

Ecoficciones

Análisis del imaginario cinematográfico de posibles futuros ecosociales y alternativas de las narrativas especulativas

Paula Bruna Pérez

Universidad de Barcelona / pbp1278@gmail.com

Resumen

Décadas de cine de ciencia ficción han formado un archivo de imágenes de posibles futuros que forjan el imaginario colectivo. En este texto expongo un análisis de estos escenarios ecosociales futuros que se contemplan como posibles desde el modelo socioeconómico occidental y que se reflejan en el cine de masas, poniendo atención en las ficciones y aporías del realismo capitalista que el cine desvela, los límites de nuestro paradigma dicotómico que constriñen el imaginario de lo posible y las narrativas cinematográficas para transgredirlos. Finalmente, presento el taller Ecoficciones, una práctica artística colectiva con el que analizar el abanico de posibles que el cine de masas nos ofrece y transgredirlo mediante la creación imaginarios alternativos. Fruto del taller es el catálogo de ecoficciones, que responde al futuro apocalíptico que nos dibuja el paradigma occidental mediante una multiplicidad de realidades especuladas alejadas del antropocentrismo y el supremacismo de nuestra especie.

Palabras clave

ciencia ficción; futuro; cine; realismo capitalista; imaginarios alternativos; ecoficciones; narrativas especulativas; paradigmas alternativos.

1. El interés de la ciencia ficción para el estudio de los conflictos ecológicos

El imaginario de futuro siempre ha reflejado los conflictos y anhelos de la sociedad del presente. Durante la Guerra Fría y la amenaza nuclear, la ciencia ficción se llenó de seres grotescos fruto de accidentes nucleares, como las hormigas gigantes de la película *Them!* (Gordon Douglas, 1954) o el monstruo de *Godzilla* (Ishiro Honda, 1954). La carrera espacial y la llegada a la luna propiciaron un repertorio de imaginarios de futuro fuera de la Tierra, como en *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972). Actualmente, en la ciencia ficción están muy presentes las catástrofes ambientales, hasta el punto de que se ha creado un término específico para la ciencia ficción que habla del cambio climático: *climate fiction*.

La fuerza de la ciencia ficción como herramienta para comprender los conflictos del presente reside en que ésta ofrece una visión alienada desde fuera, que nos permite examinarnos a nosotros mismos y a nuestras instituciones desde otra perspectiva (Canavan, 2014). Además, en estos mundos proyectados, los conflictos de las sociedades del momento son llevados al extremo en una suerte de hipérbolos de advertencia, lo que resulta muy útil para verlos más claramente. Esto es lo que ocurre en la serie *Under the Dome* (Brian K. Vaughan, 2013-2015), donde una misteriosa cúpula rodea el pueblo de Chester's Mill convirtiendo los límites del planeta en físicos y palpables.

Imaginar futuros también funciona como campo de pruebas de posibles soluciones. Resulta ingeniosa y divertida la oda al velcro que propone Kubrick en *2001: A Space Odyssey* (1968) como solución a los problemas de ingravidez dentro de una nave espacial. Por otra parte, imaginar futuros distópicos tiene el poder de activar cambios en el presente que desarticulan la predicción y la vuelven imposible (Žižek, 2009).¹ Como le sucede al protagonista de *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, 1995), la visión futura distópica nos impulsa a regresar a un pasado-presente con la intención de impedir el suceso que convirtió la superficie de la Tierra en inhabitable. Sin embargo, un exceso de visiones futuras apocalípticas puede conducir a la inacción por ecofatiga² (Huertas y Corraliza, 2016) o por pesimismo, que conduce a la aceptación del sistema actual y su destino como única alternativa posible (Demos, 2017; Žižek, 2008).

La ciencia ficción es, pues, una herramienta interesante para tratar la interacción entre la sociedad y el medio ecológico en el que se desarrolla, ya que pone de manifiesto las fricciones del presente, advierte de los riesgos de dinámicas actuales mediante la exageración y experimenta con posibles soluciones. Pero además es interesante por su potencial para modificar el futuro, ya sea mediante las reacciones que provocan las proyecciones distópicas como mediante la formación de imaginarios colectivos de lo posible.

2. Imaginarios de futuro en el cine de ciencia ficción de masas

Para configurar una idea sobre nuestro imaginario colectivo de lo posible, expongo a continuación los mundos futuros más recurrentes en el cine de masas y definitorios de nuestro modelo socioeconómico, apoyándome en películas representativas cuya trama está relacionada con algún o varios conflictos ecológicos.

Mundos del cambio climático: La simplificación de lo complejo



Imagen 1: En *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerlich, 2004), el cambio climático se muestra como un fenómeno repentino y apocalíptico, primero en forma de grandes olas que inundan la ciudad de Nueva York y después con la caída en picado de las temperaturas hasta niveles extremos de frío. En un par de días, la emblemática ciudad se convierte en un paisaje desolador al que muy pocos sobreviven.

The Day After Tomorrow (Roland Emmerlich, 2004) muestra una Nueva York devastada por la llegada abrupta de una nueva glaciación. En cuestión de días, el clima del planeta ha dado un vuelco y se vuelve gélido debido al desencadenamiento de la "gran tempestad", que provoca un descenso de 100 grados Fahrenheit por hora. Millones de personas mueren en las sucesivas tormentas y heladas. Entre los pocos supervivientes se encuentran, por supuesto, el protagonista (un climatólogo cuyas advertencias han sido ignoradas), su familia y el presidente de los Estados Unidos de América, quien al final de la película pronuncia el siguiente discurso:

"Durante años hemos actuado convencidos de que podíamos seguir consumiendo los recursos naturales de nuestro planeta sin que hubiera consecuencias. Nos equivocamos. Yo me equivoqué. Tener que dar mi primer discurso en un consulado en tierra extranjera demuestra que todo ha cambiado. No sólo para los EE.UU. Personas de todo el planeta son ahora huéspedes de las naciones que en su día llamamos el Tercer Mundo. En este momento de necesidad nos han acogido y nos han dado cobijo. Y yo agradezco profundamente su hospitalidad."

