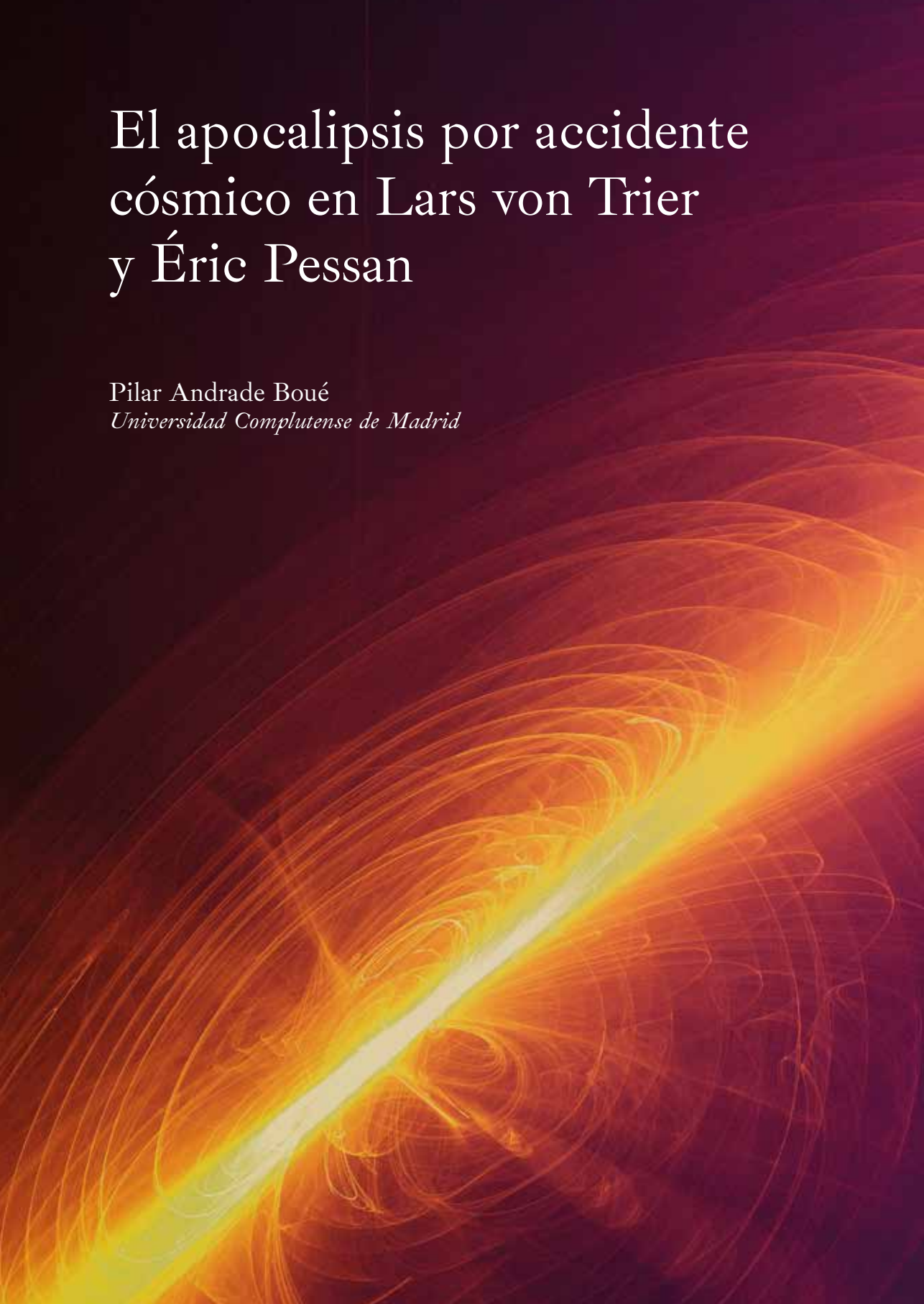


El apocalipsis por accidente cósmico en Lars von Trier y Éric Pessan

Pilar Andrade Boué

Universidad Complutense de Madrid



El apocalipsis por accidente cósmico...

On m'a forcé à la comprendre, la catastrophe.

Pessan, 2004, p. 13.

Los mitos antiguos acerca del fin de los tiempos no son tan frecuentes como los cosmogónicos, teogónicos u otros.¹ Pocos pueblos han imaginado el fin de los tiempos; es decir, lo más terrible, lo inimaginable, lo absolutamente irrepresentable e indecible.

Subyacen a las recreaciones simbólicas y ficcionales apocalípticas, en efecto, cuestiones como la muerte individual, la muerte colectiva o la destrucción de nuestro planeta y, por tanto, de cualquier forma de vida en él.

