siguiente grupo de cuentos que suceden antes del fin los hemos caracterizado como moralizadores, pero con una ambientación o, cuando menos, con un final optimista. En estos relatos las crisis suelen ser de carácter privado, como en el caso de “Lluvia”, pero el desenlace se puede describir como un final feliz a pesar del fin del mundo. Por ello, y porque en varios de estos relatos las acciones terminan durante la catástrofe, consideramos que la función principal que se asocia a ellos es la de otorgar la experiencia de cierres

definitivos. Como ejemplos, hacemos referencia a dos cuentos que ya se han discutido detenidamente con anterioridad: “El plan perfecto” y “Mañana se acaba el mundo”, ambos en la Tabla 2. En estos cuentos, los protagonistas experimentan crisis personales que se yuxtaponen con la crisis que implica el fin del mundo. En “El plan perfecto”, la secretaria protagonista sacrifica su vida privada para trabajar con quienes tienen el poder de detener la tormenta cósmica que amenaza con destruir al planeta. En “Mañana se acaba el mundo”, Edmundo lucha contra sus inseguridades de adolescente para poder confesar su amor a Ludmila antes de que la Tierra perezca debido al calentamiento global. Ambos cuentos ponen en perspectiva los dramas personales al posicionarlos en la antesala del fin del mundo. En ellos, a la ansiedad de la catástrofe por venir se une la ansiedad del drama cotidiano, y este último en vez de desaparecer ante una catástrofe mayor, se hiperboliza. En ambos cuentos, así como en otros pertenecientes a este grupo de relatos, el cierre final que es la destrucción del planeta resuelve la ansiedad del drama humano. En “El plan perfecto”, la protagonista finalmente recupera el control de su vida:

Ya que estuve en la calle llamé a Toño. Fuimos a un centro comercial, me compré un vestido de marca y unos zapatos cucos. Luego fuimos al cine y a cenar. Luego a su departamento. Reímos, vimos tele, hicimos el amor. Me quedé dormida en sus brazos.

Desperté hace rato, cuando sonó mi celular. [...]

- ¿No le vas a contestar al loco de tu jefe? ¡Se va a acabar el mundo!

- Que se acabe – le respondí y le di un beso. Se quedó dormido de inmediato.

Acaban de dar las cinco. Se me cierran los ojos y por primera vez en mucho tiempo, mientras todo empieza a disolverse, me siento tranquila (Castro 2012: 89)

Por su parte, en “Mañana se acaba el mundo”, la inminencia del fin le da a Edmundo el valor de confesar su amor a Ludmila e incluso, de consumarlo en su primer y último encuentro sexual en el momento preciso en que arde la Tierra:

Se lanzó a sus brazos y le dijo lo que la amaba en un segundo. Sin pensarlo, la besó en la boca. El beso que él había imaginado en sus fantasías vespertinas era suave, lento, tibio. Éste, no. Éste era un beso violento,

jugoso como una fruta destrozada, y Ludmila respondía no como un querubín, sino como un felino muerto de sed. La tranquila brisa del tiempo se transformó en un huracán vertiginoso; no supieron cómo se habría desprendido de sus alas. Sus cuerpos núbiles se acoplaron en un prolongado abrazo que parecía surtidor de fuego. La habitación les pareció envuelta en un incendio. Edmundo concibió su esqueleto como un carbón incendiado. Fue en ese instante, al penetrar el templo abrasador de Ludmila, cuando sintió claramente que el mundo se estaba acabando (Castillejos 2003: 57–58).

Estos cuentos brindan un cierre definitivo en una nota positiva, y su número en el corpus es casi igual a aquellos que terminan en pesimismo (cerca de una decena). En esta categoría incluimos los pocos casos de cuentos que suceden durante la catástrofe, pues ellos también cumplen con esta función de cierre. Como se puede observar, tanto “El plan perfecto” como “Mañana se acaba el mundo” presentan acciones durante la catástrofe, y es en ese momento que se da el cierre definitivo de ambos dramas (el fin del mundo y el drama personal) para el lector.

Finalmente, dentro del grupo de cuentos que acontecen antes del fin del mundo, también están aquellos cuya finalidad principal es el mero entretenimiento, y en este afán, difícilmente pueden catalogarse como pesimistas. Entre ellos hay también cerca de una decena cuyas historias no aluden a ninguna crisis concreta, sino que son más bien relatos de acción apocalíptica cuyo objetivo es contar una ficción del fin del mundo. Como se dijo líneas arriba, el hecho de que en estos relatos identifiquemos una función principal no quiere decir que no cumplan con otras funciones. Sin embargo, vemos que en estos cuentos, cuya función central es el entretenimiento, lo que más sobresale de ellos es la forma en que se relata la historia y el efecto que se produce en el lector.

Tómese como ejemplo el cuento “Deuteronomio” de Bernardo Esquinca (2011). El protagonista de este relato es un hombre que cumple con una condena a cadena perpetua por haber sacrificado a su hijo tras obedecer a las voces en su cabeza que lo empujan a seguir el ejemplo de Abraham con su hijo Isaac. Mientras cumple su condena, el hombre queda atrapado en un túnel subterráneo como consecuencia de un derrumbe mientras trabajaba con otros reos en un proyecto de renovación del sistema de tuberías de la ciudad. Él logra escapar del túnel y al salir a la superficie, el primer lugar que encuentra es una iglesia dedicada al Juicio Final. En anticipación al apocalipsis, regresa a los túneles subterráneos donde prepara un búnker en el que espera el

fin del mundo mientras escribe una bitácora. Sin embargo, tras otro derrumbe escucha una risa que al seguirla lo lleva a una zarza ardiente. Ahí, la voz se le revela como “el dios de las profundidades”, quien viene por él y por toda la humanidad ‘Porque todos cabrán en el infierno’ (Esquinca 2011: 91). Mientras el calor de la zarza lo abrasa, escribe estos últimos sucesos en su bitácora. En este punto, el cuento cambia de narrador y se enfoca en Gutiérrez, un detective encargado del caso de la muerte del primer protagonista. Tras haber leído la bitácora de aquel, Gutiérrez concluye que se trataba de un obseso del Juicio Final. No obstante, los resultados de la autopsia lo dejan perplejo: ‘Por fuera, el cuerpo de este hombre estaba intacto – el forense hizo una pausa mientras encontraba la manera adecuada de expresarse -. Pero por dentro [...] Parece como si se le hubieran cocido las vísceras’ (2011: 93).

Vemos en este relato un juego de intertextualidad con el libro de Deuteronomio y con el apocalipsis cristiano. El primero es evidente en todo momento: el título del cuento, la forma en que el primer protagonista se refiere a su bitácora como un “nuevo Deuteronomio”, así como citas de este libro bíblico a modo de epígrafes entre las distintas escenas del cuento. Además de esto, el primer protagonista experimenta dos situaciones que lo equiparan a los profetas del Antiguo Testamento: el sacrificio de su hijo, tal como está dispuesto a hacerlo Abraham, y el encuentro con la zarza ardiente, tal como le sucede a Moisés. Sin embargo, desde un inicio se nos presenta al personaje como un demente: ‘hace muchos años las voces dentro de mi cabeza me ordenaron hacer algo terrible. Igual que Abraham obedecí, pero no hubo un Ángel que detuviera mi cuchillo’ (2011: 83). Al cambiar de este narrador no fiable en primera persona al narrador en tercera persona que se enfoca en Gutiérrez, se crea ambigüedad en el relato y se pone en duda la veracidad de la experiencia del primer protagonista. Como se puede ver, el abordar este cuento es complicado en sí, pues hay muchos elementos orientados a crear duda en el lector. Al faltar referentes sociales concretos y al enfocarse en crear ambigüedad por medio de la intertextualidad, vemos que la función central está inclinada hacia el entretenimiento que se desprende de lo sobrenatural y, por lo tanto, no podemos considerar que haya aquí pesimismo. Los demás cuentos que hemos categorizado de forma semejante, al igual que en los casos anteriores, son cerca de una decena.

Por último, el resto de los cuentos que suceden antes del fin del mundo los hemos agrupado bajo el humor. Estos son relatos en los que el fin del mundo por venir es confrontado de manera humorística, y aunque en la mayoría de

ellos hay una clara función de crítica, sobresale la función de entretenimiento por la yuxtaposición del humor frente a la catástrofe. Dos ejemplos de este tipo de relatos ya los hemos introducido con anterioridad: “La llegada del Reino” y “Capo de capos”, ambos de Alberto Chimal. En el primero, se nos presenta un Juicio Final en el que Jesús, en vez de fungir como el Salvador según lo plantea el Apocalipsis, se dedica a codearse con los famosos y a vivir como una celebridad. Por otro lado, en “Capo de capos”, el Juicio Final revela a un Dios que se comporta y se ve como un capo de la droga, y decide al final solo salvar a los malvados y no a los justos. Aunque vemos que en ambos cuentos hay claras críticas sociales hacia la religión, la creencia en los apocalipsis e incluso el narcotráfico, el humor prevalece y diluye el pesimismo de las críticas sociales correspondientes.

Después de los cuentos posicionados temporalmente antes del fin del mundo, el corpus presenta un 43% de relatos postapocalípticos. A lo largo de este capítulo de resultados hemos hecho ya algunas observaciones con respecto a los cuentos postapocalípticos del corpus, específicamente cómo estos tienden a carecer de conflictos por la supervivencia como consecuencia de la catástrofe. En lo que sigue, mostramos que, a diferencia de los cuentos que se posicionan antes de la catástrofe, los postapocalípticos tienden más al pesimismo, aunque no en su totalidad. Más aún, y particularmente interesante, no tienden al pesimismo de crítica social que caracteriza a la novela apocalíptica mexicana.

Dividimos los 30 cuentos que componen el 43% de relatos postapocalípticos en tres categorías: los que tratan del último humano en el planeta, los que presentan un planeta en que la humanidad ya no existe, y los que aún presentan una humanidad que sobrevivió a la catástrofe. El primer caso, los que tratan del último humano en el planeta, son la minoría, con solamente 5 cuentos de este tipo. Estos relatos son en sí pesimistas pues se enfocan en el último superviviente y, en ocasiones, en su próxima desaparición. Un ejemplo de estos relatos es “Descripción del sobreviviente” de Aldo Alba (2002). En este relato se narra cómo la humanidad pereció debido a su naturaleza conflictiva, la cual llevó a los hombres a inventar toda clase de armas de guerra hasta llegar a las armas psíquicas, convirtiendo al cerebro en el arma más poderosa. Esto llevó al planeta entero al exterminio de las especies, teniendo como último superviviente al hombre que fue vencedor en las guerras psíquicas. Al considerarlo como el “ganador absoluto” se hace un contraste devastador con el ambiente en el cual se mueve dicho vencedor:

‘El proceso de desertificación había convertido al planeta en un páramo lleno de yerbajos y alimañas. El cielo era solamente el recuerdo de algo muerto hace muchos siglos’(Alba 2002d: 19). Otro ejemplo semejante es el ya citado “Un hombre es un hombre” de Trujillo Muñoz. El último hombre se topa con un grupo de máquinas y les pide direcciones para llegar a El Dorado. Sin embargo, la respuesta de las máquinas sugiere que el planeta es mayormente un paraje inhabitable: ‘El desierto es territorio contaminado – le expliqué -. Zona de éxtasis profundo. Impregna todo. De aquí en adelante nada es seguro. Es la región de los claroscuros. Quinientos kilómetros de espejismos y sorpresas’ (Trujillo Muñoz 2002: 113). A pesar de las advertencias, el hombre rechaza la ayuda de las máquinas y muere sin haber siquiera cruzado el desierto. De ser un cuento sobre el último hombre, la historia se convierte en un relato en el que ya no hay humanidad.

El otro tipo de cuentos postapocalípticos que se encuentran en el corpus es el de aquellos en los que la humanidad ha dejado de existir, de los cuales hay 7. Un ejemplo parecido a “Un hombre es un hombre” es “El ascenso” de Cecilia Eudave (2010). Sin embargo, “El ascenso” se muestra a la inversa que el cuento de Trujillo, pues lo que empieza como un relato del último humano en el planeta termina siendo un relato en el que la humanidad ha dejado de existir desde hace tiempo. El protagonista de la historia, Alonso, sube una montaña junto a Otto, quien antes era su mejor amigo hasta que aquel descubrió que éste último es en realidad un androide. Junto a este descubrimiento, Alonso aprende que él es el último ser humano y que todas las personas que han vivido a su alrededor son androides que lo han cuidado durante toda su vida. Ahora, busca llegar a la cumbre de dicha montaña, pues tiene entendido que sus antepasados se encuentran enterrados allí. Sin embargo, al llegar a la cima moribundo debido al pesado viaje, la realidad que descubre es otra:

Alonso, eso que hay afuera es un producto de los humanos: tus creadores, los míos. No hubo ninguna invasión ni batalla intergaláctica, simplemente estaban condenados a no durar como especie y lo sabían. Terminaron su ciclo vital, por eso nos crearon a su imagen y semejanza. Todas esas ideas apocalípticas de que nos rebelamos y los aniquilamos son puras invenciones de mentes enfebrecidas. Ni tenemos alma ni vamos a tenerla nunca: somos el principio básico de un reproductor. Sí, un reproductor de acciones, de sonidos, de imágenes y, finalmente, de emociones. La manufacturación a la que perteneces fue la más ambiciosa, y por lo mismo fracasó. Si bien ustedes representaban todo el sentido de la humanidad, también fueron

programados para ser finitos, es decir, para morir; y eso a la larga implicaba un problema (Eudave 2010: 137–138).

Alonso muere y con él se extingue la clase de androides cuyo comportamiento era el más cercano a la naturaleza humana. En otros casos, como el anteriormente citado “El buen Ben” de Schaffler, el planeta se encuentra completamente desierto de humanos, y no hay nada que atestigüe su existencia mas que las ruinas que han quedado de la civilización. El pesimismo de estos relatos no viene solamente de la mano de las posibles crisis sociales a las que hacen referencia. Por ejemplo, mientras que en “El buen Ben” se habla de una destrucción y radiación que señalan a una guerra, en “El ascenso” se descubre que el fin de la humanidad fue simplemente el resultado de la finitud de la especie. No obstante, el pesimismo que comparten todos estos relatos es la mortalidad de la humanidad como especie, y el fin de la existencia humana como destino inevitable que, no obstante, no implica el fin del planeta ni del universo. Estos textos, a diferencia de las novelas apocalípticas mexicanas, presentan una reflexión a la existencia que va mucho más allá de cualquier contexto local o nacional.

Finalmente, la mayoría de los relatos postapocalípticos del corpus (18 de 30 cuentos) presentan escenarios posteriores a la catástrofe en los que aún existen grupos humanos con vida. Como se ha visto con anterioridad, la teoría suele relacionar estrechamente la supervivencia con el postapocalipsis (Hicks 2016). No obstante, como ya se anticipó en resultados anteriores, en el corpus de cuento apocalíptico mexicano se ve una tendencia a la inacción o al rechazo a la supervivencia, no solamente con lo postapocalíptico sino en general. Un ejemplo lo vemos en “La sirena de la media noche” de José Luis Zárate (1999). La historia se enfoca al inicio en distintos supervivientes de una guerra nuclear que se encuentran en refugios diferentes. De pronto, todos ellos escuchan una sirena que viene de la Universidad más cercana, y sin dudarlo se dirigen a ella. Sin embargo, al llegar ahí, lo que parecía ser una reunión con fines de supervivencia es en realidad una reunión para un suicidio masivo: ‘Una ceremonia dedicada a la nada. No tuvo más que ver el frasco para comprender, leyó la frase mágica impresa en un costado, tomó una pastilla, la pasó al siguiente’ (Zárate 1999b: 134). Los personajes, que en un inicio dan muestras de querer sobrevivir a la catástrofe, fácilmente se unen al suicidio colectivo sin siquiera dudarlo.

A pesar de que muchos escenarios postapocalípticos en el corpus son pesimistas en cuanto al destino de la humanidad, algunos de ellos recurren una

vez más al humor. Para ello traemos de vuelta “Historia de amor” de Castro. Como ya se relató antes, la protagonista-narradora sobrevive a una epidemia de zombis gracias a que se encontraba encerrada y sola en su departamento cuando los infectados llegaron a su zona. Mientras pasan los días, su actitud pareciera ser optimista a pesar de su aburrimiento. Los zombis que caminan por su piso la entretienen, e incluso comienza a fantasear con uno de ellos:

Hay uno que seguido se queda frente a mi reja; le puse Bobby, porque me recuerda a Robert Smith, pero en guapo. Le ayuda mucho su *look* darketo: la sangre no se nota en su ropa negra, y su aspecto pálido y ojeroso queda muy bien con su peinado [...]. Es bien chistoso porque, si uno no se fija, pareciera que no le pasó nada, y como realmente está muy galán, hasta puedo fantasear un poquito con que coqueteamos (Castro 2013a: 40).

Conforme pasa el tiempo, la comida comienza a terminarse, y esto obliga a la protagonista-narradora a planear su supervivencia. Al final, su plan consiste en dejarse morder por Bobby para convertirse en zombi y comer humanos junto con él: ‘el inicio de una hermosa historia de amor’ (Castro 2013a: 43). Aunque en cierta forma lo que hace la protagonista es darse por vencida, en realidad su decisión la lleva a resolver sus problemas personales: el hambre y la soledad. Al abandonar la humanidad se pasa al bando de los vencedores, y por lo tanto el pesimismo que se pudiera abstraer del cuento no llega a sentirse como tal para el lector.

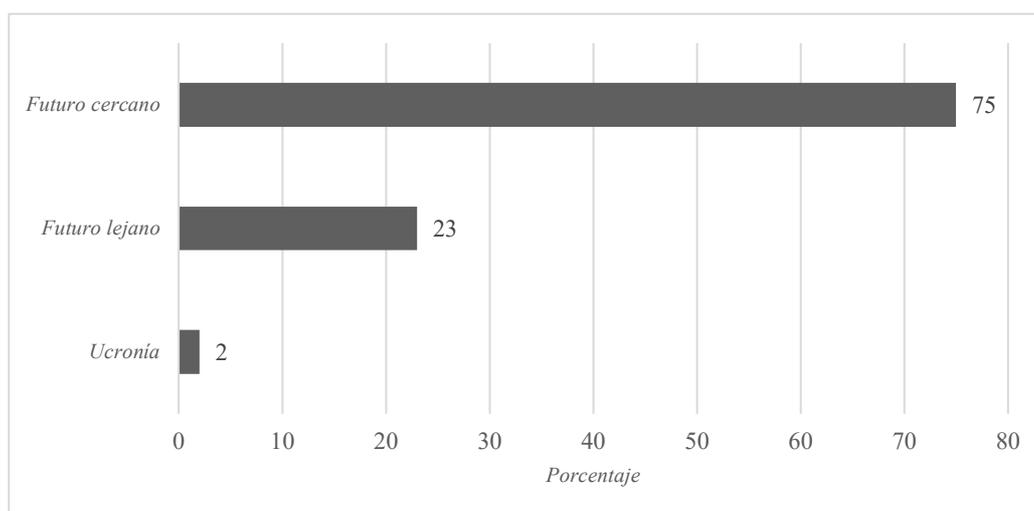
El identificar el posicionamiento temporal de los cuentos nos permitió categorizarlos a su vez según sus funciones, pues el tratamiento temporal es un motivo que define el tratamiento que se hace del fin del mundo. Como pudimos observar, hay una tendencia a que los relatos del corpus sean hasta cierto punto pesimistas, pues en la mayoría de los casos los protagonistas sucumben ante la catástrofe. Sin embargo, no podemos decir que los cuentos sean completamente pesimistas, pues a pesar de que el destino del superviviente es en la mayoría de los casos la muerte, en muchas ocasiones esto se trata con humor o como una circunstancia que se banaliza ante otros aspectos de la vida como el amor.

5.1.4.2 Representación del futuro

El último motivo que hemos analizado en el corpus ha sido la representación que se hace del futuro en las obras del mismo. Como se vio en 3.3.3 y en 4.1.1.2, este motivo se refiere a si las obras presentan imágenes de un futuro

cercano o lejano, por lo que se puede decir que es otra forma de posicionamiento temporal. No obstante, hemos señalado que el argumento cronológico no es suficiente para definir la cercanía o la lejanía con respecto al contexto de composición de las obras, y por ello recurrimos a Robert Scholes (1975) para definir qué otros criterios considera la teoría para decidir si una obra especulativa presenta un futuro cercano o lejano (ver 3.3.3). La distribución de estas imágenes del futuro ha sido la siguiente:

Diagrama 14: Representación del futuro



Tal como se presentó en la Tabla 1, la recurrencia de imágenes de futuro cercano en el corpus es una característica de tendencia mayoritaria alta, con un 75% o 54 cuentos. El resto de los cuentos presentan imágenes de futuro lejano, con excepción de una ucronía: “La otra noche de Tlatelolco” de Esquinca, la cual va hacia el pasado y presenta una invasión de zombis en plena Masacre de Tlatelolco.