Este discurso (impensable en la era Trump) sucede en el tiempo de la calma, después de una catástrofe que se percibe como recuperable. Tras el perdón casi católico del presidente, y la implícita promesa de fe ciega en la ciencia como salvadora, el progreso occidental regresará desde ese "Tercer

Mundo” donde temporalmente se cobija, sin apenas ser cuestionado. Y es que, tal y como argumenta Mark Fisher (2018, p.44) la catástrofe ambiental aparece en la cultura capitalista como simulacro, como un fallo temporal del sistema que es enmendado por el propio capitalismo.

La simplicidad con la que se trata el cambio climático en este tipo de películas de masas contrasta con la complejidad real del asunto. Es precisamente por su magnitud y complejidad por la que Timothy Morton califica el cambio climático de *hiperobjeto* (2016), es decir, un objeto tan extenso en el tiempo y el espacio que es imposible de señalar o detectar directamente, que tiene más partes que el todo, y cuya comprensión precisa de un pensamiento sistémico. En cambio, *The Day After Tomorrow* sugiere un cambio climático sobrevenido, detectable, y rápidamente corregible tras enmendar el error político (no se sabe bien cómo) y retomar el buen camino del progreso científico. Este tipo de películas con personajes poco desarrollados, historias predecibles y mensajes ambientales simplificados, se recrean de una manera tan explícita en el espectáculo del desastre que pierden su capacidad para emocionar e incitar a la reflexión (Ivakhiv, 2013, p. 276).

En el análisis del reflejo social que aporta esta película no se puede pasar por alto la supremacía del hombre (el protagonista salvador) occidental (la gran potencia de EE.UU.) científico (poseedor del conocimiento y la verdad). Tal dominancia eclipsa otra supremacía que, aunque evidente y común en el cine de ciencia ficción, resulta relevante para este análisis: la especista. Si se muestra muy poco de lo que sucede en otros países, ni que decir tiene que no se menciona en absoluto qué pasa con las demás especies del planeta, ni siquiera aquellas domesticadas de las cuales dependemos. La única excepción es un perro, un fiel compañero de los protagonistas que, lejos de aportar otra visión, enfatiza la humana. El punto de vista es, pues, humano, y no sólo eso, sino del subgrupo minoritario del hombre blanco estadounidense pudiente.

Mundos superpoblados: El excedente de personas



Imagen 2: En la Nueva York superpoblada de *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1974), una gran mayoría vive hacinada en literalmente cualquier rincón de la ciudad, mientras una pequeña élite vive cómoda y lujosamente. La contaminación, la pobreza, el hambre y la corrupción dominan la ciudad.

Los primeros minutos de la película *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1974) exponen magníficamente cómo se llega a la distopía de la superpoblación. En forma de secuencia fotográfica, se muestra la progresión de la expansión de la conquista del oeste, que da paso a la escasez, la contaminación y las aglomeraciones de la sociedad postindustrial. Finalmente, aparece un mundo en ruinas y estamos en Nueva York en el año 2022 con una población de 40 millones de personas. La catástrofe ha sucedido, el futuro distópico ha llegado.

Esta corta secuencia de fotografías previas al inicio de la película muestra lo que Kenneth E. Boulding describe como el paso de la "economía del cowboy" (que considera las reservas como infinitas y el consumo en expansión) a la "economía de la nave espacial" (caracterizada por la escasez, la contención y el control) (Höhler, 2014). Este cambio de visión, con evidentes consecuencias ecológicas, es fruto del momento histórico de mediados del siglo XX. La aparición de las primeras fotografías del planeta Tierra desde el exterior ("Earthrise"³, obtenida por el Apollo 8 en 1968, y "Blue Marble" tomada por el Apollo 17 en 1972) pusieron de manifiesto algo que no era en absoluto nuevo, pero que nunca antes se había visto en forma de evidencia fotográfica: la finitud de la Tierra y la necesidad de convivencia como una misma especie en esta *canica azul*⁴. Además, el informe "Los límites del crecimiento" (Meadows, 1985), presentado en la

conferencia de Naciones Unidas en Estocolmo de 1972, ayudó a difundir la idea de que los humanos vivimos en el mismo barco.

La conjunción de la evidencia de los límites de los recursos junto con la explosión demográfica del momento (*baby boom*) se traduce rápidamente en inquietud sobre si cabremos todos en la Tierra. Así, a finales de los 60 surgen movimientos de control de la población, y en la década de los 70 China comienza a aplicar sus políticas de control de natalidad (Höhler, 2014); sin embargo, el consumo per cápita sigue en aumento. En este contexto florecen en el imaginario colectivo futuros distópicos superpoblados como la citada *Soylent Green*.

El imaginario de la superpoblación sigue presente en el cine de ciencia ficción, siendo el detonante para la búsqueda de otros planetas como sucede en *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013). Y es que el temor a la superpoblación sigue estando vigente, como se percibe en opiniones de autores contemporáneos que consideran el hecho de nacer como el nuevo pecado original⁵ y en llamamientos a abstenerse de la reproducción (desde el "*Make kin, not babies*" de Donna Haraway hasta el Movimiento por la Extinción Humana Voluntaria).

Como en tantas otras películas, en *Soylent Green* se achaca el resultado distópico al exceso de población y no al exceso de consumo por una parte de ella, por lo que la solución pasa por el control de la población. La propuesta de actuar en sólo una parte de la ecuación es aún más evidente en *Downsizing* (Alexander Payne, 2017). En una escena de esta película, el vendedor de la tecnología que permite reducir el tamaño de los humanos deja claro que el objetivo no es alcanzar un equilibrio ecológico (pues a menor tamaño, cabría esperar un menor consumo de recursos y menos contaminación asociada) sino posibilitar un consumo prácticamente ilimitado. Imaginarios como este colaboran a difundir la fe en que la tecnología siempre empujará hacia arriba los límites del consumo, a cualquier coste. En definitiva, la opción de incidir en el nivel de consumo brilla por su ausencia en este tipo de imaginarios.

Mundos bárbaros: No hay alternativa



Imagen 3: Escena de *Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015) en la que el tirano Joe abre las compuertas de la fuente de agua. Abajo, las masas desdentadas y harapientas se abalanzan por el ansiado recurso con sus rudimentarios cuencos y con sus bocas abiertas, pisoteándose unos a otros.

