

La sexta extinción masiva: los confines de la interobjetividad en las figuraciones contemporáneas

Primera parte

Hace una década, ingresó al léxico de la ecología una referencia conceptual que permite registrar una clase de *objetos* presuntamente responsables de ciertos fenómenos asociados con la crisis ambiental actual. Dada su supuesta independencia de la realidad humana, estas entidades han sido entendidas como agentes que, de manera interobjetiva, causan efectos diversos en el Sistema Tierra y en la vida humana, además de que pueden ser detectadas solamente en un tipo de *espacio* que es determinado por interrelaciones concretas entre sus propiedades experienciales. Por ello han sido definidas como *entidades inasibles* que se producen al margen de algún tipo de localidad y que ocurren al interior de una temporalidad desfasada.

Por sus características, los denominados *hiperobjetos* no pueden ser experimentados de forma regular; sin embargo, su existencia puede ser registrada al identificar la manera en la que se distribuyen masivamente a través de las dimensiones espaciotemporales que determinan la existencia en los sistemas de conciencia estandarizados. De ahí que su identificación suponga el establecimiento de un mecanismo de comprensión específico que permita la experimentación de su presencia, expansión y multiplicación. Los hiperobjetos son, por definición, de grandes dimensiones, sin embargo, no pueden ser percibidos, experimentados y comprendidos o descritos al interior de una conciencia espaciotemporal ordinaria. Dada su cualidad heteróclita, estas entidades interobjetivas pueden existir de manera inmanente, a pesar de ocurrir al margen de la temporalidad ordinaria, provocando su distorsión al momento de ser registradas al interior del espacio-tiempo ordinarios. Así, su existencia incorpórea y aespacial impide que su presencia pueda ser localizada, ya que al parecer operan de manera inversa en relación con los supuestos de realidad y apariencia convencionales. Esta característica las configura como entidades desfasadas, parcialmente invisibles o que parecieran ir y venir permanentemente, aunque, en realidad, siguen desarrollándose y ocurriendo. De ahí que su cualidad interobjetiva las convierta en entidades múltiples que existen en un espacio de configuración deslocalizado, donde

la intersubjetividad humana ocupa apenas pequeñas regiones de la dimensión interobjetiva en la cual se desdoblan.²³²

Aparentemente, algunos hiperobjetos parecen corresponder con fenómenos que han sido registrados desde las primeras cosmoфанías humanas y a través de sus primeros relatos. Un ejemplo de estas experiencias, figuradas y narradas a través de medios gráficos, puede ser referido aquí a través de un suceso divulgado en una hoja volante creada a finales del siglo XIX. La impresión tiene como encabezado “Ejemplar y ciertísimo suceso en la república mexicana” y como subtítulo “Las verdaderas causas del temblor del día 2 de noviembre de 1894”. En la pieza también aparece reproducido un grabado de José Guadalupe Posada, donde es figurado un escenario integrado por una serie de edificios que aparentemente están derrumbándose junto con una multitud que se distribuye en todos los planos de la imagen, dando la impresión de estar clamando por el cese del catastrófico suceso. La hoja volante reproduce también un texto organizado en tres columnas, donde se informa sobre las presuntas causas del evento sísmico —evocando a la Divina Providencia como el agente que ha sido el ejecutor de la catástrofe— y se menciona con cierta incredulidad que este habría sido un castigo a los seres en la Tierra como consecuencia de la conducta criminal de algunos de ellos. Así, la noticia supone mostrar la relación entre diversos hechos que, en su conjunto, habrían dado motivo a los eventos sísmicos que tuvieron lugar en el territorio mexicano. Por lo tanto, el temblor registrado el 2 de noviembre de 1894 es anunciado en la hoja volante como una advertencia para toda la población, argumentando que el suceso debería ser entendido como una premonición, consecuencia de diversos hechos y acciones humanas.²³³ (Imagen 33)

Por otro lado, las presuntas implicaciones experienciales derivadas de la percepción de los hiperobjetos parecen trascender incluso los parámetros del pensamiento estético romántico, permitiendo la emergencia de una percepción que opera a partir de una particular forma de asimetría entre fuerzas que no diluye los parámetros anteriores, sino más bien los representa de manera distorsionada. De ahí que utilizando herramientas y modelos de registro que funcionan a partir de la noción de *sistema* sería posible registrar y distinguir diversos tipos de existentes que no corresponden con lo que comúnmente supone ser identificada una entidad. Estas existencias, en algunos casos, aparentan haber sido producidas por factores antropogénicos y se distribuyen a través del tiempo y el

232 Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).

233 José Guadalupe Posada, *Ejemplar y ciertísimo suceso en la república mexicana. Las verdaderas causas del temblor del día 2 de noviembre de 1894*, grabado de José Guadalupe Posada, [hoja volante], Colección particular (México: imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s.f.).

espacio convencionales. Al entrar en contacto con los grupos humanos, estas hiperentidades no humanas y no sensibles colapsan los principios que definen las percepciones sobre el mundo.

Referidas en algunos casos como biosfera, clima o cambio climático, estos hiperobjetos se distribuyen y operan en el Sistema Tierra provocando incluso que la población humana se encuentre subsumida en su interior, convirtiéndolos en componentes de ellos, pero sin ser parte de ellos. Desde esta óptica, los componentes semánticos y pragmáticos de la noción de *mundo* que ha dominado a las cosmologías modernas parecen estar erosionándose, al provocar la emergencia de un estadio que estaría registrando el fin de un mundo. Incluso si se apela al concepto de *mundo* que alberga en su interior formas de vida sensibles, la realidad en el marco de la interobjetividad operaría como la suma total de todas estas entidades que se entrecruzan por todas partes, subrayando que este espacio es una entidad alocal por definición. De ahí, que el arte que intenta registrar la presencia de los hiperobjetos trabaje con la exploración y la extrañeza, así como con la identificación irónica de las relaciones entre los seres y sus presuntas identidades. De esta manera, al explorar los hiperobjetos, los mecanismos de producción artística presuponen la existencia de un mundo no humano más allá del mundo humano. Así, la interacción entre estas dimensiones ocurre al interior de una tensión que articula y, al mismo tiempo, desdibuja la distinción entre humanos y no humanos de manera semejante a como ocurría en las cosmologías, donde los objetos trascendían la dimensión humana²³⁴ impidiendo así cualquier clase de distinción entre existentes o estableciendo distinciones al margen de la noción de la idea de humano.