En el marco teórico y el aparato metodológico del presente trabajo, se especificó que además de la cercanía cronológica, las imágenes de futuro cercano se caracterizaban por ser ficciones que reflejan cuestiones sociales presentes en el momento de composición de la obra. Por estos motivos, estas ficciones suelen ser más predictivas que especulativas, y tienden a ser visiones más amenazadoras. Sin embargo, hemos visto en los apartados anteriores que dos características de nuestro corpus son que lo apocalíptico no suele usarse para representar crisis sociopolíticas del contexto nacional, así como que los conflictos a los que se enfrentan la mayoría de los protagonistas son

personales. Estos resultados se ven reflejados a su vez en las imágenes de futuro que encontramos en los cuentos del corpus. De los 54 cuentos que componen el 75% de imágenes de futuro cercano, 19 tratan temáticas relacionadas con aspectos de la vida privada, mientras que 14 son relatos que se enfocan en el tema de la imaginación apocalíptica, sin hacer referencia a cuestiones sociales específicas del contexto en que se compusieron, ya sea local o mundial.

De los 19 cuentos que tratan temáticas de la vida privada ya hemos discutido varios ejemplos. En “El plan perfecto” de Castro, la oposición de la vida laboral contra la vida privada lleva a la protagonista a sacrificar al planeta entero para salvar su vida personal y familiar, particularmente su relación amorosa. Por otra parte, en “Lluvia” de Aldán, la inminencia del fin con una lluvia de asteroides no es suficiente para subsanar la desgastada relación que tiene la pareja protagonista. En “Los días con Mona” de Ortiz, la invasión de zombis da sentido a la vida del protagonista-narrador, quien vive su primer enamoramiento con Mona, su compañera de supervivencia. Finalmente, en “22:22” de Moreno, vemos como las tragedias cotidianas de la vida como el corte del agua en medio de una ducha se anteponen en algunos casos a la destrucción del mundo, tal como le suceden a Jesús Salvatierra y a su novia, Melina.

Otro ejemplo es “El ocaso de las cosas” de Alejandro Espinoza (2012). En este cuento, el protagonista-narrador se encuentra en un avión rumbo a Siberia cuando el mundo está por terminarse. La tripulación de la nave recibe esta información desde Nueva York, y aunque no se les explica cómo es que el mundo va a terminar, se les informa que no podrán aterrizar. La primera reacción de los pasajeros se puede describir como una resignación silenciosa:

Un avión en pleno vuelo no es el mejor lugar para cerciorarse de que llega efectivamente el fin. Sin embargo, fue como si todos estuviéramos esperando esta noticia desde hacía un buen tiempo. Una revisión a las miradas de los pasajeros, de distintas latitudes, actitudes y complexiones, me dio a entender que la humanidad tiene una enorme capacidad para la resignación (Espinoza 2012: 23–24).

Por su parte, el protagonista-narrador recibe la noticia con sorpresa y alivio, pues ve la vida sin sentido desde hace tiempo. No obstante, conforme pasa el tiempo, los pasajeros van de la resignación a la necesidad del otro humano, y la nave comienza a tomar vida entre risas, música y cantos. Al final, gracias al fin del mundo y en medio de desconocidos de distintas nacionalidades, el

protagonista-narrador descubre ‘finalmente y demasiado tarde, la felicidad’ (Espinoza 2012: 29). En este sentido, el relato se asemeja a “El plan perfecto” y otros cuentos en los que el fin del mundo funciona para resaltar de forma hiperbolizada el tema verdadero del relato, en este caso el sentido de la vida o la felicidad. No obstante, y a pesar de las referencias nacionales en el cuento, la trama está orientada a un aspecto de la vida personal y no a algún aspecto social como sugiere la teoría.

A estos 19 cuentos que escapan a las cuestiones sociales del contexto de composición se unen 14 más cuyo enfoque es la imaginación del escenario apocalíptico. En estos casos, el tema central es la catástrofe en sí, usualmente una interpretación o reinterpretación de narrativas tradicionales en la ficción apocalíptica. Un primer ejemplo lo tenemos en “El deber de los vivos” de Jorge Luis Almaral (2015). El protagonista del cuento es Alex, un estudiante que tiene un gran conocimiento de películas de zombis. El día en que sucede el relato él va tarde y pierde el autobús que lo lleva a la escuela, por lo que tiene que caminar a otra parada para tomar otro transporte. No obstante, en el camino se encuentra a una mujer cuyas señas le hacen sospechar que se trata de un zombi. Ante esto, el protagonista empieza a hacer pruebas para definir si, en efecto, se trata de un muerto viviente: intenta hablarle, le clava una regla “T” en el brazo, y la tienta con sangre de su brazo. Todo apunta a que la mujer es un zombi, pero a pesar de esto el protagonista sigue dudando: ‘¿Y si la mato y no era un monstruo? Sería un asesino e iría a la cárcel por haber visto demasiadas películas de terror. O quizá termine en un manicomio donde me dirían el loco de los zombis y me tendrían en un cuarto acolchonado’ (Almaral 2015: 35). El relato termina con un final abierto en el momento en que llega un autobús cuya ruta pasa por su escuela y el narrador pregunta al protagonista: ‘¿Entonces qué, Alex, te vas a la escuela o salvas al mundo?’ (2015: 35).

Vemos como “El deber de los vivos” es una especie de metaficción en la que se imagina cómo el conocimiento de supervivencia que obtienen los espectadores del cine de zombis puede convertirse también en un obstáculo. Como hemos discutido en el marco teórico, una de las funciones de la ficción apocalíptica es el de representar escenarios de catástrofe que faciliten al receptor la experimentación de estos en un espacio ficticio. En el caso de Alex, su fascinación por las películas de zombis le da un cierto conocimiento para reconocer que la mujer que se encuentra camino a su escuela es con mucha seguridad una víctima de esta epidemia. Sin embargo, al obtener todo

este conocimiento de la ficción, el protagonista comienza a dudar de su juicio. Se podría argumentar que la veracidad del conocimiento obtenido por medio de la ficción es una temática que puede considerarse como social, y en este caso esta imagen cercana del futuro iría en línea con lo que dice la teoría. No obstante, se aleja de esta última en cuanto a que el relato no es predictivo, pues no hace referencia a una problemática concreta que pueda convertirse en realidad. Más que una crítica, el relato invita a una reflexión e, incluso, a un juego con el lector. Mientras que todo el relato está narrado en tercera persona, cierra en su última oración con aquella pregunta al protagonista en segunda persona, extendiéndola así al lector mismo. Los demás cuentos de estos 14 están centrados en la trama de la catástrofe, en el juego de metaficción o en la redefinición de tropos apocalípticos. En este sentido, aunque sean imágenes de futuro cercano en el sentido cronológico, no siguen los demás factores que especifica la teoría.

Mientras que 33 de los 54 cuentos con imágenes de futuro cercano no hacen referencia a cuestiones sociales específicas del momento de composición de la obra (al menos no de manera central), los 21 restantes sí lo hacen. De estos, la mayoría hacen alusión a contextos nacionales (12 cuentos), mientras que el resto (9 cuentos) hacen alusión a cuestiones sociales mundiales. Del primer caso ya hemos discutido algunos ejemplos. En “Fuego, camina conmigo” de Luviano se presenta la desolación y muerte que el crimen organizado deja a su paso en el norte del país, compitiendo en crueldad con el fin del mundo. Mientras tanto, en “Los primeros atardeceres del incendio” de Silva Márquez el crimen organizado guarda muchas similitudes con una epidemia de muertos vivientes, lo que hace que esta última no sea detectada con tiempo y se extienda rápidamente. Por su parte, en “Capo de capos” de Chimal, Dios se revela como el jefe de jefes, y decide no solamente que llegue el fin del mundo, sino que solamente se salven los malvados de corazón, cambiando así toda la doctrina apocalíptica cristiana.

Otro ejemplo es “El advenimiento del nuevo esplendor” de Bernardo Fernández (1998). En el relato, el fin del mundo está cerca y heraldos celestiales son enviados a todas las megaciudades del mundo para anunciar la llegada de la “Nueva Era”. Uno de estos emisarios es enviado a la Ciudad de México, y aunque intenta en diversas ocasiones dar el mensaje a los habitantes de la capital, siempre se antepone la cruel y difícil realidad de los “chilangos”:

Un grupo de niños de la calle, al verlo venir, se dispersó, quedando sólo un infante de ocho años que sin rodeos indicó al ángel que una sesión de sexo

oral le costaría cientocincuenta [sic] pesos, y de sexo anal, trescientos. Ante la negativa del mensajero divino, el infante le preguntó si no le sobraba un cigarro.

Y así se sucedieron, sin éxito, un vendedor de enciclopedias, un comunista trasnochado, una enfermera histérica, un cantante de cantina, varias estudiantes de una academia de computación, un borracho y un sacerdote escéptico que llamó pendejo al ángel, y escupió (Fernández 1998: 45).

Los problemas de la capital no solamente consumen a sus habitantes, quienes no tienen tiempo de nada más que de sobrevivir a la ciudad. Al final, la capital también consume al Ángel, quien termina en una alcantarilla junto con otros vagabundos, dando su primer olfateada a una estopa con solvente. Como ya se dijo en 5.1.3.1, este cuento, publicado en 1998, se asemeja en temática a algunas de las novelas apocalípticas de los años 1990: los problemas que enfrentan los habitantes de la Ciudad de México. Otros cuentos del corpus que también tocan esta cuestión social de la Nación son “La primera en la frente” de Ricardo Guzmán Wolffer (2015) y “Las últimas horas de los últimos días”, también de Bernardo Fernández (2004). Los demás cuentos con imágenes de futuro cercano que reflejan cuestiones sociales hacen alusión a otras cuestiones, pero siguen más de cerca los criterios señalados por la teoría.

Finalmente, hay 9 cuentos de futuro cercano que aluden a cuestiones sociales específicas pero mundiales. De estos, en seis el fin del mundo es resultado del uso de armas de destrucción masiva, tema afín con la ficción apocalíptica estadounidense. Otras cuestiones que se tratan en estos 9 cuentos son los avances genéticos, las vacunas, el poder de los hackers y la radiación nuclear. Estos temas no tienen una relación estrecha con México, pues en el país estos peligros sociales no están presentes. No obstante, el alcance de estas cuestiones es mundial, por lo que estos relatos predictivos son amenazantes a nivel global. Asimismo, es probable que haya en algunos de estos cuentos una fuerte influencia de las narraciones angloamericanas, en las cuales abundan estas temáticas.

Consecuentemente, aunque en el corpus hay una clara tendencia a los futuros cercanos, estos se definen sobre todo por el aspecto cronológico y no por los aspectos temáticos, al menos no en su totalidad. Ahora bien, respecto al 23% del corpus (14 cuentos) cuyos futuros son lejanos, vemos que aquí el corpus sí se caracteriza de acuerdo a lo que estipula la teoría. De acuerdo con esta, en las imágenes de futuro lejano los elementos de identidad cultural o nacional tienden a estar ausentes, y el futuro se presenta desde un punto de

vista distante y un sentimiento de nostalgia. Algunos de estos relatos los hemos ya discutido en apartados anteriores. En “Sobrevivir” de Eudave, el último zombi en el planeta está a punto de perecer ante la falta de alimento que resulta de la extinción de la humanidad. En “El ascenso”, también de Eudave, Alonso, quien piensa ser el último ser humano, descubre que en realidad la humanidad ha estado extinta desde hace tiempo, y que él no es más que el último androide del modelo que más se llegó a parecer a un ser humano. Por su parte, en “Un hombre es un hombre” de Trujillo Muñoz, el último hombre perece en el desierto, dejando como únicas habitantes de la Tierra a las máquinas. El futuro lejano en el corpus se caracteriza tal como se lo presenta en la crítica. No obstante, no es una imagen del futuro recurrente, y con solo 23% de presencia, no podemos decir que sea parte de las características que describan al cuento apocalíptico mexicano contemporáneo.

Tabla 6: Tendencias que caracterizan al corpus de cuento apocalíptico mexicano
Motivos relacionados con el tiempo de la catástrofe

<p><u>Motivos relacionados con los protagonistas supervivientes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Hay poco antagonismo del protagonista superviviente contra otros seres humanos (16%). • Los protagonistas supervivientes casi no se involucran en conflictos grupales. • Los protagonistas tienden a ser pasivos con respecto a las implicaciones que supone el fin del mundo. • Lo apocalíptico no suele usarse para representar crisis sociopolíticas del contexto nacional. • Las fuerzas antagónicas a las que se suelen enfrentar los personajes no suelen ser humanas. • Los conflictos a los que se dedican la mayoría de los protagonistas son personales. 	<p><u>Motivos relacionados con el evento apocalíptico</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Las tres causas del fin del mundo más recurrentes en el corpus son los apocalipsis de zombis (25%), las causas científicas o tecnológicas (23%) y las causas religiosas o sobrenaturales (19%). • El fin del mundo por causas extraterrestres (7%) o por causas ecológicas (10%) son casi inexistentes. • En el corpus hay una notable inclinación a la inacción humana, especialmente por parte de los protagonistas, ante los distintos escenarios del fin del mundo. • Solo hay eventos de certeza absoluta en cuentos con causa religiosa de carácter escatológico.
<p><u>Motivos relacionados con el escenario de la catástrofe</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Los relatos están siempre situados en el planeta Tierra. • Los relatos tienden a situarse en zonas urbanas (58%). • Solo el 42% de los relatos suceden dentro de México, y de estos, solo 11 están ambientados en la Ciudad de México. • En la mayoría de los cuentos no hay un énfasis en los albergues (76% de los cuentos si se suman los resultados para <i>no aplica, no hay refugio y no se busca</i>). • En el corpus, el supervivencialismo no es una temática central. 	<p>Motivos relacionados con el tiempo de la catástrofe</p> <ul style="list-style-type: none"> • La mayoría de los relatos presenta acciones anteriores a la catástrofe. • Aunque hay pesimismo en los cuentos, el uso del humor o el énfasis en otras temáticas diluye la sensación de pesimismo. • Aunque hay una clara tendencia a los futuros cercanos, estos se definen por el aspecto cronológico y no por los aspectos temáticos como propone la teoría. • Los casos de futuro lejano siguen la teoría, pero son pocos (23%).

5.2 Resultados del rastreo editorial del corpus

De acuerdo con los principios básicos de la teoría de polisistemas, las circunstancias del mercado editorial de un corpus de obras también son parte del sistema literario al que estas pertenecen. Recordemos que Even-Zohar propone seis macro-factores que intervienen en todo sistema literario; a saber, los repertorios, los productos, los productores, las instituciones, los mercados y los consumidores (Even-Zohar 1990b: 31). Con el análisis en 5.1 hemos visto de cerca los repertorios y productos que componen el corpus de estudio, el cual consideramos un representante adecuado de la tradición del cuento apocalíptico mexicano. Asimismo, aunque en menor medida, hemos tocado el aspecto de los productores o escritores de estos cuentos. En este apartado discutiremos una vez más aspectos relacionados con los productores, pero sobre todo con el mercado y con las instituciones que conforman al sistema literario del cuento apocalíptico en México. En cuanto al macro-factor de los consumidores, creemos que viene hasta cierto punto implícito en el aspecto del mercado, pero un análisis más pormenorizado del mismo escapa a nuestros objetivos por lo que no ahondaremos demasiado en este factor.

5.2.1 Los escritores

Los productores en un sistema literario, según lo hemos definido antes, son los agentes que hacen uso de los repertorios existentes para crear productos (Even-Zohar 1999: 46). En el caso en cuestión, los productores son los escritores de los 69 cuentos que componen nuestro corpus de estudio. Antes de presentar la información concreta que hemos reunido sobre estos productores, es relevante discutir algunas características que ya se han mencionado en el capítulo 2, pero que vemos necesario profundizar en este momento. Los escritores que conforman nuestro corpus, muchos de ellos nacidos a partir de la década de 1970, son denominados como escritores jóvenes por parte de la crítica. Estos empezaron su carrera a finales de la década de 1980 y en la década de 1990 y, como ya se ha dicho en 2.1, esto fue posible gracias a dos eventos que impulsaron la ciencia ficción en México. El primero fue la aparición del Premio Puebla de Ciencia Ficción en 1984, un concurso nacional de cuento subsidiado por el Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología de Puebla, así como por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Conacyt. Si bien la mayoría de los escritores de cuento

apocalíptico mexicano no fueron nunca acreedores de este premio, es importante destacar que, gracias a este, el cuento especulativo empezó una época de auge. El segundo evento fue la creación del Fondo Editorial Tierra Adentro en 1990, subsidiado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Conaculta. Este Fondo, que en un inicio buscaba promover a escritores jóvenes de las provincias mexicanas, se trasladó a la Ciudad de México y dejó como único criterio la promoción de escritores menores de 35 años (Sánchez Prado 2007a: 17). Como se verá más adelante, algunos de los cuentos del corpus han sido publicados en antologías del Fondo Editorial Tierra Adentro, y algunos escritores del corpus iniciaron sus carreras publicando para dicha institución. Gracias a estos dos eventos y el subsidio de otros aparatos estatales, muchos de estos escritores han llevado su carrera literaria de lo marginal a lo comercial. Sánchez Prado lo sintetiza de la siguiente manera: ‘una producción subsidiada cada vez más por un sofisticado aparato estatal de subvención cultural; una máquina editorial que tiende a privilegiar y canonizar las obras emanadas de dicha producción’ (2007a: 9).

Otra característica de los escritores del corpus ya ha sido mencionada líneas atrás: la mayoría de ellos son escritores de géneros especulativos, principalmente de ciencia ficción. Esto es fácilmente reconocible si se miran los títulos de algunas de las antologías que componen nuestro corpus. A continuación, presentamos una tabla con algunos ejemplos de antologías cuyos títulos sugieren el género especulativo al que pertenecen:

Tabla 7: Antologías y género especulativo al que pertenecen

Ciencia ficción	Horror	Fantástico
<i>Hyperia</i> (1999)	<i>Demonia</i> (2012)	<i>El cuento fantástico en Tamaulipas</i> (2000)
<i>Ginecoides (Las hembras de los androides)</i> (2003)	<i>Ciudad fantasma II: Relato fantasma de la Ciudad de México XIX-XXI</i> (2013)	<i>Tierras insólitas: Antología de cuento fantástico</i> (2013)
<i>La ciencia ficción en México (hasta el año 2002)</i> (2004)	<i>Festín de muertos. Antología de relatos mexicanos de zombis</i> (2015)	<i>Fabricantes de sueños, 2012-2013</i> (2015)
<i>Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana</i> (2010)		
<i>Qubit: Antología de la nueva ciencia ficción latinoamericana</i> (2011)		
<i>Mundos remotos y cielos infinitos. Antología de la ciencia ficción contemporánea de Nuevo León</i> (2012)		
<i>¿Sueñan los androides con alpacas eléctricas?</i> (2012)		
<i>Código digital</i> (2014)		
<i>Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana</i> (2015)		

A estas antologías se suman otras que no han sido incluidas en esta tabla pues sus títulos no son tan evidentes. No obstante, con esta tabla se puede apreciar el solapamiento del género con otros también especulativos.

Ahora bien, en 1.3 hemos mencionado que para la recopilación del corpus de estudio se han consultado más de 100 antologías de cuento mexicano, de las cuales no todas se dedican únicamente a géneros especulativos. El único criterio que se siguió para decidir revisar las antologías existentes fue que hayan sido publicada de 1996 en adelante. Aún así, de los 69 cuentos que componen nuestro corpus, ninguno de los relatos que encontramos es de autoría de los escritores de novela apocalíptica que publicaron en la década de 1990. Esto nos lleva a concluir que una tendencia del cuento apocalíptico mexicano es que sus productores son escritores de géneros especulativos.

