

Constelaciones de lo geológico en la cultura visual del siglo XXI. Entramados transdisciplinares

Fernando Adrián Tenreiro Lazo

Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

El presente texto estudia la relevancia de lo geológico en la cultura visual contemporánea. Un experimento reflexivo inspirado en la metodología de constelación desarrollada por Walter Benjamin, que consiste en armar un montaje de imágenes o audiovisuales heterogéneos provenientes de distintos campos disciplinares, para buscar significados emergentes que provoquen la reflexión en torno al concepto de geología y otros afines, como Antropoceno, ecocinema y ecología política, que posibilitan un entramado para la imaginación (figuras que emergen), así como nociones éticas y políticas sobre otros mundos posibles.

Palabras clave: constelaciones, geología, ecocinema, Antropoceno, ecología.

Abstract

This text examines the relevance of the geological within contemporary visual culture. It is a reflective experiment inspired by the constellation methodology developed by Walter Benjamin, which involves assembling a montage of heterogeneous images or audiovisual works from diverse disciplines, to seek emerging meanings that prompt reflection on the concept of geology and related ideas such as the Anthropocene, ecocinema, and political ecology. These concepts provide a framework for the imagination (emerging figures) as well as for ethical and political notions regarding other possible worlds.

Keywords: constellations, geology, ecocinema, Anthropocene, political ecology.

Cómo citar este artículo/How to cite this article: Tenreiro Lazo, F. A. (2026). Constelaciones de lo geológico en la cultura visual del siglo XXI. Entramados transdisciplinares. *Xletra*, II(1), 54-78.

Introducción

¿Notamos la presencia de lo geológico en nuestras vidas cotidianas? Prácticamente todos los materiales que sustentan la vida contemporánea provienen de un yacimiento geológico: nuestras viviendas (cemento, vidrio), recursos energéticos (petróleo, gas, hidroeléctrica), los suelos de los que recogemos nuestros alimentos. Pero si de alguna forma lo geológico ha cobrado aún más relevancia es porque sustenta las tecnologías de la información y la hiperconexión. Estamos hablando de una disciplina que resulta estratégica para la civilización (al menos la occidental moderna). Pero ¿qué relación tiene con las imágenes?

El pensamiento contemporáneo considera a la geología como un factor relevante en el terreno de las imágenes por distintas razones. Por su relevancia teórica para entender la materialidad de la cultura de medios; por la aparición del concepto de Antropoceno como movilizador de la imaginación estética y política; por su relación con los modos de producción (capitalismo, extractivismo) y sus alternativas, que son objetos de las ecocríticas devenidas audiovisuales y arte.

Este texto experimenta con las reflexiones sobre la presencia de la geología en la imagen contemporánea. Busca figuras emergentes a partir de una constelación de imágenes y audiovisuales, metodología utilizada por Walter Benjamin para recoger significados de los escombros de la cultura. ¿Qué encontraremos si rastreamos la presencia de lo geológico en la cultura visual contemporánea? Mi estimación: una mitología contemporánea, un reflejo de nuestros modos de vida. Pero ¿para qué hacer esto?, ¿qué justifica el ejercicio? El componente ético y político: la posibilidad de la emergencia de otros mundos, nuevos modos de existencia. Visibilizar un futuro que habita en el presente. Hacer un mapa de referencias de imágenes seleccionadas arbitrariamente (pero no al azar) como punto de partida para la reflexión. Las posibilidades están abiertas.

Marco teórico

Lo geológico se ha convertido, más allá de la disciplina que la enmarca, en uno de los conceptos claves para entender nuestra contemporaneidad, dialogando con campos diversos, como la ecología política (Moore, 2020), la antropología (Viveiros de Castro, 2004; De la Cadena, 2019), los estudios de medios (Parikka, 2021), la filosofía de la tecnología (Hui, 2020), los estudios sociales y críticos de los géneros cinematográficos (Martín Martín, 2014) y los *ecocinema studies* (Rust et al., 2022), entre otros. Un terreno fértil para construir una aproximación amplia y compleja, bajo el paraguas de los estudios de cultura visual.

En *Una geología de los medios*, Jussi Parikka (2021) reflexiona sobre las formas en que la humanidad produce registros materiales a escala geológica, indisociables de sus visiones sociales, económicas y tecnológicas. Al situar la geología como eje analítico, examina las dinámicas entre los seres vivos y su entorno, y critica la supuesta inmaterialidad de lo digital (el wifi y la nube) al evidenciar la materialidad de toda tecnología, ligada a procesos extractivistas y a impactos ecológicos significativos. Parikka denuncia que las tecnologías de la información dependen de lógicas colonial-capitalistas de alto costo ambiental, generalmente ocultas en los

discursos publicitarios. Estas dinámicas generan transformaciones ecosociales de escala planetaria que alcanzan niveles de desastre, incluso de ecocidio. A este régimen lo denomina *Antropobsceno* (p. 47), subrayando el carácter pornográfico de una explotación voraz de la naturaleza como recurso corporativo, indiferente a la dignidad de los cuerpos humanos y no humanos.

El *Antropoceno* es un concepto que remite a la condición actual en la que los proyectos humanos de los últimos 10 mil o 12 mil años (Holoceno) han logrado modificar la Tierra como planeta, entidad viva y ecosistémica, a través de su existencia, prácticas y tecnologías. Es problemático porque no distingue agencias: descuida el papel que ha tenido el capitalismo como (re-)ordenador social a escala planetaria, y desconoce la diversidad de prácticas socio-tecnológicas que constituyen alternativas más sustentables (Moore, 2020).

Por su parte, Michel Nieva (2025) analiza las narrativas que han configurado el Antropoceno como el gran momento de la humanidad (capitalista y occidental) para proyectar un salto hacia las estrellas en *Ciencia ficción capitalista: Cómo los millonarios nos salvarán del fin del mundo*. Se trata de una tecnoutopía en la que los problemas ambientales se resuelven mediante avances tecnológicos, la estabilización del clima y el mejoramiento de la calidad de vida, impulsados por los mesías de Silicon Valley. La era geológica del hombre, el Androceno, se presenta así como motivo de orgullo y celebración (p. 64).

Este entusiasmo, simultáneamente apocalíptico y utópico, se articula en narrativas y visualidades que impulsan y legitiman estos proyectos, interviniendo las subjetividades para facilitar el consumo y la gobernanza. La ciencia ficción, de la literatura al cine, funciona como vehículo de nuevas mitologías: la promesa de un *Homo Deus* por venir, paraísos virtuales desmaterializados, la superación de la identidad orgánica, la colonización de otros planetas o la terraformación de Marte. Una imaginación capturada por el arte y la visualidad, puesta al servicio de los proyectos del capital.

En contraposición y resistencia a las visualidades que impulsan los proyectos de la ciencia ficción capitalista, existen otras formas de entender la relación de la humanidad con la naturaleza, el planeta y la vida. En particular, desde el cine, pero no limitado a este medio, se han desplegado propuestas que dan cuenta de la posibilidad de otros mundos (Viveiros de Castro, 2004), futuros enraizados en el pasado ancestral (modos de existencia indígena, del sur global, de las mujeres), desmontando la idea de una tecnología moderno-occidental, no sólo superior sino monolítica, para dar paso a las tecnodiversidades (Hui, 2020). Dichas propuestas dan cuenta del complejo entramado que se teje entre naturaleza y sociedades humanas, entre seres humanos y no humanos, naturalezas incommunes y equivocaciones, miradas desde los pueblos originarios hacia los otros seres de la tierra, humanos y no humanos, lenguajes tensionados por la modernidad buscando la emergencia de mundos desde la ancestralidad (giro ontológico de la antropología) (De la Cadena, 2019).

