
Nostalgias de Forrest Gump o el ruinoso paisaje de lo contemporáneo

Fernando Castro Flórez

No me anima un sentimentalismo nostálgico del pasado, una contemplación retrógrada que transfigure las épocas turbulentas. No, tras mi asco y mi cansancio se esconde una idea muy antigua y muy fundada, la de que no hay nada más importante para una época que su estilo.

HERMANN BROCH

Han pasado cuarenta años desde que Joseph Beuys comenzó la plantación de los siete mil robles en Kassel (1982), la «ecológica» continuación de sus cien días en defensa de la democracia directa (1972). Aquella proclama de que «todo hombre es un artista» se ha transformado, mal que pueda pesarles a los nostálgicos de la contracultura, en un mantra neoliberal. Podemos ampliar la tergiversación de Documenta si recordamos que esa exposición quinquenal se inició en 1955, justamente el mismo año de la

apertura de Disneyland. Los alemanes querían, entre otras cosas, suturar las heridas que el nacionalsocialismo había infligido a la cultura, enterrar la infame noción de «arte degenerado» y recuperar el impulso vanguardista, aunque fuera en clave «museal», mientras que el imperio de Mickey ofrecía entretenimiento para toda la familia cuando el consumo comenzaba a modelar el mundo.

Exotismos asamblearios

La Documenta 15 (2022) partía de la crisis o incluso de la catástrofe planetaria, poniendo en cuestión la inercial «ideología del genio artístico» y también el papel «patriarcal» del comisario. Ruangrupa, el colectivo indonesio que comisarió esa muestra, declaró que

si la Documenta se lanzó en 1955 para curar las heridas de la guerra, ¿por qué no deberíamos centrar Documenta 15 en las heridas de hoy, especialmente las que tienen sus raíces en el colonialismo, el capitalismo o las estructuras patriarcales, y contrastarlas con modelos basados en asociaciones que permiten a las personas tener una visión diferente del mundo?

A partir de una invitación cursada a catorce colectivos de artistas se fue creando una suerte de rizoma que terminó por implicar a unos 1.500 artistas.

La pregunta que da título al vídeo de Marwa Arsany, *¿quién tiene miedo a la ideología?*, puede funcionar como línea de fuga de los procesos desplegados en Documenta, que funciona, en cierto sentido, como una «estética asamblearia». La palabra *lumbung* es también clave, aludiendo a la necesidad de colectivizar o redistribuir los recursos, en una defensa de lo común frente a las dinámicas mercantiles que generan neo-esclavismo y extrema pobreza. Entre

las intervenciones de este «caos del *Do It Yourself*», tal y como lo califica Nadine Khalil en la revista *Frieze* (n.º 229, julio, 2022), destacan la pista de *skate* del colectivo tailandés Baan Noorg; las banderolas de *foundationClass*, en las que llaman la atención sobre la emigración en Alemania; los debates activados por Tania Bruguera sobre la represión en Cuba; el taller de diseño colaborativo de los tunecinos El Warcha; la guardería que ha montado la artista brasileña Graziela Kunsch o el puente que ha construido Santiago Cirugeda con el estudio Recetas Urbanas sobre un edificio de alquiler de botes en la ribera del río Fulda.

A pesar del enorme esfuerzo para ir más allá de la «ludificación» de la estética relacional, la experiencia de esta Documenta puede llevar a cierta «exotización del antagonismo» y a una dificultad para participar en debates tan particulares cuando se está haciendo propiamente un «recorrido artístico». Lo más triste, sin ningún género de dudas, es que el debate que ha marcado el destino de este impulso colectivo sea la censura de la obra *Justicia popular*, del colectivo Taring Padi, acusada de antisemitismo, acarreado la dimisión de Sabine Schormann, la directora general de Documenta, y la protesta de Hito Steyerl retirando su obra.

