laFuga

Un mundo inhóspito. Cine en tiempos del Antropoceno

Por Jennifer Fay

Tags | **Dispositivo cinematográfico | Estudios visuales**

Profesora de cine e inglés en Vanderbilt y académica del Departamento de Cine y Artes de los Medios. Con Justus Nieland, coedita la serie Contemporary Film Directors en University of Illinois Press Sobre el traductor: César Castillo Vega. Psicólogo. Magíster en Psicología Clínica de Adultos. Estudiante del Doctorado en Filosofía, mención estética y teoría del arte de la Universidad de Chile.
Becario Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) Doctorado Nacional / Doctorado Becas Chile / 2019 – 21191085.
Agradecimientos del traductor: A Pablo Oyarzún, Rebeca Pineda y Álvaro Salazar.

Traducción: Cesar Castillo Vega

“Außer diesem Stern, dachte ich, ist nichts und er

Ist so verwüstet.

Er allein ist unsere Zuflucht und die

Sieht so aus”.

/Fuera de este astro, pensé, no hay nada, y

está tan devastado,

es nuestro único refugio y

así se ve. [1]

Bertolt Brecht (1949)

Bertolt Brecht, en un fragmento de poema de 1949 titulado *Außer diesem Stern* (*Fuera de este astro*), ofrece, en su estilo preciso y brusco, una visión de nuestro planeta en la época del Antropoceno. En un lugar más allá de la tierra, desde el que esta estrella dañada en medio de la desconcertante nada que la rodea, puede ser aprehendida, el hablante subraya que este astro, nuestro único refugio, está “tan devastado” y “así se ve”. Brecht, el exiliado, se abstiene de las reconfortantes asociaciones de hogar o *Heimat* para fijarse en la estrella como un lugar de retiro temporal, asilo o santuario contra su alternativa: la nada. Así, el refugio es tenebrosamente precario. Con la línea final del poema—”Así se ve”—Brecht produce una ambigüedad escalofriante. Por un lado, aprehendemos el terror de contemplar un refugio que ha sido destruido pero que, a pesar de su estado ruinoso, aún parece un refugio, uno que aparenta ser para el hablante nuestro único albergue posible. Por otro lado, Brecht sugiere que nuestro refugio resulta devastador para esta estrella y que, además, este, nuestro único

refugio, se ve como una devastación. Refiriéndose a la tierra como un astro y no como un planeta, más aun, Brecht canaliza algo de la etimología de la palabra "desastre"—el peyorativo "dis" (mal) y "astro" (astro, estrella) — así como la catástrofe que resulta de un desalineamiento planetario. La tierra es una estrella desafortunada y nuestro refugio es tanto devastado como devastador.

Lo que quiero señalar desde el juego de palabras de Brecht es la dificultad de desvincular el estado del planeta del estatuto de refugio, y también el desafío que implica ordenar una cronología causal. ¿Se encuentra la estrella devastada y *por lo tanto* nuestro refugio en peligro? ¿O la estrella se encuentra devastada porque es nuestro refugio, fuera del cual no existe nada? Brecht captura lo que considero el problema central del Antropoceno y el epifenómeno del cambio climático: A saber, que nuestros esfuerzos colectivos para volver el planeta más acogedor, seguro y productivo para la prosperidad humana, especialmente en los siglos XX y XXI, son precisamente las medidas que han hecho de esta una tierra menos hospitalaria, transformándola desde algo que estaba dado a un desastre de nuestra propia factura. Los humanos han alterado más del 50% de la masa terrestre, depositando "materiales antropogenicamente modificados" (plástico, concreto, ladrillos, y los llamados tecnofósiles, pero también cultivos, animales y comida) dondequiera que se han asentado. E incluso donde los humanos no han echado raíces, nuestras huellas químicas han resultado aerotransportadas debido a fenómenos como las emisiones de carbono, los residuos de pesticidas y los radionucleóides. [2] El efecto es que el homo sapiens ha sacado al planeta fuera de las temperadas normas que fueron tan agradables para la evolución humana durante el holoceno. Ahora estamos viviendo en lo que una comisión de trabajo de geólogos ha propuesta como el Antropoceno, o la "Época humana". La humanidad, sostienen, está actuando en el planeta como una fuerza de la naturaleza, una naturaleza que pareciera volverse en contra de la vida orgánica, tal como la conocemos. [3] Esta nueva designación geopolítica es una orientación radical al pasado geológico profundo que, desde la ventaja del presente, se enreda en las narrativas recientes de desarrollo socioeconómico humano, incluso cuando la escala de la historia de la tierra representa al humano como una breve e irreflexiva fuerza física. Debemos enfrentarnos hoy tanto a nuestro ser-especie (en nuestra posible extinción, vulnerabilidad compartimos con todos los seres vivos) y nuestro aparentemente excepcional estatuto supra-histórico como entidad geofísica que se eleva por encima de la biología, la sociabilidad y la política. [4] La humanidad antropocénica y sus actividades constructoras de mundo *son* la nueva naturaleza que se nos presenta en la forma de eventos climáticos y condiciones ambientales extremas, más violentas, erráticas y amenazadoras que cualquier otra cosa en nuestra historia colectiva. "Nosotros", una así presumida humanidad universal, estamos plagados por esa fuerza geológica que *es* la humanidad. En el intento de dominar la naturaleza (incluyendo la naturaleza biológica humana), resultamos hoy más que nunca sujetos a una nueva naturaleza que no podemos dominar. [5] Este astro llamado Tierra, entonces, podría ser solo un refugio temporal, un planeta en última instancia.

El ambientalista Bill McKibben ha propuesta que renombremos no la época actual *en* la tierra, sino el planeta mismo: Tieerra [6] . La repetición de la letra "e" señala, como si fuera un error tipográfico, la ominosidad (umheimlichkeit) de un planeta que aparenta ser nuestro hogar, pero con una diferencia. A pesar de que McKibben no nombra lo ominoso, él lo evoca en su descripción. "Se ve lo suficientemente familiar— aún somo la tercera roca desde el sol, todavía tres cuartos de agua. La gravedad aún permanece: somos todavía *como-la*-tierra." [7] La naturaleza que nos encontramos no es un regalo (o castigo) de los dioses, ni tampoco lo es el estado contemporáneo de la historia natural. En el planeta Tieerra, árboles, arroyos, lluvia, tormentas, e incluso las piedras deberían ser aprehendidas, escribe McKibben, como un "subconjunto de la actividad humana." [8] Tieerra es antropogénica, supernatural (quizás llena de valles literalmente siniestros). La cuña de McKibbens, destinada a impactar al lector con el nivel de daño causado por los humanos, es también una respuesta estética o sensorial a este planeta *doppelgänger*. Tieerra eleva a un nuevo nivel de desorientación lo que lo ominoso para Freud invoca: el sentimiento de que el hogar, lo casero, y todo lo que es familiar se han transformado en sus horrorosos opuestos, que el hogar ha sido reemplazado con un substituto artificial que se le asemeja. Una emoción que conduce a una psique desintegrada y quizás también a la muerte (al menos en el ejemplo literario sobre el cual Freud se basa), lo ominoso es una amenaza que emerge de un roce con (e incluso en una preferencia auto-cancelante por) lo mecánico o lo místico. [9] Que las definiciones extensivas de *heimlich* citadas por Freud hagan referencia un clima "jovial", a *heimlich* ondas y corrientes oceánicas, a *heimlich* bosques y caminos sombreados, sugiere cómo la naturaleza puede ser absorbida por este régimen estético cuando nos encontramos con su doble artificial. [10]

El Antropoceno es a la ciencia natural lo que el cine, especialmente el cine temprano, ha sido a la cultura humana. Éste hace del mundo familiar algo extraño a nosotros por medio de la transcripción de las dimensionalidades de la experiencia en celuloide, transformando y temporalmente transportando a los humanos y el mundo natural a una imagen incómoda. La tantas veces citada reflexión de Máximo Gorki sobre el programa de películas de los Lumière exhibidas en 1896, comienza más como una novela gótica que como un reporte de entretenimiento nocturno. La primera película, en blanco y negro, muda a excepción del sonido del proyector, son trozos cortos de la vida cotidiana, y estos inquietan profundamente a Gorky como animaciones fantasmáticas:

