

## **El final de todo lo humano y lo no humano en *Apocalipsis cum figuris* de Luisa Josefina Hernández**

The End of Everything Human and Non-Human in *Apocalipsis cum figuris* by Luisa Josefina Hernández

*Giannina Reyes Giardiello – University of Portland*

**Resumen:** Este artículo presenta una lectura nueva de la novela *Apocalipsis Cum Figuris*, de Luisa Josefina Hernández. Este texto, galardonado en 1982 con el renombrado Premio Xavier Villaurrutia, ha quedado casi en el olvido. Esto podría ser resultado del poco acceso a la novela, de la cual hay una sola edición con un tiraje modesto, aunado a su naturaleza alegórica. Los pocos estudios que hay sobre ella acertadamente basan sus análisis en la interpretación de sus múltiples símbolos contextualizándolos dentro de una o varias tradiciones religiosas. Mi artículo deja de lado esta simbología y sus referencias, y propone una lectura del mundo imaginado por Hernández desde el posthumanismo. En el texto, lo humano y lo no humano coexisten y conviven estrechamente en su peregrinaje hacia el final de los tiempos. Esta propuesta de su autora convierte la novela en una *rara avis* dentro de la literatura apocalíptica mexicana, y le da una importante relevancia en la actualidad.

**Palabras clave:** Luisa Josefina Hernández, apocalipsis, posthumanismo, subjetividad nómada

**Abstract:** This article presents a different reading of the novel *Apocalipsis cum figuris* by Luisa Josefina Hernández. Awarded the renowned Xavier Villaurrutia Prize in 1982, this novel has been overlooked by contemporary academics. This oversight is perhaps the result of its limited circulation, along with its allegorical nature. The majority of studies about the book base their analyses on the interpretation of its multiple symbols, contextualizing them within one or more religious traditions. My article purposely abandons this approach and proposes a reading of the novel through a posthumanist lens. In Hernández's novel, the human and the non-human closely coexist in their pilgrimage towards the end of time. My goal is to show how this coexistence sets the book apart from other texts about the apocalypse, thereby making it relevant to today's readers.

**Keywords:** Luisa Josefina Hernández, apocalypse, Posthumanism, nomadic subjectivity

Fecha de recepción: 21 de agosto de 2021

Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2021

Nuestra fascinación por las narraciones apocalípticas, explica Frank Kermode, es el resultado de una limitación temporal. Este tipo de historias nos permite proyectarnos más allá del fin y de nuestro propio final remediando así nuestra limitante condición de seres ubicados en la mitad de la historia<sup>1</sup>. Narrar el apocalipsis no solo es entenderlo, es también sobrevivirlo. Esto explica su constante presencia a través de la historia sin importar cultura, religión o geografía. En la literatura mexicana, la literatura apocalíptica es una tradición que se remonta a tiempos precolombinos, y que ha tenido momentos claves de apogeo como el que se dio en las últimas dos décadas del siglo pasado. Este auge, explican Javier Ordiz y Kristina Puotkalyte, está relacionado con las crecientes crisis económicas del país, así como la implementación y el subsecuente fracaso de las políticas neoliberales adoptadas por el Estado mexicano a partir de los años ochenta<sup>2</sup>. En casi todas estas novelas, la creación y la destrucción de mundos distópicos es una forma de reimaginar o reinterpretar, o un fallido presente o el incierto futuro nacional. Dentro de todo este grupo hay un texto que desentona con el resto: *Apocalipsis cum figuris*, la novela con la que, en 1982, Luisa Josefina Hernández ganó el premio Xavier Villaurrutia. Por un lado, a diferencia de otros textos, no hay en este ningún referente a su contexto socio-histórico. Por el otro, la novela presenta una realidad que al llegar a su final rebasa el tradicional orden androcéntrico que estructura la creación y destrucción de los otros mundos literarios. La radicalidad de la ruptura que propone la autora puede entenderse mejor si se le examina a través de una perspectiva posthumanista. Este artículo aborda la novela desde una perspectiva posthumanista y ecoapocalíptica que demuestra cómo esta rompe con la configuración tradicional del género apocalíptico al plantear el apocalipsis no como un proceso de expiación de un mundo antropocéntrico, sino como el final de un peregrinaje que comparten lo humano y lo no humano, en el cual las categorías y jerarquías que los separan y distinguen van borrándose hasta desaparecer.