Sin embargo, en nuestra historia reciente, los textos sobre el acabamiento han proliferado. La Segunda Guerra Mundial proveyó razones e imágenes suficientes para pensar y reescribir el apocalipsis en Occidente, y la inmediata posguerra, para concebirlo como enfrentamiento atómico de dos potencias y, por extensión, de la tierra entera. En nuestros días antropocénicos, la amenaza toma sobre todo la forma de una catástrofe nuclear/química global o un cataclismo ecológico. Puede también aparecer bajo la modalidad de una invasión extraterrestre (fiel a una larga tradición de invasiones de aliens), de la propagación de

¹ «En comparación con los mitos que narran el fin del mundo en el pasado, los mitos que se refieren a un fin por venir son paradójicamente poco numerosos entre los primitivos», indica Mircea Eliade (2000, p. 56), aunque añade prudentemente que quizá sea porque los etnólogos no incluyeron preguntas sobre ellos en sus encuestas. Pero en los diccionarios de símbolos (Brunel, Cirlot, Chevalier, Escartín...) no es frecuente que aparezca la voz *apocalipsis*, o, si aparece, es muy brevemente y remitiendo casi únicamente a la Biblia. Por otra parte, en 2012, las profecías mesoamericanas fueron la ocasión de una proliferación de textos sobre el fin del mundo; cf. como ejemplo el *Beau livre* de Jean-Noël Laforgue (2012), que recopila imágenes sobre textos milenaristas.

una enfermedad o de infectados con modales de zombis, o de un accidente cósmico (colisión de un cuerpo celeste contra la tierra y similares); es en esta última variante en la que se centrará este trabajo.

La producción y el consumo crecientes de relatos apocalípticos puede, por tanto, considerarse como una expresión simbólica del miedo colectivo, de un malestar en la cultura que, sin embargo, esta vez, no proviene de la sospecha de que exista un *ello* colectivo por debajo del discurso. A comienzos del siglo XXI, la tematización del miedo en los textos fílmicos y literarios proviene de la verosimilitud o, dicho más correctamente, de la veracidad creciente de la amenaza: afirman implícitamente que el mito se volverá realidad. Puede hacerse una hermenéutica más tranquilizadora de estos textos y decir, por ejemplo, que exteriorizan la ansiedad generada por la complejidad actual de la vida, por la abundancia de información o desinformación, por los desafíos de las nuevas tecnologías, etc. También puede argüirse que su función primera es fustigar la sociedad capitalista o los poderes fácticos, lamentar la pérdida de poder de una u otra nación, denunciar el régimen de dominación biopolítica... Esto último aproximaría los textos contemporáneos al apocalipsis bíblico, libro de resistencia contrario al modelo de economía y unidad social que quería imponer el Imperio romano, y contrario también a los colaboracionistas, que proponían un acercamiento al poder imperial (Pikaza, 1999, pp. 20-21).

En cualquier caso, los textos apocalípticos nos ponen hoy en una situación cuando menos incómoda y nos interpelan tanto como lo han hecho en momentos milenaristas de la historia.

Este trabajo estudiará la funcionalidad del imaginario apocalíptico en las últimas décadas a través esencialmente de dos textos, fílmico y literario: *Melancolía* (2011) de Lars von Trier y *Les géocroiseurs*² (2004) de Éric Pessan. Trataré además de aportar una pieza para un rompecabezas que no denota más pesimismo que, por ejemplo, el estudio de las veleidades narcisistas y el solipsismo del individuo posmoderno. Por el contrario, ese rompecabezas nos ayuda a comprender, cartartizar, prever o preparar un fin posible. Remitiré, además, como pivote central de mi análisis, al hipotexto bíblico fundacional del imaginario occidental, ese extraño último libro incluido en el Nuevo Testamento, cuyo tono profético y oracular y cuyos motivos y situaciones narrativas son retomados por la cinematografía y literatura actuales.

Para situar los textos escogidos entre la abundante profusión contemporánea, conviene subrayar la existencia de dos tipos distintos en el conjunto: los espe-

² Nombre dado a los asteroides que evolucionan cerca de la Tierra. El libro aún no tiene traducción al castellano, de forma que las traducciones de las citas que se incluyen en este trabajo son mías.

ranzados y los que pueden llamarse fatalistas. Los primeros recuperan el tono *revelatorio* del texto bíblico (el sentido inmediato de la palabra *apocalipsis* es el de *revelación*) y culminan con un final feliz en el que cesa la amenaza catastrófica o se le descubre un remedio. La reciente película *Geostorm* (Dean Devlin, 2017) sería una buena muestra de ello, por no mencionar muchas otras semejantes de la cinematografía popular, desde *Armageddon* (Michel Bay, 1998) hasta *El día de mañana* (Roland Emmerich, 2004). Huelga decir que el final epifánico es mucho más común en las producciones para consumo general que en el cine de autor o de alta gama, por evidentes razones de prudencia y conducción del ánimo de las masas, a las que no conviene deprimir gratuita ni repetidamente.

En cuanto a las películas del segundo grupo, las fatalistas, es evidente que se sitúan en el anverso del texto bíblico, puesto que en ellas se produce la evicción del final feliz, el reemplazo de la parusía de Cristo por la victoria de la desesperanza; *Melancolía* de Von Trier constituye el ejemplo prototípico de este grupo. Mi hipótesis es, no obstante, que incluso en esta y otras películas y libros apocalípticos perdura una *remanencia*³ de lo religioso, y también del apocalipsis bíblico como hipotexto en mayor o menor grado, que se manifiesta en forma de cuestionamientos, personajes proféticos o luchas en la interioridad del yo.

