

Figuraciones y desplazamientos temporales del complejo narrativo apocalíptico: más allá del capítulo XII del Libro de la Revelación

Primera parte

Un lienzo que figura el relato de El Diluvio, a partir de la narración contenida en el *Génesis* muestra el evento mencionado en el Antiguo Testamento integrando al fondo de la imagen en la parte central de la escena el arca, para luego distribuir una multiplicidad de entidades que dan la impresión de una abundante presencia de figuras humanas, algunas aparentemente muertas y otras que parecieran estar tratando de sobrevivir en medio de la catástrofe. La figuración expresada en la pintura integra en la composición una cantidad importante de edificaciones que se distribuyen en el espacio y que ayudan a dimensionar la inundación y sus efectos cataclísmicos. A pesar de que no ha sido posible confirmar si la pintura se habría realizado con alguna otra intención además de la transmisión de los valores de tradición judeocristiana, parece plausible pensar que la obra titulada *El Diluvio* (1689), de Cristóbal de Villalpando, podría haber evocado a una nueva advertencia, al tomar como referencia aquel evento que según los imaginarios judeocristianos casi extingue la vida en la Tierra y que a finales del siglo xvii, momento en que fue pintada la obra, suponía expresar una prefiguración del fin del mundo que eventualmente habría de ocurrir.¹⁰⁸

Por otro lado, el Apocalipsis de Abraham es presuntamente una de las primeras narraciones documentadas dentro de la matriz apocalíptica. Creado probablemente hacia finales del siglo i o ii d. C., el relato se centra en las revelaciones experimentadas por Abraham, donde le es comunicado el destino de sus descendientes. El esquema narrativo que delinea la revelación ayuda a establecer las coordenadas interpretativas en las que se ubica la narración, particularmente en los capítulos donde es posible encontrar una descripción escatológica detallada del fin de los tiempos y del comienzo de una época fundada en la justicia. Ahí se hace referencia a la nueva era que habría de comenzar tras el juicio de dios sobre los pueblos paganos y después de que diez plagas hubiesen caído sobre la Tierra.¹⁰⁹

108 Alejandro Julián Andrade Campos (ed.), *Cristóbal de Villalpando. Esplendor barroco de Puebla* (México: Museo Internacional del Barroco, 2018), 39.

109 George Herbert Box, *The Apocalypse of Abraham: Edited, with a Translation from the Slavonic Text and Notes* (Londres: MacMillan, 1918).

Particularmente valioso como referente para los imaginarios apocalípticos en la tradición judeocristiana, el Apocalipsis de Abraham —que se ha conservado en la antigua literatura eslava— es uno de los documentos que aparentemente permiten registrar el establecimiento de un patrón narrativo basado en un modelo discursivo que, en este caso, utiliza al personaje de Abraham como vehículo para la divulgación de un evento figurado antes de su realización, instaurando con ello un sistema temporal determinado por un principio escatológico engendrado como correlato de su contexto.¹¹⁰

Por otro lado, según la narración contenida en el *Génesis*, las revelaciones sobre la destrucción de Sodoma y Gomorra al parecer habían advertido sobre un suceso que sería perpetrado por Yahvé, quien habría de hacer llover azufre y fuego en ambas ciudades hasta su aniquilación. Representado de manera recurrente en la cultura visual novohispana, este pasaje expresa una de las muchas dimensiones del trasplante de la matriz cosmológica judeocristiana y sus narrativas escatológicas asociadas con eventos catastróficos.¹¹¹ La destrucción de Sodoma y Gomorra, ciudades que Yahvé habría decidido borrar de la faz de la Tierra para castigar la maldad de sus habitantes, supone un suceso de carácter apocalíptico que presuntamente aparecería en imágenes creadas ya en el siglo XVIII novohispano con la intención de evocar al evento revelado y narrado en el Antiguo Testamento, donde el fuego cae del cielo sobre las dos ciudades, exterminándolas.¹¹²

Rafael Cauduro recuperó por primera vez el relato sobre la extinción de los pueblos de Sodoma y Gomorra en 1985, para luego, en 1995, regresar a esa misma narrativa figurando de un modo diferente el suceso de la extinción revelada. Mientras que *Sodoma y Gomorra* (1985) retoma la narración sobre la extinción revelada a la familia de Lot, representando la mirada de su mujer testificando el suceso, años después —en la pintura titulada *24. Entonces Jehová hizo llover sobre Sodoma y Gomorra, azufre y fuego* (1996)— trabaja nuevamente con el mismo relato, pero en este caso decide integrar los fragmentos donde se describe la manera en la que Yahvé habría hecho llover desde los cielos azufre y fuego sobre Sodoma y Gomorra, destruyendo ambas ciudades, el valle y a todos los seres que los habitaban. (Imagen 17)

110 Basil Lourié, “Propitiatorium in the Apocalypse of Abraham” en *The Old Testament Apocrypha in the Slavonic Tradition. Continuity and Diversity*, Marina Swoboda (autora), Christfried Böttrich y Lorenzo DiTommaso (eds.) (Alemania: Mohr Siebeck, 2011).

111 Aaron M. Hyman, “6. La destrucción de Sodoma y Gomorra y la mujer de Lot convertida en estatua de sal” en *El Antiguo Testamento y el Arte Novohispano*, Carmen Gaitán Rojo y Marcela Corvera Poiré (México: INBAL, 2018), 86–87.

112 Marcela Corvera Poiré, “7. La destrucción de Sodoma y Gomorra y la mujer de Lot convertida en estatua de sal” en *El Antiguo Testamento...*, Gaitán Rojo y Corvera Poiré, 90–91.

Por otro lado, la interpretación que los franciscanos hicieron de las profecías del abad Joaquín de Fiore derivó desde el siglo XVIII en una particular visión escatológica y el papel que la Orden debía tener en la construcción de la sociedad ideal que precedería al fin de los tiempos. Así, la aspiración de los franciscanos de establecer en la Nueva España un reino utópico fue, además de una expresión del ideal de llegar en algún momento al cristianismo prístino, una manifestación de las creencias escatológicas dentro de la Orden. De ahí que la fuerte presencia de los temas apocalípticos en territorio novohispano pueda registrarse en casos como el techo del sotocoro de la iglesia conventual de Tecamachalco, en Puebla, o en los relieves que decoraban las capillas que daban a los atrios y que mostraban a las poblaciones originarias un Cristo que vendría en el fin de los tiempos a juzgar a vivos y muertos.¹¹³ Particularmente, las pinturas que se conservan en el sotocoro de la iglesia franciscana de Tecamachalco fueron presuntamente realizadas en 1562 por un indígena llamado Juan Gerson. El complejo pictórico está conformado por siete escenas tomadas del Antiguo Testamento que se vinculan con el relato apocalíptico para configurar un cosmograma donde incluso aparece la destrucción de la ciudad de Tenochtitlán.¹¹⁴

A pesar de que el aparente estancamiento de la misión religiosa en Mesoamérica y el alejamiento de la idea de un fin del mundo inminente provocaron alteraciones en la visión escatológica franciscana, esta no desapareció por completo e incluso parece haberse fortalecido a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Muy posiblemente por la influencia franciscana, los dominicos también representaron a uno de sus santos como ángel apocalíptico. Por ejemplo en una obra que se conserva en la Pinacoteca de la Profesa, en la Ciudad de México, san Vicente Ferrer aparece arrodillado con grandes alas en su espalda y mirando hacia una visión del Cristo juez sentado sobre un arcoíris.¹¹⁵

Sin embargo, entre las figuraciones apocalípticas, aparentemente, las que han sido más representadas en el arte de la Nueva España son las tomadas del Apocalipsis de San Juan, en particular tres de las que se refieren en el capítulo XII: la visión de la mujer vestida de sol, la visión de la bestia de las siete cabezas y la visión de la intervención del arcángel san Miguel derrotando a la bestia. En el marco de esta tradición escatológica, Miguel Cabrera logró una figuración donde aparece la Virgen protegiendo al Niño de la bestia y al arcángel Miguel luchando

113 Antonio Rubial, “El Apocalipsis en Nueva España. Los cambios de una tradición milenaria” en *Conocimiento y cultura. Estudios Modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*, Adriana Álvarez Sánchez (coord.) (México: UNAM, 2016), 22–24.

114 Rosa de Lourdes Camelo Arredondo, Jorge Gurriá Lacroix y Constantino Reyes Valerio, *Juan Gerson. Tlacuilo de Tecamachalco* (México: INAH, 1964), 22–24.