> La noche pasada estuve en el Reino de las sombras (...) Todas las cosas –la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire- están imbuidas allí de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso. [11]

Para Gorky, el cine es un nuevo instrumento de la revolución industrial que revive la experiencia sobrenatural: "La visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras." [12] O, quizás el cinematógrafo pronostica el sombrío destino del mundo humano y natural en la era industrial por venir. Reduciendo toda la materia a una anestesiada escala de grises, esta nueva maravilla tecnológica crea lo ominoso como una experiencia estética disminuida. Como los efectos del Antropoceno en varios sentidos, el cine también es un producto de la revolución industrial y surge de un deseo por la preservación de la vida, un sentido de dominio sobre el tiempo y espacio, y lo que Marshall McLuhan llamo "las extensiones del hombre". [13] Los nombres de los dispositivos precinemáticos y tempranos atestiguan de las aspiraciones biogenéticas de sus inventores: zoopraxiscopio, zoótropo, kinetoscopio, mutoscopio, vitagrafo, vitascopio—y la lista podría seguir. Gorky comenta la extrañeza proliferativa del cine, su capacidad para transformar el mundo familiar en una "creación grotesca". *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, 1895), uno de los filmes en este programa corto, incluye un tren que parece estar dirigido directo a la audiencia sentada en este cordial café. "¡Cuidado!" grita Gorky. El tren cinematográfico podría salir de la pantalla y estrellarse en el mundo, donde puede "mutilar", "destruir", y volver "polvo" la misma realidad que le anima [14]

El cine no es simplemente ominoso como la *Tieerra*, tal como podemos ver en el ejemplo anterior; es una tecnología del Antropoceno que ayuda a producir la *Tieerra* como tal. Y esto me lleva al argumento del libro. Hacer películas produce la creación de mundos artificiales, climas inclementes y no naturales, y ambientes mortíferos construidos tanto en aras del entretenimiento como para el estudio científico y la estrategia militar. El modo dominante de construcción estética del mundo en el cine está puesto frecuentemente en contraposición al mundo real humano que se le destina a simular. Los capítulos en este libro llevan al lector a una escena—la puesta en escena—donde la producción del mundo humano es deshecha por la fuerza de la actividad humana, ya sea explícitamente en aras de hacer un film, o en la práctica de la guerra y la ciencia nuclear, o con el propósito de abordar el cambio climático por medios que exacerban sus ya inhospitalarios efectos. Mientras el eco-criticismo a menudo trata nuestra emergencia planetaria como la corrupción de un supuesto espacio natural o una crisis que demanda modelos sostenibles de manera que el statu quo pueda persistir o ser restaurado, los episodios de este libro enfatizan nuestro siempre poco natural y poco acogedor medio ambiente como una cuestión de producción, un medio querido y deseado, que, a pesar de dañino, es inseparable y además vuelto perceptible a través de los filmes. Este ambiente antropogénico es una expansión de lo que Hannah Arendt describe como la necesaria "no-naturalidad de la existencia humana" en un planeta que sostiene nuestra vida biológica. [15] Lo que es nuevo en el Antropoceno es que el ambiente, que sostiene, pero se asume como distinto del mundo humano según los supuestos de larga data de la ilustración, es ahora también en gran parte de factura humana. Mientras ninguna película o filmografía contiene una explicación totalizante del cambio climático, el cine nos permite vislumbrar ambientes antropogénicos tanto como un efecto accidental de la actividad humana como una cuestión de diseño. En consecuencia, no solo el cine es como el Antropoceno en sus efectos estéticos ominosos, sino que también es, en la medida en que el cine ha fomentado la producción de mundos artificiales y simulados en una atmosfera totalmente antropogénica, la práctica estética

misma del Antropoceno. O, para decirlo con más fuerza, el cine nos ayuda a ver y experimentar el Antropoceno como una práctica estética.

Escribir sobre cine en la época del Antropoceno es subrayar nuevas conexiones entre estas dos palabras o prácticas que cambian cómo pensamos sobre ambas. Este libro explora la conexión entre teoría fílmica y estética, por una parte, y la producción de mundos, tiempos, climas e incluso planetas artificiales, por otra, espacios en o sobre los cuales la hospitalidad y la supervivencia en el mundo están en riesgo. Específicamente, postulo una relación filosófica entre las historias, temporalidades y estética del cambio climático impulsado por los humanos, y las políticas, ambientalismos y éticas del cine. Mientras las películas son el objeto primario de análisis, los capítulos se focalizan en la materialidad histórica de la producción cinematográfica y los diseños ambientales de los rodajes en locación. Como explico en el cierre de esta introducción, el film goza de una peculiar relación al mundo material y elemental a través de la cual podemos apreciar la artificialidad de la producción humana del mundo y las ambiciones que diseñan un planeta artificial e inhóspito.

El mundo artificial o la mundanidad del film

La escena del cine revela una aguda conexión entre los ambientes antropogénicos y las practicas cinematográficas debido a la materialidad de este medio y su interfaz con lo que es frecuentemente un mundo-objeto existente físicamente. Consideren este extendido ejemplo. Los estudios de películas de terror que surgieron en los años veinte como el espacio paradigmático para la producción de largometrajes, eliminaron el mundo natural como fondo o contexto del cine narrativo. Más que filmes en locaciones, las grandes productoras construyeron monumentales estudios de interior en los cuales la naturaleza podía ser simulada en el set para crear efectos predecibles, repetibles y, sobre todo, realistas. En 1927 Siegfried Kracauer recorrió el complejo de estudios de la UFA, la quintaesencia de una fábrica de sueños moderna donde las obras maestras del cine de la república de Weimar fueron filmadas o se encontraban en producción, incluyendo *Metropolis* (1927) de Lang, *El último hombre* (*Der Letzte Mann*, 1924) de Lubitch, y *Fausto* (1926) de Murnau. Todos estos filmes destacan por sus mundos diegéticos inmersivos en los cuales lluvias e inundaciones, amaneceres y atardeceres, ciudades futuristas, hoteles modernos, y malgastados barrios proletarios fueron construidos en set.

La ciudad fílmica de la UFA, en la periferia de Berlín, es "un desierto dentro de un oasis" [16] . A medida que Kracauer recorre esta inmensa fortaleza-estudio, encerrada y alejada de los suburbios exuberantes, descubrió no un simulacro del mundo exterior sino su inventario fabricado y desagregado. En el lote trasero de la ladera de una colina, el frontis de una iglesia para una película se posa al lado de la fachada de un centro turístico que se usará en otra. En función de una filmación, la base de una catedral yace a varios metros de distancia de su techo de ornato. Aparentemente real desde una distancia, de cerca estas estructuras son cáscaras inhabitables construidas para su rápido desmantelamiento o radical reutilización: "son solo una nada vacía" adornada de acuerdo al guion. [17] A un castillo medieval, ya en mal estado ("los materiales de su construcción se le asoman"), no se le permitirá envejecer naturalmente "porque las ruinas deben ser construidas por encargo. Aquí todos los objetos son solo lo que se supone que deben representar en ese momento: no conocen un desarrollo en el tiempo." [18] En amplias bodegas, los accesorios para cualquier periodo histórico y estilos nacionales se guardan lado a lado. "Arrancados del tiempo y revueltos", estos objetos tienen una utilidad evidente (sillas, escaleras, lámparas) pero ningún significado narrativo o historia única hasta que aparecen en el film. En otra parte del complejo, la flora es mantenida en invernaderos, mientras los entrenadores de animales cuidan la fauna en sus jaulas. Actores disfrazados esperan en el set de filmación, "interminablemente", sus escenas. Cuando llega el momento de grabar la película, estos elementos son tomados desde su depósito y dispuestos en el set, "donde las cosas humanas tienen lugar." En el proceso, el mundo disperso se transforma en el fundamento de un cosmos ficcional total. "Los objetos que han sido liberados de su contexto amplio ahora son reinsertados en él, su aislamiento se ha desvanecido y sus gestos han sido suavizados." Estas cosas desconcertadas están entonces doblemente alienadas, primero del alboroto del mundo real que están destinadas a replicar y, además, de su existencia compartimentalizada en la bodega del estudio: "Descontadas las tumbas que no deben ser tomadas en serio, estos objetos despiertan a una vida de ilusión." [19]