### La novela que no lo era

*Apocalipsis cum figuris* es un texto muy peculiar tanto en su tono y contenido como en algunas circunstancias anteriores y posteriores a su escritura. Entre otras cosas, es la única novela que ha ganado el Premio Xavier Villaurrutia en la categoría

---

<sup>1</sup> “Men, like poets, rush ‘into the middlest’, *in media res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives ad to poems. The End they imagine will reflect their irreducibly” (7).

<sup>2</sup> Entre las novelas que ambos autores analizan destacan *La leyenda de los cinco soles* (1993), de Homero Aridjis; *Cielos de la tierra* (1997), de Carmen Boullosa; *Terra nostra* (1975) y *Cristóbal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes, así como el manifiesto del Crack (1996) y dos novelas de sus miembros: *Memoria de los días* (1995), de Pedro Ángel Palou, y *El día del hurón* (1997), de Ricardo Chávez Castañeda.

de teatro. Este detalle, lejos de ser solo una anécdota curiosa, recalca dos datos importantes de la obra: primero, este es un texto escrito por una de las dramaturgas más renombradas de la literatura mexicana; segundo, en sus orígenes fue un proyecto de obra teatral que terminó convertido en novela (Bradú, *Señas particulares* 101). La influencia de ambas circunstancias es evidente en el texto. *Apocalipsis cum figuris*, así como los otros textos que Luisa Josefina Hernández escribió en 1974 —los autos sacramentales *Apotasía* y *Pavana de Aranzazú*— están evidentemente conectados a los estudios de doctorado en Historia del Arte Medieval con especialidad en iconografía cristiana que la autora terminó dos años antes (Gutiérrez Estupiñán 31). Los tres textos comparten un cargado uso de símbolos judeocristianos que en el caso de la novela son piezas fundamentales para la construcción e interpretación de su trama.

La historia que la novela relata es un peregrinaje colectivo hacia el fin de los tiempos. Todos los seres que aparecen en el texto están conscientes de ello, y todos avanzan con pasos y rutas diferentes hacia el mismo destino. El grupo central de esta narración está compuesto por un puñado de eclécticos personajes que orbitan en torno a la Peregrina, la protagonista de la novela. Los encuentros entre los miembros del grupo, los cruces con otros en su camino, y las pruebas que tienen que superar para seguir avanzando constituyen los nudos del relato. Sin embargo, la sencillez de su estructura casi lineal contrasta con la multiplicidad de planos y significados de la historia que resultan del uso de la simbología ya mencionada y la indeterminación de casi todos sus componentes. Con la excepción de referencias concretas a personajes y pasajes de la Biblia, en la novela no aparece ningún nombre propio, y no hay referencias espacio-temporales. Los personajes son miembros de distintas castas que comparten características similares y funciones en el mundo de la novela: “No usaban nombre. Se llamaban entre sí por medio de palabras que denotaban proyección de personalidad [...]. La consecuencia fue que los apodos se repitieron para referirse a una determinada clase de personas, formando así unas castas extrañas que sin conciencia de ello repetían conductas y problemas en un orden casi infinito [...]” (10). Es decir, la Peregrina es una peregrina más, y esta generalización le permite a la autora superponer distintos planos de significado a cada uno de los elementos del texto.

Con la excepción de Pierrot, cuya casta toma su nombre del personaje de la comedia del arte italiana, ninguno de los miembros de las castas puede ser considerado propiamente un personaje tipo o un arquetipo, sin embargo, se comportan como tales. En algunos de ellos es más fácil reconocer el grupo al que aluden, en otros no tanto, por eso la novela pide una lectura activa que escape de lo meramente anecdótico. Ahora bien, ¿cuántos planos hay en la novela más allá de literal? Al menos dos. Desde el inicio del libro, se establece uno que compara este peregrinaje con “la vida humana” (9), y está el viaje simbólico que sigue un orden

bíblico comenzando con referencias al *Génesis* y terminando con el Apocalipsis de San Juan. La misma escritora nos marca el tono desde el comienzo cuando se establece una conexión entre la Peregrina, todas las mujeres y Eva (15-16). La naturaleza del texto ha favorecido un tipo de análisis que busca establecer las referencias detrás de la alegoría, el sentido de la misma y el significado de cada uno de los elementos que utilizó para componer la historia.