Los 69 cuentos de nuestro corpus de estudio han sido escritos por 49 autores distintos. De estos, hemos contabilizado cuáles son aquellos que contribuyeron con más cuentos al corpus. En la siguiente tabla presentamos los resultados:

Tabla 8: Escritores más recurrentes en el corpus

Escritor/a	Número de cuentos en el corpus
1. Aldo Alba (1961)	5
2. Alberto Chimal (1970)	4
3. Edgar Omar Avilés (1980)	3
4. Bernardo Fernández (1972)	3
5. Raquel Castro Maldonado (1976)	3
6. José Luis Zárate (1966)	3
7. <i>Escritores varios (5)</i>	2
8. <i>Escritores varios (38)</i>	1

De acuerdo con la Tabla 8, los escritores representados en el corpus con más cuentos han sido Aldo Alba con 5 y Alberto Chimal con 4. Después de ellos tenemos a otros cuatro escritores que contribuyen con 3 cuentos cada uno, seguidos de cinco escritores que contribuyen con 2 y, finalmente, 38 escritores contribuyen con 1. Ninguno de los escritores contribuye con más de un 10% de los relatos. Alba, con 5 cuentos, representa solamente un 7% del corpus, por lo que no podemos concluir que el autor tenga una influencia significativa en los resultados de nuestra caracterización. Sin embargo, el motivo por el cual nos interesa ver quiénes son los escritores más representados en el corpus es por la influencia que estos tienen en el mercado. Teniendo esto en consideración, la información que recibimos de la Tabla 8 presenta ciertos problemas. Tómese de nuevo a Aldo Alba como ejemplo. Aunque el escritor contribuyó con 5 cuentos en el corpus, todos ellos aparecen en una antología de autor publicada en la editorial Grupo Resistencia, la cual, aunque es comercial, tiene una distribución bastante limitada.

Es por ello que, como parte de nuestro rastreo editorial, creemos que es más significativo ver qué autores aparecen en más antologías de aquellas que informan nuestro corpus, teniendo así una mayor distribución. En este caso hemos considerado no solamente las antologías en las que se hizo la primera publicación de los cuentos, sino también aquellas en las que se han hecho publicaciones subsecuentes de los mismos. En total, los 69 cuentos del corpus aparecen en 48 antologías. A continuación, presentamos una lista de los escritores que tienen mayor presencia en estas compilaciones:

Tabla 9: Escritores del corpus que aparecen en más antologías

Escritor/a	Antologías en las que participa
1. Bernardo Fernández (1972)	7
2. Alberto Chimal (1970)	6
3. Gerardo Sifuentes (1974)	5
4. Raquel Castro Maldonado (1976)	3
5. Gabriel Trujillo Muñoz (1958)	3
6. Bernardo Esquinca (1972)	3

Esta nueva lista de escritores nos brinda más información sobre los productores y el sistema literario del cuento apocalíptico en México. Empezando con Bernardo Fernández, este demuestra ser uno de los escritores más prolíficos y populares del grupo. Sánchez Prado dedica su artículo “Ending the World with Words” a mostrar el rol que Fernández ha tenido como escritor para lograr cambios en el *mainstream* literario al insertar la ciencia ficción en un sistema tan institucionalizado como lo es el mexicano (Sánchez Prado 2012). En la actualidad, la obra de Fernández está dedicada mayormente a la novela negra y a la novela gráfica. Esto se corrobora en nuestro corpus, pues los tres cuentos de su autoría pertenecen a la primera etapa (1996-2004), mientras que no hay ningún cuento suyo en la segunda (2009-2016). No obstante, su importancia es tal que dos de estos tres cuentos siguen siendo publicados en antologías posteriores: tanto “Leones” (2003) como “Las últimas horas de los últimos días” (2004) han sido publicados en 4 antologías distintas cada uno. Una de estas antologías, *Escenarios para el fin del mundo* (2015, 2018) es una antología de autor publicada por Editorial Océano, la cual cuenta con una versión electrónica y ha sido reimpressa dos veces (Editorial Océano de México).

Si Bernardo Fernández es una figura clave en la primera etapa de nuestro corpus, en la segunda etapa se encuentra Alberto Chimal. Al igual que el primero, Chimal ha sido un prolífico escritor de género especulativo, sobre todo de lo fantástico, a lo cual denomina como “literatura de la imaginación”. La influencia de Chimal para este grupo de jóvenes escritores no reside solamente en su obra escrita. El autor es uno de los más activos en redes sociales desde hace varios años, con cuentas actualizadas constantemente en plataformas como Facebook, Twitter, Ask.fm y Goodreads. Es uno de los exponentes más importantes de la narrativa breve o microrelato, así como de la escritura con medios digitales en México. Asimismo, entre sus actividades se encuentra un canal de reseñas y escritura creativa en Youtube junto con

Raquel Castro, de quien es cónyuge; su blog personal “Las historias”; y desde 1993 da cursos y talleres literarios, además de ser profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad del Claustro de Sor Juana (Alberto Chimal 2008). En nuestro corpus de cuento apocalíptico, sus cuentos han sido todos publicados en la segunda etapa y, aunque tiene publicaciones desde la década de 1980, sus obras mejor logradas y más famosas han sido publicadas a partir de la década de 2010.

Si bien es cierto que tanto Bernardo Fernández como Alberto Chimal son figuras centrales en dos etapas distintas del corpus, no pretendemos proponerlos como figuras que hayan determinado la forma en que se escribe cuento apocalíptico en México. Sin embargo, vemos en sus carreras síntomas de la evolución que han tenido la literatura especulativa y los géneros populares en México. Fernández, quien empezó a proliferar como escritor más temprano que Chimal, no tuvo el apoyo de las redes sociales, y muy poco de los nacientes medios digitales que apenas surgían en la década de los años 1990. Mientras tanto, aunque Chimal empieza también en la década de 1980, como ya se dijo líneas atrás, su época más prolífica fue en medio del apogeo de los medios digitales y las redes sociales. De hecho, muchas de sus obras, sobre todo de sus microrelatos, nacen e interactúan en estos medios antes de ver la página impresa. Asimismo, mientras Fernández fue pionero en llevar los géneros populares al *mainstream* literario, Chimal no solamente ha gozado de este nuevo estatus de la literatura especulativa, sino que también la ha consolidado y la ha expandido a nuevos medios. No es de sorprender que Chimal sea el único escritor del corpus que aparece con dos antologías de autor publicadas en España, y que su obra haya sido traducida al inglés, francés, italiano, alemán, húngaro, farsi, hebreo, mixe, zapoteco, mixteco y esperanto (Alberto Chimal 2008). Ahora bien, la semejanza de estas carreras literarias en las dos etapas de nuestro corpus reside en la cantidad de publicaciones: no por motivos de escasez o dispersión literaria, sino de popularidad. Veremos más adelante que la segunda etapa de nuestro corpus (2009-2012) cuenta con más aportaciones de cuentos, pero no necesariamente con más publicaciones. Ello porque muchos cuentos de la primera etapa se vuelven a publicar en los años de la segunda como resultado de la popularidad de lo apocalíptico. Creemos que la proliferación de la segunda etapa (y el regreso de algunos cuentos y autores de la primera) ha sido entonces resultado de un movimiento del sistema literario en que la literatura apocalíptica y los

géneros especulativos han dejado la periferia y se han desplazado hacia el centro para convertirse en géneros populares y comerciales.

En este sentido, los restantes cuatro escritores de la Tabla 9 son también muestra de esta variación entre la primera y la segunda etapa del corpus. De la primera etapa tenemos a Gerardo Sifuentes y a Gabriel Trujillo Muñoz, el primero con una aportación de dos cuentos y el segundo con uno. Al igual que Fernández, estos escritores inician su carrera con el auge de la ciencia ficción en México. Aunque Trujillo Muñoz solamente aparece con un cuento en nuestro corpus, es una figura clave en este grupo de escritores pues dedica parte de su trabajo a la crónica de la producción del grupo. Prueba de ellos son sus ensayos literarios *La ciencia ficción: literatura y conocimiento* (1991), *Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana* (1999), *Biografías del futuro: la ciencia ficción mexicana y sus autores* (2000) y *Utopías y Quimeras: guía de viaje por los territorios de la Ciencia Ficción* (2016), además de haber compilado la antología *El futuro en llamas: Cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana* (1997). Por su parte, de Gerardo Sifuentes se incluye en el corpus el cuento “Radiotekhnika cantina” (1998), el cual es el único en el corpus con dos premios: el Premio Kalpa de cuento en 1998 y el premio Philip K. Dick en el II Certamen de Cuentos de Ciencia Ficción de la Asociación Gallega de Ciencia Ficción (AGASF), el cual ganó con la antología *Perro de Luź* (1998) en la que se publicó por primera vez “Radiotekhnika cantina”. En ambos escritores vemos los procesos de consolidación del género: con Trujillo Muñoz, el esfuerzo por crear un conocimiento enciclopédico; con Sifuentes, el dar renombre a través de reconocimientos.

En cuanto a los dos últimos escritores, Raquel Castro Maldonado y Bernardo Esquinca, ellos a su vez reflejan la segunda etapa del corpus. Raquel Castro brinda tres cuentos a este último, y uno de ellos, “El plan perfecto”, es uno de los tres con mayor cantidad de características de tendencia mayoritaria y tendencia mayoritaria alta en la Tabla 2. Sin embargo, su presencia en esta etapa está marcada por más que sus escritos. En primer lugar, la escritora tiene también una fuerte presencia en las redes sociales, y comparte algunos de estos espacios con Chimal, de quien como se dijo, es cónyuge. En segundo lugar, y más importante para el presente trabajo, Castro Maldonado junto con Rafael Villegas es coordinadora de la antología que más relatos aporta a nuestro corpus: *Festín de muertos* (2015). Este proyecto, que nace en 2011, logra ser publicado por Editorial Océano en su línea de libros juveniles, y hoy en día es una de las antologías más populares y reimpresas de género especulativo

mexicano. Por su parte, Bernardo Esquinca es escritor de literatura de terror, y su popularidad se ha incrementado en la década de 2010. Esquinca es evidencia de que la popularidad y centralidad de estos escritores debe también mucho a la aparición de nuevas editoriales que buscan publicar a escritores noveles. Tal es el caso de Almadía Ediciones, en la cual Esquinca ha publicado siete libros, entre novelas y antologías de cuento.

Una última figura clave que no aparece en estas tablas pero que creemos digno de mención es Federico Schaffler, quien figura en nuestro corpus con el cuento “El buen Ben”. Aunque su presencia como escritor para el cuento apocalíptico no es central, su papel como escritor y promotor de la ciencia ficción en México ha sido de gran importancia para los escritores que conforman nuestro corpus. Primeramente, a él se le debe la coordinación de la primera antología de ciencia ficción mexicana, *Más allá de lo imaginado*, cuyos tres volúmenes fueron publicados por el Fondo Editorial Tierra Adentro en 1991 (Tomo I y II) y 1994 (Tomo III). Además, fue editor y coordinador principal de la revista *Umbrales: literatura fantástica de México*, la cual publicó cuentos de ciencia ficción y fantasía de escritores mexicanos entre 1992 y 2000. Schaffler fue también el presidente fundador de la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía de México (1992-1995) y ha trabajado cercanamente con el Gobierno del Estado de Tamaulipas con la creación de espacios para la promoción de la literatura especulativa de los escritores de la región. En el presente trabajo, Schaffler es el antologador de la tercera antología que más cuentos aportó al corpus, *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana* (2015), la cual se encuentra en formato e-book de descarga gratuita. Asimismo, en apoyo al presente trabajo, nos facilitó números de la ahora extinta y difícil de conseguir revista *Umbrales*. En *Biografías del futuro*, Gabriel Trujillo Muñoz escribe sobre Schaffler:

Si la ciencia ficción mexicana tiene hoy un carácter abierto y democrático, sin exclusiones ni grupos de poder; si este género literario apuesta en la actualidad por crear un futuro propio, una literatura en búsqueda de consistencia literaria, claridad y originalidad, esto se debe a que ha contado con el impulso vital de Federico Schaffler, con la buena voluntad de sus intenciones y logros (Trujillo Muñoz 2000: 252–253)

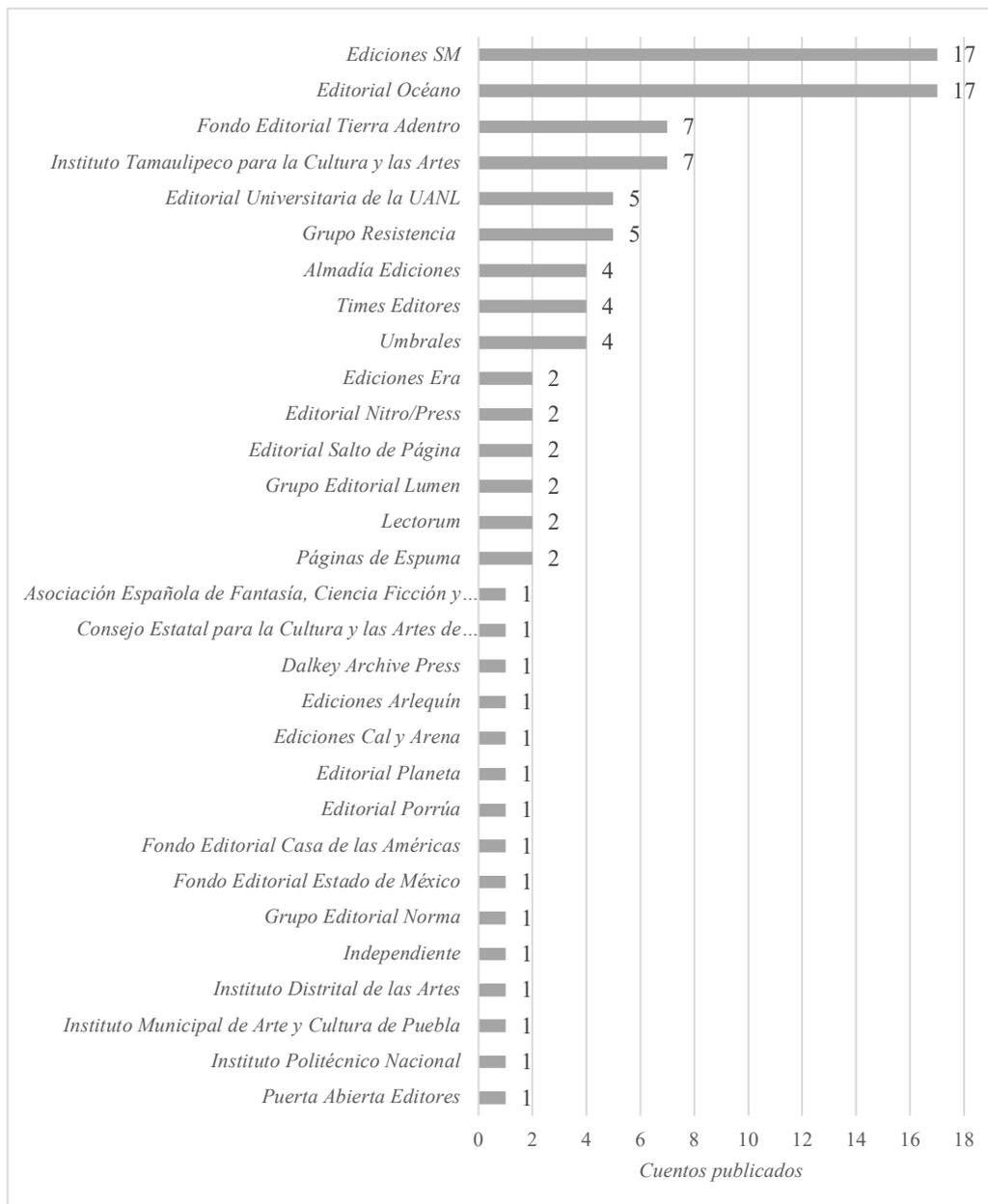
El trabajo de Schaffler no ha quedado exento de criticismo, pues al buscar la promoción de escritores se le ha tachado de *inclusivista* y de coordinar antologías con obras tanto de buena como de mala calidad. No obstante, no cabe duda que han sido más los beneficios que la labor de este autor y

promotor ha tenido tanto para la ciencia ficción y la literatura especulativa como para los nuevos escritores en México.

5.2.2 Las editoriales

Al hablar de los productores de este sistema literario, hemos tocado en diversos momentos aspectos relacionados con las instituciones y el mercado que lo componen. Sobre las instituciones, hemos señalado la importancia que tuvieron el Premio Puebla y el Fondo Editorial Tierra Adentro, así como otras editoriales subsidiadas por organismos del Estado. En cuanto al mercado, hemos hablado no solo de la popularidad de los escritores, sino también de su presencia en algunas editoriales comerciales. A continuación, presentamos un diagrama en el cual figuran las editoriales que han publicado a los 69 cuentos de nuestro corpus, algunos de ellos publicados en más de una editorial:

Diagrama 15: Editoriales en el corpus



En este diagrama tenemos 30 entradas, de las cuales 28 son editoriales formales, mientras que dos son casos especiales. El primero es *Umbrales*, la única revista impresa de literatura especulativa que hemos incluido en el corpus por ser la única a la que hemos podido tener acceso. El segundo caso, el cual hemos denominado como *Independiente*, refiere a una publicación hecha también por Federico Schaffler, quien se tomó la tarea de compilar, editar e imprimir de manera independiente sus cuentos.

Como en el caso de los escritores más representados en el corpus, para definir el papel de estas editoriales es necesario especificar otros aspectos de las mismas. Para ello, hemos considerado dos aspectos: el primero, determinar si la editorial es comercial o subsidiada; el segundo, definir en qué lugar de la República Mexicana se encuentra la editorial. Dado que la gran mayoría de las 30 editoriales contribuyen con solamente uno o dos cuentos, decidimos presentar estos aspectos conforme se presentan en las 97 publicaciones de los 69 cuentos del corpus:

Tabla 10: Cuentos publicados por tipo de editorial

Editoriales comerciales	66
Editoriales subsidiadas	30
Independiente	1
TOTAL	97

Tabla 11: Lugar de publicación de los cuentos

Ciudad de México	63
Tamaulipas	13
Nuevo León	5
Oaxaca	4
Puebla	1
Colima	1
Estado de México	1
Guadalajara	1
<i>Extranjero</i>	8
TOTAL	97

De acuerdo con las Tablas 10 y 11, la mayoría de las publicaciones de los 69 cuentos proceden de editoriales comerciales, y el principal lugar de procedencia es la Ciudad de México. Esto se ve representado en las dos editoriales que han publicado más cuentos del corpus: Ediciones SM y Editorial Océano, ambas editoriales comerciales basadas en la capital. Por su parte, aunque en menor medida, también hay un número considerable de publicaciones derivadas de editoriales subsidiadas por órganos gubernamentales. Esto lo vemos reflejado en las editoriales que se encuentran en tercer y cuarto lugar en el Diagrama 15: el Fondo Editorial Tierra Adentro y el Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes (ITCA). Finalmente, si bien la Ciudad de México se perfila como el lugar en que más cuento apocalíptico ha sido publicado, tenemos en segundo lugar a Tamaulipas,

estado que, como se ha discutido antes, se ha beneficiado en gran medida del trabajo de Federico Schaffler y el ya mencionado ITCA.

Con estos resultados podemos ver que, aunque el cuento apocalíptico en México tiene una relación estrecha con la ciencia ficción, su situación editorial ha sido un tanto diferente. Mientras que la ciencia ficción ha dependido en gran medida de las editoriales subsidiadas, las cuales reflejan una importante intervención de las instituciones culturales gubernamentales, el cuento apocalíptico se ha visto muy favorecido por las editoriales comerciales, sobre todo en su segunda etapa. Sin embargo, aquí hay que destacar dos diferencias entre ambos casos. La primera, es que la ciencia ficción tiene una producción mucho más amplia que el cuento apocalíptico, y dado el enfoque de nuestro trabajo no podemos afirmar que su presencia en las editoriales comerciales sea menor que la del cuento apocalíptico. Asimismo, y como lo hemos mencionado anteriormente, el cuento apocalíptico en México ha tenido su auge más fecundo en la década de los años 2010, la cual se caracterizó internacionalmente por la popularidad de estas ficciones no solamente en la literatura sino en la ficción en general. Por lo tanto, podemos concluir que mientras que la ciencia ficción en México debe su éxito en gran parte a las instituciones culturales, el cuento apocalíptico lo debe a la ciencia ficción mexicana y a la popularidad del apocalipticismo en el siglo XXI.

Para visualizar esto de manera más refinada, la siguiente tabla muestra la presencia de editoriales comerciales y subsidiadas para la primera etapa y para la segunda:

Tabla 12: Cuentos publicados por tipo de editorial en cada etapa

Etapa 1: 1996-2004	
Comercial	16
Subsidiada	10
TOTAL	26
Etapa 2: 2009-2016	
Comercial	42
Subsidiada	18
<i>Independiente</i>	1
TOTAL	61

Para la etapa 1 solamente hemos considerado las publicaciones de los cuentos de 1996 a 2004 que aparecieron en esos años, sin considerar las que hayan tenido en antologías de años posteriores. De esta manera, tenemos una visión

más efectiva del mercado en las etapas correspondientes. De acuerdo con esto, podemos observar que en la segunda etapa de nuestro corpus no solamente se incrementaron el número de publicaciones, sino que aquellas de tipo comercial lo hicieron en mayor medida que las subsidiadas.