Ecocinema designa el conjunto de obras cinematográficas que abordan las preocupaciones ambientales y las formas en que la humanidad concibe su relación con la naturaleza y con el mundo como territorio de lo vivo en relación. Se trata de un paraguas amplio que abarca desde la *space opera* de la ciencia ficción hasta el documental de National

Geographic, el cine de desastres, el cine etnográfico latinoamericano y el video experimental. Los *ecocinema studies* buscan articular saberes provenientes de múltiples textos y contextos, una tarea inevitablemente inabarcable, pero fértil para una comprensión compleja, plural y situada, en la que “una simple toma implica ahora mismo al planeta entero, el sistema solar, y tal vez fuerzas mucho más allá” (Rust et al., 2022, p. 6). Sin aspirar a la exhaustividad, este enfoque posibilita conexiones profundas entre cine, crisis ecológica y justicia social.

Metodología

¿Qué tienen en común los lentes Wayfarer con IA de Meta, unas sembradoras de papas en Perú, el *Altar de la Tierra* de Marianne Greve en Schneverdingen, la erupción del Krakatoa y las ilustraciones del *Libro de Job* de William Blake? ¿Qué idea, concepto, coyuntura o razón pudiera enlazar este heterogéneo conjunto con distancias aparentemente irreductibles? Y, en todo caso, ¿para qué?

Armar un montaje de imágenes que incluya objetos de alta tecnología digital, prácticas agrícolas milenarias, prácticas artísticas contemporáneas, incluyendo películas de desastres, ciencia ficción o los monstruos del profeta simbolista. Irrumpir sus discursos dispersos, para desarrollar la emergencia de una conexión significativa. Perseguir la comprensión de un tema complejo, la geología como disciplina central, concepto potente y urgente en el pensamiento contemporáneo.

Para perseguir estos propósitos se realizará un experimento inspirado en las *Constelaciones* de Walter Benjamin, metodología que desarrolla a través de su corpus, un “método crítico —el montaje literario o interpretativo— [que] consiste en desarrollar una forma de escritura y de pensamiento que no responde a un sistema filosófico, sino que sigue la idea de *interrupción* del discurso” (Cappannini, 2013, p. 45).

Jameson (2011) nos proporciona una descripción de las constelaciones que puede ser útil para nuestros propósitos. Entiende el acto de juntar fragmentos en un montaje, y las interpretaciones derivadas de este, como un efecto derivado y completamente arbitrario, una reconstrucción conceptual que es posterior por parte del lector y que no puede ser constituida sin tal operación retrospectiva. Identifica la imposibilidad de hacer una cartografía definitiva de ninguna constelación; ningún fenómeno constelado resultará susceptible de ser agotado totalmente, pues sería inadmisible en los códigos de las prácticas de Benjamin. Ante la pregunta de “cómo pudo [Benjamin] sostener al mismo tiempo tantas filiaciones aparentemente contradictorias” (párr. 5), refiriéndose a la heterogeneidad de obras, autores y temas susceptibles a ser constelados, responde:

Mediante este procedimiento de trabajo, que desmenuza los aspectos y aísla los temas o niveles útiles, los capítulos o versos susceptibles de ser citados, nos acercamos lentamente a la pista básica de la autonomización formal —la capacidad y propiedad objetiva que poseen las obras modernas de ser troceadas y empleadas precisamente en este sentido— (párr. 8).

Establecer una dialéctica entre fragmentos (imágenes, textos) recogidos por el trapero, “quien rastrea entre los escombros los deshechos de la cultura” (Cappannini, 2013, p. 47) para construir una historia a través del montaje. Este montaje permitirá reconocer la huella detrás de todo objeto de consumo, el encubrimiento del trabajo y las relaciones de producción que no logran visualizarse en las obras de arte, en general, en la cultura visual y sus soportes material-mediales.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se pretende experimentar la constelación a partir de una selección de imágenes que provienen de los campos del cine y las artes visuales. Más que haber sido seleccionadas por sí mismas, su inclusión responde a una representación (arbitraria y disponible) de ciertas andanzas intelectuales (un flaneurismo disciplinar en concordancia con Benjamin). Representan un bagaje acumulado proveniente de la experiencia docente-académica entre campus de artes y de ciencias de la Tierra, en dos universidades públicas en los años recientes, un crisol interdisciplinar desde el que se extraen sus referencias visuales. Se puede decir que las imágenes con las que se trabajará en realidad pueden ser sustituidas por otras. En ese sentido, este artículo es performativo, dado que el lector puede tomar de referencia otras obras, donde la precisión no resultará tan relevante como la alusión a un sentido que está por establecerse.

Las distancias serán acortadas y las relaciones serán entretejidas en un abordaje arbitrario y abierto a múltiples interpretaciones y líneas de fuga, que posibilite el acontecimiento de la emergencia de algo nuevo, figuras que nos ayuden a entender e intervenir en nuestro presente. Se invita al lector a permitirse deambular entre las ideas, citas y referencias, y permitirse ser afectado (de afecto y sensibilidad), movilizado. Bordar los retazos, articular estos con otros fragmentos.

Las imágenes se integrarán a la constelación por dos vías. La primera es la más directa: su aparición en el cuerpo del texto. En la segunda, indirecta, su presencia estará sugerida por los títulos de las secciones, pero será indicado con mayor precisión a través de las obras que el lector encontrará mencionadas en el cuerpo del texto y en el apartado de referencias (en muchos casos, incluso con *links* directos para su visualización), lo que expandirá y ramificará las imágenes constelables posibles. La diversidad de imágenes, el orden propuesto y los efectos de su aparición en este experimento están sujetos a múltiples significaciones en el montaje.

Discusión

1. La espiral del tiempo geológico

Inicio del experimento de constelación (tejer estas imágenes, acortar los espacios entre ellas, armar un montaje de su conjunto, identificar su efecto-figura). *La espiral del tiempo geológico*

(Graham et al., 2008) es clave para entretener varios temas que se tratarán en imágenes posteriores:

- Abre la conversación sobre lo geológico como disciplina o concepto para entender la civilización contemporánea, ya sea que aparezca de formas explícitas en referencia a sus subdisciplinas o desgajes temáticos (la vulcanología será de gran relevancia), o bien, de formas en las que no resulten obvias e incluso se encuentren ocultas (detrás de proyectos como la realidad virtual o el almacenamiento en la nube).
- Presenta una noción del tiempo geológico, en particular, el tiempo del hombre en la Tierra (Holoceno, 2 millones años), lo que apertura el concepto de Antropoceno, para dimensionar el impacto de la actividad de la humanidad a nivel planetario.
- Consideraciones más allá de lo humano: una idea de la existencia en la Tierra que excede la mirada antropocéntrica (blanca y occidental) y valora a los otros seres no humanos en los ciclos de la historia y la trama del futuro de la vida en un planeta de más de 4 500 millones años.
- Una noción de las ciencias de la Tierra como institución clave para administrar los proyectos de la modernidad a través de medios y métodos visuales (la mitología del progreso y el desarrollo, el dominio de la naturaleza, la reserva permanente de Heidegger): “Aquí es donde la dinámica de la vida vibrante se encuentra con las realidades corporativas del capitalismo tecnológico, que es un modo de explotación a la vez que un marco de referencia epistemológico” (Parikka, 2021, p. 39).

