

[Prólogo]

Imaginando el fin de los tiempos: poéticas y figuraciones sobre los mundos y sus extinciones

La dimensión cosmogenética y sus correlatos contemporáneos

Pareciera que el estudio de las cosmologías se hubiese convertido en una actividad innecesaria, inútil o impertinente, como si la complejidad de las conciencias contemporáneas eximiera a los grupos humanos de actuar en correspondencia con una cosmología dada. Ciertamente, las conciencias individuales y colectivas aparentemente ya no están siendo determinadas por un sistema unificado que opere tal y como habría sido posible registrar en las cosmologías que la antropología estudió desde sus orígenes. Así, el supuesto isomorfismo entre las prácticas de un grupo humano y sus sistemas cosmológicos —presuntamente registrado a lo largo de gran parte del proyecto antropológico— parece no encontrar ya correspondencias en la actualidad. Sin embargo, la presencia aparentemente difusa de estos patrones supone seguir incidiendo hasta hoy al interior de todos los grupos humanos.

En el caso mexicano, múltiples narrativas y figuraciones seguirían expresando una particular concepción del espacio habitado, exhibiendo con ello la existencia de elementos cosmológicos que, de alguna manera, determinan la presencia de formas y mecanismos poéticos que configuran, en algún sentido, las relaciones e interacciones entre existentes. Incluso estas expresiones adquieren una dimensión topológica en tanto permiten registrar una compleja geometría de red donde múltiples concepciones configuradas y almacenadas al interior de diversas conciencias culturales han modulado hasta hoy la percepción de sucesos o potenciales eventos que al interior de alguna dimensión experiencial y concienical podrían evocar una forma de expresión que supone señalar el fin o la extinción de un mundo.

Si bien la cosmología, al interior de la investigación antropológica, estuvo delimitada por la idea de que estas entidades respondían a una totalidad que determinaba los sistemas axiológicos de ciertos grupos humanos, aquel proyecto epistemológico —al intentar demostrar que el mundo consistía en las múltiples manifestaciones sociales y culturales que conforman al fenómeno humano— no logró trascender el etnocentrismo que dominó a la disciplina en muchas de sus aproximaciones. No obstante, el supuesto cosmos *humano* continuó concibiéndose como un tipo particular de espacio cuya principal peculiaridad sería contener en sí

mismo múltiples perspectivas que, a su vez, se expresarían culturalmente mediante representaciones colectivas y sistemas simbólicos. Estos mundos, concebidos como una totalidad en sí misma, suponían operar como entidades monolíticas, impermeables y estáticas. En consecuencia, el mundo humano se habría conceptualizado como la suma de cada una de sus dimensiones cosmológicas, las cuales expresaban en su conjunto un lugar común referido mediante una multiplicidad de relatos que registraban una forma de totalizar el espacio habitado y, en consecuencia, revelaban la presunta dimensión orgánica de las sociedades y las culturas. De ahí que intentar trascender la idea de que estas entidades operarían funcionalmente de manera diferenciada respecto de otras partes de ese infinito ámbito llamado *cultura*, parece fundamental para poder explorar las cosmologías con la expectativa de encontrar entidades difusas, latentes y complejas.¹

Por ejemplo, los discursos contemporáneos que tienen como referentes centrales los presuntos efectos de la llamada Gran Aceleración en el Sistema Tierra o el advenimiento de una sexta extinción masiva parecen encontrar correlatos en los imaginarios cataclísmicos y las figuraciones apocalípticas que se produjeron al interior de las cosmologías modernas. A su vez, estos estarían correlacionados con el complejo narrativo creado al interior de la tradición escatológica judeocristiana que, en el caso mexicano, habría funcionado también como herramienta para modular los mecanismos de categorización mesoamericanos que articulaban las cosmologías y visiones que los grupos humanos que habitaban en aquel momento en el territorio mexicano tenían sobre sucesos o potenciales eventos que pondrían fin al mundo como era concebido. En su conjunto estos procesos permiten identificar una de las múltiples dimensiones de un complejo escenario cosmopolítico, que actualmente parece haber adquirido una dimensión exponencial.

A lo largo de su desarrollo, es probable que la cosmología y la antropología se hayan centrado tendencialmente en escalas diferentes de la ontología. Por un lado, la cosmología se desarrolló como una práctica epistemológica centrada en el macrocosmos y, por el otro, la antropología se enfocó sobre todo en el estudio y análisis de la variación de los mundos humanos. No obstante, estas dos trayectorias epistemológicas tenderían a solaparse en múltiples procesos, haciendo pertinente un enfoque que sea capaz de desdibujar estas escisiones y, al mismo tiempo, registrar brechas entre todas las multiplicidades dadas, así como las diferentes

1 Allen Abramson y Martin Holbraad (eds.), *Framing Cosmologies: The Anthropology of Worlds* (Manchester: University Press, 2016), 1–10.

relaciones entre las diversas entidades cosmológicas identificadas, sin que alguna de ellas subsuma a las demás jerárquicamente.²