"Amigos, no os volváis adictos al agua. Se apoderará de vosotros y resentiréis su ausencia", sentencia el tirano Joe tras cerrar bruscamente las compuertas del agua ante la aún sedienta masa de desdentados y harapientos. Asistimos a la crueldad del totalitarismo de *Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015) desde la comodidad de las butacas del cine, y por contraste nuestro tranquilo mundo capitalista parece un paraíso.

La saga *Mad Max* ejemplifica la famosa frase de Frederic Jameson (2005, p.199) de que *"es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo"*. Según Jameson, en el capitalismo tardío existe la creencia universal de que, dado que las alternativas históricas al capitalismo han demostrado ser inviables e imposibles, ningún otro sistema socioeconómico es concebible y mucho menos prácticamente disponible. Esta teoría es refrendada por Fisher, quien define el actual sistema político con el término de realismo capitalista: *"la idea muy difundida de que el capitalismo no sólo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa"* (Fisher 2018, p.22).

El imaginario cinematográfico está colmado de escenarios distópicos que fortalecen la dicotomía de capitalismo o barbarie y la idea de que no hay alternativa al capitalismo. Muchas de estas películas están cargadas de añoranza de los buenos tiempos consumistas. Escenas como la del disfrute de una Coca-Cola en el mundo devastado de *The Road* (John Hillcoat, 2009) inscriben profundamente el realismo capitalista en el imaginario colectivo (Abu Ali, 2016). Además, los relatos distópicos y apocalípticos difunden miedo, que es utilizado para justificar la pérdida de libertades y el retroceso en los derechos humanos.⁶ En este sentido, la secuencia citada de *Mad Max: Fury Road* es un ejemplo hiperbólico del uso del miedo para limitar los

derechos más básicos de la población: desde el aspecto terrorífico de Joe y su séquito, hasta su discurso que infunde el temor a algo tan básico como es nuestra dependencia del agua.

También es mediante el miedo como en la serie *Years and Years* (Simon Cellan Jones y Lisa Mulcahy, 2019) los ciudadanos de la Manchester del futuro próximo pierden la libertad de movimiento en un barrio marginal considerado como potencialmente peligroso. Pero nótese que en *Years and Years*, los barrios cercados, los campos de refugiados, las políticas de exterminio, etc., ocurren dentro de una sociedad capitalista y democrática. Y es que, en contraste con el totalitarismo postapocalíptico de *Mad Max: Fury Road*, imaginarios como el de *Years and Years* presentan mundos en los que el ultra-autoritarismo y el capital no son para nada incompatibles (Fisher, 2018, p.22): los campos de concentración y los repartidores de comida a domicilio coexisten perfectamente. No se trata de capitalismo o barbarie, sino que se exhibe la barbarie del sistema actual, contradiciendo su propio relato. Y esto precisamente, la exhibición de la contradicción, la invocación de lo real que subyace a la realidad que el capitalismo nos presenta, es según Fisher la única estrategia que posibilita un cuestionamiento serio del sistema capitalista actual.

Por último, hay que señalar que en *Years and Years* la catástrofe no es inminente ni es algo que ya ha ocurrido, sino que se vive a medida que transcurre la vida en un sistema que aún se parece mucho al nuestro. El mundo se desliza en un cataclismo lento, progresivo, y eso lo hace aceptable, como evidencia el discurso de la abuela en el último capítulo de la serie, en el que nos culpa como sociedad por haber contribuido poco a poco a que el mundo sea tal y como es.

La conquista de otros mundos: La vida escindida



Imagen 4: Montaje de Nick Acosta a partir de fotogramas de la escena de *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) en la que el protagonista descubre la Estación Espacial Cooper. Como puede verse en la imagen, en la estación se han reproducido las condiciones ambientales de la Tierra, e incluso el "american way of life". Esta escena pone en evidencia el tipo de personas que podrán huir del planeta en caso de catástrofe global, y la ausencia de crítica al modelo que ha conducido a la devastación de la Tierra (ver escena en: <https://thumbs.gfycat.com/InnocentGoodnaturedKangaroo-mobile.mp4>).

"El fin de la Tierra no será nuestro fin", reza el poster de la película *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014). La frase refleja la fantasía estructural del realismo capitalista que Fisher (2018, p.44) señala como una de sus aporías más evidentes: la suposición de que los recursos son infinitos. En *Interstellar*, el fin de la Tierra no será nuestro fin porque, una vez agotados los recursos terrestres, podremos continuar explotando los de otras galaxias, y si la Tierra se convierte en un lugar inhabitable, transformaremos y habitaremos otros lugares del universo.

La fantasía colonizadora no se circunscribe a las películas de ciencia ficción; la NASA y proyectos privados como el Mars One trabajan desde hace décadas en las posibilidades de terraformar planetas,⁷ con una enorme inversión de tiempo, capital y recursos tecnológicos. Para abordar la terraformación como alternativa, tomemos el final de *Interstellar*, cuando el protagonista despierta en la Estación Espacial Cooper y descubre el mundo recreado en ella: casas, vegetación, un grupo de personas jugando al béisbol... La existencia de todo ese mundo fuera de la Tierra transmite (sin mostrarla) la reproducción del Génesis bíblico que ha acontecido en la nave,

pues para que tal escena exista debe de haberse procurado la luz para que vivan las plantas, el aire para que respiren los jugadores, la gravedad para que la pelota caiga, y en definitiva las condiciones y los procesos físicoquímicos y biológicos que posibilitan la vida. Dios es substituido por el ser humano en la creación de manera que, si en el cristianismo todo lo que hay en la Tierra fue creado para el servicio del ser humano, el capitalismo tardío extiende este utilitarismo al universo entero, que está ahí para ser explotado por nosotros.

Pero, si no hemos sido capaces de habitar el lugar que nos es propicio, ¿qué nos hace pensar que seremos capaces de habitar un entorno completamente hostil para la vida? Y, visto que la recreación del nuevo mundo se hace siguiendo el mismo modelo socioeconómico actual, ¿qué evita que los problemas ambientales que hemos causado en la Tierra no continúen en el espacio exterior? Por otra parte, la huida de una Tierra devastada, de ser posible, sería una solución accesible sólo para unos pocos. La escena de *Interstellar* del campo de béisbol en la Estación Espacial Cooper da pistas sobre qué nacionalidad y qué clase social se ha visto beneficiada en esta huida. En el planeta devastado queda la humanidad que no ha tenido opción de salvarse, junto con el resto de especies de la Tierra que nunca fueron contempladas en el plan de fuga.

