

M

e tomó un tiempo decidirme por el título. La tesis que lo sustenta es que existen desconexiones dentro y entre los términos ecología, tecnología y sociedad; y que reconectarlos es tarea de la estética de los medios. Si se toman estas palabras en orden inverso, no cabe duda de que la sociedad está dividida internamente: los ultrarricos construyen naves espaciales para escapar del destino que tienen reservado para la mayoría; los hombres golpean a sus mujeres; por doquier encontramos guerras e insurrecciones, opresión y explotación, y todo ello junto a los estragos del colonialismo y el capitalismo.. El problema es que la palabra "sociedad" es singular, como si hubiera un solo sistema que concentrara toda esta violencia. Pensé en sustituirla por la palabra "medios", pues creo que los medios son los materiales y las energías que nos conectan, por eso el libro está lleno de ejemplos de películas, poesía, música y artes sonoras, instrumentos científicos y prácticas culturales en general. Pero la mayoría piensa que la palabra "medios" denota la producción industrial de contenidos efectuada por instituciones con fines de poder o lucro. La alternativa habría sido decir "gente", pero el problema es que hablar de todo el mundo fomenta la idea de que todos somos iguales. Incluso si lo que los hace iguales es la individualidad, la

palabra “gente” implica que cada persona es una unidad -lo cual ha sido desmentido por las enfermedades mentales-, y que todo el mundo es intercambiable con cualquier otro -lo que solo es cierto para los pobres. Así que me he quedado con “sociedad”.

Tecnología es otra palabra problemática. En el lenguaje corriente, tecnología quiere decir maquinaria, por lo general cualquier cosa que consideremos una herramienta compleja al servicio de usuarios humanos, como hornos o televisores. Marx demostró que la tecnología de las fábricas oprime a los trabajadores; las feministas, que los hornos oprimen a las mujeres; y a estas alturas, la mayoría de la gente se da cuenta de que los medios electrónicos obtienen beneficios al subordinar los deseos de los espectadores a las exigencias de los anunciantes. En cualquier caso, la palabra “tecnología” parece implicar una relación de poder y probablemente también explotación económica. El problema es que los seres humanos siempre han utilizado herramientas y quizás también han sido utilizados por ellas. La tecnología abarca técnicas como la cocina y la escritura, algo que no hace la palabra alternativa “máquinas”. Y, sin embargo, a pesar de la difusa frontera entre humanos y tecnologías, aún aparece una frontera cuando describimos algunas cosas como técnicas y otras como humanas. Al menos así se reconoce el divorcio entre humanos y tecnologías; así se explica mejor cómo algunas tecnologías se diseñan para destruir a los humanos (armas), otras para explotarlos (fábricas) y otras para ignorarlos hasta el punto de extinguirlos (automóviles). La palabra ayuda a pensar en las conexiones desconectantes [*connecting disconnections*] de las corporaciones cyborg de las que hablamos en el capítulo 2 y, con ellas, en las extrañas consecuencias de convertirse en posthumano. En cierto modo, la palabra ecología es la más tensa de todas. Gran parte de este libro se dedica a reflexionar sobre aquello a lo que se refiere y a analizar algunas de las distintas formas en que conceptualiza el mundo no humano y no tecnológico. Todo el mundo sabe que

no existe la ecología pura sin lo humano o lo tecnológico mezclado, al menos en este planeta y su entorno inmediato en el espacio. Pero las viejas creencias permanecen en recovecos extraños: por ejemplo, casi nunca se oye la palabra “prístino” sin alguna referencia ecológica. Los problemas son muchos. La ecología planetaria incluye la actividad humana –a eso nos referimos cuando hablamos del Antropoceno– y la conocemos porque tenemos millones de dispositivos técnicos que informan sobre el agua, el aire y la tierra. Para algunos fines actuamos como si solo existiera una ecología; para otros, nos complace hablar de la ecología de un estanque local. No existe esa ambigüedad de escala cuando se habla de “naturaleza”: solo hay una. La naturaleza viene con mucho bagaje, sobre todo la idea de que no se puede negar lo que es natural. Las ecologías dejan espacio para el conflicto y la contradicción.