Otra diferencia entre las dos etapas ha sido una diversificación de lugares de publicación. Al igual que con la Tabla 12, presentamos los lugares de publicación de acuerdo a las etapas. Una vez más consideramos solamente lo que fue publicado de 1996 a 2004 para la primera etapa:

Tabla 13: Lugar de publicación de los cuentos en cada etapa

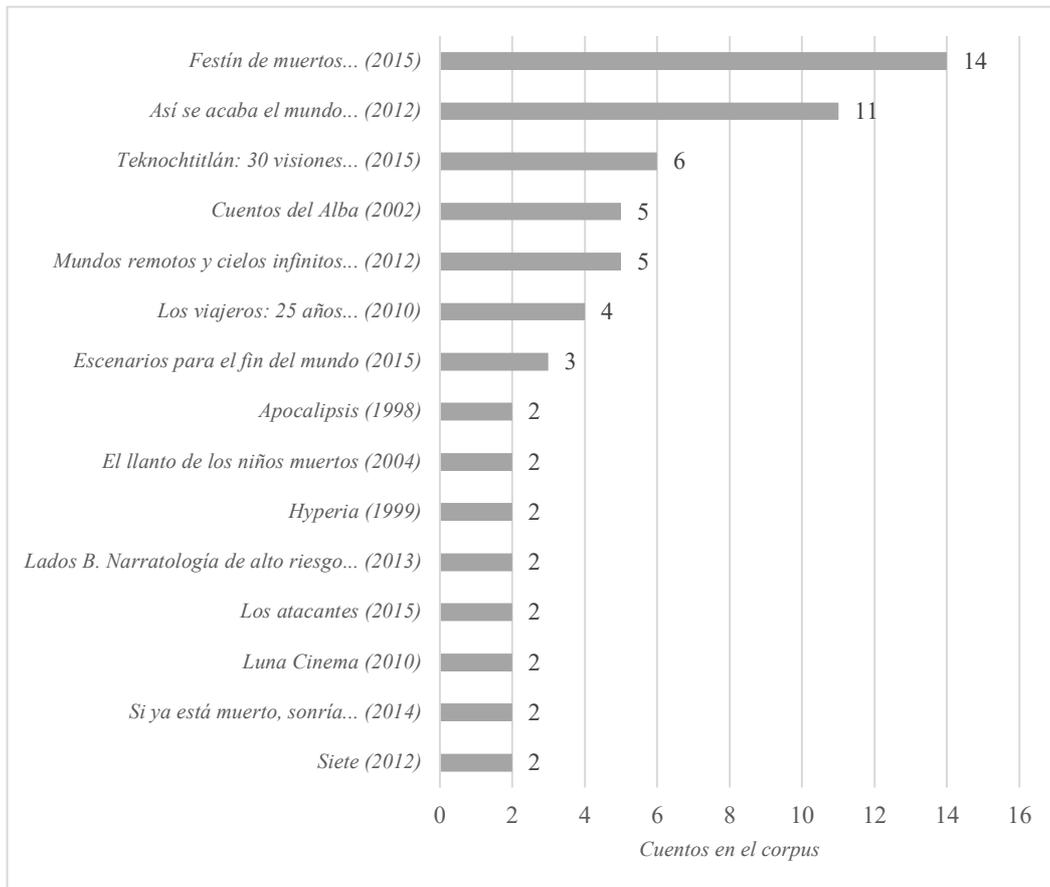
Etapa 1: 1996-2004	
Ciudad de México	20
Tamaulipas	6
TOTAL	26
Etapa 2: 2009-2016	
Ciudad de México	37
Tamaulipas	6
Nuevo León	5
España	5
Oaxaca	4
Otros	4
TOTAL	61

Podemos ver con facilidad que hay un aumento de la diversidad en la etapa 2 con respecto al lugar de publicación de las obras. No obstante, siguen ocupando los primeros dos lugares la Ciudad de México y Tamaulipas.

Queremos finalizar este apartado con una discusión de las antologías. Así como hay escritores clave en nuestro corpus, hay también algunas antologías que deben ser destacadas. Como ya se dijo líneas arriba, los 69 cuentos de nuestro corpus han sido publicados en 48 antologías distintas, algunos de ellos contando con hasta 4 publicaciones³⁴. A continuación, presentamos solamente aquellas que han publicado más de un cuento del corpus:

³⁴ Cabe mencionar aquí la posibilidad de que algunas publicaciones de estos cuentos hayan escapado a nuestro conocimiento, sobre todo aquellas de carácter internacional o independiente. Sin embargo, creemos que las principales y más importantes publicaciones de cada uno de los cuentos han sido tomadas en cuenta en nuestro rastreo editorial.

Diagrama 16: Cuentos publicados por antología



Las tres antologías que más han aportado cuentos en nuestro corpus reflejan algunas de las observaciones hechas en este rastreo. En primer lugar, las dos primeras, *Festín de muertos* y *Así se acaba el mundo*, pertenecen a editoriales comerciales (Editorial Océano y Ediciones SM respectivamente), mientras que la tercera, *Teknochtitlán*, pertenece a una editorial subsidiada (ITCA). En segundo lugar, las dos primeras han sido publicadas en la Ciudad de México, mientras que la tercera es de Tamaulipas. Finalmente, las tres pertenecen a la segunda etapa del corpus, lo cual refleja el incremento de publicación de cuentos apocalípticos en estos años.

En este sentido, es necesario enfatizar la importancia que tiene en la segunda etapa la publicación de antologías temáticas, y en este punto las dos antologías que más han aportado cuentos al corpus son evidencia de ello. Tanto *Festín de muertos: Antología de relatos mexicanos de zombis* (2015) como *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos* (2012) son antologías que incluyen principalmente obras por pedido (Acero 2015; Aldán 2012b: 8). De acuerdo con esto, confirmamos que la proliferación del cuento apocalíptico en esta

etapa es resultado de la popularidad del género, pues ambas antologías son tomadas por editoriales comerciales de amplia distribución que ven rentables dichos proyectos.

El caso particular de *Festín de muertos* muestra cómo los diferentes aspectos de un polisistema se relacionan para generar nuevos productos literarios y, ocasionalmente, generar nuevas tendencias. En la literatura mexicana, el zombi aparece muy poco en el siglo XX. Sin embargo, lo que Castro y Villegas llaman “la época de oro del zombi” al principio del siglo XXI y hasta la fecha, puso a esta creatura al centro de la ficción especulativa,

no sólo por la cantidad de películas (más de las que se produjeron en el siglo anterior), sino por la incorporación constante del monstruo en distintos formatos y medios, narrativos y no: la televisión, el cómic, la ilustración, el videojuego y, por supuesto, la literatura (2015: 11).

Ante la falta de zombis en la literatura mexicana en tiempos de popularidad y relevancia del género, Castro y Villegas consideraron necesario crear esta antología. De tal forma, se la puede considerar como un proyecto para que escritores mexicanos de ficción especulativa fueran partícipes de la adaptación global de este ente de ficción.

En este caso particular, y quizás para toda antología sobre encargo, se puede decir que el repertorio se antepone a los productores. Haber elegido hacer una antología temática de zombis, tema además de suma popularidad, establece algunas tendencias a seguir (como mínimo, la presencia de estos seres). A esto siguió la búsqueda de los productores, quienes en su mayoría escribían en el género por primera vez. Ya reunidos estos, los coordinadores, Castro y Villegas, se dieron a la tarea de encontrar una casa editorial que tomara su proyecto. Encontraron la oportunidad con Editorial Océano, la cual tomó la antología dentro de una de sus líneas de producción más populares de literatura juvenil. Sin embargo, esto vino con ciertos cortes finales, pues según los coordinadores, algunos de los cuentos eran inapropiados para este público (Acero 2015). En este sentido, el consumidor y el mercado influenciaron el producto final, pero a su vez le permitieron la publicación a pesar de ser sobre una temática que no ha sido tomada en serio por la crítica. El resultado final es la primera antología de cuento zombi en México, la cual ha sido reimpressa en 2017, y es la que más cuentos apocalípticos ha contribuido al presente trabajo.

5.2.3 El mercado y los consumidores

A pesar de que en la segunda etapa del corpus se puede ver un incremento de cuentos considerable en comparación con la primera, no sucede así con el interés de la crítica por esta tradición de cuento. En 2.2 hicimos un estado de la cuestión de estudios sobre la literatura apocalíptica mexicana, de los cuales los más recientes son de 2012. Después de este año, aparte de algunos estudios críticos de obras individuales, no hay más estudios del género en la literatura mexicana. No obstante, hemos visto en el apartado anterior que, a nivel comercial, el género tuvo un auge importante. En esta circunstancia podemos ver evidencia de la distinción que Philippe Codde hace entre centro y canon, la cual discutimos en el apartado 4. El canon de un sistema literario, específicamente el canon crítico, es dependiente principalmente de la crítica y de las instituciones culturales, mientras que el centro del mismo sistema depende en mayor medida de las preferencias del mercado y las producciones actuales de literatura. Es decir, el centro es más flexible pues depende de lo que los lectores quieren. Óscar Luviano (2012) dice lo siguiente sobre los lectores mexicanos: ‘Los lectores no sólo desconocen el canon nacional impuesto por la crítica: carecen de la facultad y el interés para comprender la tarea del crítico... y compran lo que quieren’ (2012a: 6).

Sin embargo, el escenario editorial en México en el siglo XXI no es el mismo que era en el siglo XX para el cuento apocalíptico. En la década de 1990 y en los años anteriores, gran parte del mercado editorial no consideraba que la literatura especulativa fuera digna de impresión. De acuerdo con Chimal, los círculos de escritores de este tipo de literatura estaban conscientes de esta circunstancia:

estar en aquel círculo estrecho que nosotros conocíamos garantizaba, en realidad, el desconocimiento: era una condena inapelable a permanecer en los márgenes, a no ver ninguna publicación en editoras importantes y a no ser dado a conocer más allá de las ediciones marginales que se pudieran conseguir (Chimal 2016: 36).

Es por ello que estos escritores recurrían a publicaciones independientes, las cuales resolvían solo parcialmente el problema, pues si bien tuvieron una producción notable, eran poco difundidas. A pesar de esto, un beneficio de estos proyectos fue la realización de más concursos literarios de género, así como congresos y convenciones que permitieron que los escritores y lectores aficionados pudieran entrar en contacto. Ejemplos de proyectos

independientes en la década de 1990 son la editorial Times Editores y las revistas como Azoth y Umbrales. Ninguno de estos proyectos sobrevivió al nuevo milenio. De acuerdo con Chimal, fueron víctimas de la globalización, pues al no tener una distribución ni un mercado local suficientes, no pudieron competir en el mercado (2016: 45).

Ahora bien, además de ocupar un lugar en desventaja por no pertenecer al canon, el carácter popular de estos géneros hizo que se vieran afectados por el elitismo en algunos de los pocos medios oficiales que les daban un espacio. Un ejemplo de esta situación se da en 1986 con el Premio Puebla. Ese año, el cuento que inicialmente se consideró como ganador fue “El que llegó hasta el metro Pino Suárez” de Arturo César Rojas, un relato postapocalíptico ambientado en la Ciudad de México. Sin embargo, la resolución final fue descalificar el cuento por ir en contra de la imagen de la revista *Ciencia y Desarrollo*, la cual publicaba a los ganadores del concurso. Gonzalo Martré culpa a los organizadores del Premio Puebla, y declara que fue producto de ‘la mentalidad cerrada y oscurantista de las autoridades poblanas’ (2004: 147). Por su parte, Chimal señala a la revista como el principal factor de la decisión: ‘se supo que la causa fue su “lenguaje inapropiado”: el habla de la calle y de las clases bajas que intentaba llegar a una revista que descubría su elitismo’ (2016: 44). Al final, *Ciencia y Desarrollo*, cuya intervención con el Premio Puebla fue un factor de suma importancia para la promoción de la ciencia ficción mexicana, dejó de publicar a los laureados del concurso en 1996. El motivo fueron ‘las reiteradas protestas de lectores que consideraban que, no obstante la calidad de las historias, el lenguaje y las actitudes de los personajes no eran compatibles con el contenido de la publicación’ (Fernández Delgado 2002: 12).

Por estas razones, los proyectos subsidiados por el Estado fueron de suma importancia para la carrera de algunos de estos escritores, pues no solamente les concedían publicaciones y divulgación, sino que también les daba más libertad creativa que en otros proyectos. Como se ha mencionado en 2.1, tanto el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) junto con el Fondo Editorial Tierra Adentro, fueron clave para crear oportunidades para estos creadores (Sánchez Prado 2007a, Sánchez Prado 2016, Chimal 2016). Estos factores explican por qué en la primera etapa del corpus la cantidad de cuentos es mucho menor en comparación con la segunda etapa. Asimismo, se

explica por qué la diferencia de publicación entre editoriales comerciales y editoriales subsidiadas no es tan grande, sino que ambas son reducidas.

En cambio, el escenario editorial de México en el siglo XXI vive cambios importantes que dejan como resultado una mayor presencia de estos autores en el área comercial del sistema literario nacional. En primer lugar, como ya lo hemos señalado, la popularidad de la ficción especulativa, particularmente el género apocalíptico, hace que haya una mayor demanda por parte del mercado de estas ficciones. Bernardo Esquinca, de quien dijimos es uno de los escritores más populares de terror en la actualidad, señala sobre la ficción especulativa que ‘afortunadamente empieza a haber un cambio porque las editoriales se están dando cuenta de que hay un público y esto vende’ (en Albarrán 2014). Esto lo vemos claramente en la Tabla 12, en la que vemos cómo el número de publicaciones de cuento apocalíptico por editoriales comerciales casi se triplica de la primera a la segunda etapa.

Otro factor de suma importancia ha sido una mayor presencia de casas editoriales transnacionales, las cuales no solamente mejoran la distribución de las obras sino que también ayudan a la diversificación y proliferación de géneros y obras (Sánchez Prado 2016: 375). Esta diversificación se puede ver por ejemplo en la creciente popularidad de la literatura infantil y juvenil (Chimal 2016: 45), a través de las cuáles muchos de los escritores de la segunda etapa han publicado. Como ejemplo, esta la antes discutida, *Festín de muertos*. Asimismo, en un país con un índice de lectura tan bajo como México, la distribución es esencial para la venta de una obra. De acuerdo con el Módulo de Lectura del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) de México, en 2016 el promedio de lectura en México era de 3.8 libros al año (Miguel 2016). Otro resultado el mismo año fue que solo el 8.4% de los mexicanos visita librerías, mientras que una cuarta parte de los encuestados adquieren sus materiales de lectura en tiendas y almacenes comerciales (Huerta 2017). Al tener un mercado tan difícil en cuanto a que tanto el índice de lectura como el poder adquisitivo son bajos, una amplia distribución es necesaria. Vemos por ejemplo, que las dos editoriales que más cuentos contribuyeron a nuestro corpus son transnacionales (Editorial Océano y Ediciones SM), las cuáles no solamente tienen una amplia distribución en librerías y tiendas comerciales, sino incluso fuera del país.

Estos son algunos de los factores que explican los cambios que vemos entre la primera y la segunda etapa de nuestro corpus en nuestro rastreo editorial. Sin duda alguna, son más los factores implicados, pero esto requiere

de una investigación sociológica y económica que escapa a los objetivos de nuestro trabajo. Sin embargo, en estos aspectos que hemos destacado vemos que la popularidad del género ha sido quizás el factor más importante para este auge de la literatura apocalíptica. El hecho de que los canales de distribución hayan mejorado gracias a las editoriales transnacionales no garantiza en sí el éxito de una obra, pues con mayor motivo hay una competencia más fuerte entre obras de todo tipo de género. De igual manera, aunque el internet ha implicado opciones de publicación mucho más independientes y autónomas, la realidad es que la lectura de libros electrónicos en México no es tan alta. De acuerdo con la Cámara Nacional de la Industria Editorial (CANIEM) y con Alberto Achar, gerente de mercadotecnia de Librerías Gandhi en México, 'la adquisición de libros electrónicos o *e-books* no supera el 2% de las ventas totales de la industria' (Huerta 2017). Por ello, vemos que es la popularidad del género la que lo ha puesto en el centro del sistema literario mexicano, y es por ello que consideramos que la crítica se beneficiaría en seguir explorando esta producción.

5.3 Confrontación con la crítica y la teoría

A lo largo de este capítulo hemos señalado algunas tendencias de nuestro corpus de cuento apocalíptico que lo distingue de lo que la crítica ha escrito sobre la literatura apocalíptica mexicana, así como de lo que la teoría del género ha señalado para la ficción apocalíptica. En este último apartado queremos retomar algunas de estas observaciones y presentarlas a manera de conclusión de nuestro análisis. En el apartado 5.3.1 confrontamos nuestros resultados con los aspectos recurrentes que la crítica ha señalada sobre la literatura apocalíptica mexicana hasta el momento, los cuales se presentaron con anterioridad en 2.2. Después, en el apartado 5.3.2 confrontamos nuestros resultados con lo que la teoría ha señalado sobre la ficción apocalíptica. Para ello, presentamos algunas observaciones sobre tres tendencias de la ficción apocalíptica que, de acuerdo con la teoría actual, son características del siglo XXI y las cuales consideramos relevantes con respecto a las tendencias que obtuvimos de nuestro corpus: los ecoapocalipsis, el supervivencialismo, y los psicoapocalipsis.

5.3.1 El cuento apocalíptico mexicano ante la crítica de la literatura apocalíptica mexicana

Anteriormente, cuando se presentó el estado de la cuestión de la crítica de literatura apocalíptica mexicana, destacamos algunos aspectos recurrentes que describen de manera apropiada a las novelas apocalípticas que surgen en las décadas de 1980 y 1990 pero no así a los cuentos apocalípticos que forman nuestro corpus. Uno de estos aspectos, el más recurrente, es que la literatura apocalíptica mexicana tiende a ser crítica de los efectos de la globalización y el modelo neoliberal, responsables de las crisis sociopolíticas y económicas presentes en la nación (Sánchez Prado 2007b; López-Lozano 2008; Puotkalyte-Gurgel 2011). Hemos señalado que algunas de las novelas en las cuales se suele centrar la crítica hacen alusión a aspectos específicos de estas problemáticas, como los conflictos políticos y económicos que crea la introducción de la globalización en la nación, los problemas medioambientales que resultan de la industrialización de las ciudades o los conflictos sociales por el caos de las metrópolis, normalmente la Ciudad de México. Estos aspectos son centrales y constantes en esta serie de novelas: *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes, *La leyenda de los soles* (1993) de Homero Aridjis, *Memoria de los días* (1995) de Ángel Palou, *Cielos en la Tierra* (1997) de Carmen Boullosa y *El día del hurón* (1997) de Ricardo Chávez Castañeda, entre otras.

Ciertamente, estas problemáticas también se pueden observar en algunos cuentos del corpus, pero estos son una minoría. Sobresalen particularmente dos de la primera etapa, la cual concuerda temporalmente con algunas de las novelas antes referidas. Ambos son cuentos de Bernardo Fernández: “El advenimiento del nuevo esplendor” (1998) y “Las últimas horas de los últimos días” (2003). Con anterioridad, señalamos que Fernández fue una figura clave para mostrar que los géneros especulativos eran de calidad suficiente para pertenecer al *mainstream* literario a finales del siglo XX. De acuerdo con Sánchez Prado, esto se da porque las obras de aquel incluyen ciertos aspectos del canon literario mexicano que le ganaron la aceptación que otras obras especulativas no consiguieron: ‘un diálogo activo con la memoria política, la tradición literaria y la historia sociocultural que busca trascender los límites genéricos’ (Sánchez Prado 2012: 120). Ahora bien, en la segunda etapa existen cuentos que también muestran una mirada crítica a la realidad sociopolítica de México, pero una más reciente: el problema del narcotráfico. Algunos de estos que hemos discutido en 5.1 son “Capo de capos” (2012) de Alberto Chimal;

“Fuego, camina conmigo” (2010) de Óscar Luviano; y “Los primeros atardeceres del incendio” (2015) de César Silva Márquez. Aunque las problemáticas son diferentes, siguen siendo, al igual que las novelas apocalípticas y los dos cuentos de Fernández, obras con una voz crítica que buscan dar sentido a una realidad problemática de la nación.

Sin embargo, al retomar la Tabla 6 en la que hemos sintetizado las tendencias que caracterizan al corpus en su totalidad, vemos que estos cuentos son una minoría que no es representativa del cuento apocalíptico mexicano. Por el contrario, concluimos que lo apocalíptico en el corpus no suele usarse para representar crisis sociopolíticas del contexto de las obras, sino que se enfocan más en los dramas privados, ante los cuales sobresale la pasividad de los protagonistas. Otro resultado que aleja al corpus de esa voz crítica de la que se habla es la falta de conflictos grupales y el antagonismo contra otros seres humanos, lo que también se puede describir como una ausencia de lo social y lo público en las problemáticas centrales de los relatos. Finalmente, aunque el 42% de los relatos están ambientados dentro de México, vimos que en muchos casos el escenario era solamente un detalle circunstancial, y no parte de la problemática o de la trama principal de las historias.

