

Imaginarios y narrativas cataclísmicas: algunas dimensiones de las cosmologías modernas

Primera parte

Creada en 1873 como una publicación semanal, la revista *La Nature*¹⁹⁵ —según lo refería en el prefacio del primer número de la publicación el editor Gastón Tissantie— tenía el objetivo de convertirse en un proyecto editorial enfocado de manera instrumental a la divulgación de la ciencia, entendida como un efecto de la curiosidad humana, y a sus productos como consecuencias del culto a la naturaleza. De este modo, el editor y fundador de la publicación vanagloriaba a la ciencia aplicada, en sus múltiples expresiones, y la definía como manifestación del espíritu de la humanidad. Desde esta perspectiva, la población humana sería una fuerza que participa del fenómeno evolutivo al tomar el papel que este le ha asignado y que está llamada a desempeñar en todo el planeta.

En 1965 el escritor Salvador Elizondo utilizó una gran variedad de materiales gráficos publicados en *La Nature* para realizar un mediometrage titulado *Apocalypse 1900*, en el que configura un relato cinematográfico centrado en la idea de la extinción humana. Mediante secuencias, elaboradas utilizando el principio del montaje expresivo, el filme logra crear escenarios definidos por cataclismos producidos por diversos eventos catastróficos. Tomando como punto de partida el relato sobre el progreso, idea que se convirtió en el eje del imaginario moderno y que se exacerbó a lo largo de los siglos XIX y XX, la película hace uso de una selección de imágenes que permiten crear diversas figuraciones de los presuntos grandes avances de la humanidad. Con ello, Elizondo dirige al espectador hacia una visión que muestra un escenario cataclísmico en el que la humanidad habría de verse al borde de la extinción. Para lograr lo anterior, toma como referencia principal el relato y los imaginarios de la *Belle Époque* con la intención de confrontarlo con los efectos del progreso, que habrá de tornarse en el referente simbólico de un imaginado relato apocalíptico.¹⁹⁶ (Imagen 25)

La idea de catástrofe parece ser una referencia que refleja las transformaciones de los sistemas axiológicos que determinaron los imaginarios desde los inicios de la Edad Moderna hasta nuestros días. Aparentemente, a lo largo de los

¹⁹⁵ *La Nature: revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie: journal hebdomadaire illustre*, redactor en jefe Gaston Tissandier.

¹⁹⁶ Salvador Elizondo, *Apocalypse 1900*, fotografía de Gerardo Villegas, 22 min. (México: Fernando Belina Producción, 1965).

siglos esta idea delineó el significado de diversos eventos que perfilaron las transformaciones de los valores y sentidos que se han albergado en las narrativas occidentales al interior de una multiplicidad de discursos sobre lo catastrófico. De ahí que parezca posible explorar la presunta existencia de una estructura procesal en la que aquellos eventos son referidos, primero, como sucesos creados y ejecutados por una entidad divina, para luego darle a la naturaleza la cualidad de agente productor de estos fenómenos y, finalmente, construirlos como un evento de carácter antropogénico. Esta dimensión procesal parece develar ciertos entrelazamientos aleatorios entre diversos motivos explicativos fuertemente asimilados al interior del proceso cultural occidental.

En consecuencia, el establecimiento de la narrativa del progreso habría determinado de manera importante las transformaciones de los sistemas cosmológicos premodernos que aún semantizaban estos eventos desde una perspectiva religiosa, dando pauta para la instauración de narrativas determinadas por presuntos principios racionalistas que al abordar las catástrofes las explicaban desde la distinción producida mediante la noción de *naturaleza*. A pesar de que queda pendiente la cuestión sobre los mecanismos culturales para referir a estos eventos desde otros referentes conceptuales, es posible identificar que el concepto de *catástrofe* fue objeto de una particular modulación semántica a partir de la distinción hombre-naturaleza que luego, en el siglo XIX, se habría complementado con la dicotomía naturaleza-sociedad.¹⁹⁷

La obra gráfica de José Guadalupe Posada y su transmisión reiterada sería un buen ejemplo para mostrar la manera en la que una serie de acontecimientos figurados mediante su producción gráfica ha sido percibida desde conciencias diferentes, impactando los mecanismos de interpretación de sucesos en términos de una readecuación o reordenamiento que obliga a una resignificación que construye una nueva figuración. Dicha refiguración parece haber sido ya mostrada a través de la exploración del fenómeno de comunicación, entendido como uno de los múltiples momentos que conforman un proceso más amplio denominado *transmisión*. Esta aparente simple distinción habría permitido explorar la producción de José Guadalupe Posada y su impacto en la cultura visual, sobre todo considerando la numerosa cantidad de imágenes que realizó para ilustrar múltiples eventos y que luego habrían de ser reproducidas y reutilizadas por los editores de los medios de comunicación para quienes trabajó. Estas imágenes fueron insertadas en hojas volantes, cuadernillos o formatos periodísticos populares donde se hacía referencia a sucesos que configuraban los imaginarios de la po-

197 François Walter, *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert* (Stuttgart: Reclam, 2010).

blación en México. De ahí que la producción gráfica de Posada permita explorar en este contexto diversos procesos sociales que fueron fundamentales en la construcción de una cultura visual en el país, la cual estuvo determinada por las necesidades de comunicación de su entorno, como lo muestran los trabajos que elaboró para ilustrar sucesos catastróficos.¹⁹⁸

Estas obras, publicadas repetidamente en hojas volantes, permiten hoy registrar la atmósfera que dominaba en México a finales del siglo xix en relación con sucesos catastróficos provocados por fenómenos naturales que eran sujetos a interpretaciones de orden religioso o a través de los imaginarios milenaristas. La expresividad gráfica de las figuraciones creadas por Posada posibilita explorar la manera en la que estos anuncios impactaron en la vida cotidiana de los receptores y su entorno. Aunque estas imágenes fueron empleadas para anclar narrativas catastróficas situadas en un cronotopo específico, el espacio-tiempo al que referían funcionó para proyectar imaginarios creados en otros contextos que se encontraban ya almacenados en la memoria cultural de la sociedad mexicana como escenarios que revelaban un apocalipsis inminente. Así, la supervivencia de las figuraciones sobre el fin de los tiempos encuentra en la obra gráfica de José Guadalupe Posada un registro moderno de estos imaginarios y su efecto en la población. Estas imágenes, al configurar una experiencia de orden escatológico, coadyuvaban en la consolidación de la atmósfera apocalíptica de finales del siglo xix y principios del xx.¹⁹⁹

En una de las impresiones del trabajo de Posada que aún se conservan es posible identificar la figuración de un escenario, acompañado de un texto que revela el fin del mundo, incluso afirmando que este evento ocurriría el día 13 de noviembre de 1899. La noticia parece haber sido resultado de una atmósfera provocada por información divulgada por algunos medios de comunicación respecto de predicciones de orden presuntamente científico. Así, los relatos divulgados a través de estos medios integraron en sus noticias predicciones sobre diversos fenómenos naturales que habrían de provocar grandes catástrofes que inmediatamente eran interpretadas como indicios del Gran Juicio Universal, incluso reproduciéndose posteriormente de manera continua, pero ya con matices sarcásticos como parece registrarse en otra hoja volante fechada en 1910 donde se muestra el diálogo entre dos personajes la Mamá Tierra y Don Cometa Halley. (Imagen 26)

198 Adolfo F. Mantilla, “José Guadalupe Posada: transmisor” en *José Guadalupe Posada. Transmisor* (México: Museo Nacional de Arte, 2013), 17–31.

