Estudio introductorio: una aproximación a la temática del fin del mundo en la literatura actual

Pilar Andrade Boué
pandrade@ucm.es

1. Actualidad de la temática

En todos los tiempos las diferentes caras de la calamidad han suscitado relatos que se proyectan hacia un futuro e imaginan desastres por venir. La mayoría de las veces, a ese desastre le sigue una recuperación o regeneración, como en los mitos sobre el fin futuro del mundo humano (el *Gran Año* sumerio, el *Filbultvetr* escandinavo, el Apocalipsis bíblico, los *prayalas* indios y alguno más), o al menos una supervivencia precaria, como en muchos textos postapocalípticos. Y recientemente en los expositores de nuestras librerías han empezado a verse cada vez más volúmenes sobre la temática de los fines del mundo. Es evidente que la angustia de la catástrofe, ya sea natural, técnica, sanitaria o, muy especialmente, medioambiental, martillea nuestras conciencias, y hace brotar modalidades literarias anticipativas en una panoplia de variantes: sequías, inundaciones, huracanes, glaciaciones, guerras, excesos tecnológicos, virus (naturales, artificiales o digitales), zombis y hasta desapariciones súbitas por obra de un malvado todopoderoso o de un arrebatamiento (religioso o extraterrestre).

Desde la filosofía se han generado nuevos conceptos para explicar este nuevo imaginario colectivo: se dice que la «condición catastrófica» (Engélibert y Guidée, 2015:9) ha substituido a la condición posmoderna, o que debe hablarse del ser humano no como ser-para-la-muerte, sino como «ser-para-la-catástrofe» (Guenard y Simay, 2011)[1]. Se ha reavivado el tema del uso

[1] La realidad respalda además a la imaginación: desde los años ochenta, la antropología de la catástrofe y los efectivos para prevenirla o paliarla han aumentado exponencialmente. Se calcula por ejemplo que de 5000 profesionales activos en 2006 (en todo el mundo) se ha pasado a 32.600 en 2015 (Revet, 2018:15).

de lenguaje como apertura a sentidos y realidades nuevas, para hacer ver el modo en que el desastre irrumpe y revela, como un *intruso*, la necesidad de cambiar nuestros hábitos y representaciones mentales (Stengers, 2017: 39). Se ha declarado también, en un registro muy kantiano, que el fin del mundo ha pasado a ser una «categoría universal de la experiencia» (Foessel, 2012: 7). La conciencia ilustrada, o lo que quedase de ella, parece haber cedido el paso a una conciencia apocalíptica que la niega e introduce un vector de acabamiento en la Historia humana. Y los datos científicos corroboran, por vez primera, la posibilidad de ese fin[2].

En el panorama de los saberes ha surgido una disciplina antes desconocida, la colapsología, cuyo precursor más inmediato y aclamado es Jared Diamond, autor de *Colapso: por qué unas sociedades duran y otras desaparecen* (publicado en 2005). Pero quienes se dicen fundadores de la colapsología son Pablo Servigne, ingeniero agrónomo, y Raphaël Stevens, experto en resiliencia de sistemas socioecológicos; ambos publicaron en 2015 un librito cuyo título original era *Comment tout peut s'effondrer: Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations presentes*[3]. Este texto se convirtió de inmediato en un éxito de ventas; en él los autores analizan los diferentes factores que pueden confluir para causar el hundimiento de nuestro modo de vida actual (agotamiento próximo de fuentes energéticas fósiles, sistema financiero inestable, ecosistemas dañados, recursos primarios en peligro, cambio climático, etc.). Y sobre todo, particularmente para lo que se refiere a la literatura, definían la colapsología como el «ejercicio transdisciplinar del estudio del colapso de nuestra civilización industrial y de aquello que podría substituirla después, basado en dos modos cognitivos que son la razón y la intuición, y en trabajos científicos reconocidos» (2020:192). Servigne y Stevens dicen por tanto emplear para sus pronósticos no solo la razón a partir de documentos científicos, sino también la intuición, es decir, una facultad más ajustada a actividades artísticas y literarias. Además, la investigación se aplica particularmente a los futuribles («lo que podría substituirla»), para los que no hay certeza apodíctica, de modo que en este caso se debe poner en marcha también, de algún modo, la imaginación. Los colapsólogos son pues conscientes de la importancia de forjar ficciones, de crear metarrelatos alternativos, especialmente para el mundo postcolapso:

---

[2] Cf. el reciente informe de 2022 del IPPC, rigurosamente establecido, si no nos fiamos de datos como el Earth Overshoot Day (Día de la sobrecapacidad de la Tierra), fijado para el 22 de agosto en el momento en que se escriben estas líneas.