Existe en nuestro imaginario otra forma recurrente de huida: la transmigración de la vida al mundo virtual. *The Matrix* (Lana Wachowski y Lilly Wachowski, 1999) o la citada *Years and Years* son ejemplos de esta alternativa que supone la emancipación de los límites físicos y temporales, incluida la mortalidad. En estos casos, ya no se trata de "humanos sin mundo"⁸ como aquellos en busca de un planeta para habitar, sino de "humanos sin cuerpo" que se convierten en "humanos-mundo" puesto que, transgredidos todos los límites, nada será sino humano, o como dirían algunos, todo será californiano (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, p. 95). De nuevo surge la cuestión de quién podrá beneficiarse de esta solución y quién quedará fuera.

Regreso al mundo tras la catástrofe: La repetición de la historia



Imagen 5: La nave Axiom de *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008). Muchos años después de la huida del planeta, la gran corporación BnL (responsable de la devastación de la Tierra) dirige y controla la sociedad, que vive infantilizada e inmovilizada, completamente escindida de los sistemas ecológicos y también del trabajo.

Wall-E (Andrew Stanton, 2008) retoma la trama de la huida del planeta donde *Interstellar* la dejó, pues comienza con la humanidad viviendo en una nave espacial desde que la Tierra se convirtió en inhabitable debido a los excesos del capitalismo de consumo y las corporaciones. Tanto en la estación espacial Cooper (*Interstellar*) como en la nave Axiom (*Wall-E*), la vida de los humanos se desarrolla con normalidad a pesar de estar desvinculada de los sistemas ecológicos terrestres. Incluso parece que transcurre con mayor tranquilidad, pues el sistema está totalmente controlado y tanto la población como el capital han dejado de estar a merced de las “catástrofes naturales”.

Wall-E acaba con el regreso de los humanos a la Tierra tras descubrir signos de su recuperación. Sin embargo, los títulos de crédito extienden el relato, y vemos que la evolución de los humanos regresados coincide paso por paso con el relato occidental de la historia de la humanidad: la agricultura, la ingeniería, la urbanización... La paradoja que supone que la Tierra se recupere siguiendo el mismo proceso que llevó a su devastación puede interpretarse como una constatación de la teoría de Fisher sobre nuestra incapacidad para imaginar un sistema social diferente al nuestro. Por otro lado, la repetición de la historia y del progreso también podría interpretarse como una acción deliberada, fruto de la creencia de que nuestro sistema es el mejor, por lo que debe reproducirse. En todo caso, la catástrofe ambiental de nuevo es entendida como un simulacro en la cultura capitalista, un fallo temporal tras el cual todo vuelve a la normalidad del progreso.

Tras los títulos de crédito, la película esconde una última sorpresa: la aparición de la cuña publicitaria de BnL, la macrocorporación que devastó la Tierra y que sometió a los humanos en la nave Axiom. Para ponernos en situación, recordemos que en *Wall-E* se nos cuenta una historia en la que el sentido de cooperación y responsabilidad social de los humanos se acaba imponiendo a la tiranía consumista de la macrocorporación BnL, y los títulos de crédito afianzan este triunfo. Sin embargo, la cuña publicitaria final da un giro irónico a todo ello desvelando que, en realidad, este relato aparentemente anticapitalista está patrocinado por el mismísimo villano de la película. Su control y sometimiento siguen vivos y están detrás del mensaje, que queda profundamente alterado en lo que es un claro ejemplo de *anticapitalismo corporativo*, es decir, un discurso anticapitalista que tiene su origen en el propio capitalismo y que desarticula el movimiento anticapitalista auténtico (Fisher, 2018, p.37).

La difusión de cierto anticapitalismo no es algo extraño en el cine de masas donde cada tanto el villano es una corporación (*Wall-E*, *Avatar*, *Moon...*). Más que minar el realismo capitalista, este anticapitalismo gestual lo refuerza (Fisher, 2018 p.35), pues cierta dosis de un leve y controlado anticapitalismo desarticula la auténtica crítica. Así, *Wall-E* exhibe nuestro anticapitalismo frente a nosotros y eso nos permite seguir consumiendo con impunidad (Fisher, 2018, p. 36). Quienes llegamos hasta el final de la cinta, asistimos con impotencia a la revelación del origen corporativo del mensaje anticapitalista que acabamos de disfrutar, de la mano del anuncio de BnL a modo de patrocinador de la película que supuestamente lo critica.

3. Romper con el futuro. Desmontando el paradigma de la modernidad, el progreso y el capitalismo

Parece, pues, que nos es difícil pensar en un futuro que no sea apocalíptico, y cuando lo intentamos, o bien se asemeja demasiado a una repetición de la historia que conduce inevitablemente al desastre inicial, o bien puede confundirse con el anticapitalismo corporativo. Pero si, como se interpreta del texto de Jameson, nuestra limitación a la hora de imaginar posibles escenarios tiene su origen en el paradigma desde donde los pensamos,⁹ entonces desmontando la ficción del capitalismo tardío, mostrando sus aporías y desvelando el realismo capitalista,¹⁰ deconstruyendo la noción de visión dominante,¹¹ y en definitiva traspasando las fronteras del paradigma establecido, quizás nos conduzca a una apertura de los escenarios posibles.

En este viaje hacia nuevas formas de pensarnos en el mundo, encontramos aliados en las culturas alejadas del capitalismo y la modernidad occidental, revisonadas ahora no como una sobrevivencia del pasado, sino como posibles maneras de subsistencia en el futuro (Danowski y Viveiros de

Castro, 2019, p.218). La manera de entender el mundo de *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975), por ejemplo, carece de las fronteras occidentales entre natura-cultura y yo-otro; pues Dersu es un indígena de la taiga con una cosmovisión animista para quien el tigre, el fuego y todos los demás integrantes del mundo tienen subjetividades al mismo nivel que los humanos. Esta cosmovisión se asemeja a lo que Eduardo Viveiros de Castro¹² llama *perspectivismo amerindio*¹³ y es que, en ciertas comunidades de la Amazonía, la noción de humano depende del punto de vista. Así, por ejemplo, los humanos se ven entre sí como humanos, mientras que los jaguares ven mundos diferentes, pero entre ellos también se ven como humanos (Viveiros de Castro, 2013). Esta perspectiva pone entre las cuerdas no sólo el binomio objeto/sujeto, sino también el de humano/no humano y el de cultura/natura.