Otro aspecto en el cual la crítica parece estar de acuerdo con respecto a la literatura apocalíptica en México (particularmente con la novela) es que los finales de estas obras son esperanzadores, y que estos relatos son empleados por sus autores para proponer cursos de acción o agentes de cambio (Sánchez Prado 2007b; López-Lozano 2008; Puotkalyte-Gurgel 2011). Estas obras no presentan finales en los que el mundo termina en su totalidad, sino que la catástrofe abre camino para la renovación y la posible creación de un orden nuevo. A esto, Sánchez Prado lo llama *utopía apocalíptica*, concepto que presentamos en 2.1. Este concepto está relacionado estrechamente con la presencia del contexto sociopolítico en la obra, pues implica la destrucción imaginada de dichos ‘cuadrantes ideológicos’ como una ‘estrategia de imaginación de nuevas formas democráticas’ (Sánchez Prado 2007b: 10). Una vez más, las novelas de la década de 1990 son ejemplos de esta tendencia.

Al igual que en el caso anterior, vemos en el corpus algunos cuentos que presentan esta tendencia, sobre todo aquellos que son críticos al contexto sociopolítico en que se escriben. Uno de ellos es “Fuego, camina conmigo” de Luviano, el cual, según el epílogo del autor, es un ejercicio de justicia poética en que los sicarios mueren comiendo tierra del desierto en el día del fin del mundo, mientras las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez crecen como

árboles que embellecen la ciudad (Luviano 2012b: 112). No obstante, los otros cuentos que plantean una crítica social no terminan con una nota esperanzadora, sino que en ocasiones parecieran terminar con una resignación caracterizada por el humor negro. Por ejemplo, en “El advenimiento del nuevo esplendor” de Fernández, el mensajero celestial que viene a anunciar el Apocalipsis no logra alzarse por encima de los problemas de la capital mexicana, y al final es absorbido por estos y termina como un desamparado más en las calles. Por su parte, en “Capo de capos” de Chimal, el mismo Dios se presenta como cómplice del crimen organizado, y revela que quienes son sus predilectos son precisamente los más desalmados, negando así el consuelo que la sociedad mexicana, mayoritariamente católica, encuentra en la religión. De nuevo, estos casos que hacen referencia al contexto sociopolítico son una minoría, pero es interesante ver que incluso esta minoría muestra divergencias con lo que señala la crítica en el sentido de no transformarse en utopías apocalípticas. Sin embargo, se puede cuestionar si esto se debe al formato de los relatos, siendo que la novela permite desarrollar un proceso más completo de destrucción y renovación, cosa que no es posible en el cuento debido a su extensión. Esta pregunta está fuera de los alcances de este trabajo, pero es sin duda importante de considerar.

Con respecto al corpus, la idea de una utopía apocalíptica queda descalificada en cuanto que la tendencia es la falta de representaciones críticas del contexto sociopolítico. De igual manera, para tener un final esperanzador en un relato apocalíptico es necesario un agente de cambio o, cuando menos, un superviviente. No obstante, vimos que una tendencia del corpus es que los protagonistas no sobreviven a la catástrofe. De igual forma, vimos que hay una notable inclinación a la inacción humana, especialmente por parte de los protagonistas, tanto antes, durante e incluso después de la catástrofe. Una vez más, el drama privado se superpone al drama social, y por lo tanto la utopía deja de ser relevante pues no hay en la mayoría de los relatos un interés por la humanidad en grupo sino por el individuo.

Un último aspecto que la crítica ha señalado como una tendencia de la literatura apocalíptica mexicana es la presencia de la Ciudad de México como un espacio central de la catástrofe (López-Lozano 2008; Schmelz 2012; Sánchez Prado 2012). La mayoría de las novelas apocalípticas tienen a la capital mexicana como espacio de enunciación que además es fuente esencial de las problemáticas a las que hacen alusión. En 5.1.3.1 discutimos algunos cuentos del corpus que también presentan la Ciudad de México en términos

semejantes: “La primera en la frente” (2013) de Ricardo Guzmán Wolffer, y “El advenimiento del nuevo esplendor”, “Leones” y “Las últimas horas de los últimos días” de Fernández. Asimismo, mencionamos que hay en total 10 cuentos del corpus que tienen a la capital como espacio de enunciación, pero que su presencia es solamente significativa en los 4 mencionados. También mencionamos que, además de la Ciudad de México, otro lugar que se repite es la frontera México-Estados Unidos, en 3 cuentos. En ellos, el espacio tiene también un rol importante, y se podría decir que cumple una función semejante a la función que cumple la capital de acuerdo con la crítica. Sin embargo, aún reuniendo todos estos casos no se logra una cantidad suficiente para considerarlo una tendencia en el corpus.

La tendencia que se ve con respecto al escenario de la catástrofe es que, aunque la mayoría de las historias narradas tienen lugar en zonas urbanas (58%), estas no juegan un rol importante, pues en la mayoría de las ocasiones se presentan simplemente como el espacio en que suceden las acciones. Al no atar el contexto de los relatos a un escenario específico como la Ciudad de México, las historias adquieren un carácter más universal en sus temáticas. Esto va de la mano con las observaciones anteriores, en cuanto a que el enfoque es en dramas privados y personales que pueden extenderse más allá del contexto mexicano. En el siguiente apartado veremos cómo esto tiene resonancias con algunas de las tendencias que la teoría de la ficción apocalíptica ha señalado sobre todo con respecto a la tradición angloamericana, pero incluso en estos casos veremos que el cuento apocalíptico mexicana difiere en algunos aspectos con esta última.

5.3.2 El cuento apocalíptico mexicano ante la teoría de la ficción apocalíptica

Mientras que la crítica sobre la literatura apocalíptica mexicana ha servido como punto de partida para la problemática que guía este trabajo, la teoría del género apocalíptico, particularmente aquella relacionada con la ficción en general, está en la base de nuestro análisis del corpus de cuento apocalíptico mexicano. De esta teoría hemos obtenido los diferentes motivos que funcionan como variables de análisis en nuestra base de datos, los cuales fueron presentados en 4.1.1. Ya desde nuestro capítulo teórico hemos especificado que la teoría de la ficción apocalíptica surge en su mayor parte de la tradición

angloamericana, y por lo tanto basa muchas de sus observaciones en la producción literaria y fílmica en inglés. Es por esto que, al confrontar nuestro corpus con la teoría, indirectamente se está confrontando con la ficción angloamericana. Sin embargo, el alcance de este trabajo solo nos permite hacer esto de manera directa con la teoría, por lo que no hacemos menciones específicas de obras de la tradición angloamericana. Ahora bien, los resultados de nuestro análisis, según hemos visto en 5.1, han permitido ver las particularidades del cuento apocalíptico mexicano, así como matizar algunos motivos apocalípticos según se presentan en los distintos relatos del corpus. Por lo tanto, a lo largo de 5.1 ya se han hecho los contrastes con la teoría cada vez que una tendencia no coincide con los parámetros que normalmente definen a los motivos analizados. Con el fin de evitar la repetición, finalizamos este capítulo 5 discutiendo solamente tres tendencias que creemos que sobresalen en la teoría de ficción apocalíptica, y con las cuales nos interesa ver las diferencias de posicionamiento del cuento apocalíptico mexicano.

La primera de estas es el creciente número de apocalipsis ambientales, también llamados ecoapocalipsis, en el siglo XXI. Como ya se planteó en 3.3.1, la fascinación con estas ficciones resulta en gran medida del sensacionalismo que generan, sobre todo en un periodo en el que el cambio climático se presenta como un verdadero peligro hacia las civilizaciones humanas (Hammond y Ortega Breton 2015: 106). Más aún, estas ficciones han sido caracterizadas por tener un efecto terapéutico al mostrar al ser humano en situaciones postpolíticas que lo regresan a un estado en que las necesidades personales y del grupo más inmediato se vuelven centrales. Hammond y Ortega Breton lo explican del siguiente modo:

In the eco-therapeutic apocalypse, nature is malevolent, coming back at us in a paranoid and alienated form, compelling a process of psychological change. Knowing that the apocalypse is imminent generates a fear of loss, producing guilt and regret about one's personal actions, which becomes the driving force for reparative actions. Therapeutic-apocalyptic narratives symbolize an alienated relationship to history: there are no political choices in intra- and interpersonal relationships, only emotional and ethical ones (2015: 113).

Este efecto terapéutico es similar al efecto que las utopías apocalípticas buscan de acuerdo con Sánchez Prado: la destrucción del *status quo* para la reconstrucción de un orden nuevo que purifique los desastres políticos y sociales que han llevado a la Nación a la ruina. La temática ecoapocalíptica

empieza más temprano en la literatura mexicana que en la angloamericana: en la década de 1980 sobresale *Cristóbal Nonato* (1987) de Fuentes, mientras que en la siguiente década se encuentran los ecoapocalipsis de Aridjis, *La leyenda de los soles* (1993) y *¿En quién piensas cuando haces el amor?* (1996). El que este tema sea más temprano en México se debe a las condiciones en que se encontraba la capital tras la fuerte industrialización que siguió a la implementación del modelo neoliberal, de forma que, aunque en estos años el cambio climático no era un tema urgente como lo es en la actualidad, los mexicanos ya sufrían en su territorio los efectos que la contaminación y la sobrepoblación pueden tener.

Por el contrario, en nuestro corpus de cuento, al identificar las causas que traen el fin del mundo encontramos como resultado que los apocalipsis ambientales son muy pocos: 10%, que equivale a 7 cuentos. Más aún, de estos 7 cuentos, solamente 2 pertenecen a la segunda etapa del corpus y, aunque de la primera etapa hay 3 que están escritos en el siglo XXI, se puede ver que la posibilidad de tendencia va desapareciendo. La clara preferencia del corpus por los dramas humanos y la falta de visión sociopolítica concuerdan con este resultado, pues como se explicó líneas arriba, los ecoapocalipsis tienen un trasfondo político (o antipolítico) en sí. Asimismo, se podría argumentar que, dado que la temática ambiental inicia más temprano en México, no tiene la misma novedad que se puede ver para la tradición angloamericana. El punto principal es que, aunque la teoría de la ficción apocalíptica argumenta que los ecoapocalipsis están en boga en el siglo XXI, esta observación no es aplicable a la tradición del cuento apocalíptico en México.

Según la teoría, otra tendencia de la ficción apocalíptica que se extiende durante las últimas décadas del siglo XX y el siglo XXI, es el supervivencialismo. En términos simples, el supervivencialismo es la ‘práctica de prepararse para futuras emergencias, por ejemplo, recolectando grandes cantidades de comida y aprendiendo a vivir en la naturaleza’ (Cambridge Dictionary). No obstante, en el contexto estadounidense, el supervivencialismo se ha convertido en una parte importante de las ficciones apocalípticas, pues ambos han tenido distintos momentos de furor en la historia bélica de este país. Ambos se popularizaron en la década de los años 1960 debido a la intensa paranoia que se vivía con respecto a la Guerra Fría y la Guerra de Corea. Desde esta década, uno de los temas más populares eran las guerras nucleares, pues el país ya había usado bombas nucleares en Hiroshima y Nagasaki, además de que la Guerra Fría hizo que la Unión

Soviética entrara en la carrera armamentista contra Estados Unidos y comenzara a producir su propio arsenal nuclear. Ante la posibilidad de experimentar en suelo propio los efectos de un apocalipsis nuclear, las prácticas de supervivencialismo se popularizaron mientras duró la Guerra Fría. Tiempo después, en el siglo XXI, vuelve a resurgir esta obsesión con el supervivencialismo como resultado de la guerra de Estados Unidos contra el terrorismo (Simut 2012: 67).

En la ficción apocalíptica, el supervivencialismo se refleja en distintos motivos relacionados con esta mentalidad y práctica de preparación a la catástrofe. Sin embargo, un resultado del análisis del corpus de cuento apocalíptico mexicano fue ver que estos motivos están ausentes. Uno de estos es la presencia de albergues, los cuales discutimos en 3.3.2 y en 4.1.1.2. Sobre estos, en el corpus vimos que en la mayoría de los relatos no hay albergues (76%). Un segundo motivo que se relaciona con el supervivencialismo es la temática de los apocalipsis nucleares, pues en la historia de los Estados Unidos, es debido a esta amenaza que surge esta práctica preparacionista. La recurrencia de esta temática es tal en la tradición angloamericana que en algunos estudios del género se le dedica una categoría específica (Mitchell 2001). Sin embargo, para la ficción apocalíptica mexicana, incluidos el cuento y la novela, las guerras nucleares y las lluvias radioactivas no son peculiarmente populares, pues México nunca ha estado involucrado en conflictos nucleares y la nación apenas tiene una planta nuclear en todo su territorio. Finalmente, el supervivencialismo en la ficción apocalíptica angloamericana se refleja en la carrera por la supervivencia por parte de los personajes, quienes se vuelven agentes ejemplares para los receptores de estos relatos. Mientras tanto, siendo que en México no hay una cultura de supervivencialismo, no es entonces extraño que el cuento apocalíptico de esta nación no recurra a esta mentalidad. Recordemos por ejemplo que la mayoría de los protagonistas del corpus no sobreviven a la catástrofe, pero más aún, que tienden a ser pasivos con respecto al fin del mundo y que se dedican sobre todo a los dramas privados y no a superar la adversidad que implica la catástrofe. Por lo tanto, al igual que con las temáticas ambientales, el supervivencialismo no es una tendencia presente en el cuento apocalíptico mexicano.

La última tendencia a la que hacemos referencia es a los psicoapocalipsis, los cuales, de acuerdo con Andrei Simut (2012), ‘tienden a enfatizar nuestro estancamiento actual, nuestra falta de esperanza y soluciones y nuestra

desesperada fascinación con el fin total del mundo' (64–65, nuestra traducción). Esta tendencia es más propia de la segunda década del siglo XXI, y se contrapone con la anterior del supervivencialismo, el cual implica una lucha contra el desastre. Claramente, no toda la ficción apocalíptica de los últimos años se caracteriza como un psicoapocalipsis. No obstante, hay un claro desplazamiento que lleva a muchas ficciones a posicionarse en la angustia pre-apocalíptica. En estas ficciones, el individuo agónico es central:

The solitude and the estrangement of the protagonist is a crucial feature [...] since they are all character-based stories, focused on a psycho-drama which involves a post-traumatic response (depression as a reaction to the hostile social environment), augmented [...] into an apocalyptic obsession with the imminent end of the world (Simut 2012: 73).

Por lo tanto, en los psicoapocalipsis, a diferencia de otras tendencias como el supervivencialismo o los ecoapocalipsis, el enfoque va de lo colectivo a lo individual, ya sea un personaje o a un pequeño grupo de personajes y sus reacciones ante el fin inminente. Pues esta es otra característica recurrente en estas ficciones: la inminencia del fin total. Sin embargo, en estas ficciones ese final total viene a ser una solución, la única forma de acabar con la opresión que tiene a los personajes en un estado de angustia y depresión previas a la catástrofe, las cuales no se derivan de esta última, sino del estado de las cosas en los aspectos personales o sociales de los personajes.

Se pueden ver algunos puntos de contacto entre los psicoapocalipsis y los resultados obtenidos del análisis del corpus de cuento apocalíptico mexicano. Uno de ellos es el enfoque al drama individual y no al colectivo, lo cual discutimos ampliamente en distintas partes de 5.1. Asimismo, la pasividad de los personajes y la poca presencia de conflictos es afín con la sensación de inminencia que representa el fin para los personajes. No obstante, hay diferencias esenciales entre los psicoapocalipsis y la tradición del cuento apocalíptico en México, las cuales nos llevan a descartar esta tendencia como parte de nuestros resultados. Una diferencia esencial es que, mientras que en el psicoapocalipsis los personajes se encuentran en un estado de angustia y depresión resultante del “hostil ambiente social” del que habla Simut, en nuestro corpus no vimos esto como algo recurrente. En 5.1.4.1 discutimos la existencia de relatos con un ambiente pesimista en los que el fin del mundo se veía con una luz positiva, semejante a lo que el fin representa para los psicoapocalipsis. Pero en el caso mexicano, vimos que este final no se presenta como la forma de purgación de la que habla Simut, sino como una

yuxtaposición que realza la importancia de la temática central del relato. Dos ejemplos que dimos en esa discusión fueron “El plan perfecto” de Castro y “Mañana se acaba el mundo” de Castillejos, en los cuales la vida privada y el amor se intensifican al tener como fondo la destrucción total del planeta. Por otro lado, vimos que existen también en el corpus una serie de cuentos que tienen como finalidad el entretenimiento. Entre estos, sobresalen los cuentos en los que el fin del mundo va de la mano del humor, incluso aquellos en los que el fin es inminente. Como ejemplo, tenemos a “22:22” de Moreno, en el que Jesús Salvatierra y Melina reciben el fin del mundo resolviendo el corte de agua que sufren mientras ella sigue enjabonada en la ducha. También está “El advenimiento del nuevo esplendor” de Fernández, en el que ni siquiera el ángel mensajero que anuncia el fin de los tiempos logra sobrevivir a las dificultades que se viven en una ciudad tan caótica como Ciudad de México. En resumen, aunque todos estos comparten algunos elementos que describen la tendencia de los psicoapocalipsis, los cuentos apocalípticos mexicanos no forman parte de esta propensión a la angustia preapocalíptica como lo señala la teoría del género.

Como se indicó líneas arriba, estas son solamente algunas de las muchas tendencias que la teoría de ficción apocalíptica ha distinguido en sus estudios de obras de este tipo, sobre todo en lo que atañe a obras de la tradición angloamericana. Hemos elegido estas tres por ser recurrentes en los últimos años, sobre todo en el siglo XXI. Y en este sentido, es interesante ver cómo el cuento apocalíptico mexicano difiere de estas corrientes. El porqué lo hace tiene seguramente respuesta en un intento de estos autores por distinguirse y por mostrar que la literatura especulativa en México puede generar sus propias tendencias. Pero sin duda es también una cuestión contextual, pues, como hemos visto, la realidad sociopolítica, económica e, incluso, ecológica de un país como México difiere mucho de países como Estados Unidos o Inglaterra, los cuáles han sido los productores más reconocidos de ficción apocalíptica. Es por ello que este trabajo ha sido importante para cubrir la laguna crítica existente en el estudio de la literatura apocalíptica mexicana. Solo de esta forma se puede empezar a generar conocimiento teórico del género apocalíptico que complementa lo que la teoría angloamericana ha escrito, pero considerando a su vez las particularidades del caso mexicano.

6. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, hemos querido dar luz a la tradición de cuento apocalíptico mexicano que, hasta el momento, ha recibido solo la atención de algunos aficionados. El objetivo general de este trabajo ha sido complementar la crítica existente de literatura apocalíptica de México, la cual no ha considerado la amplia producción de cuento dentro de este género. Hemos partido de un corpus de 69 relatos, el cual tomamos en el presente trabajo como representativo de esta rica pero inexplorada tradición cuentística. Este corpus ha sido analizado desde lo textual y lo editorial, y se lo ha discutido en relación con la crítica y la teoría. Como resultado, el trabajo proporciona una caracterización sistematizada y comprensiva del cuento apocalíptico mexicano, así como una visión más clara del lugar que ocupa en el sistema de literatura apocalíptica mexicana. De igual forma, hemos abierto un espacio para obras que no habían sido tomadas en cuenta por la crítica por cuestiones ajenas a su valor literario. A su vez, este trabajo ofrece un catálogo de escritores de cuento apocalíptico mexicano en particular y literatura especulativa mexicana en general.

Para visualizar la problemática que dio origen a este proyecto, la laguna crítica respecto al cuento apocalíptico mexicano, recurrimos a la teoría de polisistemas de Even-Zohar (1990a, 1990b, 1999). Esta nos ha permitido ir más allá de la caracterización de los motivos apocalípticos de estos cuentos para mejor entender cómo estos se relacionan con el contexto literario mexicano y con aspectos esenciales como la canonización y el mercado. Por lo tanto, al referirnos a la tradición del cuento apocalíptico mexicano contemporáneo, nos referimos no solamente a los aspectos textuales del mismo. Para guiarnos a lo largo de este trabajo de descubrimiento de dicha tradición, planteamos tres preguntas de investigación en el apartado 1.1: ¿qué autores, obras y motivos componen la tradición del cuento apocalíptico mexicano? ¿Cómo se puede caracterizar dicha tradición cuentística? ¿Cómo se posiciona con respecto a lo que la crítica ha dicho sobre la literatura apocalíptica mexicana? ¿Y con respecto a la teoría de ficción apocalíptica en general? Para dar respuesta a estas preguntas, generamos tres objetivos

específicos que, en conjunto, nos permitieron a su vez el cumplimiento de nuestro objetivo general.

