

Estéticas de resistencia frente al colapso: exploraciones desde el arte y la ciencia ficción

ESTÉTICAS DE RESISTENCIA FRENTE AL COLAPSO: EXPLORACIONES DESDE EL ARTE Y LA CIENCIA FICCIÓN

RESUMEN

Este artículo analiza la transformación de la relación entre el ser humano y el entorno en el contexto de la creciente crisis ecológica y de la progresiva virtualización del mundo. A través de un estudio de distintas estéticas de resistencia surgidas desde mediados del siglo XX, así como de los imaginarios procedentes del arte contemporáneo y de diversas narrativas de ciencia ficción que anticipaban este escenario, se examina cómo la expansión de la nube y de las infraestructuras digitales está desplazando la experiencia directa con la naturaleza, configurando una realidad cada vez más mediada por servidores, centros de datos, pantallas y algoritmos que, a su vez, contribuyen a la transformación material del planeta. El artículo recorre la obra de diferentes artistas nacionales e internacionales que abordan críticamente esta problemática, evidenciando que se trata de un fenómeno estrechamente ligado a la identidad occidental. En este sentido, se plantea la necesidad de repensar la relación con la Tierra y el papel del arte como espacio crítico desde el que cuestionar la progresiva sustitución de la experiencia tangible por su simulacro digital, así como las narrativas de evasión que proyectan la huida hacia otros mundos frente al deterioro irreversible del propio.

Palabras clave: Crisis ecológica; antropoceno; colapso; virtualización; arte contemporáneo; ciencia ficción

AESTHETICS OF RESISTANCE IN THE FACE OF COLLAPSE: EXPLORATIONS FROM ART AND SCIENCE FICTION

ABSTRACT

This article examines the transformation of the relationship between human beings and their environment in the context of the growing ecological crisis and the progressive virtualization of the world. Through the study of different aesthetics of resistance that have emerged since the mid-twentieth century, as well as various imaginaries drawn from contemporary art and science fiction that anticipated this scenario, it explores how the progressive expansion of the cloud and digital infrastructures is displacing direct experience with nature, configuring a reality increasingly mediated by servers, data centres, screens, and algorithms which, in turn, actively participate in the material transformation of the planet. The article surveys the work of various national and international artists who critically address this issue, demonstrating that it is a phenomenon closely linked to certain forms of Western identity construction. In this sense, the article proposes the need to rethink our relationship with the Earth and the role of art as a critical space from which to question the progressive substitution of tangible experience by its digital simulacrum, as well as the narratives of escapism that project the flight toward other worlds in the face of the irreversible deterioration of our own.

Keywords: Ecological crisis; Anthropocene; collapse; virtualization; contemporary art; science fiction

1 PROSPECCIÓN DE UN SUELO HERIDO: RECONOCER EL PROBLEMA

Al suelo se le da por sentado hasta el momento de brincar; es entonces cuando se comprende su importancia al amortiguar la caída. También se entiende que, por el momento, no hay otra tierra en la que caer que la de la propia Tierra. Por mucho o poco atractivas que resulten sus tonalidades o la *resolución* de su superficie, desplazar hacia afuera los dedos pulgar e índice en un gesto de zum no hará que pueda ampliarse la imagen finita del territorio que nos soporta. Tampoco existe un deshacer que aplicar en una realidad tan profundamente absorbida por las estructuras y el lenguaje informático que incluso el filósofo Eric Sadin plantea que “el horizonte principal de nuestras existencias estará constituido por píxeles” (Sadin, 2024, p. 37). El impacto del ser humano sobre *una Tierra* —que no puede sacudirse—, combinado con el auge de las tecnologías computacionales que favorecen la posibilidad de materializar sustitutos digitales —o metaversos—, hasta hace más bien poco propios del género de la ciencia ficción, posibilita que la promesa de lo virtual termine por confundirse con una forma de evasión frente al deterioro irreversible del suelo que continúa sosteniéndonos bajo los pies.

El origen etimológico de suelo, *solum*, vinculado a la raíz y al contacto directo con la tierra, remite al vínculo con el territorio habitado. Uno que permanece herido y supurando. La obra *This Tortured Earth* (1942-1943), del artista japonés Isamu Noguchi, es paradigma del señalamiento temprano de la desconexión entre el humano y su entorno. En ella, un paisaje surcado por cráteres —evocadores de un suelo lunar— remite, sin embargo, a un territorio terrestre devastado por la violencia de la Segunda Guerra Mundial. Así, la inspiración nace del desbordamiento de una realidad acuciante, donde la intervención humana alcanza tal intensidad que basta un índice apretando un botón para deformar cuanto le circunda, pues se sabe que “al apretar una tecla, explotan montañas” (Flusser, 2023, p. 50). Años después, tras la catástrofe de Chernóbil, y sin conocer aún la magnitud de las consecuencias, el director ruso Andrei Tarkovsky advirtió que, espiritualmente, la humanidad no estaba preparada para asumir sus bombas (Tondeur & Marder, 2021). Y podría añadirse que, más que una cuestión de preparación, lo que resulta ineludible es que, ante la devastación, no hay cristal de emergencia que romper ni escape posible —por el momento— hacia territorios extraterrestres.