Por tanto, descarté el título alternativo *Naturaleza, máquinas, gente*. Por razones que se harán evidentes, pensé en sustituir “gente” por “mortales” y “tecnología” por “antepasados”. Pensé que podría explicar un poco la forma en que la muerte se cierne sobre las vidas individuales y, en nuestros tiempos, sobre toda la especie, incluso sobre todo el planeta. Hace unos quince años hablaba con el cineasta maorí Barry Barclay, quien observó que la tecnología es el lugar donde los pakeha (europeos) guardan a sus antepasados, pero que los maoríes conocen sus nombres. Pensé que podría hacer hincapié en que el anonimato de la tecnología es una forma de oprimir a los antepasados que explotamos en nuestras cajas negras. La tercera palabra que se me ocurrió necesita algo más de explicación: pensé en llamar al libro *Dioses, antepasados, mortales*. Los dioses son complicados, y no solo porque el monoteísmo triunfante se deshiciera de los antiguos dioses, o simplemente porque la epistemología científica del Norte Global se haya dedicado a erradicarlos. Si es que existen, se han convertido en algo folclórico, marginal, caprichoso, y así no es como funcionan la naturaleza ni las ecologías. Una tormenta,

una inundación, un incendio forestal o un terremoto no son pequeñas hadas bailando a la luz de la luna y, por otra parte, tampoco es que las hadas sean siempre bondadosas. La creencia en dioses me facilita la reflexión sobre cómo podríamos volver a conectar con un mundo que hemos perdido al explotarlo hasta la destrucción, y sobre cómo las fuerzas naturales se hacen oír por los mortales. Al mismo tiempo, me doy cuenta de que alejarse demasiado del discurso racional da lugar a buena poesía, pero a mal argumento, así que vuelvo con *Ecología, tecnología, sociedad*.

A finales del siglo pasado escribí tres libros sobre videoarte y estética digital. Me di cuenta de que necesitaba, al menos para mis propios fines, analizar en detalle la manera en que los elementos que había utilizado en los primeros intentos funcionaban juntos. El resultado fue una trilogía de libros poco consistente que se proponía, a su vez, responder a preguntas como qué es lo que hace el cine, cómo funcionan los medios visuales y de qué están hechos. El último de ellos, *Finite Media*, era el más explícito sobre el impacto ambiental de los medios. Unos años antes, me había apresurado a publicar un pequeño libro en el que describía una serie de películas sobre temas ecológicos. Retomando los mismos métodos, escribí un libro titulado *Anecdotal Evidence* que intentaba ampliar la idea de la ecocrítica a los medios sin conexión evidente con temas ecológicos. El libro también sirve de introducción metodológica a la trilogía en la que estoy trabajando ahora, libros sobre la verdad, el bien y la belleza bajo el paraguas de la política estética. Aquella narrativa puede ayudar a explicar el modo en que las ideas de este libro surgieron como tales.

Entonces me quedo con una pregunta difícil en torno a la que giran estos capítulos sin llegar a nombrarla: ¿cómo articular el análisis de los materiales y las infraestructuras -sociales, técnicas, políticas y económicas- con la estética del estilo, la forma, los

temas, las historias y las performances? En el lenguaje desarrollado en las páginas que siguen, la cuestión podría plantearse como el problema de pensar simultáneamente la realidad subyacente de la mediación, que fluye a través de todo lo vivo y lo inerte, y la comunicación, que opera en el terreno alienado de los emisores divorciados de los receptores y de la señal divorciada del ruido. Alternativamente, el mismo desafío podría expresarse como la unión de las teorías post-fenomenológicas del afecto con las realidades brutales de la historia y la política. El enigma sobre cómo llamar a este libro refleja este otro acertijo sobre la incompatibilidad de la experiencia vivida de ser un cuerpo que respira, ingiere e intercambia moléculas y energía con el mundo constantemente, y al mismo tiempo una conciencia que se siente histórica y culturalmente a la deriva con respecto a él. Puede que esto solo sea un problema en mi forma de pensar, pero parece tanto o más probable que exista una profunda contradicción entre los fundamentos ontológicos de vivir en el mundo y la condición histórica de estar desanclado de él. Este libro no pretende resolver ese problema, y desde luego no llega a ninguna solución. Pero espero que ayude a aclarar lo que está en juego en el pensamiento ecocrítico, una vez que se ha liberado de las metodologías agresivamente racionalistas del pensamiento sistémico que dominan los enfoques actuales de la gestión ecológica y la sostenibilidad. Esto no pretende ser anticientífico: al contrario, la ciencia contemporánea trata de probabilidades, no de certezas, y de mejoras graduales en nuestra forma de pensar sobre y con el mundo. Ese aspecto de la ecología científica ha sido adaptado en la ordenación de los capítulos que siguen.