A modo de bisagra entre los dos grupos mencionados (esperanzado y fatalista), y dentro del subgénero de textos que narran el acabamiento por accidente cósmico, en el que concretamente nos centraremos en este trabajo, debe citarse *Señales del futuro* (2009), de Alex Proyas. Este filme narra la destrucción completa de la humanidad, causada por una erupción solar de extraordinarias proporciones. Una gigantesca ola de fuego incinera a su paso la tierra, y quienes sobrevivan en refugios también perecerán a causa de las intensísimas radiaciones; no obstante, unos niños se salvarán de la catástrofe en, eso sí, un improbable y lejano planeta. La película combina, pues, la dureza del final absoluto con un resquicio de esperanza. Pero además se construye sobre la conversión religiosa de su protagonista: este expone su agnosticismo al comienzo de la cinta, expresándolo como dilema entre azar y determinismo (léase Providencia), pero manifestará su fe en la última escena, en la que admite ante su padre, un pastor protestante, que ya sabe que el fin de la tierra no es realmente el fin. Proyas atribuye esta conversión, sin embargo, a la exactitud

³ Varios artículos del volumen colectivo dedicado al tema del apocalipsis en el cine y editado por Arnaud Join-Lambert, Serge Goriely y Sébastien Fevry (2012) giran en torno a esta cuestión o la mencionan. Cf. también como ejemplo la siguiente frase de Maurice Blanchot en su *L'Écriture du désastre*: «Les deux formulations "Dieu est mort", "l'homme est mort", destinées à sonner à la volée pour les oreilles crédules et qui se sont renversées aisément au bénéfice de toute croyance, [...] montrent peut-être que la transcendance [...] l'emporte toujours, fût-ce sous une forme négative» (1980, p. 143).

de los números⁴ —el protagonista es un astrofísico y obtiene la revelación de la catástrofe al descifrar un código numérico— y... a la visión de unos extraterrestres que salvan a su hijo del desastre. En todo caso, John (Juan) acepta el mensaje de la cristofanía bíblica (avisos del Hijo del Hombre en la primera parte del Apocalipsis). Otros intertextos bíblicos o elementos religiosos siembran el texto fílmico, como la visión de Ezequiel, los dones del Espíritu Santo, los encuadres con fondo de vidrieras, el aspecto angélico de los marcianos, la ascensión de los niños a la nave espacial, la idea de que solo los escogidos (los sellados del Apocalipsis) sobrevivirán, la alusión al libre albedrío, etc. Se trata por tanto de una curiosa mezcla de kitsch popular y semifinal omnidestructivo anticomercial, que nos interesa sobre todo por esa remanencia a la que hemos aludido.

Más difícil es, sin embargo, encontrarla en *Melancolía*, que explora los sentimientos y acciones que surgirían a partir de la toma de conciencia del fin de los tiempos. Esta cinta está marcada por el acabamiento, subrayado desde el principio (imágenes del impacto de la estrella), y el sinsentido de ese acabamiento, a menos que queramos encontrar una alusión a la venganza de la naturaleza sobre la humanidad, explicación que no parece convenir a la propuesta de Von Trier, o a menos que lo situemos en la línea de Henoc. De hecho, la necesidad del fin se integra perfectamente en la lógica narrativa, dado que el final de la cinta coincide con el final temático; Peter Szendy (2012, pp. 9-10) considera este aspecto crucial para la ejemplaridad apocalíptica del metraje.

Sin embargo, si tenemos en cuenta la idiosincrasia del cine de Von Trier y el hecho de que aborde con crudeza temas fundamentales éticos (véase *Dogville*, por ejemplo), religiosos (baste remitir a *Rompiendo las olas*) o políticos (recordemos *Euro-pa*), podemos considerar que la remanencia consiste precisamente en enfrentarse al problema; es decir, a la profunda angustia que supone el fin de todo. Esta confrontación resulta bastante extraordinaria en el cine europeo, que ha evacuado de su temática tanto la catástrofe como el acabamiento absoluto. Comparativamente con el cine norteamericano,⁵ no es fácil encontrar largometrajes que encaren con tanto coraje (en el doble sentido de este vocablo: rabia y fuerza) la conciencia del final, ni siquiera desde el punto de vista ecológico. De hecho, tampoco la literatura europea se ha hecho excesivo eco de lo apocalíptico, y los textos en torno

⁴ La numerología mágica tiene una crucial importancia en el filme, y no se emplea, como opina Chelebourg (2012, pp. 66-67), para desdibujar la fe, sino para reforzarla. Por otra parte, Chelebourg opina que los intertextos bíblicos generan en esta y otras películas una sacralidad ecuménica vacía que se sitúa realmente al margen de lo religioso, al contrario de lo que sostengo aquí. Cf. para ratificar mi posición crítica las afirmaciones del propio Proyas, que se toma en serio los dilemas planteados, aun en modo mediático: <https://www.youtube.com/watch?v=UGJE8xOP-n4>

⁵ La superioridad cuantitativa del cine americano en este género es evidente, tanto más cuanto que este se suele incluir en la ciencia-ficción. También cuando la crítica académica en lengua francesa trata el tema escoge películas americanas muy mayoritariamente; cf., por ejemplo, el corpus elegido por Join-Lambert, Goriely y Fevry (2012).