This Tortured Earth se erige como una de las primeras obras en articular una preocupación ecológica que, como *ökologie*, remite al estudio del hogar. No resulta casual que el periodo de posguerra de la Segunda Guerra Mundial se convirtiera en terreno fértil para la aparición de acciones poéticas orientadas a señalar las consecuencias de la barbarie. Como sismógrafos de su tiempo, artistas de aquel periodo como Walter de María, Nicolás García Urriburu o Gina Pane denunciaron las tensiones de una época marcada no solo por la devastación nuclear, sino también por el avance desmedido del sistema capitalista, la tecnificación del mundo occidental y, con ello, la acelerada desconexión con la naturaleza. Una desconexión que Henri David Thoreau ya anticipaba a mediados del siglo XIX, en los albores de la Revolución Industrial, al reparar en lo inútil de dirigir nuestros pasos hacia los bosques si estos no nos conducen verdaderamente hacia ellos (Thoreau, 2021). También a mediados, pero del siguiente siglo, Georges Perec escribía que “el campo es un espacio de recreo [...] que bordea una porción de las autopistas” (Perec, 2001, p. 107). En este proceso de convulsas transformaciones, el entorno natural comienza a vislumbrarse como el vestigio de lo que alguna vez fue el hogar.

Frente al gris del asfalto y a la nube de polución derivada de la explotación desmedida de los recursos naturales —que terminaron por opacar el verde—, la propuesta *Hidrocromía*

Intercontinental (1970) de García Uriburu emergió como un gesto de resistencia simbólica. Aprovechando el escaparate de la 31.ª edición de la *Biennale di Venezia* —a pesar de no figurar en su programación oficial—, el artista intervino el paisaje de Venecia al teñir de verde¹, de forma inocua y mediante fluoresceína sódica, el Gran Canal. A partir de esta acción evidenció la creciente contaminación del agua, utilizando el verde tanto como color de señalización como de esperanza. El agua podría leerse aquí como un espejo distorsionado que refleja la ausencia de implicaciones en lo referente al cuidado medioambiental y la dificultad de asumir las consecuencias del naufragio ecológico, comparable con lo que expresa Timothy Morton: “Estar en un cine cuando, de repente, la película se derrite” (Morton, 2021, p. 52). Así, la imagen de un mundo en crisis —como ese reflejo verdoso— solo se hace visible cuando la catástrofe es inminente.

Sin abandonar el color verde ni el cine, resulta propicio destacar un diálogo del filme *Soylent Green* (1973), inspirado en un apocalíptico 2022 que da cuenta de la atmósfera de crisis medioambiental ya perceptible a principios de los años setenta del siglo pasado: “Nada puede sobrevivir en un clima como este. Una ola de calor todo el año. Es como vivir en un invernadero; todo arde” (*Soylent Green*, 1973, 00:06:02). Este sombrío presagio se erige como una alerta temprana que señala la urgencia de abordar un problema que ya entonces resultaba inevitable. Hablar de ello, aunque desde la distopía, implica reconocer que lo anunciado pertenece inevitablemente al presente que se habita. No resulta casual que, tan solo un año antes del estreno de la película, se instaurara el Día Mundial del Medio Ambiente² como recordatorio anual de una crisis que dejaba de percibirse como una amenaza futura para instalarse en la inmediatez del presente. Esa toma de conciencia ecológica también atravesó otros proyectos coetáneos que orbitaron en torno a la idea de la protección de la tierra. Es el caso de la acción *Enfoncement d'un rayon de soleil* (1969) de Gina Pane que, con el propósito simbólico de dar calor a la tierra, se propuso enterrar un rayo de sol mediante espejos. Al canalizar la luz hacia terreno fértil, resignificó el acto de cultivar como metáfora del vínculo entre el ecosistema e individuo.

Medio siglo después, ese mismo sol que Pane buscó acercar al suelo ha quedado recientemente oculto tras la espesa niebla de Pekín, siendo visible únicamente a través de gigantescas pantallas LED instaladas en la Plaza de Tiananmén³. Lo que en su origen se concibió como soporte para publicitar destinos turísticos acabó transformándose en una solución pragmática frente a la imposibilidad de contemplar un horizonte menos cenizo. Acceder al sol a través de pantallas significa, según Donna J. Haraway, que “vivimos en tiempos perturbadores, tiempos confusos, tiempos turbios y problemáticos” (Haraway, 2019, p. 19). También significa que “muchas cosas terribles han pasado en la historia de la humanidad [...] para recordarnos que hay dolor en esta tierra herida. Que hubo dolor. Que está habiendo dolor. Que habrá dolor” (A. Harcha Cortés, comunicación personal, 27 de octubre de 2021). Lo que nunca había sucedido era que el ser humano hubiera asumido el papel de meteorito, capaz de provocar cráteres deliberados y de volver infértil el suelo de territorios enteros durante siglos. El horizonte que miramos hoy es el de una tierra herida.