Aunque los ensayos aquí reunidos datan de hace tres o cuatro años, no aparecen en orden cronológico. Aunque se pueden leer en el orden que se desee, juntos constituyen un viaje a través de la ecocrítica, sobre todo, aunque no exclusivamente, en relación con diversos medios. Mi primer contacto real con los medios fue trabajando en un

cine comunitario independiente, lo que abrió mis ojos a la importancia de la distribución, tema del primer capítulo. Hoy en día, la distribución implica tráfico de red y protocolos de transmisión, así como el transporte de productos físicos como bobinas de película. Lo mismo ocurre con la producción, las películas y la maquinaria que utilizamos para hacerlas y verlas. El suministro de tecnologías físicas y contenidos mediáticos, sostiene el segundo capítulo, se ha convertido en otra nueva forma: la información. El tercer capítulo analiza lo que ocurre cuando las imágenes se convierten en datos: ¿cuál es el impacto en las imágenes, en los sistemas de los que dependen y en las personas que las fabrican y utilizan? Este último asunto, la cuestión de cómo se siente uno en lo más profundo de la matriz mediática, es el tema de tres estudios de caso en el cuarto capítulo. Algunos sociólogos nos dicen que la gente se siente cada vez más desconectada y apática. En este capítulo se analizan tres formas incómodas de conectar con el mundo y los demás: la indignación, el trauma y la extrañeza. Hasta aquí, el libro ha recorrido desde una visión general del ámbito de la red hasta la experiencia del viajero solitario. En el capítulo quinto se juega con la interrelación entre la subjetividad individual y la política colectiva, pasando de "mi" muerte a la muerte potencial de nuestra especie. El último capítulo sostiene que, por aterrador que sea, no hay vuelta atrás hacia una inocencia ecológica primigenia. Solo existe el camino hacia delante, hacia el otro lado de nuestro distanciamiento entre nosotros mismos y el mundo. La distribución parece un buen lugar para empezar ese trabajo, solo que ahora compartiendo en lugar de comprando y vendiendo, y tanto con dioses y antepasados como con otros mortales. Aunque vivamos póstumamente, no podemos vivir sin esperanza.

Borradores y versiones anteriores de estos ensayos aparecieron como sigue.

"Cine insostenible" en Stephen Rust, Salma Monani y Sean Cubitt (eds.), *Ecocinema Theory and Practice* 2, Routledge. 2023. ISBN: 9781003246602 Acceso abierto: <https://doi.org/10.4324/9781003246602>

"Datos del Antropoceno" apareció por primera vez como "Data/Anecdote" en John Parham (ed.) *Cambridge Companion to Literature and the Anthropocene*, Cambridge: Cambridge University Press. 2021. <https://doi.org/10.1017/9781108683111>

"Imagen de masas, imagen del Antropoceno, el bien común de la imagen" desarrolla una idea del libro *Anecdotal Evidence* (Oxford: Oxford University Press, 2020. ISBN: 9780190065713). Este capítulo apareció en Tomas Dvorak y Jussi Parikka (eds.) *Photography Off the Scale*. Edimburgo: Edinburgh University Press. 2021. 25-40. ISBN 9781474478823

"Tres digresiones (hacia una política eco-estética)" reúne elementos preparados originalmente para el libro *Truth: aesthetic politics* 1, Goldsmiths Press, 2023. ISBN 9781913380649. Esta versión se encargó para Daniel Binns y Rebecca Najdowski, *The Climate Catastrophe*. Exeter: Intellect Books, previsto para 2024.

"Póstumo", borrador para el libro *Good: aesthetic politics* 2, Goldsmiths Press, 2025.