El primer objetivo específico consistió en descubrir quiénes son los autores y cuáles son las obras y los motivos que componen la tradición del cuento apocalíptico mexicano. De esta manera, buscábamos completar la lista de escritores y obras presentes en la crítica existente, de forma que se pudiera brindar una imagen más completa del sistema de la literatura apocalíptica mexicana. Con este fin, recopilamos un corpus extenso de 69 cuentos apocalípticos de 49 autores distintos que se añaden al catálogo bastante restringido de obras que la crítica ha estudiado hasta el momento. Para la construcción de este corpus, se revisaron más de 100 antologías de cuento mexicano, se consultaron diversas bases de datos universitarias y editoriales, y se tuvo contacto con algunos de los escritores que figuran en el corpus. La existencia de estas 69 obras habla de una producción lo suficientemente amplia que no ha sido considerada hasta este momento. En cuanto a los motivos que encontramos en esta tradición de cuento apocalíptico, partimos de la teoría de ficción apocalíptica general para su reconocimiento. Estos los introducimos en 3.3 y los explicamos junto con su función como variables de análisis en 4.1.1.2. Aunque en el análisis se han enfatizado los motivos que mostraron ser más recurrentes para todo el corpus, también hemos discutido aquellos que mostraron ser atípicos y poco recurrentes. Esto ha demostrado que hay una variedad muy rica de motivos en el cuento apocalíptico mexicano, haciéndolo un fenómeno fructífero para los estudios literarios.

El segundo objetivo se dedicó a descubrir y describir cómo se caracteriza esta tradición de cuento apocalíptico mexicano. Uno de los problemas que señalamos con respecto a los estudios existentes sobre literatura apocalíptica mexicana fue que, al tener un enfoque casi exclusivo en la novela apocalíptica y al estudiar solamente un grupo de obras y escritores específicos, la imagen que se tiene del polisistema de literatura apocalíptica mexicana es incompleto. Esto no resta valor a los estudios previos, pues son contribuciones sobre una parte importante de dicho sistema literario. No obstante, al dejar fuera de la discusión a una parte considerable de la literatura apocalíptica mexicana, esto crea una imagen incompleta en el mundo académico. Para cubrir esta laguna crítica y dar respuesta a la segunda pregunta de investigación, se tomó el corpus de 69 cuentos como objeto de estudio para realizar dicha caracterización. Esta última se hizo mediante una metodología que partió de la sistematización de los 69 relatos por medio de una base de datos que nos

facilitara información cuantificable de estas obras. De esta manera, la tarea de manejar un corpus literario extenso fue más controlada, además de que nos permitió hacer un acercamiento similar para cada uno de los relatos. Por otro lado, mediante la cuantificación pudimos determinar las tendencias que nos llevaron a generar una descripción representativa del objeto de estudio, la cual se resume en la Tabla 6 en 5.1.4.2. Esta caracterización nos permitió observar que, aunque hay una gran diversidad de acercamientos a la temática del fin del mundo en el cuento apocalíptico mexicano, se pueden ver algunos motivos que dan cierta cohesión a dicha tradición, como por ejemplo la tendencia a enfocarse en los dramas personales, así como el uso del apocalipsis en yuxtaposición con otras temáticas que se ven entonces enfatizadas.

El tercer y último objetivo surgió ante la necesidad de ver cómo se posiciona el cuento apocalíptico mexicano con respecto a la crítica y a la teoría del género. Para hacer este contraste, la caracterización del corpus ha sido esencial, pues ha puesto en evidencia las tendencias con las que hemos podido comparar al cuento mexicano con la teoría de la ficción apocalíptica en general y con la crítica de la literatura apocalíptica mexicana en particular. Empezando con esta última, contrastamos la tradición del cuento apocalíptico mexicano con los argumentos comúnmente expuestos en los estudios existentes sobre literatura apocalíptica mexicana (5.3.1). Esto nos permitió ver ya desde los inicios de nuestro análisis cómo se iba diferenciando el corpus de la crítica existente. De igual forma, la sistematización nos facilitó ser más específicos al momento de definir los principales puntos de contraste con la crítica. Con respecto al contraste con la teoría de la ficción apocalíptica, puede ser bastante amplio, pues el interés de la academia por lo apocalíptico no es nuevo y está muy globalizado. Por ello, y para delimitar nuestro campo de estudio, optamos por utilizar principalmente teoría de ficción apocalíptica angloamericana, particularmente la estadounidense, por ser la más cercana al caso mexicano y una de las más prolíficas. A lo largo de nuestro capítulo de resultados contrastamos de manera recurrente las características del corpus con lo que la teoría menciona para cada motivo apocalíptico. Asimismo, contrastamos el cuento apocalíptico mexicano con tres tendencias específicas propuestas por la teoría angloamericana: los ecoapocalipsis, el supervivencialismo y los psicoapocalipsis (5.3.2). Esto nos permitió hacer observaciones que nos sorprendieron. La más llamativa es que algunas temáticas que en la ficción apocalíptica estadounidense se consideran como nuevas, ya se hacen visibles desde la década de 1990 en el cuento apocalíptico mexicano. Un ejemplo de

ello es el enfoque del relato en los dramas personales o en los apocalipses ambientales.

Además del cumplimiento de los objetivos establecidos, este trabajo aporta con otras contribuciones que pueden ser de utilidad para futuras investigaciones sobre ficción apocalíptica. La primera ha sido proporcionar una clasificación etiológica más completa, la cual hemos presentado en 3.3.1 y en 4.1.1.2. Esta clasificación, desarrollada a partir de los trabajos de Mitchell (2001), Cowan (2011), DiTommaso (2014) y Mousoutzanis (2009), no pretende ser única. Sin embargo, mientras cada una de las clasificaciones existentes son aplicables a un corpus particular, la clasificación que aquí presentamos tiene categorías amplias y menos específicas, y por lo tanto se puede emplear para el análisis de cualquier corpus de ficción apocalíptica. Como se ha podido observar en nuestro uso de la misma, esta clasificación es flexible y propensa a la superposición de obras, lo cual facilita posicionar cualquier tipo de relato apocalíptico. Asimismo, sin ser absoluta, es lo suficientemente completa para aplicarla a otras tradiciones más allá de la mexicana o del cuento.

Otra aportación de este trabajo es la categorización de los protagonistas del relato apocalíptico. Dado que la supervivencia se encuentra al centro de la ficción apocalíptica, nuestro análisis se enfocó ampliamente en los personajes protagónicos. Este énfasis dio lugar a observaciones novedosas con respecto al antagonismo, la agencia y la función de las obras, y abre a más posibilidades de discusión. Por ello, nuestra clasificación de los personajes principales entre “protagonistas supervivientes”, “agentes de la catástrofe” y “vestigios apocalípticos no humanos”, en su sencillez, permitió categorizaciones y conclusiones significativas sobre el corpus. Consideramos que esta clasificación es una herramienta aplicable en el trabajo crítico de cualquier obra apocalíptica.

Otro de los aportes de este trabajo ha sido el diseño de una metodología sistemática basada en la teoría de los polisistemas para aproximarse a los aspectos formal, material y crítico-teórico en la caracterización de tradiciones literarias. Al partir de la teoría de polisistemas, hemos incluido no solamente obras y autores consagrados, lo que nos ha permitido ver de manera mucho más completa lo que se produce de cuento apocalíptico en México. Asimismo, esta apertura hacia obras periféricas nos ha permitido movernos más allá del canon, lo cual trae consigo dos grandes ventajas. La primera, es que nos ha permitido introducir en el campo de los estudios literarios a nuevos escritores,

enriqueciendo así su panorama. La segunda ventaja, es que nos ha permitido ver de manera concreta cómo ha ido evolucionando la literatura apocalíptica en México. En este sentido, uno de los resultados de este trabajo fue conseguir una visión de conjunto del sistema de la literatura apocalíptica mexicana que nos permitió observar cómo esta se ha ido moviendo hacia géneros especulativos como la literatura de zombis. Una posible explicación de este movimiento de una literatura apocalíptica con un enfoque sociopolítico y reflexivo del contexto mexicano a obras más orientadas al aspecto de la especulación puede ser lo que Codde denomina como “anemia social o cultural” (2003: 106). Según esta, los elementos socioculturales que las obras del centro del sistema monopolizaban, dejan de ser centrales. En el caso de México, la globalización y el modelo neoliberal están ya arraigados en el país, y aunque los problemas que estos modelos trajeron consigo siguen presentes, ya no son la novedad que eran en la década de 1990. Asimismo, la inmediatez y cercanía que el internet otorgó a los nuevos conflictos globales ampliaron el contexto y repertorio de las nuevas generaciones de escritores. Finalmente, en el caso de la literatura apocalíptica, el nuevo milenio y el fin del calendario maya se convirtieron en eventos apocalípticos de gran popularidad global, sobre todo el último, al ser la primera fecha apocalíptica en la era de las redes sociales. Esto generó una producción global de ficción apocalíptica sin precedentes, de la cual el cuento apocalíptico mexicano toma elementos para su repertorio.

Ahora, si bien la metodología sistemática que hemos empleado ha posibilitado el cumplimiento de nuestros objetivos, existieron en el trabajo algunos problemas que surgieron principalmente por la novedad de dicha herramienta. Aunque el uso de métodos cuantitativos no es nuevo en los estudios literarios, regularmente se utilizan para análisis lingüísticos y estilísticos, en los que facilita la determinación de variables discretas y la contabilización de datos. En nuestro caso, y a diferencia de los estudios lingüísticos, al trabajar con motivos literarios el método implicó el uso de interpretación, lo que dificulta la delimitación de variables discretas. Por ejemplo, para determinar el número de protagonistas por obra, existe más de un criterio para definir qué personajes son principales. De esta manera, el protagonista que nosotros elegimos pudiera no ser suficientemente “protagónico” según una lectura con criterios distintos. Es por ello que nuestros datos deben ser considerados desde nuestra lectura, pues es imposible eliminar la variable subjetiva.

Otro aspecto de la metodología que fue problemático para algunas variables fue encontrar que no había tendencias significativas. En estos casos, la solución adecuada fue deshacernos de dichas variables, pues no aportaban ningún resultado relevante. Un ejemplo fue la ahora extinta variable de *expectación del fin del mundo*, cuyos tres valores (*súbito*, *esperado* y *no aplica*) se presentaron en el corpus con un 33%, 38% y 29% respectivamente. Ya que estas proporciones son muy semejantes, se tuvo que decidir después de hacer el análisis que esta variable no era significativa, por lo cual fue descartada.

Asimismo, este tipo de metodología implica un cierto grado de objetividad en cuanto a que cada obra debe ser tratada en la medida de lo posible con el mismo rigor que las demás. Esto significa que las variables deben ser pensadas para el corpus y no para obras específicas. Este nivel de discriminación hizo difícil la tarea de redactar los resultados, pues hubo que dejar de lado observaciones interesantes sobre obras particulares que sin embargo no aportaban a una visión global del corpus. El lector seguramente habrá descubierto incontables temáticas que hubieran podido ser desarrolladas en mayor profundidad. Pero estas seguramente eran relevantes para uno o varios cuentos del corpus, pero no para el corpus en general.

Consecuentemente, esta tesis abre nuevas posibilidades de investigación, algunas de ellas relacionadas directamente con el objeto de estudio. Una de estas posibilidades es la de hacer estudios temáticos sobre el corpus u obras específicas del mismo. La base de datos sobre la que se ha trabajado funciona también como un catálogo de obras y motivos apocalípticos que facilitan el reconocimiento de estas posibles temáticas. Otra posibilidad de investigación es aplicar el método que hemos utilizado aquí para el caso de la novela apocalíptica, pero incluyendo también la producción novelística apocalíptica de los años después de la década de 1990. Ahora bien, si la ambición fuera alcanzar una visión completa del sistema de literatura apocalíptica mexicana, el trabajo de recopilación se podría extender a otros géneros como el teatro, la mini ficción y la poesía. Finalmente, y siguiendo con la teoría de los polisistemas, los resultados de este proyecto hacen factible el diálogo con la crítica de otras tradiciones de literatura apocalíptica, y facilita la comparación con la producción de este género en otros países. Ciertamente, sería interesante ver no solamente el contraste con la tradición literaria angloamericana, sino incluso, con la latinoamericana en su totalidad.

Para finalizar este trabajo, queremos resaltar que los resultados que obtuvimos de nuestro análisis no fueron siempre los que esperábamos. Esta

incertidumbre, la cual solo podía surgir en un estudio sistematizado como el presente, nos ha demostrado que, aún en los trabajos de estudios literarios, tenemos ‘la capacidad de ser frustrados, decepcionados y, a veces, gratamente sorprendidos por nuestros datos’ (Nordlund 2017: 205). En el presente caso, la decepción que implicó deshacernos de categorías que mostraban no tener una significancia relevante fue compensada con creces con el descubrimiento de tendencias que muestran que la tradición del cuento apocalíptico mexicano no solamente se distingue de la tradición de la novela, sino incluso de lo que se escribe en otras tradiciones apocalípticas. Y si bien se puede decir que cada tradición tiene por lo menos una particularidad que la hace única, la que nos ha concernido a lo largo de estas páginas resalta por ser producida por un grupo de escritores jóvenes que, de acuerdo al poeta David Huerta, es una *generación de sacrificio*: ‘Una generación que, en esa pelea constante, ha distraído atención y energías que podría haber dedicado simplemente a escribir, porque ha tenido que *abrir brecha*’ (Chimal 2016: 47). Esta no es la primera ni será la última generación de escritores de sacrificio, pero en el contexto de la literatura mexicana y, específicamente, en el sistema de la literatura apocalíptica en México, creemos oportuna su entrada en la crítica para enriquecer nuestro conocimiento de la literatura especulativa y el apocalipticismo nacionales.

Apéndice

Corpus de cuento apocalíptico mexicano

Etapas 1: cuentos con primera publicación entre 1996 y 2004

Autor	Cuento	Año	Antología
Aldo Alba	“Actividad paranormal”	2002	Cuentos del Alba
	“Caronte”		
	“Descripción del sobreviviente”		
	“Mirando al cielo”		
	“... Pasando a otras noticias...”		
Bernardo Fernández	“El advenimiento del nuevo esplendor”	1998	¡¡Bzzzzzzt!! Ciudad interfase
	“Las últimas horas de los últimos días”	2004	El llanto de los niños muertos
	“Leones”	2003	Nuevas voces de la narrativa mexicana
Edgar Alonso Montemayor	“El profeta”	1997	Umbrales #25
Efigenio Morales Castro	“Los ojos viajeros”	1997	Umbrales #26
Federico Schaffler	“El buen Ben”	1996	Contactos en el cielo
Gabriel Trujillo Muñoz	“Un hombre es un hombre”	2001	Visiones periféricas
Gerardo Sifuentes	“El televisor no funciona”	1997	Umbrales #31
	“Radiotekhnika cantina”	1999	Perro de luz
Héctor Manjarrez	“Fin del mundo”	1996	Ya casi no tengo rostro
Jorge Sánchez Quintero	“Correo electrónico”	2004	La ciencia ficción en México (hasta el año 2002)
José Luis Zárate	“75 345”	1999	Hyperia
	La sirena a la medianoche		
Silvia Castillejos	“Mañana se acaba el mundo”	1997	Umbrales #33
Socorro Venegas	“Diario de plenilunio”	1997	La risa de las azucenas
Verónica Santo Domingo	“El veneno”	1998	Apocalipsis
TOTAL= 21 cuentos			

Etapa 2: cuentos con primera publicación entre 2009 y 2016

Autor	Cuento	Año	Antología
Agustín Fest	“Se hace tarde”	2012	Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos
Alberto Chimal	“Capo de capos”	2012	Siete
	“La llegada del Reino”		
	“Contemplación” (Publicado con modificaciones en <i>Los atacantes</i> [2015] con el título “Arte”)	2012	Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos
	“Los salvajes”	2013	Manda fuego
Alejandro Espinoza	“El ocaso de las cosas”	2012	Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos
Alfonso Treviño Cantú	“La última contradicción”	2012	Mundos remotos y cielos infinitos: Antología de la ciencia ficción contemporánea de Nuevo León
Andrea Saga	“Laboratorio de pruebas”	2012	Mundos remotos y cielos infinitos: Antología de la ciencia ficción contemporánea de Nuevo León
	“Sunday”		
Ángel Zuare	“4080”	2015	Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana
Antonio Ramos Revillas	“Sala de recuperación”	2015	Festín de muertos: Antología de relatos mexicanos de zombis
Bernardo Esquinca	“Deuteronomio”	2012	Demonia
	“La otra noche de Tlatelolco”	2014	Mar negro
Blanca Martínez Fernández (española, pero su obra ha sido escrita casi en su totalidad en México)	“Terraformación”	2015	Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana
Carlos Bustos	“Señor Z”	2015	Festín de muertos: Antología de relatos mexicanos de zombis
Carlos Rangel Santos	“Los viejos tiempos”	2015	Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana
Cecilia Eudave	“El ascenso”	2010	Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana
	“Sobrevivir...”	2015	Festín de muertos: Antología de relatos mexicanos de zombis
César Silva Márquez	“Los primeros atardeceres del incendio”	2015	Festín de muertos: Antología de relatos mexicanos de zombis

Édgar Adrián Mora	“El sótano de una casa en una calle apenas transitada”	2015	Festín de muertos: Antología de relatos mexicanos de zombis
Édgar Omar Avilés	“Aquel sitio”	2010	Conjuros
	“El pantano de los peces esqueleto”	2010	Luna Cinema
	“Luna Cinema”		
Edilberto Aldán	“Lluvia”	2012	Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos
Erika Mergruen	“Más allá”	2012	Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos
Gabriela Damián Miravete	“El puente”	2015	Festín de muertos: Antología de relatos mexicanos de zombis
	“Final de fiesta”	2012	Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos
Gerardo Porcayo	“Bajo la apariencia crepuscular”	2015	Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana
Héctor Chavarría	“RIP & Las cucas”	2015	Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana
Isaí Moreno	“22:22”	2012	Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos
Iván Farías	“Un chango de Malasia”	2014	Si ya está muerto, sonría: Relatos de crueldad y humor negro
Jorge Luis Almaral	“El deber de los vivos”	2015	Festín de muertos: Antología de relatos mexicanos de zombis
José Luis Zárate	“Día de muertos”	2015	Festín de muertos: Antología de relatos mexicanos de zombis
Joserra Ortiz	“Los días con Mona”	2011	Los días con Mona
Luis Jorge Boone	“El lugar del hombre”	2014	Cavernas
Luis Valdez	“Más allá del milagro”	2012	Mundos remotos y cielos infinitos: Antología de la ciencia ficción contemporánea de Nuevo León
Mario Sánchez Carbajal	“Fin del mundo”	2013	La línea de las metamorfosis
Miguel Cane	“Honeymoon Suite”	2012	Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos
Norma Lazo	“El hombre que fue Valdemar”	2014	Medidas extremas
Norma Yamille Cuéllar	“El fin del mundo terminó con mi vida social”	2012	Mundos remotos y cielos infinitos: Antología de la ciencia ficción contemporánea de Nuevo León

Oscar Luviano	“Fuego, camina conmigo”	2012	Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos
Raquel Castro Maldonado	“El plan perfecto”	2012	Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos
	“Historia de amor” “Típico”	2013	Lados B: Narratología de alto riesgo – Mujeres
Ricardo Guzmán Wolffer	“La primera en la frente”	2013	Sepu y el Milanesas contra los zombis políticos
Rodolfo J.M.	“Demonzilla”	2013	Tierras Insólitas: Antología de cuento fantástico
Rodrigo Durana	“Apocalipsis Cuetlascuapan”	2009	La muerte es un sueño: 15 narradores de Puebla
Sofía Ramírez	“Cuatro formas de amanecer”	2012	Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos
TOTAL= 48 cuentos			

Bibliografía

- Acero, I. (2015) *Festín de Muertos, un libro para ser devorado. La jornada Aguascalientes*. 13 abril 2015 [En línea] Disponible en: <http://www.lja.mx/2015/04/festin-de-muertos-un-libro-para-ser-devorado/> [Accedido: 28 mayo 2018].
- Alba, A. (2002a) "... Pasando a otras noticias...". En: *Cuentos del Alba*. Ciudad de México, Grupo Resistencia, pp.86–87.
- Alba, A. (2002b) "Actividad paranormal". En: *Cuentos del Alba*. Ciudad de México, Grupo Resistencia, p.47.
- Alba, A. (2002c) "Caronte". En: *Cuentos del Alba*. Ciudad de México, Grupo Resistencia, pp.78–81.
- Alba, A. (2002d) "Descripción del sobreviviente". En: *Cuentos del Alba*. Ciudad de México, Grupo Resistencia, p.19.
- Alba, A. (2002e) "Mirando al cielo". En: *Cuentos del Alba*. Ciudad de México, Grupo Resistencia, pp.62–65.
- Albarrán, L.M. (2014) "Cuentos de terror en México. ¿Cómo darle la vuelta al cliché? Entrevista con Bernardo Esquinca". *Sopitas.com*. 15 octubre 2014 [En línea] Disponible en: <https://www.sopitas.com/390185-cuentos-de-terror-en-mexico-como-darle-la-vuelta-al-cliche-segun-bernardo-esquinca/> [Accedido: 27 noviembre 2018].
- "Alberto Chimal" (2008) *Las Historias*. 30 agosto 2008 [En línea] Disponible en: <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/alberto-chimal/> [Accedido: 14 septiembre 2018].
- Aldán, E. (2012a) "Lluvia". En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.129–140.
- Aldán, E. (2012b) "Presentación". En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.7–9.
- Almadía Ediciones*. [En línea] Disponible en: <http://tienda.almadia.com.mx/> [Accedido: 12 abril 2018].
- Almaral, J.L. (2015) "El deber de los vivos". En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.33–35.
- "Apocalipsis 6: 13-14" (1996) En: *Biblia de estudios arco iris*. Edición Bold Line. Oklahoma, Broadman & Holman Publishers.