En otra hoja volante que tiene como encabezado “El próximo final del mundo por los temblores y otras calamidades” se publica un mensaje que parece revelar a la población un próximo evento cataclísmico que estaría siendo anunciado por una serie de eventos registrados alrededor de la Tierra y que verificarían su próxima destrucción. Según la información consignada en la noticia, estarían ya pronosticados eventos como fuertes granizadas, así como ciclones de grandes dimensiones que ocurrirían casi de manera simultánea junto con epidemias que provocarían muertes por todas partes en el planeta. En consecuencia, el relato publicado en la hoja volante funciona como medio para divulgar a la población que la vida en el mundo estaría próxima a desaparecer. Curiosamente, en la hoja aparece el mismo grabado de José Guadalupe Posada donde es figurado un espacio conformado por una serie de edificios que están colapsándose frente a la mirada aterrorizada de

234 Timothy Morton, “Poisoned Ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects”, *Symploke* 21(1) (2013), 37–50.

una multitud que se dispersa caóticamente en todos los planos de la imagen.²³⁵ (Imagen 34)

Hace sesenta y cinco años, el 28 de julio de 1957, los habitantes de la Ciudad de México experimentaron uno de los eventos sísmicos más intensos ocurridos durante el siglo xx en esta zona del planeta. Aunque el epicentro del evento sísmico se registró en la costa del Océano Pacífico, a causa del fenómeno de amplificación de la intensidad sísmica el suceso fue percibido de manera intensa en el centro del país, particularmente en la capital. Aparentemente, aquel domingo 28 de julio los sismógrafos ubicados en una estación al oeste de la actual CDMX registraron a las 02:40:51 un evento sísmico percibido en el entonces Distrito Federal, que venía de una zona en el Pacífico, frente a las costas del estado de Guerrero. De una magnitud calculada en 7.5 en la escala de Richter, pero con un valor de intensidad muy fuerte en la escala de Mercalli modificada el sismo tambaleó a la ciudad y a sus habitantes.

Según los registros, las poblaciones más afectadas, además de la Ciudad de México, fueron San Marcos (95 % de edificios dañados), Chilpancingo (90 % de edificios dañados), Chilapa (70 % de edificios dañados), Huamuxtitlán (60 % de edificios dañados) y Tuxtla (60 % de edificios dañados), todas en el estado de Guerrero. Por su parte, los daños ocurridos en la capital se concentraron en la zona centro, en la actual alcaldía Cuauhtémoc, donde se registraron cerca de 1000 edificios deteriorados. El evento actualmente es conocido como El temblor del Ángel, debido a que el monumento conocido como El Ángel, y que corona la Columna de la Independencia ubicada en Avenida Paseo de la Reforma, se desplomó y tuvo que ser reconstruido y recolocado un año más tarde.²³⁶ En aquel momento fotógrafos como Héctor García —de quien fue publicada una imagen en la nota “¡Exclusiva!: la catástrofe sísmica”, en *Mañana*, el día 3 de agosto 1957, o Manuel Álvarez Bravo, con obras como *Ángel del temblor* (1957), que forma parte de una serie de quince fotografías— lograron registrar los efectos destructivos del evento sísmico y, con ello, producir parte de la memoria visual de aquella experiencia.

Más de un cuarto de siglo después, el 19 de septiembre de 1985, un terremoto de magnitud 8.1 en la escala de Richter y de casi dos minutos de duración sacudió algunos estados de la costa de México y su capital. Al día siguiente, a las 19:38 horas, la población de la Ciudad de México experimentó un segundo y fuerte

235 José Guadalupe Posada, *El próximo final del mundo. Por los temblores y otras calamidades. Ahora sí que va de veras*, grabado de José Guadalupe Posada, [hoja volante], colección particular (México: imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s.f.).

236 J. Figueroa, “El macrosismo del 28 de julio de 1957”, *Anales del Instituto de Geofísica*, vol. III (México: UNAM, 1957), 55–88.

terremoto de una magnitud casi igual en la escala de Richter. La catástrofe o, mejor dicho, aquellos dos días en los que ocurrieron eventos sísmicos produjeron un desastre físico y emocional a gran escala y como no había sucedido antes. Así, lo que se ha llegado a conocer como El terremoto de la Ciudad de México, fueron en realidad dos terremotos, aunque quienes lo experimentaron vivieron una sola catástrofe cuyos efectos a largo plazo siguen en el imaginario contemporáneo.²³⁷ En consecuencia, múltiples edificios del centro de la capital se derrumbaron dramáticamente, pero algunas de las imágenes más divulgadas y almacenadas en la memoria colectiva fueron las tomadas frente a los restos del Hotel Regis, tras su desplome, o una gran variedad de registros fotográficos tomados en el barrio de Tlatelolco.

Fotógrafos como Enrique Metinides o Marco Antonio Cruz registraron de manera detallada y extensa lo sucedido en el centro de la ciudad. No obstante, de entre toda esta producción visual la serie creada por Sergio Toledano es probablemente una de las que más logró condensar la experiencia mediante un relato fotográfico. En su serie *Terremoto* (1985) realizó una narrativa dramática que parece haber tenido la intención de buscar por momentos la abstracción de la catástrofe, pero sobre todo registrar el impacto emocional que el evento habría tenido al interior de la dimensión humana. Así, el fenómeno fue figurado a través de las imágenes que formaron parte de la serie y que en su conjunto conformaron una narrativa dramáticamente expresionista, por la que se hizo acreedor del primer premio en la Bienal de Fotografía de 1986.²³⁸

Otro artista, Rubén Ortiz Torres, centrándose en un espacio como el barrio de Nonoalco-Tlatelolco, logró crear imágenes que aparentemente tenían la intención de simbolizar, más allá de la catástrofe, la coexistencia de este evento con el pasado, el presente y el futuro. En su serie *Fin del modernismo* (1986) Ortiz Torres utiliza los edificios modernos que rodean las ruinas prehispánicas y coloniales para vincularlos con la catástrofe del terremoto del 19 de septiembre de 1985 y la difusión masiva del evento.²³⁹ La pieza parece aprovechar la retórica visual del espacio para configurar una representación que tendría como referencia la catástrofe del mundo moderno. Luego, veinticinco años después del terremoto, el artista Carlos Amoraes utilizó en su pieza *Vertical Earthquake #25* (2010) reglas metálicas torcidas que se hicieron siguiendo las líneas agrietadas que aparecieron

237 Diane E. Davis, "Reverberations: Mexico City's 1985 Earthquake and the Transformation of the Capital" en *The Resilient City: How Modern Cities Recover from Disaster*; Lawrence J. Vale y Thomas J. Campanella (eds.), edición online (Nueva York: Oxford Academic, 12 nov. 2020 [2005]).