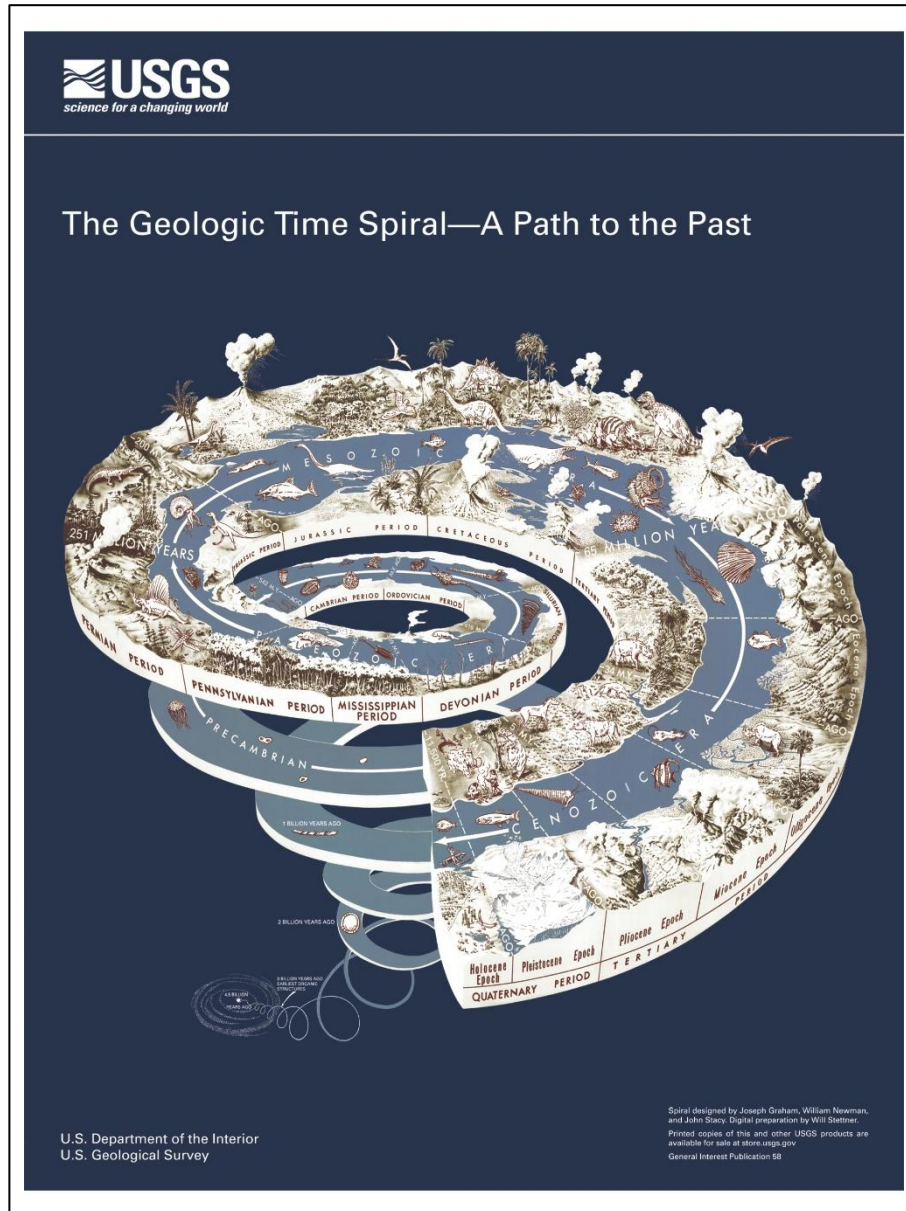
2. La Erupción del Krakatoa

La escena de un volcán en erupción, el encuentro evidente entre geología y cine. En *Geocinema: El cine a través del lente geológico*, el geólogo Nicolás Philippi (2021) analiza 105 escenas de 21 películas grabadas en 12 países, en donde los paisajes naturales son el punto de encuentro del arte cinematográfico con la ciencia divulgativa. Identifica, por ejemplo, las lavas basálticas de las islas volcánicas de Hawái en *Jurassic Park* (Spielberg, 1993), o los sedimentos arcillosos, calizas y yesos del Cañón de Sidi Bouhlef en Túnez, locación de *Star Wars* (Lucas, 1977).

El paisaje natural constituye un elemento fundamental para dar fondo a la narrativa cinematográfica, pero, en algunos casos, su importancia es incluso mayor, deviene protagonista en el género de cine de catástrofes o *disaster movies* (Martín Martín, 2014). Este género nace en 1913 con las películas *Cuando la tierra tembló* (O’Neil), *Los últimos días de Pompeya* (Caserini y Rodolfi) y la danesa *Atlantis* (Blom). Incluye desastres naturales (incendios, terremotos, tornados, asteroides en colisión con la tierra) tanto como plagas, invasiones y amenazas interiores o exteriores, así como desastres no naturales (agencia humana), como siniestros con aviones, barcos, naves espaciales o edificios.

Figura 1

La espiral del tiempo geológico



Nota. The Geological Time Spiral—A Path to the Past, por Graham et al., 2008, United States Geological Survey (<https://doi.org/10.3133/gip58>). Dominio público.

Figura 2

Erupción del Krakatoa



Nota. De uitbarsting van de Krakatau, Anónimo, 1883, Universiteit Leiden (<http://hdl.handle.net/1887.1/item:788817>). Dominio público.

En este contexto, se puede decir que las películas de y con volcanes constituyen por sí mismas un subgénero que despertó interés desde el nacimiento del cine (Martínez Parra, 2021). Desde el corto de 1902 *Éruption volcanique à la Martinique*, de George Méliés, quien recrea con maquetas un noticiero sobre la erupción del Monte Pelée (Iconauta, 2022), hasta obras que se orientan en mayor grado al entretenimiento (acción o aventuras), como *Volcano* (Jackson, 1997), o con cierta dosis de drama, como *Pompeya* (Anderson, 2014). Películas como *Krakatoa: Al este de Java* (Kowalski, 1969) ponen énfasis en la estetización de la erupción volcánica, que se torna, al mismo tiempo, desastre y experiencia sublime, mientras los personajes de la historia hacen lo posible por sobrevivir la amenaza.

3. Réquiem para Katia y Maurice Krafft

Dentro del subgénero de volcanes también encontramos películas que se salen del registro del entretenimiento (no necesariamente de la espectacularidad) para entrar en terrenos más reflexivos y de mayor riqueza conceptual. Es el caso de la trilogía de los volcanes de Werner Herzog, compuesta por *La Soufrière* (1977), *Hacia el infierno* (2016) y *Fuego interior: Réquiem para Katia y Maurice Krafft* (2022), que abordan aspectos profundos de la relación de la humanidad con la Tierra, con alcances estéticos sobresalientes, incluso espirituales. Es un cine “permeado por una mirada filosófica, una infinita curiosidad y la conciencia de un universo despiadado, [que] nos lleva siempre a pensar, entre otras cosas, en el sentido de la vida y de la muerte” (Brewster, 2024, párr. 11). En *Fuego interior*, realiza un homenaje póstumo a Katia (física y geoquímica) y Maurice Krafft (geólogo), cuyos registros filmicos (16 mm) constituyen una joya del híbrido entre ciencia y arte. Herzog hace un montaje de este material. Le agrega una potente narración escrita por él mismo y música épica (la *Misa en si menor* de Bach, el *Réquiem* de Verdi y la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner).

Remarca el tono sublime de las escenas y transmite una escala que supera lo humano, una experiencia estética que trasciende lo meramente natural y evoca una sensación de grandeza y asombro propia de las experiencias religiosas, con la maestría de saber construir el encuentro poético con lo sagrado en concordancia con lo señalado por Rudolf Otto:

Ni en lo sublime ni en lo mágico, por efectivos que sean, tiene el arte más que un medio indirecto de representar lo numinoso. De métodos más directos, nuestro arte occidental solo tiene dos, y son notablemente negativos, a saber: la oscuridad y el silencio (Otto, 1958, como se citó en Poch, 2019, p. 118, traducción propia).

Herzog enfatiza los paisajes descomunales, vertiginosos e inhumanos, aludiendo tanto a la inmensidad de la naturaleza como a la interioridad de los personajes, generando una sensibilidad mística y contemplativa sobre la vida y la muerte: “El paisaje está ahí como la prueba de una naturaleza y de un universo sobrehumanos, inexpugnables e indiferentes al mundo de los humanos” (Jurado González, 2018, p. 68). Sin embargo, el trabajo de Herzog también permitirá aludir a ciertas problemáticas que aparecerán de nuevo en este ejercicio: ¿cuál es el lugar de enunciación del creador de imágenes? ¿Cuáles son los límites de la estetización de lo sobrecogedor?