En términos generales, si la percepción de las existencias hace posible la emergencia de una experiencia denominada *realidad*, en esta unidad procesal discursiva la realidad es aquello que es predicado e interpretado en los términos de una situación dada. Así, entre el todo y su predicado se establece una relación contingente que al producir una cosmofanía permite la generación de una expresión del mundo como realidad. Asumiendo este principio, eventualmente la relación cosmogénica provoca un desplazamiento en el que el predicado se desprende de su referente físico.³ Por lo tanto, el tránsito por esta unidad procesal posibilita a todo individuo y grupo humano crear una cosmología, es decir, crear una narrativa que se establece como una realidad única, total y cerrada en sí misma. En consecuencia, el límite de este mecanismo sería la distinción entre lo que es y lo que no es *mundo*. Por ello, desde el punto de vista de la ecología, toda cosmología expresa una especie de mecanismo que afirma la predisposición de la percepción y experiencia humanas a la cosmicidad.⁴

En el caso mexicano, con las primeras presencias humanas en el continente se habría conformado un contexto de interacción de carácter específico que paulatinamente hubo de producir múltiples procesos determinados por diversas formas de relación entre existentes. Estos espacios de interacción fueron objeto de múltiples modificaciones provocadas, en algunos casos, por factores hoy llamados *antropogénicos*. De este modo, fue produciéndose una compleja ecología que eventualmente habría de enmarcar la gestación de los primeros proyectos cosmológicos mesoamericanos. Estos eventos no solamente habrían de definir la nueva composición del Sistema Tierra y sus existentes, sino también parecen haber creado las bases para el desdoblamiento de los modos de identificación/clasificación que habrán derivado en las primeras poéticas y figuraciones cosmológicas que luego determinarían el complejo narrativo que conforma actualmente a los imaginarios que en México han producido múltiples expresiones sobre el mundo y sus extinciones.

Particularmente, al interior de la modernidad parece haber ocurrido un proceso de bifurcación cosmológica que derivó en la emergencia de un cosmos

2 Michael W. Scott, "To be a wonder: anthropology, cosmology, and alterity" en *Framing Cosmologies: The Anthropology of Worlds*, Allen Abramson y Martin Holbraad (eds.) (Manchester: University Press, 2016), 31–54.

3 Agustín Berque, "Cosmofanía y paisaje moderno" en *Paisaje y pensamiento*, Simón Marchán Fiz y Javier Maderuelo (coords.) (Madrid: ABADA, 2006), 187–207.

4 Agustín Berque, *Poetics of the Earth: Natural History and Human History*, A. M. Feenberg-Dibon (trad.), 1.^{ra} edición (Gran Bretaña: Routledge, 2019), 48–64.

dual que operaba de manera polarizada. Por un lado, el mundo medieval concebido como un espacio abovedado con la Tierra en el centro. Por el otro, el cosmos dual derivado de la astronomía y la filosofía del Renacimiento que presuponen el debilitamiento significativo del remanente medieval al interior del imaginario moderno. Este proceso determinaría en muchos contextos una nueva orientación cosmogenética, creando la sensación de haber entrado de alguna manera en una nueva cosmología. De hecho, el incremento de una tendencia hacia la disolución de la esfera de la nación parece haber encontrado en la idea de libertad una referencia que modularía también la experiencia cosmológica actual al permitir a ciertos grupos humanos tener la sensación de existir al margen de las comunidades tradicionales y, al mismo tiempo, estar incipientemente arrojados a un mundo que ya no está abovedado. Además, el mundo occidental, al aparecer como entidad cosmológica hegemónica, derivaría en un espacio expansivo en el que el referente de identidad designa a una colectividad compleja y heterogénea. Así, una vez que el cosmos se comprende como una entidad flexible y dispersa, el mundo se ve modulado por múltiples ejes espaciales y temporales, alterando las relaciones entre ellos y su impacto en la conciencia cosmológica de los grupos humanos.⁵

Por ejemplo, algunas figuraciones contenidas en el documento conocido como *Codex Vaticanus 3738* —un manuscrito pictográfico que contiene múltiples referencias sobre la cosmovisión y otras dimensiones del imaginario mesoamericano— compartirían componentes narrativos con los relatos escatológicos producidos en otros contextos, como las primeras narraciones apocalípticas integradas en el Antiguo Testamento. A su vez, aquellas parecen haber encontrado una nueva forma de expresión en las figuraciones del Libro de la Revelación, relato que incluso habría modulado los imaginarios expresados en los medios de comunicación de finales del siglo XIX que registraron sucesos que anunciaban el próximo final del mundo. Más de medio siglo después un relato semejante sería referido a través de mecanismos cinematográficos, como es el caso del medimetrage *Apocalypse 1900*, realizado en 1965 y donde se construyen una serie de figuraciones a partir de escenarios definidos por cataclismos producidos por diversos eventos catastróficos. Estos ejemplos parecen mostrar una pequeña dimensión de la compleja topología que configura los imaginarios sobre el mundo y sus extinciones.