238 Ignacio Padilla, *Arte y olvido del terremoto* (México: Almadía, 2010).

239 Rubén Ortiz Torres, "Earthquake 85 Art, Architecture and Disaster" en *SITAC IX...*, Abaroa (dir.), 312–317.

en los edificios que se derrumbaron tras el gran sismo de la Ciudad de México. En la instalación, las reglas se colgaron de un clavo en la pared y luego se trazaron líneas de lápiz para formar semicírculos hechos por la repetición de los patrones en zigzag. Así, la pieza es, por un lado, un estudio formal sobre la manera en la que una forma caótica se organiza y se desarrolla por su constante aplicación y, por otro, una reflexión sobre cómo un momento de caos puede ser el origen de un nuevo orden. (Imagen 35)

Parece pertinente señalar en este punto que una exploración multidisciplinaria y con una óptica plural puede permitir en este contexto la identificación de aspectos diversos sobre la manera en la que actualmente es posible generar múltiples escenarios e imaginarios provocados por los efectos de la velocidad en la producción y difusión de la información, donde las tecnologías juegan un papel principal. En este contexto, el dominio de la percepción de una realidad virtual en la percepción de la vida hace de la tecnología de la información el espacio para señalar escenarios apocalípticos,²⁴⁰ exponiendo los efectos emocionales de la experiencia de un evento catastrófico. Un ejemplo al respecto podría ser la manera en la que la pieza coral *13:14* (2017) de Elisa Schmelkes recopila los sonidos del evento sísmico ocurrido el 19 de septiembre de 2017. En la obra son reproducidos una serie de micro relatos obtenidos de diversos mensajes emitidos durante el evento. De ese modo es viable registrar y experimentar la atmósfera catastrófica que envolvió al suceso. A pesar de que el sismo ocurrido en 1985 liberó 32 veces más energía sísmica que el del 2017, este último tuvo como epicentro un punto apenas 120 km al sur de la Ciudad de México, por lo que las sacudidas experimentadas fueron muy violentas.

Segunda parte

El 29 de abril de 2009 la Organización Mundial de la Salud (OMS) anunció que la gripe AH1N1 sería desde ese momento considerada una pandemia. En consecuencia, México declaró inmediatamente la alerta sanitaria por el brote mundial del virus AH1N1. En pocos días el escenario fue tomando dimensiones catastróficas y el gobierno mexicano implementó de inmediato una serie de medidas que implicaron el cierre por casi tres semanas de lugares como escuelas, teatros, estadios deportivos, salas de cine, iglesias, restaurantes y otros espacios públicos. Sin embargo, la alerta sanitaria declarada por el gobierno se convirtió en un conflicto y fue fuertemente criticada, al punto de llegar a ser considerada por un segmento de

240 Beard, *Six Concepts...*

la población un hecho exclusivamente político y mediático. En consecuencia, se produjo una atmósfera polarizada que, por un lado, percibía estos eventos como sucesos cuasi apocalípticos y, por otro, se había generado una percepción de incredulidad de los acontecimientos, determinando los imaginarios que trataron de dar sentido al proceso durante los siguientes meses.²⁴¹

En este contexto, diversos fotógrafos, como Rodrigo González Olivares, registraron algunas de las dimensiones del fenómeno a través del efecto que tuvo este en la población. En su serie *Epidemia de pánico* (2009) González captó escenarios de las primeras reacciones de la gente en el metro de la Ciudad de México. En el mismo año, Arturo Miranda Videgaray realizó una obra titulada *A(H1N1) Un país, una historia* (2009), basada en una narrativa catastrófica de la pandemia, con una visión de un mundo aniquilado por los agentes biológicos y los subproductos históricos y políticos. La figuración parece ser un ejercicio que se propone crear una marca histórica de su presente con respecto al efecto de la presencia del virus en la realidad humana. La escena, una cruda imagen del desastre, probablemente tiene la intención de trazar algunas referencias hacia entidades no humanas que crean un ambiente alterado y catastrófico de la realidad. El escenario y sus personajes deformados parecen seres incompletos, no obstante, estos hacen que el espectador pueda identificarse en ellos como si estuviera frente a un espejo que refleja su realidad, que se presenta como signo de una dimensión desastrosa. En este sentido, la narrativa sobre la vida y la existencia es modulada por un entorno de calamidad, donde la figura principal, al no tener rostro, provoca una experiencia de ambigüedad e indeterminación. Al colocar un personaje de rasgos antropomorfos se podría pensar que el autor busca subrayar el desvanecimiento de lo humano, produciendo una figuración catastrófica de la pandemia que corresponde con algunos de los imaginarios contemporáneos y sus narrativas. (Imagen 36)

Una década después, con el advenimiento de la pandemia provocada por el virus SARS-CoV-2, se habría generado una nueva dimensión simbólica de la inminente crisis en la que la humanidad pareciera estar inserta. La emergencia de una nueva expresión de la idea de distancia, producida en medio de la crisis, obligó a la población mundial a establecer una especie de mecanismo básico para la supervivencia existencial. Los sistemáticos llamamientos a no tocar a los demás y a ejercer un aislamiento que permitiera mantener la mínima certeza de seguridad existencial significaron para la población mexicana una nueva forma de interacción social que suponía, incluso, evitar que las manos pudieran llegar a tener contacto con otra persona. En consecuencia, la interacción social se vio

241 Eduardo L. Menéndez, “Las instituciones y sus críticos o la costumbre de polarizar la realidad: el caso de la influenza A (H1N1)”, *Salud Colectiva* 10(1) (2010), 15–40.

completamente alterada al grado de que todavía parece persistir en gran parte del ámbito mexicano esta especie de fuerza que repele a dos individuos cuando estos se encuentran en sus trayectorias.

Así, a causa del brote de covid-19, volvieron a surgir varias narraciones catastróficas, sobre todo en relación con la idea de que este nuevo escenario podría haber derribado los cimientos del mundo como lo concibió la narrativa moderna. Argumentando que no habría posibilidad de volver a la vida normal anterior, estos relatos predecían que tras el brote de covid-19 el mundo tendría que ser construido sobre las ruinas de un mundo aniquilado, sobre todo al profundizar en algunas de las dimensiones de los cierres ejecutados por múltiples establecimientos alrededor del mundo y que las cuarentenas llegaron en algún momento a no tener alguna proyección de su conclusión. De manera semejante, tanto el distanciamiento social como la oposición por parte de un porcentaje importante de la población global presuntamente han sido parte del efecto catastrófico que definió un escenario configurado por la escasez en el suministro de alimentos, la hiperexplotación de la clase global de los trabajadores sanitarios y la evidente incapacidad del sistema global contemporáneo para actuar frente a estos fenómenos.²⁴²