Una neblina tan espesa imposibilitaba pensar en algo distinto a que “los más grandes avances de la civilización [...] casi hunden a las sociedades en las que se producen” (McLuhan, 1969, pp. 6-7). Este velo gris sobre el horizonte también evidenciaba que ese huracán que llamamos progreso, tal como lo anticipó Walter Benjamin, no es más que una maquinaria desbocada que tortura a una tierra que palidece bajo el yugo de una era marcada por el profundo impacto de

la humanidad en los ecosistemas. Ahora, la desaparición de un cielo despejado comienza a sustituirse por otro digital, en apariencia, más límpido. Si el Antropoceno es el testimonio de nuestra capacidad para moldear el mundo, también lo es de nuestra incapacidad para aceptar los límites que esa manipulación exige. Así, la Tierra, como escribe Irene Solà en *Canto yo y la montaña baila* (2019), nos advierte: “No me obliguéis a deciros que después, cuando me hayáis clavado las raíces muy hondo [...], volverá [la naturaleza] a golpear con violencia ciega, que es mucho menos misericordiosa que yo, y aplicará nuevas fuerzas” (Solà, 2019, p. 106).

2 OTRA SEÑAL DEL DESASTRE

Al escenario de incertidumbre se suma la imagen de la torre de enfriamiento de una central nuclear —que bien podría ser la de Fukushima o Chernóbil—, oculta en *Fleur de lys* (2009) bajo una densa nube de un verde como el que tiñó las aguas de Venecia en 1970 o el que se vuelve cada vez más escaso en los alrededores de las ciudades. El colectivo HeHe explora aquí la paradoja de que una energía promovida como alternativa verde a los combustibles fósiles haya llegado a simbolizar una de las mayores tragedias medioambientales de la historia reciente. Esta dualidad convierte irremediabilmente a la energía nuclear en un emblema incierto que fluctúa entre la promesa de sostenibilidad y la amenaza de catástrofes irreparables. Ya en los albores de los años sesenta, Rachel Carson advertía en *La primavera silenciosa* (1962) que “a nadie le importará, ni a los pájaros ni a los árboles, si la humanidad se destruye totalmente, y la misma primavera [...] apenas sabrá que hemos desaparecido” (Carson, 2021, p. 105). Observaba, además, que el trayecto que “hemos estado siguiendo desde hace tiempo es [...] una autopista llana por la que avanzamos a gran velocidad, pero al final de la cual está el desastre” (Carson, 2021, p. 291). Décadas después, Paul Virilio complementaría esta idea al señalar que progreso y catástrofe constituyen el anverso y reverso de la misma medalla (Virilio, 2009), subrayando la conexión intrínseca entre el avance tecnológico y el riesgo inherente que este conlleva.

Lejos de representar únicamente un análisis retrospectivo, estos planteamientos brotan también como una advertencia que resuena con mayor urgencia en un presente definido por el desequilibrio ecológico y la persistente pulsión demiúrgica de moldear el entorno sin medir las consecuencias. Siguiendo una de las máximas de Paul Virilio, según la cual cada innovación técnica encierra en sí misma la semilla de su eventual colapso, puede afirmarse que a la invención de una central nuclear le acompaña la preparación para el día en que esta central estalle, haciendo visible el desastre que habitaba en su concepción desde el inicio. En esa misma línea, la urgencia de construir grandes bancos de elementos para preservar un orden natural que se desvanece rápidamente sugiere que algo ya ha estallado. La Bóveda Global de Semillas de Svalbard situada en la remota Isla Spitsbergen, entre Noruega y el Polo Norte, no sólo resguarda la biodiversidad ante posibles cataclismos, sino que evidencia la fragilidad del presente y el temor colectivo hacia un futuro incierto. Después de todo, “parece ser un impulso humano hacer acopio de las cosas justo cuando están desapareciendo” (Streever, 2017).

Este gesto de conservación contrasta con las atmósferas desoladoras que documenta Ali Kazma en *Safe (Resistance Series)* (2015), donde aparece el interior de un edificio que, aunque diseñado para salvaguardar la vida, se muestra desprovisto de toda humanidad, quedando latente —una vez más— la desconexión entre el humano y su entorno. El silencio emerge aquí como otra señal del desastre: “el silencio repentino [...] del canto de las aves que ya no anuncia la llegada de la primavera” (Carson, 2021, p. 105), sustituido por el zumbido persistente de

una maquinaria que perpetúa su propia lógica. También resuena en la idea de la *Universidad del Desastre* que propone Virilio, concebida para estudiar los daños colaterales del progreso. Este concepto subraya la urgencia de reflexionar sobre los patrones de decisión y acción que, acumulados, han empujado a la humanidad a escenarios extremos, como el uso del metaverso ya no como herramienta lúdica, sino como refugio artificial frente a una realidad insostenible: un espacio donde “seguir jugando a explotar unos recursos que ya no tenemos” (Arenas, 2022). La desaparición de Tuvalu⁴, amenazada por la subida del nivel del mar, ejemplifica cómo las consecuencias del cambio climático obligan a replantear los límites entre lo real y lo virtual, cuestionando si esta inclinación constituye realmente una solución o si, por el contrario, prolonga las mismas lógicas que intentan evadir la raíz del daño.

