

Espejos fracturados en un mundo sobrecargado

Variables cinematográficas postmodernistas en la representación del cambio climático

Jesús Cendros Guasch*

Universidad Privada Dr. Rafael Belloso Chacín (URBE), Venezuela

Pavel Cendros Parra

Universidad Privada Dr. Rafael Belloso Chacín (URBE), Venezuela

Recibido 14/12/2025; aprobado 16/07/2026

Resumen

Esta investigación de tipo Expo Facto examina críticamente cómo las variables estéticas y narrativas propias del cine postmodernista son empleadas para representar la crisis del cambio climático, un fenómeno hipercomplejo y de escala global. Partiendo de un marco teórico que integra la teoría cinematográfica postmoderna con los estudios de ecocrítica y mediación ambiental, se analiza un corpus de filmes producidos desde finales del siglo XX. El análisis identifica la operación de variables clave como el pastiche, la autoreferencialidad, la narrativa no lineal y fragmentada, la estética de lo sublime distópico y la indeterminación del sujeto frente a la agencia colectiva. Se discute que estas estrategias, si bien capturan eficazmente la descentralización, la incertidumbre y la sobrecarga informativa de la era del Antropoceno, también pueden conducir a una parálisis política o una estetización del desastre, alejando al espectador de la acción concreta. El artículo concluye que el cine postmodernista sobre el clima oscila entre ser un síntoma de la incapacidad moderna para narrar la totalidad y una herramienta potente para visualizar nuevas ontologías ecológicas relacionales, desafiando las narrativas heroicas y antropocéntricas tradicionales.

Palabras clave: cine postmodernista | cambio climático | ecocrítica | narrativa | Antropoceno | mediación ambiental | modernidad/colonialidad | hiperobjetos

Fractured Mirrors in an Overloaded World

Abstract

This Expo Facto research critically examines how the aesthetic and narrative variables specific to postmodern cinema are used to represent the climate change crisis, a hyper-complex, global-scale phenomenon. Based on a theoretical framework that integrates postmodern film theory with ecocriticism and environmental mediation studies, a corpus of films produced since the late 20th century is analyzed. The analysis identifies the operation of key variables such as pastiche, self-referentiality, non-linear and fragmented narrative, the aesthetics of the dystopian sublime, and the indeterminacy of the subject versus collective agency. It is argued that these strategies, while effectively capturing the decentralization, uncertainty, and information overload of the Anthropocene era, can also lead to political paralysis or an aesthetization of disaster, distancing the viewer from concrete action. The article concludes that postmodern climate cinema oscillates between being a symptom of modernity's inability to narrate totality and a powerful tool for visualizing new relational ecological ontologies, challenging traditional heroic and anthropocentric narratives.

Keywords: postmodern cinema | climate change | ecocriticism | narrative | Anthropocene | environmental mediation | modernity/coloniality | hyperobjects.

1. Introducción: La crisis de representación en la era del Antropoceno

El cambio climático antropogénico constituye el desafío epistémico, narrativo y político definitorio del siglo XXI. Su carácter de “hiperobjeto” (Morton, 2013)

—entidad de tal escala temporal y espacial que trasciende la experiencia humana inmediata— lo sitúa en el núcleo de lo que muchos denominan la “crisis de representación” contemporánea. Esta crisis no es solo científica o comunicacional, sino profundamente cultural y estética. ¿Cómo narrar, visualizar y sentir un proceso que es a la

* jesuscendros@gmail.com

vez ubicuo e invisible, urgente y de larga duración, globalmente compartido pero desigual en sus impactos? La pregunta no es retórica: se sitúa en el centro de nuestra capacidad colectiva para responder adecuadamente a lo que Chakrabarty, 2009 (2009) ha llamado la “colisión” entre la historia humana y la historia geológica.

El cine, como principal maquinaria narrativa y sensorial de la modernidad tardía, ha asumido este desafío con notable intensidad en las últimas décadas. Sin embargo, su aproximación no ocurre en un vacío cultural. Surge y se desarrolla dentro de un paradigma dominante que, desde la segunda mitad del siglo XX, ha sido caracterizado como postmodernista. Como ya señalara Fredric Jameson (1991) en su obra seminal, la lógica cultural del capitalismo tardío se expresa en la estética a través de la superficialidad, el pastiche y el colapso de la historicidad. Este artículo sostiene que la representación cinematográfica del cambio climático está profundamente moldeada –y en muchos casos determinada– por las variables formales, narrativas y temáticas de la sensibilidad postmodernista. Comprender estas variables no es un mero ejercicio de análisis fílmico; es una clave hermenéutica fundamental para descifrar cómo la cultura contemporánea procesa, deforma, resiste o, en última instancia, naturaliza la crisis ecológica planetaria.

La hipótesis central que guía esta investigación postula que el cine postmodernista sobre el cambio climático funciona como un “espejo fracturado” que refleja de manera distorsionada pero reveladora la condición esquizofrénica de un sujeto contemporáneo abrumado por la complejidad sistémica. Este sujeto se encuentra atrapado entre la incredulidad hacia los viejos metarrelatos modernos (como el progreso tecnológico ilimitado o el desarrollo económico sin fin) y la dificultad patente para forjar nuevos marcos de sentido colectivo y acción efectiva. En este sentido, las películas analizadas no solo “representan” la crisis climática, sino que performan a través de su misma estructura formal las contradicciones y aporías de nuestra condición cultural frente al desafío ecológico.

El objetivo de este trabajo es doble y se articula en dos movimientos complementarios. En primer lugar, se pretende construir un marco teórico ampliado y transdisciplinar que entrelace de manera productiva la teoría del cine postmoderno con la ecocrítica, la filosofía ambiental, los estudios sobre el Antropoceno y las perspectivas decoloniales. Este marco no busca ser exhaustivo, sino más bien operativo: proporcionar las herramientas conceptuales necesarias para leer los films no solo como

textos estéticos, sino como síntomas culturales y potenciales agentes de transformación epistemológica. En segundo lugar, se desarrolla un análisis y discusión exhaustivos que exploren de manera específica y detallada cómo las estrategias postmodernas (pastiche, fragmentación, sublime distópico, ironía autoreferencial, etc.) median, condicionan y enmarcan nuestra comprensión del cambio climático, evaluando críticamente tanto sus potencialidades como sus límites políticos.

La relevancia de esta investigación trasciende el ámbito académico especializado. En un momento histórico donde la comunicación efectiva sobre la crisis climática se ha vuelto una cuestión de supervivencia colectiva, comprender los lenguajes culturales a través de los cuales procesamos esta crisis resulta urgente. El cine, como forma cultural hegemónica del siglo XX y XXI, juega un papel fundamental en la configuración de lo que Heise (2008) llama nuestra “conciencia planetaria”. Analizar críticamente sus estrategias representacionales es, por tanto, un ejercicio de reflexividad cultural necesaria para imaginar futuros posibles en el Antropoceno.

2. Marco metodológico: Hermenéutica fílmica en la intersección de paradigmas

2.1. Diseño y enfoque epistemológico

El presente estudio se fundamenta en una metodología cualitativa de tipo *Expo Facto*, con el propósito específico de investigar las posibles relaciones de causa y efecto entre diferentes variables cinematográficas y sus efectos de sentido en la representación del cambio climático. Se adopta un enfoque de análisis fílmico crítico-interpretativo, situado dentro del paradigma hermenéutico y construccionista. Esta elección metodológica responde a la naturaleza compleja, multidimensional y esencialmente simbólica del objeto de estudio: la representación cinematográfica de una crisis que es, en sí misma, un fenómeno hipercomplejo que desafía las categorías tradicionales de análisis.

Dada esta complejidad, se optó por un diseño flexible y emergente, capaz de integrar perspectivas teóricas diversas y de adaptarse a las particularidades de un corpus fílmico necesariamente heterogéneo. Como señalan Strauss y Corbin (1998), en investigaciones que exploran intersecciones teóricas novedosas, la rigidez metodológica puede convertirse en un obstáculo para

la comprensión de fenómenos culturales complejos. En este sentido, el diseño metodológico sigue una lógica abductiva: se mueve dialécticamente entre el marco teórico construido (presentado en la sección 3) y el análisis empírico de las películas, permitiendo que cada uno refine y reformule al otro en un proceso iterativo de descubrimiento teórico.

El enfoque específico adoptado es el de análisis textual crítico, que va más allá de la mera descripción formal para examinar las relaciones multifacéticas entre el texto fílmico, sus contextos de producción y recepción, y los marcos ideológicos y epistemológicos que lo hacen posible y legible. Este enfoque se nutre de manera particular de la tradición de la teoría cinematográfica crítica (Stam, 2000; Bordwell & Thompson, 2021) y del campo emergente de la ecocrítica (Heise 2008; Glotfelty, & Fromm, 1996), priorizando la interpretación en profundidad y contextualizada sobre la medición cuantitativa o el análisis puramente formalista.