"La ecocrítica como bien común transnacional", *Transnational Screens*. 10(1) 1-11. 2019. DOI <https://doi.org/10.1080/25785273.2019.1659040>



CINE INSOS TENIBLE

CADENAS MUNDIALES DE SUMINISTRO

Las dificultades para dar un nombre a nuestra época de cambio climático -¿Antropoceno? ¿Capitaloceno?- son sintomáticas del creciente reconocimiento de que la ecología y la economía ya no pueden separarse: que, de hecho, siempre han estado implicadas la una en la otra. Para los estudios cinematográficos, este reconocimiento exige que a las preocupaciones ecocríticas iniciales se le añadan reflexiones sobre lo que hace el cine, una investigación renovada sobre cómo funciona, de qué está hecho y quién lo paga. Ese “quién”, en el contexto de la ecocrítica, incluye por supuesto a los no-humanos. El cine y los medios de comunicación del siglo XXI están conectados en red, que es claramente la condición de la distribución, una rama de la industria que históricamente ha incluido la gestión del transporte de un número finito de copias físicas a los lugares de exhibición para luego ser devueltas a los almacenes. El traslado de DCP (paquetes de contenido digital) en discos duros portátiles es más fácil para la ciática de los proyccionistas, pero no altera las bases implicadas en la logística de trasladar físicamente las películas de un lugar a otro y la seguridad asociada que se requiere para proteger la propiedad intelectual. La seguridad sigue siendo una preocupación clave en la entrega de archivos a través de redes digitales, y aun-

que se relaja la restricción del número de copias, los costes de trasladarlas del proveedor al espectador siguen siendo reales, y la salida de energía y la contaminación solo transitan de la combustión interna a las redes eléctricas. Las dimensiones geopolíticas de las redes que operan en la cadena de suministro de la industria cinematográfica mundial, cuando la producción, distribución y exhibición digitales están ejerciendo una enorme presión sobre los seres humanos y no-humanos, plantean la cuestión de si las economías humanas sujetas a las limitaciones físicas de la Tierra pueden sostener nuestra insaciable hambre de entretenimiento mediático.

Legados económicos y ecológicos

Algunas cosas no han cambiado. La Primera Guerra Mundial diezmo las industrias cinematográficas europeas, y la naciente hegemonía del otro lado del Atlántico no tardó en sacar provecho de ello. A pesar de las diversas épocas doradas del cine mudo alemán y danés, del cine francés del Frente Popular y del éxito popular de los estudios británicos en la década de 1940, el ascenso de Hollywood en los mercados europeos y mundiales se convirtió en un hecho de la vida cultural. Giuseppe Richeri muestra cómo la producción y distribución en red no han alterado el dominio del producto cinematográfico estadounidense en el mercado europeo, citando cifras de 2015 que indican que incluso en países con industrias cinematográficas maduras como Alemania, Italia y Francia, un título estadounidense es potencialmente más rentable que uno europeo (2020, 136).

Desequilibrios estructurales similares configuran los mercados de América Latina y Australasia, y quizá solo la India, entre las principales economías, disfruta de una popularidad masiva para las películas locales sin recurrir a controles de importación que racionen el número de películas estadounidenses que entran en el

mercado nacional (ver, por ejemplo, el modelo chino: Chow 2020). Graeme Turner y Jinna Tay propusieron hace unos años que “hoy en día la respuesta a la pregunta ‘¿Qué es la televisión?’ depende mucho de dónde estés” (2009, 8), a lo que Lobato y Lotz respondieron que “la respuesta a la pregunta ‘¿Qué es Netflix?’ claramente también depende de dónde estés” (2020, 133; véase Lobato 2019; McDonald et al. 2021), lo que corrobora la observación de Richeri sobre la disponibilidad de películas en la Unión Europea a escala mundial. Las respuestas a nuestra pregunta “¿Qué son la producción y la distribución cinematográficas en la actualidad?” dependen de la geografía, lo que implica al medio ambiente.