Otra señal del desastre es que la realidad haya superado el miedo que inspiran las narraciones de ficción del siglo pasado donde “el cohete se alzaba en la fría mañana de invierno, creando verano con cada aliento de los poderosos escapes” (Bradbury, 2024, p. 16). Aún más aterrador resulta que la conquista ficcional de otros planetas se haya convertido en un plácido recorrido por superficies desconocidas, mientras las dificultades de esos espacios han sido superadas sin siquiera tener la necesidad de salir de la estratosfera. La familiaridad con la exageración se erige como el síntoma más evidente de una herida que, lejos de cicatrizar, se agrava con cada desdén hacia los límites que la realidad impone. Igual de alarmante resulta que, alejados ya del género de la ciencia ficción y próximos al caso de Tuvalu, podamos leer sin sobresalto que “ya no habitamos la tierra y el cielo, sino Google Earth y la nube [y] el mundo se torna cada vez más intangible, nublado y espectral” (Han, 2021, p. 13). La verdadera inquietud surge de comprobar que aquello que la ficción situaba en el futuro constituye hoy el horizonte desde el que observamos el mundo.

La ironía contemporánea radica en la ambición de conquistar otros planetas al tiempo que somos incapaces de preservar siquiera la estructura del suelo del único hogar que tenemos. Un suelo, como el de Noguchi, torturado y marcado por cráteres que atestiguan nuestra desconexión con la responsabilidad de habitar la Tierra como hogar común, pues “la existencia es coexistencia [...] Pensar de manera ecológica no es solo discurrir sobre cosas no humanas. Tiene que ver contigo y conmigo” (Morton, 2021, p. 20); con “la piedra que pateamos mientras caminamos por la plaza, el pasto adónde va a parar la piedra o el charquito en el que cae, el pájaro que acaba de posarse en una rama [o] el árbol con sus ramas y raíces” (La Intermundial Holobiente, 2022, p. 19). Cada elemento, por diminuto o efímero que sea forma parte de un entramado más amplio cuya vulnerabilidad hemos ignorado sistemáticamente. Todos ellos conforman también *El libro de las diez mil cosas* (2022) del colectivo La Intermundial Holobiente.

La hecatombe no la frenará la poesía, pero, como habitantes de esa misma superficie o malla —en términos informáticos— que soporta el mundo, algunos de los artistas de finales de la década de los sesenta ya mencionados trazaron una ruta por la que comenzar a señalar el problema, con el mismo dedo índice que sirve para apretar la tecla suprimir. Sus acciones y prácticas activistas fueron fundamentales para delinear un horizonte de reflexión desde el que interrogar nuestra relación con la naturaleza. Esta dejó de representarse y pensarse “situada a lo lejos, brillando desnuda tras un cristal, como un cuadro muy valioso” (Morton, 2021, p. 16), tal como se concebía en el siglo XVIII, cuando el paisaje era entendido como una realidad pintoresca, y pasó a concebirse como el tema nuclear a partir del cual tratar de comprender cuán alargada es la sombra de la crisis ecológica a la que nos enfrentamos, cuyos puntos son tan fáciles de unir como inevitable la conclusión de que todo está interconectado (Morton, 2021, p. 17).

La interconexión no excluye cómo “la idea de Antropoceno ha ido moviéndose de una propuesta sobre la periodización del planeta a una conversación multidisciplinar [de cuya] hegemonía es difícil escapar” (Boj, Ortuño, & de Soto, 2019, p. 9). Inicialmente limitada al ámbito geológico, esta idea se ha convertido en una lente desde la cual cuestionar aquello que hacemos con lo cincelado, desplazando la reflexión más allá de describir los síntomas de la crisis ecológica. En este contexto, la coexistencia figura como una clave para entender y, quizá, replantear nuestra forma de habitar el mundo “a partir de la construcción de conocimientos situados y acciones materiales de resistencia que puedan causar interrupciones en el aquí y ahora de la devastación ecológica” (Boj, Ortuño, & de Soto, 2019, p. 9). Sin embargo, la noción de Antropoceno continúa representando una narrativa totalizante que trata a la especie humana como un todo indiferenciado. En este sentido, no cuestiona las desigualdades estructurales que han marcado la crisis ecológica, como sí lo hace el término *Capitaloceno*, acuñado por Jason W. Moore, al señalar que la principal responsabilidad del naufragio recae en los regímenes capitalistas.

3 EL PESO DE UNA NUBE AL QUEMARSE

En el territorio utópico de los Nna Mmoy⁵, “no hay nadie que comprenda la lengua lo suficiente como para saber si [ellos] tienen historias o leyendas sobre los antepasados responsables de las vastas obras y restos derruidos que siembran su plácido paisaje”; tan solo las “ruinas de ciudades inmensas, restos de largas carreteras y enormes áreas pavimentadas [que] afloran a la superficie en los campos y bordean los parques” atestiguan la existencia de esos antepasados (Le Guin, 2021, p. 111), extinguidos no sólo físicamente, sino también de la lengua y puede que de su memoria. Por otro lado, en el futuro sombrío en el que transcurre *Fahrenheit 451* (1953), es una brigada de bomberos —a la que pertenece el protagonista— la encargada de incendiar la información material de la sociedad y, con ella, el recuerdo de todo lo anterior al presente turbador que los rodea. Si bien la destrucción de todo conocimiento figura en ambas novelas como la condición necesaria para la consolidación de las realidades que describen, dicha pulsión no resulta ajena al presente, donde la amenaza no radica únicamente en la pérdida de información, sino en la desaparición de los marcos de memoria que permiten comprender el mundo heredado e imaginamos el porvenir.