El carácter del estudio es decididamente transdisciplinar, integrando conceptos y perspectivas de estudios culturales, teoría del cine, filosofía ambiental, estudios decoloniales, sociología histórica y teoría política. Esta transdisciplinariedad no es un mero eclecticismo, sino una necesidad epistemológica derivada del objeto de estudio mismo: el cambio climático como fenómeno exige, como ha argumentado Latour (2017), un pensamiento que pueda “seguir los hilos” que conectan dominios tradicionalmente separados (naturaleza/cultura, ciencia/política, local/global, humano/no-humano).

2.2. Selección y construcción del corpus fílmico

Dada la imposibilidad material y conceptual de analizar exhaustivamente toda la producción cinematográfica que aborda directa o indirectamente el cambio climático, se empleó una estrategia de muestreo intencional teórico (Strauss & Corbin, 1998). La muestra final estuvo compuesta por 26 producciones cinematográficas que incluyen largometrajes de ficción, documentales, y en algunos casos, obras que desafían estas categorías tradicionales. Los criterios de selección fueron múltiples y se aplicaron de manera acumulativa:

1. Criterio temático central o significativo: Las películas seleccionadas debían tener el cambio climático, la crisis ecológica del Antropoceno/Capitaloceno, o sus consecuencias socio-políticas directas (escasez de recursos, migraciones climáticas, colapso civilizatorio, conflictos

eco-territoriales) como tema narrativo central o como contexto determinante de la diégesis. No se incluyeron películas donde la dimensión ecológica fuera meramente decorativa o incidental.

2. Criterio de reconocimiento crítico y/o relevancia cultural: Se priorizaron filmes que hayan generado debates académicos significativos, impacto notable en la esfera pública, o que sean considerados representativos de tendencias genéricas, estilísticas o geoculturales particulares. Esto incluyó tanto blockbusters de Hollywood con amplia distribución global como cine de autor, producciones independientes y películas del Sur Global que ofrecen perspectivas alternativas.
3. Criterio de ilustración teórica: Cada filme seleccionado debía servir como caso paradigmático o contrastante para explorar una o más de las variables postmodernistas identificadas en el marco teórico (pastiche, fragmentación, sublime distópico, ironía autoreferencial, etc.). La selección buscó maximizar la diversidad de abordajes estéticos y políticos para enriquecer el análisis comparativo y evitar generalizaciones apresuradas.
4. Criterio temporal y geocultural: Se enfocó en producciones desde fines del siglo XX hasta la actualidad (2024), período que coincide tanto con la consolidación de la sensibilidad post-modernista en el cine como con la emergencia del cambio climático como tema cultural prominente. Se buscó además una diversidad geocultural que incluyera no solo producciones del Norte Global, sino también voces significativas del Sur Global, particularmente de América Latina.

El corpus analítico principal incluyó las siguientes producciones, organizadas aquí no cronológicamente sino según su relevancia para los diferentes ejes de análisis:

- Para el análisis del pastiche y la hibridación genérica: *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013), *Mad Max: Furia en la carretera* (George Miller, 2015), *La región salvaje* (Amat Escalante, 2016), *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995), *2012* (Roland Emmerich, 2009).
- Para el análisis de la fragmentación narrativa y temporal: *Contagio* (Steven Soderbergh, 2011), *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011), *El origen del planeta de los simios* (Ru-

- pert Wyatt, 2011), *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982), *Naqoyqatsi* (Godfrey Reggio, 2002).
- Para el análisis del sublime distópico y la estetización: *El día después de mañana* (Roland Emmerich, 2004), *First Reformed* (Paul Schrader, 2017), *Antropoceno: La Época Humana* (Baichwal, Burtynsky & de Pencier, 2018), *Los juegos del hambre* (Gary Ross, 2012), *El camino* (John Hillcoat, 2009).
 - Para el análisis de la autoreferencialidad y la ironía: *No mires arriba* (Adam McKay, 2021), *The Big Short* (Adam McKay, 2015), *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008).
 - Para el análisis de la agencia colectiva y perspectivas decoloniales: *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015), *Thank You for the Rain* (Julia Dahr, 2017), *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010), *The Oil Machine* (Emma Davie, 2022), *Pride* (Matthew Warchus, 2014).
 - Para el análisis de la agencia no-humana y nuevos materialismos: *Homo Sapiens* (Nikolaus Geyrhalter, 2016), *Growth* (2010), *La sal de la tierra* (Wim Wenders & Juliano Ribeiro Salgado, 2014).

Este corpus fue complementado con referencias contextuales a un conjunto más amplio de filmes para sustentar o matizar afirmaciones particulares durante el análisis.

2.3. Técnicas de recolección y análisis de datos

El análisis se realizó en múltiples niveles entrelazados, utilizando las siguientes técnicas de manera integrada:

Análisis textual y narrativo: Se realizaron visionados repetidos (mínimo tres por película) y análisis detallados de los elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico. Se prestó especial atención a:

- Estrategias narrativas: Estructura (lineal, fragmentada, episódica, circular), construcción del tiempo (presente perpetuo, tiempo profundo, aceleración/ralentización), focalización (omnisciente, múltiple, restringida) y voz narrativa.
- Estrategias visuales y sonoras: Estética dominante (sublime, realista, hiperrealista, expresionista), uso de efectos especiales/VFX (con atención particular a su función narrativa y epistemológica), composición del encuadre (especialmente en relación con la representación del paisaje y lo no-humano), diseño sonoro

(uso de silencios, música extradiegética, sonidos ambientales).

- Construcción de género: Hibridación genérica, uso de convenciones y clichés, y estrategias de subversión o deconstrucción de dichas convenciones.

Análisis de contenido temático de base cualitativa: Se identificaron y codificaron temas y motivos recurrentes relacionados con la representación de la naturaleza, la tecnología, la agencia humana y no-humana, las dimensiones políticas de la crisis, y las concepciones de temporalidad. Se utilizó un sistema de codificación en tres fases:

- Fase de codificación abierta: Tras múltiples visionados, se extrajeron segmentos significativos (escenas, diálogos clave, planos emblemáticos) y se asignaron códigos descriptivos iniciales. Por ejemplo, en *Snowpiercer*, la secuencia del “mensaje de la proteína” se codificó como “alegoría de la desigualdad sistémica”; en *El día después de mañana*, el plano de la Estatua de la Libertad cubierta de hielo se codificó como “icono sublime distópico”.
- Fase de codificación axial: Estos códigos iniciales se agruparon en categorías más amplias y teóricamente informadas. Por ejemplo:
 - Categoría “Pastiche Genérico” incluyó códigos como: *mezcla de ciencia ficción y western* (en *Mad Max*), *hibridación de documental y ficción* (en *Antropoceno*), *citación de clichés del cine de desastre* (en *2012*).
 - Categoría “Agencia No-Humana” incluyó: *paisaje como personaje activo* (en *El abrazo de la serpiente*), *animales como testigos silenciosos* (en *First Reformed*), *objetos tecnológicos con agencia* (en *WALL-E*).
 - Categoría “Temporalidad Postmoderna” incluyó: *presente perpetuo ansioso* (en *Contagio*), *colapso de futuro en distopía inmediata* (en *Los juegos del hambre*), *tiempo profundo contemplativo* (en *The Tree of Life*).
- Fase de codificación selectiva: Se integraron las categorías en torno a núcleos teóricos centrales identificados en el marco teórico, como “la tensión entre fragmentación y totalidad” o “la estetización vs. politización del desastre”.

Análisis contextual y discursivo: Cada filme fue situado dentro de su contexto específico de producción (condiciones industriales, país de origen, momento histórico-político) y de recepción crítica documentada. Se analizó el discurso fílmico en relación con discursos sociales más amplios sobre ciencia, progreso, riesgo, ecología y justicia climática. Esto implicó la revisión sistemática de crítica especializada, entrevistas con directores/as, y literatura académica sobre los filmes específicos.

En la revisión teórica, los autores se apoyaron con el uso de la inteligencia artificial como Gemini, Perplexity y DeepSeek. Toda la información fue debidamente validada, triangulada y contrastada con los criterios propios de los autores.