199 Karen Cordero Reiman, “El fin del mundo se aproxima. José Guadalupe Posada” (comentario de obra) en *Visiones apocalípticas...*, Museo Nacional del Virreinato, 113–114.

Los ejemplos mostrados en los párrafos anteriores tenían la intención de situar una reflexión que, en este punto, permite ser trasladada hacia un aspecto específico de la cosmología. Al centrarse en primera instancia en las diversas narrativas occidentales y sus imaginarios este aspecto hace posible explorar algunas de las potenciales respuestas críticas y teóricas a la idea de catástrofe o extinción engendradas al interior de la cosmología occidental moderna. Aparentemente, en torno a mediados del siglo xx surgió un imaginario de filiación apocalíptica que habría de determinar las narrativas culturales occidentales. Esta nueva escatología permitió configurar un relato sobre el fin de los tiempos que, si bien tenía su referente genealógico en las narrativas de la tradición judeocristiana, también poseía múltiples conexiones con elementos simbólicamente engendrados en una compleja red de imaginarios secularizados que encontraron en la idea del fin de los tiempos un elemento casi inmanente a su existencia. Así, las llamadas *conciencias postmilenarias* habrían dado pauta para la emergencia de una red semántica que opera por medio de una multiplicidad de conexiones que entrelaza diversas narrativas producidas en los imaginarios derivados de la tradición apocalíptica de la antigüedad occidental, pero articuladas con una concepción un tanto distinta del futuro. En consecuencia, la escatología postmilenaria, y sus múltiples matices y dimensiones, podría ayudar a estudiar las figuraciones registradas en la modernidad tardía, particularmente aquellas expresiones que tienen como referentes escenarios atómicos y otras catástrofes de orden antropogénico.²⁰⁰

Respecto de las narrativas centradas en escenarios catastróficos y otros posibles sucesos, como los eventos de aniquilación atómica, parece fundamental detenerse en las particularidades de las conciencias apocalípticas de la modernidad tardía, ya que en su interior estaría albergada una serie de elementos que perfilan la fascinación moderna por la idea de desastre. Esta cualidad podría ser, incluso, una de las dimensiones más profundas de la escatología occidental contemporánea, sobre todo si se pone atención a la recurrente sensación contemporánea de que el desastre está siempre presente como una entidad latente. Así, sería posible encontrar en estas narrativas vínculos profundos con concepciones apocalípticas ancladas en experiencias de crisis profundamente arraigadas en los sistemas axiológicos que reaccionan de manera puntual a situaciones que significan amenazas de gran magnitud. Por ello, al focalizar el imaginario catastrófico occidental y explorar en sus raíces, se podría encontrar una profunda relación con la idea de que todo escenario presuntamente apocalíptico encuentra su correlato

200 Monica Germana y Aris Mousoutzanis (eds.), *Apocalyptic Discourse in Contemporary Culture. Post-Millennial Perspectives on the End of the World* (Londres: Taylor & Francis Ltd., 2014).

en la supuesta capacidad de operar existencialmente en el ámbito de la predictibilidad.²⁰¹

En una obra de Leopoldo Méndez, que aparentemente fue comisionada por el Art Institute of Chicago en 1945, él mismo se figura al interior de un escenario que, en su conjunto, parece ser una composición narrativa anclada en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Tirado sobre una gigantesca libreta de apuntes, el artista se retrata a sí mismo en la parte inferior de la escena con una pluma en la mano que está cerca de encontrarse con el dedo de una calavera que, a su vez, indica hacia un punto. La figuración podría evocar a una revelación donde el mismo autor es el protagonista. En este contexto apocalíptico, la imagen encuentra en el fascismo al actor principal de la visión de la catástrofe. Expresada mediante la presencia militar y elementos simbólicos que apuntan hacia la intolerancia religiosa, la figuración permite convertir al imaginado espacio mexicano en el lugar que sería testigo del evento apocalíptico. A espaldas del personaje una enorme cruz, que en su parte inferior se convierte en una espada que se entierra en un nopal, es rematada por cuchillas que le dan forma a una especie de esvástica nazi. Sobre ella un águila, probablemente del escudo nacional mexicano, aparece crucificada, mientras que en el fondo de la escena un contingente avanza hacia lo que podría ser la Ciudad de México.²⁰²

Se podría pensar que la obra asume su adscripción a la tradición apocalíptica al inscribir en el título la frase “Lo que puede venir”, es decir, al asumir que la figuración es una revelación que hace uso de los imaginarios y relatos apocalípticos almacenados en la memoria cultural de Occidente. Con ello el artista asume la posición de transmisor de una revelación que, en este caso, está anclada a un período de gran incertidumbre al interior del contexto político global hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Al proyectarse a sí mismo encima de un gigante *sketchbook*, mientras la visión apocalíptica se hace presente en su mente, el autor se figura en el escenario gráfico integrando símbolos y demás referentes de la geografía mexicana, incluyendo elementos constituyentes de la narrativa mítica sobre la fundación de Tenochtitlán. Grotescamente alterados, los elementos simbólicos funcionan como mecanismo para representar el colapso del mundo. Así, *Lo que puede venir* (1945) es una figuración que, por un lado, se convierte en un mecanismo de autoproyección que deviene en un dispositivo que revela una potencial catástrofe apocalíptica. Acostado y en una actitud cuasi extasiada por la manera en la que su mirada es representada, Leopoldo Méndez parece estar

²⁰¹ Eva Horn, *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age* (Nueva York: Columbia University Press, 2018).

²⁰² Karen Cordero Reiman, “Lo que puede venir. Leopoldo Méndez” (comentario de obra) en *Visiones apocalípticas...*, Museo Nacional del Virreinato, 114–115.

contemplando una visión que luego es proyectada a sus espaldas. La destrucción provocada por la guerra se hace presente en la revelación de Méndez, quien experimenta un pasaje simbólico donde el pueblo mexicano está a punto de ser aniquilado a pesar de que una serpiente parece estar librando una batalla contra quienes están intentando destruir al mundo figurado en la imagen.

Años después, en 1958, fue publicado un texto ilustrado con trabajos de un grupo de artistas que en aquel momento eran parte del Taller de Gráfica Popular. El documento, pensado como un dispositivo revelador, trataba de advertir los potenciales efectos catastróficos que el uso del estroncio 90 podría causar a nivel masivo. Además, sostenía que aquella sustancia radiactiva estaría siendo producida por las explosiones nucleares de uranio, que en conjunto con otras sustancias como el cesio 137 tendrían un efecto catastrófico de orden global. De esta manera, los átomos de estroncio 90 son referidos como agentes productores de una potencial catástrofe de alto impacto, ya que permanecen activos por más de 30 años dañando gravemente a todos los seres del planeta. Asimismo, en la publicación se hace referencia a la correlación entre esta sustancia radiactiva con padecimientos como el cáncer o la leucemia, afirmando incluso que el Instituto de Física de la Universidad Nacional de México habría hecho público en aquel tiempo, en un informe de 1958, el registro de partículas de estroncio 90 y cesio 137 en la leche que se distribuía a toda la población. La advertencia muestra entonces un escenario definido por una catástrofe radiactiva que estaría propagándose a través de los alimentos, pero también mediante el agua de lluvia que llegaría al subsuelo para luego contaminar la vegetación y los animales que se alimentan de estos elementos, provocando finalmente un escenario apocalíptico.