4. Ray-Ban Meta Wayfarer Gen2

¿Qué relación guardan estos lentes antisolares con lo que hemos estado hablando hasta ahora? ¿Qué efecto provoca la irrupción de este elemento aparentemente inconexo? La respuesta viene organizada en tres partes. En primera instancia, estamos hablando de la marca de lentes Ray-Ban (2026), contruidos a base de plásticos y elementos metálicos, que se hicieron icónicos por su aparición en películas como *Risky Business* (Brickman, 1983), *The Blues Brothers* (Landis, 1980), *Miami Vice* (1984- 1990), *The Breakfast Club* (1985) y *Reservoir Dogs* (1992), entre otros. Hoy en día, los lentes Ray-Ban incorporan la IA de Meta como asistente virtual que administra sus funciones (comunicación manos libres, captura de video en 3K, traducción).

En segundo lugar, este asistente virtual nos remite a escenarios de la ciencia ficción en los que, a través del uso de *gadgets (hardware)*, se accede a mundos virtuales cargados en la nube (*software*). En películas como *Ready Player One* (Spielberg, 2018) o *Her* (Jonze, 2014) se enfatizan las posibilidades de la interacción con dichos mundos, permitiendo visualizar (y desear) los proyectos de futuro promovidos y mediados por las tecnologías de la inmersión a través de la imaginación posthumana (liberación de lo real, realización de los deseos). Sin embargo, y como tercer punto, estos productos audiovisuales ocultan la materialidad requerida para la consecución de dichos proyectos. Todos implican procesos de extracción de materiales para los componentes del *hardware* que sustenta lo virtual, aunque no sea visible al consumidor:

La tercerización de la producción, por caso, es también la tercerización de esta geología del *hardware* desde la perspectiva occidental hacia lugares remotos. La tercerización está históricamente conectada con discursos en torno al consumidor que enfatizan la ligereza y la movilidad de la tecnología digital. Sin embargo, estos discursos encubren la dureza tercerizada (Parikka, 2021, p. 174).

Queda oculta también la dureza que experimentan los cuerpos (humanos y no humanos) involucrados en los procesos de extracción. No se visibiliza la escala de la devastación ambiental requerida para dotar de componentes a un par de lentes Ray-Ban Meta.

5. Antropoceno

El trabajo fotográfico de Edward Burtynsky exhibe la escala de la devastación ambiental, mostrando las huellas de la actividad humana en la tierra, con impactantes vistas aéreas realizadas por drones, como dan cuenta los documentales *Antropocene: The Human Epoch* (Baichwal et al., 2015) y *Manufactured Landscapes* (Baichwal, 2006). Con estos proyectos, Burtynsky espera que su público “tome conciencia del resultado, normalmente invisible, del impacto acumulativo de la civilización sobre el planeta” (s. f., párr. 5) e introduce cierta noción sobre la agencia de la responsabilidad de lo que se conoce como *Antropoceno*:

Nuestro planeta ha sido testigo de cinco grandes extinciones masivas, provocadas por diversas causas: el impacto de un meteorito colosal, erupciones volcánicas masivas y la actividad de cianobacterias oceánicas que generaron una toxicidad letal en la atmósfera ... Ahora resulta evidente que la humanidad, con su explosión demográfica, su industria

y su tecnología, se ha convertido, en muy poco tiempo, en un agente de un inmenso cambio global. Podría decirse que estamos a punto de convertirnos (si no lo somos ya) en los responsables de una sexta gran extinción masiva. Nuestro sistema planetario se ve afectado por una fuerza de magnitud comparable a la de cualquier catástrofe global natural, pero causada únicamente por la actividad de una sola especie: nosotros. (párr. 2).

Tomar conciencia del daño que le hemos hecho al planeta a través de imágenes contemplativas de vistas aéreas de los daños ambientales en el tercer mundo exhibidas en los museos del primer mundo. Esto resulta problemático por al menos dos razones. En primer lugar, estetiza la catástrofe ambiental planetaria en clave contemplativa (vista distante, oculta la dureza y el sufrimiento de los cuerpos humanos y no humanos). En segundo lugar, oculta los agentes responsables de la catástrofe planetaria, difuminados en el concepto mismo de Antropoceno, extendiendo la responsabilidad a toda la humanidad, misma razón por la que otros autores han propuesto conceptos como *Capitaloceno*, *Plantationocene* y *Chthuluceno*, para señalar y explicar con claridad el origen, los procesos de la devastación y las alternativas (Haraway, 2015):

La contemplación no es solo un modo básico de la percepción humana sino también un concepto controvertido de la imagen humana que se asocia frecuentemente con rasgos ideológicos. La línea divisoria entre el compromiso político-social y la contemplación la determina Hanna Arendt en su estudio de la vida activa ... En su marco representativo opone Arendt la interacción política a la contemplación filosófica de Aristóteles y Platón, que ella caracteriza como estado de superioridad libre y distante (Chappuzeau, 2019, p. 169).

A la distancia, se privilegia el goce estético, se excede lo humano. Lo contemplativo desenfoca la dureza del trabajo en las minas y cultivos, no problematiza las razones económicas o productivas, las causas o los efectos sociales y de salud de los mineros y campesinos, mucho menos si cuentan con condiciones sanitarias o de seguridad adecuadas, o si dichos trabajos son bien remunerados. Surge la pregunta sobre la explotación, sobre el sufrimiento humano, el conflicto ético sobre el que ensaya Susan Sontag (2011) en *Ante el dolor de los demás*. ¿Cómo y a quién benefician estas imágenes? ¿Qué rostros muestran y qué rostros ocultan? Sobre esto se regresará más adelante.

Joanie Lemerrier, en *Slow Violence* (2021), presenta un testimonio audiovisual de la destrucción del Bosque de Hambach en Alemania (con 12 mil años de antigüedad), devorado por una gigantesca máquina excavadora en la mina de carbón a cielo abierto Tagebau Hambach, muy cerca de Tagebau Garzweiler, que aparece en *Antropocene: The Human Epoch* (Baichwal et al., 2015). Similar en estilo esta última (tomas aéreas y contemplativas), agrega algunos elementos conceptuales:

Parte de la obra es sumamente contemplativa, casi pacífica, como un momento suspendido, la belleza de este *sublime tecnológico* donde uno puede imaginar fácilmente la continuidad de lo que está presenciando. La devastación ambiental a gran escala ocurre en un marco temporal diferente: las emisiones de CO2 tardan 40 años en impactar

la atmósfera de nuestro planeta, lo que hace que el cambio climático sea tan difícil de comprender a nivel individual. Esto es lo que Rob Nixon, profesor de la Universidad de Princeton, denomina “Violencia Lenta” (Lemercier, 2024, parr. 4).

En el tono de las afirmaciones de Aimé Césaire en *Discurso sobre el colonialismo* (1950), las violencias lentas que retrata Lemercier no son más que el *boomerang* imperial de la violencia del colonialista que brutalizó América, África y Asia regresando a casa.

6. La sal de la tierra

La violencia del extractivismo minero a cielo abierto es lenta tanto por la temporalidad de sus efectos sobre el sistema ambiental planetario (escala ecológico-geológica) como por su impacto progresivo en los cuerpos de los trabajadores (escala humana). *La sal de la tierra* (Wenders y Ribeiro Salgado, 2014) recorre la trayectoria del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado, destacando dos series clave: *Gold-Serra Pelada* de 1986, que documenta la minería artesanal de oro en Pará, Brasil, realizada por cientos de miles de *garimpeiros* en condiciones extremas de explotación e inseguridad, y *Sahel: L’homme en détresse*, realizada entre 1984 y 1986, que registra la miseria, la hambruna y la muerte provocadas por la sequía en África Oriental.

Aunque estas obras le valieron reconocimiento internacional, también suscitaron críticas recurrentes, recopiladas en *Estética de la miseria* (Ferreira, 2001): acusaciones de “voyeurismo sentimental” (Chevrier), de producir impactos emocionales despolitizados (Sontag), o de los riesgos éticos de la estetización del sufrimiento (Rossellini). En síntesis, las críticas apuntan a dos problemas principales: la primacía de la experiencia estética sobre la significación política y la integración de estas imágenes en la lógica de la sociedad de consumo, que tiende a homogeneizar los sentidos y a reproducir formas de explotación.