Acaso podemos entender ciertas manifestaciones artísticas «provocadoras» como el placebo *adictivo* que permitiría mantener la logorrea de una utopía que oscila entre la pirotecnia y lo esteticizadamente cochambroso. Se tiene que citar cualquier cosa, convirtiendo la lectura en *teatrocracia*, para que «no pase nada» o, mejor, con la esperanza de conseguir la recompensa glacial: un guiño de complicidad de los enteradillos. El «Gran Tour» de los eventos del arte no serviría, en ningún sentido, para curar la melancolía, ni siquiera «la leche de los sueños», servida en la Bienal de Venecia, haría que desapareciera la enorme sensación de fracaso. De Kassel a Kosovo, donde se celebró también en 2022 Manifesta (la bienal de arte joven que tiene ya rasgos de senectud crónica), seguimos

experimentando un mundo recalentado en el que habrá que recuperar un coraje extraordinario para construir algo común o, por lo menos, para evitar alimentar el resentimiento tan característico de esta era del «individuo tirano».

Si a principios de los años noventa Marc Augé habló de la «aceleración de la historia», esto es, de una superabundancia de acontecimientos, en verdad lo que estaba produciéndose era una paralización o, en otros términos, una *estupefacción* que oscila entre las demoliciones terroristas y la banalidad de la realidad convertida en *show*. En nuestra acelerada marcha hacia lo peor, consumimos la quincalla del *merchandesign de lo retro*. Svetlana Boym identificó en *El futuro de la nostalgia* (Ed. Antonio Machado, Madrid, 2015) dos tendencias en esta emoción: la restauradora y la reflexiva, tendiendo la primera a proteger la verdad absoluta mientras que la segunda la cuestiona. La sensación de que todo va desapareciendo, ha llevado tanto a un tribalismo intolerante cuanto a una monumentalización de un «pasado esplendoroso» que acrecienta nuestra impotencia. Hans Gross, en su influyente manual de criminalística publicado en 1893, advierte de que los individuos «idiotas y débiles» son especialmente propensos a sufrir nostalgia, «de ahí que sea fácil instigarlos a cometer delitos, en particular incendios provocados». En el *repliegue* emocional contemporáneo, más que abominable piromanía, lo que tenemos es un regodeo en la accidentalidad, como si estuviéramos encantados de comulgar con cenizas.

La nueva normalidad, tras el atentado del World Trade Center, la caída del sistema financiero y la crisis de la COVID no es otra cosa que una (super)vivencia que implica en todo momento la sensación de riesgo y miedo. Cabalgamos a lomos de la nostalgia, jugando con la combinatoria estetizante de lo obsoleto, aunque la retromanía, como apuntara Simon Reynolds, produce más que nada un «entretenimiento» fantasmal en el que la cursilada y lo

cuqui pueden entretenerse con el «colectivismo» (académicamente) radical. Ya no soñamos con utopías sino, como apuntara Zygmunt Bauman, con retrotopías: una añoranza de un pasado (soñado) en el que la seguridad y la libertad pueden reconciliarse.

En algunos momentos, nos dejamos llevar por el estúpido deseo de vivir «como» en una comedia de situación. Perdida incluso la experiencia de la pérdida, tratamos de hacer que la nostalgia no sea otra cosa que una decoración que no genere ningún afecto doloroso. Después de todo el sampleado cultural, agotado el hipsterismo curatorial y con la sospecha de que el metaverso es, antes de comenzar, un fiasco, nos cuesta aceptar, como propone Grafton Tanner al final de su libro sobre las políticas de la nostalgia (*Las horas han perdido su reloj*, Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2022), que podamos encontrar el futuro enterrado en los espacios ocultos del pasado. Aunque parezca un delirio «interpretóxico», podemos considerar a Forrest Gump como la reencarnación finisecular del «ángel de la historia» benjaminiano, como si pudiéramos superar la pavorosa contemplación de las ruinas que tocan el cielo, recordando que «mamá dice que la vida es como una caja de bombones». Menos mal que tenemos, gracias al servicio de Deep Nostalgia de MyHeritage, la posibilidad de hacer que los rostros de las fotografías familiares del pasado remoto se «reanimen» para sonreír o mirar de forma ortodoxamente siniestra.