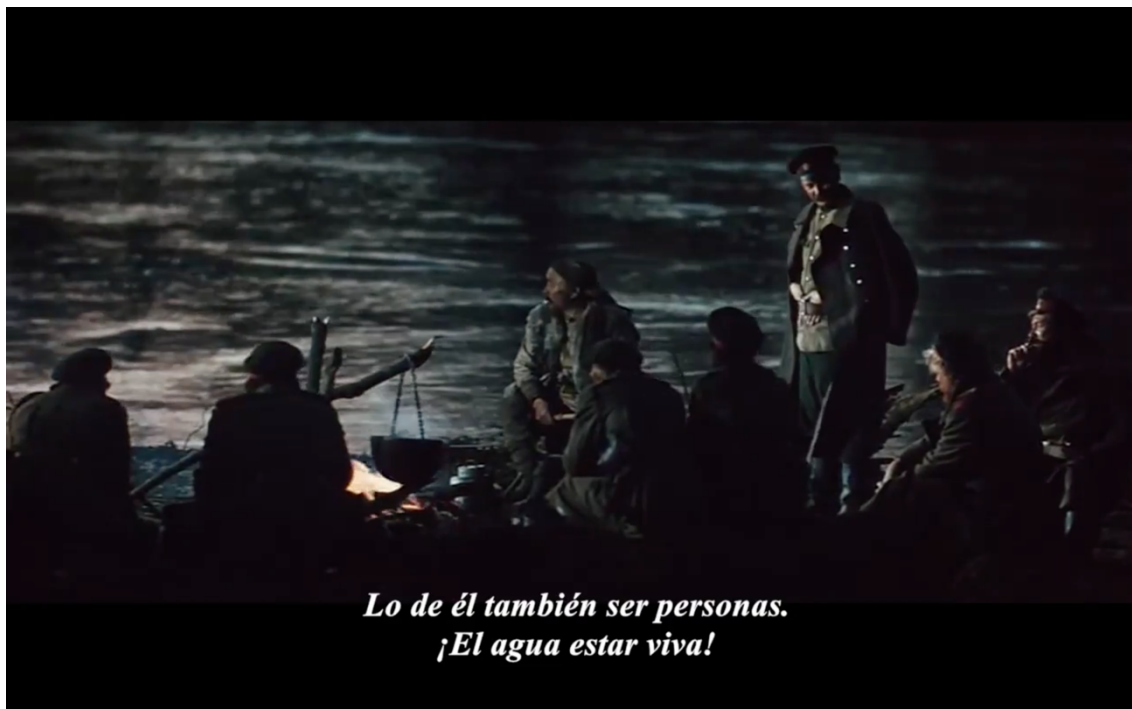


Imagen 6: Escena de *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975). Para el cazador, el fuego, el agua, el sol, el tigre, todo es "gente". Su cosmovisión animista, que contrasta fuertemente con el supremacismo y la jerarquía antropocéntrica occidental, provoca la risa de todos menos del capitán Vladímir, quien le admira y le ama a pesar de la diferencia de sus mundos.

También es posible desestabilizar mundos de pensamiento con la creación de otros nuevos (Gunkel et al, 2017, p.14). Es lo que hace Apichatpong Weerasethakul con su cine inventivo, performativo y creador de mundos en los que naturalmente se disuelven las fronteras occidentales de lo posible (Marrero-Guillamón, 2018). Películas como *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010) están repletas de fantasmas, personas reencarnadas en animales, diferentes espíritus que habitan el mismo cuerpo, animales que conversan con humanos..., en definitiva, una multitud de mundos en los que las inmaterialidades se materializan y son percibidas como reales. El

resultado es una experiencia sensorial con gran capacidad transformadora, que presenta nuevas formas de entidades, nuevas subjetividades y nuevos mundos de pensamiento (Marrero-Guillamón, 2018).



Imagen 7: Escena de sexo interespecie entre una princesa y un pez, en *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (Apichatpong Weerasethakul, 2010). En la película se transgreden con naturalidad las dicotomías occidentales, fluyendo entre lo vivo y lo muerto, lo humano y lo no humano y el pasado y el presente.

Por otro lado, resulta interesante el recurso de apostar por protagonistas outsiders, queers o rebeldes que no acaban de encajar en la sociedad, alejándose de la figura del héroe occidental. Me refiero al tecnócrata soñador de *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), a la rebelde mutilada de *Mad Max: Fury Road*, al mutante de *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995), o al extraño burócrata infectado de *District 9* (Neill Blomkamp, 2009). Es precisamente su rareza lo que les confiere un poder especial para encontrar subterfugios, grietas y vías de escape de la catástrofe a la que se dirige o se ha dirigido la sociedad. Su papel protagonista como visionarios, mediadores y facilitadores de otros mundos posibles supone una crítica a la sociedad y a lo que ésta considera "normal" o mainstream, responsabilizándola de la caída al desastre. Es preciso escapar de esa normalidad si queremos visualizar alternativas (Cuello, 2018). Para ello, sigamos al raro, al mutante, o como diría Bruno Latour (2011), al Frankenstein.

O mejor, sigamos a Wilkus, el protagonista de *District 9*. La infección con una sustancia alienígena le convierte progresivamente en alien, en un proceso de transformación gradual que es físico y también mental, ya que su manera de comprender el mundo se ve afectada por este nuevo punto

de vista que ocupa. El imaginario mutante resulta muy potente en dos sentidos. Por un lado, la presentación de un híbrido entre humano y alien (el más extraño de los no humanos) dinamita oposiciones binarias y jerarquizadas, amenazando el relato antropocentrista y supremacista que justifica que los humanos estamos por encima de los animales (Steenkamp, 2014, p.151). Por otro, la conversión física en el otro no humano obliga al protagonista a ponerse en ese lugar ajeno, desde donde logra comprender, querer y atender a la otredad más extraña e inaccesible. En este sentido, *District 9* encarna las premisas de pensadores como Guattari, Haraway, Latour o Morton, para quienes es necesario descender de nuestro trono excepcionalista y supremacista y situarnos en puntos de vista no humanos para poder comprender la complejidad de la ecosfera y plantearse maneras de coexistencia ecológica. Wilkus lo hace literalmente, pero ante nuestra imposibilidad física de devenir el otro, el realismo especulativo propone el uso de la especulación para trascender nuestras limitaciones naturales como humanos y aproximarnos a esos otros mundos más allá del nuestro (Brassier et al., 2007).