Entre los críticos que analizan la novela como una alegoría de la vida humana está Fabienne Bradu, quien hace en distintos momentos dos lecturas de la novela. En su reseña para la revista *Vuelta*, la describe como una novela que es una “constatación de un estado del mundo más no una búsqueda de explicaciones” en la cual “los pasajes desfilan como un acontecer interior y representan más bien las circunstancias para los estados del alma” (41). Más adelante, en su análisis comparativo sobre la narrativa de Luisa Josefina Hernández la colocará dentro del grupo de novelas cuyo personaje central es: “el grupo humano como microcosmos de las relaciones humanas y sus crisis como micro-representación del drama ancestral de una especie de comedia humana a la mexicana” ya que “*Apocalipsis cum figuris* no es más que la expresión alegórica, en tono profético y un estilo poético, de las ideas presentadas en las novelas realistas anteriores, como *El valle que elegimos*” (*Señas particulares* 104).

Hernán Lara Zavala tiene una aproximación similar, y recalca la manera en que los dos planos —el humano y el simbólico— se combinan en el texto. Para él, la autora presenta su visión ética de la vida a través de una gran alegoría que combina: “el mundo de la Biblia, del circo y de la mitología del cuento infantil para expresar de una manera totalizadora nuestro discurrir por el mundo” (56). Lo que Lara Zavala solo intuye, Ricardo Hernández Delval lo desarrolla haciendo un detallado estudio de las distintas visiones del apocalipsis que presenta la autora en su novela. Además de la simbología judeocristiana, encuentra en el texto las referencias a la tradición islámica y, finalmente, analiza el apocalipsis desde una perspectiva contemporánea, ya no como un evento de orígenes divinos sino humanos que puede ser al mismo tiempo individual y colectivo.

Mi aproximación a la novela, al igual que la de Hernández Delval, toma también el apocalipsis como punto de inicio. Sin embargo, mi interés no es encontrar las conexiones entre el apocalipsis de la novela con los de otras tradiciones antiguas o contemporáneas, sino demostrar cómo, a pesar de evidentemente tomar estas tradiciones como base de su texto, rompe con la configuración tradicional del género.

### Nómadas vs. peregrinos

No hay ninguna duda que *Apocalipsis cum figuris* establece un rico diálogo con la literatura apocalíptica antigua y contemporánea. No obstante, su autora no

comparte con muchas de estas obras el tono fatalista ni urgente. Bernard McGinn identifica tres áreas claves dentro del apocalipsis medieval: la predeterminación divina, la crisis inminente y la vindicación<sup>3</sup>. En la novela de Hernández falta la segunda. Tampoco es, como otros apocalipsis de la literatura mexicana, una interpretación histórica como las que propone Lois Parkinson Zamora, ni una narración que provea sentido y significado a un mundo que se está cayendo en ruinas como las que analiza Puotkalyte-Gurgel. Los personajes de *Apocalipsis cum figuris* avanzan hacia el final del Mundo no como un castigo ni como consecuencia de vivir en un mundo decadente, lo hacen simplemente porque ese es su destino. Ese caminar activo y consiente establece un tono diferente en la novela, en el cual el apocalipsis no es una expiación, ni un día de juicio, es solo el final del trayecto. Cualquier viaje que tenga como objetivo final un encuentro con lo divino es, por definición, una peregrinación; a pesar de esto, en el texto hay muy pocos peregrinos<sup>4</sup> y muchos nómadas.