2.4. Proceso analítico integrado y criterios de rigor

El proceso analítico siguió un esquema iterativo en cuatro fases:

- Fase de inmersión: Visionado abierto y anotación de impresiones iniciales, emociones y asociaciones evocadas por cada filme.
- Fase de descripción analítica: Análisis formal detallado de cada filme según las técnicas mencionadas, con atención particular a la relación entre forma y contenido.
- Fase de interpretación crítica: Integración de los hallazgos del análisis textual con el marco teórico construido. Aquí se respondió a preguntas interpretativas como: ¿Cómo funciona el pastiche en *Snowpiercer* para criticar el sistema-mundo capitalista? ¿De qué manera la fragmentación en *Contagio* mimetiza la lógica del riesgo global? ¿Cómo evita *El abrazo de la serpiente* reproducir la mirada colonial sobre la naturaleza?
- Fase de síntesis y discusión transversal: Comparación sistemática de los hallazgos entre los diferentes filmes del corpus para identificar patrones, tensiones, contradicciones y líneas de fuga. Esta fase permitió construir la discusión sobre las potencialidades y límites políticos de las variables postmodernistas en su conjunto.
- Para asegurar el rigor en una investigación cualitativa de esta naturaleza, se atendió a los siguientes criterios:
- Triangulación: Se cruzaron datos de múltiples fuentes (análisis fílmico detallado, teoría especializada, contexto de producción y recepción) y se utilizaron múltiples perspectivas teóricas

(postmodernismo, ecocrítica, decolonialidad, nuevos materialismos) para evitar interpretaciones unidimensionales.

- Validez interpretativa: Todas las interpretaciones se fundamentaron constantemente con evidencia textual concreta extraída de los films (planos específicos, secuencias, diálogos, elecciones estilísticas), evitando la especulación desvinculada del texto.
- Auditoría analítica: El proceso de análisis es explicitado y trazable en la escritura del artículo, permitiendo al lector seguir el razonamiento y, en principio, replicar el análisis con los mismos films.
- El análisis está inevitablemente mediado por la subjetividad, posición, experiencia y bagaje cultural de los investigadores. Si bien se buscó mitigar esto mediante el rigor en el uso de la teoría y la evidencia textual, la interpretación sigue siendo un acto hermenéutico situado.
- El estudio se centra predominantemente en el texto fílmico y su contexto de producción, con un análisis de recepción empírica (estudios de audiencia) apoyado por la crítica especializada y al debate público observable.

3. Marco teórico: Intersecciones para leer el clima a través del espejo postmoderno

Para analizar la compleja intersección entre cine postmodernista y cambio climático, es necesario tejer un marco teórico multidimensional que aborde las especificidades de ambos campos sin reducir uno al otro. Este marco se estructura en cuatro pilares interconectados que dialogan entre sí, ofreciendo perspectivas complementarias para leer los films no solo como objetos estéticos, sino como sintomatologías culturales del Antropoceno.

3.1. La condición postmoderna: Estética, temporalidad y sujeto en el capitalismo tardío

La postmodernidad cultural, más que una cronología estricta o un estilo uniforme, es un conjunto de prácticas, sensibilidades y estrategias estéticas que responden a lo que Fredric Jameson, (1991) denominó “la lógica cultural del capitalismo tardío”. Sus rasgos fundamentales, tal como los hemos adaptado para el análisis cinematográfico de la crisis climática, incluyen:

El aplastamiento del tiempo histórico y el pastiche: Jameson, (1991) argumenta que el postmodernismo sufre una pérdida catastrófica de la historicidad, un “aplastamiento” del pasado en un presente perpetuo donde todas las épocas se vuelven simultáneas y equivalentes. Esto se manifiesta en el cine como pastiche: la imitación de estilos del pasado, no con la ironía crítica o la distancia de la parodia moderna, sino como un juego estilístico neutral, un collage de formas desprovistas de su contexto histórico original y de su carga utópica. El pasado se convierte en un almacén de imágenes reciclables, citables pero no interpretables históricamente. En el contexto de la representación climática, esto puede traducirse en una mezcla deshistorizada de géneros (ciencia ficción, western, film de desastre, melodrama) para hablar de un futuro que es, en sí mismo, una proyección distópica de temores presentes, pero sin conexión orgánica con procesos históricos estructurales.

El simulacro y la hiperrealidad: Jean Baudrillard, (1981) llevó este argumento a su extremo lógico. En la era de la reproducción masiva de imágenes y la mediación tecnológica total, la representación precede y determina a lo real, creando simulacros (copias sin original) que sustituyen a la realidad. La hiperrealidad es el estado cultural donde la ficción y la realidad se indiferencian, donde el mapa precede al territorio. La representación mediática del cambio climático –con sus gráficos de temperatura, modelos predictivos computarizados, escenarios apocalípticos visualizados digitalmente– opera fundamentalmente en este régimen hiperreal. Como nos preguntamos en el análisis: ¿Es *El día después de mañana* una representación de un riesgo climático real o un sustituto hiperreal que nos inmuniza contra el riesgo real, convirtiéndolo en espectáculo consumible y, por tanto, en algo irreal?

La fragmentación y la esquizofrenia del sujeto: Siguiendo la lectura de Jameson, (1991), el sujeto postmoderno es esquizoide. Su identidad ya no se constituye como una unidad coherente y estable, sino como un conjunto de máscaras, posiciones o performances desarticuladas, sin un núcleo auténtico que las unifique. La narrativa lineal tradicional, que supone precisamente un sujeto coherente que experimenta y narra su experiencia de manera ordenada, se quiebra en este contexto. El cine postmoderno responde con estructuras fragmentadas, multiplicidad de perspectivas incommensurables, y finales abiertos o indeterminados. Para el cambio climático –un fenómeno que experimentamos de manera paradójica a través de datos fragmentarios, noticias contradictorias,

efectos locales dispersos y modelizaciones abstractas– esta forma narrativa parece mimetizar adecuadamente la experiencia contemporánea de la crisis: nunca la experimentamos como totalidad, solo como fragmentos inconexos.

La incredulidad hacia los metarrelatos: La definición canónica de Lyotard (1979) señala que la postmodernidad se define por la desconfianza generalizada hacia las grandes narrativas legitimadoras de la modernidad (el Progreso lineal, la Emancipación universal, la Dialéctica de la historia). El cambio climático es, en muchos sentidos, la refutación empírica más contundente del metarrelato del Progreso tecnológico y económico ilimitado. Por tanto, el cine que lo aborda debe hacerlo desde la imposibilidad de recurrir a una narrativa redentora o heroica simple. La crisis climática no ofrece una solución tecnológica mágica (como en la ciencia ficción clásica), ni un héroe que salve el día, ni una promesa de restauración final. El cine postmodernista asume esta imposibilidad como punto de partida formal y temático.

3.2. *Ecocrítica, mediación ambiental y el giro material: Re-pensar la cultura en la Tierra*

La ecocrítica surge como un campo interdisciplinario que examina sistemáticamente las interconexiones entre literatura/cultura y el mundo físico, entre sistemas de significación y sistemas ecológicos (Glottfelty & Fromm, 1996). Para nuestro análisis cinematográfico, son cruciales varias de sus evoluciones teóricas más recientes:

Del ecosistema local a la conciencia planetaria: Ursula K. Heise (2008) introduce el concepto crucial de “eco-cosmopolitismo” o “conciencia planetaria”. Critica el localismo romántico y a veces nostálgico de cierta ecocrítica temprana (que idealizaba el arraigo en un lugar específico) y aboga por cultivar un sentido de pertenencia ecológica a un planeta interconectado, mediado necesariamente por la ciencia, la tecnología y la cultura global. El cine, como medio global por excelencia en el siglo XX y XXI, es una herramienta primordial para esta tarea de imaginar lo planetario. Sin embargo, Heise, 2008 advierte sobre el riesgo de la “abstracción”: la conciencia planetaria puede volverse tan abstracta, tan desencarnada, que anule cualquier posibilidad de compromiso local concreto. Este es precisamente uno de los dilemas centrales del cine climático: ¿cómo representar la escala planetaria sin perder la textura de lo local, sin caer en una abstracción que paralice la acción?

El Antropoceno como crisis de narración: Dipesh Chakrabarty (2009), en su seminal artículo “The Climate of History”, argumenta que el cambio climático fuerza una colisión epistemológica sin precedentes entre dos historias que el pensamiento occidental moderno había mantenido separadas: la historia humana (de agencia, cultura, política, significado) y la historia geológica (de especies, biosfera, procesos físico-químicos). Esta colisión “pone en crisis” las herramientas narrativas y conceptuales tradicionales de las humanidades y las ciencias sociales, tradicionalmente centradas en lo humano como agente único de historia. La narrativa climática exige pensar en escalas temporales profundas (millones de años) y agentes no-humanos (océanos, atmósfera, especies) que desafían radicalmente el marco antropocéntrico. El cine, como arte del tiempo y la agencia, se encuentra en el centro de esta crisis narrativa.