En este escenario paradójico, donde el progreso técnico convive con la fragilidad de sus propios cimientos, la conservación de la información no solo depende de la voluntad de preservarla, sino también de la solidez de las infraestructuras que la sostienen en forma de bytes. El caos documental contemporáneo —la Biblioteca de Alejandría de hoy— se sitúa en los servidores web y en la infraestructura que posibilita el transporte de datos hacia esos colosales almacenes de información digital. Así, el antes mencionado proyecto de Tuvalu, que busca cargar en la nube toda la información del país para protegerla de la subida del nivel del mar, no garantiza que esta vaya a estar a salvo, ni que la infraestructura que lo hace posible deje de contribuir, a su vez, al colapso medioambiental. La densa nube, o la metáfora que la vela, dificulta comprender que, como depósito de archivos digitales destinados a ser resguardados —incluida la memoria de toda una civilización computarizada—, no es inasible ni ajena a la superficie terrestre. Enmascarar la realidad aleja y vuelve etérea una infraestructura que, en verdad, se extiende y coloniza los suelos y el lecho marino de los océanos del planeta. Hablar de nubes aleja de la superficie a la ‘nube’ y, en definitiva, la amenaza a la que está expuesto cuanto alberga: una nube, por su naturaleza etérea, no se puede incendiar.

¿Qué forma adquiere lo etéreo que se dibuja? En *Cloudplexity* (2019) (Fig. 1), Mario Santamaría investiga las diferentes formas en las que se representa Internet en patentes estadounidenses que abarcan desde 1979 hasta la actualidad. En su mayoría, son dibujos simples de nubes en cuyo centro contienen palabras como *network*, *internet* o *cloud*. En otras ocasiones, esta visualización de lo intangible aparece como un conjunto de nubes, a veces coronadas por rayos o rodeadas de satélites. Con relación al descubrimiento de la fisicidad de la nube, Santamaría, en un trabajo previo como es la performance *Travel to my website* (2016), emprende un viaje físico hacia los centros de datos que albergan y hacen posible la existencia virtual de su propia web. Así, expone lo que la metáfora oculta: aquello que, en el futuro, “los habitantes de una época más aburrida contemplarán como restos polvorientos de nuestro mundo globalizado” (Holgado, 2023, p. 39). Las ruinas que siembran el paisaje de la novela de Le Guin con la que inicia el apartado, puede que no disten de los restos que quedarán de lo que ahora se sabe menos etéreo.

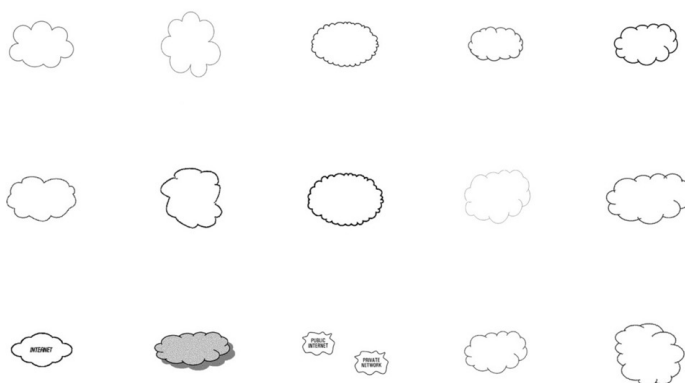


Figura 1. Mario Santamaría, *Cloudplexity* (2019) [detalle de la obra]. Fuente: web del artista.
<https://www.mariosantamaria.net>

La materialidad de la web es también el eje central de obras como la instalación *Liquid Mapping: Connected to...* (2017) de Esther Pizarro, que representa la red de arterias submarinas que hacen posible la práctica totalidad del tráfico de Internet. En este caso, veintitún cables de colores se entrelazan en el interior de una sala suspendidos a pocos centímetros del suelo, reflejando la cantidad de hilos de fibra óptica que conectan la Península Ibérica con el resto del planeta. El mapeado invisible que transporta lo abstracto de lo virtual conlleva un acusado impacto ecológico que es tema central de la práctica de varios artistas contemporáneos interesados en volver palpable la nube. La desconexión con la naturaleza, que en los albores de los años sesenta movilizó a que los artistas —algunos ya citados— reaccionaran frente al inicio de la

debacle medioambiental, encuentra ahora, en la era digital, a creadores que, en ese sentido, cuestionan y desmitifican el propio medio que inevitablemente habitan a diario y es cómplice de esta situación.