Como se mencionó ya, la pieza titulada *Coronavirgen* (2023), realizada por Ernesto Muñiz apuntaba a una interpretación de la presencia del virus en la vida humana, al colocar en el pecho de la Virgen María una representación del virus a manera de un emblema. Utilizando el icono de esta con su manto, el artista coloca una máscara respiratoria en el rostro de la figura virginal, apelando a la reactivación del poder que tiene esta para proteger a sus hijos del apocalipsis biológico. Es bien sabido que en la Nueva España las imágenes creadas a propósito de esta última fueron una constante y dieron paso a un nuevo imaginario centrado en la Virgen de Guadalupe. En particular, la expansión del culto a la Inmaculada Concepción por todo el imperio español derivó en México en una gran devoción a la Guadalupe, que fue representada como la mujer vestida con el sol del apocalipsis. Así, la Ciudad de México —la Jerusalén de María— fue concebida como la urbe santa que, con sus virtudes y armonía, correspondía perfectamente al modelo de ciudad celestial. De ahí que la Nueva España se convirtiera en un territorio que había recibido el apocalipsis, pero protegido por la divinidad y la Virgen María. Desde entonces, el paraíso primordial había sido restaurado en la Tierra (en México) y las fuerzas del mal habían sido vencidas. Así la Virgen de Guadalupe se convirtió así en la cabeza de un nuevo reino milenar que se había instalado en el norte de América a la espera de un juicio final cada vez más lejano.²⁴³

242 Slavoj Žižek, *Pandemic! 2 Chronicles of a Time Lost* (Cambridge: Polity Press, 2021).

243 Rubial, “El Apocalipsis...”, 19–58.

Por otro lado, el fotógrafo Rodrigo González Olivares —igual que en 2009, cuando registró en su serie *Epidemia de pánico* diversos espacios de la Ciudad de México tras la noticia de que la oms había declarado al virus AH1N1 como un factor para la emergencia de una pandemia—, en su serie *COVID-19* (2021), logró captar escenarios donde nuevamente aparecen los efectos provocados por la presencia de este hiperobjeto apocalíptico junto con representaciones de entidades divinas que vuelven a manifestarse como los protectores de la población y salvaguardas del mundo. En la fotografía un personaje con un traje y máscara aparece sanitizando un espacio y a sus espaldas es posible identificar la imagen de san Judas Tadeo, uno de los santos más invocados popularmente en México, dado que es considerado el patrono de las causas difíciles o desesperadas. (Imagen 37)

Aparentemente, estos eventos han permitido la emergencia de nuevos imaginarios determinados por una conciencia catastrofista, obligada a mirar de nuevo hacia los efectos masivos de las enfermedades altamente infecciosas a lo largo de la historia. Así, al observar las principales epidemias en el mundo a lo largo de los siglos y mostrar su impacto en la memoria de la humanidad y sus imaginarios, se podrían analizar algunos de los efectos de estos brotes, al igual que la correlación entre las consecuencias de la mortalidad y la respuesta social derivada de lo que los escenarios de las pandemias dejaron a su paso.²⁴⁴ Por lo tanto, al indagar en algunas de las dimensiones y consecuencias de estas visiones postcatástrofe en los imaginarios contemporáneos parece posible identificar en las experiencias de algunos eventos sus efectos en cadena en múltiples dimensiones de la sociedad global contemporánea²⁴⁵ o, incluso, buscar en las narrativas apocalípticas o los sueños del fin del mundo y sus figuraciones las expresiones de estos imaginarios.²⁴⁶

De esta forma, tras estas recientes experiencias, la idea de que el sistema capitalista mundial se acerca a un punto cero apocalíptico sería evidente, sobre todo al vincularlo con la crisis ecológica y los efectos de la industria biogenética. También los desequilibrios dentro del propio sistema a causa de las luchas por las materias primas, los alimentos y el agua. Por otro lado, podría suponerse que el alto porcentaje de grupos marginados y las decenas de miles de trabajadores inmigrantes por todo el planeta develan una de las dimensiones del derrumbamiento del sistema capitalista global. Esta situación parece expresar claramente un potencial evento cataclísmico de grandes magnitudes, sobre todo si se considera

²⁴⁴ R. S. Bray, *Armies of Pestilence: The Effects of Pandemics on History* (Cambridge: Lutterworth Press, 1996).

²⁴⁵ Žižek, *Pandemic! 2...*

²⁴⁶ Michael O. Hill, *Dreaming the End of the World. Apocalypse as a Rite of Passage* (EUA: Spring Publications, 1994).

que eventualmente es cada vez más probable que alguien obtenga un artefacto nuclear o una poderosa arma biológica o química y decida utilizarla. Paradójicamente, de estar percibiendo cada vez con más fuerza estos signos, un gran porcentaje de la población parece mantener una especie de estado de negación colectiva, porque a pesar de saber que esto puede suceder en cualquier momento, continúa dudando que realmente una catástrofe vaya a ocurrir.²⁴⁷

Por lo tanto, al dirigir la atención a la ideología contemporánea, se vuelve necesario mirar hacia los acontecimientos ocurridos al comienzo de la segunda década del siglo XXI, su articulación con el sistema capitalista y las nuevas expresiones ideológicas de la situación política contemporánea. Desde lo que sería una posición que nos incapacita para analizar la coyuntura con un punto de vista neutral emerge una perspectiva que nos da la posibilidad de saber de antemano hacia dónde se dirige el proceso histórico. De ahí que aceptar la multiplicidad de señales que transmiten los eventos contemporáneos permite vincularlos con el caos en el que se encuentra la especie y el Sistema Tierra, tanto en el ámbito práctico como en el teórico.²⁴⁸

De cualquier forma, la experiencia reciente del encierro durante el largo período que la pandemia del SARS-CoV-2 trastornó la manera en la que la población humana establecería sus mecanismos de interacción con el entorno y las entidades que lo conforman. En medio de aquel proceso, Arturo Miranda Videgaray trabajó nuevamente en la realización de obras que buscan figurar espacios donde se enfrentan entidades en circunstancias que las determinan existencialmente. En este caso, la serie *Covid 19* (2020) permitió depositar y registrar gráficamente aquellos espacios creados por el confinamiento al que la población mundial estaba conminada. En las figuraciones derivadas de esta experiencia, impregnada de una sensación apocalíptica, es posible experimentar una situación existencial al borde de su crisis. Conformada por entidades casi fantasmales que parecen referir a seres que están en un umbral entre la existencia y la extinción, la imagen registra un lugar común que amalgama los efectos emocionales producidos por la presencia del virus en la vida humana. (Imagen 38)

Al margen de la amenaza de una guerra nuclear, del pesimismo fatalista sobre las perspectivas humanas y de las enseñanzas religiosas sobre el fin del mundo, se podría identificar una afirmación habitual que plantea que tras la llegada del nuevo milenio se produjo un renacimiento de las conciencias apocalípticas. Aunque no está claro hasta qué punto el efecto de la llegada del año 2000 aumentó el temor al apocalipsis en comparación con la situación anterior y hasta dónde

247 Žižek, *Living in the End Times* (Londres: Verso, 2010).