Hiperobjetos y la estética de la diferencia: Timothy Morton (2013) acuña el término “hiperobjeto” precisamente para designar entidades como el cambio climático, la biosfera, los plásticos en los océanos, o la radiactividad de larga duración. Los hiperobjetos tienen propiedades ontológicas peculiares: son viscosos (se adhieren a cualquier fenómeno particular), no-locales (están en todas partes y en ninguna específicamente), temporalmente undulantes (existen en escalas temporales que desbordan completamente la percepción humana), e inter-objetivos (solo se perciben en sus efectos sobre otros objetos, nunca directamente). La estética apropiada para los hiperobjetos, argumenta Morton, no es la de la belleza sublime tradicional (Kant, Burke), sino una “estética de la diferencia” que revela la extrañeza radical, la interconexión no-armoniosa y la otredad de todo. El cine postmodernista, con su tendencia a distorsionar escalas, mezclar planos de realidad, y jugar con la percepción del tiempo, podría ser un vehículo privilegiado para insinuar la presencia ominosa de estos hiperobjetos que estructuran nuestra realidad pero que nunca podemos aprehender directamente.

3.3. La crítica decolonial y la ecología-mundo: *Descentrando la mirada occidental*

Un marco puramente euro-norteamericano para analizar la representación cinematográfica del cambio climático sería no solo insuficiente, sino profundamente engañoso. La crisis climática es inseparable de la historia colonial, del extractivismo, y de las epistemologías que

han construido la “naturaleza” como exterior disponible. La teoría decolonial y la ecología-mundo ofrecen perspectivas cruciales para descentrar la mirada:

Modernidad/Colonialidad y la Naturaleza como Exterioridad: El proyecto teórico de la Modernidad/Colonialidad (Escobar, 1995; Quijano, 2000) sostiene que la “naturaleza” fue construida por la modernidad occidental como un exterior salvaje, pasivo y disponible para su explotación, en un gesto epistemológico paralelo y complementario a la colonialización de pueblos, territorios y saberes. Esta “ontología de la desconexión” (Blaser, 2013) –la idea de que humanos y no-humanos están radicalmente separados, que la cultura está separada de la naturaleza– es la base epistemológica de la crisis ecológica. El cine mainstream, incluso en su versión postmodernista, a menudo reproduce inconscientemente esta mirada al presentar paisajes “vírgenes” como meros telones de fondo espectaculares o como recursos a salvar, en lugar de como agentes políticos, históricos y cognoscentes en sí mismos.

Justicia Climática y el Sur Global: La narrativa climática no es universal ni uniforme. Mientras el Norte Global habla de “mitigación” y “adaptación”, el Sur Global habla de “deuda climática”, “justicia ambiental” y “ecocidio”. Autores latinoamericanos como Maristella Svampa (2019) analizan el “giro eco-territorial” en los conflictos sociales contemporáneos, donde la defensa de la tierra, el agua y los bienes comunes se vuelve central en las luchas populares. El cine del Sur Global sobre el clima (ej. *El abrazo de la serpiente*, 2015, de Ciro Guerra) a menudo imbrica la crisis ecológica con historias de despojo colonial continuado, resistencia indígena, y conocimientos otros (otras cosmovisiones). Esto cuestiona radicalmente la narrativa postmoderna “global” como una que puede ser uniforme o homogénea, revelando en cambio un campo de batalla de narrativas en conflicto.

Ecología-Mundo y Fronteras de Mercancía: Desde la sociología histórica, Jason W. Moore (2015) propone el concepto de Capitaloceno (en lugar de Antropoceno) para enfatizar que el motor de la crisis ecológica no es una “humanidad” abstracta y homogénea, sino un sistema-mundo capitalista específico que ha organizado la naturaleza durante cinco siglos como “frontera de mercancía barata” –fuente de energía, materiales y trabajo no remunerado o infravalorado. El cine postmodernista, a menudo fascinado estéticamente con el consumo, el desperdicio y el espectáculo, puede inadvertidamente estetizar estas “fronteras” (selvas convertidas en paisajes

sublime-tóxicos, océanos como escenarios de aventura, la atmósfera como espectáculo de efectos especiales) sin revelar críticamente las relaciones de poder, explotación y despojo que las producen.

3.4. Nuevos materialismos y la agencia de lo no-humano: Hacia ontologías relacionales

Finalmente, corrientes filosóficas contemporáneas desafían el excepcionalismo humano y el dualismo naturaleza/cultura, proponiendo ontologías más planas, relacionales o simbióticas:

Teoría del Actor-Red (TAR) y Re-ensamblaje: Bruno Latour (2017) argumenta que “nunca hemos sido modernos”, porque en la práctica, la ciencia moderna siempre ha creado híbridos de naturaleza y cultura, aunque la ideología moderna insistía en separarlos radicalmente. Frente a lo que él llama Gaia (el sistema Tierra como entidad activa, reactiva, y no como mero telón de fondo pasivo), Latour, 2017 propone “re-ensamblar lo social”, incluyendo explícitamente a los actores no-humanos (virus, océanos, CO₂, glaciares) como participantes plenos en la colectividad política. El cine, para Latour podría ser una herramienta privilegiada para “seguir el hilo” de estas asociaciones entre humanos y no-humanos, haciéndolas visibles, sensibles, narrables.

Vitalidad Material e Intra-Acción: Jane Bennett (2010), desde los nuevos materialismos, habla de la “vitalidad material” de las cosas –su capacidad de actuar, afectar, obstaculizar, sorprender–. No se trata de animismo, sino de reconocer la agencia distributiva en ensamblajes de humanos y no-humanos. Karen Barad (2007), desde la física cuántica y el feminismo, introduce el concepto de “intra-acción”, donde los agentes (humanos y no-humanos) no preexisten a sus relaciones, sino que emergen de ellas en procesos de diferenciación continua. Esto sugiere una estética cinematográfica radicalmente diferente: una que no sitúe al humano como centro único del encuadre y de la acción, sino que explore la agencia de paisajes, climas, animales, objetos técnicos, minerales. Esta tendencia es visible en el cine de artistas como Nikolaus Geyrhalter (*Homo Sapiens*, 2016) o en secuencias de filmes como *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán.

Síntesis del Marco Teórico: La representación cinematográfica postmodernista del cambio climático ocurre, por tanto, en la intersección compleja y a menudo conflictiva de estas fuerzas teóricas. Es una estética que

emerge de la crisis de los metarrelatos modernos (Jameison, 1991, Lyotard), que intenta capturar (y a menudo fracasa en capturar) un hiperobjeto planetario (Morton, Chakrabarty, 2009) cuyas raíces materiales están en la colonialidad del poder y la mercantilización capitalista de la naturaleza (Moore, Escobar, 2020), y que exige, para ser pensada adecuadamente, un replanteamiento radical de la agencia, la relacionalidad y la temporalidad (Latour, 2017, Bennett, 2010, Barad, 2007). El análisis fílmico que proponemos debe ser sensible a estas múltiples dimensiones que se superponen y tensionan en cada texto cinematográfico.

4. Análisis y discusión: Variables postmodernistas en el espejo climático

Partiendo de este marco teórico multidimensional, el análisis se centra en cómo las variables postmodernistas específicas dan forma, limitan, potencializan o subvierten la representación de la crisis climática. Esta discusión se organiza en torno a las cinco tensiones centrales que estas variables ponen en juego, ilustradas con análisis detallados de películas del corpus.

4.1. Pastiche, hibridación genérica y la (im)posibilidad de una narrativa clara

El cambio climático, como hiperobjeto, no cabe cómodamente en un solo género cinematográfico tradicional. Su representación parece demandar necesariamente una contaminación, una hibridación genérica que el postmodernismo lleva a su extremo lógico y estilístico. El pastiche –esa mezcla de estilos, géneros y referencias culturales desprovistas de su contexto histórico original– se convierte así en la estrategia formal por excelencia del cine climático contemporáneo.

Ejemplos paradigmáticos y funciones alegóricas: *Snowpiercer* (2013) de Bong Joon-ho es un caso emblemático. La película combina ciencia ficción distópica, alegoría de lucha de clases marxista (el tren como metáfora perfecta del sistema-mundo capitalista: cerrado, jerárquico, en movimiento perpetuo), thriller de acción, e incluso elementos de cine mudo expresionista y estética steampunk. Esta mezcla no es casual ni meramente decorativa. Refleja la naturaleza transversal y sistémica de la crisis climática: no es solo un problema “ambiental” en el sentido estrecho, sino una crisis ecológica, económica, política y social simultánea.

neamente. El pastiche genérico mimetiza esta transversalidad. Cada género aporta una lógica interpretativa: la ciencia ficción permite el extrañamiento crítico; la alegoría política conecta la crisis ecológica con la desigualdad; el thriller provee la urgencia narrativa.