Sin embargo, estas y otras críticas a la obra de Salgado no la descalifican totalmente, sino que permiten reflexionar sobre aspectos éticos y políticos de la representación en la fotografía a considerar a continuación. En el artículo “Sebastiao Salgado: Crítica a las críticas” (2016), Montiel Álvarez señala: “Lo que retrata Salgado es lo que es, es lo que existe y es lo que ha ocurrido” (p. 5), la estética no resta importancia a la tragedia. Y si el autor recibe beneficio económico por comercializar sus fotos, ¿debemos suponer que es poco ético y que debe vivir en la miseria y hambre acorde a lo que retrata? ¿Es menos lícito que retratar la publicidad de los productos del supermercado? “¿Debe el fotógrafo humanista dejar de lado la composición y estética para ser veraz?” (p. 6).

Sin pretender una discusión exhaustiva ni definitiva, cerramos esta sección con conclusiones preliminares. El trabajo de Sebastião Salgado, al igual que el de Herzog, plantea profundas cuestiones éticas y políticas sobre la representación del sufrimiento humano, al tiempo que subraya la importancia del compromiso de los creadores por visibilizar problemáticas que de otro modo quedarían fuera del debate público. Aunque estas imágenes

pueden generar incomodidad, rechazo o controversia, también tienen la capacidad de movilizar fuerzas sociales en beneficio de los afectados. Más allá de las consideraciones estéticas, cobran centralidad las preguntas éticas y políticas de la imagen: ¿a quién beneficia?, ¿a quién sirve y con qué finalidad?, ¿qué denuncia y qué fuerzas moviliza?

Figura 3

La prueba Trinity en julio de 1945, propuesta como comienzo del Antropoceno



Nota. Trinity Site explosion, 0.016 second after explosion, por Brixner, 1945, Los Alamos National Laboratory (<http://www.lanl.gov/orgs/pa/photos/images/PA-98-0520.jpeg>). Dominio público.

7. Behemoth

Visibilizar las condiciones de los trabajadores. Denunciar las precariedades laborales. Exponer la explotación humana y ambiental, los efectos de los riesgos del trabajo (neumoconiosis). Hacer transparentes las razones económicas y comerciales de la devastación corporal humana y no humana. Mostrar el rostro humano desde la dignidad. Solidarizarse con el sufrimiento humano. Hacer que su silencio interpele a la audiencia sin juzgar, sin espectacularidad. El *Behemoth* (2015) de Zhao Liang es un manifiesto de la reconciliación entre estética, poética,

ética y política. Es una de las obras cinematográficas que, en el terreno del documental híbrido con ensayo poético, se pueden considerar parte de lo que Sheldon Lu y Jiayang Mi han denominado *ecocinema chino*, que describen como “largometrajes y documentales en lengua china desde la década de 1980 hasta la actualidad, que ... han manifestado una nueva conciencia ecológica al presentar enfoques biocéntricos de la naturaleza, la humanidad y la modernidad” (Li, 2009, p. 1). *Behemoth* pertenece a una nueva generación de cine chino, que intenta burlar la censura por la crítica severa a las afectaciones socioambientales en el contexto del despertar económico del gigante asiático, escondiendo sus señalamientos entre los argumentos de géneros clásicos reinventados (*neo-noir*) o instalándose en el circuito de festivales europeos (Moral Martín, 2014). Se une a títulos consagrados y multipremiados como *Naturaleza muerta* (2006) (León de Oro en el Festival de Venecia) y *Ash Is Purest White* (2018) (Palma de Oro en el Festival de Cannes), ambas de Jia Zhangke, *Black Coal, Thin Ice* (2014), de Diao Yinan (Oso de Oro en el Festival de Berlín), o *Dead Pigs* (2018), de Cathy Yan (Premio Especial del Jurado en el Festival Sundance) (Suñer, 2019).

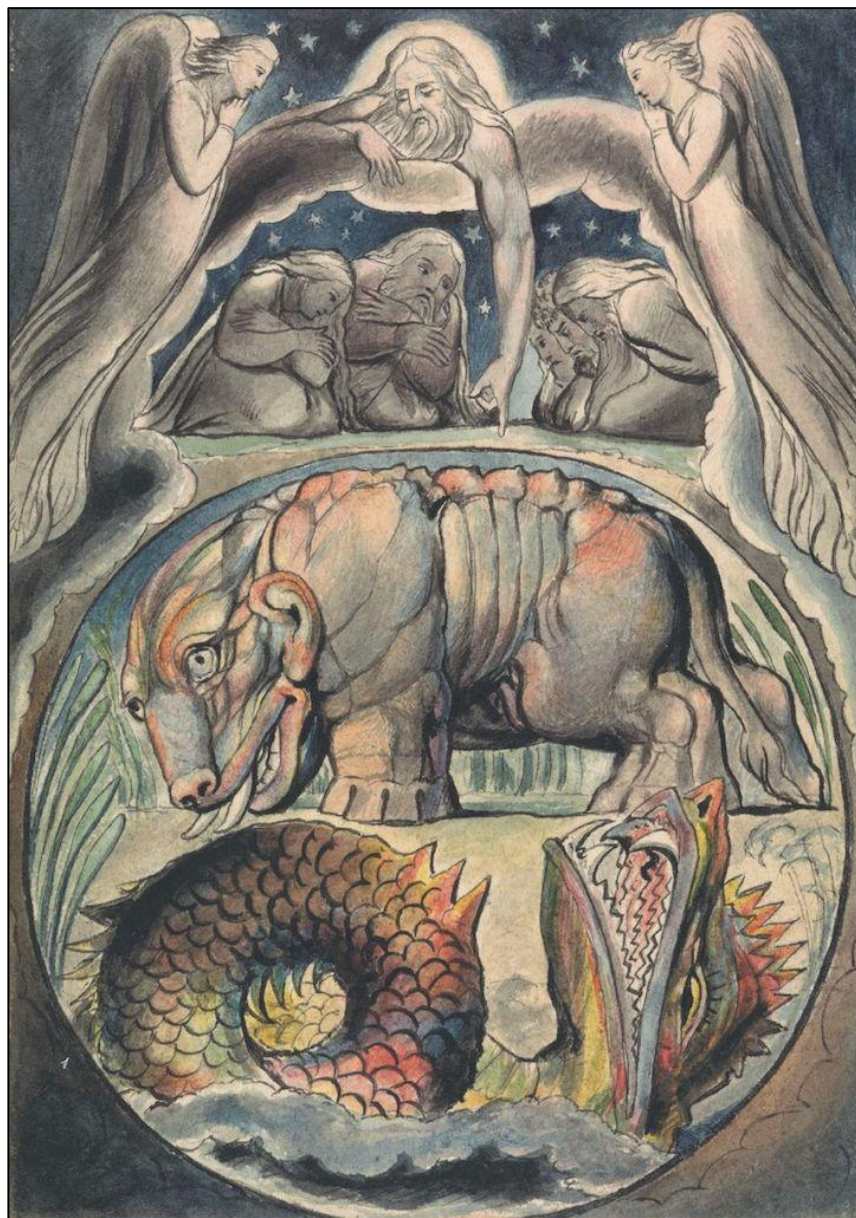
8. Máxima Acuña y Leydy Pech

En términos de Viveiros de Castro (2004), existe una *equivocación* cuando las empresas mineras intentan despojar a los pobladores de las lagunas de Cajamarca, en el caso de *Hija de la laguna*, ofreciendo dinero, o desplazar los depósitos de agua a otros terrenos. Lo que para los empresarios o ingenieros de Newmont en Yanacocha representa tan solo recursos materiales aprovechables, homogéneos e intercambiables, para los pobladores representan seres más que humanos con los que tiene una relación ancestral: literalmente, sus madres. No es un simple error, es una diferencia de mundos que se explicita desde la teoría de la alteridad del perspectivismo indígena (giro ontológico de la antropología).