115 Rubial, “El Apocalipsis...”, 26–34.

contra esta última. Así, entretejiendo referencias diversas para configurar una imagen múltiple de la revelación de san Juan, el pintor Miguel Cabrera creó una de las figuraciones más representativas del siglo XVIII.¹¹⁶ (Imagen 18)

De este modo, san Miguel y la Inmaculada Concepción fueron entidades asociadas con el triunfo sobre la idolatría. Por ejemplo, Luis Juárez realizó una pintura a principios del siglo XVII donde el arcángel aparece subyugando a un Satanás con rasgos indígenas. De esta forma, desde finales del siglo XVII, en múltiples figuraciones, san Miguel aparece luchando contra la hidra bajo la mirada de la Inmaculada. Por otro lado, la descripción que en el Apocalipsis de San Juan se hace de la Jerusalén celeste es retomada por la Orden de San Francisco, que desde el siglo XVI la identificaría en sus misiones en América. Esta asociación también se registra en diversas pinturas murales realizadas en los conventos franciscanos del siglo XVI.¹¹⁷

En otra figuración, creada por Cristóbal de Villalpando a lo largo del último cuarto del siglo XVII, se expresa la particular devoción profesada a los personajes referidos en el relato apocalíptico de Juan, sobre todo el fragmento referido en el capítulo XII del Libro de la Revelación, al que Villalpando apela para la figuración de La mujer del Apocalipsis representada con una serie de elementos compositivos singulares. En la representación aparecen articulados varios acontecimientos de manera simultánea. En la esquina inferior derecha es posible identificar a san Juan presenciando el suceso desde la isla de Patmos y en la esquina superior izquierda, al Padre Eterno recibiendo en las alturas al Niño que corre peligro. Al centro de la imagen una figura alada subyuga a la bestia, auxiliada por san Miguel arcángel.¹¹⁸

En este contexto, la Virgen fue considerada la abogada y protectora, pues sería la Inmaculada Concepción quien habría de defender al imperio español de la hidra monstruosa que quería destruir a los elegidos. Esto tendría un fuerte impacto en la Nueva España, al hacer de la devoción a la Virgen de Guadalupe la figuración de la mujer vestida del sol del Apocalipsis, una visión ya muy extendida y que comenzó con el culto guadalupano entre los sectores criollos de Nueva España. Así, el territorio novohispano se habría de convertir en una alegoría de la revelación narrada en el Apocalipsis de San Juan.¹¹⁹ Por ejemplo, en la figuración creada por el pintor Francisco Antonio Vallejo, *Visión de San Juan en Pathmos-Tenochtitlan*

116 Rogelio Ruiz Gomar, “La Virgen del Apocalipsis. Miguel Cabrera” en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte Pintura Nueva España*, T. II (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [Conaculta], INBAL, 2004), 113.

117 Rubial, “El Apocalipsis...”, 35–50.

118 Andrade Campos (ed.), *Cristóbal de...*, 114–115.

119 Rubial, “El Apocalipsis...”, 51–58.

(1771), es posible identificar con claridad un escenario celestial configurado en torno a la revelación que tuvo el santo en Patmos, conforme al capítulo XII del Apocalipsis. En este caso, la imagen parece hacer referencia a la manera en la que el pasaje fue interpretado desde mediados del siglo xvii por el teólogo criollo Miguel Sánchez, quien lo entendió como una prefiguración de las apariciones guadalupanas del Tepeyac en el valle de México. De ahí que en la imagen san Juan esté referido en su función de transmisor de la revelación junto con el presunto evento guadalupano, que habría de convertir a la imagen del Tepeyac en la patrona principal de la Nueva España en 1754.¹²⁰ (Imagen 19)

Al explorar los imaginarios apocalípticos en su trasplante al contexto mexicano parece posible identificar elementos de orden literario que funcionan en la estructura narrativa de estos relatos como catalizadores para la creación de un dispositivo visión-imagen-realidad que parece tener como objetivo principal provocar en sus receptores una compleja experiencia que presupone un punto de inflexión.

Aparentemente la principal función instrumental del relato apocalíptico sería la de elaborar un dispositivo que detona un mecanismo experiencial determinado por la articulación crisis-catarsis, mediante la creación de una fórmula narrativa determinada por la presuposición de la revelación de un evento que, de manera inminente, ocurrirá en un tiempo futuro predeterminado. Colocando como referente central esta particularidad de la narración apocalíptica, parece viable explorar estructuras poéticas y retóricas específicas con la intención de identificar los mecanismos que hacen posible yuxtaponer e incluso entrelazar universos simbólicos recursivos.¹²¹ Tal vez sea esta una de las dimensiones que se pueden identificar al rastrear la recepción y el efecto que tuvo el Libro de la Revelación en el complejo imaginario y culturas de la Edad Media, donde sería posible registrar diversos trayectos entre los mundos celestiales y los terrenales dentro de los que emergen las distintas formas de la revelación mediante sus múltiples expresiones teológicas y escatológicas, pero, sobre todo, en sus dimensiones artísticas.¹²² Específicamente, el Libro de la Revelación respondería a una particular configuración narrativa que busca emplear el modelo apocalíptico para producir una visión determinada por un posicionamiento político concreto en relación a las estruc-

120 Jaime Cuadriello, “El padre Clavijero y la lengua de san Juan Nepomuceno”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33(99) (México: UNAM, 2012), 166–168.

121 Adela Yarbro Collins, *Crisis and Catharsis: The Power of the Apocalypse* (Filadelfia: Westminster, 1984).

122 Richard K. Emmerson y Bernard McGinn (eds.), *The Apocalypse in the Middle Ages* (Londres: Cornell University Press, 1992).

turas de poder del contexto en el que fue creado.¹²³ Parece importante aquí tener en cuenta que la presunta experiencia de Juan durante su estancia en la isla mediterránea de Patmos y el relato que esta produjo estaría dirigido a las comunidades del Asia Menor, seguidoras de Jesús, con la intención de promover la transformación de los sistemas políticos de la época y con ello crear una nueva estructura en las relaciones de poder en aquel contexto político y social.¹²⁴

Por otro lado, es importante señalar nuevamente que la percepción del tiempo y del espacio, los dos parámetros básicos a través de los cuales el ser humano configura su realidad, parecen estar determinados parcialmente por las distintas formas de interacción cultural y, en este caso, religiosa. Aparentemente, en el caso de la tradición occidental dicha percepción se vio determinada por la escatología judeocristiana, pero, sobre todo, por el último libro canónico de la versión cristiana, conocido como El Apocalipsis o Libro de la Revelación. En esta narrativa la visión de un tiempo lineal, con un principio y un fin únicos, se impuso sobre las concepciones temporales establecidas en la Antigüedad; estableciendo la idea de que el único hecho futuro seguro era el Apocalipsis.

Dada la inexistencia de la idea moderna de progreso, en aquel proceso parece no haber sido posible establecer un principio dirigido al mejoramiento, por ello las sociedades que buscaban modelos de perfección terrenales veían hacia el pasado, no hacia el futuro. Sin embargo, el pasado tampoco era concebido desde un sistema temporal histórico. Así, a lo largo de la Edad Media los eventos catastróficos eran figurados como signos de la destrucción final y del Juicio Universal. De ahí que la fuerza visual y conceptual del Libro de la Revelación y el capítulo XII del Apocalipsis hayan permitido que en cada coyuntura de la experiencia occidental fueran refigurados los sucesos que habrían de ocurrir en el futuro cercano, teniendo como referencia la palabra revelada.