Imagen 8: El proceso de transformación de Wilkus en el alien, en *District 9*, no sólo es físico sino que también conlleva la comprensión de la otredad.

En esta confrontación con la alteridad, resulta crucial la dirección de aproximación al otro. La primera opción es la de acercar al otro a nuestro mundo. Esto conlleva una antropomorfización del alien, como ocurre en la película *E.T. the Extra-Terrestrial* (Steven Spielberg, 1982). La segunda, mucho más arriesgada e interesante, consiste en adentrarnos nosotros en el mundo del otro. Esto implica abrazar lo incomprensible y aceptar posibles cambios radicales en nuestra persona, como sucede en *Solaris* (Andréi Tarkovski, 1979), incluida una cierta desantropomorfización de uno mismo (el caso radical lo escenifica Wilkus en *District 9*). En un paso más hacia fuera del antropocentrismo, *Stalker* (Andréi Tarkovski, 1984) nos enseña que debemos aceptar con humildad la posibilidad de que, en los mundos no humanos, no sólo no seamos los protagonistas, sino que seamos del todo irrelevantes.

4. Ecoficciones. Práctica artística colectiva para la imaginación de realidades en paradigmas alternativos

De mi investigación sobre el imaginario de lo posible nace el taller de Ecoficciones. El reto era ofrecer un catálogo de imaginarios alternativos a aquellos que nos atascan entre el capitalismo y fin del mundo. Para la confección de este catálogo de imaginarios alternativos era necesario cumplir con tres requisitos.

En primer lugar, la experiencia debía de ser participativa con el fin de enriquecer los resultados con diferentes puntos de vista y sumar el máximo de imaginarios posibles. En segundo lugar, la experiencia debía de estar fundamentada en la ficción como instrumento de doble filo: por un lado, debe desvelar la ficción que el cine de masas nos inculca y que controla las visiones del pasado, la experiencia presente y las proyecciones futuras; y por otro, debe reapropiarse de la ficción para crear interrupciones o *contraficciones* (Belsunces, 2018). Por ello, el hilo conductor del taller es el cine, lugar común donde se refleja el imaginario de lo posible según nuestro paradigma, y también linterna que arroja luz sobre las grietas de la ficción capitalista, así como experiencia transformadora hacia nuevos mundos de pensamiento. En tercer lugar, para poder plantear otros posibles era necesario dejar atrás el paradigma tradicional imperante y su modelo de pensamiento binario y antropocéntrico. Para ello, los participantes del taller construimos un marco de pensamiento alternativo que posibilitase la imaginación de otras realidades. Este proceder se asemeja a la *potencia destituyente* que describe Agamben (2016), ya que supone neutralizar los escenarios propuestos por el capitalismo, no mediante la confrontación sino mediante su inoperatividad.

Con el fin de traspasar el análisis cinematográfico y llevarlo a la acción, el taller finaliza con la creación de *ecoficciones*, especulaciones de lo posible que se presentan como alternativa al imaginario de futuro del capitalismo tardío. Se trata de relatos que escapan del paradigma binomial, protagonizados por redes multiespecíficas, seres híbridos, objeto-sujetos...; en definitiva, por entidades más allá de la humana de muy diversas escalas espaciales y temporales. Estas ecoficciones son creadas por los participantes en forma de collage animado mediante *stop motion*. Este lenguaje responde, por un lado, a la coherencia con el hilo conductor del taller, que es el cine; y por otro, al gran potencial que tiene la reapropiación de imágenes en la construcción de nuevos escenarios de posibilidades. Y es que el establecimiento de nuevas relaciones entre imágenes reapropiadas permite "escuchar los futuros cancelados y ensayar desde allí imágenes que nos animen a pensar un descalce de la narrativa institucionalizada de lo que viene" (Cuello, 2018).

Todas las ecoficciones creadas en las diferentes ediciones del taller están siendo coleccionadas formando un catálogo de realidades paralelas. En contraste con los escenarios posibles que nos ofrece el capitalismo tardío, en este *catálogo de ecoficciones* ni el capitalismo ni la barbarie tienen sentido, y el fin de un mundo puede resultar el inicio de otro. El catálogo alienta al cambio hacia subjetividades menos antropocéntricas y dicotómicas, tan necesario para afrontar verdaderamente la crisis ecológica (Guattari, 2000). Esto se produce de manera directa en los participantes del taller, a través de la vivencia del viaje hacia el nuevo paradigma y el descubrimiento-creación de las realidades alternativas. Indirectamente, el catálogo ofrece a sus visitantes un abanico de realidades ficcionadas de paradigmas alternativos que abre la imaginación en ese sentido.

Así, la colección de ecoficciones es una propuesta que sintoniza con la necesaria salida del antropocentrismo y del excepcionalismo humano que plantea Haraway (2016), y comparte con esta autora la puesta en práctica de la fabulación de realidades ecocéntricas. Dado que la realidad comprende multitud de subjetividades humanas y no humanas y el mundo no puede explicarse bajo un solo punto de vista (Harman, 2015), las ecoficciones se presentan en forma de catálogo potencialmente infinito; una multiplicidad de realidades especuladas, frente a la realidad absoluta del correlacionismo antropocéntrico (Meillassoux, 2015).



Imagen 9: Fotogramas de *Marmutar* (Marzia Matarese, Jordi Martínez Vilalta, Gabriela Dimaro, Albert García-Alzórriz, Adrianna Quena) y *ST* (Kàtia Llabata, Àlex López Noguera, Helen Torres, Sara Álvarez), dos de las animaciones creadas durante el taller de Ecoficciones llevado a cabo en Hangar en febrero de 2020 (todas las ecoficciones de este taller están publicadas en la web <https://hangar.org/es/activitats-recerca-i-transferencia-de-coneixements/ecoficciones-animadas-imaginarios-resultado-del-taller-de-ecoficciones-a-cargo-de-paula-bruna/>)

5. Conclusiones

El cine resulta un instrumento interesante para estudiar los escenarios ecosociales a los que nuestra sociedad puede derivar según su paradigma,

ya que nos planta ante nosotros el imaginario que se desprende de la ficción del realismo capitalista en la que estamos inmersos.