De la misma manera, en *¿Qué les pasó a las abejas?* el agente propiciatorio de la violencia lenta y la destrucción ambiental es una empresa transnacional, Monsanto (hoy Bayer), que despoja de su territorio a las comunidades indígenas y campesinas, destruye grandes extensiones de selva (incluso en áreas protegidas), somete a un gran estrés a la biodiversidad de la región por la pérdida del hábitat y contamina el agua por el uso de agrotóxicos, provocando la aniquilación de los polinizadores (abejas incluidas) y enfermedades humanas (Contreras y Eleisegui, 2023). De nuevo, una equivocación: la idea de desarrollo impulsada por los proyectos de la modernidad representa destrucción y muerte para los modos de vida ancestrales. Sin embargo, algunas mujeres, como Leydy Pech, en Campeche, y Máxima Acuña, en Cajamarca, han establecido asimétricas batallas ante los gigantes capitalistas, verdaderas historias épicas de justicia en clave de documental.

Figura 4

Behemoth y Leviatán: bestias del caos y la destrucción de la creación



Nota. Behemoth and Leviathan, por Blake, ca. 1805, Public Domain Image Archive (<https://pdimagearchive.org/images/beed9487-5222-4f10-9542-c93103769816/>). Dominio público.

9. Dunas

Regresando al género de ciencia ficción en el cine, encontramos también un cine épico, pero que no enfatiza el tono crítico frente a los proyectos extractivistas de la modernidad, sino que destaca la espectacularidad, interviniendo las subjetividades de los espectadores con estéticas hiperestilizadas, discursos emotivos (identitarios y nacionalistas) y la naturalización de la violencia y la guerra. Es el caso de la saga de *Dune*, partes I y II (Villeneuve, 2021 y 2024), donde un mesías (Muad'Dib) convence al pueblo fremen del planeta Arrakis de ir a una guerra santa persiguiendo la promesa de un paraíso verde. Lo que está en juego es un recurso mineral de gran importancia comercial, la especia o melange, que permite viajes espaciales y poderes psíquicos.

También debe mencionarse el trasfondo minero de la saga de películas *Alien*, en particular *Alien: Romulus* (Álvarez, 2024), que deja ver las condiciones casi reducidas a la esclavitud de los colonos de la estación espacial de Weyland-Yutani, que pone sus objetivos económicos por encima de la vida de las personas. En palabras de Michael Nieva (2025), la ciencia ficción capitalista

es la violencia que restringe el monopolio de imaginar nuestro futuro a las corporaciones. Por eso, en directa conexión con aquel espíritu de época que Mark Fisher llamó “realismo capitalista”, la nihilista sensación hegemónica de que el capitalismo es el único sistema político y económico viable porque no se puede imaginar nada mejor ni peor, asistimos a una era en la que el capitalismo enmienda el escepticismo de su catastrófico funcionamiento mediante estéticas y utopías hiperfuturistas (p. 23).

10. Archipiélagos del sur

Sin embargo, existe un archipiélago de propuestas en el cine que sí logran imaginar otros mundos posibles más allá del capitalismo. Es posible ordenarlas siguiendo las proposiciones de imaginación política y modos de experiencia cinematográficos desde América Latina (pero para y desde todo el mundo también) de Sebastian Wiedemann (2023):

- El futuro es más que humano. Pensando en el mundo como medio que canaliza lo viviente en proliferación transindividual, son obras que abordan el problema de la escala, lo cósmico en *Nostalgia de la luz* (Guzmán, 2010), o las miradas astronómicas posthumanas de *Sunshine* (Boyle, 2007); lo más que humano, en *Yakumama* (DocuPeru, 2009), o lo multiespecie, en *The Golden Snail Opera* (Carbonell, 2016); y la cohabitación de lo micro y lo macro, en *Deep Blue* (Wiedemann, 2020) o incluso en el videojuego *Everything* (Playstation, 2017), narrado por Alan Watts.
- La memoria le pertenece al futuro. Obras que plantean el problema de la memoria, “imaginación política como excavación de fuerzas acontecimentales de futuro contenidas en el pasado” (Wiedemann, 2023, p. 196), como *El botón de nácar* (Guzmán, 2015) o *No* (Larraín, 2012), *Aún estoy aquí* (Salles, 2024) y *Argentina, 1985* (Miltre, 2022). Al mismo tiempo, mantienen vigente el recuerdo de las dictaduras militares, reconocen la herida de

los pueblos despotencializados por la violencia y actualizan los cuidados para que los acontecimientos advengan por la voluntad humana de la historia: si la liberación está en el pasado, le pertenece al futuro.

- El futuro se levanta de un nosotros en constante expansión. “Lo incierto como camino que nos lleva a una catástrofe que no sabemos si es pasada, presente o futura” (Wiedemann, 2023, p. 198), como en las insinuaciones siniestras de *Oculto* (Wiedemann, 2021-2023), pero también como posibilidad para el optimismo y la sustentabilidad en las fantasías ecofuturistas del *solarpunk*, como *Nausicaä del Valle del Viento* (Miyazaki, 1984), la imaginación compostal harawayana en *WALL-E* (Stanton, 2008), el futuro indigenista-alienígena en *Avatar* (Cameron, 2009) o las relaciones multiespecies en *Scavengers Reign* (Bennett y Huettner, 2023).
- La ancestralidad es el futuro. Se trata de obras que abordan el problema de la alteridad, enfocan la imaginación política en acoger la ancestralidad como futuralidad contenida. Conjurando Brasil con intervenciones audiovisuales (*videomapping*) de los xapiri (espíritus de la selva) para detener la devastación del Amazonas, con *El soplo de los xapiri* (Instituto Socioambiental, 2020). Visibilizan las *tecnodiversidades* (Hui, 2020) de las prácticas agrícolas andinas, como en *Sembradoras de vida* (Retina Latina, 2021), o las experiencias de lo más que humano en las prácticas religiosas, como en *Xapiri* (Lima et al., 2012).
- El futuro solo se levanta en clave menor. Obras que desmonumentalizan la resistencia, desmontan la persistencia de la narrativa épica del guerrero-cazador hombre, enfocándose en los relatos de ternura y cuidado femeninos, como en los gestos solidarios al migrante de *Llévate mis amores* (González Villaseñor, 2014), o visibilizando gestos infraordinarios —más que extraordinarios—, como en el video del derribo de la estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada por parte de los misak en Bogotá (El Espectador, 2021) o en los reportajes sobre mujeres choferes en los caracoles zapatistas (Enlace Zapatista, 2019).
- La imagen no revela futuros, vela sombras de estos como ocasiones acontecimentales. “Una apuesta por un cine de las penumbras, de los umbrales, de lo que se insinúa, de los desvíos y que en ningún momento busca dar cuenta de las cosas” (Wiedemann, 2023, p. 204), que permite aflorar algo desde el umbral del agotamiento como límite diferenciador entre las sombras de *Movimiento* (Bologna In Lettere, 2021), percibir la existencia de la vida en lo inerte en *The Soil Is Teeming with Life* (Alana Bartol, 2015), o la percepción de miradas no humanas de alcance planetario en los trabajos de Geocinema, como *Nervios ópticos y su tiempo* (Solveig Qu Suess, 2025).

Conclusiones

La figura o las figuras que emergen de este ejercicio deben considerarse, cuando menos, provisionales. Nunca definitivas, menos exhaustivas. Sin embargo, es posible compartir ciertos hallazgos, ciertos avances en la identificación de lo que emerge.

Metodológicamente, a partir de la constelación, se conjura la presencia de lo visual para abrir exploraciones de significado desde la sensibilidad, la emoción y el pensamiento, conexiones con la memoria, incluso con lo sagrado. Se identifica la presencia del poder, los mecanismos de dominación. También se vislumbran las rutas de escape, las tangentes y los proyectos. Emerge la forma de un entramado entre dos campos disciplinares aparentemente inconexos, las ciencias de la Tierra (geología y ecología) y las artes (artes visuales y cine), que de otra forma permanecen aisladas.