[3] Traducido como *Colapsología* (2020).

«Casi todo se realizará en el terreno de lo imaginario y de las representaciones del mundo» (2020: 164)[4].

2. Nuevas categorías que entran en competencia con las anteriores

Sin duda la conciencia escatológica actual está cambiando las mentalidades y forjando un rico imaginario nuevo o renovado. Categorías asociadas al metarrelato de la modernidad, antes operantes, ahora bajan en popularidad, al mismo tiempo que suben otras: baja, por ejemplo, la categoría de mejora indefinida, de progreso permanente, y sus narrativas, que entran en competencia con las de decrecimiento, desnatalidad o involución. Sube en la Bolsa de valores dóxicos la categoría de «riesgo» (y otra asociada a ella desde la perspectiva de la justicia medioambiental, la de «vulnerabilidad», como señala Heise, 2008: 150), propuesta desde 1986 por Ulrich Beck y Anthony Giddens. Advertían ellos que una nueva percepción acuciante del riesgo dominaba la mentalidad colectiva, y que la anticipación de la catástrofe –y no el bienestar de la población u otras metas– sería el faro que dirigiría la acción política; basta pensar en la pandemia de 2020 para tener una prueba fehaciente de ello. Según ambos se había abierto una nueva etapa de la modernidad, la «modernidad reflexiva», que tomaba consciencia por fin de los peligros generados por sus propios artefactos y dispositivos.

Lo atinado de la primera afirmación (el riesgo como percepción social fundamental) y su valor profético no ha impedido sin embargo la crítica contra la segunda, la tesis de la modernidad reflexiva. Porque precisamente desde una perspectiva escatológica Jean-Baptiste Fressoz, en su libro *L'apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique* (2012), aporta datos para probar que la alarma ecológica existió desde muy pronto y que los peligros y destrozos habían sido predichos desde finales del xviii en textos tanto científicos como literarios; Fressoz explica cómo productores, gobiernos y los propios científicos ningunearon a estas y otras voces, y con ello contribuyeron a la invisibilización de la necesaria alarma medioambiental.

Por otra parte, el Romanticismo alemán y el inglés ya vieron venir, en cierto sentido, las amenazas. Su actitud conservacionista y su reflexión sobre una naturaleza que se oculta recogen el rechazo de una manipulación del entorno y de un cambio en el paisaje que desaprueban visceral y racionalmente. Rechazo y preocupación mostrados muy claramente, en su vincu-

[4] La versión filosófica de esta necesidad, más general y no centrada en la expresión literaria, es el binomio de la lógica de lo peor y la heurística del temor de Hans Jonas.

lación con la angustia apocalíptica, en una obrita algo posterior de Eugène Huzar, titulada *La Fin du monde par la science* (1855), en la que se pronostica un fin del planeta causado por el uso desmedido de la ciencia y de la técnica, como afirma este fragmento en modo irónico: «dans cent ou deux cents ans le monde, étant sillonné de chemins de fer, de bateaux à vapeur, étant couvert d'usines, de fabriques, dégagera des billions de mètres cubes d'acide carbonique et d'oxyde de carbone, et comme les forêts auront été détruites, ces centaines de billions d'acide carbonique et d'oxyde de carbone pourront bien troubler un peu l'harmonie du monde»[5].

Más recientemente, la novela de Nathaniel Rich *Odds against tomorrow* (2014) ha recogido con acierto y exhaustividad el tema de la obsesión por el riesgo ligado a la catástrofe. Este texto puede entenderse como una aproximación ficcional que será completada o duplicada algo más tarde por una investigación periodística minuciosa del mismo autor, *Losing Earth*, traducida al castellano en 2019, el mismo año de su publicación en inglés, con el título *Perdiendo la tierra.* Se repasan aquí los esfuerzos de algunos políticos y científicos durante la década de 1980-90 por influir en el gobierno norteamericano para que tomara medidas contra los desafíos que plantearía el cambio climático; los esfuerzos fracasaron a causa de las campañas de propaganda y desinformación de las grandes empresas que extraen y comercializan los combustibles fósiles, y otras.