Presente jugueteón

Vivimos en un presente «performativo» que, tal y como expone Marcus Verhagen en «Art in a Narrow Present» (*New Left Review*, n.º 135, mayo-junio, 2022) obligan a los museos a «comisariar experiencias» y «generar eventos» en un delirio febril de *participacionismo*. La retaguardia post-duchampiana combina el postureo

relacional con una tergiversación infame del situacionismo, abusando de la palabrería más críptica que pueda imaginarse para monumentalizar los documentos e imponer una logística del archivo tediosa hasta límites insufribles. Con la excusa de la democratización de las instituciones, aunque de espaldas completamente a las condiciones concretas de los públicos, se impone un deplorable «despotismo ilustrado» que apela a términos como descolonización, desconstrucción o queerificación cuando, en realidad, tienen una voluntad de okupación institucional obsesiva.

La retaguardia curatorial ha mezclado el adoctrinamiento (pretendidamente) radical con la transformación de los museos en sitios de entretenimiento. Las *one minute sculptures* de Erwin Wurm (iniciadas en 1997), son el ejemplo perfecto de esa estética simpática del «hazlo tú mismo» y *postea* el *selfie* cuanto antes en la cuenta de Instagram. Ciertamente esas juguetonas actividades «delegadas» han dejado en el basurero de la historia el mito romántico del artista. Todos podemos encarnar (empoderarnos sería una palabra inercial para designar la deriva idiotizante) el emblema del *homo bulla*, sin rastro de tragedia y también sin ningún deseo de salvación. En el empantanamiento del déficit generalizado de atención por (pseudo)hiper-actividad no tendríamos ninguna urgencia para buscar algo menos sórdido que la proliferación de distopías.

En plena guerra civil de las imágenes, Steyerl retoma la idea de Schumpeter del capitalismo caracterizado por «la destrucción creativa» para someter a crítica la ideología de la «disrupción» que no es otra cosa que la vanguardia retórica del neoliberalismo. En el ensayo dedicado al «terror del *Dasein*» incluido en su libro *Arte duty free* (Ed. La Caja Negra, Buenos Aires, 2019) indica que nos encontramos empantanados en el «tiempo basura», intentando aplacar el aburrimiento con altas dosis de «memes» o entregados a un blablabá que pone en relación con el *Lorem ipsum* como «masa de texto» en la maquetación. Lejos queda aquella ética protestante

que, según Weber, era fundamental en el impulso inicial del capitalismo, no nos entregamos al ascetismo ni sufrimos ansiedad ante salvación nunca garantizada. Somos estrictos desechos digitales, eso que contempla el nuevo *Angelus Novus* que ya no necesita mirar hacia el pasado para toparse con la catástrofe: basta con que asuma el apóstrofe que encarnamos.

Steyerl advierte que el acto de ver ha sido sustituido por el cálculo de probabilidades, la descriptación y el reconocimiento de patrones. Estamos, ciertamente, ahogándonos en datos y no tenemos apenas información. La post-verdad se viraliza en nuestro «Leviatán 2.0», cuando los sujetos están catalogados en puntajes que, en última instancia, lo que fabrican es endeudamiento. Para esta artista y ensayista Internet está muerta porque está, como las pantallas en todas partes, siendo una de las tareas principales del arte la de cortocircuitar las redes intentando construir nuevas formas de articulación colectiva que no sean meramente una fábrica algorítmica. Y por supuesto, es fundamental plantar cara al ascenso de los fascismos y resistirse a las derivas pos-democráticas.

El modelo de lo que llama «museo *off shore*» (en el que son fundamentales los puertos internacionales libres de impuestos) vuelve a ciertas formas del arte contemporáneo cómplice con la economía opaca, con la financierización depredadora. La estética de los «cosmopolitas sin raíces» tendría que ser contestada por lo que Hito Steyerl califica como «arte inconveniente», procesos deliberadamente complejos que aspiran a producir un «levantamiento de las imágenes», esto es, una insurrección contra el *status quo*; en cierto sentido, tenemos que sacar partido de la máxima que acompañaba *El orden de las cosas*, el conocido vídeo de Fischli y Weiss: «El equilibrio es más bello al borde del colapso». Acaso las obras de arte tengan que adoptar la forma de las piedras, materiales de la revuelta, cimientos desparramados de la más lúcida sintomatología del presente. Puede que el ardor «antagonista» termine