Para figurar estas visiones fueron utilizados trabajos de los artistas Ángel Bracho, Andrea Gómez, Mary Martin, Adolfo Mexiac, Leopoldo Méndez, Fany Rabel, Carlos Rivera, Mariana Yampolsky, Iker Larrauri y Alberto Beltrán. De este último, la obra *Lluvia radioactiva* (ca. 1958) tiene como pie la frase “Una negra y siniestra amenaza se levanta sobre el pueblo de México”. En la imagen, un hombre y una mujer cargando a un infante parecen estar huyendo de lo que podría ser una explosión, ya que en el fondo de la escena es posible identificar una nube que en su interior forma entidades cadavéricas y cuerpos humanos.²⁰³ En otra obra, fechada en 1959, pero realizada por el artista Adolfo Quinteros, se figura un escenario semejante. Al centro de la escena, en primer plano, una mujer abraza a un hombre y a un niño. Los tres están en un paraje desolado y al fondo, de manera preponderante, se visualiza lo que podría ser una nube de hongo provocada por una explosión nuclear. En la parte inferior de la obra la frase “el último aviso”,

203 Taller de Gráfica Popular [TGP], *México está en peligro* (México: TGP, 1958).

además de dar título a la obra, parece revelar un potencial suceso apocalíptico. (Imagen 27)

Segunda parte

Hace más de medio siglo se argumentaba que el presente era, sobre todo, la época de la simultaneidad de los espacios, de su yuxtaposición, donde lo cercano, lo lejano, lo contiguo y lo disperso estaban permanentemente implicados; un período en el que la experiencia del mundo era menos la de un tiempo lineal que se desarrolla históricamente que la de una topología en la que múltiples realidades aparecen como dimensiones entrecruzadas y donde, además, era posible registrar una gran variedad de espacios delimitados por varias localizaciones definidas por relaciones de proximidad entre puntos o elementos diversos. Aquella era una época en la que la percepción del espacio se producía bajo la forma de interrelaciones entre lugares. Algunas de estas realidades tenían la propiedad de estar en relación con todos ellos, pero de manera que neutralizaban, suspendían o perturbaban el conjunto de relaciones que los distinguían. Según este enfoque, además de las utopías, que presuponen lugares sin espacio real, existían otros espacios denominados *heterotopías*, entendidos como sistemas de apertura/cierre que permiten la separación y el entrelazamiento de distintos lugares en una misma experiencia temporal. No obstante, estos espacios asociados a cortes en el tiempo, tendrían la capacidad de yuxtaponer múltiples espacios en una misma experiencia, es decir, operar con referencias heterocrónicas. Así, las heterotopías y las heterocronías suponen organizar y ordenar múltiples realidades de forma relativamente compleja,²⁰⁴ permitiendo la conformación de una experiencia múltiple y simultánea de realidades que condensan distintas dimensiones temporales y espaciales.

Tomando en consideración las referencias previas, una potencial catástrofe nuclear, un escenario de aniquilación provocado por armas de destrucción masiva u otros posibles eventos globales como fenómenos de orden biológico o geológico parecen ser, desde hace al menos más de medio siglo, parte de las heterotopías que han conformado a las narrativas de carácter escatológico en la contemporaneidad occidental. Dichas narrativas en su conjunto conforman el complejo sistema escatológico conformado por los imaginarios modernos y contemporáneos. De ahí que al dirigir la mirada hacia estas narrativas sea posible identificar algunas de las

204 Michel Foucault, “Des espaces autres” (conferencia en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, 14 de marzo de 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, octubre (1984), 46–49.

múltiples respuestas individuales y colectivas a los potenciales escenarios apocalípticos que se figuran en los imaginarios contemporáneos.²⁰⁵

Particularmente, al tratar de hacer una somera revisión de las narrativas con elementos escatológicos que han venido configurando los imaginarios durante el último cuarto de siglo xx parece evidente que en muchos casos estas se han convertido en parte fundamental de los sistemas ideológicos y políticos contemporáneos, al establecerse como un agente social al interior de las relaciones sociales actuales, en particular respecto a la idea de una potencial catástrofe de dimensiones masivas.²⁰⁶ Por ejemplo, en algunos casos, al tomar como referencia el denominado sistema capitalista global, parecía posible identificar la manera en la que la escatología contemporánea manifiesta su llamado *punto cero* apocalíptico, como parece haber quedado expuesto cuando ocurrió la catástrofe del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. Así, algunos de los síntomas contemporáneos que expresan la existencia de una atmósfera apocalíptica encuentran correlatos en diversos eventos catastróficos que expresarían algunas de las dimensiones del complejo apocalíptico contemporáneo, conformado, en gran medida, por narrativas sobre la crisis ecológica global así como los inminentes efectos negativos de la industria biogenética y el crecimiento explosivo de las divisiones y exclusiones sociales.²⁰⁷

Particularmente, en el caso mexicano, David Alfaro Siqueiros parece haber condensado en algunas de sus obras un imaginario escatológico concebido como un dispositivo para el registro y exploración y de diversas visiones apocalípticas, e incluso postapocalípticas, donde la relación de los elementos que componen sus figuraciones produce una experiencia espaciotemporal múltiple. En estas obras Siqueiros visualiza escenarios que se caracterizan por la disolución radical de las estructuras que establecen las distinciones del tiempo y el espacio que registra, figurando sucesos donde el mundo que está siendo destruido adquiere una dimensión conceptual. Estas revelaciones dejan expuestas potenciales realidades en las que las fuerzas destructivas actúan de formas diversas en el mundo, adoptando la función de agentes que alteran los entornos representados, dejando ver así escenarios donde el mundo registrado es un proyecto en proceso de extinción.

Durante la década de 1930 David Alfaro Siqueiros realizó algunas obras que bien podrían referirse aquí como expresiones de los imaginarios escatológicos que se desarrollaron en aquel contexto. Por ejemplo, en la obra *Cosmos y desastre*

205 Robert Wuthnow, *Be Very Afraid: The Cultural Response to Terror, Pandemics, Environmental Devastation, Nuclear Annihilation, and Other Threats* (Reino Unido: Oxford University Press, 2010).

206 Jason Dittmer y Tristan Sturm (eds.), *Mapping the End Times: American Evangelical Geopolitics and Apocalyptic Visions* (Londres: Routledge, 2010).

207 Slavoj Žižek, *The Year of Dreaming Dangerously* (Londres: Verso, 2012).

(ca. 1936) el artista figura un impactante escenario que aparenta ser la representación de un lugar en el que ya no hay signo de vida alguno, una visión que, considerando los eventos catastróficos experimentados durante el primer cuarto del siglo xx, bien podría ser su respuesta poética a la idea de catástrofe o, incluso, la extinción, como lo corrobora otra obra creada en ese mismo lapso. En *El fin del mundo* (1936) Siqueiros figura un espacio *otro*, tomando como fuente iconográfica un antiguo complejo arquitectónico localizado en Medio Oriente. En la imagen el lugar es representado como un escenario en llamas, probablemente tomando en cuenta los antecedentes catastróficos del lugar. Estas obras permiten identificar algunas de las figuraciones apocalípticas del pintor, mismas que proyectó en algunas de las imágenes que realizó en este periodo, figurando catástrofes que podrían haber sido concebidas en aquel momento como una especie de revelación de un escenario de aniquilación próximo; visiones de las que el pintor volvería a ocuparse posteriormente.²⁰⁸