De manera similar, *Mad Max: Furia en la carretera* (2015) de George Miller mezcla el género postapocalíptico con el cine de persecución frenético, la estética punk y cyberpunk, y una narrativa que raya en lo mítico-arquetípico (el viaje de ida y vuelta, la búsqueda de la tierra prometida “verde”). Presenta un mundo donde la escasez absoluta de recursos (agua, gasolina, vegetación) ha reconfigurado brutalmente la sociedad, no según líneas de clase en el sentido tradicional, sino según un tribalismo guerrero basado en el control de los recursos. El pastiche aquí funciona como un mecanismo de alegoría compleja donde lo ecológico (escasez) se traduce inmediatamente en lo social (violencia, patriarcado distópico) y lo político (fascismo tribal).

La dimensión decolonial del pastiche: hibridaciones desde el Sur Global. En el cine latinoamericano contemporáneo, esta hibridación adquiere matices particulares que desestabilizan las categorías genéricas del Norte. *La región salvaje* (2016) de Amat Escalante funde un realismo social crudo (violencia narca, machismo estructural, pobreza rural) con *body-horror* y ciencia ficción erótica, introduciendo un elemento alienígena/orgánico que actúa como catalizador de deseos y violencias reprimidas. La crisis ambiental aquí no es un escenario futuro lejano, sino el paisaje presente de descomposición social y afectiva en el que irrumpe lo extraño, lo monstruoso. Este pastiche no es un juego formalista desinteresado, sino una estrategia estética para representar la “realidad distorsionada” de sociedades periféricas sometidas a múltiples violencias superpuestas (económicas, de género, criminales), donde la degradación ambiental es una violencia más, imbricada con las demás. La hibridación genérica corresponde a una realidad social ya de por sí híbrida, fracturada, grotesca.

Limitaciones y riesgos políticos del pastiche. Sin embargo, el peligro señalado por Jameson, 1991 persiste: el pastiche puede degenerar en un eclecticismo vacío, donde la mezcla de géneros se consume como mero espectáculo formal, diluyendo cualquier mensaje político coherente o cualquier posición crítica estable. *Waterworld* (1995) o **2012**, ambas de Roland Emmerich, ejemplifican este riesgo. Priorizan los efectos especiales espectaculares sobre la coherencia alegórica o la profundidad política, reduciendo la crisis climática a un mero

telón de fondo excitante para la aventura individualista y el heroísmo convencional (que el postmodernismo supuestamente había deconstruido). El pastiche postmoderno, al citar constantemente otros filmes, géneros y clichés, puede crear un circuito autoreferencial y narcisista que hable más del cine mismo y de su historia que del mundo real y sus crisis. Esto conecta directamente con la crítica de Baudrillard, 1981: el simulacro (la película de desastre hiperreal) reemplaza y anula la reflexión sobre el desastre real, inmunizándonos contra él mediante su espectacularización.

4.2. Narrativa fragmentada, tiempo no-lineal y la crisis de la historicidad

La crisis climática desafía radicalmente las narrativas lineales simples (causa-efecto transparente) y la escala temporal humana ordinaria. El cine postmodernista, con su arsenal de técnicas narrativas fragmentarias y no-lineales, parece ofrecer herramientas formales adecuadas para este desafío, pero también revela tensiones profundas.

Fragmentación como mimesis de la complejidad sistémica. Filmes como *Contagio* (2011) de Steven Soderbergh o *El origen del planeta de los simios* (2011) utilizan una estructura de multiplicidad de perspectivas y nodos dispersos geográficamente. En *Contagio*, no hay un héroe central ni una línea narrativa única. Seguimos a una científica en Atlanta, a un blogger paranoico en San Francisco, a una funcionaria de salud en Ginebra, a una familia en Minneapolis. Sus historias se entrelazan de manera indirecta, a través de conexiones virales y sistémicas que ellos mismos no comprenden plenamente. Esto mimetiza elegantemente la naturaleza distribuida y sistémica del cambio climático: las emisiones de gases de efecto invernadero en un continente afectan los monzones en otro; el consumo de bienes en el Norte Global causa deforestación en el Sur Global; las decisiones individuales (conducir, comer carne, viajar en avión) se suman en consecuencias globales no lineales. La fragmentación narrativa es, en este caso, una forma de superar lo que Morton (2013) llama el “sesgo del punto único” cognitivo –nuestra tendencia a buscar causas únicas y agentes individuales para fenómenos esencialmente complejos y distribuidos.

El tiempo profundo y la no-linealidad contemplativa. *The Tree of Life* (2011) de Terrence Malick realiza un salto radical en esta dirección. Interrumpe la historia familiar melodramática (la muerte de un hijo, el conflicto

to paterno-filial) con una sinfonía visual de aproximadamente 20 minutos que narra, sin diálogos, la formación del universo, el surgimiento de la vida en la Tierra, y la extinción de los dinosaurios. Sitúa la crisis humana particular –el dolor, la culpa, la pérdida– dentro de una escala cósmica y geológica incommensurable. Aquí, la fragmentación y la no-linealidad no son caóticas ni ansiosas, sino contemplativas; buscan inducir en el espectador una experiencia de asombro, humildad y posiblemente consuelo ante la profundidad del tiempo y la pequeñez de lo humano. Películas anteriores como *Koyaanisqatsi* (1982) y su secuela *Naqoyqatsi* (2002), aunque preceden al postmodernismo pleno en su estilo minimalista y espiritual, influyeron profundamente en esta estética de collage temporal acelerado, mostrando la “vida fuera de equilibrio” (significado de *Koyaanisqatsi* en hopi) entre humanidad industrial y los ritmos planetarios.

La paradoja temporal postmoderna: entre el tiempo profundo y el presente perpetuo. Aquí reside una de las tensiones más productivas y problemáticas del cine climático postmodernista. Mientras que el cambio climático como fenómeno exige pensar en tiempo profundo (el pasado geológico que nos ha traído aquí, el futuro de milenios que estamos condicionando), la condición postmoderna, según Jameson, 1991, sufre precisamente de un “aplastamiento del tiempo histórico” en un presente perpetuo, un “ahora” continuo sin profundidad histórica ni futuro proyectable. El cine climático postmoderno a menudo resuelve esta tensión colapsando el futuro en un presente distópico inminente o ya realizado. En *Los juegos del hambre* (2012) o *El camión* (2009), no hay un “futuro” en el sentido de un tiempo por venir; hay un presente post-apocalíptico que es la extensión lógica y ya realizada de nuestras tendencias actuales. Este colapso temporal puede generar una sensación de urgencia dramática, pero también puede robarle a la crisis climática su dimensión histórica estructural –lo que Moore (2015) llama el Capitaloceno: un proceso de siglos de explotación de fronteras naturales y humanas. La fragmentación, si no está guiada por un marco interpretativo histórico fuerte, puede conducir a lo que el novelista Amitav Ghosh, 2016 (2016) llama “la gran distracción” en su libro *The Great Derangement*: la incapacidad paradójica de la cultura seria contemporánea para narrar la escala y complejidad de la crisis climática, relegándola por defecto a los géneros marginales de lo fantástico, lo distópico y lo espectacular, precisamente porque nuestras herramientas narrativas realistas modernas son insuficientes.

4.3. *Lo sublime distópico, el simulacro y la estetización del colapso*

La imagen icónica, casi arquetípica, del cine climático contemporáneo es la ciudad inundada, la tormenta perfecta de proporciones bíblicas, el desierto devorando civilizaciones, el hielo cubriendo metrópolis. Esta es la herencia de lo sublime –esa categoría estética moderna que designa la experiencia mezclada de asombro y terror ante lo que excede la comprensión humana (Kant, Burke)– pero revestida ahora de catástrofe ecológica. Lo sublime se vuelve distópico.

El sublime digital y su (ambigua) efectividad política. *El día después de mañana* (2004) de Roland Emmerich es el ejemplo canónico de este subgénero. Sus espectaculares efectos digitales (la ola gigante congelante sobre Nueva York, la eyección catastrófica de la tropósfera, el helicóptero helándose instantáneamente en pleno vuelo) crean un simulacro hiperreal del desastre climático. Como sugeriría Baudrillard, 1981, este simulacro puede ser, en la experiencia del espectador, *más real* (más impactante sensorialmente, más memorable visualmente) que los abstractos y áridos gráficos de aumento de temperatura de los informes del IPCC. La película, sin duda, popularizó la discusión sobre el cambio climático a escala global, llevándola a audiencias masivas que nunca leerían un reporte científico. Sin embargo, su efecto político es profundamente ambiguo. Al presentar un cambio climático abrupto, fantástico y visualmente espectacular (un nuevo periodo glacial en cuestión de días), puede fomentar dos conclusiones paralizantes igualmente problemáticas: 1) que el cambio climático es una ficción catastrófica imposible, propia del cine de ciencia ficción, o 2) que es un apocalipsis inevitable contra el que nada podemos hacer. En ambos casos, el sublime distópico produce lo que podríamos llamar un “distanciamiento irónico” en el espectador postmoderno, acostumbrado a consumir catástrofes como entretenimiento de fin de semana. La emoción intensa (miedo, asombro) se consume y se descarta con los créditos finales, sin traducirse necesariamente en una re-evaluación profunda de los modos de vida ni en una movilización política concreta. Lo sublime, en su versión espectacular, puede anestesiar en lugar de sensibilizar.