por llevar a un mareo semejante al que producían los enormes toboganes que instaló en la Tate Modern Carsten Höller, uno de los protagonistas de aquella estética relacional que trenzara con pobres mimbres teóricos Nicolas Bourriaud. Hasta los más astutos trileros de la unidad de aprovisionamiento discursivo en la retaguardia de lo contemporáneo tendrán dificultades para convertir en un «dispositivo crítico» la cama del *Revolving Hotel Room* (2008), diseñada por Höller y alquilada por el módico precio de 799 dólares. El coleccionista que compró el pixel gris en el momento del burbujeante asunto de los *nfts* [cfr. Fernando Castro Flórez: «#mucho por nada. Perplejidades virales y arte criptodelirante», en *Revista de Occidente*, n.º 482-483, julio-agosto, 2021] forma parte, en buena medida, del *club de los snobs esteticistas* que están dispuestos a montar el *potlatch* que (nos) corresponde.

*Tiempo de hechos alternativos cuando
«los relojes estaban dando las trece»*

La economía (regresiva) del deseo, ejecutada gracias a la intensificación cibernética del consumo, supone una disponibilidad ilimitada de información e imágenes, pero también una sincronización global masiva, esto es, una homogeneización industrial de la conciencia y de sus flujos. Jonathan Crary comparte en su excelente libro *24/7* (Ed. Ariel, Barcelona, 2015) el diagnóstico de Tiqqun, según el cual nos hemos convertido en habitantes inofensivos y flexibles de las sociedades globales urbanas: elegimos hacer lo que nos dicen que hagamos. El *sujeto obediente* abdica absolutamente de la responsabilidad por la vida. Nos basta con encender el televisor y «deslizarnos» hacia ninguna parte, colocados en una disponibilidad verdaderamente adictiva. El vacío neutral de la tele ofrece horas y horas de naderías, alaridos, plegamientos

biográfico-pseudo-escandalosos, tertulianismo ejecutado atropelladamente por idiotas pluscuamperfectos, rituales deportivos, el *show* de una realidad descaradamente aburrida o una planetarización del *Tratamiento Ludovico*. Una serie de espectadores enganchados reconocieron, en un estudio de Kubey y Csikszentmihalyi, que ver la televisión durante mucho rato les hacía sentir peor que cuando no la veían, sin embargo, se encontraban obligados a seguir viéndola. La conclusión es demoledora: cuanto más la veían, peor se sentían. El placer ha sido, hace tiempo, sustituido por la necesidad de repetición, conduciéndonos a un estado de neutralización y desactivación, con una completa incapacidad de ensueño.

La posverdad instrumentaliza el Estado de derecho e invita a un régimen mítico. Avelino Sala ha prestado atención a la (presunta) «ligereza» de la comunicación contemporánea en sus fascinantes «fotografías sobre plumas»; así la imagen del «hombre que voló en Manhattan», de Richard Drew, se transforma en una suerte de *documento sublimado* que oscila entre el pintoresquismo y la percepción «enternedora» de la tragedia colectiva. De sobra sabe que un régimen de verdad supone una articulación precaria de multiplicidad de discursos o, en otros términos, implica mecanismos sociales ritualizados. A nadie le puede sorprender la *actualidad* de la novela de George Orwell *1984* (en 2017 las ventas en los Estados Unidos aumentaron un 10.000%) cuando los políticos más repulsivos demuestran ser los maestros del *baterismo viral*, dispuesto a convertir la verdad y la mentira en el juego pseudo-posmoderno de las «interpretaciones alternativas». Es bastante frecuente que se acuse al posmodernismo de haber conducido a la posverdad, en una aceptación de un marco de discusión sumamente falaz. Aunque Michiko Kakutani reconoce que Donald Trump jamás ha ojeado un libro de Derrida, Baudrillard o Lyotard y es bastante posible que nunca haya oído hablar de estos pensadores (prehistóricos en relación con las «tormentas de

mierda» de Twitter) y también apunta que no se puede culpar a los posmodernos de todo el nihilismo ambiental en la contemporaneidad, sin embargo, apostilla que algunos de los corolarios de su pensamiento han calado en la cultura popular y han sido secuestrados por los «trumpianos» y la extrema derecha en general, que tienden a promocionar «hechos alternativos» para negar desde la teoría de la evolución al cambio climático y, en el tiempo en el que la pandemia afecta a todo y, como insiste obsesivamente Paul B. Preciado en *Dysphoria mundi* (Ed. Anagrama, Barcelona, 2022), «Wuhan está en todas partes», desplegar toda clase de «teorías conspiranoicas» en torno a las vacunas. Nada nos pasa si seguimos, cegados y fanatizados, hacia el abismo.