Actualmente los llamados eventos de *extinción masiva* están determinados por la desaparición de un número radicalmente elevado de especies que implica el desvanecimiento de una gran variedad de formas de vida en un período de tiempo breve. A diferencia de los cinco anteriores eventos registrados, el llamado *sexto*

5 Abramson y Holbraad, *Framing Cosmologies...*, 11–24.

episodio de extinción masiva parece estar siendo detonado en gran medida por factores antropogénicos. Estos fenómenos se perciben y se narran de maneras diversas, es decir, se establecen como relatos múltiples y específicos que exigen la conformación de diversos mecanismos de observación que permitan registrar y explorar diferentes mundos, más allá de sus límites cosmológicos.⁶

Tomando como punto de partida las conjeturas esbozadas en los párrafos anteriores sería posible plantear una aproximación que busque identificar algunas de las múltiples formas en las que los grupos humanos expresan las concepciones sobre sus mundos y sus potenciales extinciones. Es decir, las diversas maneras en las que se producen narrativas que expresan los imaginarios sobre el cosmos, su origen y su eventual desvanecimiento permiten la exploración de una compleja topología de imágenes, objetos y entidades que manifiestan la existencia de un cosmos heteróclito que devela múltiples mecanismos de referencia experiencial y enunciativa que articulan las innumerables dimensiones espaciotemporales y, en consecuencia, delinean un complejo cúmulo de poéticas y figuraciones sobre los mundos y sus extinciones.

La configuración de las conciencias temporales y sus entrelazamientos

Aunque el establecimiento del llamado *tiempo universal* parece haber tenido lugar al interior de la dimensión política durante el siglo xvi, fue después cuando se afianzaron los dispositivos intelectuales y discursivos que aparentemente consolidaron la conciencia temporal moderna. Prefigurada en la tradición cristiana, pero transformada de manera profunda durante la Ilustración, aquella concepción del tiempo presupone ser coextensiva al mundo, a la naturaleza o al universo. De este modo, el tiempo físico habría servido como herramienta para establecer presuntas escalas objetivas que suponen ser los parámetros neutrales para registrar cambios o la recurrencia de diversos acontecimientos/procesos. Por su parte, el tiempo tipológico supone una concepción temporal que opera en términos de procesos socioculturales significativos o los intervalos entre ellos. No obstante, el tiempo físico, al suponerse como una entidad que no está en sí misma sujeta a alteraciones provocadas por los fenómenos culturales, fue empleado también como parámetro para el registro del proceso cultural. De ahí que lo sincrónico parezca referir a los acontecimientos que ocurren en el mismo tiempo *físico*,

6 Deborah Bird Rose, Thom van Dooren y Matthew Chrulew, *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations* (Nueva York: Columbia University Press, 2017).

mientras que lo contemporáneo presuponga la coocurrencia en tiempo *tipológico*.⁷ Así, la emergencia del mundo occidental moderno parece ser un correlato del surgimiento y establecimiento de las concepciones modernas del tiempo producidas tras una profunda secularización de la concepción judeocristiana de la historia, produciendo sobre todo la expansión del llamado tiempo *histórico*.⁸

Aparentemente, otras dos dimensiones temporales habrían modulado también las conciencias cronológicas de los individuos y grupos humanos de manera pendular. Por un lado, la llamada serie A refiere a un sistema que clasifica los acontecimientos a partir de la suposición de que cualquier suceso ha sido uno futuro hasta el momento de su ocurrencia, uno presente en el momento de su ocurrencia y uno pasado a partir de entonces. Por otro lado, la serie B establece la categorización de los sucesos temporalmente en función de si se producen antes o después unos de otros, es decir, en el marco de un sistema clasificador que acontece en la tensión antes-después. Por lo tanto, la serie que responde a la implicación pasado-presente-futuro y la que opera a partir de la relación antes-después presuponen expresar dos modelos que actúan de manera sistemática en la conformación de los sistemas de organización temporal. Mientras que la serie A permite/exige el establecimiento de la idea de cambio, la serie B sólo obra como una cadena de eventos. Así, el sistema temporal expresado en la serie A construye una idea del tiempo que engendra las concepciones del devenir derivadas de su cualidad dinámica y presupone distinciones ontológicas entre los eventos en tanto su configuración como acontecimientos pasados, presentes y futuros. Mientras que el sistema expresado en la serie B construye una idea de tiempo donde la experiencia del pasado, presente y futuro no son características reales de los acontecimientos, sino que surgen de nuestra relación con ellos como sujetos conscientes, imposibilitando la construcción de distinciones ontológicas entre sucesos pasados, presentes y futuros.⁹

Particularmente, en el contexto mexicano estos y otros moduladores temporales parecen haber coadyuvado en la conformación de una compleja topología cosmológica donde las concepciones mesoamericanas, que actuaron hasta el trasplante de los sistemas de tradición judeocristiana, fueron objeto de transformaciones de diversos tipos y provocaron la configuración de un panorama cosmológico complejo que actualmente opera de manera permanente a partir de múltiples conciencias temporales.

7 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, 2.^a edición (Nueva York: Columbia University Press), 1–35.

8 Fabian, *Time and the Other...*, 143.

9 Alfred Gell, *The Anthropology of Time. Cultural Constructions of Temporal Maps and Images* (Oxford: Berg, 1992) 149–165.