Por un lado, el cine de masas representa las lógicas de pensamiento, así como sus limitaciones y aporías. Desde ese lugar, el cine nos muestra los mundos por venir: mundos donde se presenta de manera extremadamente simplificada y desvinculada un "hiperobjeto del Antropoceno" como es el cambio climático; mundos superpoblados donde el otro deviene amenaza por el mero hecho de existir; mundos apocalípticos post-capitalistas inundados de mensajes de añoranza por el consumismo; mundos fuera de nuestro mundo y vidas escindidas de los sistemas ecológicos que nos albergan, incluso escindidas del propio cuerpo... Todos ellos presentan un relato común: parten del modelo actual capitalista como la mejor alternativa, quizás con algunos excesos que conducen a un fallo temporal del sistema; un fallo que puede convertirse en una distopía más o menos sobrevenida y que, en todo caso, podrá revertirse gracias a la promesa de soluciones tecnológicas que permitirán regresar de nuevo al mejor sistema posible, que es el actual.

Por otro lado, el cine de ciencia ficción que plantea como posible aquello que traspasa los límites del pensamiento normal, resulta estimulante y liberador y deviene necesario para adentrarse en otras formas de pensamiento. Películas que rompen con la temporalidad lineal del capitalismo, donde la esperanza no está depositada en un futuro tecnológico sino en una fuerza empática que sucede en un espacio temporal indeterminado. Relatos que reescriben la historia, que muestran maneras de vivir alejadas del capitalismo, y que plantean mundos de pensamiento alternativos. Personajes no normativizados que traspasan las fronteras entre lo humano y lo no humano, que conviven naturalmente con objetos-sujeto, que se hacen presentes después de muertos; personajes, en definitiva, que nos ofrecen imaginarios que se enfrentan a la ficción capitalista. Este tipo de ficción consigue abrir el abanico de lo posible.

Por ello, el cine es el hilo conductor de la experiencia participativa de Ecoficciones. A través de este taller se analiza la ficción que el capitalismo nos presenta como real y se abre la puerta hacia la expansión de los límites del paradigma. Además, y esto deviene muy importante por lo que respecta al impacto de la experiencia, el taller activa la creación de ficciones alternativas que se amparan en un nuevo paradigma creado por los participantes, una experiencia que contribuye al cambio de subjetividad individual y colectivo que Guattari (2000) define como necesario para afrontar las crisis ecológicas.

Bibliografía

- Abu Ali, (2016), *Abrir la Visión*. Página web: <http://www.al-barzaj.org/2016/10/abrir-la-vision.html> [consulta: 02.05.2020]
- Agamben. G. (2016). "Elementos para una teoría de la potencia destituyente", *Artilería inmanente*. Página web: <https://artilieriaainmanente.noblogs.org/post/2016/05/12/giorgio-agamben-elementos-para-una-teoria-de-la-potencia-destituyente/> [consulta: 04.05.2018]
- Belsunces, A. (2018), "Las políticas de la tecnología-ficción", *CCCB LAB*. Página web: <http://lab.cccb.org/es/las-politicas-de-la-tecnologia-ficcion/> [consulta: 05.02.2020]
- Bracero, F. (12 de febrero de 2019), "El proyecto de colonia en Marte entra en bancarrota", *La Vanguardia*. Página web: <https://www.lavanguardia.com/ciencia/20190212/46405236648/mars-one-marte-colonia-bancarrota-bas-landorp.html> [consulta: 02.02.2020]
- Brassier, R., I. H. Grant, G. Harman, y Q. Meillassoux (2007). "Speculative Realism". *Collapse III*. Pp. 306-449.
- Canavan, G. (2014), "Preface" en G. Canavan y K.S. Robinson (eds.), *Green Planets: Ecology and science fiction*, Middletown CT, Wesleyan University Press. Pp. ix-xii.
- Cuello, N. (2018), "Futuros queer, utopías animales y afectos ingenuos. Paisajes para una imaginación política extraña del mañana", *Jardines Virtuales, Caja Negra Editora*. Página web: <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/futuros-queer-utopias-animales-y-afectos-ingenuos-paisajes-para-una-imaginacion-extrana-del-manana/> [consulta: 05.02.2020]
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019), *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Davis, M. (2001). *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*, Barcelona, Virus.
- Demos, T.J. (2017), *Against the Anthropocene. Visual culture and environment today*. Berlin, Sternberg Press.
- Fisher, M. (2018), *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra.
- González Varela, S. (2015), "Antropología y el estudio de las ontologías a principios del siglo XXI: sus problemáticas y desafíos para el análisis de la cultura", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XXI, núm. 42.
- Guattari, F. (2000), *The three ecologies*, Londres y New Brunswick, Athlone Press.

- Gunkel, H., Hameed, A., y O'Sullivan, S.D. (2017) "Futures and Fictions" en A. Hameed, H. Gunkel, y S. D. O'Sullivan (eds.), *Futures and Fictions*. Londres, Repeater. Pp. 1-20.
- Haraway, D. J. (2016), *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, Durham y Londres, Duke University Press.
- Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Höhler, S. (2014), "The real problem of a spaceship is its people" en G. Canavan y K.S. Robinson (eds.), *Green Planets: Ecology and science fiction*, Middletown CT, Wesleyan University Press. Pp. 99-115.
- Huertas, C. y Corraliza, J. A. (2016), "Resistencias psicológicas en la percepción del cambio climático", *Papeles*, 136 (De relaciones ecosociales y cambio global), pp. 107-119. Página web: http://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/revista_papeles/136/Resistencias_psicologicas_percepcion_cambio_climatico_C.Huertas_J.A.Corraliza.pdf [consulta: 02.06.2019]
- Ivakhiv, A.J. (2013). *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*, Waterloo, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier University Press.
- Jameson, F. (2005), *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Londres, Nueva York, Verso.
- Latour, B. (2011). "Love your monsters. Why we must care for our technologies as we do our children", *Breakthrough journal*, fall: 19-26. Página web: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/107-BREAKTHROUGH-REDUXpdf.pdf> [consulta: 02.02.2020]
- Life, ed. (2003). *100 Photographs that Changed the World*, New York.
- Marrero-Guillamón, I. (2018), "The Politics and Aesthetics of Non-Representation: Re-Imagining Ethnographic Cinema with Apichatpong Weerasethakul", *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 33: 13-32. Página web: <https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.02> [consulta: 02.02.2020]
- Meadows, D.H., Meadows, D.L., Randers, J., Behrens, W.W. (1985). *Los límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la humanidad*. México, Fondo de Cultura Económica
- Meillassoux, Q. (2015), *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Morton, T. (2016), *Dark ecology. For a logic of future coexistence*, Nueva York, Columbia University Press.