248 Žižek, *The year...*

simplemente permitió observar un fenómeno perenne en la cultura. De cualquier manera, parece no haber duda de que no se vislumbra el fin de los riesgos nucleares. Incluso algunas estadísticas muestran que un porcentaje importante de la población joven espera que el mundo se acabe durante su vida y deja de manifiesto el interés generalizado por la profecía del fin de los tiempos. Por lo tanto, aunque los diversos puntos de referencia son variables independientes, sería viable mostrar cómo a menudo se solapan.

Desde la profecía premilenial —la forma más generalizada de creencia en el fin de los tiempos— a las posiciones de grupos formados en torno a las apariciones de la Virgen María podría identificarse una narrativa apocalíptica que transita desde los textos religiosos hasta las profecías populares actuales. En estos ámbitos, las narrativas registradas revelan una diversidad de relatos que predicen o muestran el fin del mundo. Aparentemente, no se trata de incidentes aislados, más bien son signos de la creencia de que el fin del mundo es inevitable, ya sea por un plan divino, una catástrofe nuclear, una invasión extraterrestre o el deterioro gradual del medio ambiente.

Examinando los escenarios apocalípticos y las predicciones apocalípticas de presuntos visionarios, supervivientes y otros entusiastas del fin de los tiempos, así como la cultura popular, el cine, la música, la moda y el humor sería posible registrar la fascinación contemporánea por la idea de la destrucción del mundo. Así, al explorar los orígenes de las creencias apocalípticas contemporáneas y compararlos con la especulación apocalíptica religiosa y secular parece viable mostrar algunas de las trayectorias que los sistemas de creencias han recorrido a lo largo de los siglos. De ahí que el fin del mundo tal como lo conocemos pareciera ser una figuración propia de un proceso cultural e histórico marcado por las narrativas milenarias y su expresión en la fiebre apocalíptica contemporánea.²⁴⁹

Por otro lado, pensar en una nueva ética del futuro, tomando como puntos de referencia al cambio climático y los escenarios políticos contemporáneos, abriría la puerta a una exploración de algunas de las dimensiones filosóficas que afectan a los grupos que llevan a cabo acciones que buscan contrarrestar algunos de los efectos del cambio climático. Estas cuestiones parecen expresar una dimensión crítica respecto de los principios éticos que operan en los sistemas axiológicos de la población humana actual, sobre todo considerando su impacto en las figuraciones de un futuro basado en la conciencia del presente. En este sentido, los relatos que plantean la inminencia de puntos de no retorno en relación con la situación ambiental permiten explorar nuevamente la manera en la que se producen tentativas determinadas por un espíritu de resistencia o, por el contrario, por el

249 Wojcik, *The End...*

fatalismo. Así, las figuraciones que apuntan hacia un futuro de la especie humana y su entorno conformarían nuevas relaciones semánticas que modulan el sentido de la responsabilidad en el marco de una dimensión ética marcada por una dimensión escatológica.

De esta manera, al explorar cuestiones filosóficas y éticas que subyacen a las respuestas sociales al cambio climático y, en particular, cómo estas respuestas se basan en ideas sobre el futuro, parece posible encontrar referentes que bordean una ética medioambiental y que se cuestionan la manera en la que debe ser concebido y pensado el futuro en el contexto de un apocalipsis medioambiental que, a su vez, configura diversos significados del cambio climático. Así, lo apocalíptico, como dialéctica contemporánea, encuentra en la violencia y en la transformación fundamentos para un sistema ético cuya idea del desastre es una potencial vía para la supervivencia ante el cambio climático y su articulación con las fuerzas políticas y la inercia de la carrera armamentista. Lo anterior considera una situación existencial que está determinada por la conciencia de vivir en la permanente incertidumbre —modulando los límites del riesgo, la crisis y la esperanza— para desarrollar un pensamiento de crisis, acción ética y cambio social que presupone un punto de empatía que busca una reconfiguración de las relaciones humanas como un cambio de paradigma.²⁵⁰

Tercera parte

Como se ha mencionado ya, los fenómenos de extinción masiva suponen estar 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 eventos anteriormente registrados, el sexto episodio de extinción parece estar siendo detonado, en gran medida, por factores antropogénicos. No obstante, es fundamental subrayar que los presuntos fenómenos de extinción se perciben, se narran y se figuran de maneras diversas, es decir, se establecen como relatos específicos que exigen la conformación de mecanismos transdisciplinarios de observación que permitan registrar y explorar diferentes mundos más allá de las múltiples dimensiones en las que ocurre el fenómeno humano. En este contexto, al interior de las narrativas sobre la extinción sería posible identificar, por un lado, ciertas formas de vida humana que operarían como agentes de estos procesos y, por el otro, registrar otras formas

250 Skrimshire, *Future Ethics...*

diversas de actividad humana implicadas en la extinción mediante prácticas de resistencia.

Por definición, la extinción supone la desaparición de una o más formas de vida, de la existencia, es decir, supone ser un evento que involucra la muerte de innumerables organismos individuales de diversas maneras y a distintas escalas. Aquí habría que subrayar que la extinción de una especie implica la aniquilación de un linaje en curso cultivado durante cientos de miles, quizá incluso millones, de años de tiempo evolutivo. Así, cada especie sería la expresión de largos linajes en los que múltiples generaciones han engendrado a la siguiente, tanto de una forma material como de una forma de vida. Por ello, la extinción implica la interrupción y destrucción irreparables de este proceso.²⁵¹

A pesar de que en la mayoría de los discursos la actual crisis planetaria es referida como una situación ecológica que compromete a la biodiversidad del Sistema Tierra, otras dimensiones del punto irreversible parecen identificarse más allá de las narrativas en torno a las extinciones de carácter biológico. Una de estas dimensiones supone develarse al poner atención en los abundantes procesos y situaciones que perfilan la extinción gradual de información experiencial producida en el interior de los múltiples contextos de interacción que permiten la conformación del conocimiento cultural y la memoria colectiva de las especies.