En cuanto a la novela *Odds against tomorrow,* es ante todo un intento de comprender nuestra era de la ansiedad enmarcada en el mundo real de la economía, de la competitividad empresarial y de las compañías aseguradoras. Un matemático llamado Mitchell Zuckor, obsesionado por escenarios catastróficos posibles que él mismo imagina con gran lujo de detalles (y bastante humor por parte del autor), es contratado en la ciudad de Nueva York para vender seguros a grandes empresas. Mitchell se gana la vida describiendo a los directores de esas empresas probabilidades de desastres horribles e infinitos, y convenciéndoles de la utilidad de un seguro; contribuye así a la expansión de lo que se considera como el virus de la malaria urbana, el trastorno de ansiedad ligado al futuro. Por una triquiñuela legal, las indemnizaciones nunca serán pagadas a quienes demanden a las empresas por daños que les

[5] «En cien o doscientos años el mundo, surcado de vías de tren, barcos de vapor, cubierto de fábricas, de manufacturas, desprenderá billones de metros cúbicos de ácido carbónico y óxido de carbono, y como los bosques habrán sido destruidos, esos cientos de billones de ácido carbónico y óxido de carbono podrán sin duda perturbar un poco la armonía del mundo» (la traducción es nuestra).

perjudiquen en caso de catástrofe. Cuando la ciudad entera se inunda al pasar un huracán, Mitchell se convierte en millonario, y es considerado como un profeta para los americanos por haber sido el único analista que lo había predicho. Además, la catástrofe tiene un valor terapéutico, porque con el desastre el protagonista pierde el pánico frente al riesgo futuro. Volveríamos por tanto al significado primero, en griego, del vocablo *καταστροφή* en un contexto literario, designando un desenlace que cambia todo radicalmente, además de un evento desastroso.

Según la clasificación que establece Ursula Heise desde la ecocrítica entre narrativa apocalíptica y del riesgo, indicando que la primera pretende subrayar la urgencia de actuar contra la catástrofe, y la segunda evalúa sobre todo los riesgos (2008: 141), la novela de Rich correspondería más a la segunda que a la primera modalidad[6]. Y son varios los rasgos que hacen que tipifique de forma singular la literatura actual de catástrofe, además del peso específico que otorga al concepto de riesgo: a) suscribe y prueba, mediante el éxito del protagonista, la importancia de imaginar hoy escenarios de desastre, es decir, hacer ficciones catastróficas (más abajo exploraremos la razones de esta importancia), b) indaga sobre la angustia y el miedo que produce ese riesgo o las posibilidades de daño futuras, y expone cómo superarlos afrontando (virtualmente en la narración) una experiencia real en que se realiza la posibilidad, y c) hacer ver las ventajas de adoptar el principio de precaución en nuestras sociedades contemporáneas –aunque sea por un afán lucrativo.

Otra categoría cultural en pleno auge es la de la *incertidumbre*. Se trata, no obstante, de una incertidumbre nueva intersistémica, es decir, derivada de la imposibilidad de calibrar el comportamiento de sistemas complejísimos (económicos, sociales, bióticos…) interconectados[7]. A nivel sociológico, la

[6] Aunque la noción de riesgo tradicional (de las compañías de seguros, los bancos, los particulares…) es inapropiada al hablar de un posible fin del mundo o de una catástrofe global, por dos razones fundamentales: a) el sujeto es demasiado pequeño (¿puedo yo contratar un seguro contra una pandemia mundial?) o demasiado grande (¿puede un país contratar un seguro contra una guerra nuclear?), de modo que el coste económico no es evaluable, y b) no hay posibilidad de compensación posible, porque el riesgo afecta a la capacidad de reproducción del ser humano (a la perpetuación de la especie). Cf. una síntesis de estas explicaciones en Afeissa, 2014: 78-82.