Aunque el cine ha migrado a la tecnología digital, los costes medioambientales de la producción cinematográfica y la distribución en red no se ven mitigados por la digitalización de la distribución y sus economías informales de intercambio (por ejemplo, la piratería: Crisp 2015). Conseguir que la industria cinematográfica sea “sostenible” se ha convertido en el objetivo de importantes y admirables iniciativas institucionales y organizativas (wearealbert.org, greeningofstreaming.org, BFI 2020, green4ema.org), pero cuando circula en ámbitos financieros, de planificación, desarrollo y política de la industria, la palabra puede significar simplemente “probabilidad de sobrevivir unos años”, y “compatible con el mantenimiento de los niveles de beneficios, las prácticas empresariales y la base impositiva”. Como señala Leerom Medovoi, “lo que el discurso de la sostenibilidad corporativa no puede admitir, por tanto, y lo que la palabra ‘sostenibilidad’ desgraciadamente le ayuda a negar, es la idea de que el daño [ecológico] es una característica necesaria, que “sostiene” la acumulación de capital” (2009). En la medida en que es una industria y, por lo tanto, está ligada a ciclos de crédito, riesgo y rentabilidad, el cine se ve enfrentado a los propios entornos que lo sostienen. No obstante, queda el imperativo expresado por el economista Will Davies: “se necesitan con urgencia utopías

antropocénicas" (2017, 1). Aceptando el argumento de que cualquier utopía planificada es una imposición del pensamiento presente sobre el futuro, Davies especifica, no obstante, que el utopismo ecocrítico se compromete con un bien común libre de explotación.

Muchos estudios sobre materiales y energía, infraestructuras y gobernanza han investigado las nuevas condiciones de producción y distribución de películas durante dos o más décadas bajo la rúbrica de la globalización (por ejemplo, Miller et al. 2001, 2005). La globalización se ha caracterizado por la apropiación de los Estados nación por parte de las empresas neoliberales (Plant 2009), que se centran en lo económico y excluyen lo ecológico, lo que abre las puertas a un nuevo modo de colonización ecológica. Hacer de la economía el motor dominante de la política fue en sí mismo un acto performativo (Callon 2006; Çalıřkan y Callon 2009); la extendida descripción del cine como "industria creativa" supone la supremacía de los intereses económicos. La "sostenibilidad", tal y como la imaginan las prácticas corporativas que dominan las economías globales, incluida la industria cinematográfica, es una falsa reconciliación de la economía y la ecocrítica. Las utopías antropocénicas de Davies solo serán factibles cuando en verdad se supere el divorcio entre ecología y economía. El cine no solo tiene la tarea urgente de vislumbrar esas utopías y esbozar la devastación resultante al no contar con ellas, sino también de crear modelos de economías ecológicas más allá de la sostenibilidad. De todas las tecnologías que, según promete el capital, evitarán el cataclismo que se avecina, el aparato de la imagen en movimiento, aunque amargamente comprometido (como se argumentará en este capítulo), es también el rayo de luz que podemos seguir hacia un nuevo hogar común -cuyo nombre griego era *oikos*, raíz tanto de la ecología como de la economía.

Distribución física

Mucho se ha escrito sobre el impacto de los servicios de streaming en la televisión abierta (véase Lotz 2014, 2018; Marks et al. 2020), y podemos esperar que se escriba más sobre el impacto a largo plazo del streaming en la asistencia a las salas de cine una vez que los efectos de la pandemia COVID-19 se asimilen en la vida cotidiana. El largometraje de 90-180 minutos, que surgió en la década de 1910, ha sobrevivido como forma cultural a la desaparición progresiva de la exhibición en salas de cine desde la década de 1940, y ha superado los retos de la televisión terrestre y por cable, el alquiler (y la venta) de video y el streaming por internet; golpeado y malherido, sigue siendo el formato cinematográfico dominante. El atractivo de los videos de corta duración y los crecientes valores de producción de las series han reducido este dominio mediante los atractivos aparentemente opuestos del visionado distraído y compulsivo. No obstante, la inversión en estrenos durante los meses posteriores a los cierres por pandemia indica que las empresas aún tienen fe en los largometrajes, con producciones espectaculares como *Eternals* (Chloe Zhao), *El último duelo* (Ridley Scott), *Duna* (Denis Villeneuve) y *Sin tiempo para morir* (Cary Joji Fukunaga) estrenándose en fines de semana sucesivos durante los últimos meses de 2021. Cada una de estas películas se benefició de la producción distribuida, con segundas unidades rodando en locaciones y estudios diversos, y con equipos de pre y postproducción (tal como todavía se denomina, de forma bastante imprecisa) trabajando simultáneamente en redes distribuidas por todo el mundo. ¿Qué lugar ocupan en la economía ecológica las cadenas mundiales de suministro del cine, que vinculan los rodajes en exteriores con las empresas de efectos especiales en el extranjero y la distribución metropolitana?