a esta temática no son muy numerosos.⁶ Las razones de esta escasez pueden ser varias. En primer lugar, la proximidad en el tiempo de un acontecimiento catastrófico global, que despierta recuerdos traumáticos y postraumáticos. El célebre cuarteto de Olivier Messaien para el fin del tiempo, muy presente en las conciencias actuales, todavía ejemplifica la identificación en nuestro continente de la última guerra mundial con el tema (y el texto bíblico). En segundo lugar, puede pensarse que Europa tiene más superyó que el resto de los continentes, se reprime más por su sentimiento de madurez histórica y cultural. En tercer lugar, y desde la perspectiva de René Girard (2010), eminente pensador del acabamiento, esta especialidad europea se explica por la particularidad del pensamiento y espíritu del continente desde el arranque de la modernidad en la Ilustración. Porque, según Girard, los pensadores ilustrados del siglo XVIII fundaron un humanismo optimista ocultando la realidad antropológica fundamental de la violencia constitutiva del ser humano, y sobre todo la posibilidad de que esa violencia aumente y se vuelva letal para todos en un proceso de escalada a los extremos. Por hacer brillar la cara luminosa del ser humano, el humanismo enmascaró (y sigue enmascarando hoy) no solo el predominio de la pulsión de destrucción, sino la absolutización devastadora de esa pulsión si no se frena.

Si interpretamos *Melancolía* desde la hipótesis girardiana, vemos que el cineasta ha adoptado una postura antihumanista, próxima a cierto romanticismo (piénsese como referencia en *Cumbres borrascosas*, de Brontë), y se ha atrevido a desvelar el horror y la angustia que produce la contemplación del mal extremo posible o la destrucción total de la humanidad. El objetivo de su imaginario del desastre sería, por tanto, expresar un pesimismo o nihilismo fundamentalista. Una perfecta cristalización cinematográfica de ello la ofrece la escena en la que Julie advierte a su hermana, que, trastornada, quiere marcharse a pedir ayuda, de que el final no se evitará yéndose al pueblo. La expresión facial de lucidez terrible e irreversible con que Julie pronuncia estas palabras anula la proactividad de su hermana y apaga toda esperanza.

La interpretación de la película de Von Trier desde la óptica de Girard cobra aún más sentido si consideramos la importancia del tema del sacrificio tanto

⁶ Comparativamente con otros géneros; piénsese, por ejemplo, en la autoficción intimista o el relato de viajes. El canon del apocalipsis por colisión planetaria incluye *La estrella*, de H. G. Wells (1897), *Cuando los mundos chocan* (1933) de Philip Wylie y Edwin Balmer, *El martillo de Lucifer* (1977) de Larry Niven y Jerry Pournelle, *El martillo de Dios* (1993) de Arthur C. Clarke y algunos más. La *Enciclopedia de literatura apocalíptica* está publicada en USA (Zimbaro, 1996), y ninguno de los libros anteriores está escrito en lengua francesa. Pero se observa una progresión creciente en el interés por el subgénero en ámbito francés; cf., por ejemplo, el número 557-558 del *Magazine littéraire* (2015), que agrupa artículos de reflexión general y transversal y de cine y literatura. No obstante, la crítica académica francesa emplea el término *apocalíptico* con bastante laxitud y muchas veces no se ciñe a la problemática del fin de los tiempos en sí misma, sino en relación con los atentados terroristas, los universos totalitarios, el patriarcado, las tiranías de países pobres, la subjetividad en crisis y hasta el fin de la literatura (cf., por ejemplo, los artículos publicados en el volumen 5 de *Interférences littéraires*, 2010).

en el cineasta como en el filósofo. Recordemos que Girard hace del sacrificio la piedra clave de su edificio antropológico-histórico: los pueblos primitivos lo habrían instituido como acto para frenar la escalada de violencia mimética inherente a cualquier agrupación colectiva humana y para evitar la aniquilación total de los miembros de la agrupación. El sacrificado sería considerado culpable de la escalada de las tensiones y crímenes y, al mismo tiempo, divinizado porque aporta la pacificación y, por tanto, salvación del colectivo. Recordemos además que, siempre según Girard, Cristo, mediante su pasión y muerte, traería la verdadera Revelación, desmintiendo la utilidad del crimen sacrificial al mostrar que la víctima es siempre inocente; de ahí se extraerían varias consecuencias: además de que el rito sacrificial es siempre injusto, la violencia no sirve para evitar el derramamiento de sangre (ni siquiera la violencia defensiva) y su uso debe proscribirse.

Por su parte, Von Trier ha desarrollado abundante y desgarradoramente el problema del sacrificio, inscrito sin duda, en su producción, en el marco del cristianismo (del mismo modo que su reflexión sobre la víctima se inscribe implícitamente en el marco de la *shoah*). Así, *Rompiendo las olas* (1996) enfoca de modo intertextual la utilidad/inutilidad del sacrificio (aunque el factor sexual ya aparezca en este filme desdibujando la nitidez de la temática sacrificial primigenia); sabemos que la conclusión puede leerse en clave irónica (¿la curación del esposo es realmente el *fruto* del martirio de Bess?) y que, por tanto, Von Trier puede estar indicando amargamente la inanidad de la muerte de la protagonista, y de Cristo, por extensión. Posteriormente, *Dogville* (2003) aborda de forma más dostoyevskiana⁷ el tema sacrificial: la protagonista quiere darlo todo por quienes la han acogido, pero su comportamiento oblacional desata el *ello* de los pueblerinos, que fagocita a un ser autoinmolado; Von Trier desactiva aquí ya claramente la utilidad y necesidad del sacrificio. Pero, además, la última escena del filme, en que el padre de Grace ejerce su venganza sobre el pueblo, aporta una diferencia respecto de la hipótesis de Girard. En el clímax del rito sacrificial o vejación casi absoluta de la víctima, el padre gánster afirma sin ambages la necesidad de la violencia. La víctima debe vengarse, y lo debe hacer con los mismos medios que los verdugos. Es decir, que, en términos girardianos, se da vía libre a la escalada a los extremos.