Los peregrinos son “temibles, él conquista y ella seduce; es necesario acatarlos y por eso quedan constituidos como el centro y la base dinámica de esos grupos” (10-11). A su alrededor se congregan todos aquellos que no pertenecen a su misma casta, pero que al igual que ellos están siempre yendo y viniendo sin jamás establecerse en un lugar fijo. Ahora bien, el término nómada no se refiere solamente a la acepción más literal de la palabra, sino que hace referencia a la propuesta teórica de Rosi Briadotti, en la cual los sujetos nómadas siempre están en medio de un proceso en donde un cambio constante descentraliza el discurso dominante: “Nomadic theory’s central figuration expresses a process ontology that privileges change and motion over stability. [...] The minority is the dynamic or intensive principle of change in nomadic theory, whereas the heart of the (phallogocentric) Majority is dead” (*Nomadic Theory* 29). El sujeto nómada, según Braidotti, no puede ser nunca el sujeto-dominante, el centro. El grupo principal de la novela está compuesto por seres marginales: un fraile deforme, una payasa que en un inicio no habla ni camina y un Pierrot que repite las mismas frases. Incluso la misma Peregrina, a pesar de su casta, está fuera del centro. Su condición de mujer la pone en una posición inferior a la del peregrino quien solo aparece cuando es necesario restablecer un orden o imponer uno nuevo: “—Vete, Peregrino. —¿Te

---

<sup>3</sup> “Apocalyptic texts from various religious backgrounds and different ages display family resemblances in key areas that include: first, a sense of the unity and structure of history conceived as a divinely predetermined totality; second, pessimism about the present and conviction of its imminent crisis; and third, belief in the proximate judgment of evil and triumph of the good, the element of vindication. This vindication can take many forms—historically or other-worldly, individual or collective, temporary or definite, or a combination of some of these elements” (10).

<sup>4</sup> “En cuanto a los peregrinos puede decirse que nacen dos o tres los años favorecidos y en el universo se encuentran a la vez por lo menos docena y media” (148).

molesto? —Claro. Te presentas como el amo ante el esclavo y esperas ser bien recibido” (16).

El peregrino, como sujeto-dominante que es, no puede pertenecer a este grupo de sujetos nómadas: “Insofar as man represents the majority, there is no creative or affirmative “becoming-man”: the dominant subject is stuck with the burden of self-perpetuating Being and the flat repetition of existing patterns” (*Nomadic Theory* 29). No hay en este personaje ninguna transformación a lo largo del texto, a diferencia de lo que sucede con los miembros del grupo. El Fraile y la Peregrina, tienen que enfrentar los recuerdos que frenan sus pasos; Pierrot y la Payasa encuentran y siguen a otros seres, una bailarina roja y unicornio, que los llevarán por otros caminos. Ninguno de los cuatro es el mismo cuando llegan a su destino ni ninguno ha recorrido la misma ruta.

El sujeto nómada funciona en una espacio-temporalidad que no es lineal ni secuencial, sino es una visión dinámica o un proceso en el cual se van disolviendo los bordes que lo separan con el otro (mujer, animal, planta) hasta devenir en este. En la novela el avance del grupo central, aunque incesante no es recto. Ana Elena González Treviño presenta la estructura de la novela como un laberinto en el cual se avanza con dos tipos de movimiento: “el movimiento rectilíneo hacia adelante y el movimiento curvo del laberinto, donde el adelante y el atrás no tienen sentido. [...] El laberinto como símbolo es un recordatorio de que en el mundo material el significado no se genera exclusivamente en orden cronológico, es decir, a través del pensamiento racional y la ley de la causalidad” (92). En este caminar cuyas rutas avanzan muchas veces regresando sobre sus propios pasos, apreciamos un mundo en el cual los bordes entre las castas humanas, los animales, los monstruos y el mundo vegetal van atenuándose progresivamente hasta desaparecer por completo. Como se explicará a continuación, centrarse en los devenires de los personajes y la progresiva desaparición de las categorías entre lo humano y lo no-humano permite la posibilidad de analizar la novela ya no como una alegoría sobre la condición humana, sino como un apocalipsis posthumanista o un ecoapocalipsis.

### **Excepcionalmente no humano**

Toda historia que narre en tiempo pasado la destrucción del Mundo es —técnicamente— una narración posthumana. No obstante, dado que es también una ficción que no escapa de las mismas categorías y el orden de la realidad que destruye, posthumano no implica necesariamente posthumanista. Lo segundo debe entenderse como una manera de repensar lo humano, o un constante cuestionamiento crítico de lo que significa ser humano, no solo en su definición sino en su relación con lo no-humano (Simon 8). Las historias apocalípticas tienen una natural predisposición para diseccionar los comportamientos humanos o los problemas sociales que justifican una destrucción total o parcial de la humanidad.