Podría pensarse que algunas de las cuestiones que emergen junto con la idea del fin de la historia están asociadas con dos de los más importantes motores de la tradición occidental. Por un lado, parece haber una correlación entre la inercia que impulsó la conformación de la lógica que configuró las narrativas científicas y la persecución del reconocimiento al interior del relato de la autoafirmación del proyecto moderno. Y por otro lado, el impulso hacia la lógica científica supone haber producido en la humanidad moderna una permanente necesidad de satisfacción determinada por el deseo constante de expansión —mediado por la aspiración del proceso económico racional— y la búsqueda de la afirmación, que pareciera haber determinado las formas de expresión de la trayectoria histórica. Por lo tanto, la lógica económica de la ciencia moderna presupone haber operado en conjunto con la persecución del reconocimiento expresado en la autoafirmación de la modernidad para, supuestamente, trascender los regímenes tiránicos y consumir el proceso histórico. Estas fuerzas, al impulsar incluso a sociedades culturalmente dispares hacia el establecimiento de regímenes demócratas, liberales y capitalistas, serían presuntamente agentes importantes en la trayectoria hacia el presunto estadio final del proceso histórico. No obstante, queda aún la duda sobre qué tan imprescindible es cuestionarse todavía si los presupuestos que determinan las ideas sobre la libertad y la igualdad, tanto política como económica, en el hipotético estadio final de la historia, permiten realmente la emergencia de un mundo estable en el que la población humana en su conjunto exista

208 Itala Schmelz, “The Vision of the Ultimate Man. The Apocalyptic Path of the Works of David Alfaro Siqueiros” en *SITAC IX: Teoría y práctica de la catástrofe*, Eduardo Abaroa (dir.) (México: Patronato de Arte Contemporáneo, A. C., 2013), 403–409.

en un ámbito de plenitud. En consecuencia, otra posible alternativa analítica busca comprobar si en la presunta condición espiritual de este *último hombre* de la historia ya no permanecen sedimentos de aquel impulso por el dominio de todo, o si este impulso permanece intacto y eventualmente comenzará una nueva trayectoria que hundiría al mundo en el caos,²⁰⁹ haciendo que *el fin de la historia* transmute a una *historia sin fin*.

Cabe destacar que las narrativas escatológicas figuradas en las obras de David Alfaro Siqueiros no solamente se alimentan de los imaginarios apocalípticos engendrados y propagados por la tradición judeocristiana, pues en sus creaciones entra en juego una amplia variedad de situaciones que suponen cambios en las condiciones de vida, las cuales se transforman en potenciales escenarios experimentados mediante revelaciones del fin de un mundo. Así, las figuraciones de Siqueiros parecen estar centradas en la exploración de diferentes relatos e imaginarios, con la intención de ser utilizados poéticamente como referentes epistemológicos para analizar los fenómenos culturales. En otras palabras, el pintor entendería al arte como un sistema de comunicación supraindividual que se expresa con mayor fuerza en las figuraciones que permiten el acoplamiento de diferentes realidades, logrando una dimensión simbólica que transita por diversos modos de comunicación que producen vínculos diversos entre las imágenes y los múltiples elementos que conforman las diferentes cosmologías.

Mediante el proceso creativo ejecutado por Siqueiros aparentemente quedan expuestas algunas de las relaciones que determinan al ser humano y a su mundo, encontrando algunas de las conexiones entre ellos. En sus obras la figuración funciona como herramienta de modelado y de comunicación, una doble función que permite explorar las dimensiones del imaginario. Podría decirse que sus imágenes se basan siempre en la dimensión imaginaria, ya que su existencia es una derivación de los mecanismos de simbolización individual y colectiva.

Por otro lado, el hecho de que las narrativas científicas actuales puedan estar desempeñando el papel de profecías contemporáneas no significa que el discurso científico contemporáneo funcione como sustituto de la religión o de otros sistemas axiológicos. Más bien, estas narrativas podrían ayudar a comprender el papel del *ethos* profético en el fenómeno cultural, entendido como un tipo flexible de narrativa e imaginario cuya función es fabricar una especie de certeza sobre el mundo. Así, explorando el inicio y la genealogía de este *ethos* híbrido científico-profético es posible encontrar sus raíces en los oráculos antiguos para luego registrarlos nuevamente en el siglo xvii, cuando su florecimiento en Europa habría encontrado en presuntos fundamentos éticos y políticos la argumentación para

209 Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (Londres: Penguin, 1992).

convertirlos en parte de las narrativas científico-proféticas. Así pues, los científicos y los eruditos no son los únicos agentes proféticos, aunque hoy en día los asesores de la ciencia podrían realizar previsiblemente un *ethos* profético cada vez que crean narraciones para persuadir a la gente sobre algún acontecimiento.²¹⁰

Algunos ejemplos contemporáneos de narrativas centradas en temáticas sobre el futuro después de un final podrían estar tratando de figurar escenarios del Sistema Tierra después de la extinción de la especie humana, así como relatos sobre la historia de la humanidad después de su aniquilación. Estas narrativas contemporáneas se centran en enfoques geológicos para explorar posibles escenarios futuros y en cómo sería posible reconstruir el suceso de la extinción a partir de los restos registrados en los estratos del Sistema Tierra tras un evento cataclísmico.²¹¹ Así, un examen exhaustivo de las dimensiones filosóficas y éticas que subyacen en las narrativas sobre las respuestas sociales respecto de algunos escenarios, como el cambio climático, podría ayudar a explorar cómo estas reacciones parecieran estar articuladas con los imaginarios sobre un evento apocalíptico.²¹² Por ejemplo, al observar las prácticas asociadas a la construcción de las llamadas habitaciones del pánico, o la edificación de cámaras de supervivencia subterráneas en las que son almacenados múltiples suministros en espera de un evento apocalíptico, parece posible explorar el fenómeno de la preparación como una de las dimensiones de esta compleja respuesta cultural a figuraciones e imaginarios globales que presuntamente exhiben la deficiencia de la cultura contemporánea respecto de producir las certezas sociales y políticas necesarias.²¹³

El hecho de que cada día seamos bombardeados con noticias de una nueva catástrofe de proporciones mundiales que promete arrasar con una parte, si no con toda la humanidad, muestra cómo el arte de la predicción fue, desde nuestros primeros ancestros hasta hoy, una forma de imaginar escenarios catastróficos. En este sentido, varios acontecimientos, como el actual calentamiento global, la aniquilación nuclear y las pandemias, entre otros, han sido figurados como revelaciones de una fatalidad inminente. Así, explorando estas narrativas sobre predicciones de calamidades es factible encontrar en qué momento estos imaginarios se convierten en parte de la forma contemporánea de narrar el tiempo presente y sus efectos en el futuro próximo.²¹⁴

210 Walsh, *Scientists as Prophets...*

211 Jan Zalasiewicz, *The Earth After Us: What Legacy Will Humans Leave in the Rocks?* (Reino Unido: Oxford University Press, 2008).

212 Stefan Skrimshire, *Future Ethics: Climate Change and Apocalyptic Imagination* (Londres, Nueva York: Continuum, 2010).