Melancolía significaría la apoteosis de esa escalada, rematando con coherencia la trayectoria cinematográfica de Von Trier. Con esta película culmina la dialéctica del cineasta mediante la última manifestación o *Revelación negativa*: la humanidad ha desoído la enseñanza de Cristo y, por tanto, solo puede esperar su perdición ineludible: tras la apertura del séptimo sello, el sonido de la trompeta del tercer ángel anuncia la caída de la estrella (Ap 8:10).

⁷ Me refiero a la relación del metraje con la novela *El idiota*, de Dostoyevski, que he estudiado en Andrade, 2014.

Desde esta óptica, puede explicarse asimismo la presencia del niño en la cinta. Al margen de que la infancia mueva a compasión, puede justificarse la figura del niño por la propia lógica argumentativa del sacrificio y la violencia: además de Julie y Claire, víctimas adultas, se necesitaba al inocente, la víctima absoluta, para cuadrar el razonamiento. El magnífico plano final de los tres inmolados sentados en la *caverna mágica* es una excelente traducción cinematográfica de ello.⁸

De este modo, el largometraje que ahora comentamos se delinea como tercera referencia cinematográfica apocalíptica asociada a las teorías de Girard. Las dos primeras son, en mi opinión, *Apocalipsis now* (1979), de Coppola, por poner en escena simultáneamente el espectáculo del fin y el tema del sacrificio, y *Juegos de guerra* (1983), de John Badham, por discurrir sobre la sumatoria nula (juego de suma cero) en una confrontación mundial; es decir, la derrota de todos los contrincantes en caso de un conflicto globalizado. Lo que añadiría además Von Trier a estas dos tablas del tríptico es la muy nietzscheana conversión del final en espectáculo estético. Al no poder soslayar la ineludibilidad del fin y la victoria de la desesperanza, parece querernos decir el director danés, hagámoslo bello al menos (Kollig, 2013).

Otro es el camino escogido por un texto, esta vez literario, que aborda la temática de la colisión planetaria. Ya hemos mencionado el título de ese texto, *Les géocroiseurs*, novela escrita por Éric Pessan en 2004. La trama pivota sobre sí misma: en un pueblo de Francia que próximamente será impactado por unos asteroides, dos gendarmes van a buscar a un anciano obsesionado por los relatos apocalípticos para alejarlo del epicentro de la colisión. El anciano les relatará fragmentos de su biografía intentando evitar su desplazamiento forzoso, pero después decidirá marcharse a la lejana casa de su hijo, mientras este, sin saberlo, acude a salvarlo y se encuentra con uno de los gendarmes, que finalmente ha querido permanecer en el pueblo para ver llegar el fin.

La novela presenta con *Melancolía* similitudes tanto temáticas, puesto que gira en torno a una extinción por impacto cósmico, como estructurales, y esto último por dos razones. La primera es que, aquí también, el final de la historia coincide con el final del mundo. La segunda es que ambos textos se construyen mediante una polifonía textual que focaliza a través de dos miradas y voces distintas. Y cada una de esas voces encarna una actitud distinta frente a la inminencia de la catástrofe: la resignación o la acción. La primera actitud, más pasiva en principio, es la de Julie en la película y el gendarme en la novela. La segunda actitud, más

⁸ La caverna mágica es la negación misma del simbolismo de la cueva, protectora y cobijadora por autonomasia: sin paredes y en una colina prominente, quienes la ocupan esperan el fin uniendo sus manos en un extraño ritual. Compárese con el abrazo de los familiares antes de que el sol quemara la tierra en *Señales del futuro*, y cf. asimismo la nota 11 de este trabajo.

proactiva, viene representada por Claire y por el padre, en cada uno de los textos. En el literario, sin duda la tercera instancia narrativa, el hijo, es empleada como contrapunto para problematizar la figura paterna y crear tensión dramática.

Otro aspecto que acerca la novela a la cinta del director danés consiste en su posicionamiento contra el filme de gran público y correlativamente su autodesignación como libro de autor para lectores escogidos. El modo de tomar partido en este sentido es mediante la descripción de un posible final feliz, a imagen de lo que ocurriría en una película de Hollywood: el hijo encuentra al padre, lo mete en el coche, «tendríamos un plano general del coche que arranca, con el asteroide colocado en el cielo, la montaña estallando, piezas de metal y de piedras fundidas que ya empiezan a destruir los coches, el asteroide golpeará dentro de diez minutos, Bruce [Willis] suda» (Pessan 2004, p. 92), etc., padre e hijo al final salen casi ilesos y se reconcilian. El segmento narrativo dobla aquí el filmico, con esa ambición eterna del escritor de traducir a palabras cualquier realidad.

Pero el texto literario del que nos ocupamos contraría al filmico en un aspecto fundamental: es, a diferencia de *Melancolía* y a pesar de su final aniquilador, un relato que, partiendo de un prisma laico, recupera elementos religiosos cristianos no para afirmar el nihilismo, sino para situarse fuera del paroxismo destructivo absoluto. En otras palabras, reincorpora la economía del apocalipsis bíblico, o la eucatástrofe, si usamos el término de Tolkien. El asteroide golpea la tierra porque hay cosas que deben salvarse.