Actualmente, se hace posible registrar diversas narrativas y figuraciones que muestran varias conexiones entre los sistemas temporales engendrados a partir de los preceptos de origen occidental y múltiples perspectivas originadas al interior de los grupos humanos que se asentaron en el territorio mexicano desde tiempos prehistóricos. Por ejemplo, la instalación realizada por Federico Cuatlacuatl titulada *Tiemperos del Antropoceno* (2020) intenta figurar un escenario donde se producen identidades que existen simultáneamente en dos lugares y dimensiones del tiempo. Sin embargo, en ambos planos su existencia es postextinción. Desde esta conciencia temporal múltiple, la condición inmigrante permite encarnar una existencia al interior de mundos que ocurren y no ocurren, es decir, que están y no están sucediendo en el pasado, el presente y el futuro. Otro ejemplo parece encontrarse en la serie *Visiones Postapocalípticas del Libro XII* (2022), realizada por Edgar Flores, SANER, donde a partir de las figuraciones contenidas en el capítulo primero del Libro XII del *Códice Florentino* fueron realizadas ocho piezas que corresponden con cada uno de los relatos del documento. Estas figuraciones proponen una exploración de algunas situaciones experienciales registradas de manera imaginaria en los bordes de múltiples conciencias temporales, todas articuladas por sucesos que suponen revelar un evento apocalíptico ocurrido en el pasado pero que estaría por ocurrir nuevamente.

En el marco de esta óptica, la percepción, definida como un proceso cíclico, presupone operar como una estructura conformada por la recepción de información originada en el exterior; la aplicación de un esquema *ad hoc* a partir del conjunto de elementos interpretativos disponibles y el establecimiento de mecanismos enfocados a la construcción de figuraciones emergentes. En consecuencia, la cognición temporal actuaría en el marco de una unidad procesal conformada por la percepción, la memoria y la proyección. Al interior de esta unidad procesal continua es en donde se producen imágenes que potencialmente se correlacionan con los datos perceptivos y que se adecuan con los diversos mapas del mundo que son continuamente modificados. Por lo tanto, la percepción del tiempo parece ocurrir al interior de un proceso dinámico que, a su vez, permite la multiplicidad de mundos posibles. De ahí que tras la percepción sea posible la identificación de un mundo concreto desde donde se trazan proyecciones hacia mundos deseados o temidos y también caminos hacia el pasado y hacia posibles mundos precedentes.¹⁰

En consecuencia, una aproximación al fenómeno del tiempo que suponga explorar el desarrollo de mecanismos para representar las múltiples formas en que las cronologías adquieren relevancia en los asuntos humanos habrá de buscar

¹⁰ Gell, *The Anthropology...*, 229–260.

distinguir el tiempo de los procesos que ocurren, pues aunque parece no existir ninguna diferencia entre el tiempo físico, biológico, social o psicológico, sí es posible distinguir entre acontecimientos que son percibidos y semantizados desde una dimensión física, biológica, social o psicológica, convirtiéndolos en eventos o procesos de orden físico, biológico, social o psicológico. Por ello el tiempo, al suponerse intrínsecamente unitario y unificador, permite entrelazar procesos diversos. En consecuencia, la razón de ser de una categoría abstracta como el tiempo sería precisamente que esta referencia es la que supone proporcionar los medios para la unificación relativa de categorías de procesos que, de otro modo, aparecerían como desarticuladas.¹¹

Por lo tanto, la distinción cultural del tiempo sería una de las dimensiones comunes del fenómeno humano, sin embargo, parece también un hecho que los límites y relaciones entre estas distinciones pueden ser drásticamente diferentes entre sí. Para establecer un mecanismo de exploración al respecto haremos aquí mención de otras dos distinciones que suponen la identificación de matrices de percepción y conciencia temporal distintas. Desde este punto de vista, la conciencia de orden histórico supondría organizar los acontecimientos experimentados en relación con una lógica causal, presuponiendo la referencia a alguna situación precedente. Por su parte, la conciencia ahistórica estaría determinada por la articulación de las experiencias con un cierto estado primigenio, un tiempo original que delimita los eventos subsecuentes por suceder a lo largo del proceso temporal. Así, los acontecimientos que conforman ese tiempo primigenio derivan en una narrativa que determina los sucesos posteriores, estableciendo a su vez su cualidad ontológica. De este modo, en el interior de la conciencia histórica los acontecimientos percibidos en el presente estarían articulados causalmente con los previstos del futuro, mismos que son semantizados en función de sus posibles consecuencias. En cambio, al interior de la conciencia ahistórica la experiencia y semantización del tiempo estaría determinada por su articulación con la narrativa sobre el tiempo inicial en el pasado. Es decir, el presente no se visualiza como una anticipación del futuro, sino como un efecto del tiempo primigenio, y si en este proceso los sucesos del presente encuentran alguna conexión con un evento futuro son asimilados simbólicamente como presagios del mismo. De esta forma, un mismo acontecimiento podría ser semantizado simultáneamente a partir de los dos marcos de percepción, conceptualización y simbolización del tiempo. Incluso, la conciencia ahistórica podría también aparecer referida de manera simbólica en la conciencia histórica en ciertas narrativas que inauguran una nueva era que se asume como significativa para toda la humanidad o para el destino de un pueblo

11 Gell, *The Anthropology...*, 315–316.

determinado. En otros casos, la conciencia histórica podría llegar a ser asimilada al interior de los marcos ahistóricos, cuando el proceso histórico es subsumido al interior de categorías y términos de orden mitológico.¹²

En consecuencia, tanto el presente como el futuro pueden ser percibidos como un reflejo o representación simbólica del estado inicial en el momento en el que el mundo fue creado. No obstante, es fundamental subrayar que, al margen de sus diferencias, es posible pensar que estos modelos concienciales pueden operar en términos de simultaneidad o, digamos, coexistir en una misma unidad procesal experiencial, ya sea en su dimensión subjetiva, intersubjetiva o transsubjetiva.