Una de las primeras manifestaciones de esa recepción del Apocalipsis se dio alrededor del reino milenario, tema que aunque ocupa dos versículos del libro tendría un gran impacto en los imaginarios en Occidente. Por ejemplo, entre los siglos IV y VII varios textos profetizaron que antes del fin de los tiempos se instauraría un reino de paz presidido por un gobernante que impondría la justicia en la Tierra. Más tarde, a fines de la Edad Media, los profundos cambios que afectaron al mundo occidental permitieron la emergencia de nuevas interpretaciones sobre el fin de los tiempos, conservando muchos elementos de la escatología

123 R. Bauckham, *Climax of Prophecy: Studies on the Book of Revelation* (Reino Unido: Bloomsbury Publishing, 1998).

124 David L. Barr, *Tales of the End: A Narrative Commentary on the Book of Revelation* (Santa Rosa, California: Polebridge Press, 1998).

medieval, pero integrando referencias determinadas por diversos acontecimientos que comenzaron a transformar la cosmovisión occidental de tradición judeocristiana.¹²⁵

Segunda parte

Parece entonces posible —al mirar hacia las narrativas apocalípticas surgidas en la trayectoria del imaginario occidental, desde sus orígenes hasta los tiempos recientes— explorar múltiples, pero afines, concepciones sobre el mundo y su puesta en crisis. Examinando los diversos aspectos de este imaginario se pueden identificar también diferentes relatos que, a su vez, derivan en un amplio espectro analítico que proporciona un extenso panorama del fenómeno,¹²⁶ no solamente del desarrollo del pensamiento apocalíptico en las mentalidades medievales y renacentistas,¹²⁷ sino también desde la fascinación de los judíos y sus descendientes cristianos por las revelaciones del destino del mundo y de la humanidad hasta los imaginarios escatológicos derivados de la Conquista de América y las principales narrativas ancladas en los imaginarios de corte milenarista.¹²⁸ Por ello, estudiar los múltiples procesos que dieron origen a las narrativas apocalípticas en el mundo antiguo y sus trayectorias hasta la Edad Moderna,¹²⁹ en conjunto con la resonancia de estas en múltiples imaginarios actuales, permite rastrear la manera en la que encuentran correspondencias moduladas por los lenguajes, las técnicas y los diversos medios de creación visual contemporánea.¹³⁰ Así, al analizar los pilares fundacionales de los imaginarios occidentales y el desgaste que ha supuesto la creencia y el debate persistentes sobre el fin del mundo es posible encontrar en el relato apocalíptico no solamente un paradigma literario, sino también un tropo artístico, así como un discurso modulado históricamente que se ha transformado según las múltiples circunstancias culturales en las que transita. Por esta razón, explorar los diversos aspectos sociales y culturales que han determinado a los

¹²⁵ Rubial, “El Apocalipsis...”, 19–21.

¹²⁶ Bernard McGinn, *The Encyclopedia of Apocalypticism*, vol. 3: *Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age* (Reino Unido: Bloomsbury Publishing, 1998).

¹²⁷ Marjorie Ethel Reeves, *The Prophetic Sense of History in Medieval and Renaissance Europe* (Londres: Routledge, 1999).

¹²⁸ Eugen Weber, *Apocalypses. Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs through the Ages* (EUA: Harvard University Press, 2000).

¹²⁹ Bernard McGinn, John J. Collins y Stephen Stein (eds.), *The Continuum History of Apocalypticism* (Reino Unido: Bloomsbury Publishing, 2003).

¹³⁰ John Walliss y K. G. C. Newport, *The end all around US: Apocalyptic texts and popular culture* (Londres: Routledge, 2013).

imaginarios apocalípticos desde el período premoderno y registrar después sus variantes en diversos contextos posibilita dimensionar el efecto múltiple de las narrativas que presuponen experiencias reveladoras¹³¹ y que hicieron posible la producción de formas narrativas sobre el fin del mundo en las visiones de origen judío, cristiano y musulmán, y las respectivas heterorreferencias identificadas al interior de cada sistema religioso.¹³²

No obstante, parece necesario subrayar que una de las dimensiones fundamentales de la cultura que conduce a los imaginarios apocalípticos es aquella que encuentra como referente principal al fenómeno de la imagen, donde se puede explorar la manera en la que relatos como el del juicio final han sido referidos a través de múltiples representaciones realizadas por artistas en el norte de Europa durante el siglo xvi y permiten hoy explorar las diversas dimensiones de este imaginario a partir de ejemplos creados a lo largo del período crucial de la Reforma.¹³³

Sin duda, la identificación de algunas dimensiones de los sistemas escatológicos registradas en diversos medios portadores de imágenes ha hecho de múltiples ejemplos cristianos, de los períodos medieval y renacentista un particular referente para analizar concepciones sobre la finalidad última de las cosas dentro de esos imaginarios.¹³⁴ Es así como las trayectorias de la imagen apocalíptica han sido trazadas a través de su ramificación en las múltiples dimensiones simbólicas registradas en representaciones creadas a lo largo de su trayectoria por la cultura visual, permitiendo explorar variados tópicos referidos a través de las particulares visiones de pintores que formaron parte de la cultura occidental y artistas *outsiders* del siglo xx.¹³⁵

Particularmente, la recepción del Libro del Apocalipsis a lo largo de la Baja Edad Media y durante la Primera Edad Moderna ha sido registrada al estudiar múltiples representaciones creadas desde 1250 y hasta 1522, donde las diferentes formas en que operan las imágenes exhiben estrategias interpretativas afines a los elementos identificados en la exégesis textual. Ahí el carácter ambivalente de la representación visual parece actuar como mecanismo para la exploración tanto del contenido como del carácter formal del texto apocalíptico y, en consecuencia,

131 Michael A. Ryan (ed.), *A Companion to the Premodern Apocalypse* (Leiden, Boston: Brill, 2016).

132 W. Brandes, F. Schmieder y R. Voß, *Peoples of the Apocalypse: Eschatological Beliefs and Political Scenarios* (Berlín, Boston: De Gruyter, 2016).

133 Craig Harbison, *The Last Judgement in Sixteenth Century Europe: A Study of the Relation Between Art and the Reformation* (Nueva York: Garland Publishing, 1976).

134 Heidi J. Hornik, "Eschatology in Fine Art" en *The [Oxford] Handbook of Eschatology*, Jerry L. Walls (ed.) (Reino Unido: Oxford University Press, 2008), 629–654.

135 Nancy Grubb, *Revelations: Art of the Apocalypse* (Nueva York: Abbeville Press, 1997).

hace posible conjeturar la potencial relación complementaria entre la dimensión textual y la visual a partir de ejemplos de manuscritos iluminados, tapices, retablos, pinturas y xilografías.¹³⁶

Sin duda, el relato contenido en el Libro del Apocalipsis ha sido una fuente de fascinación continua, ya que sus componentes se han integrado a diversos imaginarios de formas diferentes, siendo empleados por los artistas visuales europeos, quienes los han evocado en múltiples formas. De este modo, las imágenes apocalípticas han transitado por variados sistemas ideológicos y políticos, hospedándose en las representaciones e interpretaciones tanto de ilustradores de libros medievales como de artistas gráficos, e incluso de cineastas de los siglos xx y xxi.¹³⁷ Por lo tanto el potente lenguaje simbólico de la narrativa apocalíptica se condensa tanto en imágenes evocadas en múltiples ilustraciones medievales de manuscritos ilustrados,¹³⁸ como en las diversas narrativas de corte apocalíptico registradas en múltiples expresiones que forman parte del imaginario mexicano y que se hospedan en medios diversos como pinturas, grabados, impresos, fotografías, esculturas y orfebrería elaboradas desde el siglo xvi, trazando los itinerarios de los relatos escatológicos originados en la tradición judeocristiana y sus transformaciones a lo largo de los siglos siguientes desde su trasplante a este contexto geográfico.¹³⁹

Así, al registrar los principios generales del pensamiento escatológico en Occidente, tomando como punto de partida el imaginario creado en el judaísmo profético tardío y en el cristianismo primitivo, parece quedar expuesta la manera en la que los sistemas escatológicos de tradición judeocristiana encuentran un nuevo ámbito de inoculación en los imaginarios modernos, donde la escatología se seculariza al operar como elemento central de la filosofía de la historia moderna en Occidente. En consecuencia, la filosofía de la historia habría derivado en un mecanismo particular que, al operar como configurador del tiempo, provocaría que el orden del tiempo y el orden escatológico del mundo funcionen de manera recursiva, al implicar la emergencia de la revelación como mecanismo fundamental de la emancipación,¹⁴⁰ derivando —particularmente en el caso de la filo-

136 Natasha O'Hear, *Contrasting Images of the Book of Revelation in Late Medieval and Early Modern Art: A Case Study in Visual Exegesis* (Reino Unido: Oxford Theological Monographs, 2017).

137 Natasha O'Hear, *Picturing the Apocalypse: The Book of Revelation in the Arts Over Two Millennia* (Reino Unido: Oxford University Press, 2017).

138 Richard Emmerson, *Apocalypse Illuminated: The Visual Exegesis of Revelation in Medieval Illustrated Manuscripts* (Pensilvania: University Press, 2018).