Denominados como componentes de la llamada *extinción social de especies*, estos fenómenos refieren no solamente a las formas de existencia biológica extinguidas, sino que también toman en cuenta a las formas de extinción que ocurren al interior de las relaciones entre poblaciones existentes. Aunque esta dimensión de la extinción es, aparentemente, inaprehensible de manera cognitiva, dada su cualidad interobjetiva, estaría vinculada de manera profunda con la extinción biológica. Por lo tanto, este tipo de extinción tiene importantes implicaciones en aquellos procesos asociados con la crisis producida por agentes antropogénicos y supone afectar, entre otras cosas, a los sistemas axiológicos que configuran las percepciones sociales sobre los múltiples procesos desencadenados por factores antropogénicos y sus efectos en los procesos de extinción. En consecuencia, también perjudica a los mecanismos enfocados a la conservación de los activos culturales, produciendo un decremento importante de las entidades culturales existentes. De ahí que los conceptos subyacentes a la extinción social de especies, así como los mecanismos y factores la determinan, permitan identificar

251 Bird Rose, Van Dooren y Chrulw (eds.), *Extinction Studies...*

algunas de sus principales implicaciones en otros procesos de extinción en curso.²⁵²

En 2010 Minerva Cuevas realizó una instalación conformada por ejemplares de la revista *National Geographic*, libros de arte, fotografías, postales, además de un portafolio con recortes de publicaciones, con la intención de inducir la reflexión sobre las diversas formas de extinción de taxones culturales. Así, el dispositivo se enfocó en construir un espacio que permitiera identificar algunas dimensiones de la desaparición de entidades culturales y sociales. La instalación *Societal Studies-Extinction* (2010), al abordar algunas dimensiones de la condición contemporánea respecto del constante decremento la vida cultural, pone particular atención en la crisis ecológica y su interacción con las prácticas culturales. Al interesarse en procesos de orden tecnológico, político, social y ecológico, la instalación cuestiona también prácticas como la acumulación, el abuso, el sobreconsumo y el derroche frente a la crisis contemporánea. (Imagen 39)

Parece evidente que las narrativas y figuraciones del fin de un mundo son una dimensión del mecanismo humano cultural, ya que de manera perenne forman parte de las cosmologías y sus figuraciones. Al explorar los discursos sobre las catástrofes medioambientales y el apocalipsis planetario contemporáneos sería posible registrar la reiterada fascinación de los grupos humanos por las escatologías, como demuestran algunos estudios etnográficos que identifican al interior de los múltiples sistemas cosmológicos relatos y representaciones diversas al respecto. De ahí que, ante el incremento de los discursos actuales que advierten sobre los catastróficos efectos del calentamiento global, se haya fortalecido la percepción de estar transitando por un evento apocalíptico. Alimentados por narrativas producidas y almacenadas en múltiples ámbitos simbólicos de las dinámicas humanas, los análisis realizados suponen haber registrado algunos de los factores que han determinado los fenómenos que actualmente conforman diversidad de reflexiones y debates en torno a la interpretación de los discursos actuales sobre la llamada *crisis planetaria*, que estaría produciendo el fin del mundo.²⁵³

Aparentemente, en los sistemas religiosos del Occidente medieval como del Oriente, las concepciones temporales operaban como correlatos de una conciencia escatológica que respondía a una particular forma de concebir el fin. Al explorar estas múltiples dimensiones en las que se expresa el pensamiento apocalíptico y

252 Ivan Jarić, Uri Roll, Marino Bonaiuto, Barry Brook, Franck Courchamp, Josh Firth, Kevin Gaston, Tina Heger, Jonathan Jeschke, Richard Ladle, Yves Meinard, David Roberts, Kate Sherren, Masashi Soga, Andrea Soriano-Redondo, Diogo Verissimo y Ricardo Correia, “Societal extinction of species”, *Trends in Ecology & Evolution* 37(5) (mayo de 2022). <https://doi.org/10.1016/j.tree.2021.12.011>

253 Danowski y Viveiros de Castro, *The Ends...*

las visiones del fin parece viable registrar diversas intersecciones entre concepciones desarrolladas al interior de varias comunidades políticas y religiosas premodernas, que van desde los primeros grupos cristianos, pasando por los procesos de contacto con comunidades islámicas, hasta las modulaciones modernas al interior del Occidente latino, el Imperio bizantino e incluso Yemen del Sur hasta las Tierras Ocultas del budismo tibetano. Estos registros configuran un escenario múltiple de la conformación de diversas tradiciones apocalípticas literarias y visuales y el papel que estas desempeñaron como vehículos para definir a los enemigos religiosos y políticos de una comunidad dada, así como los sistemas axiológicos que modifican las concepciones del tiempo, la muerte y la existencia después de esta.²⁵⁴

En el caso mexicano también es posible encontrar una diversidad de relatos que figuran escenarios determinados por elementos escatológicos, develando un complejo narrativo de grandes dimensiones. Sólo por mencionar un ejemplo, en el contexto rarámuri han sido documentadas referencias a la función que tiene la cobija o *churita* en su cosmología y su relevancia como símbolo de protección y acompañamiento. Particularmente, los relatos míticos sobre la creación y el fin la mencionan de manera reiterada y señalan que en el momento cuando el mundo fuera a acabarse y todos los habitantes de este fueran a morir sería necesario tener totalmente terminada la *churita*, porque esta los salvaría. Así, en el momento de la inundación, cuando el agua fuera llegando a las partes altas de las montañas de la sierra y los rarámuris se refugiaran en las cuevas, el agua no entraría porque los protegería la *churita*; un símbolo protector y salvador. La narración expresa también la implicación que tiene el mundo en la cosmología rarámuri, pues son ellos los encargados de procurar su espacio existencial.²⁵⁵

Tomando en consideración el ejemplo anterior, sería posible continuar señalando que en las narrativas de carácter cosmogénico son referidas, de manera reiterada, diversas entidades como las responsables de la creación del mundo, siendo ellas mismas quienes le pondrán fin. Así, tanto en la génesis como en los principios escatológicos, se podrían identificar agentes diversos que funcionan como protagonistas de las narraciones sobre el principio y el fin de las cosas. Sin embargo, actualmente los relatos secularizados que plantean los eventos cosmogénicos mediante explicaciones cosmológicas de orden científico modulan los imaginarios sobre la creación basándose en presupuestos sobre el origen del universo. En consecuencia, las narrativas no científicas sobre el origen, al entre-

254 Wieser, Eltschinger y Heiss, *Cultures of Eschatology...*

255 Iliana Rocío Marcelleño Álvarez y Silvia Verónica Ariza Ampudia, "El tejido textil tarahumara. Hilos, cobija y faja", *Chihuahua Hoy* 15(15) (2017).

lazarse con los discursos de orden científico, pierden su valor explicativo sobre las conciencias actuales. No obstante, expresiones como apocalipsis, fin del mundo, milenarismo y *fin de siècle* son manifestaciones que comparten componentes semánticos y pragmáticos asociados con la idea del fin de la vida, las épocas, el mundo, el universo, es decir, el todo. Particularmente, las figuraciones apocalípticas en sus usos, incluso contemporáneos, connotan tanto experiencias que involucran eventos violentos a gran escala, como expresiones que parecen contener significados más restringidos que no necesariamente implican sucesos destructivos y se centran con frecuencia en procesos transitorios.²⁵⁶