Estos objetos o inventario no impactan a Kracauer como ominosos (incluso las tumbas en el estudio son solo accesorios), y nadie confundiría el set de una película con el mundo real, así como para sufrir de una incertidumbre *ominosa.* Se trata más bien de que el modo dominante de producción fílmica está gobernado por una estética simulacionista, una preferencia por lo artificial, lo mecánico, lo temporario y lo construido por sobre cualquier locación u objeto que este ya dado "natural" o históricamente. "Naturaleza, cuerpo y alma, son enviadas a jubilar", mientras en el estudio "los elementos del mundo son producidos en el lugar en inmensos laboratorios." [20] Es como si el realismo en el cine pudiera ser alcanzado solo a través de una replicación de alta tecnología. Por una parte, "las cosas naturales afuera —arboles hechos de madera, lagos con agua, villas que son habitables— no tienen lugar dentro de estos confines [21] ." Y por otra, escribe, "el mundo reaparece aquí... pero las cosas que se reúnen [22] no pertenecen a la realidad." [23] Hay, por ejemplo, arboles falsos hechos de madera y lluvia artificial hecha con agua. El estudio invierte los códigos de extrañamiento, tal como fueron teorizados por el formalista ruso Victor Shklovsky. De acuerdo a Shklovsky, algo familiar se vuelve extraño "tanto por la descripción como por la proposición de cambiar [24] la forma sin cambiar su naturaleza." [25] En contraste, el estudio retiene la forma original del objeto y cambia absolutamente su naturaleza. "Nubes de cristal se preparan y luego dispersan." Nada es natural, y aun así cuando se proyecta, "Todo era garantía de una naturaleza." [26]

Los diseñadores de set incluso simulan, y por lo tanto sujetan a una finamente calibrada predictibilidad, paisajes completos y sus climas. En el set de *Fausto,* microclimas entran en erupción y se disipan de acuerdo a lo que programa el guion:

> Niebla hecha con el agua producida por un motor a vapor envuelve la cadena de montañas apropiadamente esculpidas de las cuales Fausto emerge. A través del horrible choque del diluvio espumoso, algo de agua se pulveriza a través del cañón lateral. Los impulsos salvajes se apaciguan cuando el trigo que cubre los campos y prados bajo las cumbres dentadas cubiertas de pinos susurra con el viento de una hélice. Nube tras nube fluyen hacia el este, masas de vidrio hilado en densa sucesión... las cabañas rodeadas por vegetación probablemente resplandecerán bajo la incandescencia brillante de alto voltaje del sol vespertino. [27]

Lo que parecerá ser un clima afortunado o trágico en la pantalla no se deja al azar en el estudio. Las puestas de sol son repetibles con exactitud y el viento susurra sobre una vegetación cuidadosamente colocada, con solo mover un interruptor. En la UFA, todos los elementos "naturales" están bajo el poder de un director, y "el planeta tierra ahora se expande en miniatura" como controlado desde afuera. Para los técnicos de efectos especiales del cine, "el cosmos es una pequeña pelota que se puede machacar a voluntad." [28]

Es un cliché indicar que el cine es una ventana al mundo, o incluso una ventana a nuestro mundo ambientalmente degradado. Lo que Kracauer nos ayuda a comprender es que el cine refleja la práctica del mundo humano, incluyendo su ambiente natural y, por lo tanto, en un sentido, teoriza una concepción del mundo a través del diseño de producción que es exclusivo del cine. Los sets, observa, son construidos con los mismos materiales usados en ciudades reales para construir casas reales y duraderas en las cuales los humanos pueden vivir sus vidas históricas. Como señala Kracauer sobre la construcción de UFA: "Uno también podría hacer cosas reales con ellas." [29] La ciudad UFA, sin embargo, no es del todo amable para el habitar humano. Las casas, meras fachadas, son vulnerables —por diseño— a catástrofes provocadas por los humanos. Los barrios de los trabajadores en *Metropolis*, por ejemplo, son fabricados para sucumbir a la espectacular inundación, también elaborada en el estudio, que es desatada por el pretendiente robótico. Los productores cinematográficos "construyen culturas y luego las destruyen como mejor les plazca. Se sientan a juzgar ciudades enteras y dejan que llueva fuego y azufre sobre estas si la película lo requiere. Para ellos, nada está destinado a durar: la más grandiosa creación es construida con miras a su demolición." [30] Y, sin embargo, uno *podría* hacerse una casa en ese mundo artificial. [31]

Eric Hayot recientemente ha explorado la historia y teoría de mundos estéticos en la ficción literaria que son producidos e interpretados en relación con un contexto extra diegético —lo que él llama "el mundo vivido". El mundo estético de la literatura es conceptual: indexa una "historia de las ideas del mundo como tales." [32] Desde la historia de la literatura aprendemos sobre la historia intelectual del mundo en tanto idea, a través de detalles novelístico/poéticos de la vida cotidiana, la extensión geográfica, y ciertos fascinantes efectos narrativos. Pero aun cuando es analizada en su calidad de

libro físico y hecho de papel, la literatura no tiene nada de la materialidad del estudio fílmico o la temporalidad de la producción en el cine; tampoco comparte con el cine las ambiciones de diseño ambiental, aun cuando la literatura describa los fenómenos que ahora asociamos con el Antropoceno, e incluso cuando la producción de libros hace desaparecer árboles. La producción del mundo en literatura lleva a la "totalidad como una función de la imaginación humana." [33] El mundo del estudio fílmico es en primer lugar concreto (a veces literalmente) y fragmentario (partes de edificios, fragmentos de pueblos, inventarios disgregados almacenados en bodegas) antes de transformarse en la proyección cinemática de una diégesis inmersiva. Kracauer nos alerta del cronotopo del mundo *pro-fílmico* que está temporalmente *antes* y espacialmente *en frente* de la cámara. Si la imagen proyectada se nos aparece como naturaleza, necesitamos solo vislumbrar detrás de las escenas para conocer cómo esta naturaleza artificial se transforma en ser y significación. Por esta razón, el estudio es políticamente importante, escribe Kracauer, dado que ejemplifica "el régimen de arbitrariedad." En sus escenarios toda clase de mundos son posibles. Pero esto no es realmente ficción. "El mundo real", insiste, "solo es una de las muchas posibilidades que pueden ser barajadas: el juego permanecería incompleto si uno fuera a aceptar la realidad como un producto terminado." [34] Los mundos están siempre en proceso de fabricación y desarme, y la totalidad y la completitud, en las películas y en la realidad, son ilusiones. Como Miriam Hansen escribe, el ensayo de Kracauer "une la paradójica relación entre fragmentación y unidad diegética, a las dialécticas históricas de la naturaleza, detenidas en la apariencia del orden social como natural." [35]

El estudio de cine se esfuerza por crear una imagen proyectada de la naturaleza construida completamente por los seres humanos, y este arte de prestidigitación en el oscuro estudio continúa hasta las grabaciones en locación, como algunos capítulos en este libro explican. En un cierto punto, sin embargo, aproximadamente a mitad de siglo, la distinción entre un mundo hecho por lo humano y un ambiente natural y dado, comienza a desaparecer. Incluso abandonando los confines del estudio, simplemente no hay locaciones en la tierra que no sean de alguna manera ya un producto de, o contaminadas por, el diseño humano. Parafraseando a Hansen, hay poco en el mundo del Antropoceno que nos impacte como natural. Pero aquello no significa que aprehendemos nuestro estado de cosas como accidental o incluso diseñado. De hecho, el cambio climático puede muy bien catapultarnos a una condición desnuda de arbitrariedad. Este libro traza un movimiento desde el estudio artificial, en el cual la naturaleza simulada puede ser totalmente controlada antes de y en la película, al planeta antropogénico que es anunciado como desafiando toda predicción.