- Avilés, É.O. (2015) “Aquel sitio”. En: *Embrujadero*. Jalisco, Arlequín Editorial, pp.32–34.
- Avilés, É.O. (2010a) “El pantano de los peces esqueleto”. En: *Luna cinema*. México, D.F., Fondo Editorial Tierra Adentro, pp.83–119.
- Avilés, É.O. (2010b) “Luna cinema”. En: *Luna cinema*. México, D.F., Fondo Editorial Tierra Adentro, pp.67–81.
- Barr, M.S. (2003a) “Introduction. Now - and 3000”. En: Barr, M.S. (ed.) *Envisioning the Future: Science Fiction and the Next Millennium*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, pp.1–15.
- Barr, M.S. (2003b) “Preface”. En: Barr, M.S. (ed.) *Envisioning the Future: Science Fiction and the Next Millennium*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, pp.ix–xxi.
- Berger, J. (1999) *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Bergoffen, D. (1982) “The Apocalyptic Meaning of History”. En: Parkinson Zamora, L. (ed.) *The Apocalyptic Vision in America: Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*. Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, pp.11–36.
- Beristáin, H. (2003) *Diccionario de retórica y poética*. México, Editorial Porrúa.
- Bessière, I. (2001) “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. En: Roas, D. (ed.) *Teorías de lo fantástico*. Lecturas Madrid, Arco/Libros, pp.83–104.
- Bishop, K.W. (2015) “How Zombies Conquered Popular Culture: The Multifarious Walking Dead in the 21st Century”. Carolina del Norte, McFarland.
- Booker, M.K. & Thomas, A.-M. (2009) *The Science Fiction Handbook*. United States, Wiley-Blackwell.
- Boone, L.J. (2015) “El lugar del hombre”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.149–164.
- Buss, D. (2005a) “Survival”. En: Buss, D. (ed.) *The handbook of evolutionary psychology*. Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, pp.175–176.
- Buss, D. (2005b) *The Murderer Next Door: Why the Mind is Designed to Kill*. Nueva York, Penguin Press.
- Bustos, C. (2015) “Señor Z”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.129–140.

- Cambridge Dictionary, *Survivalism*. *Cambridge Dictionary*. [En línea] Disponible en: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/survivalism> [Accedido: 2 diciembre 2018].
- Cane, M. (2012) “Honeymoon Suite”. En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.116–120.
- Carroll, J. et al. (2011a) “Agonistic Structure in Victorian Novels: Doing the Math. En: *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*. Albany, Nueva York, State University of New York Press, pp.151–175.
- Carroll, J. et al. (2012) *Graphing Jane Austen: The Evolutionary Basis of Literary Meaning*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Carroll, J. et al. (2011b) “Quantifying Agonistic Structure in The Mayor of Casterbridge”. En: *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*. Nueva York, State University of New York Press, pp.177-193.
- Carroll, J. (2014) “Violence in Literature: An Evolutionary Perspective” En: Todd K. Shackelford & Randal D. Hansen (eds.) *The Evolution of Violence*. Nueva York, Springer New York, pp.33–52.
- Castillejos, S. (2003) “Mañana se acaba el mundo”. En: Cubría, J. (ed.) *Ginecoides (Las hembras de los androides)*. México, D.F., Grupo Editorial Lumen, pp.45–58.
- Castro, R. (2012) “El plan perfecto”. En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.76–89.
- Castro, R. (2013a) “Historia de amor”. En: *Lados B: Narrativa de alto riesgo – Mujeres*. México, Editorial Nitro/Press, pp.38–43.
- Castro, R. (2013b) “Típico”. En: *Lados B: Narrativa de alto riesgo - Mujeres*. México, Editorial Nitro/Press, pp.36–37.
- Castro, R. & Villegas (eds.) (2015) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano.
- Castro, R. & Villegas, R. (2015) “Presentación: Muchos muertos vivos de México”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: Antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.9–15.
- Centro Virtual Cervantes, *Comunicación*. [En línea] Disponible en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/comunicacion.htm [Accedido: 14 noviembre 2018].
- Chavarría, H. (2015) “RIP & Las cucas”. En: Schaffler, F. (ed.) *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*. Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas, pp.67–72.

- Chimal, A. (2012a) “Capo de capos”. En: *Siete: Los mejores relatos de Alberto Chimal*. Madrid, Salto de Página, pp.283–291.
- Chimal, A. (2012b) “Contemplación”. En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.65–70.
- Chimal, A. (2010) “Epílogo”. En: Fernández, B. (ed.) *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, D.F., Ediciones SM, pp.234–238.
- Chimal, A. (2012c) “Generación Z”. En: *La Generación Z y otros ensayos*. México, D.F., Conaculta, pp.13–24.
- Chimal, A. (2016) “La imaginación en México”. En: *Territorios de la imaginación: Poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*. España, Universidad de León, pp.35–49.
- Chimal, A. (2012d) “La llegada del Reino”. En: Jiménez Morato, A. (ed.) *Siete*. Madrid, Editorial Salto de Página, pp.189–194.
- Chimal, A. (2015) “Los salvajes”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.67–71.
- Ciencia Ficción Mexicana*. [En línea] Disponible en: <http://cfm.mx/> [Accedido: 12 abril 2018].
- Codde, P. (2003) “Polysystem Theory Revisited: A New Comparative ‘Introduction’”. *Poetics Today*. [En línea] 24 (1), 91–126.
- Cohn (1999) “Biblical Origins of the Apocalyptic Tradition”. En: Carey, F. (ed.) *The Apocalypse and the shape of things to come*. Londres, British Museum Press, pp.28–41.
- Collins, J.J. (2014) “What Is Apocalyptic Literature?” En: Collins, J.J. (ed.) *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*. Nueva York, Oxford University Press, pp.1–16.
- Cooke, B. (2010) “Human Nature, Utopia, and Dystopia: Zamyatin’s We”. En: Boyd, B., Carroll, J. & Gottschall, J. (eds.) *Evolution, Literature, and Film: a Reader*. Nueva York, Columbia University Press, pp.381–391.
- Cowan, D.E. (2011) “Millennium, Apocalypse, and American Popular Culture”. En: Wessinger, C. (ed.) *The Oxford Handbook of Millennialism*. Nueva York, Oxford University Press, pp.611–627.
- Cuéllar, N.Y. (2012) “El fin del mundo terminó con mi vida social”. En: Galaviz Yeverino, F.A. (ed.) *Mundos remotos y cielos infinitos: Antología de la ciencia ficción contemporánea de Nuevo León*. Monterrey, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, pp.75–77.
- Damián Miravete, G. (2015) “El puente”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.)

- Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.99–105.
- Damián Miravete, G. (2012) “Final de fiesta”. En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.175–196.
- DíTommaso, L. (2009) “Apocalypses and Apocalypticism: III. Judaism”. En: Klauck, H.-J. (ed.) *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*. Nueva York, Walter de Gruyter, pp.325–340.
- DíTommaso, L. (2014) “Apocalypticism and Popular Culture”. En: Collins, J.J. (ed.) *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*. Nueva York, Oxford University Press, pp.473–510.
- Domínguez Ruvalcaba, H. (2015) *Nación criminal: Narrativas del crimen organizado y el Estado mexicano*. México, Ediciones Culturales Paidós.
- Durana, R. (2009) “Apocalipsis Cuertlascuapan”. En: AA., AA. *La muerte es un sueño: 15 narradores de Puebla*. Puebla, Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, pp.17–21.
- Dutton, D. (2010) “The Uses of Fiction”. En: Carroll, J., Boyd, B. & Gottschall, J. (eds.) *Evolution, Literature, and Film: a Reader*. Nueva York, Columbia University Press, pp.184–193.
- Editorial Océano de México. *Escenarios para el fin del mundo. Relatos reunidos*. Editorial Océano. [En línea] Disponible en: <http://www.oceano.mx/obras/escenarios-para-el-fin-del-mundo-relatos-reunidos-13840.aspx> [Accedido: 13 septiembre 2018].
- El Colegio de México, *Chabuiçtle. Diccionario del español de México*. [En línea] Disponible en: <http://dem.colmex.mx/moduls/Buscador.aspx> [Accedido: 7 diciembre 2018].
- El Universal (2013) *¿Quiénes son los ‘juniors’ de la clase política? Vanguardia*. 4 junio 2013 [En línea] Disponible en: <https://www.vanguardia.com.mx/quienessonlosjuniorsdelaclasepolitica-1755636.html> [Accedido: 17 abril 2018].
- Emsley, M. (1982) “The Evolution and Imminent Extinction of an Avaricious Species”. En: Parkinson Zamora, L. (ed.) *The Apocalyptic Vision in America: Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*. Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, pp.183–205.
- Espinoza, A. (2012) “El ocaso de las cosas”. En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.23–29.
- Esquinca, B. (2011) “Deuteronomio”. En: *Demonia*. Oaxaca, Almadía, pp.83–93.

- Esquinca, B. (2015) “La otra noche de Tlatelolco”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.17–26.
- Eudave, C. (2010) “El ascenso”. En: Fernández, B. (ed.) *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, Ediciones SM, pp.129–141.
- Eudave, C. (2015) “Sobrevivir...”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.63–65.
- Even-Zohar, I. (1999) “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”. En: Iglesias Santos, M. (ed.) *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco/Libros, pp.23–52.
- Even-Zohar, I. (1990a) “Polysystem Theory”. *Poetics Today*. 11 (1), 9–26.
- Even-Zohar, I. (1990b) “The Literary System”. *Poetics Today*. 11 (1), 27–44.
- Fabry, G. (2012) “El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología”. *Cuadernos LIRICO*. (7).
- Fabry, G. & Logie, I. (2009) “Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (s. XX-XXI). Una introducción”. En: Fabry, G., Logie, I. & Decock, P. (eds.) *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern, Suiza, Peter Lang, pp.11–32.
- Fariás, I. (2014) “Un chango de Malasia”. En: Acosta, A. (ed.) *Si ya está muerto, sonría: Relatos de crueldad y humor negro*. México, Ediciones SM, pp.11–23.
- Fernández, B. (1998) “El advenimiento del nuevo esplendor”. En: ~~¡¡Bzzzzzzzzt!!~~ *Ciudad interfase*. México, Times Editores, pp.43–46.
- Fernández, B. (2004a) “Las últimas horas de los últimos días”. En: *El llanto de los niños muertos*. México, Conaculta, pp.11–24.
- Fernández, B. (2004b) “Leones”. En: *El llanto de los niños muertos*. México, Conaculta, pp.39–46.
- Fernández, B. (ed.) (2010) *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, Ediciones SM.
- Fernández, B. (2010) “Presentación: La cofradía de los fantasmas”. En: Fernández, B. (ed.) *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, Ediciones SM, pp.7–12.
- Fernández Delgado, M.Á. (2004) “Hacia una vindicación de la ciencia ficción mexicana”. En: Martré, G. (ed.) *La ciencia ficción en México (hasta el año 2002)*. México, D.F., Instituto Politécnico Nacional, pp.13–18.
- Fernández Delgado, M.Á. (2002) “Introducción”. En: Fernández Delgado, M.Á. (ed.) *Visiones periféricas: Antología de la ciencia ficción mexicana*. México,

- Grupo Editorial Lumen, pp.7–17.
- Fest, A. (2012) “Se hace tarde”. En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.11–22.
- Focant, C. (2009) “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*. Bern, Suiza, Peter Lang, pp.35–52.
- ‘Fondo Editorial Tierra Adentro’ (2015) *Tierra Adentro*. 3 noviembre 2015 [En línea] Disponible en: <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/catalogo-editorial/fondo-editorial-tierra-adentro/> [Accedido: 12 abril 2018].
- Fowler, A. (1988) “Género y canon literario”. En: Garrido Gallardo, M.A. (ed.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros, pp.95–127.
- Fowler, A. (1982) *Kinds of Literature: an Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, Clarendon Press.
- García Martínez, B. (2014) “Los años de la conquista”. En: AA., AA. *Nueva historia general de México*. México, D.F., El Colegio de México, pp.169–262.
- Glawson, S. (2014) “Post-Apocalyptic Cinema: What the Future Tells Us About Today”. *Film Matters*. 5 (2), 79–83.
- Gutiérrez, A. (2016) “La asimilación de la literatura zombi en México. El caso de la antología de cuentos Festín de muertos”. *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*. 16 febrero 2016 [En línea] Disponible en: <http://senalc.com/2016/02/16/la-asimilacion-de-la-literatura-zombi-en-mexico-el-caso-de-la-antologia-de-cuentos-festin-de-muertos/> [Accedido: 28 mayo 2018].
- Guzmán Wolffer, R. (2015) “La primera en la frente”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.121–128.
- Hammond, P. & Ortega Breton, H. (2015) “Eco-Apocalypse: Environmentalism, Political Alienation, and Therapeutic Agency”. En: Ritzenhoff, K.A. & Krewani, A. (eds.) *The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions About the End of the World*. Lanham, Rowman & Littlefield, pp.105–116.
- Harris, P. (2009) *Hollywood searches for escapism after the apocalypse*. *The Guardian*. 9 agosto 2009 [En línea] Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2009/aug/09/hollywood-apocalypse-movies-anxiety> [Accedido: 18 abril 2018].

- Haywood Ferreira, R. (2011) *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- Heffernan, T. (2008) *Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*. Toronto, University of Toronto Press.
- Herzog, T. (1996) *Research Methods and Data Analysis in the Social Sciences*. Nueva York, HarperCollins College Publishers.
- Hicks, H.J. (2016) *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Hudson, P. (2005) “Numbers and Words: Quantitative Methods for Scholars of Texts”. En: Griffin, G. (ed.) *Research Methods for English Studies*. Edinburgh, Edinburgh University Press, pp.131–155.
- Huerta, J.R. (2017) “Qué leemos los mexicanos y por qué”. *Contenido*. 2 marzo 2017 [En línea] Disponible en: <http://contenido.com.mx/2017/03/leemos-los-mexicanos/> [Accedido: 29 noviembre 2018].
- Iglesias Santos, M. (1999) “La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios”. En: Iglesias Santos, M. (ed.) *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco/Libros, pp.9–20.
- Jakobson, R. (1975) *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral.
- J.M., R. (2013) “Demonzilla”. En: Boone, L.J. (ed.) *Tierras insólitas: Antología de cuento fantástico*. Oaxaca, Almadía, pp.173–181.
- Johnson, D.E. (2013) “Descriptive Statistics”. En: Podesva, R. & Sharma, D. (eds.) *Research methods in linguistics*. Cambridge, Cambridge University Press, pp.288–315.
- Kermode, F. (1967) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Nueva York, Oxford University Press.
- Kermode, F. (2000) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. [Nueva edición]. Oxford, Oxford University Press.
- Körtner, U.H.J. (1995) *The End of the World: A Theological Interpretation*. Louisville, Kentucky, Westminster/John Knox Press.
- La Tercera Fundación*. [En línea] Disponible en: <http://www.tercerafundacion.net/> [Accedido: 12 abril 2018].
- Lambert, J. (1997) “Itamar Even-Zohar’s Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research”. *Canadian Review of Comparative Literature*. 24 (1), 7–14.
- Lara Gómez, R. (2011) “Realismo mágico”. En: *Lados B: Narrativa de alto riesgo - Hombres*. México, Editorial Nitro/Press, p.47.
- Larson, R.F. (1977) *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*. Tempe,

- Arizona, Center for Latin American Studies.
- Lazo, N. (2015) “El hombre que fue Valdemar”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.141–147.
- Leigh, D.J. (2008) *Apocalyptic Patterns in Twentieth-Century Fiction*. Indiana, University of Notre Dame Press.
- López Castro, R. (2001) *Expedición a la ciencia ficción mexicana*. México, D.F., Editorial Lectorum.
- López-Lozano, M. (2008) *Utopian dreams, apocalyptic nightmares: Globalization in recent Mexican and Chicano narrative*. Indiana, Purdue University Press.
- Luckhurst (2012) “The public sphere, popular culture and the true meaning of the zombie apocalypse” En: Glover, D. & Luckhurst, R. (eds.) *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge University Press, pp.68–85.
- Luhnow, D. (2013) “En México crece la indignación contra los ‘hijos de papi’”. *La nación*. 17 junio 2013 [En línea] Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/1592689-en-mexico-crece-la-indignacion-contra-los-hijos-de-papi> [Accessed: 17 abril 2018].
- Luviano, Ó. (2012a) “El velo pintado: ¿por qué no se puede escribir literatura fantástica en México?”. *Revista Digital Universitaria (RDU)*. 13 (2), 3–12.
- Luviano, Ó. (2012b) “Fuego, camina conmigo”. En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.97–112.
- Manickam, S. (2012) “Apocalyptic Visions in Contemporary Mexican Science Fiction”. *Chasqui*. 41 (2), 95–106.
- Manjarrez, H. (2009) “Fin del mundo”. En: Uribe, Á. & Sears, O. (eds.) *Best of Contemporary Mexican Fiction*. Champaign, Dalkey Archive Press, pp.450–520.
- Márquez, G. & Meyer, L. (2014) “Del autoritarismo agotado a la democracia frágil, 1985-2010”. En: AA., AA. *Nueva historia general de México*. México, D.F., El Colegio de México, pp.747–792.
- Martínez, B. (2015) “Terraformación”. En: Schaffler, F. (ed.) *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*. Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas, pp.97–106.
- Martré, G. (2004) *La ciencia ficción en México (hasta el año 2002)*. México, DF, Instituto Politécnico Nacional.
- McMahon, C. (2008) “Imaginative Faith: Apocalyptic, Science Fiction Theory,

- and Theology”. *Dialog*. [En línea] 47 (3), 271–277.
- Mergruen, E. (2012) “Más allá”. En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.170–174.
- Miguelés, R. (2016) “Se leen en México 3.8 libros al año: Inegi”. *El Universal*. 15 abril 2016 [En línea] Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cartera/economia/2016/04/15/se-leen-en-mexico-38-libros-al-ano-inegi> [Accedido: 29 noviembre 2018].
- Mitchell, C.P. (2001) *A Guide to Apocalyptic Cinema*. Estados Unidos, Greenwood Press.
- Monsiváis, C. (2009) *Apocalipstick*. Ciudad de México, Random House Mondadori.
- Monsiváis, C. (2012) *Los rituales del caos*. México, D.F., Ediciones Era.
- Montemayor, E.A. (1997) “El profeta”. *Umbrales*. 25 (Enero), pp.4–10.
- Mora, E.A. (2015) “El sótano de una casa en una calle apenas transitada”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.27–32.
- Morales Castro, E. (1997) “Los ojos viajeros”. *Umbrales*. 26 (Febrero), pp.24–27.
- Moreno, I. (2012) “22:22”. En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.90–96.
- Moretti, F. (2005) *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. London, Verso.
- Moretti, F. (2013) “‘Operationalizing’: Or, the Function of Measurement in Literary Theory”. *New Left Review*. 84, 103–119.
- Mousoutzanis, A. (2009) “Apocalyptic SF”. En: Bould, M. et al. (eds.) *The Routledge Companion to Science Fiction*. Londres; Nueva York, Routledge, pp.458–462.
- Mousoutzanis, A. (2014) *Fin-de-Siècle Fictions, 1890s/1990s: Apocalypse, Technoscience, Empire*. New York, Palgrave MacMillan.
- Muñoz de Baena, J. (2014) “¿El fin de los tiempos?”. En: *Y, sin embargo, es un pañuelo*. Colima, Fondo Editorial Tierra Adentro, pp.23–25.
- Mussei, A. (2007) “Entre la ciencia ficción y las ciencias sociales: el ‘lado oscuro’ de las ciudades americanas”. *EURE, Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*. 33 (99), 65–78.
- ‘Near Future’ (2015) *The Encyclopedia of Science Fiction*. 2 abril 2015 [En línea] Disponible en: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/near_future [Accedido: 13 mayo 2015].