Tomando como referencia las conjeturas previas, sería posible registrar algunos mecanismos de entrelazamiento entre las múltiples situaciones que permiten la emergencia de experiencias a través de las cuales los grupos humanos elaboran concepciones sobre sus mundos, entendidos como entidades que de manera concomitante producen diversas conciencias temporales. De este modo, parece viable explorar múltiples articulaciones entre cosmologías y cronologías y con ello registrar una vasta red de narrativas y figuraciones que expresan la existencia de un ámbito cosmopolítico, entendido como una referencia experiencial y enunciativa de un mecanismo de articulación espaciotemporal, pero que aparece en ciertas circunstancias como una entidad a punto de extinguirse o, incluso, imaginada después de su extinción, como parece haber sido expresado en figuraciones como *Admonición. Un fuego muerto cubrirá toda la Tierra* (1962), donde el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros trató de representar un escenario de extinción enfatizando la aniquilación total de la vida de todos los seres y las cosas.

Los mecanismos de articulación entre la imagen y la imaginación

Un enfoque situado en la perspectiva de la historia cultural intentó hace un siglo explorar —a través de los mecanismos simbólico-figurativos que vinculan a los grupos humanos con el mundo— la articulación de sus sistemas simbólicos con su ontología, es decir, su cosmovisión.¹³ Para indicar el ingreso a un ámbito epistemológico transtemporal, aquella perspectiva resignificó el concepto de *Nachleben* (supervivencia) originado al interior de la antropología, pero que en este enfoque

¹² Boris Uspenskij, “Semiotics and culture: The perception of time as a semiotic problem”, *Sign Systems Studies* 45 (2017), 230–236.

¹³ Aby Warburg, “Imágenes de la religión de los indios” en *El ritual de la serpiente*, Joaquín Etorena Hormaeche (trad.) (México: Sexto Piso, 2004), 9–68.

se convirtió en una noción que buscaba registrar expresiones donde se cruzan una y otra vez movimientos progresivos y regresivos que hacen colapsar las dimensiones temporales. Así, la idea de supervivencia sería una expresión específica de la huella, que se interesaba por imágenes fósiles y por todo aquello que aparece como una entidad fuera de su tiempo o en desuso, pero que es algo que persiste y da testimonio de un estadio desaparecido, pero cuya persistencia misma se acompaña de una modificación esencial que implica el cambio de su estatus y significación. De este modo, las supervivencias designan realidades escindidas que poseen un valor diagnóstico. Al ser formas retrogresivas que producen una ruptura al interior de las concepciones de progreso y desarrollo históricos, estas imágenes suponen dejar expuesta la integración de elementos heterogéneos, develando un modelo de tiempo determinado por el anacronismo y, por lo tanto, una temporalidad impura e híbrida que suspende la idea de futuro.¹⁴

Por su parte, la llamada *nueva historia cultural*¹⁵ postuló un modelo centrado en los lenguajes, las representaciones y las prácticas, subrayando el estudio de las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social.¹⁶ Este enfoque apeló también al análisis de las diversas y complejas relaciones entre las formas impuestas y las múltiples manifestaciones de resistencia en distintas épocas, además de intentar el registro de las maneras en que los actores sociales dan sentido a sus prácticas y discursos. Así, para la nueva historia cultural, la idea de representación funcionaría como una referencia central, ya que es a través de las representaciones que se pueden establecer las conexiones entre las posiciones de los actores y las relaciones de poder y, en consecuencia, analizar la forma en que los grupos se perciben a sí mismos y a los demás.¹⁷

Algunas figuraciones parecen registrar formas temporales semejantes a las referidas anteriormente, con la particularidad de que en estos casos se encuentran ancladas en experiencias que produjeron visiones de eventos cataclísmicos que se articulan con narrativas apocalípticas. Por ejemplo, la obra de Ernesto Muñiz titulada *Coronavirgen* (2023) que toma como referencia la crisis medioambiental actual figura a una Virgen con máscara de oxígeno, añadiendo la representación del SARS-CoV2 en lugar del Sagrado Corazón con el que habitualmente es representada. Esta imagen pareciera evocar simultáneamente a un tiempo pretérito y a la prefiguración de una nueva era-mundo, ya que integra en la composición una

14 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: ABADA, 2009), 31–80.

15 Lynn Hunt (ed.), *The New Cultural History* (EUA: University of California Press, 1989).

16 Roger Chartier, “La nueva historia cultural” en *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito* (México: Universidad Iberoamericana, 2005), 13–14.

17 Chartier, “La nueva historia...”, 30 y 38.

referencia al planeta Tierra, enfatizando con ello la dimensión global de la catástrofe. Por otro lado, la serie *Estado sísmico* (2017), creada por Nadia Osornio, parece haber logrado un mecanismo poético particular que hace posible la figuración de escenarios que provocan 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 en distintos tiempos.