Sin embargo, pocas de ellas cuestionan la categoría humano, y pocas también son capaces de imaginar un apocalipsis en donde lo humano no tome el papel principal. *Apocalipsis cum figuris* no escapa de esto último, casi todos los personajes principales y secundarios son humanos; no obstante, este universo está poblado por un extenso número de grupos que comparten el mismo destino del grupo principal.

En la novela conviven de manera directa peregrinos, frailes, payasos, pierrots, hombres y mujeres grises, bailarinas rojas y azules, cirqueros, jefes, estatuas, espantapájaros, unicornios, loros, dragones, leones, lesbianas, amas de casa, monos, mariposas color violeta, caballeros, cigüeñas, ciervos, pelícanos, basiliscos y gallos. Algunos de estos personajes pertenecen a las castas, otros son animales y otros son monstruos. Todas estas categorías están organizadas en un aparente orden jerárquico en donde los grupos humanos, las castas, se encuentran por encima del resto. Ahora bien, conforme avanza la trama este orden se cuestiona y se transgrede por medio de la indeterminación y la unión de los personajes.

Dentro del texto hay casos en los cuales las características que separan una categoría de otra no son muy precisas. Hay castas, como las de los gallos, con las que la autora juega con la acepción del término y la indeterminación entre lo humano y lo animal:

Se trataba de un joven, por lo menos mucho más joven que ella: maxilar cuadrado, dedos cortos de uñas raídas, acto de amor rápido y agresivo. Ella fijaba los ojos en un techo de vigas acumulando rencores

—Eres de la casta de los gallos.

—Esa no es casta. Los gallos son animales y muy bien conocidos.

—A eso me refiero. (47)

Otro ejemplo son las amas de casa y madres de familia. Todas son humanas, pero son descritas de manera esperpéntica:

Llevaban un hábito blanquecino, casi grisáceo, pero sus cuerpos eran de color normal. Altas y bajas, gordas y flacas, ninguna callaba. [...] Las más extrañas eran unas que empeñadas en no caminar rodaban en patines con una especie de autopropulsión. Unas iban pálidas con rostros de mártires, otras pintarrajeadas sin la precisión de los payasos. (95-96)

Ninguna de ellas entabla ningún tipo de comunicación con los personajes principales porque no hay ningún tipo de afinidad o entendimiento entre ambos grupos. Esta ininteligibilidad aunada a la reacción de asco y miedo con los que reacciona Pierrot al verlas, las ubica en una categoría que se acerca a lo monstruoso.

Si bien el mejor ejemplo de indeterminación en la novela es el Unicornio, el cual: “No es sencillamente un animal y nadie lo rebajaría llamándolo monstruo. Se

trata más bien de una bella sustancia artificial [...] Pocos saben quién los engendra, ni cómo; son todos de sexo masculino y no se relacionan entre sí, como si no tuvieran conciencia de su especie” (43). Es el ser más notable de este mundo y está sobre todas las demás categorías, incluyendo el Peregrino. En el Día del Juicio final, él es el único que entiende desde el principio qué es lo que sucede, y es quien finalmente calma los temores del grupo principal (152). Evidentemente esta jerarquía en la cual el Unicornio se ubica en la cima, lo toma como un símbolo cristológico; sin embargo, desde una perspectiva posthumanista, al colocar un no humano en esa posición la novela subvierte un orden basado en el excepcionalismo humano o antropocentrismo.

Las transgresiones a esta jerarquía no se limitan a su cúspide. Los límites que separan las otras categorías y grupos no son totalmente rígidos, pueden cruzarse porque la pertenencia a cada uno de ellos se determina de manera aleatoria. En el texto casi todos los seres pueden procrear con otros, sin importar su categoría, y de estas uniones resultan seres que pueden estar en una categoría diferente a la suya. Por ejemplo, hay un caballero que es hijo de un gallo y un fraile, la Peregrina es hija de un caballero y una estatua; y en uno de los momentos centrales de la novela, la Payasa y el Unicornio procrean otro unicornio. En el universo que imagina la autora, lo humano y lo no humano minimiza las diferencias entre ambos y los coloca en el mismo plano de seres vivos.