Hacia una estética de lo lento, lo ordinario y lo encarnado. En marcado contraste, filmes que evitan deliberadamente el sublime espectacular ofrecen un abordaje estético y político diferente. *First Reformed* (2017) de Paul Schrader presenta la crisis climática no a través de

catástrofes visibles, sino a través de la angustia espiritual, la desesperación política y la crisis de fe de un pastor protestante. La crisis está en los artículos científicos que él lee obsesivamente, en la desaparición silenciosa de los pájaros de su jardín, en la corrupción sutil de una empresa contaminante que patrocina su iglesia. Es una estética de interioridad agobiada, de crisis mental y moral antes que física. De manera similar, el documental *Thank You for the Rain* (2017) de Julia Dahr, sigue a un granjero keniano, Kisilu Musya, mientras documenta con su cámara cómo el cambio climático altera los patrones de lluvia y amenaza su subsistencia y comunidad. No hay efectos especiales, solo la irregularidad de las lluvias, la sequía del suelo, la lucha cotidiana por el agua y la comida. Esta es una estética material y encarnada, que se alinea con la ecocrítica materialista y las demandas de justicia climática. Rechaza el simulacro hiperreal por una inmersión en las consecuencias vividas, en los cuerpos y territorios que sufren la crisis aquí y ahora, no en un futuro espectacular.

El paisaje como actor y el “sublime tóxico”. Desde la perspectiva de los nuevos materialismos y la ecocrítica, filmes como *Antropoceno: La Época Humana* (2018) o *Growth* (2010) proponen una mirada estética aún más radical. Sus tomas aéreas hipnóticas de minas a cielo abierto, canteras de mármol, plantaciones de palma aceitera o basureros electrónicos no buscan el sublime tradicional (bello y terrorífico a la vez), sino lo que Jennifer Peeples (2011) llama “sublime tóxico”: una mezcla de fascinación estética y repulsión ética ante los paisajes industriales que son a la vez monstruosos en escala y banales en su cotidianidad dentro del capitalismo global. Estos paisajes son presentados no como meros telones de fondo para la acción humana, sino como protagonistas en sí mismos –huellas hiperobjetivas, inscripciones geológicas de la acción humana en la Tierra. La cámara se detiene en ellos, los recorre con lentitud, otorgándoles una presencia inquietante que interpela al espectador: ¿qué sistema económico, qué lógica civilizatoria, produce estos paisajes? El “sublime tóxico” no inmuniza mediante el espectáculo, sino que problematiza mediante la extrañeza.

4.4. Autoreferencialidad, ironía y la crisis de la autoridad narrativa

El cine postmodernista es intensamente autoconsciente, metalingüístico. Rompe sistemáticamente la “cuarta pared”, cita otros filmes y géneros, juega con los

clichés hasta el borde de la parodia. Esta autoreferencialidad plantea cuestiones cruciales para la representación de una crisis que, como la climática, depende de la autoridad científica y de la credibilidad de los mensajeros.

No mires arriba (2021) como meta-comentario sobre la mediación climática. La sátira de Adam McKay es probablemente el ejemplo más reciente y explícito de esta tendencia. La película no solo habla *del* cambio climático (a través de la alegoría transparente de un cometa que destruirá la Tierra), sino sobre cómo se habla del cambio climático en la era de la posverdad, los medios de entretenimiento, las redes sociales y el capitalismo de plataformas. Su estilo –cameos de estrellas, cortes rápidos y frenéticos, rupturas directas a cámara donde los personajes comentan la absurdidad de la situación, musicalización irónica– es puro pastiche postmoderno de los formatos mediáticos contemporáneos (talk-shows, noticieros sensacionalistas, anuncios publicitarios, TikTokToks). La película es un síntoma agudo de la incredulidad hacia los metarrelatos científicos: el cometa/el cambio climático *es* real, objetivamente, pero el sistema mediático-político-cultural es incapaz de procesar esa realidad porque ha sido completamente subsumido por la lógica del espectáculo, el beneficio económico a corto plazo, el culto a la personalidad y el narcisismo digital. Esta dinámica, que McKay satiriza ferozmente, había sido ya diagnosticada teóricamente por el sociólogo Ulrich Beck (2009) en su teoría de la “sociedad del riesgo”, donde los riesgos globales (como el climático) son sistemáticamente negados, minimizados o transformados en espectáculo por instituciones incapaces de gestionarlos.

Los límites políticos de la ironía postmoderna. La ironía autorreferencial es una espada de doble filo en la representación de la crisis climática. Por un lado, como en *No mires arriba*, puede ser un arma crítica devastadora contra la negación climática, la burocracia inoperante, la estupidez mediática y la mala fe política. Expone los mecanismos por los cuales una civilización puede saber que se dirige al desastre y, sin embargo, seguir actuando como si nada. Por otro lado, una ironía generalizada, constante, puede corroer la posibilidad misma de un compromiso serio, de una afirmación ética o política que no sea inmediatamente deconstruida como ingenua, sentimental o “no cool”. Como señaló lúcidamente el crítico David Foster Wallace (1993) en su ensayo “E Unibus Pluram”, la ironía postmoderna puede convertirse en una “prisión” donde todo gesto de sinceridad, esperanza o indigna-

ción moral es pre-ridiculizado, auto-saboteado desde dentro. ¿Puede el cine climático, que busca movilizar y no solo diagnosticar, permitirse el lujo de la ironía desenfadada? Frente a este dilema, filmes como *La sal de la tierra* (2014) de Wim Wenders, un documental sobre el fotógrafo Sebastião Salgado y su proyecto monumental de reforestación en Brasil, optan por un tono diferente: una sinceridad postmoderna o lo que algunos teóricos llaman “metamodernismo” (Vermeulen & van den Akker, 2010) –una oscilación consciente entre la esperanza y la melancolía, el compromiso y la duda, sin recurrir al cinismo irónico ni al optimismo ingenuo. Es un tono que busca rehabilitar la posibilidad de la acción y la belleza sin negar la profundidad de la crisis.

Polifonía, autoría y la crisis de la voz narrativa. La fragmentación y multiplicidad de perspectivas plantean además la pregunta epistemológica y ética: ¿quién tiene autoridad para narrar el cambio climático? La voz en off omnisciente del documental clásico (la “voz de Dios” que explica el mundo con certeza) es puesta en duda radicalmente por la sensibilidad postmoderna. En su lugar, encontramos en el corpus analizado una polifonía de voces que a menudo se contradicen o se ignoran: científicos climáticos, políticos negacionistas, activistas desesperados, víctimas silenciosas, corporaciones greenwashing, indígenas defendiendo sus territorios. Esta polifonía refleja fielmente el estado real del debate público fragmentado y polarizado. Sin embargo, también puede dejar al espectador en un estado de relativismo paralizante, donde todas las posturas parecen igualmente válidas (o inválidas), donde la “verdad” se disuelve en una madeja de perspectivas inconmensurables. La tarea ética y estética del cineasta postmoderno crítico, entonces, no es imponer una verdad única, sino montar esa polifonía de manera estratégica para que, precisamente a través del contraste y la yuxtaposición, revele las asimetrías de poder detrás de las diferentes voces: quiénes tienen megáfonos mediáticos, quiénes son sistemáticamente silenciados, qué intereses económicos hay detrás de cada narrativa. *No mires arriba* emplea esta estrategia astutamente al contrastar la desesperación impotente de los científicos (Leonardo DiCaprio y Jennifer Lawrence) con la frivolidad obscena de los presentadores de televisión y los políticos, haciendo visible no solo diferentes opiniones, sino diferentes regímenes de verdad y diferentes posiciones en el campo del poder.

4.5. *El sujeto postmoderno frente a la agencia colectiva: ¿Quién actúa en la crisis climática?*

La crisis climática es, en esencia, un problema de acción colectiva a escala planetaria. Requiere coordinación entre naciones, clases sociales, generaciones y especies. Sin embargo, el sujeto postmoderno –tal como lo teorizan Jameson, 1991 y otros– está caracterizado precisamente por su fragmentación, su escepticismo hacia las grandes colectividades políticas (la nación, la clase, la humanidad), y su enclaustramiento en un individualismo a menudo cínico o narcisista. Esta tensión entre el problema colectivo y el sujeto individualista es central en el cine climático.