No basta con el dedo pulgar cuando, en vez de gladiadores, en la arena «circense» se arremolinan los frikis. Incluso han tenido que cancelar el *dialike* para entristecer a los *baters* compulsivos. El buen-rollismo es normativo y no hay nada más detestable que los herederos de Calimero, esos lloricas que además son irrefrenables contando sus penas. En el mundo del arte hay una conocida patología «abracista» que, sobre todo, se manifiesta en esos saraos que llaman ferias de arte o cuando el personal termina por «no sentir las piernas» en el espacio basura (citando una noción acuñada por Rem Koolhaas) de la bienalización. A falta de *curators* que te reconozcan, puedes terminar, a altas horas de la noche, abrazando una farola y tratando de «sacar el fua» (especialmente si has perdido suficientes horas viendo vídeos virales mexicanos).

Hemos pasado del capitalismo cognitivo al de los afectos que puede terminar por ser un despliegue imparable de lo melodramático. Aunque el postereo neo-minimalista (representado no tanto por la estética de Donald Judd cuanto por la mansión de Kim Kardashian) nos incita a todos a devenir estoicos, en realidad estamos crispadísimos, enzarzados en las redes en pavorosas «tormentas de mierda». Todo el mundo necesita tomar la palabra, la réplica

es furiosa, la interpelación difamatoria, el bloqueo instantáneo. La charlatanería está actualmente *twitter-propulsada*. Somos, sin saberlo, nietos de Kafka, entregados a un *enjuiciamiento permanente*, atrapados en un proceso en el que nuestra culpa se escribe, como en *La colonia penitenciaria*, con una «máquina célibe-reticular».

Confieso que consulto con frecuencia TripAdvisor, pero solamente para leer los comentarios que han marcado el restaurante como «pésimo». Ahí el personal se desahoga o, para ser más preciso, la peña *toma la revancha*. Poco importa si el que escribe esa «reseña» ha comido o no allí, lo decisivo es que la rabia fluya. Yo mismo pierdo el tiempo haciendo comentarios en esa plataforma e incluso me «condecoran» y he llegado a tener un alto nivel de «experto». Todo eso son medallas de chocolate, *dopamina digital*. Éric Sadin, en su libro *La era del individuo tirano* (Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2022), apuntó tener la sensación de no sufrir pasivamente ciertas situaciones, sino que, una vez vividos los acontecimientos, «se podía recuperar el control o instaurar una suerte de vínculo de igualdad mediante el uso del verbo en la plataforma».

Ha llegado, tal vez, el momento para que desaparezca de una vez por todas esa cosa tan casposa de la crítica de arte, cuando ya no hay *opinión pública* sino una corrala hiper-viral. Hay que «democratizar el juicio» y confiar en los comentarios de TripAdvisor y sus derivados. Lo que el *Guernica* llevaba esperando décadas es el tsunami de *likes*, los exabruptos de los *baters*, la nota que descalifica ese «papelote» como algo *pésimo*. Finalmente tomará la palabra el respetable y nos dejaremos de tanta pomada.

Aquella puerilidad que Ortega y Gasset elogiaba en el «arte joven» ha terminado por transformarse (décadas después de que, como dijera Octavio Paz, la ruptura con la tradición se ha convertido en tradición de la ruptura) en una sarta de clichés ideológicos (como los que Jean Clair encontraba sedimentados en la

X Documenta de Kassel, en 1997) que tratan de sublimar lo insignificante. La retórica vanguardista parece que sirve para camuflar la impotencia en el momento en el que los comisarios del arte contemporáneo tienen el aspecto del hidalgo del *Lazarillo de Tormes*: falsarios en su presuntuosa dignidad, precarios con *picnolepsia crónica*. Los «académicos» del urinario, como apunta Iván de la Nuez en su *Teoría de la retaguardia* (Ed. Consonni, Bilbao, 2018), utilizan nuevas tecnologías y las viejas vanidades para continuar «por otros medios».