213 Bradley Garret, *Bunker: Building for the End Times* (Londres: Allan Lane, 2020).

214 Karplus, *The Heavens...*

Para profundizar en algunos de los planteamientos anteriores parece útil volver al ejemplo de las visiones cataclísmicas de Siqueiros quien, tras su estancia en Manhattan durante 1936, donde creó el llamado Taller Experimental, volvió a figurar escenarios apocalípticos conformados por visiones catastróficas y de aniquilación. Teniendo en mente la idea de la potencial visión del último hombre sobre la Tierra, realizó, además de obras plásticas, un primer borrador para el guion de un “drama simbólico y poemático revolucionario” titulado *Brasa Viva* (1960). El documento mecanografiado es, según el mismo Siqueiros, una obra concebida para una potencial puesta en escena que se encontraba inserta en un contexto dominado por la degradación humana. Así, el drama, al tiempo de afirmarse como un relato metafórico, busca su heterorreferencia en un sistema axiológico contaminado. La obra parece haber sido realizada con el objetivo de exhibir un mundo aniquilado y, en consecuencia, condenar enérgicamente a todos aquellos discursos que presuponían tener una función revolucionaria, pero que luego la habrían abandonado en el momento de mayor peligro.²¹⁵

Entre los años 1960 y 1964 Siqueiros realizó obras como *Admonición. Un fuego muerto cubrirá toda la Tierra* (1962), donde trató de representar un escenario de extinción total señalando la aniquilación de la vida de los seres y las cosas.²¹⁶ (Imagen 28) Incluso, doce años antes el artista había ya mostrado una visión que apuntaba hacia la conciencia de un futuro definido por la aniquilación como efecto de los factores antropogénicos. En *Alegoría del progreso* (1950) figura una visión que al mismo tiempo proyecta un mundo en el presente y el mismo mundo en el futuro. En la parte izquierda, el espacio luce como un lugar aniquilado, en contraste con la visión que definía la idea de progreso en los imaginarios de la modernidad. Así, la imagen permite configurar una revelación que muestra el futuro de la Tierra tras la expansión del progreso moderno.²¹⁷

Como se ha señalado ya, eventos como los ataques nucleares a Hiroshima y Nagasaki en 1945 permitieron la consolidación de un imaginario centrado en la idea de que el fin de los tiempos podría estar llegando. Casi setenta años después, un terremoto, un tsunami y una nueva crisis nuclear surgida en 2011 hicieron recordar la fragilidad del mundo contemporáneo. Tras esos eventos, transcurridos en cuestión de minutos, ciudades enteras quedaron arrasadas y días después imágenes de aquella región en Japón hacían pensar nuevamente en aquellos sucesos ocurridos en una Chernóbil abandonada por la contaminación radiactiva, que tendría efectos en las generaciones venideras. Estos sucesos suponen haber

215 David Alfaro Siqueiros, *Brasa viva* (mecanografiado) (México: SAPS/INBAL, 1960).

216 Schmelz, “The Vision...” en *SITAC IX...*, Abaroa (dir.), 403–409.

217 Beatriz Berndt León Mariscal, “Alegoría del progreso” en *Memoria 8* (México: Museo Nacional de Arte, INBAL, 2000), 91–92.

detonado nuevamente una sensación de vulnerabilidad que amenaza no solamente a la vida humana, sino también al resto de las especies.

En respuesta a estos eventos, la sociedad global parece encontrar en las narrativas escatológicas correlatos simbólicos de las amenazas inminentes de una catástrofe masiva. De esta manera, el miedo provocado por diversos riesgos catastróficos de escala mundial que se han experimentado desde la segunda mitad del siglo xx expresaría una dimensión de las reacciones frente a una potencial aniquilación nuclear o a los peligros de las armas de destrucción masiva, así como a los agentes biológicos y a los efectos ecológicos. Cada uno de estos aspectos encuentra correlato en las narrativas apocalípticas contemporáneas que, de manera compleja, trazan topologías que se entrelazan con los distintos preceptos que consolidaron estas ideas. Así, el discurso de la catástrofe inminente sería un rasgo recurrente y sorprendentemente central de la vida social, sobre todo considerando que la realidad contemporánea ocurre al interior de una permanente conciencia de que la vida humana en la Tierra podría llegar repentinamente a su fin. De ahí que en diversas figuraciones aparezcan escenarios apocalípticos de manera semejante a la que en los medios de comunicación se expresa una intensa sensibilidad ante los posibles peligros globales. Por ejemplo, un evento registrado en un ámbito local o regional se convierte en cuestión de horas en una experiencia global.²¹⁸

Tercera parte

La serie *Estado sísmico* (2017), creada por Nadia Osornio, aparentemente ha logrado un mecanismo poético particular que hace posible la figuración de escenarios que producen en sus receptores experiencias de transformación, colapso, aniquilación o amenaza, donde los personajes y sus respectivos entornos son instrumentos para la exploración de reacciones, así como la producción de visiones derivadas de las secuelas provocadas por la percepción de catástrofes registradas en diferentes escenarios mexicanos a lo largo del tiempo. Dado que los imaginarios sobre el fin del mundo contemporáneo y sus consecuencias suelen tener dimensiones totales, y que estas figuraciones apocalípticas se caracterizan por fuertes procesos transculturales, la investigación y la producción artística de Osornio logra, a través de los recursos poéticos que emplea, el análisis y la identificación de ciertas figuras de pensamiento, narrativas, imágenes y escenarios albergados en la memoria colectiva para proyectarlos mediante la técnica del

218 Wuthnow, *Be Very Afraid...*

collage. La serie no sólo analiza las figuraciones apocalípticas del espacio urbano de la Ciudad de México, sino también busca evocar diversas narrativas sobre el fin del mundo instaladas en un imaginario global. Asimismo, parece haber logrado la identificación de ciertas visiones que, en su integración, producen efectos simbólicamente unificados en imaginarios que conectan distintas realidades, mostrando con ello el modo en que las imágenes vinculan todos los sistemas de conciencia y comunicación entre sí. (Imagen 29)

A pesar de que la dimensión temporal desempeña un papel central en todos los lenguajes naturales, múltiples perspectivas teóricas y filosóficas están profundamente divididas en cuanto a la implicación del fenómeno del tiempo en los sistemas escatológicos y cosmológicos.²¹⁹ Sin embargo, presuntamente no habría discrepancia alguna en asumir que esta es una de las dimensiones fundamentales para la conformación de la realidad cultural y que sus elementos constitutivos pueden estar determinados por diversas relaciones de experiencia expresadas lingüísticamente. Por otra parte, como ya se ha mencionado, la dimensión temporal es también una de las referencias fundamentales para el desarrollo de la llamada *conciencia histórica*, que en su fase elemental supone haber sido el efecto de un despliegue recursivo del tiempo en una trayectoria que transita del presente al pasado y del pasado al futuro, desde el presente. Así, la conciencia histórica podría describirse como un mecanismo de comunicación en el que toda información que ingresa al sistema temporal condiciona el efecto sobre el destinatario social. Por lo tanto, en este proceso no es relevante el origen ni el agente que emite el mensaje, sino su articulación e impacto en el destinatario social e individual. De ahí que el sistema de ideas que conforma al destinatario social supone ser el que determina el mecanismo de significación de la experiencia, incluyendo aquellos casos donde el proceso implica una reacción a eventos determinados por fuerzas externas.²²⁰

Como se ha mencionado ya, la percepción del tiempo, al estar condicionada por la dimensión cultural, puede ser percibida, experimentada, conceptualizada y simbolizada de diferentes maneras, produciendo conciencias del tiempo y modelos de percepción temporal que en ocasiones parecen pendular entre lo que convencionalmente han sido definidos como sistemas de conciencia históricos o ahistóricos. En los sistemas de conciencia históricos el mecanismo de percepción y semantización de cada acontecimiento, referido como un suceso ocurrido en un tiempo pasado, se organiza con respecto a una lógica causal, de modo que se

²¹⁹ Lane Craig, "Time, Eternity...", 597–613.