El proceso por el cual se produce este cambio de posicionamiento y matiz ideológico es complejo.⁹ La novela parte de un planteamiento laico del final de los tiempos: se trata de indagar acerca de cómo afrontarlo, de cómo soportar la imaginación del fin desde fuera de un marco religioso. Este enfoque impregna el sustrato temático, e incluso lo puntúa en breves capítulos dialogados que condensan la preocupación del autor, o la de sus personajes, en los que una niña plantea a diversos interlocutores la pregunta nada inocente de «¿qué harías si venía [viniese] el fin del mundo?». ¹⁰ A la cual, por cierto, los adultos responden mediante la evitación, el cinismo, la negación, etc.

⁹ El autor es consciente de las múltiples interpretaciones del acabamiento, y por tanto de la dificultad del tema apocalíptico, como también de su hermenéutica en el cine comercial: «Los asteroides eran un signo de dios, extraterrestres, la manifestación de una fuerza trascendente, la llamada del destino, ovis camuflados, la parusía, la venida del Anticristo, la redención, la salvación, la condenación, una maniobra política destinada a ocultar la existencia de *aliens*, como en la película de Spielberg cuando el ejército hace creer que se trata de un envenenamiento del aire para enmascarar la llegada de homrecillos fluorescentes» (2004, p. 18).

¹⁰ «Si ça serait la fin du monde, tu ferais quoi?». En francés, los niños reemplazan a menudo erróneamente el imperfecto de indicativo por el condicional.

Sin embargo, y para empezar, el narrador principal consigna en su cuaderno, donde anota meditaciones sobre el final de los tiempos, que la discusión y el intercambio acerca de la llegada de los asteroides pone en movimiento no solo a la esfera profana —pues los habitantes del pueblo son convocados por alcalde—, sino también a la sagrada —el sacerdote los convoca igualmente— (Pessan 2004, p. 66).

Esta introducción de lo religioso por contraste con lo laico se produce también a través de las voces narrativas. El hijo admite que no sabe nada de lo trascendente y que sus vivencias religiosas se limitan a pequeños juegos macabros de su infancia, centrados en atraer o repeler el castigo divino a partir de una actitud farisaica. Por eso, para él la religión es «un juego ambivalente» (Pessan 2004, p. 98): puede uno ser castigado o absuelto de forma azarosa. «Percibo la religión como un telón de fondo más bien inquietante» (Pessan 2004, p. 97), explica a dos estudiantes autoestopistas que ha recogido en su viaje hacia el pueblo. Como contrapunto, el padre sí se interesaba por el tema, puesto que se decía ateo, pero leía constantemente obras religiosas. El gendarme, por su parte, manifiesta igualmente cierta preocupación por cuestiones ultramundanas al evocar la cuestión de la culpa y del perdón: «Todo nos será perdonado en menos de una hora» (momento en que chocará el asteroide) (Pessan 2004, p. 163).

La colisión planetaria suscita, asimismo, una explicación paterna que enfrenta el providencialismo con el castigo divino. Se argumenta que el trayecto del asteroide hacia la tierra comenzó hace miles de años, de modo que su colisión con nuestro planeta y el fin de la humanidad estaban previstos antes siquiera de nuestro nacimiento. Por consiguiente, Dios sabía que seríamos culpables y que tendría que aniquilarnos. Pero la razón humana no puede concebir un Dios creador y homicida, un Saturno que engendra sabiendo que devorará. Por eso: «Llegan los meteoros, y son la prueba de que el cielo está vacío» (Pessan 2004, p. 54). Lo interesante de este argumentario es su interpretación del apocalipsis bíblico, que por supuesto está explícitamente mencionado en las primeras páginas de la novela. Recordemos que en este texto se profetiza no solo el castigo de unos, sino también la salvación de otros, los 144 000 sellados. Al resto se les castigará por su complicidad con el mal. El narrador no hace diferencia entre unos y otros; es decir, evita mencionar el peso de la responsabilidad humana en la catástrofe. Subrayo este punto porque remite a la difuminación en los relatos apocalípticos por impacto cósmico (o invasiones extraterrestres y, a veces, proliferación de zombis) de la cuestión crucial de nuestra responsabilidad en la destrucción; esta modalidad textual deja fluir la angustia colectiva sin recordar nuestra implicación en la depredación o el daño.