En *La biblioteca de Babel* (1941), Jorge Luis Borges describe dicho espacio —la biblioteca— como “el universo [que] se compone de un número indefinido, y tal vez infinito de galerías hexagonales” (Borges, 2024, p. 57), una imagen que hoy puede vincularse con el vasto entramado informacional que define la cotidianeidad del siglo XXI: Internet. Su existencia aparentemente inabarcable y omnipresente lo aproxima, como fenómeno, a innumerables imaginarios de la ciencia ficción del siglo pasado que, incluso antes de ese suelo torturado de Noguchi, ya anticipaba futuros catastróficos moldeados por la mano del humano-demiurgo. Desde el presente, el artista, habitante de una tierra herida, no se limita a señalar, como sismógrafo, la realidad del suelo que pisa, sino que incide, como vemos, de manera directa en lo social y ecológico. María Cañas, en la obra *En el futuro... Predicciones para un presente extremo* (2021), construye una visión apocalíptica a partir de un montaje de *search-footage* articulado en torno a la pregunta: ¿Qué ocurrirá cuando los animales hereden el planeta tras la autodestrucción humana? En una de las escenas aparece un tiburón a punto morder un cable submarino de fibra óptica, mientras la voz en off advierte: “Los tiburones se comerán internet”, reforzando la imagen de una civilización a punto de ser devorada por las mismas fuerzas que intentó dominar.

Previo a la predicción de futuro mencionada, en *Deep Down Tidal* (2017), Tabita Rezaire plantea un viaje a las oscuras profundidades del océano para señalar que, en realidad, la nube es el mismo cable que, en la obra de Cañas, muerde el tiburón. De nuevo, a partir del formato *search-footage*, la pieza combina imágenes extraídas de la Web para reflexionar sobre aquello que permite el flujo digital. Rezaire expone así la gran mentira implícita en la metáfora de la nube que finalmente se descubre como un cuerpo denso y sumergido, más cercano al Leviatán que a lo intangible. El *trompe-l'œil* contemporáneo reside en el propio lenguaje informático, donde los términos se han naturalizado con la familiaridad de lo cotidiano, encubriendo la materialidad de un sistema cuya existencia escapa de lo inmaterial. Más inasibles, como vemos, son las imágenes que viajan de un extremo a otro de esos mismos cables y se anteponen como horizontes virtuales en las plazas de ciudades cubiertas por el smog, donde permanecen las huellas de los mismos habitantes que han conducido al planeta hacia un precoz ocaso.

3.1 El mundo que escapa

Las imágenes digitales, si bien se prefiguran como espectros que “están en el mundo yéndose, desapareciendo [y] como lo espectral, se apresuran a abandonar la escena en que comparecen” (Brea, 2010, p. 67), comportan un considerable impacto material⁶, particularmente aquellas producidas mediante softwares de inteligencia artificial generativa, debido a las infraestructuras técnicas y energéticas que hacen posible su existencia. Esta aparente capacidad de la era digital para “generar de la nada [imágenes] como una especie de hechizo capaz de transformar el lenguaje en realidad” (Tanni, 2023, p. 183) contribuye, precisamente, a invisibilizar las condiciones materiales que sostienen su producción. Como consecuencia del extraño presente, cada vez es más difícil discernir qué es realidad, qué es táctil o hasta dónde se puede caminar con unas gafas de realidad virtual sin perder el equilibrio: “Imagina que caes. Pero no hay tierra” (Steyerl, 2014, p. 15).

La extrañeza del presente se manifiesta en la posibilidad de que incluso todo un horizonte pueda ocultarse detrás de LED, de pantallas —*ekrón*— cuyo origen etimológico remite a la separación, a la toma de distancia con una realidad que se tambalea. También es posible que el simulacro que se interpone en el gris escenario se disuelva antes de consumir el trampantojo, o que sea tan grave el problema que no haya artefacto lo suficientemente grande como para ocultarlo. ¿Y si, en última instancia, los espacios naturales se convirtieran en meras ilusiones, necesitados de ser recreados virtualmente para recuperar su esencia perdida? Ahora que “los recuerdos han sido contaminados por lo virtual [y] la imagen es un mundo” (Hernández, 2024, pp. 184-185) la percepción del entorno se convierte en una construcción cada vez más frágil. La realidad, fragmentada y mediada por pantallas, nos obliga a cuestionar si alguna vez podremos volver a conectar con el mundo tal como lo conocíamos. En este paisaje distorsionado, la lucha no solo es contra la obsolescencia de lo tangible, sino también contra la progresiva sustitución de la experiencia por su simulacro.

Como en un bucle de distracción infinita, las fantasmagorías digitales nos alejan de la realidad que nos sostiene y aproximan a la idea borgiana de que dormir es distraerse del mundo. ¿Hasta qué punto se puede considerar que sigamos despiertos cuando la solución sea habitar la ciudad que propone Liam Young en *Planet City* (2020)? Una ciudad donde la totalidad de la población mundial vive confinada en un único enclave hiperdenso, dejando el resto del planeta en proceso de regeneración ecológica. La paradoja emerge en cuanto se repara en que, si bien la propuesta responde a una lógica de sostenibilidad, su estética no es otra que la de una metrópolis construida de imágenes más que de materia. En este contexto, la imagen ya no documenta la realidad, sino que la suple y reemplaza. Si ahora las imágenes son el mundo y todo es imagen, ¿qué queda fuera de la pantalla? La construcción de mundos plausibles como estrategia de resistencia y prevención de un futuro sombrío y poco esperanzador cobra una urgencia ineludible. No para ofrecer refugios escapistas, sino para imaginar formas alternativas de coexistencia capaces de interrumpir la lógica de devastación que continúa modelando tanto el territorio físico como el imaginario visual contemporáneo.