²²⁰ Boris Uspenskij, "Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico) 'Primer artículo'", *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9, enero–diciembre (1993), 61–84.

percibe como un evento resultado de acontecimientos anteriores. Este modelo concienzial presupone siempre una referencia a alguna situación precedente, pero no a la inicial, es decir, al interior de esta conciencia los acontecimientos presentes se relacionan causalmente con los futuros en términos de sus consecuencias en el marco de la unidad procesal. Así, el efecto de cada acontecimiento es el criterio para evaluar su importancia histórica y, por tanto, su relevancia desde la perspectiva modelada del futuro.²²¹

En este sentido, algunos artistas se han ocupado en figurar su presente en relación con una visión catastrófica. Las expresiones de sus imaginarios y narraciones del fin de los tiempos intentaron vincular una conciencia temporal compleja, donde varios sistemas escatológicos pueden formar parte de un fenómeno en el que cada gran escenario catastrófico y aniquilador evoca a diversos sistemas de conciencia del tiempo, convirtiéndolos en instrumentos para representar los acontecimientos imaginados. En el marco de estas visiones, la percepción del futuro parece diferir sustancialmente de la percepción del presente y del pasado, en el sentido de que cada escenario futuro debe percibirse a través de la premeditación y no a través de la experiencia directa en un momento presente. Por lo tanto, el futuro debe ser una experiencia especulativa. No obstante, al ser un escenario que hace referencia a algo que aún no ocurre, presupone evocar experiencias condicionadas por una percepción del presente y del pasado.

Desde el punto de vista lingüístico, aunque parece ser un hecho que no todas las lenguas distinguen gramaticalmente formas del presente, pasado y futuro, es posible registrar distinciones entre el pasado y el no pasado sin que esto implique una categoría gramatical para el futuro. En algunos casos, las formas lingüísticas que refieren a eventos que ocurren o presuntamente ocurren al margen de la realidad pueden llegar a significar una especie de tiempo futuro. Por lo tanto, aunque una potencial experiencia del tiempo futuro puede encontrar formas diferentes de figuración según las distintas conciencias culturales, parece un hecho que toda concepción de este supone un tipo de relación entre el presente y el pasado.²²²

Tomando en cuenta los aspectos referidos en los párrafos previos, en la medida en que el futuro parece no tener una cualidad de experiencia empírica, su percepción desde la perspectiva del presente estaría articulada por una percepción desde la perspectiva de una forma de pasado. Es decir, la conciencia del futuro se configura como aquel presente que surgirá posteriormente, y en relación con lo cual el presente actual se convertirá en el pasado. Así, el presente presupone ser

²²¹ Uspenskij, "Semiotics...", 230–236.

²²² Uspenskij, "Semiotics...", 236–240.

una expresión del futuro en el pasado y una expresión del pasado en el futuro. Por ello la relación entre el pasado y el presente podría ser trasladada a la relación entre el presente y el futuro, es decir, el futuro puede conceptualizarse por analogía con el presente.

Por ejemplo, en las conciencias del tipo histórico el futuro es aquello que nacerá del presente, al igual que el presente nació del pasado. De este modo, la noción evolutiva y prospectiva del mecanismo temporal de las conciencias históricas funcionó como referencia ontológica para afirmar una particular percepción del futuro. Esta concepción, al implantarse en la conciencia histórica, moduló la identidad del futuro al interior de los modelos cosmológicos donde la percepción temporal está ligada a un estado inicial y el comienzo del tiempo se percibe en su articulación con el presente, el futuro y el pasado. De ahí que parezca fundamental señalar aquí, nuevamente, que la creación del tiempo está determinada de manera concomitante con la creación del mundo, pues su diferencia no radica en su estatus existencial, sino en su relación con la experiencia de la percepción. Por ello el tiempo se percibe con frecuencia, no como una entidad que surge constantemente, sino como algo que existe y que ha sido creado. Por su parte, la percepción del futuro se basa en la existencia de una idea asociada a la predestinación, pues en tanto sea posible registrar algún relato sobre acontecimientos pasados sería plausible identificar un correlato sobre acontecimientos futuros, es decir, de todo aquello que está predestinado a ser. Esa narrativa, según la conciencia temporal que la predique, puede ser accesible en mayor o menor medida a ciertos agentes capaces de percibir, figurar o visualizar lo que ocurre en otro lugar o en otro tiempo. En algunos casos, esta capacidad puede adquirirse al interior de procesos rituales adivinatorios, así como mediante el recurso de los oráculos.²²³

Explorar la forma en que las figuraciones en el tiempo juegan un papel esencial en las narrativas culturales, especialmente aquellas en las que se modulan imaginarios, estereotipos, mentalidades, prejuicios, valores, ideas fijas, actitudes y otras referencias simbólicas, parece ser una alternativa para explorar algunas poéticas en donde las ideas de aniquilación, catástrofe y extinción operan como tópicos para la conformación de las narrativas escatológicas y sus imaginarios artísticos. Por ejemplo, la instalación *Hidrocarburos* (2007), conformada por un conjunto de objetos e imágenes que aluden al proceso de extracción de estos compuestos orgánicos, fue realizada con el objetivo de revelar las implicaciones que la comercialización de estos tiene en el medio ambiente y su impacto en la naturaleza. La obra —integrada por varios objetos que portan las identidades de algunas de las corporaciones internacionales del sector y que son conocidas por su

223 Uspenskij, “Semiotics...”, 236–240.

historial de abusos en los procesos extractivistas, en particular durante el siglo xx — configura un relato que parece apuntar hacia la identificación de algunas de las implicaciones ecológicas de estas actividades, poniendo particular atención a las dimensiones efectuales al interior de una unidad procesal temporal.

Según la propia Minerva Cuevas, creadora de la instalación, la pieza sería resultado de una exploración derivada de la curiosidad por indagar en el efecto del impacto de un meteorito que presuntamente habría sido factor de la extinción de megafauna en la región. No obstante, en este contexto le fue posible registrar algunas de las problemáticas sociales implícitas en diversos procesos económicos, permitiendo la documentación de algunos relacionados con la extracción de recursos por parte de las industrias petroleras.²²⁴ Incluso, recientemente la artista ha trabajado en piezas como *Texaco* (2021) o *War chief* (2021) que utilizan botes de aceite de motor y que al ser intervenidos por ella, colocando flores sintéticas, siguen haciendo referencia a la articulación entre mecanismos que involucran conciencias temporales múltiples y que prefiguran escenarios catastróficos entrelazados con procesos geológicos registrados en tiempos pretéritos y la dimensión antropogénica. (Imágenes 30 y 31)

Podría ser significativo mencionar en este punto que al tomar como referencias las dimensiones tecnológicas, sociológicas, geográficas, psicológicas, teológicas y narratológicas sería factible identificar un complejo dispositivo generador de escenarios apocalípticos vinculados entre sí por los múltiples efectos provocados por la aceleración derivada de las tecnologías de la información y las tecnologías de la visión en la post o tardomodernidad. En este contexto, adquiere relevancia la manera en la que el dominio de la realidad virtual en la percepción de la existencia hace de las tecnologías de la información el ámbito donde son configuradas múltiples figuraciones apocalípticas y donde las estructuras del tiempo parecen haber colapsado.²²⁵

Lo anterior enfatiza la relevancia de las imágenes en el mundo humano en cuanto a su dimensión individual, pero también como resultado de un fenómeno colectivo, ya que las experiencias interactúan con las imágenes y las narrativas de sus culturas. Incluso aunque en algunos casos estas figuraciones representen realidades que no encuentran una referencia en el mundo vivido. Esta dimensión heterotópica de las imágenes tendría la capacidad de alterar la interfaz tiempo-imagen y provocar un desplazamiento en la relación imagen-lugar-tiempo.²²⁶

²²⁴ Minerva Cuevas y TJ Demos, “Conversación” en *SITAC IX...*, Abaroa (dir.), 160–174.

²²⁵ Steve Beard, *Six Concepts for the End of the World* (Reino Unido: Goldsmiths Press/Unidentified Fictional Objects, 2019).