Tomo la ambición de la producción de películas como una exacta (aunque quizás parcial y ciertamente perversa) descripción de cómo el Antropoceno responde a un deseo por un planeta hecho y manipulado por los humanos. Hanna Arendt, escribiendo unas décadas después (y no sobre cine), ve signos que anuncian que la artificialidad del estudio es más que solo un sueño cinematográfico. En la cúspide de la guerra fría y en pleno auge de la carrera armamentista nuclear, parecía que la ciencia moderna y la industria podrían desembarazar a la humanidad de las contingencias del mundo natural en su conjunto. Con alarma, Arendt comienza *La condición humana* con una meditación sobre el significado de *Sputnik,* el satélite soviético lanzado en 1957. Esta esfera de metal de 184 libras representaba la posibilidad no solo de dejar la tierra por la luna u otro planeta en el universo. Durante sus aproximadamente cuatro meses que permaneció en órbita alrededor de la tierra, *Sputnik* fue el prototipo de un planeta antropogénico. Mirando a los cielos, la gente podía ver entre las estrellas y la luna un "objeto de origen terrestre hecho por el ser humano", y, ella comentaba, estos espectadores empezaban a proyectarse a sí mismos en un futuro planeta diseñado por el hombre. [36] El capricho de volar es un "fatal repudio" de una ontología humana terrestre. Marca una "rebelión en contra de la existencia humana tal como ha sido dada, un regalo gratuito de ninguna parte", en la Tierra, que el ser humano moderno desea "cambiar, por decirlo así, por algo que ha hecho por sí mismo", un planeta fabricado. [37] (La *Tieerra* orbita la Tierra). Para Arendt, un planeta hecho por los seres humanos y las formas de procreación en probeta prometían eliminar las contingencias de la evolución y conexiones a la "naturaleza" más allá de nuestro control. Estar protegido de las tensiones imprevistas del habitar terrestre: este es el sueño de un ser totalmente auto-condicionado y señala una voluntad, sino un anhelo, de vivir en un mundo controlado, sintético. Como Benjamin Lazier comenta, *Sputnik,* como un "sustituto ingenioso del habitar terrestre", no era para Arendt nada menos que la ambición totalitaria de reemplazar el mundo real con una "aguda ficción." [38] Si los seres humanos alguna vez fueran exitosos en la tarea de hacerse un planeta propio, los científicos e ingenieros podrían reemplazar a los políticos, y, como Arendt problematiza, necesitaríamos maquinas que pensaran por nosotros dado que las hazañas tecnológicas de la producción y mantención de un

mundo así estarían más allá de la comprensión de la mayoría de la gente viviendo en él. "Un acontecimiento así, no del todo imposible, implicaría que el ser humano tendría que vivir bajo condiciones hechas por los mismos humanos, radicalmente diferentes de aquellas que la tierra les ofrecía. Ninguna tarea ni trabajo ni acción ni, en efecto, pensamiento como los conocemos tendrían sentido." En contraste con los humanos que han sido condicionados por el ambiente terrestre, estos "nómadas hipotéticos" serían "autoproducidos en una extensión considerable." [39] Los científicos modernos, especialmente los nucleares, declara en las penúltimas páginas del libro, han expandido "el reino de los asuntos humanos hasta el punto de extinguir la tradicional línea divisoria entre la naturaleza y el mundo humano." [40] Hoy, por supuesto, no hemos dejado la tierra por el espacio, ni tampoco hemos abandonado nuestra fantasía de migración transplanetaria o evadido la amenaza de aniquilación nuclear, pero hemos transformado la Tierra en una cosa fabricada mayoritariamente por nosotros mismos y entonces nos hemos vuelto cada vez más autocondicionados.

Es importante para el argumento de Arendt, y para mi propio proyecto en este libro, la diferenciación teórico-política entre Tierra y mundo. El mundo, escribe Arendt, está "relacionado al artefacto humano, la fabricación de manos humanas, así como a asuntos que incumben a aquellos que habitan este mundo hecho por los humanos juntos." [41] El mundo es un producto de diseño antropogénico y tiene un carácter cósico. En y a través de él, los humanos encuentran su pasado y futuro común, sus cosas perdurables, y crean espacios para la acción política. La Tierra, en contraste, es dada y es el reino en el cual la existencia humana se encuentra más cerca con los animales no-humanos. Los humanos están constituidos igualmente a través de estos dos reinos que existen sobreponiendo (y no oponiendo) dominios geográficos y temporales. Y mientras el mundo humano es artificial (en tanto no es "naturalmente" dado), solo es en la Tierra que el mundo puede existir y ser significativo, como tal. Como Kelly Oliver comenta de la taxonomía de Arendt, "la tierra corresponde al ser mientras el mundo corresponde al sentido." [42] Lo que Arendt diagnostica en *La condición humana* es que la hechura del mundo humano a mitad de siglo ha comenzado a sobrepasar y potencialmente amenazar la Tierra, como si el mundo humano pudiera sobrevivir en cualquier otro lugar. El sueño de un vuelo planetario encuentra una réplica en las pruebas nucleares que ya para 1957 habían transformado al planeta entero en un laboratorio desechable (y como discutiré, en un estudio de películas). Es como si ya hubiéramos dejado esta tierra atrás. O si estuviéramos amenazándola, parafraseando a Kracauer, como "una pequeña pelota para golpear a voluntad." [43]

He citado la distinción entre Tierra/mundo de Arendt (así como su intuición de que algo fundamental cambio en los años cincuenta) porque toscamente se correlaciona con la propuesta sobre el Antropoceno de los científicos del sistema tierra. Para demostrar la singularidad de la época del Antropoceno, los grupos de trabajo del Programa Internacional de Geosfera-Biosfera (IGBP) diferencian entre el sistema socioeconómico humano y el sistema tierra. El primero está representado por ciertos grandes conjuntos de datos como crecimiento poblacional, turismo internacional, telecomunicaciones, transportes, producción de papel, producto interno bruto real, construcción de grandes presas y uso de fertilizantes, métricas que capturan el uso de recursos y la circulación de personas, dinero y productos. El sistema tierra está representado por tendencias en la "composición atmosférica, el ozono estratosférico, el sistema climático, los ciclos de agua y nitrógeno, el ecosistema marino, los sistemas terrestres, los bosques tropicales y la degradación de la biosfera terrestre." [44] Estas categorías no son exhaustivas de lo que la gente hace o del rango de sistemas que componen los intrincados procesos de la tierra, ni tampoco calzan perfectamente con la concepción de Arendt de mundo y Tierra. En cambio, son medidas que se pueden monitorear y que, al ser comparadas, muestran una sorprendente correlación que comienza en los años cincuenta entre el clímax de la actividad humana en el planeta y cambios del sistema tierra que se escapan a la variabilidad normativa del holoceno. Desde mediados de siglo, la actividad humana se ha transformado "en una fuerza geológica de escala planetaria." Este repentino incremento en la actividad humana marca lo que ahora es referido como la gran aceleración. [45] El punto, sin embargo, no es anunciar que los humanos han cambiado el planeta ("Los humanos siempre han alterado su medio ambiente, a veces a gran escala"). [46] La gran aceleración captura la nueva velocidad y magnitud de la empresa humana desde mediados de siglo, que resulta en un "acoplamiento" del sistema socioeconómico con el sistema biofísico de la tierra mostrando pocos signos de un retorno a una variación natural. Esto significa que la cultura humana se ha transformado en una naturaleza mortal, o que la "naturaleza" es un producto del diseño industrial. Dado que este "acoplamiento de escala planetaria" de la tierra y los sistemas socio-económicos no tiene precedentes en la historia geológica, advierten los científicos: "Estamos viviendo en un mundo no-análogo." Habiendo dejado

el Holoceno por el absolutamente impredecible Antropoceno, se preguntan si los próximos quince años provocarán "el gran desacoplamiento" de estos sistemas, o "el gran colapso" de ambos. [47] Nuestro pasado geológico no ofrece un precedente desde el cual predecir nuestro futuro ecológico, y varios modelos de cambio climático parecen derechamente apocalípticos.

En el corto plazo, la huella humana sobre la Tierra, especialmente con el comienzo de la gran aceleración, implica que la capacidad del planeta para sostener la vida humana ya no está asegurada. Will Steffen, Paul J. Crutzen, y John R. McNeill se refieren a los "cambios en el medio ambiente impulsados por humanos": "las consecuencias de este experimento no intencionado de la humanidad sobre sus propios sistemas de soporte vital son intensamente debatidos, pero en el peor de los casos bosquejan una sombría imagen del futuro de las sociedades contemporáneas." [48] Esto ciertamente condena varias especies, pero también, en el vaticinio de Arendt, compromete la política. Con menos lugares en el planeta que los humanos sean capaces de llamar hogar, el cambio climático requiere que pensemos nuevas estrategias de acomodación, un tipo diferente de geo-política y geo-estética para una nueva época geológica. En resumen, el Antropoceno nos confronta con el hecho de que necesitamos aprender cómo vivir y morir en un impredecible y cada vez más inhóspito mundo. El cine tiene algo que enseñarnos sobre cómo y por qué llegamos a este punto y cómo nos imaginamos nuestro futuro impensable, en cuanto tal.