Nieves, J.M. (4 de abril de 2019), "¿Podrá la NASA poner hombres en Marte en 2033?", *ABC*. Página web: https://www.abc.es/ciencia/abci-podra-nasa-poner-hombres-marte-2033-201904042005_noticia.html [consulta: 02.02.2020]

Steenkamp, E. (2014), "Future ecologies, current crisis: Ecological concern in South African speculative fiction" en G. Canavan y K.S. Robinson (eds.), *Green Planets: Ecology and science fiction*, Middletown CT, Wesleyan University Press. Pp. 143-157.

Viveiros de Castro, E. (2013), *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Weisman (28 de agosto de 2013). "Crowded Planet. A conversation with Alan Weisman", *Orion Magazine*. Página web: <https://orionmagazine.org/article/crowded-planet/> [consulta: 02.02.2020]

Žižek, S. (2008), "Nature and its discontents", *SubStance*, 37(3), pp. 37-72. Página web: <http://www.jstor.org/stable/25195185> [consulta: 14.05.2019]

Žižek, S. (2009), *First as tragedy, then as farce*, Londres, Nueva York, Verso.

Notas

¹ "Primero debemos percibirlo [el desastre] como nuestra suerte, como inevitable, y entonces, proyectándonos a nosotros mismos sobre él, adoptando su punto de vista, debemos retroactivamente insertar sobre su pasado (el pasado del futuro) posibilidades contrafactuales («¡si hubiéramos hecho esto y aquello, la calamidad que ahora estamos experimentando no se habría producido!») sobre las cuales actuamos hoy. Tenemos que aceptar que, a nivel de posibilidades, nuestro futuro está sentenciado, que la catástrofe se producirá, que es nuestro destino; y entonces, en el contexto de esta aceptación, movilizarnos para interpretar el acto que cambiará el propio destino y así insertará una nueva posibilidad sobre el pasado. Paradójicamente, la única manera de evitar el desastre es aceptarlo como inevitable." (Žižek, 2009).

² Se entiende por ecofatiga "la tendencia a rechazar asumir la sobrerresponsabilidad de los hechos presentados y, consecuentemente, a desconectar de la información emitida" (Huertas y Corraliza, 2016, p. 113).

³ Earthrise ha sido considerada por la revista *Life* como una de las 100 fotografías que cambiaron el mundo: "Tomada en Nochebuena de 1968, cerca del final de uno de los más tumultuosos años que los EEUU habían conocido jamás, la fotografía Earthrise inspiró la contemplación de nuestra frágil existencia y de nuestro sitio en el cosmos" (*Life*, 2003).

⁴ Canica azul es la traducción de "Blue Marble", el nombre que la NASA dio a la fotografía de la Tierra tomada por el Apollo 17 en 1972.

⁵ El autor de *El mundo sin nosotros* afirmó que "en el siglo XX, cuando nuestra población se cuadruplicó llegamos a un punto en que redefinimos el pecado original: sólo por haber nacido somos parte del problema" (Weisman, 2013).

⁶ Según Mike Davis (2001), la gestión del miedo en la sociedad actual se ha convertido en una carta blanca para generar consenso social en torno a políticas discriminatorias y autoritarias, que se ve traducido en el espacio urbano mediante nuevas formas de urbanismo y nuevas tecnologías y métodos de control social.

⁷ La NASA ha anunciado la previsión de enviar humanos a Marte en el 2033 (Nieves, 2019). Por su parte, el proyecto privado internacional tenía previsto adelantarse a esta fecha y establecer la primera colonia humana en Marte en 2025 (Bracero, 2019).

⁸ En su análisis de las diferentes versiones de la relación entre los humanos y el mundo, Danowski y Viveiros de Castro utilizan la expresión "humanos sin mundo" para referirse a "la creencia, y sobre todo el deseo, de que, de modo inexorable -aunque pueda ser titánicamente acelerado o cobardemente retardado-, la tecnología nos llevará a un mejoramiento esencial del hombre", que permitirá superar su condición mundana (2019, p.94).

⁹ "Incluso nuestras imaginaciones más salvajes son todas collages de experiencias, constructos hechos de pedazos y trozos del aquí y ahora" (Jameson, 2005, p. xiii).

¹⁰ "Lo Real es una x impávida a cualquier intento de representación, un vacío traumático del que sólo nos llegan atisbos a través de las fracturas e inconsistencias en el campo de la realidad aparente. De manera que una estrategia contra el realismo capitalista podría ser la invocación de lo Real que subyace a la realidad que el capitalismo nos presenta. La catástrofe ambiental es un Real de este tipo." (Fisher, 2018, p. 43)

¹¹ En referencia al texto *Abrir la visión* de Abu Ali (2016): "Si no se deconstruye la noción de visión que ha devenido dominante en la era global, así como sus mecanismos de ocupación de los imaginarios, y su uso de la sintaxis perceptiva... muchos de los intentos críticos pueden acabar actuando involuntariamente como cabezas de puente de la colonización de los imaginarios no globales."

¹² Viveiros de Castro rechaza que la división binaria entre naturaleza y cultura sea un paradigma universal de la condición humana. El autor sostiene que esta visión, que considera lo humano como un factor externo a lo natural, es parte de una ontología particular de occidente y no es compartida necesariamente por todos los grupos humanos (González Varela, 2015).

¹³ Perspectivismo amerindio: "se trata de la concepción, común a muchos pueblos del continente, según la cual el mundo está habitado por diferentes especies de sujetos o personas, humanas y no humanas que lo aprenden según puntos de vista distintos" (Viveiros de Castro, 2001, p. 347, citado en González Varela, 2015).