²²⁶ Belting, *Antropología de...*, 76–89.

Desde que se planteó que la percepción del tiempo en el siglo xx podría definirse como la expresión de un modelo temporal particular en el que la experiencia de los sucesos que ocurren en el mundo era configurada a la manera de una red que conecta puntos de intersección fue posible afirmar la posibilidad de registrar la coexistencia de una gran variedad de realidades delimitadas por localizaciones definidas por múltiples relaciones de proximidad entre sitios o realidades. Así, al interior de esta dimensión, donde la idea de espacio estaba conformada por diversas relaciones de localizaciones, parece haber emergido la llamada conciencia *heterotópica* que presupone la existencia de varios sistemas de apertura/cierre que tienen la capacidad de yuxtaponer variados espacios en un mismo lugar real, múltiples localizaciones que son en sí mismas incompatibles y que están, en la gran mayoría de los casos, asociadas a referencias heterocrónicas. Lo anterior permite asumir que las dimensiones heterotópicas y heterocrónicas posibilitan organizar diversas realidades temporales y espaciales a través de relatos y figuraciones.²²⁷

Construida aparentemente a partir de una particular forma de apropiación del sentido edificante que buscaban las narrativas cristianas, la obra *Nuestra maravillosa civilización* (1976) de Juan O’Gorman parece encontrar en los imaginarios de la primera mitad del siglo xx y el primer cuarto de la segunda mitad una forma de postular una figuración apocalíptica a través de una estructura narrativa que ocurre al interior de un cuadrante iconológico, estableciendo así una composición de orden simétrico que se despliega por la abundante presencia de figuraciones monstruosas que se desprenden de la iconografía cristiana para engendrar símbolos que encuentran su espacio de acción en el uso paradigmático de elementos modernos y seculares. (Imagen 32) En consecuencia, para O’Gorman lo apocalíptico pareciera no estar articulado con una idea o concepto sobre un espacio-tiempo configurado teológicamente, sino más bien con una escatología secularizada que encuentra en la modernidad y sus agentes coloniales y poscoloniales los elementos que engendran un escenario apocalíptico.

Adoptando la manera en la que la tradición iconológica occidental hace uso de la sobreposición de personajes y eventos para desarrollar una retórica edificante de orden religioso, la figuración de O’Gorman logra crear un relato sobre un juicio final que toma como referencia el gran relato de la modernidad capitalista e industrial, planteando al evento apocalíptico mediante la expansión de los preceptos modernos,²²⁸ expresados de manera central en las menciones que aparecen

227 Foucault, “Des espaces...”, 46–49.

228 José Luis Barrios, “Nuestra maravillosa civilización. Juan O’Gorman” (comentario de obra) en *Visiones apocalípticas...*, Museo Nacional del Virreinato, 117.

a los pies de la Estatua de la Libertad, donde se hace referencia a dos de los textos más expresivos sobre la crisis del mundo moderno. Por un lado está el mundo postapocalíptico figurado en la obra de George Orwell *1984* (1949), donde se construye un escenario-mundo que se encuentra en una situación de colapso. Controlado por el Partido, un grupo oligarca que tiene a la población bajo vigilancia perpetua y que somete y desaparece a cualquiera que exprese alguna discrepancia con el régimen, el mundo que se describe en la obra usa como personaje principal a un hombre que trabaja para el Ministerio de la Verdad modificando la información para que se adapte a los principios ideológicos del Partido. Este hombre conoce a una mujer llamada Julia, con quien comienza una relación ilegal. Tras ser arrestada, la pareja es sometida a tortura mediante un procedimiento que altera sus conciencias y que desvanece su condición de individuos al modificar sus mecanismos biológicos, convirtiéndolos en una expresión del fin del mundo moderno.²²⁹

Por otro lado, en *La decadencia de Occidente* (1923) Oswald Spengler había planteado, desde la publicación del primer tomo, una lectura que suponía tener la capacidad de compilar en un mismo documento las principales dimensiones intelectuales de toda una era-mundo. Así, la obra es figurada a través de aproximaciones que suponen situar como una de sus referencias principales al problema de la historia universal. La concepción de Spengler sobre una nueva filosofía de la historia, centrada en la idea del universo como historia, la relación entre la temporalidad y la cultura, la crítica al eurocentrismo de la historia universal europea y la visión orgánica de la historia de las culturas le permiten finalmente afirmar la decadencia de Occidente y con ello prefigurar su fin. El documento plantea la idea de una morfología de la historia tomando al universo como tal, en oposición a la idea del universo como naturaleza. En el marco de esta filosofía de la historia, Spengler plantea una aproximación a la historia de las culturas como un fenómeno orgánico que responde a un proceso conformado por diferentes etapas que, en su conjunto, conforman un ciclo vital hasta alcanzar, inevitablemente, el momento de su ocaso o decadencia. De esta manera, al referir a la noción del tiempo a principios del siglo xx, Spengler evoca a la concepción de la historia universal que prevalecía en Occidente, planteando su puesta en crisis. Al reconocer el ciclo vital de las culturas *La decadencia de Occidente* postula una óptica que pone en el centro de la crítica a la idea de la civilización, considerada como la referencia a un momento inevitable de todo proceso cultural, el cual a su vez presupone referir a la parte final de un proceso histórico que se habrá de

229 George Orwell, *1984* (México: Herder, 2017 [1949]).

expresar mediante la gradual disolución de formas culturales que se han tornado inorgánicas y, por tanto, artificiales.²³⁰

Así, *Nuestra maravillosa civilización* (1976), de Juan O’Gorman, parece haber logrado un registro de los imaginarios que configuraron las conciencias del siglo xx para luego utilizarlos como una herramienta que representara una figuración apocalíptica a través de una estructura narrativa construida aparentemente a partir de una particular forma de apropiación del sentido pedagógico que buscaban las narrativas pictóricas de orden religioso. En la figuración son articuladas referencias que se desprenden de sus contextos imaginarios de origen para engendrar un escenario apocalíptico que pareciera estar operando mediante la rearticulación de una idea o concepto sobre un espacio-tiempo configurado apocalípticamente, expresando una escatología secularizada que encuentra en la modernidad y sus agentes los elementos que engendran un escenario cataclísmico que muestra una era-mundo postapocalíptico.

Así, al poner atención en los debates recientes respecto de las potenciales catástrofes ecológicas planetarias se habría identificado una amplia topología que, desde una perspectiva filosófica y antropológica, traza un ámbito epistemológico donde es posible registrar la coexistencia de una multiplicidad de narrativas e imaginarios culturales que refieren a la idea del fin del mundo de maneras muy diferentes, más allá de los relatos culturales occidentales y sus imaginarios.²³¹ De ahí que hacer un ejercicio para la identificación de esta gran variedad de narrativas cataclísmicas articuladas con las cosmopolíticas modernas exija el establecimiento de algunas de sus conexiones con el fin registrar algunos de los componentes que operan de manera recurrente sus narrativas y figuraciones.

²³⁰ Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente* I (Buenos Aires: Austral, 2012 [1923]).

²³¹ Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, *The Ends of the World* (Cambridge: Polity Press, 2017).