Pero haríamos bien en volvernos brevemente al pasado para entender cómo la hospitalidad, con sus orígenes ilustrados, es tanto el problema y la potencial solución a nuestra crisis medioambiental actual.

La Hospitalidad y los fines del mundo

Uno de los más perdurables modelos de derecho internacional y habitar terrestre proviene de Immanuel Kant y su ensayo de 1795 "Sobre la paz perpetua." [49] Me dirijo brevemente a Kant porque, en muchos aspectos, nuestro derecho internacional tiene sus orígenes en su escritura política, como sostiene Seyla Benhabib, en la medida en que supone estados republicanos, gobiernos soberanos, y derechos condicionales para el extranjero. [50] Escribiendo tanto durante la revolución francesa como industrial, al final de un siglo en el que los imperios de Europa han estado en permanente conflicto (a pesar de varias declaraciones de paz), Kant pone en duda que la ilustración lleve a la humanidad a un estado de paz perpetua, un equilibrio no violento. Su "esquema filosófico", como él lo llama, es la elaboración urgente de un orden cosmopolita por venir que se encuentre fundamentado en los principios de la hospitalidad. Amistoso concepto de las relaciones entre anfitrión y huésped, la hospitalidad también captura para Kant la relación entre sujetos individuales y naciones modernas, así como entre la humanidad moderna y el planeta. Kant ofrece un curioso reporte de la historia natural en tanto fuente de un orden político global. Es sorprendente que dote al planeta o la naturaleza con la capacidad de ser hospitalarios. [51]

Efectivamente, antes de que los humanos puedan recibirse mutuamente, el planeta es el primero en darnos un lugar. Kant razona que la naturaleza cuida a los humanos incluso si esta usa la guerra dispersando la población a las regiones más inhóspitas de la tierra. La naturaleza provee a las personas con materias primas que pueden ser recolectadas inicialmente en aras de la supervivencia y luego en función del intercambio entre comunidades y naciones. Incluso los "desechos fríos del océano ártico" son anfitriones de animales peludos y ballenas que se transforman en la comida y ropas de sus habitantes antes de que puedan ser intercambiadas por otras provisiones. A pesar de que el Ártico no tiene árboles, la naturaleza suministra madera a través de las corrientes oceánicas de modo que la gente puede armar casas, botes y armas. "... donde las precauciones de la naturaleza", escribe Kan, "despiertan más grande admiración." [52] Kant imagina que en el curso de su propia vida las poblaciones en las regiones templadas comenzarían a retener los recursos autóctonos para sí mismos a medida que construyen sus ciudades e industrias, poniendo fin al flujo de madera flotante. En ese punto el comercio entre naciones realiza y reanuda la tarea de la considerada distribución de la naturaleza. Se apresura a agregar que esto puede ocurrir solo cuando las naciones aprenden a vivir en paz unas con otras, [53] "El espíritu comercial, incompatible con la guerra, se apodera tarde o temprano de los pueblos." [54] Entonces, describe su visión global: "Habiendo la Naturaleza cuidado de que los hombres «puedan» vivir en cualquier parte de la tierra, ha querido también, con despótica

voluntad, que efectivamente «deban» vivir en todas partes, aun contrariando su inclinación." [55] En la narrativa progresiva de Kant, la guerra dispersa, la naturaleza cuida, el comercio incentiva, y los humanos son compelidos a formar estados, crear leyes internacionales, y mantener relaciones pacíficas. Con el tiempo, la inclinación humana por la guerra dará lugar al interés humano por la asociación, provocando una constitución cosmopolita mundial.

De acuerdo con Kant, el mantenimiento de este orden mundial descansa en una "hospitalidad universal", o "el derecho de un extranjero a no recibir un trato hostil por el mero hecho de ser llegado al territorio de otro." [56] En un giro inesperado, Kant revive una sociabilidad arcaica entre visitar y recibir vecinos como un modelo para las relaciones entre individuos y estados, la cual puede sostener el fin de la guerra. Esto no debe ser confundido con el derecho de un huésped de imponerse en el hogar, el "derecho del visitante" de Kant es condicional y presupone que la humanidad está "en la común posesión de la superficie de la tierra; los hombres no pueden diseminarse hasta el infinito por el globo, cuya superficie es limitada, y, por tanto, deben tolerar mutuamente su presencia." [57] Los humanos colectivamente poseen la tierra antes que cualquier individuo reivindique un derecho a la propiedad, y por tanto debemos permitirnos mutuamente pasar a través o detenernos en un territorio dado, especialmente cuando la negativa podría significar la muerte. La hospitalidad no es una ofrenda de caridad, ni tampoco incluye el derecho de residencia permanente (esto requeriría convenios entre los gobiernos); es un derecho humano universal de hospitalidad temporal que sustenta una tensión no violenta entre la soberanía del Estado, que el huésped no debe violar, y los derechos del visitante, a quienes se les debe permitir cruzar el planeta porque están limitados, como todos lo estamos, por las limitaciones espaciales de la tierra. [58] En la visión de Kant un planeta que sostiene la vida, abundante en materias primas y mínimamente adecuado para el hábitat humano, es la base ecológica de—de hecho, la condición fundamental para—la hospitalidad universal entre las personas. Gracias al intercambio de los dones de la naturaleza, la humanidad establece la economía, la política y, sobre todo, la base moral del derecho cosmopolita. En un borrador temprano de "Sobre la paz perpetua", Kant se preocupa de que como resultado de las guerras navales entre las potencias europeas, "pueblos enteros" podrían "lentamente morir de hambre como efecto de las restricciones en la circulación de alimentos." [59] Lo que no pudo haber anticipado es que la misma sobreexplotación y manipulación de los recursos del planeta, comercializados en tiempos de paz, podría amenazar la propia naturaleza abundante de los recursos terrestres y por lo tanto fomentar las condiciones para la guerra.

A pesar de que Kant atribuye una cierta agencia a la naturaleza como el sistema de relaciones naturales e inclinaciones que los humanos deben dominar y vencer para realizar la promesa de la historia universal, su narrativa está resueltamente enfocada en la razón del sujeto humano y la laboriosidad de los humanos que usan la naturaleza para construir mundos y un comercio global. Impulsa las mismas prácticas que llevan a la época del Antropoceno, las cuales, de acuerdo a Will Steffen y sus colegas, se intensifican "siguiendo el rastro de la Ilustración." Entre los factores materiales y sociales mencionados, se encuentran la escasez de madera y un giro a la energía del carbón y a "estructuras políticas que recompensaban la toma de riesgos y la innovación, materias relacionadas con regímenes legales, un naciente sistema de bancos, y una cultura de mercado." La gran aceleración, que comienza en 1945, amplifica el supuesto iluminista de dominación humana del mundo, emergiendo de un "contexto intelectual, cultural, político y legal en el cual el creciente impacto sobre el sistema terrestre era poco considerado en los cálculos y decisiones que se hacían en los ministerios, directorios, laboratorios, granjas, casas de campo, y para lo que es el caso, dormitorios." [60] Las actividades humanas que más contribuyen al cambio climático emanan de los países miembros de la OECD (Organización para la cooperación y el desarrollo económico), las economías más grandes y que más han prosperado en el periodo de globalización posterior a la segunda guerra mundial. [61]