Con la misma piedra

Sin duda la pandemia y el proceso del *quadrillaje* ha impuesto una comunidad-de-la-no-comunidad en la que hemos tenido que asumir el trabajo *on-line* (la tediosa *zoombificación*) y se ha reforzado la subjetividad adicta que, en última instancia, tiende a la despolitización. Avelino Sala lleva años *coleccionando* rastros de rebeldía, expuesto en su *Museo Arqueológico de la Revuelta* que ha presentado recientemente en la Bienal de Arte de Lanzarote (2022); las piedras arrojadas en actos de protesta en ciudades como Madrid, Barcelona, Roma, Salónica, París, Rennes y Valparaíso están presentadas en vitrinas como elementos de una arqueología del presente. Todo comenzó en Roma en 2010 cuando recogió las piedras lanzadas por algunos miembros del Black Block; desde entonces el «material» indignado no le ha faltado a Avelino y así ha podido seguir componiendo esta *crónica de la resistencia*. En buena medida lo que se hace visible es un elemento del antagonismo y, al mismo tiempo, la dinámica de control de lo que Rancière llama *policía*.

En ese «museo» las piedras de la revuelta, ciertamente, se han «estetizado» y quedan sometidas al poder de la vitrina, en la clave de la distancia estética kantiana. Recordemos aquellas declaraciones

de Manuel Borja-Villel en la revista *Artforum* valorando la Acampada Sol como una de las «exposiciones» decisivas del 2011 o la muestra *Disobedient Objects* en el Victoria & Albert Museum de Londres (2014) que reducía el antagonismo a una moda con la pólvora mojada. Estamos, en términos de Deleuze y Guattari, en la edad de los objetos parciales, con un aumento de la *residualidad*, aunque, en el tiempo de la demolición, cualquier cosa (en una expansión de la logística del *ready-made*) puede ser expuesta como *documento de cultura* y, valga la paráfrasis benjaminiana, monumento de barbarie. Las piedras arrojadas en las luchas políticas callejeras son materiales hermanados con las esculturas caídas por tierra en el proceso de destitución *descolonizador*. Ese gesto de lanzar la piedra (que fue tan importante para el imaginario insurreccional que Georges Didi-Huberman acogió en la exposición *Soulèvements Jeu de Paume*, París, 2016) encuentra un espacio de lúcida parodia museográfica en el imaginario antagonista de Avelino Sala, que tiene plena conciencia de que, en este momento en el que la historia se repite como una patética farsa, hay que comprometerse con las reivindicaciones justas.

La desaparición, como apuntara Franco «Bifo» Berardi, es el rasgo característico de la nostalgia. Y, en el tiempo inercial en el que la «vanguardia indignada» está en franca descomposición o convertida en aquella «casta» que atacara, sentimos la tentación de tararear aquella canción del «tropecé de nuevo con la misma piedra». Como apuntara Peter Sloterdijk, «el destino ya no es la política a secas: es la política climática». La catástrofe es *obscena* y, a pesar de ello, parece como si los políticos se negasen a ver lo que pasa: los polos se derriten, asistimos a la extinción de las especies, aumenta la contaminación de los mares, el plástico lo invade todo, el aumento de la temperatura produce desertificación, etc. Y mientras navegamos *a la derrota* tratamos de encontrar algo que evite el naufragio.

En este mundo insostenible lo que crece «hasta tocar el cielo» ya no son meramente las ruinas sino los *síntomas accidentales*. La «nueva» (a)normalidad post-pandémica hace que tengamos miedo cuando (meramente) respiramos. El virus forma parte no sólo de nuestro cuerpo sino de la comunidad, es el signo, en términos derridianos, del extranjero. El premio Nobel de biología Peter Medawar definió el virus como «un trozo de malas noticias, recubierto por una proteína». Tenemos un verdadero tsunami de informaciones atroces, en una sobredosis de catástrofes y violencia, en un momento en el que toda política es viral, desde la crisis del sida a la pandemia de la COVID-19, sometidos a un estado de excepción estético, un seísmo en la infraestructura de la sensibilidad. Tenemos que asumir las mutaciones víricas y también aceptar la condición *trans* que Baudrillard convertía en un dominio generalizado de lo metonímico. En el tiempo de la crisis, cuando el mundo está completamente desquiciado, debemos activar la disidencia para intentar generar una micropolítica del deseo en el campo social.