### *Zōē/Bíos*

En su libro *Homo Sacer*, Giorgio Agamben explica cómo los griegos no tenían un solo término para expresar la palabra vida. Ellos contaban con dos términos, semántica y morfológicamente distintos, aunque reconducibles a un étimo común: *zōē* que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres o dioses), y *bíos*, que indicaba la forma o manera de vivir propia de un individuo o un grupo (1). Braidotti, ahonda en esta clasificación marcando la gran diferencia que hay en la sociedad moderna entre una y otra categoría:

Life is half animal, or zoe (zoology, zoophilic, zoo), and half discursive, or bios (biology). Zoe, of course, is the poor half of a couple that foregrounds bios, defined as intelligent life. Centuries of Christian indoctrination have left a deep mark here. The relationship to animal life, to zoe rather than bios, constitutes one of those qualitative distinctions upon which Western reason erected its empire. Bios is almost holy, whereas zoe is certainly gritty (*Politics of Life* 177).

Para Braidotti, la subjetividad nómada, lejos de centrarse solamente en lo biológico, encuentra en zoe la posibilidad de la multiplicidad y un modo no binario de posicionar las relaciones entre lo humano y lo otro: “Its about the posthuman as



becoming animal, becoming other, becoming insect—trespassing all metaphysical boundaries” (*Politics of Life* 177).

El universo de *Apocalipsis cum figuris* está construido sobre una multiplicidad que presenta la vida como una categoría compleja que incluye lo humano y lo no humano, y se aleja de un pensamiento occidental basado en la premisa cristiana del hombre como regulador de todos los demás seres vivos. Un mundo así es imposible de concebir y situar dentro de los límites de la civilización, por eso en ningún momento los grupos de la novela atraviesan ciudades. Toda la peregrinación se ubica en la naturaleza: “hubo desiertos y zonas rocosas, también praderas verdes y montañas azules, pero las zonas más propicias para los intercambios fueron los bosques. En el cómputo final se dijo que pasaban más tiempo en ellos porque se retrasaba alguno, se entretenían, dormían con mayor profundidad y hasta placer” (9). La recurrencia de los bosques en el texto no es incidental. Como explica Paulo Tavares:

Forests demarcate a threshold-as much environmental as political and legal, epistemic and ontological-against which civilization is defined, being condition and its antithesis or negation. In the Western imagination, the space of the social par excellence- and by extension of culture, politics, law and history—is the city, and the city stands to the forest in a relation of fundamental opposition. (162)

Los bosques, situados “afuera” de la lógica y el orden de lo civilizado, representan un espacio de arbitrariedad en los que, por un lado, la vida humana se enfrenta a su propia multiplicidad: “we could identify the forest as a kaleidoscopic space where human life is reflected and refracted in myriad fashions” (Classen, 26), mientras que por el otro se ve obligado a encontrarse y socializar con lo no humano.

En la novela, el bosque se vuelve aún más complejo, porque deja de ser un simple espacio, toma vida propia y se convierte en una presencia no humana con la que interactúan constantemente los personajes: “El bosque era como un gran animal suave y sabio y ellos dormían recostados en las blanduras vibrantes de su vientre; todo era circulación, respiración y cambio. Los árboles se cerraban sobre ellos, el sol daba tibieza y no sofoco: el bosque era un animal y el animal un mundo, ellos tres el principio, la esencia fetal” (23). Los árboles tienen venas que palpitan (95) y hablan, protegen y acechan a los grupos en su peregrinar. Es decir, la vida sentiente en el texto incluye también el mundo vegetal multiplicándose más allá de la dicotomía propuesta por Agamben.