Dado que esta época geológica es un producto principalmente de los *tiempos de paz* y la prosperidad consumista, es decir del logro parcial de la concepción iluminista de historia mundial, el Antropoceno es el fin del mundo ilustrado y su concepción de hospitalidad en dos sentidos. Primero, a medida que las ciudades y naciones insulares de baja altura van siendo sumergidas por un aumento del nivel del mar y el planeta se vuelve intolerable a la vida del Holoceno, el Antropoceno resulta ser la catástrofe planetaria más reciente y omniabarcante. En tanto suma de la historia del capitalismo rapaz, del primer mundo, de las clases medias y altas, de la cultura occidental, el Antropoceno es la conclusión del mundo y puede prever el fin de todas las especies. En un segundo sentido, sin embargo, el Antropoceno es el triunfo de la mundialización y la realización completa de la liberación y autonomía

humanas frente a la naturaleza. Marca el fin de la historia como *telos* del mundo. Pheng Cheah caracteriza la historiografía materialista Marxista y la revolución proletaria universal de una manera que puede iluminar la comprensión del Antropoceno como un logro humano: "Es el más alto logro del progreso histórico, el completo desarrollo del propósito racional de la historia, y también su horizonte terminal, el punto en el cual la historia concluye porque no hay nada más que conseguir." [62] A medida que el mundo construido por los humanos se toma el planeta y reconstruye lo que una vez fueron estables y en apariencia inmutables patrones climáticos, los humanos han sido exitosos en la reconstrucción de la tierra como un mundo humano, incluso al, muy probable y no intencional, costo de la mayoría de la vida en el planeta. El progreso humano y la construcción del mundo amenazan llevarnos no a un estado de prosperidad global iluminada, sino a un frágil orden terrestre. El Antropoceno nos confronta con la insustentabilidad del modelo Kantiano. Y también puede significar el fin, en teoría, pero también en la práctica, del sujeto ilustrado de la historia, junto con la tierra como el hogar hospitalario de la humanidad.

A una gran escala, la hospitalidad en la época del Antropoceno es una de las emergencias que resultan más apremiantes a medida que las áreas habitables de la tierra se reducen, la seguridad alimentaria disminuye, y esperamos que el clima se vuelva aún más violento. El Consejo de Derechos Humanos de las Naciones Unidas reporta que 250 millones de personas serán desplazadas por el cambio climático para el año 2050, creando la necesidad de una nueva categoría legal: personas refugiadas del cambio climático. [63] Escapando no de la guerra sino de eventos meteorológicos y terrenos invivibles, los ciudadanos necesitan refugiarse del desastre ambiental causado por los humanos. El lenguaje del clima fácilmente se mezcla con el vocabulario de la guerra a pesar de que el derecho internacional aún no se acomoda a este estado de cosas. No existe en la actualidad un acuerdo multilateral para refugiados del cambio climático, que usualmente se encuentran en los lugares más volátiles políticamente, o en países que son menos responsables de las emisiones de gases con efecto invernadero. [64] El destino del refugiado en un planeta menos hospitalario solo amplifica las hostilidades. De hecho, en el 2014, las Naciones Unidas reportaron que 51.2 millones de "personas afectadas… (refugiados, personas en asilo humanitario, retornados, desplazados internos y apátridas)" se "concentran en zonas críticas del cambio climático' alrededor del mundo," demostrando la coincidencia geográfica de inestabilidad ambiental y política. [65] El Antropoceno significa que el sujeto, el hogar, y el planeta en el corazón de la hospitalidad (y del sujeto ilustrado que alguna vez se ubicó en su centro) son ya cosa del pasado, si es que existieron en primer lugar. Viviendo ahora en un planeta menos hospitalario y menos sostenedor, quizás debamos recurrir a formas extralegales, prelegales, incluso también pre-Ilustradas, de la hospitalidad y generosidad de los anfitriones, y aprender cómo habitar en un mundo reducido. Todas las películas en este libro se enfrentan a escenarios de desalojos, indigencia, alejamiento, desposesión y alienación. Algunas de ellas escenifican de plano el desmantelamiento de una casa, la expulsión de los humanos de su mundo, o la obliteración del mundo en sí, y la hospitalidad mínima que puede surgir en el proceso.

El cine en los tiempos del Antropoceno

El crucial concepto de "hospitalidad" nos habla de uno de los proyectos de este libro, a saber, reconectar "eco-cinema" a su raíz etimológica *eco* (de *Oikos,* el hogar o la morada). Cada capítulo se enfoca en locaciones fílmicas más bien excepcionales en las cuales tierra y mundo, la hospitalidad y su negación, se encuentran en una aguda y destructiva tensión, lugares que traen a primer plano los poderes constructores de mundos del cine y su desnaturalizada e inhóspita óptica. A pesar de que hay una cronología latente en la organización del libro, no establezco una relación causal entre los capítulos, a pesar de que son afines en términos de su diseño. Mi objetivo es teorizar el Antropoceno de nuestro momento contemporáneo como un tipo de presente accidental que puede estar conectado a los tiempos improbables y los espacios aparentemente aislados del estudio cinematográfico, el laboratorio de exteriores, y un conjunto de respuestas estéticas y narrativas al clima y el ambiente antinaturales. Cada capítulo, en un sentido, despliega una microhistoria que corre paralela a las historias de otros capítulos. De esta manera, las locaciones son todas parte del mismo mundo humano moderno, incluso si ellas se encuentran separadas por la distancia y el tiempo. En su conjunto, estos capítulos pueden ayudarnos a contemplar algunas preguntas urgentes: si la hospitalidad presupone un ambiente sostenedor de la vida y un mundo autosustentable, ¿Cuáles son las implicancias de la inhospitalidad ecológica?, ¿Cómo podría ser entendida la hospitalidad en tanto una cuestión no solo de derechos humanos, pero también como una consideración e incluso un derecho que los humanos le extienden a la tierra y la tierra de vuelta a los humanos?, ¿Y cómo

podríamos aprehender la tierra fuera de nuestros usos y necesidades mundanas?, ¿Hay algo de hospitalidad a ser encontrada en la imagen?

La Parte I: "En locación..." está compuesta por tres capítulos que tienen lugar en locaciones norteamericanas durante el llamado siglo norteamericano, momento en que los Estados Unidos emergieron como potencia económica y militar global, transformándose en el proceso en la "nación más contaminadora en la historia" y con la mayor responsabilidad en el avance de los proyectos geo-ingenieriles asociados con la Gran Aceleración. [66] El capítulo 1 comienza en el periodo de entre guerras con la comedia física de Buster Keaton y sus elaborados decorados en exteriores (ciudades enteras construidas a escala) y el astuto diseño climático (huracanes, hechos allí mismo) que les destruye. A medio camino entre D.W. Griffith, quien insistía en la ocurrencia natural del clima para su realismo cinemático, y la norma Hollywoodense de fabricar clima en el espacio controlado del estudio, Keaton optó por fabricar clima en locación. Sus elaboradamente coreográficos gags, con sus tempestades y edificios colapsando, requería un control preciso de lluvia y viento manufacturados, junto a un detallado conocimiento de las condiciones meteorológicas y normas climáticas in situ. Creaba bromas reflexivas, en torno a la simulación climática combinada con errores intencionados en la continuidad, como tormentas que son fragmentarias, discontinuas, y obviamente artificiales. *El héroe del río* (*Steamboat Bill, Jr.*, 1928) es uno de muchos ejemplos del diseño climatológico de Keaton en el cual los personajes son víctimas de los elementos creados por el director en fuera de campo. A través de su cine, sostengo, aprehendemos un clima eruptivo que no es un acto natural de Dios o la madre Naturaleza, sino la materia de una puesta en escena deliberadamente manipulada que refleja la mentalidad climática del periodo de entreguerras. Así, la comedia meteorológica de Keaton es un temprano paradigma estético del Antropoceno.