139 Museo Nacional del Virreinato (ed.), *Visiones apocalípticas. Cambio y regeneración. Siglos XVI al XX* (México: Conaculta, INAH, 2000).

140 Jacob Taubes, *Occidental Eschatology* (Stanford: University Press [1947], 2009).

sofía de la religión de Hegel— en una teología política implícita.¹⁴¹ Incluso se ha planteado que, en su conjunto, el pensamiento filosófico moderno, desde Kant, habría dado un giro apocalíptico que sería rastreable de manera específica en el pensamiento escatológico contenido en las obras de F. Hegel y K. Marx.¹⁴²

Aunque la escatología cristiana continúa jugando un rol protagónico en la formación de los imaginarios contemporáneos, también es posible registrar elementos que forman parte de otras tradiciones religiosas en la conformación de las múltiples narrativas que nutren parte de los imaginarios en la actualidad. Así, la presencia de una multiplicidad de ámbitos que presuponen la existencia de narrativas basadas en la identificación del fin último de las cosas parece colocar a la escatología como una de las dimensiones principales de diversos imaginarios.¹⁴³ Incluso parece viable registrar posibles elementos de orden escatológico entre las narrativas de origen teológico y las emanadas de la ciencia moderna en relación con el fin del universo,¹⁴⁴ o puntos de contacto entre todas las religiones en el Occidente medieval como en el Oriente, donde los fundamentos de sus sistemas cosmogónicos desempeñan un papel fundamental como vehículos para la construcción de sus sistemas axiológicos.¹⁴⁵ De hecho, una de las dimensiones que perfilan en gran medida a las narrativas escatológicas es la que coloca en el centro de la constelación al componente milenarista, que es uno de los elementos principales de los imaginarios producidos en la tradición occidental.

Por su parte, las narrativas milenaristas parecen haber sido fundamentales en la producción de las estructuras semánticas a través de las cuales los acontecimientos han sido referidos al interior de las culturas perfiladas por la modernidad,¹⁴⁶ sobre todo porque influyeron en los procesos que determinaron las distintas visiones del mundo en la Antigüedad y derivaron en las visiones del futuro

141 Thomas Lynch, *Apocalyptic Political Theology: Hegel, Taubes and Malabou* (Reino Unido: Bloomsbury Publishing, 2019).

142 Jacques Derrida, “Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy”, *Oxford Literary Review* 6 (1984), 3–37.

143 Jerry L. Walls, *The Oxford Handbook of Eschatology* (Reino Unido: Oxford University Press, 2010).

144 Christophe Chalamet, Andreas Dettwiler, Mariel Mazzocco y Ghislain Waterlot, *Game Over?: Reconsidering Eschatology* (Berlín: De Gruyter, 2017).

145 Veronika Wieser, Vincent Eltschinger y Johann Heiss, *Cultures of Eschatology: vol. 1: Empires and Scriptural Authorities in Medieval Christian, Islamic and Buddhist Communities* y vol. 2: *Time, Death and Afterlife in Medieval Christian, Islamic and Buddhist Communities* (Berlín: De Gruyter, 2020).

146 Ruth H. Bloch, *Visionary Republic: Millennial Themes in American Thought 1756–1800* (Reino Unido: Cambridge University Press, 1985).

en la modernidad.¹⁴⁷ Al mismo tiempo, la presencia de los relatos escatológicos que forman parte de las tradiciones religiosas originarias de Oriente Medio habrían encontrado espacio de inoculación en el interior de distintos tipos de narrativas modernas.¹⁴⁸ De ahí que explorar los complejos imaginarios milenaristas desde una perspectiva múltiple permitiría establecer la existencia de ciertos mecanismos en común, haciendo posible estudiar distintas tradiciones religiosas con la intención de lograr una visión transcultural del pensamiento milenarista,¹⁴⁹ sin dejar de lado sus diversas expresiones mediadas a través de visiones artísticas y científicas del mundo a lo largo de los siglos.¹⁵⁰

Uno de los ejemplos que parecen mostrar la manera en la que estas narrativas transitan por diversos contextos culturales es el modo en el que aparentemente los grupos evangélicos conservadores a principios de la Guerra Fría promovieron el establecimiento de una Nueva Derecha Cristiana a lo largo de la década de 1980, creando y promoviendo una interpretación de carácter apocalíptico *ad hoc* al contexto, pero que estaba arraigada en su escatología.¹⁵¹ Así, las variedades de la retórica milenaria, desde sus formas más antiguas hasta la actualidad, aparentan ser componentes de una gran variedad de sistemas escatológicos,¹⁵² donde los credos milenaristas se caracterizan por la expectativa de que la salvación se llevará a cabo, para todo un grupo, por un agente sobrehumano, con o sin colaboración humana. En este punto es importante subrayar que, aunque el término *milenarismo* tiene su referencia principal en la tradición cristiana, generalmente es una categoría que se utiliza para estudiar las expresiones religiosas en diversas culturas y tradiciones religiosas, desde los antiguos movimientos del Cercano Oriente hasta los movimientos apocalípticos.¹⁵³

Particularmente, al examinar los imaginarios en torno a la idea del juicio final, en articulación con las múltiples visiones apocalípticas, se pueden rastrear

147 Norman Cohn, *Cosmos, Chaos and the World to Come. The Ancient Roots of Apocalyptic Faith* (EUA: Yale University Press, 2001).

148 Abbas Amanat y Magnus T. Bernhardson, *Imagining the End: Visions of Apocalypse from the Ancient Middle East to Modern America* (Reino Unido: Bloomsbury Publishing, 2002).

149 Glen S. McGhee y Stephen D. O'Leary, *War in Heaven/Heaven on Earth: Theories of the Apocalyptic* (Londres: Routledge, 2005).

150 Cathy Gutiérrez y Hillel Schwartz (eds.), *The End That Does: Art, Science and Millennial Accomplishment* (Londres: Routledge, 2006).

151 Angela M. Lahr, *Millennial Dreams and Apocalyptic Nightmares: The Cold War Origins of Political Evangelicalism* (Reino Unido: Oxford University Press, 2007).

152 Richard Landes, *Heaven on Earth: The Varieties of the Millennial Experience* (Reino Unido: Oxford University Press, 2011).

153 Catherine Wessinger, *The Oxford Handbook of Millennialism* (Reino Unido: Oxford University Press, 2016).

sus transformaciones y comparar sus funciones en contextos religiosos y seculares, registrando sus itinerarios en diversos ámbitos. De esta manera, es posible analizar como parte de un amplio y complejo imaginario transcultural a las tradiciones proféticas premilenarias, las profecías asociadas a las visiones de la Virgen María, las ideas seculares sobre el apocalipsis nuclear y la transformación de la profecía apocalíptica tras la Guerra Fría, en conjunto con las ideas apocalípticas emergentes asociadas a los ovnis y los extraterrestres.¹⁵⁴ De manera semejante como las retóricas postapocalípticas se identifican en las secuelas del holocausto, los postapocalipsis estadounidenses y los múltiples imaginarios en torno a lo que ocurre después de un acontecimiento concebido como concluyente encuentran correlatos en componentes simbólicos en un vasto fenómeno narrativo que se expresa a través de representaciones diversas.¹⁵⁵

Considerando los aspectos mencionados en los párrafos anteriores, parece pertinente referir a un trabajo de José Clemente Orozco, que realizó en el templo de Jesús Nazareno en la Ciudad de México, y donde se puede encontrar una de las más interesantes expresiones de los imaginarios apocalípticos creados en la cultura visual mexicana de finales de la primera mitad del siglo xx. La obra *Apocalipsis*, pintada entre 1942 y 1944, parece haber sido un derivado de la comisión que Orozco recibió cuando el entonces presidente Lázaro Cárdenas le pidió elaborar un mural en la Suprema Corte de Justicia de la Nación (scjn).