Imágenes

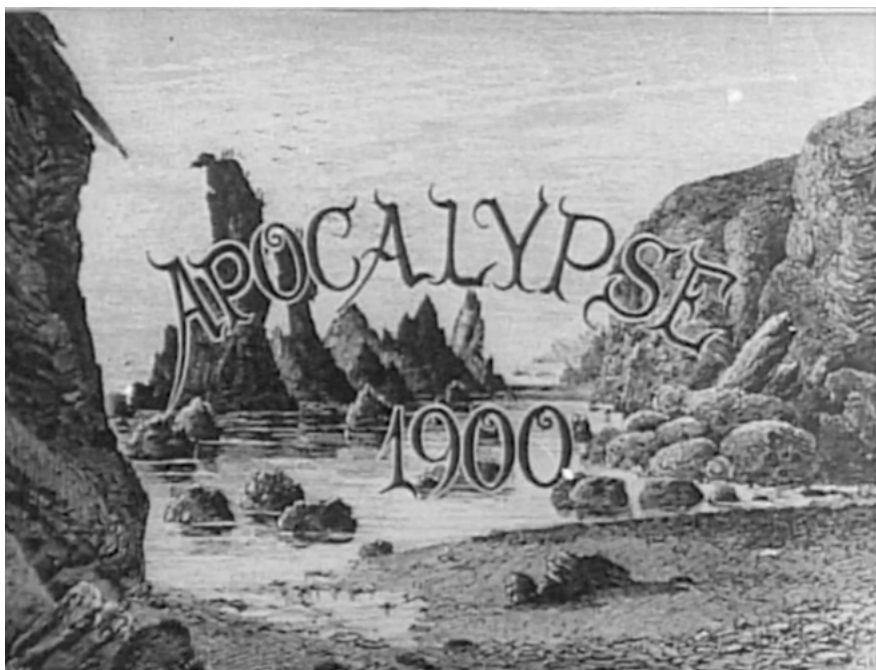


Imagen 25: Salvador Elizondo (dirección), (fotograma del film) *Apocalypse 1900*, 1965, fotografía de Gerardo Villegas, Fernando Belina Producción, México, 22:08 min, Cortesía Paulina Lavista.



DIALOGUITO DE MAMA TIERRA CON D. COMETA HALLEY.

El Cometa.—¡Uy, que te mato á tus gentes!
¡Uy, que te envuelvo en mi cola!
¡Uy, que les clavo mis dientes
Y te vas á quedar sola!

La Tierra.—¡Ay, don Halley, por favor,
Tenga piedad de mis hijos,
Que aunque ingratos los canijos,
Los adoro con amor!

El Cometa.—Pero yo que no he tenido,
Por andar de vagabundo,
Pariente ni conocido.....
¡No entiendo lo que es un mundo!
Así, pues, señora mía,
Dispóngase á buen morir
Que sea corta su agonía.....
¡No me gusta hacer sufrirl!

La Tierra.—Pero.... ¡qué usted no respeta
Al hombre, genio atrevido!
Entonces, señor cometa,
Usted no le ha conocido.
Es el rey de la Creación,
La gobierna con denuedo.....
Pero aquí en esta ocasión
Tiembla ya de puro miedo.....

El Cometa.—Vaya, comprendo tu pena,
Pero están tan consentidos,
Que te estoy mirando llena
Ya tan solo de bandidos.
Mas no á todos mataré,
Los buenos se salvarán,
Un hogar respetaré,
Para otra Eva y otro Adán.....

La Tierra.—¡Caracoles, qué consuelo!
Me vas á dejar sin gente,
Me vas á dejar al pelo....
¡Vaya un tío más imprudente!

El Cometa.—¡Qué estás diciendo insensata?
¡Te atreves á alzar la voz?
¡Pues vas á ver, vive Dios,
Que á mí no me das la lata!

La Tierra.—¡Perdón, don Halley, perdón!
¡Piedad para mis hijitos!
¡Mira con qué apuración
Corren todos, pobrecitos!

La Luna.—(Haciéndose á un lado)
¡Rechufa menudo susto
Ha llevado marrá tierra!
Y yo que por puro gusto
Haré al cometa la guerra.
Oye, tierra del alma,
No te asustes de ese modo;
Recobra un poco la calma
Y yo me encargo de todo.
Haber, don Halley, sabremos:
¡Con qué derecho importuna
A la tierra! ¡le de bemo!

¡Vo le pago, doña Luna!
Yo, con mis rayos de plata,
Acuñaré lo bastante;
No venga á meter la pata,
Que puede caro costarle.
Siga pues, por su camino
Y no se meta en honduras,
Que á mí me importa un comino
que tenga las manos duras.

Echemos unos cobetitos
Y alguna lluvia de estrellas,
Unos fuegos muy bonitos
Con luces grandes y bellas.

En eso debe ocupar
Los días que lo ven del diario,
Celebrando así al pasar
¡Las fiestas del Centenario!

Imp. de Antonio Vanegas Arroyo. 2a. de Santa Teresa Núm. 43. México 1910

Imagen 26: José Guadalupe Posada, *Dialoguito de mamá tierra con don Cometa Halley*, s/f, impresión tipográfica directa, 23.7 cm x 15 cm, Colección Particular, México.



Imagen 27: Adolfo Quinteros, *El último aviso*, 1959, grabado en madera en tinta negra sobre papel, 86 cm x 62 cm, Colección Academia de Artes, México.

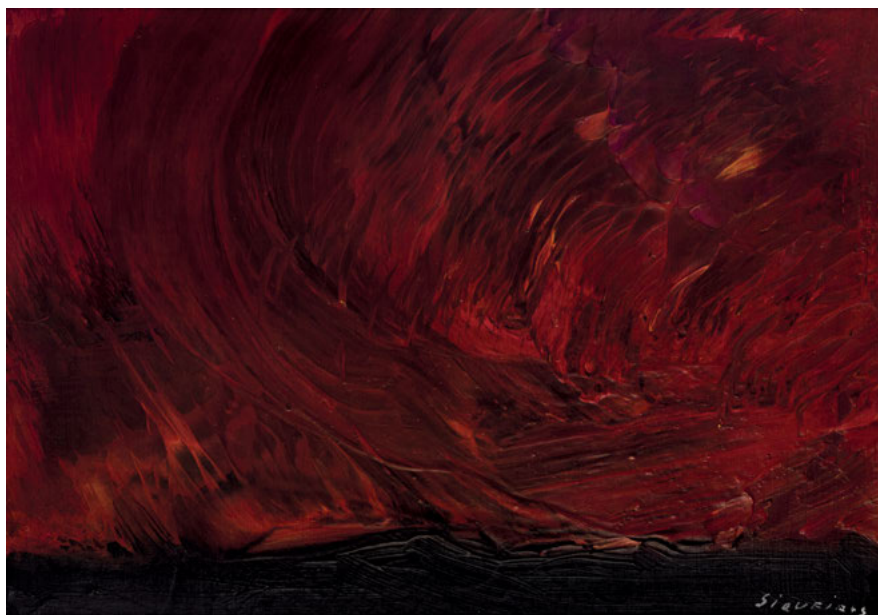


Imagen 28: David Alfaro Siqueiros, *Admonición. Un fuego muerto cubrirá toda la tierra*, 1962, acrílico sobre masonite, Colección particular, México.



Imagen 29: Nadia Osornio, de la serie *Estado sísmico*, 2017, montaje digital, 20.3 cm x 27 cm, Estudio Nadia Osornio, México.



Imagen 30: Minerva Cuevas, *Texaco II*, 2021, bote de aceite de motor con flores artificiales, 50 cm x 50 cm x 90 cm, Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México / Nueva York.



Imagen 31: Minerva Cuevas, *War chief*, 2021, bote de aceite de motor con flores o escurriendo chapopote, 45 cm x 30 cm x 26 cm, Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México / Nueva York.



Imagen 32: Juan O'Gorman, *El dinero y el poder-Nuestra maravillosa civilización*, 1976, temple sobre madera, 122 cm x 84 cm, Colección Academia de Artes, México.