Keaton construye ciudades a escala en locación para luego destruirlas con su clima, todo por el bien del entretenimiento. El Capítulo 2 se mueve a otra locación en la cual el mundo y los ambientes catastróficos son creados en aras de ensayar la guerra, practicar la ciencia, probar bombas, y producir películas. El sitio de pruebas nucleares de Nevada, que mantuvo simulacros de guerra nuclear con munición real desde finales de 1940 a principios de 1960, era al mismo tiempo un laboratorio externo y un estudio cinematográfico. En este lugar, mundos destinados a aparentar pequeñas ciudades estadounidenses hasta el más mínimo detalle, fueron construidas y aniquiladas por explosiones nucleares, dando lugar a miles de películas sobre estas pruebas nucleares. Donde Keaton quería mantener la apariencia de un clima contingente e impredecible (que es claramente planificado y producido humanamente), el filme atómico lucha por producir predicción y reproductibilidad contra (y con el efecto de borrar) la impredecibilidad de los materiales nucleares y las consecuencias de la lluvia radioactiva planetaria. El cine no registra simplemente estas detonaciones. Transforma las explosiones en experiencias estéticas, vuelve el caos de la precipitación radioactiva en una narrativa comprensible, y entrena a los espectadores para sobrevivir o soportar la cultura nuclear. Domesticando esta fuerza otra que terrestre (la mayoría de los elementos nucleares no existen de forma natural en el planeta), el cine naturaliza este régimen que deja una huella estratigráfica en el registro geológico del planeta, una huella tan pronunciada y evidentemente antropogénica que el destacado geólogo Jan Zalasiewicz ha llegado a proponer que el Antropoceno comienza en 1945 en el instante del primer test atómico. [67] Entonces, es oportuno que la misma tecnología que marca el comienzo exacto del Antropoceno pudiera ser presentada explícitamente como un instrumento para la renovación planetaria y sus proyectos de reformación del terreno a gran escala. El capítulo concluye considerando la "Operación Plowshare", el programa de la Comisión de Energía Nuclear de EEUU que estuvo en desarrollo entre 1958 a 1975 con el propósito de usar bombas atómicas en ingeniería geológica, para crear muelles, canales profundos, carreteras, mega presas, pero también para extraer petróleo, minerales, y otros materiales requeridos por la industria. Plowshare apunta a los "terrenos poco amistosos" de la tierra buscando volverlos útiles y acogedores para el desarrollo humano y el comercio global. A pesar de que este plan nunca fue implementado más allá de los ensayos, la visión de transformación planetaria es suficientemente clara en los filmes. *Plowshare* (alrededor de 1964/65) revela el rol único del cine en la transformación de lo que es considerado como una naturaleza acogedora y cómo se vería un planeta diseñado en tanto hogar de la humanidad.

Desde el escenario nuclear de exteriores hecho para parecer una ciudad estadounidense, el capítulo 3 nos lleva a la ciudad norteamericana y el cine negro. Situado en el entorno construido y el deterioro urbano que sus personajes llaman hogar, el cine *noir* explora un mundo artificial que no fomenta la felicidad ni el crecimiento humano, sino que lleva a una suerte de incapacidad para la acción y las

respuestas. Más que simplemente representar estos ambientes negativos, el *noir* deja al descubierto el apego a un mal vivir y un esfuerzo insostenible que se inscribe en la cultura acumulativa del Antropoceno a mediados de siglo. El cine *noir* nos entrega los personajes, lugares, y narrativas de expiración humana, particularmente blanca, de primer mundo, mayoritariamente hetero masculina, como contraposición tanto al survivalismo nuclear como al capitalismo consumista mediocre. La hospitalidad del Filme *noir* es de alquiler. Efectivamente, el hábitat efímero del individuo y la humanidad del primer mundo como un todo es una de las lecciones del *noir* para el Antropoceno. El que estas películas sean filmadas en entornos urbanos reales a punto de desaparecer significa que el cine negro debe ser leído como un tipo de narrativa de la extinción. Subsistiendo en los barrios marginales y miserables de las ciudades norteamericanas de postguerra, estos personajes se dan por vencidos resignándose a su moralidad en un mundo artificial y en desaparición, que siempre fue inadecuado para ellos. Predica los placeres de la muerte como una alternativa a la vida acumulativa y normativa. Celebro el *noir* estadounidense como un género ecológico que, en el espíritu del libro de Roy Scranton, enseña, especialmente a los estadounidenses cómo morir en el Antropoceno. [68]

La Parte II: "... En el final del mundo" está compuesta de dos capítulos, uno sobre la represa de las tres gargantas en China, y el segundo sobre la Antártica. Estos capítulos están juntos porque ambos consideran el fin del celuloide y del mundo (temporal y geográficamente). Los científicos climáticos subrayan que hemos ingresado a una era "no-análoga"—Una era sin paralelo o analogía en la historia geológica, y entonces una era cuyo futuro desafía cualquier predicción. Los dos capítulos finales consideran qué significa esta idea para el cine y específicamente para el celuloide, el medio análogo dominante durante el siglo veinte. ¿Nos encontramos en una época no-análoga, una era sin o más allá del cine?, ¿Tiene un futuro el cine en este planeta que desafía toda predicción?

La película digital *Still Life* (*Naturaleza Muerta*, 2006) y otras obras de arte no-analógicas incluyendo las pinturas al óleo de Liu Xiaodong y las fotografías digitales de Yang Yi son el asunto del cuarto capítulo, que nos lleva a China justamente un país que sobrepasa a los Estados Unidos en términos de emisiones de gases con efecto invernadero y proyectos geo-ingenieriles colosales. [69] Me detengo en el escenario que representa la represa de las tres gargantas, la mega central hidroeléctrica más grande en la historia del mundo y el tema de *Still Life*. Construida, en parte, para responder a los problemas del calentamiento global, la presa ha tenido numerosos efectos sorprendentes en el medio ambiente y ha implicado desplazamientos masivos de personas para hacerle lugar al agua. Jia entrega un retrato convincente de los costos del habitar contemporáneo y el precio que algunas personas deben pagar (con sus casas y modos de vida) en beneficio del desarrollo nacional. Poblando su película con trabajadores migrantes, refugiados, turistas, visitantes, e incluso seres del espacio exterior, ninguno de los cuales se siente como en casa en este mundo, Jia captura la ciudad en el momento de su desmantelamiento, un lugar que está cambiando, señala, demasiado rápido para ser filmado. Leyendo la película de Jia junto a las obras de Liu y Yang y en diálogo con el género de pinturas de naturaleza muerta, sostengo que la película de Jia concibe un tipo de hospitalidad mínima que emerge cuando el mundo, este particular mundo de ciudades y pueblos ahora sumergidos, es pasado. La hospitalidad que encontramos en este trabajo es una invitación a un futuro desconocido, uno que también podría ser sin medios analógicos.

Enfrentados a la impredecibilidad (una época sin comparación) o únicamente con pronósticos horrorosos (la "imagen sombría" de Will Steffen), el cambio climático puede situarnos en la servidumbre los tiempos finales y fantasías apocalípticas de colapso. Esta orientación al futuro es lo que Srinivas Aravamudan ha criticado como "el catacronismo del cambio climático," que toma prestadas predicciones desde la ciencia en servicio de proyecciones cuasi-mesiánicas que "re-caracterizan el pasado y el presente en términos de un futuro que se proclama como determinado pero que se encuentra, por supuesto, no totalmente realizado." [70] En el espíritu de este ensayo, este libro también argumenta en contra de escenarios de predicción religiosa o redentora, y se mantiene alejado del cine apocalíptico, especialmente de las narrativas futurísticas de eco-desastres. Como escribe Aravamudan: "El Antropoceno nunca es simplemente lo que predices que será; de otra forma el futuro sería nada más que una extensión del presente. El futuro aún guarda para nosotros algunos secretos; de otro modo no sería futuro más que en un sentido trivial." [71] Este libro busca rescatar el futuro de su trivialización y desafiar cualquier noción de que nuestra crisis medioambiental actual es el *telos* de la historia o un producto inevitable de la naturaleza humana. En el capítulo final, vuelvo a la teoría fílmica y fotográfica de Siegfried Kracauer junto con registros cinemáticos de las tempranas exploraciones a la Antártica para comprender cómo este absolutamente inhóspito continente y esta

teoría de los medios, promueven una historia del presente alternativa y desnaturalizada. El cine tiene la capacidad para revelar una tierra que es exterior a los sentimientos y utilidades humanas, sin sacrificar la particularidad que se pierde en la abstracción científica. La Antártica, por mucho tiempo excluida de plano de la historia humana, simplemente adormece los sentimientos y se niega a rendirse ante los propósitos humanos. Es también un continente en el cual el celuloide encuentra límites importantes. En la escritura tardía de Kracauer, el cine y la fotografía son tecnologías antihumanistas que, por medio de una desfamiliarización del mundo, nos permiten experimentarlo por fuera de nosotros mismos. Escribiendo después de la catástrofe de la segunda guerra mundial, más aún, Kracauer, él mismo un exiliado Germano-judío, nos ofrece una teoría del filme postapocalíptica. Antes que escribir sobre el Antropoceno como un apocalipsis por venir, este capítulo nos orienta a las ecologías y estéticas adormecedoras de la Antártica a través de una teoría de la imagen y la historia escrita después de que lo peor ya había ocurrido. Después del apocalipsis de la guerra, descubrimos que el tiempo persiste y que no hay revelaciones divinas. Pero si las narrativas maestras que predicen el *telos* de la historia son canceladas por los hechos de la guerra, esto también significa que la experiencia humana no se encuentra más atada a los límites de su imaginación histórica o religiosa. Encauzando la teoría fílmica y la teoría de la historia de Kracauer, a través de su propio sentido como falto de pertenencia o incluso extraterrestre al mundo, sostengo que Kracauer nos ayuda a imaginar una relación distante y desinteresada con una tierra inhóspita e incluso posthospitalaria que podría no acomodarnos. Este capítulo final, a pesar de ser alienante, cierra con una nota de futuro abierto.