Günther Anders entendía lo *supraliminal* como el conjunto de fenómenos cuya dimensión o cuantía excede nuestra capacidad de comprensión de tal modo que nos resulta imposible tomar decisiones éticas, sentir dolor o hacernos responsables. En cierto sentido, esa sensación de «no poder hacer nada» para evitar lo peor encuentra su máxima concreción en la crisis climática y la destrucción de la biodiversidad que son las cuestiones en las que se centra Avelino Sala en su exposición en el Museo Barjola de Gijón (2022). Este artista actúa como un «diplomático», esto es, un activista-mensajero-epistémico. Con su bola del mundo recubierta de musgo, una obra que forma parte de su serie de las *Naturalezas muertas*, nos ofrece una imagen poderosa de la fragilidad del planeta en el que (sobre)vivimos. Avelino Sala crea una imagen geológica en un momento crítico, presenta la fragilidad de la tierra para que cobremos conciencia de que se necesita tomar conciencia

de la emergencia climática para no consumir el apocalipsis. El mundo no está, en ningún sentido, *pre-dado* para nosotros como pretendiera Husserl. El *shock* del Antropoceno revela, entre otras cosas, que el mundo no es nuestro y que podría continuar *sin nosotros*. Afectados por la *solastalgia* (definida por Glenn Albrecht como «el dolor o la angustia causada por la pérdida continuada de consuelo y la sensación de desolación relativa al estado actual del entorno y del territorio» o, en otros términos, «la añoranza del hogar que se siente en el hogar»), debemos mutar y no podemos depositar nuestra «esperanza» en la *terraformación* o en la (pseudo)utopía de la colonización de Marte, propuesta por enfermos mentales como Elon Musk. «Es crucial –apunta Avelino Salas– concienciar a la sociedad de que debemos parar esto para poder tener futuro. La crisis del clima es la gran crisis, la batalla que tenemos que afrontar». Vivimos, no cabe ninguna duda, en la distopía, algo que subrayan Avelino Sala y Daniel García Andujar en el vídeo *Cacotopía* (2011). Somos testigos (acaso impotentes) del fin del mundo. Lo más urgente es, sin ningún género de dudas, trabajar por *un mundo común* dejando atrás el cinismo de las subjetividades atrincheradas en una «soledad confortable» y, por supuesto, tenemos que superar el «estilo paranoide» que Richard Hofstadter caracterizara en un ensayo referencial de 1964 por la exageración extrema, la suspicacia y las fantasías conspirativas.

Como apuntara Benjamin, la humanidad ha convertido su destrucción en un espectáculo estético de primer orden. En este momento *crítico* (con este término recuperando la determinación originaria que tenía que ver con la enfermedad mortal) tenemos que lanzar la piedra sin esconder la mano, buscando otras manos para construir lo común. En cierto modo también hay que desbordar el «romanticismo» (políticamente regresivo) y, por supuesto, evitar regodearnos en la cantinela de «categorías» como la *biofilia*. No podemos depositar nuestra esperanza en el *Argus* (el

barco que aparece en el horizonte del cuadro de Gericault para rescatar a los naufragos de la Balsa de la Medusa), tenemos que remar juntos en nuestra precaria «balsa» para *salvar la Tierra*. Y, tal vez, también tengamos que desembarazarnos de la estetización de la revuelta para comprometernos con la revolución. Lo urgente es cambiar de paradigma y, para ello, tendremos que convertir la indignación en un «poder ontológico». En las últimas páginas de *El clima de la historia en una época planetaria* (Ed. Alianza, Madrid, 2022), Dipesh Chakrabarty reconoce que su reivindicación de la *reverencia* (para poder sobrevivir) le sitúa, más allá del lenguaje de la geología, en las fronteras con la teología, evocando el sentimiento de lo sagrado y la experiencia del milagro. Tendremos que echar mano del freno de emergencia de la «locomotora de la historia», como sugería Benjamin, antes de que descarrilen nuestras vidas y perezca *nuestro* mundo. Antes de que sea demasiado tarde y ya no queden bombones en la caja de Forrest Gump.

F. C. F.