- Nelson, J.W. (1982) “The Apocalyptic Vision in American Popular Culture”. En: Parkinson Zamora, L. (ed.) *The Apocalyptic Vision in America: Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*. Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, pp.154–182.
- Nettle, D. (2010) “The Wheel of Fire and the Mating Game: Explaining the Origins of Tragedy and Comedy”. En: Boyd, B., Carroll, J. & Gottschall, J. (eds.) *Evolution, Literature, and Film: a Reader*. Nueva York, Columbia University Press, pp.316–332.
- Nissinen, M. & Schipper, B.U. (2009) “Apocalypses and Apocalypticism: I. Ancient Near East”. En: Klauck, H.-J. (ed.) *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*. Nueva York, Walter de Gruyter, pp.318–321.
- Nitzke, S. (2015) “Is there an End to It? Fictional Shelters and Shelter Fiction”. En: Ritzenhoff, K.A. & Krewani, A. (eds.) *The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions About the End of the World*. Lanham, Rowman & Littlefield, pp.79–90.
- Nordlund, M. (2017) *The Shakespearean Inside: A Study of the Complete Soliloquies and Solo Asides*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- O’Leary, S.D. (1998) “Apocalypticism in American Popular Culture: From the Dawn of the Nuclear Age to the End of the American Century”. En: Collins, J.J. (ed.) *The Encyclopedia of Apocalypticism. Vol. 3, Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age*. Nueva York, The Continuum Publishing Company, pp.392–426.
- Ortiz, J. (2011) Los días con Mona. In: *Los días con Mona*. México, D.F., Fondo Editorial Tierra Adentro, pp.15–33.
- Oziewicz, M. (2017) *Speculative Fiction*. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. 2017 [En línea] Disponible en: <http://literature.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78> [Accedido: 10 abril 2018].
- Parkinson Zamora, L. (1982) “Introducción”. En: Parkinson Zamora, L. (ed.) *The Apocalyptic Vision in America: Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*. Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, pp.1–10.
- Parrinder, P. (2003) “‘You Must Have Seen a Lot of Changes’: Fiction Beyond the Twenty-First Century”. En: Barr, M.S. (ed.) *Envisioning the Future: Science Fiction and the Next Millennium*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, pp.173–190.
- Pearson, A.F. & Ellis, S. (2015) “Dead Narratives. Defining Humanity

- through Stories”. En: Ritzenhoff, K.A. & Krewani, A. (eds.) *The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions About the End of the World*. Lanham, Rowman & Littlefield, pp.165–176.
- Pinker, S. (2010) “Art and Adaptation”. En: Carroll, J., Boyd, B. & Gottschall, J. (eds.) *Evolution, Literature, and Film: a Reader*. Nueva York, Columbia University Press, pp.125–134.
- Pippin, T. (2009) “Apocalypses and Apocalypticism: VII. Literature”. En: Klauck, H.-J. (ed.) *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*. Nueva York, Walter de Gruyter, pp.359–360.
- Polak, F. (1973) *The Image of the Future*. Amsterdam, Elsevier.
- Polkinghorne, J. (2000) “Eschatology. Some Questions and Some Insights from Science”. En: Polkinghorne, J. & Welker, M. (eds.) *The End of the World and the Ends of God: Science and Theology on Eschatology*. Pennsylvania, Trinity Press International, pp.30–41.
- Polkinghorne, J. & Welker, M. (2000) “Science and Theology on the End of the World and the Ends of God”. En: Polkinghorne, J. & Welker, M. (eds.) *The End of the World and the Ends of God: Science and Theology on Eschatology*. Pennsylvania, Trinity Press International, pp.1–13.
- Porcayo, G. (2015) “Bajo la apariencia crepuscular”. En: Schaffler, F. (ed.) *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*. Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas, pp.37–46.
- Puotkalyte-Gurgel, K. (2011) *Envisioning the end of the world: Mexican apocalyptic novels in the era of globalization*. [En línea] ProQuest Dissertations Publishing. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/929135586/?pq-origsite=primo> [Accedido: 11 abril 2018].
- RAE Canon. *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*. [En línea] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=YIISTAu> [Accedido: 17 abril 2018a].
- RAE Superviviente. *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*. [En línea] Available from: <http://dle.rae.es/?id=YIISTAu> [Accedido: 17 abril 2018b].
- Ramírez, S. (2012) “Cuatro formas de amanecer”. En: Aldán, E. (ed.) *Así se acaba el mundo: Cuentos mexicanos apocalípticos*. México, Ediciones SM, pp.62–64.
- Ramos Revillas, A. (2015) “Sala de recuperación”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.111–118.
- Rangel Santos, C. (2015) “Los viejos tiempos”. En: Schaffler, F. (ed.)

- Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*. Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas, pp.33–36.
- Roas, D. (2001) “La amenaza de lo fantástico”. En: Roas, D. (ed.) *Teorías de lo fantástico*. Lecturas Madrid, Arco/Libros, pp.7–44.
- Saga, A. (2012a) “Laboratorio de pruebas”. En: Galaviz Yeverino, F.A. (ed.) *Mundos remotos y cielos infinitos: Antología de la ciencia ficción contemporánea de Nuevo León*. Monterrey, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, pp.107–108.
- Saga, A. (2012b) “Sunday”. En: Galaviz Yeverino, F.A. (ed.) *Mundos remotos y cielos infinitos: Antología de la ciencia ficción contemporánea de Nuevo León*. Monterrey, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, pp.109–112.
- Sánchez Carbajal, M. (2013) “Fin del mundo”. En: *La línea de las metamorfosis*. México, D.F., Fondo Editorial Tierra Adentro, pp.74–78.
- Sánchez Prado, I. (2012) “Ending the World with Words: Bernardo Fernández (BEF) and the Institutionalization in Science Fiction in Mexico”. En: Ginway, M.E. & Brown, A. (eds.) *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*. Nueva York, Palgrave Macmillan, pp.111–132.
- Sánchez Prado, I. (2007a) “La ‘generación’ como ideología cultural: El FONCA y la institucionalización de la ‘narrativa joven’ en México”. *Explicación de textos literarios*. 36 (1), 8–20.
- Sánchez Prado, I. (2007b) “La utopía apocalíptica del México neoliberal”. *AlterTexto: Revista del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana*. 5 (10), 9–15.
- Sánchez Prado, I. (2016) “Mexican Literature in the Neoliberal Era”. En: Sánchez Prado, I., Nogar, A.M. & Ruisánchez Serra, J.R. (eds.) *A History of Mexican Literature*. Nueva York, Cambridge University Press, pp.365–378.
- Sánchez Quintero, J. (2004) “Correo electrónico”. En: Martré, G. (ed.) *La ciencia ficción en México (hasta el año 2002)*. México, DF, Instituto Politécnico Nacional, pp.54–65.
- Santo Domingo, V. (1998) “El veneno”. En: Cadena, A. (ed.) *Apocalipsis*. México, Times Editores, pp.85–89.
- Schaffler, F. (2014) “El buen Ben”. En: *Códice Digital: Cuentos completos 1983-2013*. 3, Nuevo Laredo, Edición independiente, pp.243–244.
- Schmelz, I. (2012) “El DF en tono apocalíptico: La literatura mexicana de ciencia ficción y la Ciudad de México”. *Artelogie*. (2), 7.
- Schoepflin, R.B. (1998) “Apocalypse in an Age of Science”. En: Stein, S.J.

- (ed.) *The Encyclopedia of Apocalypticism. Vol. 3, Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age*. Nueva York, The Continuum Publishing Company, pp.427–441.
- Scholes, R. (1975) *Structural Fabulation: an Essay on Fiction of the Future*. Indiana, University of Notre Dame Press.
- Sheffy, R. (1990) “The Concept of Canonicity in Polysystem Theory”. *Poetics Today*. 11 (3), 511–522.
- Shuttleworth, M. & Cowie, M. (2014) *Dictionary of Translation Studies*. Nueva York, Routledge.
- Sifuentes, G. (1997) “El televisor no funciona”. *Umbrales*. 31 (Julio), pp.14–15.
- Sifuentes, G. (1999) “Radiotekhnika cantina”. En: *Perro de luz*. México, Times Editores, pp.11–20.
- Silva Márquez, C. (2015) “Los primeros atardeceres del incendio”. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.53–62.
- Simut, A. (2012) “Psycho-Apocalypses, from Theory to Practice”. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*. 08 (2), 64–75.
- Todorov, T. (2001) “Lo extraño y lo maravilloso”. En: Roas, D. (ed.) *Teorías de lo fantástico*. Lecturas Madrid, Arco/Libros, pp.65–81.
- Tooby, J. & Cosmides, L. (2010) “Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction, and the Arts”. En: Boyd, B., Carroll, J. & Gottschall, J. (eds.) *Evolution, Literature, and Film: a Reader*. Nueva York, Columbia University Press, pp.174–183.
- Torre, R. de la & Campechano, L. (2014) “Apocalipsis maya: una creencia posmoderna en la era de la información”. *Revista Brasileira de História das Religiões*. 20, 35–57.
- Treviño Cantú, A. (2012) “La última contradicción”. En: Galaviz Yeverino, F.A. (ed.) *Mundos remotos y cielos infinitos: Antología de la ciencia ficción contemporánea de Nuevo León*. Monterrey, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, p.106.
- Trujillo Muñoz, G. (2000) *Biografías del futuro: La ciencia ficción mexicana y sus autores*. México, Universidad Autónoma de Baja California.
- Trujillo Muñoz, G. (1997) “El futuro en llamas: Breve crónica de la ciencia ficción mexicana”. En: Trujillo Muñoz, G. (ed.) *El futuro en llamas: Cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*. México, D.F., Grupo Editorial Vid, pp.7–29.
- Trujillo Muñoz, G. (1999) *Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana*.

- México, D.F., Grupo Editorial Vid.
- Trujillo Muñoz, G. (1991) “Prólogo”. En: Schaffler, F. (ed.) *Más allá de lo imaginado I: Antología de ciencia ficción mexicana*. México, DF, Fondo Editorial Tierra Adentro, pp.9–15.
- Trujillo Muñoz, G. (2002) “Un hombre es un hombre”. En: Fernández Delgado, M.Á. (ed.) *Visiones periféricas: Antología de la ciencia ficción mexicana*. México, Grupo Editorial Lumen, pp.112–116.
- Upton, G. & Cook, I. (2014) *A Dictionary of Statistics*. Nueva York, Oxford University Press.
- Valdez, L. (2012) “Más allá del milagro”. En: Galaviz Yeverino, F.A. (ed.) *Mundos remotos y cielos infinitos: Antología de la ciencia ficción contemporánea de Nuevo León*. Monterrey, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, pp.71–74.
- Valencia, S. (2016) *Capitalismo Gore: control económico, violencia y narcopoder*. Ciudad de México, Planeta Paidós.
- Valenzuela Navarrete, G. (2016) *Cuento 2.0: consideraciones sobre el cuento mexicano en la era del internet*. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.
- Van Hecke, A. (2009) “La cultura del postapocalipsis en Los rituales del caos de Carlos Monsiváis”. En: Fabry, G., Logie, I. & Decock, P. (eds.) *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern, Suiza, Peter Lang, pp.383–397.
- Van Peer, W., Hakemulder, F. & Zyngier, S. (2007) *Muses and Measures: Empirical Research Methods for the Humanities*. Newcastle, Cambridge Scholars.
- VanderStoop, S.W. & Johnson, D.D. (2008) *Research Methods for Everyday Life: Blending Qualitative and Quantitative Approaches*. United States, John Wiley & Sons.
- Venegas, S. (1998) “Diario de plenilunio”. En: Cadena, A. (ed.) *Apocalipsis*. México, Times Editores, pp.101–107.
- Villoro, J. (2014) “El Apocalipsis (todo incluido)”. En: *El Apocalipsis (todo incluido)*. México, D.F., Almadía, pp.107–132.
- Volpi, J. (2004) “El fin de la narrativa latinoamericana”. En: *Palabra de América*. Sevilla, Editorial Seix Barral, pp.206–223.
- Walliss, J. (2009) “Apocalypse at the Millennium”. En: Walliss, J. & Newport, K.G.C. (eds.) *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*. London, Equinox, pp.71–96.
- Walls, J.L. (2007) “Introducción”. En: Walls, J.L. (ed.) *The Oxford Handbook of*

- Eschatology*. Oxford Handbooks Nueva York, Oxford University Press, pp.3–16.
- Watts, F. (2000) “Subjective and Objective Hope. Propositional and Attitudinal Aspects of Eschatology”. En: Polkinghorne, J. & Welker, M. (eds.) *The End of the World and the Ends of God: Science and Theology on Eschatology*. Pennsylvania, Trinity, pp.47–60.
- Wellek, R. (1968) “La reacción contra el positivismo en la investigación literaria europea”. En: *Conceptos de crítica literaria*. Venezuela, Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, pp.193–210.
- Wessinger, C. (2011) “Millennial Glossary”. En: Wessinger, C. (ed.) *The Oxford Handbook of Millennialism*. Nueva York, Oxford University Press, pp.717–723.
- White Crawford, S. (2009) “Apocalypses and Apocalypticism”. En: Klauck, H.-J. (ed.) *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*. Nueva York, Walter de Gruyter, p.318.
- Zárate, J.L. (1999a) “75 345”. En: *Hyperia*. México, D.F., Lectorum, pp.31–38.
- Zárate, J.L. (2015) ‘Día de muertos’. En: Castro, R. & Villegas, R. (eds.) *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis*. México, D.F., Editorial Océano, pp.43–52.
- Zárate, J.L. (1999b) “La sirena a la medianoche”. En: *Hyperia*. México, D.F., Lectorum, pp.131–135.
- Zuare, Á. (2015) “4080”. En: Schaffler, F. (ed.) *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*. Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas, pp.107–113.

English summary

Ya nos cayó el chahuistle

Contemporary Apocalyptic Short Stories in Mexico (1996-2016)

Gabriela Mercado Narváez

University of Gothenburg, Department of Languages and Literatures

Chapter 1: Introduction

The aim of this thesis is to make a characterization of Mexican apocalyptic short stories in order to cover a gap left by literary criticism in the study of apocalyptic literature in Mexico. In order to achieve this, three objectives have been proposed. The first objective is to discover and present the authors, works and motifs that integrate the tradition of the Mexican apocalyptic short story. To do this, an extensive corpus of 69 short stories was compiled, which covers publications in the years surrounding two dates interpreted as apocalyptic: the change of millennium in the year 2000 and the end of the Mayan calendar in December 21, 2012. The second objective is to discover and describe the constitutive features of this tradition of the Mexican apocalyptic short story, which is represented in the thesis by the extensive corpus. For this objective to be met, a characterization of the corpus is formulated from the tendencies found in its 69 short stories. These tendencies are obtained through a quantitative analysis of the different apocalyptic motifs found in the 69 works. The last objective is to contrast the tradition of the Mexican apocalyptic short story with what has been said so far about Mexican apocalyptic literature in particular and about apocalyptic fiction in general.

Chapter 2: Contextualization

This chapter gives a historical overview of apocalyptic literature in Mexico, particularly the written production at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries. It also presents and reviews the main critical works on Mexican apocalyptic literature, many of them focused almost exclusively on the apocalyptic novels of the 1990s. From these critical works, five recurring

observations are emphasized and presented to sum up what critics believe is Mexican apocalyptic literature. The first is that the Mexican apocalyptic literature has a critical voice which seeks to give meaning to the problematic reality in the Nation (Sánchez Prado 2007b, López-Lozano 2008, Puotkalyte-Gurgel 2011, Manickam 2012, Fabry 2012). The second, that this literature criticizes the effects of globalization and the neoliberal model in Mexico, which are seen as responsible for the sociopolitical and economic unrest that afflicts the country (Sánchez Prado 2007b, López-Lozano 2008, Puotkalyte - Gurgel 2011). Third, that a central theme in this literature is the failure of Modernity, closely related to globalization and neoliberalism (Sánchez Prado 2007b, López-Lozano 2008, Puotkalyte-Gurgel 2011). The fourth, however, is that the endings in this literature are encouraging and propose courses of action or agents of change (Sánchez Prado 2007b, López-Lozano 2008, Puotkalyte-Gurgel 2011). Lastly, a fifth observation is that Mexico City is a recurring setting, presented as a central space for the catastrophe in this literature (López-Lozano 2008, Schmelz 2012, Sánchez Prado 2012). As it will be shown in the analysis, these observations do not apply to the tradition of apocalyptic short stories in Mexico.

Chapter 3: Theoretical framework

Given the extension of the use of “apocalypse” as a synonym of the *end of the world*, this chapter begins with a problematization of the term. A historical overview of the concept *apocalyptic* is provided, followed by a discussion on how the latter becomes a theme in popular fiction. In this thesis, apocalyptic literature is seen as a genre in its own, pertaining speculative fiction, which is defined as a supercategory of fuzzy sets that includes all non-mimetic genres (Oziewicz 2017). Subsequently, the recurring motifs that separate this genre from other speculative ones are identified. These belong mainly to four aspects: the event that causes the end of the world, the characters who experience the catastrophe, the scenario in which the end happens and the temporal aspects of the catastrophe. The chapter goes over the different aspects and their specific motifs.

Chapter 4: Methodology

This chapter begins with a presentation of the theoretical aspects that give basis to the methodology, mainly the theory of polysystems by Even-Zohar (1990a, 1990b, 1999). The tradition of Mexican apocalyptic short stories is

seen as a literary system, so the method of analysis is organized around the different aspects that affect such systems: the literary repertoire, the producers, the product, the institutions, the market and the consumers. The first step of the methodology, the characterization of the corpus, covers the aspects of the repertoire (the apocalyptic motifs) and the products (the apocalyptic short stories). The way in which this characterization is done is through a quantitative analysis of the apocalyptic motifs, which uses a database in order to find tendencies in the corpus of study. This database is discussed, as well as the way in which the different apocalyptic motifs function as variables. The second step of the methodology is a survey of the publishing aspects concerning the short stories of the corpus, which covers the producers (writers), market (publishing houses) and the consumers (the readers). The aspects pertaining the market, which are also included in the database, are also defined. Finally, the last step concerns the institutions, which in this case are the critics and the theory. In this stage, a confrontation of the results in the previous steps and what has been written on Mexican apocalyptic literature in particular and apocalyptic fiction in general is presented. This last step is only briefly explained in the chapter.

Chapter 5: Interpretation and discussion of the results

The interpretation and discussion of the results of the analysis is structured following the steps of the aforementioned methodology. First, the characterization of the corpus is presented following the four categories in which the apocalyptic motifs were divided: motifs related to the survivors; the apocalyptic event; the scenario in the catastrophe; and to time. The different tendencies found for these categories are portrayed through diagrams and examples taken from the short stories. Some of the most important tendencies are that this apocalyptic tradition has passive protagonists, whose tendency is to dwell in private dramas even through apocalyptic times. This gives the apocalyptic short story in Mexico a different meaning than the one portrayed by the critics, since social aspects of the national context are absent in the majority of the corpus. Furthermore, the corpus shows a clear tendency in depicting individual dramas rather than collective ones, which is closely related to the previous observations. The rest of the tendencies found in the analysis are presented at the end of this section in Table 6.

After the characterization, there is a discussion of the results provided by the survey of publishing aspects. In the first place, the most relevant writers of

this literary tradition are pointed out, which in itself already gives a picture of how this literary genre has evolved in Mexico from being an outcast to becoming mainstream. Next, the different publishing houses and their effects on how the genre moves in the market are discussed. Finally, in a third section, a confrontation with the critical work done on Mexican apocalyptic literature and the theory of apocalyptic fiction is presented. For the confrontation with the theory of apocalyptic fiction, three tendencies that general theory of apocalyptic fiction emphasizes are contrasted with the findings of this work: ecoapocalypses, survivalism and psychoapocalypses. For these three cases, what is discovered is that just as with the critical works on Mexican apocalyptic literature, the corpus of study does not follow these other tendencies.

Chapter 6: Conclusions

The thesis closes with a chapter for conclusions, in which the research objectives are further discussed. The main result of the thesis is a systematic and comprehensive characterization of the Mexican apocalyptic short story, as well as a clearer picture of its place in the system of Mexican apocalyptic literature. Similarly, this thesis serves as a catalog of writers and works of apocalyptic short stories in Mexico. The existence of these 69 works is evidence of a large production that has not been considered. The rich variety of apocalyptic motifs makes this tradition a fruitful area for literary studies. Perhaps the biggest contribution of this thesis is that it presents a great diversity of approaches to the end of the world found in the apocalyptic short story in Mexico, which makes for interesting topics of research that are not only relevant but even popular in current times.