Aunque el término *milenarismo* procede del cristianismo, es entendido también como campo de estudio que busca explorar expresiones religiosas en diversas tradiciones culturales y períodos históricos, desde los antiguos movimientos del Próximo Oriente hasta los movimientos apocalípticos y los grupos New Age contemporáneos, incluyendo el papel que ha desempeñado en los conflictos nacionales e internacionales actuales. Específicamente, el milenarismo en sus múltiples manifestaciones parecería tener en común una orientación centrada en la esperanza de una salvación colectiva, que puede ser celestial, terrenal o ambas. Así, sus credos se caracterizan por la esperanza de que un agente sobrehumano, con o sin colaboración humana, logre la salvación de todo un grupo.²⁵⁷

Otra de las formas en las que han sido figurados eventos apocalípticos o de extinción procede de una perspectiva derivada del ámbito geológico, donde parece haber sido posible prefigurar escenarios ubicados temporalmente hacia cien millones de años en el futuro tras la extinción de los grupos humanos. Con la intención de explorar posibles visiones de las huellas de la presencia humana en el Sistema Tierra, presuntamente la geología ha encontrado una posibilidad para imaginar en el futuro lejano los procesos ocurridos en el planeta y la huella de la presencia humana. Esta figuración toma como elemento principal al rastro hipotético de las poblaciones que parecen haber ocupado ciudades que habrían quedado petrificadas en el planeta durante muchos millones de años y que mediante los mecanismos geológicos que operan en el Sistema Tierra ofrecen posibles visiones de la humanidad tras su extinción.²⁵⁸ En una línea semejante, al cuestionarse sobre la existencia tras la extinción se han tomado en cuenta, además de las circunstancias ecológicas, formas de extinción de lenguas, culturas y muchos aspectos no materiales de la vida en la Tierra. Así, al establecer conexiones con diversas dimensiones al margen de la ecología, la noción de extinción se desdobra

256 Tanaka, "The Trajectory..."

257 Wessinger, *The Oxford Handbook...*

258 Zalasiewicz, *The Earth After...*

hacia distintos campos de las humanidades y sus conexiones con los relatos en torno al medio ambiente actual.²⁵⁹

Particularmente, para artistas como Antonio Luquín —quien considera la modernidad como una referencia procesal que implica una temporalidad y, en consecuencia, un punto finito— las figuraciones sobre la extinción responden a mecanismos particulares y procesos asociados con la idea de progreso, ciencia y desarrollo que transmutan en entidades que permiten la producción de imágenes plagadas de nostalgia por los rastros de la civilización que, con frecuencia, es representada como un cementerio de objetos que en algún tiempo pasado habrían simbolizado los principales valores de la humanidad. Así, al interior de estos ambientes que figuran escenarios de mundos extintos la ciencia se vuelve, junto con el resto de los axiomas de la cultura occidental moderna, componente de un mundo figurado tras su agotamiento. De ahí que mediante el paisaje Luquín logre retratos de un espacio definido por su caducidad, una representación que intenta sintetizar los imaginarios de la extinción. (Imagen 40)

Actualmente, de manera cotidiana se difunden noticias sobre potenciales catástrofes de proporciones globales que amenazan con acabar con un porcentaje importante o incluso toda la población humana. Estas advertencias, al revelar inminentes eventos catastróficos, suponen operar en el ámbito de la predicción. Esta práctica, que puede ser registrada desde los orígenes de las conciencias culturales hasta la actualidad, aparece incluso dentro de la ciencia.²⁶⁰ Por otro lado, la constante sensación de que una catástrofe está por ocurrir expresa un fenómeno más allá de las imágenes del apocalipsis atómico que definieron los imaginarios de la segunda mitad del siglo xx, integrando múltiples escenarios catastróficos delineados por las alteraciones climáticas, crisis financieras, desastres medioambientales y colapsos tecnológicos. Esta preocupación por la hecatombe parece ser una fascinación moderna que surge como un síntoma de nuestra relación con el futuro.

Al explorar los imaginarios, parece hacerse evidente que las figuraciones de catástrofes ofrecen elementos explicativos que ayudan a registrar dimensiones afectivas y epistemológicas articuladas con la idea de riesgo y crisis. De ahí que representar estos posibles eventos a través de la ficción ofrecería espacios para imaginar, y serviría también como medio práctico para proyectar salidas potenciales ante posibles amenazas. Por otro lado, las catástrofes futuras imaginadas a menudo develan las vulnerabilidades latentes de los grupos que las produjeron.²⁶¹

259 Grusin (ed.), *After Extinction...*

260 Karplus, *The Heavens...*

261 Horn, *The Future...*

Incluso al colocar como referencia discursiva el fin, se hace viable la figuración de un escenario apocalíptico desde perspectivas de corte feminista. Aquí la profecía apunta ostensiblemente a la extinción de la especie humana, pero particularmente a la extinción del hombre blanco cristiano como sujeto clave de la narrativa occidental moderna. En consecuencia, desde este enfoque el fin del mundo es una referencia analógica para el fin del hombre. De ahí que el fin del mundo del hombre presuponga el cuestionamiento sobre las actuales expresiones del populismo a nivel global y, al mismo tiempo, suponga una visión apocalíptica feminista que impugna muchas de las soluciones masculinistas y tecnicistas a dicha crisis.²⁶²

No obstante, parece que una concepción ampliada de lo profético permite encontrar alternativas para la exploración de los relatos y figuraciones apocalípticas o de la extinción, reconociendo las múltiples acepciones del término. Aunque esta referencia se centra generalmente en las interacciones entre la profecía y la política en Occidente, algunos de sus aspectos implican otras relaciones, como las que ocurren entre las ideas religiosas y el poder social. Por ello, explorar el tema de la profecía como una *gramática política* y sus usos desde la Baja Edad Media hasta el presente permite indagar tanto en las profecías populares sobre asuntos públicos como en la conformación de una conciencia política con un lenguaje particular. Además, investigar el aspecto providencial de la profecía política en diversos contextos políticos desde el siglo vi hasta el siglo xx parece permitir la exploración de la presencia de los discursos proféticos en la historia occidental.²⁶³

Particularmente, en el caso mexicano ha sido posible explorar y referir a diversas expresiones proféticas dirigidas hacia distintos aspectos de la vida. No obstante parece pertinente integrar aquí un ejemplo más. En 1999, el Museo Tamayo puso en marcha su iniciativa *Sala 7*. Miguel Calderón fue el primer artista invitado a participar en el proyecto y realizó una de las obras para dicha exposición. La pieza titulada *Moribundo* es una figuración de gran formato que adopta el logotipo de una tienda de colchones mexicana llamada Dormimundo. Sin embargo, en este caso, el artista al reemplazar el nombre de la marca por la palabra *Moribundo* (1999) hace de la pieza una figuración predictiva que aludía, sobre todo, a la puesta en crisis y eventual extinción del museo como institución y expresión del arte universal. En ese sentido, la obra encuentra en la implicación museo/mundo una dimensión cosmopolítica, que expresa una crítica a la cosmología occidental moderna, a su vez, fue la que estableció los principios que modularon la noción moderna de universo. (Imagen 41)