Aparentemente, después de que Orozco fuera comisionado en 1940 por la entonces Dirección de Bienes Nacionales para realizar un fresco en el nuevo edificio de la scjn y tras la sucesión presidencial, las autoridades del nuevo gobierno decidieron modificar el acuerdo para que la comisión fuera concluida en una iglesia ubicada apenas a unas cuantas calles. Dado los roces que presuntamente José Clemente Orozco tuvo con las autoridades de la época, el proyecto fue modificado y le fue solicitado desarrollar en la iglesia de Jesús de Nazareno una obra que glorificara la Conquista de México. Bajo estas circunstancias, el artista decidió recuperar el relato apocalíptico contenido en el Libro de la Revelación para elaborar una narrativa *ad hoc* a la realidad que él veía en aquel momento, donde un personaje es representado rodeado por entidades aladas que operan como elementos para figurar el evento, generando un emplazamiento visual plagado de referencias a la muerte, la desgracia, el sufrimiento y los horrores que revelan un mundo destruido¹⁵⁶ o en proceso de agotarse. (Imagen 20)

154 Daniel Wojcik, *The End of the World As We Know It* (EUA: Nueva York University Press, 1999).

155 James Berger, *After The End: Representations of Post-Apocalypse* (EUA: University of Minnesota Press, 1999).

156 Raquel Tibol, "Orozco: En vez de la Conquista el Apocalipsis", *Proceso*, 1 de marzo (2012), 1–17.

Se podría pensar, entonces, que el impacto de las narrativas e imaginarios apocalípticos creados en contextos tempranos parece haber encontrado en la cultura contemporánea correlatos diversos, incluso en el cuerpo femenino —al ser entendido como objeto de opresión y control a lo largo de la historia— donde se registran otras de las dimensiones del conflicto del bien contra el mal. Desde este enfoque, sería posible explorar las correspondencias entre el pensamiento feminista y los imaginarios apocalípticos, es decir, las formas en las que el relato apocalíptico funciona como referente para aproximarse a los distintos mecanismos de control contenidos en las prácticas culturales.¹⁵⁷ De ahí que al examinar las variantes de las narrativas apocalípticas en la Edad Media, la Reforma y las revoluciones seculares de los siglos XIX y XX, en la actualidad sea viable rastrear las diversas trayectorias de los tropos y relatos apocalípticos en los imaginarios y en las figuraciones. En consecuencia, es factible explorar en la dimensión escatológica un amplio abanico de creencias, acontecimientos y procesos sociales centrados en las disyuntivas culturales relacionadas con las visiones del colapso del mundo, característica que parece ser la que posibilita su articulación con diversos procesos y tiempos sociales, además de asimilarse a diferentes concepciones del tiempo.¹⁵⁸

Por ejemplo, las pautas del pensamiento apocalíptico islámico a lo largo de los siglos muestran numerosas diferencias, entre las que están el uso reciente de textos escatológicos judíos y cristianos por parte de algunos escritores musulmanes, así como elementos recuperados de imaginarios presentes en la cultura popular.¹⁵⁹ Debido a ello, las narrativas y elementos que conforman los discursos acerca de un evento apocalíptico en el uso contemporáneo con frecuencia están relacionados con finales violentos a gran escala o con la esperanza de la renovación final del mundo.¹⁶⁰ Aquí el impacto formativo y continuo del cristianismo dentro del movimiento cultural del modernismo pone de manifiesto que el cristianismo no era un sistema de creencias cualquiera para los modernistas, sino el depositario de la tradición religiosa en Occidente que supuestamente ha significado una poderosa fuerza cultural y política. De ahí que el cristianismo habría sido susceptible de ser transformado imaginativamente para que pudiera mantenerse

157 Brenda E. Brasher y Lee Quinby (eds.), *Gender and Apocalyptic Desire-Millennialism and Society* (Londres: Routledge, 2006).

158 John R. Hall, *Apocalypse: From Antiquity to the Empire of Modernity* (Reino Unido: Cambridge Polity Press, 2009).

159 Jean Pierre Filiu, *Apocalypse in Islam* (EUA: University of California Press, 2012).

160 Motoko Tanaka, "The Trajectory of Apocalyptic Discours" en *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014).

al interior de los imaginarios modernos,¹⁶¹ como parece expresarse también en algunas de las matrices filosóficas del siglo xx.¹⁶²

Un último ejemplo se hace pertinente en este punto. La serie *El Apocalipsis de San Juan*, creada por Rufino Tamayo y editada en 1959 con quince cromolitografías elaboradas a partir de los pasajes narrados en el Libro de la Revelación, permite mostrar el uso de ciertos mecanismos de abstracción y sintetismo que, sin embargo, mantienen relación con los eventos referidos en el último libro canónico del Nuevo Testamento. (Imagen 21) En la figuración es posible registrar la revelación hecha a san Juan a través de la identificación de algunos de los componentes del relato, como el demonio de siete cabezas o los Cuatro Jinetes del Apocalipsis. Asimismo, en la serie diversos componentes narrativos y descriptivos son refigurados con la intención de enfatizar la carga simbólica del evento narrado,¹⁶³ reimaginándolo como un suceso dramático de naturaleza cósmica. La serie también parece operar poéticamente a través de mecanismos abstracto-evocativos, figurativo-oníricos y figurativo-simbólicos, logrando un relato apocalíptico centrado en una estética universalista que prefigura la destrucción de la totalidad del universo.¹⁶⁴

Tercera parte

Sin duda alguna, tras el atentado contra el World Trade Center de Nueva York, en 2001, se reactivó una atmósfera de características apocalípticas motivada por las dimensiones y consecuencias del suceso, haciendo resurgir las figuraciones sedimentadas en el relato del apocalipsis. Aquí, la exploración de los imaginarios cotidianos y su articulación con la dimensión apocalíptica registrada en la sociedad, la cultura y la política contemporáneas permite comprender las formas en que las percepciones del apocalipsis divergen en contextos diversos.¹⁶⁵ Por ejemplo, visiones irónicas de las narrativas apocalípticas dominantes en la actualidad

¹⁶¹ Erik Tonning, Matthew Feldman y David Addyman (eds.), *Modernism, Christianity and Apocalypse* (Leiden: Brill, 2015).

¹⁶² Leonard Lawlor, *From Violence to Speaking Out: Apocalypse and Expression in Foucault, Derrida and Deleuze* (Edimburgo: University Press, 2016).

¹⁶³ Juan Carlos Pereda (ed.), *Rufino Tamayo. Catalogue Raisonné Gráfica/Prints 1925–1991* (México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, Conaculta, INBAL, Turner, 2004), 80–83.

¹⁶⁴ José Luis Barrios, “Apocalipsis de San Juan. Rufino Tamayo” (comentario de obra) en *Visiones apocalípticas...*, Museo Nacional del Virreinato, 118.

¹⁶⁵ Nadia Al-Bagdadi, David Marno y Matthias Riedl, *The Apocalyptic Complex: Perspectives, Histories, Persistence*, 1.^{ra} edición (Budapest: Central European University Press, 2018).

han encontrado incluso aproximaciones críticas a la idea del Antropoceno, concepto presuntamente definitorio de nuestro tiempo.¹⁶⁶ Otras perspectivas intentan registrar la conexión entre la lógica que rige la construcción de los mitos y las narraciones apocalípticas, sobre todo al considerar que, a pesar de varios cambios en los entornos políticos y culturales a lo largo de los siglos, en medio del ascenso y la caída de líderes carismáticos, el formato o la estructura de dichas narrativas, sigue siendo ampliamente consistente.¹⁶⁷

Así, parece posible plantear que el apocalipsis y el fin del mundo son narrativas que han tenido un lugar central en los imaginarios bíblicos, teológicos y populares de la Antigüedad, la Edad Media y la Primera Modernidad,¹⁶⁸ y han atravesado la matriz occidental desde sus orígenes hasta la actualidad.¹⁶⁹ Asimismo, han permitido estudiar las contenciones y desarrollos actuales de los múltiples *riesgos existenciales*. Por ello, al examinar algunas de las formas en que se ha dado sentido a estos apocalipsis secularizados a través de narrativas culturales más amplias se puede demostrar que nuestras respuestas a estos riesgos están impregnadas igualmente por estas conciencias conformadas por elementos escatológicos. De esta forma, explorar el modo en que la narrativa apocalíptica enmarca y da sentido a las crisis contemporáneas, seculares y científicas, centradas en la guerra nuclear, la crisis medioambiental general y el cambio climático en diversos contextos culturales, hace posible una articulación entre las múltiples expresiones de la identidad y de la representación y permite registrar la presencia de relatos de tradición apocalíptica en imaginarios que intentan responder a las crisis contemporáneas.¹⁷⁰

Aparentemente, el discurso mediático contemporáneo, los medios de comunicación, las profecías y las prácticas en torno a las visiones del final de los tiempos parecen estar en sintonía con las narrativas teológicas, filosóficas, políticas e históricas identificadas desde el arte profético de la Edad Media hasta la teología política actual, donde es posible identificar la presencia de algún relato

166 Joanna Żylińska, *The End of Man: A Feminist Counterapocalypse* (EUA: University of Minnesota Press, 2018).

167 Abraham Rotstein, *Myth, Mind and Religion. The Apocalyptic Narrative* (Nueva York: Peter Lang Verlag, 2018).

168 Eric Knibbs, Jessica Boon y Erica Gelser, *The End of the World in Medieval Thought and Spirituality* (Reino Unido: Palgrave Macmillan Cham, 2019).