Si los nómadas de Braidotti pueden devenir en animales, los de Luisa Josefina Hernández devienen también en árboles. La Peregrina en un momento de fragilidad encuentra a su doble dentro del tronco de un árbol: “Se apoyó en un árbol; como si hubiera tocado un resorte, la corteza se dividió en dos, una mitad giró sobre sí

misma y dejó al descubierto el tronco hueco. Adentro, muy recogida sobre su cuerpo estaba sentada otra peregrina, idéntica a ella, escribiendo activamente sobre un largo pergamino que se enrollaba en los extremos” (37). Este encuentro abre la posibilidad de que cada árbol que encuentran en el camino esté, literalmente, lleno de vida, un paisaje conectado orgánicamente con los otros. Otro ejemplo, es el gran número de árboles que se encuentra frente a las murallas que la Peregrina y el Fraile tienen que circunvalar siete veces. Cada uno de ellos es en realidad un viajero que no pudo superar la prueba y cuyo propósito es hacer fracasar a quien lo intente (80-81). Un bosque-personaje tiene que compartir el destino final de los demás nómadas, es decir, está también en camino al día final. Y así como en la creación del Mundo aparecieron antes que los demás, son también —llegado el día— los primeros en morir: “Al abrir los ojos vieron la naturaleza distorsionada: desgajados los troncos de los árboles mostrando sus moradas interiores, las ramas esparcidas por el suelo, la tierra revuelta como por el paso del arado, las flores con las corolas enterradas en el lodo y las raíces al aire” (152). Lo que en otras novelas podría ser solo una descripción de un paisaje devastado, un paisaje apocalíptico, en la novela es una pieza más de un apocalipsis incluyente, un ecoapocalipsis.

### **El final de todas las cosas**

Cuando utilizo el término ecoapocalipsis no lo hago con la connotación que tiene actualmente, un sinónimo de colapso climático o distopía climática. Uso la expresión para referirme a un apocalipsis ecológico, es decir, un apocalipsis que experimentan todos los organismos vivos incluido su ambiente físico. En teoría, todo apocalipsis tradicional opera de la misma manera. La destrucción del mundo implica la destrucción de todo lo que en él habita. No obstante, las narraciones apocalípticas raras veces lo presentan así. El apocalipsis es un evento que tiene al ser humano como único centro. Si aparece mencionada la desaparición de otros organismos, está siempre supeditada al sufrimiento humano. El apocalipsis de Luisa Josefina Hernández es excepcional, en primera instancia, porque en la destrucción total del mundo es un evento que todos los seres vivos que lo conforman experimentan de manera semejante, y es aún más relevante porque en esos últimos momentos todas las categorías se disuelven, y toda vida está en el mismo nivel que las demás: “Los grupos y las castas se habían roto; perdieron los compañeros, los amigos y los semejantes: seres grises, estatuas, frailes, desterrados, caballeros, monstruos, cirqueros, jefes, músicos, loros, leones, espantapájaros, aquí y allá los peregrinos todos idénticos sumidos en un trance de atención profunda” (153).

Ahora bien, aunque morir el Día del Juicio es el destino de todos los personajes, Luisa Josefina Hernández parece coincidir con Braidotti cuando la filósofa afirma que la muerte está sobrevalorada (*Politics of Life* 181). Para ambas este acontecimiento es solo una parte de la vida, una fase más en el proceso

generativo de nuevas identidades y devenires. A todo apocalipsis tradicional le corresponde un juicio final y tras él la vida eterna. Neni Panurgíá, en su análisis lingüístico de los términos *zōē* y *bíos*, cuestiona la terminante división que de ellos hace Agamben y demuestra cómo en el griego antiguo estos se usaban indistintamente. Uno de sus ejemplos, rebate también la rígida distinción que Braidotti le adjudica al pensamiento y al adoctrinamiento cristianos. Panurgíá explica que, a diferencia del cristianismo occidental, el ortodoxo utiliza el término *zōē aiōnios* —*eternal zōē*—, cuando se refiere a la vida eterna que se encuentra únicamente en Cristo (Panourgíá 68). Esta es la misma visión que Luisa Josefina Hernández presenta de la vida después del final de los tiempos. A diferencia de la mayoría de las narraciones apocalípticas, cuando la voz del Cielo anuncia: “*El gran día del Señor será un día de penas y de ruinas, de tinieblas y oscuridad, de niebla y nubes de tempestad y gritos de socorro. [...] Después daré a todos los habitantes de la tierra labios nuevos para que todos digan mi nombre*” (155, cursivas en el original), incluye, en efecto, a todos los habitantes de la tierra.