Si el arte ha sido siempre el espacio donde lo posible se anticipa, hoy se convierte en un laboratorio de advertencias donde se ponen en escena futuros en disputa. Frente a la expansión de imágenes que ya no representan, sino que instauran mundos autónomos y mnemónicos, el reto reside en comprender el impacto de este nuevo régimen visual sobre nuestra manera de habitar la Tierra. Se trata no solo de representar lo que podría ser, sino de intervenir en lo que ya está sucediendo: exponer los mecanismos del simulacro, desvelar sus fisuras y abrir grietas en su aparente coherencia. Grietas como las que atraviesan el paisaje devastado por la minería en *Helicon* (2019), de Fito Conesa, donde una banda de viento-metal, conformada por siete músicos, interpreta una melodía en un intento tan solemne como baladí de provocar una respuesta de la Tierra, de anunciar el inicio del fin. Pero la música, lejos de invocar el colapso, resuena en el vacío, perdida en un mundo que ya ha dejado de escuchar.

Otro paisaje desolado, que bien podría ser algorítmico, marciano o postapocalíptico, es el que propone Maya Watanabe en *Escenarios* (2014). Su punto de partida es una parcela concreta de Lima, donde una cámara en movimiento constante de 360º recorre la orografía de un llano. Con cada giro, aparecen y desaparecen objetos, evidenciando cómo la realidad se descompone en representaciones cíclicas, sin resolución, como un eco de la fragilidad de la memoria y la incertidumbre de lo real. Igual que en la pintura romántica, el paisaje deja de ser un fondo para convertirse en protagonista. Al repetirse en bucles y modificar pequeños elementos, la obra no

solo remite a un territorio físico, sino que se asemeja a un paisaje generado algorítmicamente, cuestionando la reconstrucción de la memoria y la posibilidad misma de simular la realidad. En *Montagne, cent quatorze mille polygones* (2016), Joanie Lemerrier, explicita desde el propio título que la montaña que componen ciento catorce mil polígonos no ha recorrido más allá de las entrañas de la computadora que la ha generado. Como en *Escenarios*, el entorno es una imagen mutable, moldeada por un sistema que la diseña y redefine. Ambas obras cuestionan la relación entre lo natural y lo artificial, desvelando cómo la memoria y la realidad se tornan inestables, atrapadas en la tensión entre representación y desaparición.

Las cicatrices del Antropoceno emergen no solo en cráteres nucleares o tierras devastadas por la industrialización, sino también en las imágenes que nos devuelven las pantallas. El territorio ya no solo se transforma por la acción directa del ser humano, sino también por la construcción de escenarios sintéticos que buscan reemplazarlo. Un mundo —el occidental— que comparte una misma bandera en *Bandera Occidental* (2017) de John Gerrard, o, mejor, en la proyección de una gran masa de humo negro ondeando sobre el paisaje de Spindletop Hill, donde en 1901 se perforó el primer pozo de petróleo. La obra se erige como un testamento visual del impacto humano sobre la Tierra y del tiempo perturbador en el que se inserta. Su medio digital enfatiza la transformación irreversible de un entorno ahora estéril, sobre el que se alza esa bandera amenazante. Al englobar a Occidente en su crítica, la pieza traza un puente entre la explotación de los recursos naturales y el calentamiento global, subrayando cómo la tecnología, al tiempo que documenta estos cambios, también permite reflexionar sobre sus consecuencias en un futuro cada vez más incierto.

4 A MODO DE CONCLUSIÓN: UN ÚLTIMO GESTO

La progresiva virtualización del mundo, unida a la crisis ecológica, ha transformado radicalmente la relación entre el ser humano y el entorno, desplazando la experiencia directa de lo tangible en favor de una realidad cada vez más mediada por las pantallas. En este contexto, la transformación del color verde —como símbolo de esperanza o su ausencia como indicativo de catástrofe— marca el breve lapso en que el horizonte ha mutado a su peor versión. Lo que alguna vez fue suelo fértil se convierte en terreno fracturado, incapaz de sostener el peso de un modelo basado en la explotación y el desarraigo. La nube, entendida ahora como fenómeno meteorológico y metáfora de la memoria digital, encapsula la paradoja de un mundo que aparenta desmaterializarse en la representación mientras su infraestructura —tangible— continúa hiriendo el suelo que la sostiene.

Ante esta fractura, desde las prácticas activistas iniciadas en los albores de los años setenta hasta las intervenciones artísticas que denuncian la crisis capitalocéntrica, se ha construido un territorio de disidencia y cuestionamiento donde el papel del arte no solo actúa como testimonio del colapso, sino también como una trinchera de resistencia que interpela el presente y sugiere otras maneras de habitarlo. De este modo, se inscribe en un espacio donde la metáfora permite continuar articulando nuevas narrativas frente al colapso. Estas formas de producción simbólica configuran espacios desde los que imaginar alternativas frente a un horizonte dominado por la hiperconectividad y la progresiva sustitución de la experiencia por su simulacro algorítmico.