Por otra parte, el interés de Pessan por plantear el fin de los tiempos a través del prisma religioso es palmario al final de la novela. Transcribimos directamente

las últimas palabras porque son suficientemente elocuentes por sí mismas: «Necesitamos una conclusión, los asteroides van a hacer que nos callemos, caen, llegan como puntos de exclamación, qué bonito ese fulgor, esa luz, [...] ¿es usted creyente?, ¿es usted creyente?» (Pessan 2004, p. 167) y «Una niña habló del fin del mundo, preguntó ¿Es usted creyente? con una voz impecable, una voz sin titubeos que quemó el silencio y eso fue todo» (Pessan 2004, p. 169). Estas palabras, además, obligan a replantear aquellos capítulos de diálogo en que la niña formulaba la pregunta de qué hacer si se sabe que el fin del mundo está próximo. Desde la perspectiva de las líneas finales, lo que la niña está poniendo sobre el tapete no es en sustancia qué *haría* usted, como entendió la mayoría de sus interlocutores, sino en qué *creería* usted. Compárese con la propuesta de Von Trier: para el cineasta, cuando el fin del mundo se acerca, el pensamiento y la creencia se anulan, bien por resignación, o bien por desesperación; los gestos de las hermanas en la *caverna mágica*, impávida una, trágicamente gesticulante la otra, así lo dan a ver.¹¹

Tampoco es neutra, en este mismo sentido, la expresión que emplea el gendarme de la novela en el pueblo, justo antes del impacto: «Venga conmigo, estoy seguro de que encontraremos a su padre fuera, habrá vuelto, no puede faltar en la llegada del punto final» (Pessan 2004, p. 167). Mejor que interpretar esta *vuelta* del padre (Padre) en el momento apocalíptico como coincidencia o azar (lo cual encajaría en la sintonía laica que recorre el texto), preferimos engazarla con la presencia de otros intertextos y elementos teológicos. Presencia quizá esta vez encriptada, pero ¿no es la encriptación lo propio de todo relato apocalíptico?

En Pessan, el objetivo del imaginario del desastre, desde una perspectiva de partida laica, no es pues la apoteosis del sinsentido, sino la posibilidad de plantear interrogantes, de abrir a realidades no inmanentes. Correlativamente, si la presencia en la Biblia del extraño apocalipsis se explicaba, según Girard, como advertencia sobre el uso de la violencia, en la novela se explica como medio de abrir la mente, en el tiempo del fin, a cuestiones trascendentes.

Cuestiones como la vida después de la muerte, o también la salvación o condena del alma. De ahí que el tema que articule toda la trama sea precisamente el de la redención, aunque se plantee de forma ambigua. Esta ambigüedad viene favorecida por la existencia de las tres focalizaciones que hemos señalado, a lo cual se añade el hecho de que el padre, al comienzo del texto, miente a los gendarmes para evitar ser trasladado. De modo que sus motivaciones y actos serán presentados en la primera parte de la novela desde distintos puntos de

¹¹ Compárese igualmente este círculo de personajes con el del final del texto de Pessan, que quiere transmitir cierta idea de armonía: «Formamos un círculo, sonreíamos a medida que le cielo se volvía brasa» (Pessan, 2004, p. 168).

vista, creando un equívoco, y solo gradualmente serán desambiguados. Así, el padre, en su relato anamnésico, narra una fuga de su esposa enferma de alzhéimer; dicho suceso es recogido por el hijo, quien duda de las buenas intenciones del padre y de su deseo de proteger a la esposa y recuerda la muerte de esta en el río, por accidente aparentemente. Finalmente, el padre volverá a relatar ante la nuera y la nieta la verdad sobre ese acontecimiento: la mujer deseaba morir, él la dejó partir y, por primera y última vez en su vida, acudió a la iglesia y rezó (2004, p. 131); la resolución del dilema ético puede recordarnos a *Million dollar baby*, de Eastwood, o *Amor*, de Haneke. Como pieza del entramado temático, esta última explicación encaja en la hipótesis de la importancia de la redención. Desde el registro laico, porque el comportamiento de él queda aclarado y justificado, no asesinó a la enferma, sino que la dejó partir y hacer lo que deseaba. Desde el registro religioso, no tanto porque la oración del anciano *salvara* a la esposa, sino porque quizá lo salvó a él mismo.

Vemos, por tanto, como la proyección hacia lo trascendente se presenta en forma de analogía o de progresión desde lo anecdótico hasta lo general. Otra frase paradigmática ilustra esta particularidad de la novela: «Los asteroides incitan a transgredir las costumbres» (Pessan 2004, p. 103). En principio, las costumbres del anciano consisten en llevar una vida consagrada, básicamente, desde su jubilación, al cuidado de la esposa y a anotar cuidadosamente *pequeños hechos verdaderos* o *cosas vistas*, como lo habrían etiquetado Stendhal y Hugo respectivamente. La esposa lo incita particularmente a esta actividad, que implica aislarse en su despachito; sabremos más tarde que ella se desinteresaba por completo de la conversación, y que él se habituó dócilmente, como constatará el hijo con acritud, a la soledad y al silencio. En este contexto, cambiar las costumbres no podía ser otra cosa que romper con la incomunicación. Lo cual solo puede ocurrir con la llegada de los meteoritos; es decir, al pensar el fin, al hacerse presente el apocalipsis. Este acontecimiento es lo que motiva la apertura y el relato, esencial para disipar malentendidos y hacer aflorar la verdad, al menos sobre la biografía anímica de una persona. Observemos la relevancia fundamental entonces del interlocutor, quien recibe con su presencia, aunque sea callada, la Revelación progresiva (el apocalipsis en su primer sentido).