262 Żylińska, *The End...*

263 Taithe (ed.), *Prophecy...*

Una última cuestión se hace necesaria cuando aparece el tema de lo profético. Inmediatamente surge la pregunta de por qué los científicos parecen ser actualmente los nuevos profetas. No es que estos agentes impulsen el cientificismo como sustituto de la religión, más bien parece plausible pensar que el *ethos* profético es un tipo flexible de autoridad carismática cuya función es fabricar certidumbre. Por ello los científicos no son las únicas figuras proféticas, aunque sería evidente que los relatos científicos pongan en práctica el *ethos* profético siempre que necesitan persuadir a su público. Así, tomando en consideración la genealogía de este *ethos* híbrido científico-profético y remontándose a sus raíces en los antiguos oráculos antes de explorar su florecimiento en la Europa del siglo xvii, sería probable rastrear sus expresiones y modulaciones a través de la modernidad y hasta la actualidad.²⁶⁴

264 Walsh, *Scientists as Prophets...*

Imágenes



Imagen 33: José Guadalupe Posada, *Ejemplar y ciertísimo suceso en la república mexicana. Las verdaderas causas del temblor del día 2 de noviembre de 1894* [hoja volante], 1894, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, México, 23,7 cm x 15 cm, Colección Particular, México.



Imagen 34: José Guadalupe Posada, *El próximo final del mundo por los temblores y otras calamidades*, [hoja volante], ca. 1909, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, México, 23.7 x 15 cm, Colección particular, México.



Imagen 35: Carlos Amorales, *Vertical Earthquake #25*, 2010, reglas de acero y grafito sobre pared, medidas irregulares, Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México / Nueva York.



Imagen 36: Arturo Miranda Videgaray, *A(H1N1). Un país, una historia*, 2009, acrílico sobre tela, 150 cm x 250 cm, Colección particular, México.



Imagen 37: Rodrigo González Olivares, de la serie *COVID-19*, 2021, 40 cm x 50 cm, impresión contemporánea a partir de archivo digital, Estudio Rodrigo González, México.

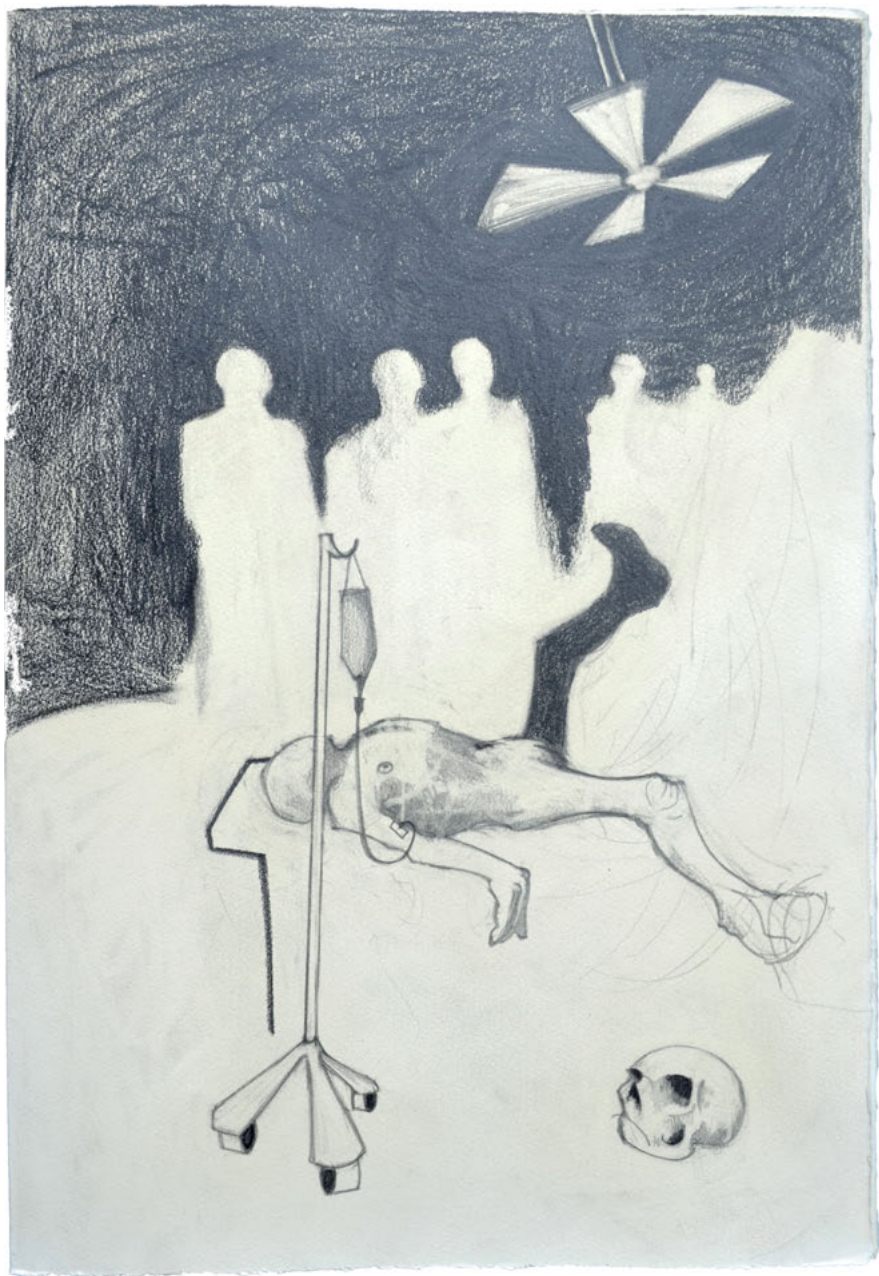


Imagen 38: Arturo Miranda Videgaray, de la serie *Covid-19*, 2020, grafito sobre papel amate blanco, 57 cm x 39 cm, Estudio Arturo Miranda Videgaray, México.



Imagen 39: Minerva Cuevas, *Societal studies- extinction*, 2010, collage a partir de revistas National Geographic, medidas irregulares, Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México / Nueva York.



Imagen 40: Antonio Luquín, *Los herederos de la tierra*, 2017, óleo sobre tela, 70 cm x 100 cm, Colección Galería Urbana, México.



Imagen 41: Miguel Calderón, *Moribundo*, 1999, rotulo sobre muro, medidas irregulares, Colección Fundación M, México. Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México / Nueva York.