Notas

1

Brecht, Werke, 209. N. de T. Agradecemos la traducción de este texto a Pablo Oyarzun.

2

Waters et al., "The Antropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene."

3

El término "Antropoceno" fue acuñado por primera vez por el ecologista Eugene Stoermer en los ochenta. Fue propuesto en ese entonces como un nombre para el predecesor de la época del Holoceno por el químico alemán Paul J. Crutzen en el año 2000. Ver McNeill and Engelke, *The Great Acceleration*, 1-6. En el 2008, el grupo de trabajo Antropoceno de la Comisión Internacional sobre Estratigrafía comenzó el proceso para ponderar la evidencia geológica que podría llevar a un oficial renombramiento de la época actual. Para una discusión sobre este proceso puede revisar la intensa sección de comentarios y correspondencias de la revista *Nature:* Ellis et al., "Involve Social Scientists in Defining The Antropocene," 192-193; Zalasiewicz et. Al., "Anthropocene: Its Stratigraphic basis," 289.

4

Dipesh chakrabarty describe cómo estas escalas de la humanidad Antropocénica (como especie, seres políticos, o una fuerza bruta indiferente) desafía a la historia y los métodos humanísticos en "The Climate history."

5

Bruno Latour sostiene que el Antropoceno confirma de una vez por todas que la agencia humana—la categoría de "sujeto humano" en sí misma y de "objeto medio ambiental"—es la invención de una falleciente imaginación Ilustrada y un engaño de excepcionalismo humano. Latour, "Agency at the Times of Antropocene."

6

Eaarth

7

McKibben, *Eaarth*, 3.

8

Ibid., xii.

9

Para una lectura de lo ominoso Freudiano como una expresión de la pulsión de muerte, ver Royle, *The Uncanny*, 46. Freud mismo escribe que el doble fue "originalmente un reaseguro contra la destrucción del yo." La duplicación en culturas premodernas era una "preservación contra la extinción." Pero en la psique moderna el doble retorna de este pasado místico superado como "el ominoso presagio de la muerte." Freud, *The Uncanny*, 235.

10

Ibid., 222-223.

11

Gorky, "The Lumière Cinematograph," 25.

12

Ibid., 26.

13

McLuhan, *Understanding Media*.

14

Gorky, "The Lumière Cinematograph," 25.

15

Arendt, *The Human Condition*, 7.

16

Kracauer, "The Calico-Woirld," 281.

17

Ibid.

18

Ibid., 283.

19

Ibid., 281, 287.

20

Ibid., 285-286.

21

los del estudio

22

en el estudio

23

Ibid., 281.

24

una cosa o una acción

25

Shklovsky citado en Royle, The Uncanny, 4.

26

Kracauer, "Calico World," 288.

27

Ibid. 284.

28

Ibid.

29

Ibid., 286.

30

Ibid., 283.

31

Como Noa Steimatsky escribe, después de la segunda guerra mundial, los aliados destinaron el estudio fílmico de Cinecittá en Roma como un campo de refugiados temporal. Las familias desplazadas trataron de hacer uso de utilerías, recientemente mostradas en representaciones cinematográficas de la vida domestica italiana, para fabricar una versión empobrecida de vida. Ver Steimatsky, "The Cincecittá Refugee Camp (1944-1950)."

32

Hayot, On Literary Worlds, 44.-45.

33

Ibid., 41.

34

Kracauer, "The Calico-World," 283

35

Hansen, *Cinema and Experience*, 14.

36

Arendt, T*he Human Condition, 1.*

37

Ibid., 2-3.

38

Lazier, "Earthrise", 602-603.

39

Arendt, The human Condition, 1.

40

Ibid., 324.

41

Ibid., 57

42

Oliver, Earth adn World, 85.

43

Kracauer, "The Calico-World", 85.

44

Steffen, Broadgate, Deutsch, et al., "The Trajectory of the Anthropocene," 3.

45

Para una breve historia de este concepto, ver McNeil & Engelke, The Great Acceleration, 213, nota al pie 4.

46

Steffen et al., "The Trajectory of Anthropocene," 11.

47

Ibid.., 12, 14.

48

Steffen, Crutzen, and McNeill, "The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Natures?," 614.

49

Kant, "Perpetual Peace: A Philosophical Sketch."

50

La lectura de Seyla Benhabib de "Sobre la Paz perpetua" y el derecho a refugio en The rights of Others, 40-42.

51

Para una discusión extensa del estatuto de la distinción tierra/mundo en los escritos políticos de Kant, ver Oliver, Earth and World, capítulo 2. Para un análisis de cómo el Antropoceno altera radicalmente la filosofía

moral de Kant en relación a la vida biológica, ver Dipesh Chakrabarty, "Humanities in the Anthropocene."

52

Kant, "Perpetual Peace," 110.

53

Ibid., nota al pie en 111.

54

Ibid., 114, itálicas en el original.

55

Ibid., 111, itálicas en el original.

56

Ibid., 105.

57

Ibid.., 106.

58

Benhabib, The Rights of Others, 35-40.

59

Kant citado en Bernasconi, "Kant's Third Thoughts on Race," 302.

60

Steffen et al., "The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?," 616, 618.

61

Steffen et al., enfatizan la necesidad política y científica de diferenciar entre la responsabilidad de los países OECD y BRICS (Brasil, Rusia, India, China, y Sudáfrica), y el resto del mundo desarrollado en términos cambio climático provocado por el hombre y los efectos del Antropoceno. Esto es importante para la justicia climática; no es una humanidad generalizada la que está haciendo cambiar la tierra tan radicalmente, sino la cultura de unos grandes e influyentes países. La esperanza es también que los países en vías de desarrollo puedan evitar reproducir la historia recurso-intensiva del así llamado primer mundo al tomar ventaja de nuevas tecnologías. Por ejemplo, la tecnología celular ha eliminado la necesidad de crear extensas infraestructuras de cableado terrestre. "The Trajectory of the Anthropocene," 13-14. Para una historia de la OECD y una lista de los países miembros, visitar el sitio web de la OECD: http://www.oecd.org

62

Cheah, What is a World?, 7.

63

"Should International Refugee Law Accommodate Climate Change?"

64

Hay mucho que decir sobre este tema. Ver "Should International Refugee Law Accommodate Climate Change?"; "The Enviroment & Climate Change"; McAdam, "Climate Change Displacement and International Law"; Kälin,

"Conceptualising Climate-Induced Displacement."

65

"The Enviroment & Climate Change."

66

Gillis & Popovich, "The U.S. is the Biggest Carbon Polluter in History."

67

Zalasiewicz, Waters, Williams, et al., "When Did The Anthropocene Begin?" El autor comenta: "Proponemos aquí que un límite apropiado (para la designación de una nueva época) es el momento de la primera explosión nuclear del mundo, el 16 de Julio de 1945 en Alamogordo, New Mexico" (p. 196).

68

Scranton, Learning to Die in the Anthropocene.

69

China es ahora el principal productor de gases con efecto invernadero, pero los Estados Unidos gozan aún de la distinción de ser los "más grandes contaminadores de la historia." Gillis & Popovich, "the U.S. Is The Biggest Carbon Polluter in History."

70

Aravamudan, "The Catachronism of Climate Change," 8.

71

Ibid., 24.

Como citar: Fay, J. (2021). Un mundo inhóspito. Cine en tiempos del Antropoceno, laFuga, 25. [Fecha de consulta: 2026-11-29] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/un-mundo-inhospito-cine-en-tiempos-del-antropoceno/1063