El individuo aislado en la maquinaria sistémica. Filmes como *Margin Call* (2011) –sobre la crisis financiera– o *The Big Short* (2015) –del mismo Adam McKay– muestran a individuos que descubren la lógica defectuosa, fraudulenta o suicida del sistema (financiero, en este caso, pero la estructura es análoga para el sistema climático), pero cuya capacidad de acción está constreñida, distorsionada o directamente corrompida por el mismo sistema en el que están inmersos. No hay héroes puros; los personajes que ven la verdad a menudo actúan por interés propio (salvarse, enriquecerse) o son impotentes para cambiar el curso de los eventos. Esta representación es antitética al cine de desastre clásico moderno, donde un héroe individual (un científico brillante, un político valiente, un ciudadano común con coraje) toma las riendas y salva el día. La visión postmoderna es más “realista” en el sentido sociológico, pero potencialmente desesperanzadora políticamente. Refleja la tesis de Jameson, 1991 sobre la dificultad de “mapear cognitivamente” las estructuras globales abstractas del capitalismo tardío: podemos intuir que hay un sistema que nos destruye, pero no podemos representarlo coherentemente ni, mucho menos, actuar sobre él de manera efectiva desde nuestra posición individual.

Visualizando la colectividad: multitudes, comunidades, alianzas. Frente a esta representación del individuo aislado, algunas películas intentan visualizar formas de agencia colectiva, aunque sea de manera tentativa o parcial. *Pride* (2014), aunque no es sobre clima sino sobre la alianza entre mineros galeses en huelga y activistas LGTB londinenses en los años 80, modela de manera poderosa una política de alianzas transversales –precisamente el tipo de alianzas (entre movimientos obreros, ecologistas, indígenas, feministas) que muchos teóricos consideran necesarias para enfrentar la crisis climá-

tica. En el terreno climático específico, documentales como *Thank You for the Rain* (2017) o *The Oil Machine* (2022) muestran a comunidades concretas (granjeros kenianos, ciudadanos escoceses frente a las petroleras) organizándose y confrontando directamente a los poderes extractivos. Estas narrativas, a menudo situadas en el Sur Global o en los márgenes del Norte Global, realizan un crucial gesto de descentramiento: desplazan al sujeto postmoderno individualista, urbano y occidental como centro de la narrativa, y apuntan hacia la construcción de una subjetividad colectiva y territorial, en línea directa con lo que Svampa (2019) llama el “giro ecoterritorial” de las luchas sociales contemporáneas. La agencia ya no es del “individuo” abstracto, sino de la comunidad en su territorio, defendiendo sus condiciones materiales de existencia.

Agencia no-humana y el re-ensamblaje de lo político: más allá del sujeto humano. La perspectiva más radical, que desafía los mismos fundamentos del pensamiento moderno/postmoderno, proviene de aquellos intentos cinematográficos de otorgar agencia a lo no-humano, alineándose con las propuestas de Latour, 2017, Bennett, 2010 y los nuevos materialismos. *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán compara, en el desierto de Atacama, a las astrónomas que escudriñan el cosmos en busca de los orígenes del universo con las mujeres que buscan, en ese mismo desierto, los restos de sus familiares desaparecidos por la dictadura de Pinochet. El paisaje desértico –extremo, seco, preservador– es el conector, el actor común que guarda simultáneamente memorias cósmicas de miles de millones de años y memorias humanas de décadas de horror político. El desierto no es escenario, sino archivo activo, testigo y custodio.

De manera aún más explícita, *El abrazo de la serpiente* (2015) de Ciro Guerra presenta la selva amazónica no como un telón de fondo pintoresco o un recurso a explotar, sino como un ente cognoscente, una red de seres y fuerzas con las que los personajes (un chamán amazónico y dos científicos blancos en diferentes tiempos) deben negociar, aprender, y a la que deben respeto. El conocimiento científico occidental y el conocimiento indígena se presentan no como opuestos, sino como aproximaciones parciales a una realidad selvática que los excede a ambos. Estas películas, aunque pueden incorporar elementos postmodernos en su estructura no-lineal o en su reflexividad, apuntan decididamente más allá del postmodernismo hacia lo que Arturo Escobar (2020) llama “ontologías relacionales” –formas de estar-en-el-mundo

que disuelven la dicotomía moderna sujeto/objeto, humano/naturaleza, y que son coherentes con las cosmovisiones de muchos pueblos del Abya Yala (América). Aquí, la pregunta “¿quién actúa?” se expande radicalmente: actúan los ríos, los animales, las plantas, los espíritus del territorio, en complejas redes de reciprocidad con los humanos.

5. Conclusión: Entre el síntoma y la herramienta, hacia un cine crítico-relacional para el Antropoceno

El cine postmodernista sobre el cambio climático se encuentra, como hemos visto a lo largo de este análisis ampliado, en una encrucijada histórica y estética profundamente significativa. Sus variables formales características –el pastiche, la fragmentación narrativa, lo sublime distópico, la ironía autoreferencial, la deconstrucción del sujeto heroico– son a la vez síntomas de la condición cultural que ha generado la crisis climática y herramientas potenciales para diagnosticarla críticamente y, quizás, para comenzar a superar sus limitaciones imaginativas y políticas.

Como síntoma, este cine refleja fielmente las patologías epistémicas y existenciales de la modernidad tardía en su fase de crisis ecológica: la dificultad crónica para pensar sistémicamente (Jameson, 1991), la reducción de la realidad a flujos de imágenes consumibles (Baudrillard, 1981, 1981), el colapso del tiempo histórico en un presente perpetuo ansioso, la parálisis del sujeto individual frente a estructuras globales abstractas e inaprensibles, y la reproducción inconsciente –a menudo a través de la estética misma– de miradas coloniales y extractivistas sobre la naturaleza. En su peor expresión, el cine climático postmodernista puede terminar estetizando el colapso, convirtiéndolo en una mercancía cultural espectacular, y fomentando un cinismo impotente o un distanciamiento irónico que es precisamente lo contrario de la movilización que la crisis requiere.

Sin embargo, como herramienta, el arsenal formal postmoderno posee un potencial crítico y creativo único. El pastiche y la hibridación genérica pueden servir, en manos conscientes, para tejer narrativas complejas que conecten de manera no-reduccionista la ecología con la economía, la política, la cultura y la psicología. La fragmentación y la multiplicidad de perspectivas pueden mimetizar de manera productiva la naturaleza distribuida y no-local del hiperobjeto climático (Morton, 2013), ayudándonos a pensar más allá del “sesgo del punto único”. La autoreferenciali-

dad y la ironía pueden volverse contra los mismos mecanismos mediáticos que banalizan y distorsionan la crisis. Y la deconstrucción del héroe individual moderno puede abrir un espacio narrativo crucial para visualizar nuevas formas de agencia colectiva, comunitaria e incluso no-humana (Latour, 2017; Bennett, 2010), desafiando el antropocentrismo que está en la raíz de la crisis.

La clave, como ha sugerido esta discusión a través del análisis de films contrastantes, reside en la orientación crítica y la conciencia epistemológica con la que se emplean estas herramientas postmodernas. El cine climático más potente y necesario de nuestro tiempo no es aquel que abandona las complejidades formales del postmodernismo por un realismo ingenuo o un didactismo simplista. Tampoco es aquel que se abandona al formalismo vacío o al cinismo autoreferencial. Es más bien aquel cine que, sin renunciar a las complejidades formales, las subordina a un proyecto crítico-ecológico explícito, informado por la ecocrítica, la justicia climática, las epistemologías del Sur y las ontologías relacionales. Un cine, en definitiva, que entienda que la forma no es un contenedor neutro para un mensaje, sino que es ya en sí misma política, epistemología, ética.

Este cine crítico-ecológico, que podríamos llamar cine crítico-relacional, sería aquel que:

1. Acepta la incredulidad postmoderna hacia los viejos metarrelatos (Progreso, Crecimiento infinito, Dominio tecnológico de la naturaleza) pero busca activamente construir nuevos marcos de sentido colectivo –no totalizantes ni cerrados, sino parciales, situados y negociados. Marcos como el “eco-cosmopolitismo” de Heise, 2008 (una conciencia planetaria no abstracta), las “alianzas multiespecies” de Haraway, 2016 (2016), o las “políticas de la Tierra” de Latour, 2017. Evita así la trampa del relativismo absoluto sin caer en nuevos fundamentalismos.
2. Utiliza la fragmentación narrativa no como un fin en sí mismo, sino como un método crítico para revelar conexiones ocultas por la ideología moderna: conexiones entre el consumo hiperbólico del Norte Global y el extractivismo en el Sur, entre los flujos financieros globales y la deforestación, entre el patriarcado y la explotación de la naturaleza. Sigue, en este sentido, el método de “seguir los hilos” o “re-ensamblar” propuesto por la Teoría del Actor-Red.
3. Desplaza el sublime espectacular distópico hacia una estética de la atención, de lo lento, lo or-

dinario y lo material. Da presencia cinematográfica a las consecuencias vividas en cuerpos y territorios específicos, y a los paisajes transformados (el “sublime tóxico”) que son el verdadero rostro del Antropoceno, no las catástrofes digitales espectaculares.