Dado que los imaginarios sobre el fin del mundo y sus consecuencias suelen tener dimensiones totales y que estas figuraciones apocalípticas se caracterizan por fuertes procesos transculturales, las figuraciones expresadas en los casos anteriores logran —a través de los recursos poéticos que emplean— el análisis y la identificación de ciertas figuras de pensamiento, narrativas, imágenes y escenarios albergados en la memoria colectiva para luego proyectarlos mediante la técnica del *collage*. Además, cabe señalar que las imágenes no sólo evocan escenarios cataclísmicos al interior del espacio mexicano, sino que buscan vincular diversas narrativas sobre el fin del mundo instaladas en un imaginario global.

Considerando los ejemplos anteriores, tal vez sea necesario referir otro punto de vista que se planteó en su momento al explorar el impacto de la imagen en la imaginación histórica. En aquella perspectiva se propuso analizar el poder que las representaciones visuales ejercen en la vida política y religiosa de las culturas, al margen de su presunta cualidad estética. De este modo, las imágenes permiten presuntamente explorar aspectos de la realidad social que los textos omiten, pues muestran la manera en que se conforman las mentalidades, ideologías e identidades. En consecuencia, también posibilitan identificar múltiples dimensiones cosmológicas, incluso aquellas que al estar moduladas por convenciones artísticas plantean una dimensión interna, pero al mismo tiempo establecen reacciones frente al mundo exterior.¹⁸

No es una novedad que en muchas religiones las imágenes desempeñen una función central en la producción de la experiencia de lo sagrado, ya que en ellas se expresan, forman y documentan las distintas concepciones de lo sobrenatural producidas al interior de las diferentes cosmovisiones. De ahí que en este contexto parezcan ser un medio de almacenamiento de las experiencias moduladas frecuentemente por las conciencias religiosas.¹⁹ En este sentido, las figuraciones serían particularmente útiles para la exploración de los imaginarios, de modo

¹⁸ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Cátedra, 2001), 11–41.

¹⁹ Burke, *Visto y no visto...*, 59–74.

semejante a la literatura, donde la vida social es reproducida mediante relatos y agentes que se presumen representativos de un mundo específico. Así, las imágenes podrían ofrecer un registro de los mecanismos empleados en la organización y representación de los acontecimientos referidos, incluso las de carácter narrativo.²⁰ En consecuencia, darían acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo, mismas que se manifiestan mediante una serie de estrategias figurativas que permiten la identificación de digresiones.²¹

No obstante, parece necesario subrayar aquí que aparentemente es del pensamiento occidental de donde emerge la valencia ontológica de la imagen en el sentido en que una cosa se convierte en figuración de otra en virtud de una relación arbitraria de similitud entre ellas. En este contexto, la imagen tiene entonces el poder de estar en lugar del objeto al que representa e incluso rebasarlo y constituirse como un ser propio.²² Por otro lado, la imaginación ha transitado por distintos campos semánticos en la historia del pensamiento occidental, pues desde Aristóteles hasta la filosofía empirista y racionalista tuvo un sentido negativo.²³ Es en Kant donde es posible identificar un primer enfoque que aproxima la imaginación al pensamiento, definiéndola como una facultad de tener intuiciones sin la presencia de los objetos y mediante la cual es posible representar lo pasado y lo futuro.²⁴ En consecuencia, la imaginación, al no ocurrir en ningún lado y al operar en los bordes de la intersubjetividad, no está fuera de nosotros y tampoco dentro de nosotros, está entre nosotros. De ahí que las imágenes, sean consideradas entidades materiales o inmateriales, contribuyen a la construcción del mundo.²⁵

Por otro lado, considerando que la experiencia visual tiene una relevancia central en el fenómeno cultural, un enfoque dinámico centrado en la comprensión de los vínculos entre los medios visuales y la cultura permite mostrar que uno de los rasgos distintivos de la cultura visual contemporánea es la tendencia a visualizar cosas que en sí mismas no son visuales. Así, el crecimiento de la imagen del mundo, es decir, el mundo concebido y captado como una figuración, plantea una presunta nueva condición cultural que se define por la tendencia a visualizar la existencia. En este sentido, la llamada *cultura visual* al priorizar la experiencia

20 Burke, *Visto y no visto...*, 101–198.

21 Burke, *Visto y no visto...*, 227–241.

22 Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje imagen y representación* (México: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], Escuela Nacional de Artes Plásticas [ENAP], 2006), 111–115.

23 Zamora Águila, *Filosofía de la imagen...*, 153–162.

24 Immanuel Kant, *Antropología en el sentido pragmático* (Madrid: Alianza Editorial, 1991), 71–100.

25 Zamora Águila, *Filosofía de la imagen...*, 181–193.

cotidiana de las imágenes toma en cuenta su condición dinámica, ya que cada forma de representar la realidad se incorpora a las otras formas que aparecen como parcialmente desplazadas. De este modo, no sólo incluye las expresiones definidas como arte, sino que también se extiende al resto de las creaciones humanas, definiendo a la cultura como el espacio donde emerge y se transforma la identidad, entendida como una entidad fractal que permite la emergencia de una experiencia visual de la cual surge una realidad transcultural, justo en la intersección entre lo local y lo global, lo homogéneo y lo heterogéneo, lo virtual y lo real.²⁶ Aquí la virtualidad es entendida como una imagen o espacio que no es real, pero lo parece, permitiendo el desvanecimiento de la brecha entre lo real y lo irreal. Esta sensación definió no solamente el carácter virtual de la pintura, sino también el de los medios masivos de comunicación que determinaron la globalización contemporánea de lo virtual.²⁷