Este último detalle hace que la configuración del mundo apocalíptico de la novela sea aún más excepcional. La propuesta de Hernández no solo deja atrás el antropocentrismo, disuelve también todas las disimilitudes. Lo humano y lo no humano ya no pertenecen a categorías diferentes, son todos parte de una unidad. Anteriormente mencioné que todo apocalipsis tradicional que se narre en tiempo pasado es, en teoría, un texto posthumano. Si este es el caso, *Apocalipsis cum figuris* quizás tenga uno de los narradores más particulares de la novelística latinoamericana. La voz que rememora la historia de un mundo que ya no existe se enuncia desde una realidad completamente diferente a la del relato, y también a la del lector. Es propiamente un narrador posthumano y posthumanístico que hace aún más complejas las alegorías y los símbolos de la novela.

La posibilidad de leer la novela en tres diferentes niveles —como un profundo análisis de la condición humana y su existencia; como una novela alegórica, y como un texto que transgrede el orden jerárquico y antropocéntrico de otras narrativas apocalípticas mexicanas— la sitúa en una categoría aparte de los textos canónicos de este género. Su original propuesta la hace relevante para los lectores y académicos contemporáneos, y puede convertirla en un punto de partida de nuevos textos y aproximaciones que creen —y destruyan— mundos diferentes que cuestionen el orden establecido en el nuestro.

## Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos, 1998.

Bradú, Fabienne. “Apocalipsis cum figuris” *Vuelta*, 80, 1983, pp. 41-42.

- Bradú, Fabienne. *Señas particulares: escritora*. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. Columbia University Press, 2011.
- Braidotti, Rosi. "The Politics of Life as Bios/Zoe". *Bits of Life*, edited by Anneke Smelik y Nina Lykke, University of Washington Press, 2008, pp. 177-192.
- Classen, Albrecht. *The Forest in Medieval German Literature. Ecocritical Readings form a Historical Perspective*. Lexington Books, 2015.
- González Treviño, Ana Elena. "Convertir el caos en cosmos: la lógica del laberinto en *Apocalipsis cum figuris* de Luisa Josefina Hernández". *Amaltea*, vol. 1, 2009, p. 89.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. *La realidad subterránea. Ensayos sobre la narrativa de Luisa Josefina Hernández*. Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2000.
- Hernández, Luisa Josefina. *Apocalipsis Cum Figuris*. Universidad Veracruzana Editorial, 1982.
- Hernández Delval, Ricardo. "El apocalipsis y sus múltiples visiones: Un acercamiento a *Apocalipsis Cum Figuris* de Luisa Josefina Hernández". *Itinerarios*, núm. 15, 2012, pp. 167-182.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford University Press, 1967.
- Lara Zavala, Hernán. "Apocalipsis cum laude". *Plural*, 143, vol. XI-XII, 1983, pp. 55-56.
- McGinn, Bernard. *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*. Columbia University Press, 1979.
- Ordiz, Francisco Javier. "Historia, apocalipsis y distopía en la narrativa de Homero Aridjis". *Hipertexto*, núm. 12, 2010, pp. 3-14.
- Panurgíá, Neni. "Bios." *Posthuman Glossary*, edited by Rosi Braidotti and Maria Hlavajova, Bloomsbury, 2018, 68-69.
- Parkinson Zamora, Lois. *Writing the Apocalypse: Historical Vision of Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge University Press, 1989.
- Puotkalyte-Gurgel, Kristina. *Envisioning the End of the World: Mexican Apocalyptic Novels in the Era of Globalization*. ProQuest Dissertations Publishing, 2011.
- Simon, Bart. "Introduction: Toward a Critique of Posthuman Futures." *Cultural Critique*, vol. 53, no. 53, 2003, 1-9
- Tavares, Paulo. "Forests." *Posthuman Glossary*, edited by Rosi Braidotti and Maria Hlavajova, Bloomsbury, 2018, 162-167.