Las imágenes propuestas (aquellas referidas en el texto y las que emergen de la imaginación poética o política del lector) permiten reconocer la presencia de lo geológico en una diversidad amplia y heterogénea de campos, territorios y prácticas de la cultura contemporánea, incluso en formas no evidentes. Tecnologías al servicio del capital, pero también geología devenida ecología: política de imágenes, de prácticas y de relaciones, cuyo sentido se revela con mayor complejidad en la constelación de una región conceptual. También desnaturaliza el mito de la inmaterialidad, se revela su ética e instrumentalidad.

Figura 5

Archipiélagos del Territorio de Magallanes, Chile.



Nota. Mapa No. 5. Territorio de Magallanes, por Enrique Espinoza, 1903, Wikipedia (https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Territorio_de_Magallanes-1895-2.jpg#filehistory). Dominio público.

La relevancia para la investigación artística residirá en la exposición de la visibilidad como mecanismo de poder: qué se ve, cómo se ve, en qué formatos, medios, géneros o espacios; lo regulado por marcas, derechos de autor, dominio público o censura; lo oculto, lo relegado, lo repudiado o lo impensable. En el marco de esta práctica, emergen los aspectos éticos y políticos de la creación de imágenes, que no sustituyen a la técnica, la estética o la poética, sino que hacen visibles los compromisos de sus agentes: industrias culturales, circuitos artísticos, creadores, públicos y sujetos implicados en los territorios del extractivismo.

El experimento permite reconocer los contrapesos potentes y abundantes frente a las imágenes dominantes, construir una máquina de resistencia colectiva, de manera interdisciplinar (agrega la ecología a la economía, la política a la visualidad, la materialidad a la virtualidad extractivista). Reconocer estos dispositivos abre la posibilidad de disputar los regímenes de visualidad dominantes y de activar una mirada exploradora en la cultura visual contemporánea, desde la memoria y la imaginación, que habilite y afirme otros mundos y futuros posibles.

Referencias

- Alana Bartol. (2015). *The Soil Is Teeming with Life* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/143295748>
- Álvarez, F. (Director). (2024). *Alien: Romulus* [Película]. 20th Century Studios, Scott Free Productions, Brandywine Productions.
- Anderson, P. W. S. (Director). (2014). *Pompeya* [Película]. TriStar Pictures, Constantin Film, Don Carmody.
- Anónimo. (1883). *De uitbarsting van de Krakatau* [Fotografía]. Universiteit Leiden. <https://hdl.handle.net/1887.1/item:788817>
- DocuPerú. (2009, 2 de Septiembre). *Yakumama* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=F6faKdWKtfY>
- Baichwal, J., De Pencier, N., y Burtynsky, E. (Directores). (2015). *Anthropocene: The Human Epoch* [Película]. Seville International.
- Baichwal, J. (Director). (2006). *Manufactured Landscapes* [Película]. National Film Board of Canada (NFB), Foundry Films.
- Bologna in Lettere. (2021, 10 de mayo). *Bologna in Lettere 2021 Duo Strangoscope Movimento 4* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DWg7ISXA3Rw>
- Boyle, D. (Director). (2007). *Sunshine* [Película]. Fox Searchlight, DNA Films, UK Film Council.
- Brixnel, B. (1945). *Trinity Site explosion, 0.016 second after explosion* [Fotografía]. Los Alamos National Laboratory. <http://www.lanl.gov/orgs/pa/photos/images/PA-98-0520.jpeg>
- Bennett, J. (Creador). (2023). *Scavengers Reign* [Serie Animada]. Titmouse, Green Street Pictures, HBO Max, Max.
- Blake, W. (1805). *Behemoth and Leviathan* [Pintura]. Public Domain Image Archive. <https://pdimagearchive.org/images/beed9487-5222-4f10-9542-c93103769816/>
- Blom, A. (Director). (1913). *Atlantis* [Película]. Nordisk Film.
- Brewster, S. (2004, noviembre). *Fuego interior: Réquiem para Katia y Maurice Krafft*, de Werner Herzog. *Revista de la Universidad de México*, (914). <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/73783040-c0f7-4dcf-9daa-118846c9082f/fuego-interior-requiem-para-katia-y-maurice-krafft-de-werner-herzog>
- Brickman, P. (Director). (1983). *Risky Business* [Película]. Geffen Pictures.
- Burtynsky, E. (s. f.). *Antropocene*. Edward Burtynsky. <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>
- Cabellos, E. (Director). (2015). *Hija de la laguna* [Película]. Guarango-Cine y Video.
- Cameron, J. (Director). (2009). *Avatar* [Película]. 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment, Giant Studios Inc.

- Cappannini, C. (2013). La constelación benjaminiana como efecto de montaje. *Arte e Investigación*, 15(9), 45-49.
https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39541/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Carbonell, I. (2019, 10 de abril). *The Golden Snail Opera Spring Edition (with voiceover)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8rtwjQy2uvw>
- Caserini, M. y Rodolfi, E. (Directores). (1913). *Los últimos días de Pompeya* [Película]. S.A. Ambrosio.
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Akal.
- Chappuzeau, B. (2019). Cine Arthouse Latinoamericano: La articulación local-global en el cine contemporáneo. *Romanische Studien: Beihefte*, 10, pp. 1-310.
https://www.academia.edu/42106839/Cine_Arthouse_Latinoamericano_la_articulaci%C3%B3n_local_global_en_el_cine_contempor%C3%A1neo
- Contreras, V. y Eleisegui, P. (2023, 19 de mayo). *Agroindustria y resistencia de las abejas en Los Chenes*. Pie de Página. <https://piedepagina.mx/agroindustria-y-resistencia-de-las-abejas-en-los-chenes/>
- De La Cadena, M. (2019). Uncommoning nature: Stories from the Anthro-not-seen. En P. Harvey, C. Krohn-Hansen, y K. G. Nustad (Eds.), *Anthropos and the material* (pp. 35-58). Duke University Press.
https://www.academia.edu/41144208/Uncommoning_Nature_Stories_from_the_Anthro_Not_Seen
- El Espectador. (2021, 7 de mayo). *Paro nacional: Indígenas Misak tumban estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada en Bogotá* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=pmX39zZS-J4>
- Enlace Zapatista. (2019, 11 de septiembre). *Corto 1 Choferas* [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=ZtYorn_F7mA
- Ferreya, J. (2001, 3 de octubre). *Estética de la miseria*. La voz.
https://archivo.lavoz.com.ar/2001/1003/suplementos/cultura/nota58107_1.htm
- Forns-Broggi, R. (2022). Los retos del ecocine en nuestras Américas: Rastreo del buen vivir en tierra sublevada. *Revista Interdisciplinar de Literatura e Ecocrítica*, 8(1), 57-79.
<https://asle-brasil.com/journal/index.php/aslebr/article/view/185>
- González Villaseñor, A. (Director). (2014). *Llévate mis amores* [Película]. Acanto Films, Pimienta Films, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Graham, J., Newman, W., y Stacy, J. (2008). *The geologic time spiral—A path to the past* (ver. 1.1) [Ilustración]. United States Geological Survey. <https://doi.org/10.3133/gip58>
- Guzmán, P. (Director). (2010). *Nostalgia de la luz* [Película]. Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Cronomedia.
- Guzmán, P. (Director). (2015). *El botón de nácar* [Película]. Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro.