Probablemente uno de los primeros acontecimientos que fue difundido de manera global, casi de manera simultánea, fue la Segunda Guerra Mundial, particularmente los escenarios atómicos. En la obra *El último aviso*, fechada en 1959 y realizada por el artista Adolfo Quinteros, se figura un escenario que parece ejemplificar lo referido anteriormente. 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”, además de darle título, exhibiría un escenario apocalíptico. El ejemplo anterior supone mostrar de manera aproximada la forma en la que la exploración de diversas narrativas y figuraciones que tienen como referencia central formas cosmológicas que plantean potenciales escenarios de extinción podrían emanar de la virtualidad producida por los medios masivos de comunicación que determinaron la globalización de lo virtual y la virtualización de lo global.

Los modos de figuración y sus expresiones cosmológicas

Hablar del giro icónico presupone adoptar una posición que implica conceder al fenómeno de la imagen una vía para la autocomprensión humana, es decir, un paradigma con expectativas antropológicas que afirma al fenómeno de la imagen como una dimensión esencial y constitutiva del concepto de humano. Por lo tanto,

26 Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós, 2003), 17–58.

27 Mirzoeff, *Una introducción...*, 135–149.

postular un giro para la esfera visual supone asumir que la competencia visual es, en la misma medida que la competencia lingüística, lo que nos distingue como seres humanos.²⁸ Ciertamente, en las décadas recientes la discusión sobre la imagen ha tenido un papel protagónico en diversas disciplinas. Mientras algunos autores la igualan con el campo de lo visual, haciendo a todo lo que vemos una imagen y diluyendo el significado simbólico, otros la identifican de manera global con los signos icónicos, ligados por una relación de semejanza a una realidad que no es imagen. Por su parte, el discurso del arte solía ignorar a las de tipo profano, es decir, las que no pueden considerarse como obras de arte.²⁹

No obstante, parece posible plantear que si la imagen se manifiesta como resultado de una simbolización individual o colectiva, entonces el ser humano vive y entiende al mundo en imágenes, extendiendo su presencia a la producción física de imágenes desarrolladas en el espacio social que se vinculan de modo permanente con las imágenes mentales. La pregunta sobre la imagen apela entonces al estudio de artefactos, a las obras en imagen, a la transposición de imágenes y a los procedimientos con los que estas se obtienen, exhibiendo la necesidad de distinguir imagen y medio como dos dimensiones del mismo fenómeno. Desde este enfoque no es posible reducir la imagen a la manera en la que un medio se transforma al convertirse en portador de una, pues la cualidad principal de aquella es su incorporeidad, ya que requiere de un medio en el cual pueda realizarse. Lo anterior implica un acto de metamorfosis, en tanto las imágenes de algo ocurrido son recordadas y posteriormente se depositan en nuestro acervo individual y colectivo. Es decir, es necesario trabajar con medios para hacerlas visibles y comunicar a través de ellas. Así, el lenguaje de las imágenes implica una distinción de su medialidad, pues el medio sólo se convierte en imagen cuando es animado por el espectador.³⁰ De ahí que los seres humanos encuentren un mecanismo de afirmación al interior de sus imágenes, ya sea a nivel individual o colectivo. En otras palabras, el cuerpo subjetivo representa un cuerpo colectivo y en ese sentido existe una relación entre las imágenes simbólicas de una praxis colectiva y las imágenes personales.³¹

Por ejemplo, en la obra *La humanidad: cáncer del mundo orgánico* (1979) Juan O'Gorman logró una figuración de la idea de la extinción, poniendo en el centro de su narrativa un agente antropogénico. El escenario creado por el pintor parece

28 Klaus Sachs-Hombach (ed.), *Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn* (Alemania: Suhrkamp, 2009), 7–14.

29 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Gonzalo María Vélez Espinoza (trad.) (Buenos Aires: Katz, 2010), 13.

30 Belting, *Antropología de...*, 13–44.

31 Belting, *Antropología de...*, 71–76.

tener la intención de visualizar un espacio inspirado en las figuraciones sobre la extinción creadas y alojadas en los imaginarios modernos que luego el artista retomó para expresar su cosmología, creando imágenes emanadas de sus figuraciones de eventos de extinción. En la pintura se albergaría el espíritu de un enfoque paleontológico que trataba de identificar ciertas convergencias con las narraciones escatológicas. Por otro lado —construida aparentemente a partir de una particular forma de apropiación del sentido pedagógico que buscaban las narrativas cristianas— la obra *Nuestra maravillosa civilización* (1976), del mismo autor, 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 se despliega mediante una abundante presencia de figuraciones monstruosas que se desprenden de la iconografía cristiana para engendrar símbolos que encuentran su espacio de acción en los imaginarios modernos secularizados. En esta figuración de 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, sus agentes coloniales y los correspondientes efectos poscoloniales, los elementos que engendran un escenario incluso postapocalíptico.