Con vistas a un horizonte cada vez más incierto, la pregunta no es tanto qué escenario quedará tras la crisis medioambiental que encarna el fracaso del modelo occidental, sino qué estrategias

críticas pueden frenar su avance. Si la resistencia radica en lo visual, entonces resulta fundamental conjurar nuevas imágenes antes de que el resto desaparezca. Volver a mirar el suelo —ese que se da por sentado— no como un espacio de conquista, sino como una superficie herida desde la cual aún es posible reconstruir el vínculo del humano con su entorno. Pues, si la Tierra se vuelve irreparable, no habrá poesía capaz de nombrar lo que viene, aunque sí gestos capaces de impedir que dejemos definitivamente de mirar, sin necesidad de anhelar, como en tantas narrativas de ciencia ficción, huir hacia otros planetas.

5 REFERENCIAS

- Arenas, L. (2022, 8-11 de febrero). *Pensar lo que falta: el horizonte de un demos cosmopolita* [Ponencia]. Congreso internacional UCLM-HERCRITIA-UNED, Cuenca, España.
- Borges, J. L. (2024). *Borges esencial* (Edición conmemorativa de la RAE y la ASALE). Alfaguara.
- Bradbury, R. (2024). *Crónicas marcianas*. Booket.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Akal.
- Carson, R. (2021). *La primavera silenciosa*. Crítica.
- Flusser, V. (2023). *El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*. Caja Negra Editora.
- Han, B.-C. (2021). *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Hernández, M. A. (2024). *Yo estoy en la imagen: Ensayos afectivos y ficciones críticas*. Acantilado.
- Holgado, F. (2023). Manifiesto turbofuturista. En F. Holgado (Ed.), *Manifiesto turbofuturista* (pp. 25-42). Patronato Universitario «Cardenal Gil de Albornoz».
- La Intermundial Holobiente. (2022). Prólogo. En *El libro de las diez mil cosas*. Holobiente.
https://holobiente.org/wp-content/uploads/2022/08/La-Intermundial-Holobiente_El-Libro-de-las-diez-mil-cosas-Prólogo.pdf
- Le Guin, U. K. (2021). *Planos paralelos*. Minotauro.
- McLuhan, M. (1969). *El medio es el masaje: Un inventario de efectos*. Paidós.
- Morton, T. (2021). *El pensamiento ecológico*. Paidós.
- Ortuño, P., de Soto, P., & Boj Tovar, C. (2019). Introducción. *Arte y Políticas de Identidad*, 20, 9-11. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/403311>
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Montesinos.

- Sadin, E. (2024). *La vida espectral: Pensar la era del metaverso y las inteligencias artificiales generativas*. Caja Negra Editora.
- Solà, I. (2019). *Canto yo y la montaña baila*. Anagrama.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra Editora.
- Streever, B. (2017, 13 de julio). Seed vaults, extinction banks, and the arks of the apocalypse. *The New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/2017/07/13/magazine/seed-vault-extinction-banks-arks-of-the-apocalypse.html>
- Tanni, V. (2023). *Memestética*. El cuarto de las maravillas.
- Thoreau, H. D. (2021). *Caminar y una vida sin principios*. Instituto Distrital de las Artes–Idartes.
- Tondeur, A., & Marder, M. (2021). *Chernóbil herbarium: Fragmentos de una conciencia explotada*. Ned ediciones.
- Virilio, P. (2009). *El accidente original*. Amorrortu.

FINANCIACIÓN

Esta publicación está financiada por la Universidad de Castilla-La Mancha a través del programa de Formación de Personal Investigador (F.P.I.) y contrato predoctoral de plan propio I+D+i (2023-UNIVERS-11983) cofinanciado por el Fondo Social Europeo Plus (FSE+).

NOTAS

1. En noviembre de 2025, la activista Greta Thunberg, junto al colectivo Extinction Rebellion, repitió la acción de teñir de verde el Gran Canal de Venecia como protesta contra las políticas medioambientales debatidas durante la COP30. Además, desplegaron desde el Puente de Rialto una pancarta con el lema “Fermare l’ecocidio” (Detener el ecocidio).
2. El Día Mundial del Medio Ambiente fue establecido por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 15 de diciembre de 1972, coincidiendo con el inicio de la Conferencia de Estocolmo sobre el Medio Humano. Desde 1973 se celebra cada 5 de junio con el propósito de sensibilizar y fomentar la acción global en torno a la crisis medioambiental.
3. En el año 2014, momento en que se instalaron dichas pantallas, Pekín registró episodios de contaminación atmosférica que alcanzaron los 993 microgramos de partículas PM2.5 por metro cúbico, frente a los 25 recomendados por la Organización Mundial de la Salud.
4. Tuvalu, un pequeño país insular del Pacífico, enfrenta su posible desaparición debido al aumento del nivel del mar. La erosión costera, la salinización y las inundaciones amenazan la habitabilidad del archipiélago, lo que llevó a su gobierno a anunciar en 2021 un proyecto de digitalización del país con el objetivo de preservar su identidad cultural y territorial.
5. Los Nna Mmoy son una sociedad ficticia creada por Ursula K. Le Guin en el cuento “La Lengua de los Nna Mmoy” incluido en *Planos paralelos* (2003).
6. Diversos estudios estiman que crear una sola imagen puede requerir hasta 3,45 litros de agua y que cinco intentos consecutivos pueden alcanzar un gasto aproximado de 17 litros. Sobre la materialidad e impacto ecológico de las imágenes digitales véase también *Medios calientes* (2025) de Hito Steyerl.