4. Incorpora de manera no-tokenística perspectivas decoloniales, para desnaturalizar la mirada occidental sobre la naturaleza y para centrar las narrativas de resistencia, los conocimientos otros y las demandas de justicia ambiental que emergen de los pueblos del Sur Global y de las comunidades en lucha. *El abrazo de la serpiente* es aquí un faro, pero hay muchos otros ejemplos incipientes.
5. Experimenta formalmente con formas de representar la agencia no-humana, desafiando la supremacía del punto de vista humano y explorando lo que significa habitar un mundo vivo, reactivo y en crisis como Gaia. Esto implica nuevas formas de encuadre, montaje, sonido y narración que descentren al humano como único sujeto de la historia.

En definitiva, el futuro más prometedor de la representación cinematográfica del cambio climático no está –no puede estar– en un regreso ingenuo a narrativas realistas o heroicas de la modernidad. Esas narrativas son parte del problema, no de la solución. El camino forward pasa más bien por la evolución hacia un cine crítico-relacional que pueda heredar, transformar y radicalizar las técnicas postmodernas, subordinándolas a una ética ecológica y a una política de la Tierra. Un cine que actúe menos como un espejo fracturado que simplemente refleja nuestra confusión y parálisis, y más como un prisma complejo que descompone la luz blanca y cegadora de la crisis en sus múltiples dimensiones espectro –geológicas, políticas, económicas, afectivas, éticas, decoloniales.

Este cine no ofrecerá respuestas fáciles ni consuelos baratos. Pero puede, en su mejor expresión, entrenar nuestra percepción, nuestra imaginación y nuestra sensibilidad para habitar la complejidad abrumadora del Antropoceno/Capitaloceno con mayor lucidez crítica, responsabilidad ética y, crucialmente, con un renovado potencial de acción transformadora. En un mundo sobrecargado de información y paralizado por la incertidumbre, el cine –como espejo, como prisma, como herramienta– sigue teniendo un rol vital que jugar: el de ayudarnos a ver, sentir y narrar nuestro camino colectivo a través de la crisis, hacia futuros por inventar.

Referencias

- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv12101zq>
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press. <https://press.umich.edu/Books/S/Simulacra-and-Simulation>
- Beck, U. (2009). *World at Risk*. Polity Press. <https://www.perlego.com/book/1535790/world-at-risk-pdf>
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv111jh6w>
- Blaser, M. (2013). Ontological Conflicts and the Stories of Peoples in Spite of Europe: Toward a Conversation on Political Ontology. *Current Anthropology*, 54(5), 547–568. <https://doi.org/10.1086/672270>
- Chakrabarty, D. (2009). The Climate of History: Four Theses. *Critical Inquiry*, 35(2), 197–222. <https://doi.org/10.1086/596640>
- Escobar, A. (1995). *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton University Press. <https://press.princeton.edu/books/paperback/9780691150451/encountering-development>
- Escobar, A. (2020). *Pluriversal Politics: The Real and the Possible*. Duke University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv11315v0>
- Ghosh, A. (2016). *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. University of Chicago Press. <https://www.perlego.com/book/2448462/the-great-derangement-climate-change-and-the-unthinkable-pdf>
- Glottfelty, 1996, C., & Fromm, H. (Eds.). (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press. <https://archive.org/details/ecocriticismread0000unse>
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press. Quedándose con el problema: Haciendo parientes en el Chthulucene en JSTOR
- Heise, U. K. (2008). *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195335637.001.0001>
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv12100qm>
- Latour, B. (2017). *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Polity Press. <https://www.perlego.com/book/1535787/facing-gaia-eight-lectures-on-the-new-climatic-regime-pdf>
- Liotard, J. F. (1979). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press. <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/the-postmodern-condition>
- Moore, J. W. (Ed.). (2015). *Capitalocene: Ecología mundial y acumulación infinita*. Desde Abajo. <https://jasonwmoore.com/wp-content/uploads/2017/08/Moore-History-as-if-Nature-Matters-Web-of-Life-introduction-2015.pdf>
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press. <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/hyperobjects>
- Peebles, J. (2011). Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes. *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture*, 5(4), 373–392. <https://doi.org/10.1080/17524032.2011.616516>
- Strauss, A., & Corbin, J. (1998). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory* (2nd ed.). Sage Publications. <https://us.sagepub.com/en-us/nam/basics-of-qualitative-research/book235578>
- Svampa, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. CALAS. https://libreria.clasco.org/biblioteca_calas/publicacion.php?p=1816&b=2
- Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(1), 5677. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>
- Wallace, D. F. (1993). E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *Review of* https://jsomers.net/DFW_TV.pdf

Lista de Películas Revisadas y Mencionadas

• *Corpus Principal:*

1. *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013) <https://www.imdb.com/title/tt1706620/> | Disponible en Netflix y Amazon Prime Video.
2. *Mad Max: Furia en la carretera* (*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015) <https://www.imdb.com/title/tt1392190/> | Disponible en HBO Max y Amazon Prime Video.
3. *El día después de mañana* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004) <https://www.imdb.com/title/tt0319262/> | Disponible en Disney+ y Amazon Prime Video.

4. *First Reformed* (Paul Schrader, 2017) <https://www.imdb.com/title/tt6053438/> | Disponible en Amazon Prime Video y Google Play Movies.
5. *No mires arriba* (*Don't Look Up*, Adam McKay, 2021) <https://www.imdb.com/title/tt11286314/> | Disponible en Netflix.
6. *La región salvaje* (Amat Escalante, 2016) <https://www.imdb.com/title/tt4935110/> | Disponible en MUBI y Google Play Movies.
7. *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015) <https://www.imdb.com/title/tt4285496/> | Disponible en Amazon Prime Video y Google Play Movies.
8. *Antropoceno: La Época Humana* (*Anthropocene: The Human Epoch*, Baichwal, Burtynsky & de Pencier, 2018) <https://www.imdb.com/title/tt9058554/> | Disponible en Kanopy y Apple TV.
9. *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011) <https://www.imdb.com/title/tt0478304/> | Disponible en Amazon Prime Video y Google Play Movies.
10. *Contagio* (*Contagion*, Steven Soderbergh, 2011) <https://www.imdb.com/title/tt1598778/> | Disponible en HBO Max y Amazon Prime Video.

* *Corpus Contextual*

11. *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995) <https://www.imdb.com/title/tt0114898/>
12. **2012** (Roland Emmerich, 2009) <https://www.imdb.com/title/tt1190080/>
13. *El origen del planeta de los simios* (*Rise of the Planet of the Apes*, Rupert Wyatt, 2011) <https://www.imdb.com/title/tt1318514/>
14. *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982) <https://www.imdb.com/title/tt0085809/>
15. *Naqoyqatsi* (Godfrey Reggio, 2002) <https://www.imdb.com/title/tt0283509/>
16. *Los juegos del hambre* (*The Hunger Games*, Gary Ross, 2012) <https://www.imdb.com/title/tt1392170/>
17. *El camino* (*The Road*, John Hillcoat, 2009) <https://www.imdb.com/title/tt0898367/>
18. *Thank You for the Rain* (Julia Dahr, 2017) <https://www.imdb.com/title/tt6333074/>
19. *Margin Call* (J.C. Chandor, 2011) <https://www.imdb.com/title/tt1615147/>
20. *The Big Short* (Adam McKay, 2015) <https://www.imdb.com/title/tt1596363/>
21. *Pride* (Matthew Warchus, 2014) <https://www.imdb.com/title/tt3169706/>
22. *The Oil Machine* (Emma Davie, 2022) <https://www.imdb.com/title/tt22165196/>
23. *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010) <https://www.imdb.com/title/tt1756196/>
24. *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008) <https://www.imdb.com/title/tt0910970/>
25. *Homo Sapiens* (Nikolaus Geyrhalter, 2016) <https://www.imdb.com/title/tt5113128/>
26. *La sal de la tierra* (*The Salt of the Earth*, Wim Wenders & Juliano Ribeiro Salgado, 2014) <https://www.imdb.com/title/tt3674140/>

Nota de los autores: Los enlaces de streaming pueden variar según la región y disponibilidad del lector. Se recomienda consultar plataformas como JustWatch para verificar la disponibilidad actual en cada país.