169 John Collins, Bernard McGinn y Stephen Stein (eds.), *Encyclopedia of Apocalypticism*, vol. 1: *The Origins of Apocalypticism in Judaism and Christianity* (Reino Unido: Bloomsbury Publishing, 2000).

170 Hauke Riesch, *Apocalyptic Narratives: Science, Risk and Prophecy* (Londres: Routledge, 2021).

apocalíptico¹⁷¹ que, en cualquiera de sus expresiones, contiene como referencia central la visión de un mundo puesto en crisis. En este contexto, sería pertinente hacer referencia a una pieza creada por Ernesto Muñiz y que lleva como título *Coronavirgen* (2023). En su primera versión, la imagen de la Virgen fue resultado de un ejercicio para desafiar a la fe católica, al tomar como referencia la crisis medioambiental actual. Usando la técnica del *collage*, Muñiz figura a una Virgen con máscara de oxígeno y la representación del SARS-CoV-2 en lugar del sagrado corazón con el que habitualmente es representada. Desde el año 2010, el artista ha trabajado con la técnica mencionada para hacer obras que juxtaponen personajes celestiales con elementos terrenales. Particularmente, en el caso de la primera versión de esta pieza, Muñiz decidió pegarla en la calle un día antes de que se anunciara el confinamiento causado por la propagación mundial del SARS-CoV-2. Para el autor esta era una imagen que prefiguraría el fin y principio de una nueva era, ya que integra en la composición una referencia al planeta Tierra, enfatizando con ello la dimensión global de la catástrofe revelada. (Imagen 22)

De esta forma, existe una reiterada presencia de relatos que hacen referencia a una nueva catástrofe que augura la extinción de, si no toda, gran parte de la humanidad, y que revelan las formas elementales del imaginario apocalíptico desde la Antigüedad hasta nuestros días, mostrando que la predicción es una forma cultural que, incluso dentro de la ciencia, opera en ciertos casos en el ámbito de la conjetura.¹⁷² De ahí que la escatología apocalíptica, desde la perspectiva de la función retórica, tome con frecuencia nociones como tiempo, poder o perversidad como referentes para desarrollarse en el marco de una dimensión dramática y argumentativa que forma parte del discurso de la interpretación profética en el discurso escatológico-apocalíptico.¹⁷³

En este contexto, estudios desarrollados desde la psicología social experimental han intentado mostrar la manera en la que las colectividades que predicen un evidente próximo escenario del fin del mundo adecuan sus preceptos tras haber transcurrido el tiempo sin que la profecía se realizara, mostrando la manera en la que los grupos ideológicamente identificados con un relato apocalíptico

171 Louis M. Berger, Hajo Raupach y Alexander Schnickmann (eds.), *Leben am Ende der Zeiten. Wissen, Praktiken und Zeitvorstellungen der Apokalypse* (Alemania: Campus Verlag, 2021).

172 Walter J. Karplus, *The Heavens Are Falling. The Scientific Prediction of Catastrophes in Our Time* (Boston: Springer, 1992).

173 Stephen D. O'Leary, *Arguing the Apocalypse: A Theory of Millennial Rhetoric* (Nueva York, Oxford: Oxford University Press, 1994).

configuran potenciales visiones *ad hoc* con sus estructuras imaginarias.¹⁷⁴ Por otro lado, parece que el registro de un lenguaje determinado y las formaciones ideológicas que lo sustentan permiten encontrar en las narrativas de corte apocalíptico un particular despliegue discursivo con funciones específicas en torno a la semantización de la experiencia escatológica, como presuntamente ocurrió también en el contexto de la empresa colonial.¹⁷⁵

No obstante, la amplitud de los imaginarios sobre el fin del mundo obliga a buscar en lo profético una de las dimensiones centrales de estas narrativas, ya que es esta cualidad la que probablemente integra múltiples acepciones del término, usando como denominador común el acceso a un mensaje transmitido por una instancia o agente divino. Por ello al explorar la revelación, en relación con una estructura política, emerge información fundamental para entender los diversos usos del componente político vinculado a las revelaciones registradas desde la Baja Edad Media hasta el presente¹⁷⁶ y permite registrar puntos de contacto entre las creencias apocalípticas de la Antigüedad y algunos movimientos del siglo xx inspirados en el milenarismo de origen religioso y, en consecuencia, político.¹⁷⁷

Como se ha señalado ya, las visiones escatológicas milenarias contenidas en el último libro del Nuevo Testamento han tenido un importante impacto en las escatologías occidentales, dado que estas narrativas contribuyeron a la configuración de la imaginación occidental durante los siglos siguientes, pues fue mediante estas visiones como se conformaron los escenarios apocalípticos en el imaginario occidental, determinando la experiencia y la semantización de la idea de la revelación y el poder del apocalipsis durante el período moderno temprano de la imaginación europea y su expansión en múltiples sistemas culturales.¹⁷⁸

También se ha mencionado ya que otra de las dimensiones fundamentales del fenómeno aquí explorado es la que se halla en la idea de *tiempo*, ya que es uno de los componentes principales de la realidad y a través de él encuentran orden los elementos constitutivos de las narrativas sobre el fin del mundo, pues están ordenados de tal manera que determinan las relaciones entre los sucesos y expe-

174 Leon Festinger, Henry W. Riecken y Stanley Schachter, *When Prophecy Fails: A Social and Psychological Study of a Modern Group that Predicted the Destruction of the World* (Nueva York: Harper & Row, 1956).

175 Djelal Kadir, *Columbus and the Ends of the Earth. Europe's Prophetic Rhetoric as Conquering Ideology* (EUA: University of California Press, 1992).

176 Bertrand Taithe (ed.), *Prophecy: The Power of Inspired Language in History* (Reino Unido: Sutton Publishing Ltd., 1997).

177 Ted Daniels (ed.), *A Doomsday Reader: Prophets, Predictors, and Hucksters of Salvation* (EUA: Nueva York University Press, 1999).

178 Arthur H. Williamson, *Apocalypse Then: Prophecy and the Making of the Modern World* (Washington: Praeger, 2008).

riencias. Aunque esta propiedad parece ser una constante en toda referencia temporal, independientemente de la manera en la que esta sea estudiada, es importante considerar que la tensión entre el tiempo, la eternidad y la escatología presupone problemas relacionados con la posibilidad de asumir la particularidad de las relaciones temporales, pues es a través de estos referentes donde se articulan las múltiples cosmogonías.¹⁷⁹ De ahí la relación entre la realidad y el *ethos* profético, ya que al parecer su función es producir certidumbre, como quedaría expuesto al indagar en la genealogía del *ethos* científico-profético desde sus raíces en los oráculos antiguos, para luego explorar su florecimiento en la Europa del siglo XVII.¹⁸⁰

En su momento, la llamada *nueva historia cultural*¹⁸¹ postuló una forma de hacer historia, centrada en los lenguajes, las representaciones y las prácticas, subrayando el estudio de las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social.¹⁸² Otros aspectos definitorios de este enfoque fueron su manera de analizar los vínculos entre la *cultura popular* y la *alta cultura*, así como su aproximación a diversas y complejas relaciones entre las formas impuestas y las múltiples manifestaciones de resistencia en distintas épocas.¹⁸³ Además, el enfoque promovido por la nueva historia cultural pretendería registrar la forma en que los actores sociales dan sentido a sus prácticas y discursos, y se situaría, por tanto, en el punto intermedio de las capacidades inventivas de los individuos o grupos y las restricciones y convenciones que los limitan en función de sus posiciones en las relaciones de dominación. Así, para esta perspectiva, la idea de *representación* funcionaría como una referencia central, ya que es a través de las representaciones que es posible establecer las conexiones entre las posiciones de los actores y las relaciones de poder, y, en consecuencia, analizar la forma en que estos y los grupos se perciben a sí mismos y a los demás. De esta forma, el trabajo de registro-identificación de las relaciones de poder, haciendo hincapié en las expresiones de aceptación o rechazo por parte de los dominados, permitió a la nueva historia cultural explorar los diversos espacios de intercambio.¹⁸⁴

Por su parte, al interior de la dimensión microhistórica parecía posible ejercer un trabajo de contextualización múltiple que suponía establecer, en primera ins-

179 William Lane Craig, "Time, Eternity, and Eschatology" in *The [Oxford] Handbook of Eschatology*, Jerry L. Walls (ed.) (Reino Unido: Oxford University Press, 2008), 597–613.