- Haraway, D. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, 6(1), 159-165. <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>
- Herzog, W. (Director). (1977). *La Soufrière* [Película]. Werner Herzog Filmproduktion.
- Herzog, W. (Director). (2016). *Hacia el infierno* [Película]. Werner Herzog Filmproduktion, Matter of Fact Media, Spring Films.
- Herzog, W. (Director). (2022). *Fuego interior: Réquiem para Katia y Maurice Krafft* [Película]. Bonne Pioche, Brian Leith Productions, Titan Films.
- Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre la tecnodiversidad*. Caja Negra.
- Hughes, J. (Director). (1985). *The Breakfast Club* [Película]. Universal Pictures, A&M Films, Channel Productions.
- Iconauta. (2022, 18 de octubre). *Éruption volcanique à la Martinique (1902) Georges Méliès* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=hy_LpSbMDxg
- Instituto Socioambiental. (2020, 7 de diciembre). *O sopro dos Xapiri* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=_b-Itr31QwY
- Jackson, M. (Director). (1997). *Volcano* [Película]. 20th Century Fox.
- Jameson, F. (2011). Lecturas de Benjamin. *Minerva*, 4(17). <https://minerva.circulobellasartes.com/lecturas-de-benjamin/>
- Jonze, S. (Director). (2013). *Her* [Película]. Annapurna Pictures, Stage 6 Films.
- Jurado González, D.A. (2018). Mito y catástrofe. Personajes y paisajes en Werner Herzog y su eco en el cine latinoamericano. *Comunicación y Sociedad*, (32), 55-79. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i32.6952>
- Kowalski, B.L. (Director). (1969). *Krakatoa: Al este de Java* [Película]. ABC.
- Landis, J. (Director). (1980). *The Blues Brothers* [Película]. Universal Pictures.
- Larraín, P. (Director). (2012). *No* [Película]. Fabula, Participant Media, Funny Balloons.
- Lemercier, J. (2021, 3 de noviembre). *Teaser Slow Violence* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=GTzto2yp_10
- Lemercier, J. (2024). *Slow Violence*. Studio Lemercier. <https://joanielemercier.com/slowviolence/>
- Li, J. (2012). Sheldon H. Lu and Jiayan Mi (Eds.), *Chinese Ecocinema in the Age of Environmental Challenge. China Perspectives*, 89-90. <https://doi.org/10.4000/chinaperspectives.5978>
- Liang, Z. (Director). (2015). *Behemoth* [Película]. INA.
- Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars* [Película]. Lucasfilm, 20th Century Fox.
- Martín Martín, L. C. (2014). *El cine de catástrofes. Roland Emmerich y las disaster movies: The Day after Tomorrow y 2012* [Trabajo de fin de grado]. Universidad Rey Juan Carlos. <https://burjcdigital.urjc.es/server/api/core/bitstreams/609ccf17-75b8-0c23-e053-6f19a8c0ba23/content>

- Martínez Parra, M. (2021). El vulcanismo en el cine. *Tierra y Tecnología*, (58).
<https://dx.doi.org/10.21028/mmp.2021.10.06>
- Mitre, S. (Director). (2022). *Argentina, 1985* [Película]. La Unión de los Ríos, Kenya Films, Infinity Hill, Amazon MGM Studios.
- Miyazaki, H. (Director). (1984). *Nausicaä del Valle del Viento* [Película]. Hakuhodo, Nibariki, Tokuma Shoten, Topcraft.
- Montiel Álvarez, T. (2016). *Sebastiao Salgado: Crítica a las críticas*. Mito. *Revista Cultural*, 31. <https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/40.pdf>
- Moore, J. W. (2020). *El capitalismo en la trama de la vida: Ecología y acumulación de capital*. Traficantes de sueños.
https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/PC_22_MOORE_web.pdf
- Moral Martín, P. (2014, 2 de octubre). *El neo-noir asiático contra la crisis medioambiental*. El Diario. https://www.eldiario.es/cultura/cine/neo-noir-asiatico-crisis-medioambiental_1_4611106.html
- Nieva, M. (2025). *Ciencia ficción capitalista: Cómo los millonarios nos salvarán del fin del mundo*. Anagrama.
- O'Neil, B. (Director). (1913). *Cuando la tierra tembló* [Película]. Lubin Manufacturing Company.
- Otero, A., y Canul, R. (Directores). (2018). *¿Qué les pasó a las abejas?* [Película]. Memorabilia Casa Productora.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.
- Philippi, N. (2021, 2 de abril). El cine a través del lente geológico. *Revista Ciencias de la Tierra*. <https://revistacienciasdelatierra.com/geocultura-y-educacion/geodivulgacion/el-cine-a-traves-del-lente-geologico/9076/>
- Playstation. (2017, 14 de marzo). *Everything—Gameplay Trailer* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JYHp8LwBUzo>
- Poch, C. (2019). Inner and deeper: Motifs of fiction in Werner Herzog's films. *CINEJ Cinema Journal*, 7(2), 101-128. <https://doi.org/10.5195/cinej.2019.224>
- Ray-Ban. (2026). *Lentes Ray-Ban Meta (Gen 2)*. Luxottica Group S.p.A. Ray-Ban <https://www.ray-ban.com/mexico/ray-ban-meta-ai-glasses-gen-2>
- Retina Latina. (2021, 11 de julio). *Sembradoras de vida - tráiler* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=14kqmKwIq-g&t=89s>
- Rust, S., Monani, S. y Cubitt, S. (Eds.). (2013). *Ecocinema: Theory and practice*. Routledge.
- Rust, S., Monani, S. y Cubitt, S. (Eds.). (2022). *Ecocinema: Theory and practice 2*. Routledge. <https://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1181&context=books>
- Salles, W. (Director). (2024). *Aún estoy aquí* [Película]. VideoFilmes, RT Features, MACT Productions, Cospiração Filmes, Arte France Cinéma, Globoplay.

- SeLecTV. (2021, 16 de julio). *Xapiri, de Leandro Lima e Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra, Bruce Albert* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BA2L5Lta1tA>
- Solveig Qu Sues. (2025, 5 de diciembre). *Optic Nerves and Their Time 2022* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/1143906624>
- Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás*. Random House Mondadori.
- Spielberg, S. (1993). *Jurassic Park* [Película]. Universal Pictures, Amblin Entertainment
- Spielberg, S. (2018). *Ready Player One* [Película]. Warner Bros., Amblin Entertainment, De Line Pictures, Village Roadshow, Reliance Entertainment.
- Stanton, A. (Director). (2008). *WALL-E* [Película]. Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios, FortyFour Studios.
- Suñer, L. (2019, 5 de abril). *El gran salto atrás*. Mutaciones. <https://revistamutaciones.com/cine-chino-politica-mejores-peliculas/>
- Tarantino, Q. (Director). (1992). *Reservoir Dogs* [Película]. Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions.
- Vega, V. (2020). Cine eco-extramoderno y multiespecie en la época del Antropoceno [Módulo]. En *Certificado en Estudios Visuales*. Máquina de Escribir/17, Instituto de Estudios Críticos.
- Villeneuve, D. (Director). (2021). *Dune* [Película]. Legendary Pictures, Villeneuve Films, Warner Bros.
- Villeneuve, D. (Director). (2024). *Dune: Part Two* [Película]. Legendary Pictures, Villeneuve Films, Warner Bros.
- Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectival anthropology and the method of controlled dequivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2(1), 3-20. <https://doi.org/10.70845/2572-3626.1010>
- Wenders, W., y Ribeiro Salgado, J. (Directores). (2014). *La sal de la tierra* [Película]. Decia Films, Amazonas Images, Solares Fondazione delle Arti.
- Wiedemann, S. (2014, 12 de junio). *Los (De)pendientes* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/98099702>
- Wiedemann, S. (2020, 29 de octubre). *Deep Blue* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/473641412>
- Wiedemann, S. (2023, 29 de enero). *Oculto* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/793958886>
- Wiedemann, S. (2023). Imaginación política y modos de experiencia cinematográficos: Algunos apuntes desde América Latina. *Estudios Filológicos*, (72), 189-211. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132023000200189>
- Yan, C. (Director). (2018). *Dead Pigs* [Película]. Jia Zhangke.
- Yerkovich, A. (Creador). (1984). *Miami Vice* [Serie]. Universal Television.

- Yinan, D. (Director). (2014). *Black Coal, Thin Ice* [Película]. Boneyard Entertainment China, China Film Group, Omnijoi Media Corporation.
- Zhangke, J. (Director). (2006). *Naturaleza muerta* [Película]. Xstream Pictures, Shanghai Film Studios.
- Zhangke, J. (Director). (2018). *Ash Is Purest White* [Película]. Arte France Cinéma, Beijing Runjin Investment, Huanxi Media Group, MK2 Productions, Office Kitano, Shanghai Film Group, Xstream Pictures.