Ciertamente, las imágenes forman parte de todas las sociedades humanas y generalmente están en estrecha relación con la manera en que las colectividades operan la composición de sus mundos. Así, los llamados *modos de identificación* y, tras ellos, los *modos de relación* establecen vínculos particulares con la temporalidad, la organización del espacio y la figuración. Es decir, parece evidente que cada gran modo de identificación corresponde a un modelo de experiencia de la temporalidad. Por ejemplo, la temporalidad cíclica, expresada a través de una idea del eterno retorno, supone ser característica de numerosos sistemas analogistas en todas partes del mundo y consiste en una alternancia de destrucciones y de renacimientos del universo. En consecuencia, la figuración, entendida como el acto mediante el cual objetos reales o imaginarios son representados en dos o tres dimensiones gracias a un soporte material, sería una dimensión para examinar en las imágenes el mismo tipo de contrastes que parecen registrarse al nivel de los modos de identificación. Sin embargo lo anterior no supone considerar a aquellas como especies de ilustraciones de los modos de identificación animistas, totemistas, analogistas y naturalistas. Así, la idea de que los contrastes expresados entre diferentes tipos de imágenes presuponen corresponder a diferencias modos de identificación, permite pensar en la posibilidad de que, aunque las maneras de

figurar el mundo siguen modelos distintos todas responden al mismo principio de operación concienzial.³²

Por lo tanto, al explorar las imágenes, tomando en cuenta las continuidades y discontinuidades entre lo humano y lo no humano, así como otros existentes productos de la figuración, sería viable configurar un esquema de análisis donde objetos e imágenes remiten a diversos regímenes de identificación y composición del mundo, y que son el origen de las formas de composición de mundos compartidos por las colectividades humanas. Así, el estudio comparativo de distintas formas de composición de mundos según los diversos regímenes de identificación y los modos de relación hace posible indagar en las formas en que los grupos humanos se vinculan con su entorno y lo afirman como su mundo. Figurar consiste, entonces, en producir una imagen que hace visible algo que tiene lugar en alguna dimensión de la experiencia. Un régimen figurativo se deja definir por varios aspectos: los tipos de objetos y de relación que elige hacer visible; las herramientas formales que usa; las circunstancias y los lugares donde las imágenes son mostradas; el rol que juegan en un colectivo; las redes simbólicas que actualizan y los medios elegidos para desencadenar el tipo de potencia de acción que se les atribuye. Figurar es hacer ver la naturaleza ontológica de lo real, ya sea un fenómeno, una cualidad o un objeto que emerge y se separa en el flujo de la experiencia sensible. Figurar también implica activar la agencia de las imágenes, pues estas actúan y ejercen un poder articulatorio.³³

Dado que los discursos contemporáneos, que tienen como referentes centrales los presuntos efectos de la llamada Gran Aceleración en el Sistema Tierra, parecen estar articulados con las revelaciones sobre el advenimiento de una sexta extinción masiva, es probable indagar en la vasta cultura visual mexicana con la intención de encontrar correlatos en los imaginarios cataclísmicos y las figuraciones apocalípticas que se produjeron al interior de las cosmologías modernas. A su vez, parece posible encontrar otras conexiones con el complejo narrativo creado al interior de la tradición judeocristiana que, en el caso mexicano, funcionó como herramienta para modular las concepciones mesoamericanas que articulaban las cosmologías y visiones que los grupos humanos que habitaban en aquel momento en el territorio mexicano tenían sobre sucesos o potenciales eventos que habrían de poner fin al mundo como era concebido.

Por ello, a lo largo de este volumen se intentarán explorar cinco escenarios cosmopolíticos configurados a partir de los referentes mencionados. En el primer

32 Philippe Descola, *La composición de los mundos. Conversaciones con Pierre Charbonnier* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012), 189–198.

33 Philippe Descola, *Les Formes du visible: Une anthropologie de la figuration* (París: Seuil, 2021).

capítulo se estudia una serie de narrativas que intentan situar al Sistema Tierra en los bordes de la quinta extinción masiva y la Gran Aceleración, con la intención de identificar algunos puntos y modos de articulación entre los procesos de extinción, las cosmoфанías y los colapsos figurados a través de diversos objetos. En el segundo capítulo se analiza el Libro XII de Bernardino de Sahagún y su articulación con una diversidad de relatos en torno al fin del mundo de tradición nahua, considerando las implicaciones temporales que determinaron los múltiples relatos del evento. En el tercer capítulo se toma como referencia central el Libro de la Revelación, en particular el capítulo XII, para configurar un itinerario que habría dado forma al complejo narrativo apocalíptico en México. En el capítulo cuarto se hace una revisión de algunos imaginarios cataclísmicos modernos y sus figuraciones apocalípticas. Y finalmente, en el quinto capítulo, se retoma el relato en torno a la presencia y agencia de los hiperobjetos para explorar algunas narrativas y figuraciones sobre la sexta extinción masiva. En su conjunto, estas topologías intentan configurar una aproximación que pueda dar cuenta de algunas de las múltiples maneras en las que han sido percibidos, narrados y figurados una amplia variedad de sucesos y experiencias, que se proyectan al interior de múltiples conciencias cosmopolíticas.