180 Lynda Walsh, *Scientists as Prophets: A Rhetorical Genealogy* (Reino Unido: Oxford University Press, 2013).

181 Hunt (ed.), *The New...*

182 Chartier, "La nueva historia...", 13–14.

183 Chartier, "La nueva historia...", 30–31.

184 Chartier, "La nueva historia...", 34 y 38.

tancia, la posición que cada actor histórico particular ocupa en los procesos, situándose en los lugares, dimensiones y niveles diversos de los fenómenos. En este enfoque no hay discontinuidad ni, mucho menos, oposición entre la historia local y la historia global, porque las prácticas y representaciones de un individuo, un grupo y un espacio concretos permiten captar una modulación particular de la historia global.¹⁸⁵ Así, en cada representación parece factible registrar referencias imposibles de documentar en otras escalas, haciendo de estos mecanismos el acceso al relato, considerado el nivel más alto de la operación historiográfica.¹⁸⁶

Una fotografía de Lourdes Almeida, elaborada por medio del montaje digital de elementos provenientes de diversas fuentes visuales, retoma la técnica del pastiche para lograr una figuración *ad hoc* con su tiempo, pero anclada en el imaginario cristiano. En la imagen se pueden identificar distintos elementos simbólicos propios de la tradición escatológica de origen judeocristiano, pero que en este caso funcionan como herramientas para interrogar cuestiones asociadas con las formas de representación del cuerpo y los discursos sobre el género y la sexualidad. El principio conceptual de la pieza da la pauta para una reflexión sobre la representación en sí misma, pero sobre todo para enfatizar la supervivencia de imágenes simbólicas almacenadas en la memoria colectiva. En particular, la pieza, al hacer uso de la reinterpretación, logra una figuración contemporánea donde el dragón de tres cabezas, subyugado por el arcángel Miguel, representa, nuevas, entidades apocalípticas.¹⁸⁷ (Imagen 23)

Por otro lado, la identificación del llamado universalismo *de punto cero* presupone el registro de una dimensión de la historia que contrastaría con las formas narrativas, pues no hay una que en sí misma lo abarque todo, sino una multiplicidad de redes de historias.¹⁸⁸ En este marco de referencia, la presunta condición poscolonial se expresaría en una forma de presente que registra la disolución de la historia y sus estratificaciones, convirtiéndose en un eterno tiempo presente. Así, el tiempo poscolonial sería aquel que aparece simultáneamente consignado al pasado, pero instalado en el centro de la experiencia social del presente. Es decir, el presente aparece como una realidad determinada por el precedente colonial, permitiendo la emergencia de una experiencia de vida estructurada en forma de

185 Roger Chartier, “Historia y ciencias sociales. Releer a Braudel” en *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito* (México: Universidad Iberoamericana, 2005), 54–59.

186 Roger Chartier, “El pasado del presente. Una lectura de Ricoeur” en *El presente...*, 74–75.

187 Karen Cordero Reiman, “San Miguel Arcángel” de Lourdes Almeida (comentario de obra) en *Visiones apocalípticas...*, Museo Nacional del Virreinato, 112.

188 Robert Young, “Nuevo recorrido por (las) mitologías blancas” en *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Sandro Mezzadra (comp.) (Madrid: Traficantes de Sueños, 2008), 199–205.

representación colonial.¹⁸⁹ El tiempo poscolonial presupondría, entonces, la integración de diferentes historias, temporalidades y formaciones culturales dentro de la misma categoría experiencial, y donde la doble inscripción dentro-fuera sería el fundamento de la experiencia poscolonial, suspendiendo las distinciones de antes-después y aquí-después,¹⁹⁰ como se puede identificar en una amplia variedad de narrativas y figuraciones producidas en diversos contextos contemporáneos.

En este sentido, es a través de la construcción de la identidad como surgen las marcas culturales producidas en contextos polarizados, haciendo de los elementos que las componen referencias que emergen en el juego de poder que opera en la dinámica exclusión-inclusión. En otras palabras, las formas de identificación nunca se construyen completa y definitivamente, sino que se reconstruyen permanentemente, sujetas al principio de reiterabilidad¹⁹¹ o actualización y afirmación. De modo semejante, si el desvanecimiento de la distinción entre autenticidad y artificialidad suele ser uno de los fundamentos de la experiencia estética,¹⁹² y la aparición de un espacio en el que se derrumba la distinción entre centro y periferia manifiesta la emergencia de un espacio de infinitud que puede convertirse en un lugar de residencia en el que las fronteras modulan múltiples espacios de interacción, la experiencia de la identidad en estos espacios significa abandonar la conciencia de estar *dentro* o *fuera*.¹⁹³

aPRicalipsis never again (1996), una pieza hecha en mármol blanco como parte de una propuesta de cementerio romántico apocalíptico y un cenotafio, es decir, una especie de monumento funerario, propone una narrativa que parte de un *nosotros*. El proyecto, al sugerir ubicar sus planteamientos en un espacio del dominio público, les otorga una función *operativa* que permite producir reflexiones sobre la existencia en sus distintas formas. La obra, en este caso, se propone replantear ciertas figuraciones poéticas para registrar los residuos, es decir, explorar el futuro de la memoria o memoria del futuro, hablar del presente como el mañana de un

189 Sandro Mezzadra y Federico Rahola, “La condición postcolonial. Unas notas sobre la cualidad del tiempo histórico en el presente global” en *Estudios postcoloniales...*, Mezzadra (comp.), 262–277.

190 Stuart Hall, “¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite” en *Estudios postcoloniales...*, Mezzadra (comp.), 121–144.

191 Stuart Hall, “Introducción ¿Quién necesita identidad?” en *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay (comps.) (Buenos Aires y Madrid: Amorrortu Editores, 1996), 18–36.

192 Hans Ulrich Gumbrecht, “Códigos, acción vs. impotencia” en *1926: viviendo al borde del tiempo* (México: Universidad Iberoamericana, 2004), 348.

193 Hans Ulrich Gumbrecht, “Códigos, centro = periferia (infinitud)” en *1926: viviendo...*, 356–359.

pasado. Así, la imagen aparece como un correlato de los imaginarios escatológicos, pretendiendo ser un recuerdo del futuro.¹⁹⁴ (Imagen 24)

Podría considerarse, entonces, que aunque una parte importante de las narraciones sobre el fin de un mundo en el imaginario occidental ocurren al interior de los relatos apocalípticos de la tradición judeocristiana, su emplazamiento hacia otros horizontes discursivos permitió la emergencia de una topología de las visiones del juicio final, donde es viable registrar la supervivencia de las narrativas apocalípticas expresadas por medio de una gran diversidad de modulaciones en múltiples contextos cosmopolíticos. Así, el Apocalipsis se habría constituido como referencia para la producción de estas representaciones que, a través del tiempo, se transformaron en narraciones sobre una humanidad sin futuro. De ahí que los relatos apocalípticos figuren eventos que registran cambios radicales en las condiciones de vida, revelados a través de agentes que funcionan como dispositivos simbólicos que suponen develar el verdadero significado y destino del mundo predicado. En consecuencia, cada evento apocalíptico muestra a las fuerzas destructivas operando en la alteración del estado del mundo. Así, el apocalipsis como entidad imaginaria parece hacer posible la emergencia de una visión crítica de un mundo, de la naturaleza y del lugar del hombre en él, así como de los puntos de crisis que ocurren en medio del colapso.

¹⁹⁴ César Martínez “Apostillas a un apocalipsis anunciado” en *El amor es eterno mientras dure. Tumbas filosóficas/Epitafios y Lapidarios*, Martínez (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012), 9–12.

Imágenes



Imagen 17: Rafael Cauduro, 24. *Entonces Jehová hizo llover sobre Sodoma y Gomorra, azufre y fuego*, 1996, acrílico sobre tela y madera, 200 cm x 122 cm, Colección Pago en Especie, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.