[7] No puede considerarse que la ciencia del siglo xx pusiera el prefacio de esta imposibilidad proyectada hacia el futuro. El relativismo y la indeterminación se percibían como predicables del comportamiento de la materia y de partículas atómicas que se autoincumbían pero cuyos cambios no podían afectar al futuro común del planeta.

percibimos particularmente a partir del desnivel de magnitudes existente entre nuestros actos cotidianos y el colapso planetario –lo que puede llamarse «efecto multitud» o bien, en palabras de Jorge Riechmann, efecto de «mundo lleno».

En el cine, el tema de la incertidumbre frente a la catástrofe medioambiental ha sido explorado por películas como *Take shelter* (2011) de Jeff Nichols o *Knowing* (2009) de Alex Proyas. Y en la literatura, la novela de Rich también brota de la obsesión por evitar la incertidumbre difusa; el protagonista emplea su habilidad excepcional con las matemáticas para controlar lo indeterminado, en un sueño muy positivista en el que él mismo toma en definitiva el papel de la Providencia. A su vez, Julian Barnes ha propuesto una interesante reflexión sobre lo incierto dentro de la catástrofe en el capítulo quinto de su libro *Una historia del mundo en diez capítulos y medio* (1989). Barnes desarrolla una explicación del cuadro *La Balsa de la Medusa* de Géricaux sobre el modo en que la catástrofe puede transformarse en obra de arte, y concluye que la incertidumbre ante la posible superación del mortífero naufragio (por la aparición del barco en el punto de fuga) pone en marcha un mecanismo pendular que va de la esperanza a la desesperanza, y que toma cuerpo en el cuadro a través de sus múltiples detalles y mediante la idealización de los cuerpos.

Otra categoría más asociada a la de incertidumbre es la de lo *improbable* o incluso *imposible*. Esta idea nos sitúa ante la paradoja de que aunque el mundo que el riesgo y la incertidumbre contemplan es de hecho el de la posibilidad (y no el de la certeza absoluta o el de la necesidad), junto a él se encuentra también el de la imposibilidad. Es decir, la posibilidad que no va a realizarse, o lo que nos resulta absolutamente improbable. Jean-Pierre Dupuy ha establecido, en *Pour un catastrophisme éclairé : quand l'impossible est certain* (2002) enjundiosas reflexiones a partir de esa noción de lo «imposible cierto»: debemos representar no *lo posible* (que mañana haya una gran tormenta), sino *lo imposible* (que una tormenta derive a huracán y convierta Madrid en un montón de escombros), como único modo de tomar conciencia de la amenaza. Ese imposible debe entenderse como *necesario,* no como contingente (Dupuy, 2002: 87). De modo que lo imposible, visto como irremediable, se realizará o no; si se realiza, será cierto y real, un posible actualizado, y si no se realiza pasará a formar parte de los posibles no actualizados, y lo expresaremos mediante el futuro perfecto de indicativo. Según Dupuy,

---

Siempre se habían movido así, y ahora lo descubríamos. Desvelar su movimiento no implicaba cambios para nuestro porvenir o el de la Tierra.

nuestro margen de libertad se sitúa en el intervalo entre pensar que, cuando ocurre la catástrofe, era inevitable, y si no ocurre, era evitable (Dupuy, 2002: 165). Como vemos, en este razonamiento se solicita de nuevo el uso de la imaginación proyectiva.

En el ámbito de la ficción el título de la película *Lo imposible* (2012), dirigida por Juan Antonio Bayona, y su trama han incidido en el interés de este tema. En literatura, una novela como *El quinto día* (2004) de Frank Schätzing juega igualmente con la plausibilidad racional o simbólica de que los mares se rebelen contra el hombre –aunque en este caso la noción de lo imposible deriva hacia la de verosímil. Un ejemplo más ajustado a la teoría de Dupuy sería *Tchernobyl-sur-Seine* (1988) de Hélène Crié e Yves Lenoir, que desarrolla el escenario de lo peor: un accidente en la central nuclear de Nogent causa la contaminación radioactiva de la ciudad de París. En lógica con lo explicado, deberíamos considerar literalmente «imposible cierto» que esto suceda antes o después.