Porque, aunque se trate de monólogos con restricción de campo, y el lector únicamente conozca los pensamientos del monologante, siempre hay un *vous* 'ustedes' con referente no precisado hasta al cabo de un tiempo, un *ustedes* plural, para marcar la importancia de la recepción, ya sean los gendarmes o la nuera y la nieta, en el caso del monólogo paterno, ya sean los estudiantes de arte, en el monólogo del hijo, ya sean quienes se han quedado en el pueblo para asistir al impacto, en el caso del más breve monólogo del gendarme. Se trata, en definitiva, de abandonar el soliloquio, de contar a otro lo velado, los secretos de heroísmo o las iniquidades ocultas, de forma que la palabra se transforme en

instrumento terapéutico y consolador, palabra-espíritu. «Yo que era silencio, me he vuelto palabra» (Pessan 2004, p. 126), declara el padre aludiendo intertextualmente al Evangelio de Juan.¹²

Pero la emisión de un discurso no es solo terapia, ni siquiera una terapia espiritual a modo de confesión. El libro incluye también una reflexión metafictiva sobre el lenguaje literario. Consiste en la diferencia que se establece entre la función de archivo y la fabulación pura, y se tematiza especialmente a través de la actitud del hijo hacia el padre. Este afirma, y así lo entiende aquel, lo siguiente: «Tomo notas, observo, consigno, es para mí una especie de manía, una actividad mecánica. [...] He archivado todo» (Pessan 2004, p. 13). Afirma con ello una pasión de coleccionista, aunque también la función memorialística del lenguaje, aspecto que no será percibido por el hijo. Para este, la valencia fundamental del discurso, su primera función, es la literaria; es decir, de invención pura, de ahí que insista en que podría haber entendido (admitido, justificado) una vida dedicada a la escritura de ficción, guiada por una ambición de novelista, e incluso un padre que se ajustara al estereotipo del autor misántropo. «Si mi padre hubiera escrito novelas, se lo habría perdonado [...], pero no soporto sus anécdotas sobre el tiempo que hace» (2004, p. 91). Más que registrar una ira contenida del hijo por el fracaso de su progenitor, que no ha conseguido la fama, preferimos ver en estas líneas una alabanza de la imaginación literaria y de su potencialidad creadora de mundos. Una apología del mito.

Por eso, la respuesta más adecuada a la pregunta de qué hacer si se acerca el final de los tiempos es, para la lógica metafictiva, la que ofrece el narrador principal: «Escribiría, te inventaría, me inventaría un hijo, le inventaría una mujer y una hija [...], escribiría sin tregua, sin levantar la cabeza» (Pessan 2004, p. 119). Haría leyenda. U obedecería al mandato del libro bíblico: «Y me dijo: Escribe, porque todas estas palabras son fieles y verdaderas» (Ap 21:5).

Terminemos con un sumario contrastivo. A la pregunta de por qué decir el fin de los tiempos, reescribir el mito apocalíptico, imaginar la catástrofe, Von Trier contesta: para mostrar la nada, el vacío absoluto y la inanidad de todo esfuerzo por dar un sentido al mundo. Y, siguiendo con la lógica nietzscheana (o su primera fase), lo único valioso del relato apocalíptico es su estética. La respuesta de Pessan es distinta: la reescritura del mito sirve para hacer aflorar cuestiones fundamentales de nuestra existencia. También puede hacerse esto a través de un objeto estético, como plantean en la novela dos estudiantes de Bellas Artes que acompañan al hijo en su viaje: ellos filmarán el impacto y confeccionarán un *dispositivo de intranquilidad*, en el cual el espectador se verá confrontado una y otra vez con el momento preciso anterior a la catástrofe. Pero ese objeto de arte

¹² Confróntese con la circunscripción de las protagonistas de *Melancolía*.

o «espacio de drama permanente» (Pessan 2004, p. 78) no se agota en su mera reiteración, sino que sirve para catapultar hacia los interrogantes existenciales del ser humano. Lo cual, en el momento histórico actual, no es poco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, P. (2014). «La figura del idiota de Dostoievski y sus reescrituras literarias y cinematográficas». *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 4, 129-151. Recuperado de: http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/13003/13368
- Blanchot, M. (1980). *L'écriture du désastre*. París: Gallimard.
- Eliade, M. (2000). *Mito y realidad. Aspects du mythe*. Barcelona: Paidós.
- Girard, R. (2007). *Achever Clausewitz*. Carnets Nord.
- Interférences littéraires* (2010), 5, Le sujet apocalyptique, nouvelle série, noviembre.
- Join-Lambert, A., Goriely, S. y Fevry, S. (2012). *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*. París: L'Harmattan.
- Kollig, D. V. (2013). «Filming the World's End. Images of the Apocalypse in Lars von Trier's *Epidemic and Melancholia*». *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 5, 85-102.
- Laforge, J.-N. (2012). *Les fins du monde: de l'antiquité à nos jours*. París: François Bourin.
- Le Magazine littéraire* (2015), 557-58, L'apocalypse selon les romanciers et les philosophes, julio-agosto.
- Pessan, É. (2004). *Les géocroiseurs*. París: La Différence.
- Pikaza, X. (1999). *Apocalipsis*. Col. Guías de lectura del Nuevo Testamento. Navarra: Verbo Divino.
- Proyas, A. (s. f.). *Alex Proyas talks Knowing* [entrevista en línea]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UGJE8xOP-n4>
- Szendy, P. (2012). *L'apocalypse cinéma. 2012 et autres fins du monde*. París: Caprici.
- Von Trier, L. (2012) [2011]. *Melancolía*. Barcelona: Cameo.
- Zimaro, V. (1996). *Encyclopedia of Apocalyptic Literature*. Santa Barbara: ABC-CLIO.