Imagen 18: Miguel Cabrera, *La Virgen del Apocalipsis*, ca. 1760, óleo sobre tela, 340 cm x 352 cm, Museo Nacional de Arte. Secretaría de Cultura-INBAL (Transferencia, 2000. Ex Pinacoteca Virreinal de San Diego), México.



Imagen 19: Francisco Antonio Vallejo, *Visión de San Juan en Pathmos-Tenochtitlan*, 1771, óleo sobre lámina de cobre, 85.6 cm x 65 cm, Museo Soumaya Fundación Carlos Slim, México.



Imagen 20: José Clemente Orozco, *Apocalipsis*, 1942–1944, fresco, 27.13 m x 6 m, propiedad de la Nación Mexicana / Secretaría de Cultura / Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural / Acervo del Templo de Jesús de Nazareno, Centro Histórico de la Ciudad de México, México. Foto: © Benjamín Flores/Proceso (2012).

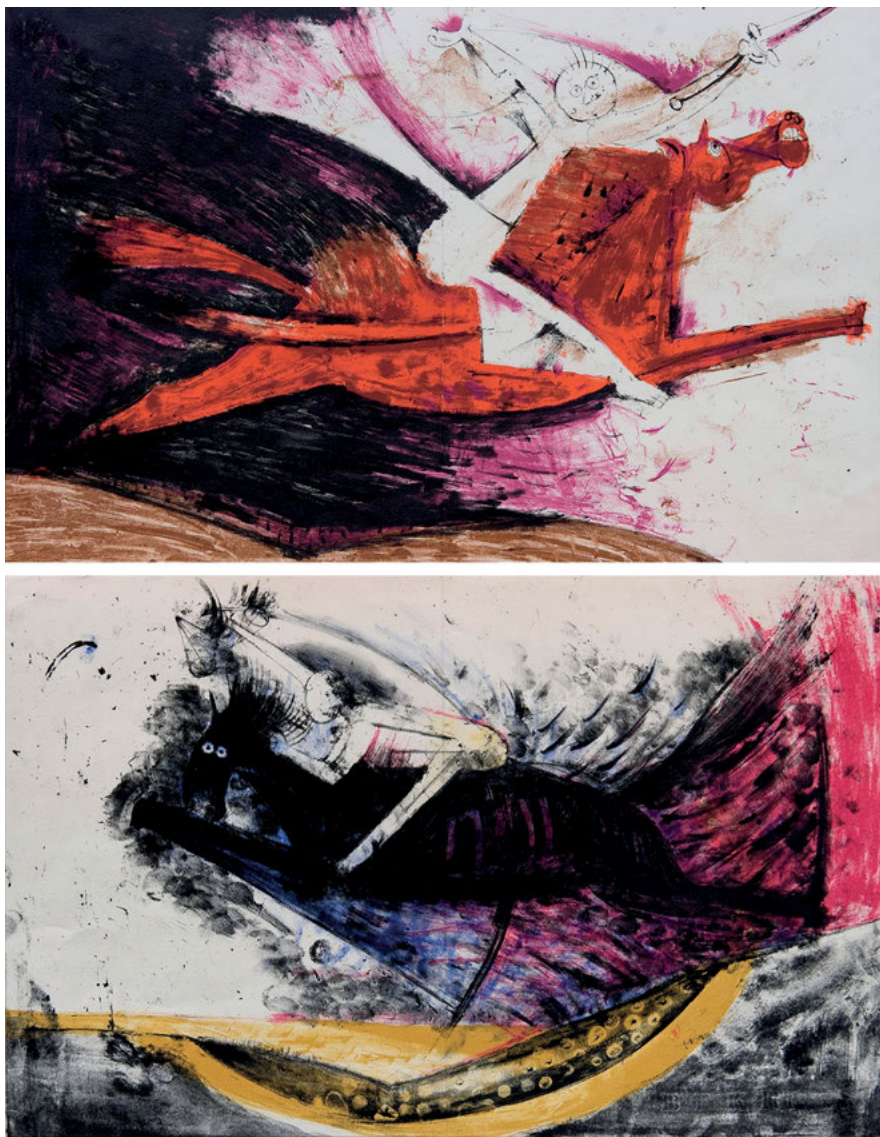


Imagen 21: Rufino Tamayo, de la serie *Apocalipsis*, 1959, litografía, 33 cm x 51 cm, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, México.



Imagen 22: Ernesto Muñiz, *Coronavirgen*, 2023, collage, 110 cm x 90 cm, Colección particular, México.



Imagen 23: Lourdes Almeida, *San Miguel Arcángel*, 1996, impresión cromógena a partir de negativo digital, 50 cm x 40 cm, Estudio Lourdes Almeida, México.

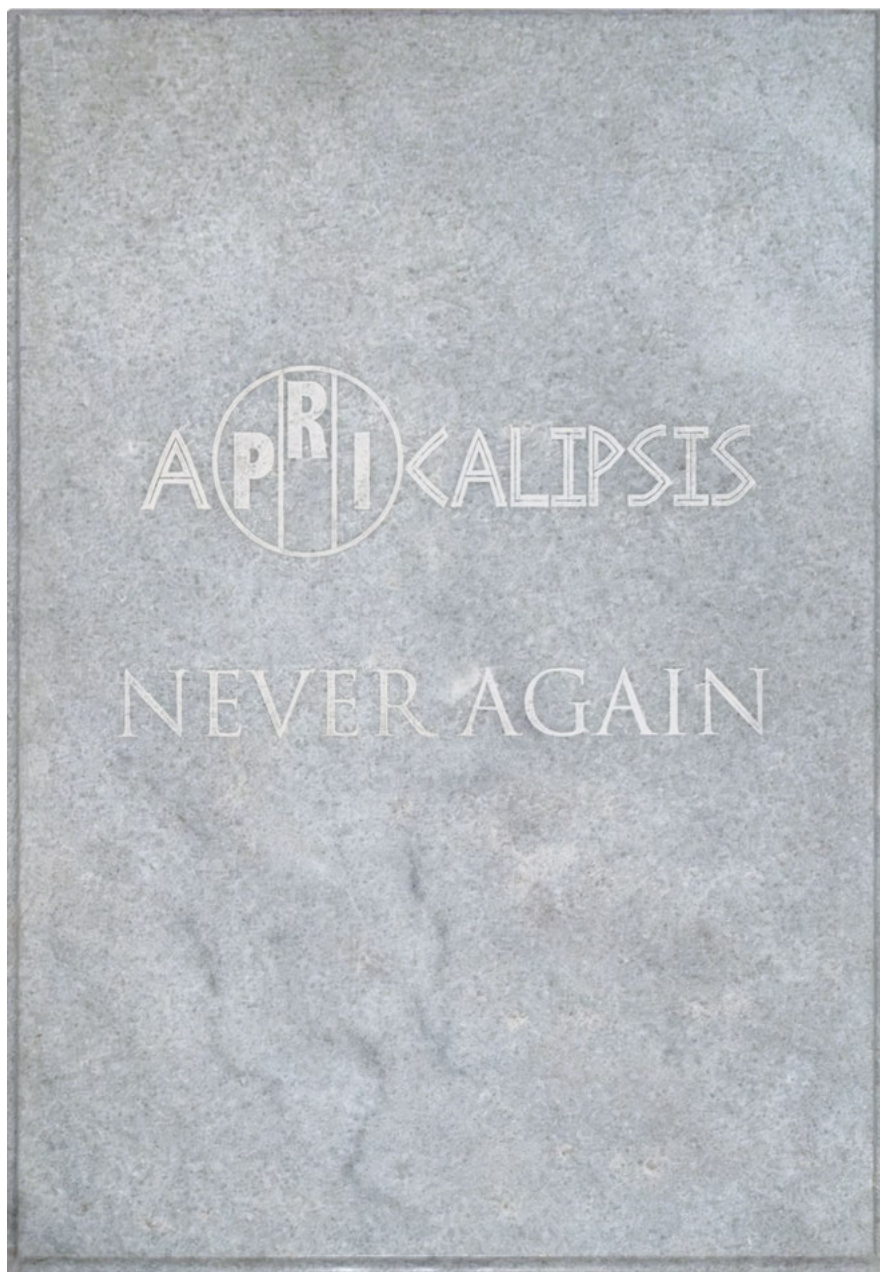


Imagen 24: César Martínez Silva, *aPRiCalipsis never again*, 1996, placa de mármol blanco con grabado en láser, 100 cm x 70 cm x 2 cm, Estudio César Martínez Silva, México.