No obstante un segundo sentido que también se ha dado a lo imposible es lo impensable o insoportable, aquello que rechazamos porque resulta demasiado duro. El holocidio sería pues *imposible* en este sentido; para expresar esta intolerabilidad Marina Garcés ha hablado de «muerte no natural, muerte del matar» (2017: 29). Podemos, a propósito de ello, incluso pensar que el pensamiento del fin del mundo es la vivencia contemporánea del llamado «mal radical». Y de hecho, pocos textos literarios se atreven a urdir una dinámica narrativa que termine en el final de todo (como en *Melancolía* de Lars Von Trier, si tomamos su última secuencia en un sentido literal). La ficción de la postrimería absoluta es casi un irrepresentable literario, si excluimos casos ligados a la temática del último hombre de la que luego hablaremos, u obras aisladas como *Les aéroglisseurs* de Éric Pessan, a la que volveremos igualmente.

Es un valor en alza asimismo la fusión de catástrofes natural y antropogénica, paralela a la conexión que se promueve desde ámbitos ecológicos y ecologistas entre naturaleza y humanidad. En un mundo enteramente antropizado es evidente establecer ese sincretismo, como propuso brevemente Jean-Luc Nancy en su artículo sobre la equivalencia de las catástrofes (2012); se hace también desde hace años en los escritos de sociología y otras disciplinas, que han añadido comillas a la expresión «catástrofe natural», desde el año 2000, para indicar la interconexión entre esta y la producida por la acción humana (Revet 2018:11). En literatura algunos escritores plantean la fusión natural-antropogénico en la representación del desastre, como Elisabeth Filhol en *Doggerland* (2019), que atribuye las causas de un posible seísmo en el

mar del Norte a los movimientos de placas tectónicas tanto naturales como acelerados por las perforaciones las plataformas petrolíferas y las turbinas eólicas.

Y por supuesto la relevancia de la *responsabilidad* en el campo cultural no ha dejado de subir desde la célebre enunciación de su principio por Hans Jonas, en 1979. Se trata de la responsabilidad del ser humano en el predesastre y postdesastre. Sus raíces históricas, desde parámetros modernos[8], se suelen datar hacia mitad del siglo XVIII, cuando a raíz del terremoto de Lisboa, y en la célebre polémica que enfrentó a Voltaire y Rousseau, a la pregunta por el origen de un acontecimiento catastrófico se añadió la pregunta por la responsabilidad del ser humano en él[9]. Por vez primera surgió, fuera del marco religioso, la pregunta por la «culpa» del hombre en los grandes desastres naturales. Mucho más tarde, en los años sesenta, un episodio importante en este debate lo marcó la discrepancia entre Karl Jaspers y Günther Anders. A la afirmación de Jaspers de que la amenaza de la bomba atómica era un «suicidio de la humanidad», Anders objetó que el crimen no sería imputable a toda la humanidad sino a unos pocos, los «señores del Apocalipsis». Y las críticas de Naomi Klein contra Nathaniel Rich retoman esta polémica: Klein ha reprochado –injustamente a nuestro entender– a Rich achacar el deterioro planetario al «ser humano» y no insistir sobre el papel de las multinacionales de las energías fósiles (2018).

La rueda de la imputabilidad moral ligada a la catástrofe se plantea literariamente en obras como la ya mencionada de Huzar, pero también, por ejemplo, en *Ignis* (1883) de Didier de Chousy, *La máquina se para* (2016) de Edward M. Forster, *Oryx y Crake* (2003) de Margaret Atwood y muchos otros textos. En la primera de estas novelas, la destrucción de una ciudad ideal proviene de la revuelta de las numerosas máquinas ideadas por un ingeniero para realizar múltiples tareas, incluyendo un descomunal pozo geotérmico: la catástrofe sobreviene por la ambición tecnológica ilimitada. *La máquina se para* es un relato que recoge la idea de Chousy pero añade el motivo del panóptico y un ambiente que prefigura la distopía orwelliana. La novela de Atwood atribuye la causa de la desaparición de la especie humana a la acción

[8] Porque anteriormente y durante mucho tiempo en Occidente el hombre también fue considerado causante, por sus crímenes o bien por sus pecados, de las calamidades que le sobrevenían.

[9] En la jugosa discusión que enfrentó a Voltaire y Rousseau, este concluyó que si los portugueses hubiesen vivido en cabañas, habrían sobrevivido al seísmo: parte de la responsabilidad de su propia muerte se les podía pues atribuir.