

JULIÁN ETIENNE

Poblar el futuro: documental independiente y crisis climática

En *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Amitav Ghosh argumenta que la novela realista moderna —esa tradición que perfecciona Flaubert y que continúa en la ficción literaria contemporánea— ha fracasado en abordar la crisis climática. Su tesis es que ésta representa, fundamentalmente, una crisis de la imaginación. La forma de la novela “seria” enfrenta, al respecto, varios escollos difíciles de sortear.

El primer problema es el de lo ominoso. Eventos como tormentas centenarias o tornados monstruosos y anormales se sienten demasiado improbables para una novela realista. La naturaleza



Éste y los siguientes tres fotogramas son de la película *Fire, Water, Earth, Air*, 2026. Fotografía de Janne Lindgren. Las fotografías que siguen son cortesía de Tambo Film.

extrema de los acontecimientos climáticos los vuelve resistentes a esos modos de imaginar y de pensar. El segundo es propio de las restricciones de la novela moderna, enfocada en una aventura moral individual (del personaje y su interioridad) a expensas de lo colectivo. Este género literario, además, utiliza escalas más estrechas de tiempo y espacio, lo cual la hace deficiente para capturar las vastas dimensiones del cambio climático. Por último, la novela se ha centrado radicalmente en lo humano, excluyendo las fuerzas no humanas que influyen en nuestro mundo.

La ironía radica en que la novela realista “seria” opera según una lógica de probabilidad —sucesos verosímiles, comunes, predecibles— que no corresponde a la realidad del cambio climático, donde lo improbable se ha vuelto la norma. Así, la novela, paradójicamente, se vuelve inadecuada para representar precisamente la realidad que más urge imaginar.

El diagnóstico de Ghosh, aunque provocador, no está exento de fallas. Numerosas reseñas y críticas a su libro señalan sus omisiones históricas o el ademán con que descarta géneros como la ciencia ficción, la fantasía o el horror. Hay quienes, como Kim Stanley Robinson (autor de *El Ministerio del Futuro*),

sostienen que la ciencia ficción es el realismo de nuestra época.¹ No se trata aquí de repetir las apreciaciones de Ghosh o los contraejemplos de sus críticos. Remito al lector interesado a la brillante reseña de Ursula K. Heise, quien rebate sus argumentos sobre la ciencia ficción,² o al excelente librito de Mark Bould, para quien el Antropoceno y la ansiedad climática, al contrario, permean toda la producción cultural.³

Prefiero detenerme en otra observación de Ghosh: su afirmación de que el cine y la televisión han abordado el cambio climático de manera más directa y significativa que la literatura. Los medios visuales pueden, sin demasiado esfuerzo, pintar la naturaleza improbable y espectacular de los eventos climáticos. Las películas y otras artes visuales están menos constreñidas por las convenciones del realismo. El cine, nos dice, es capaz de incorporar con mayor facilidad agencias no humanas y fuerzas

- 1 “Kim Stanley Robinson: ‘La science-fiction est le réalisme de notre époque’”, entrevista por Philippe Vion-Dury, *Socialter*, vol. 6, núm. 54, octubre de 2022, pp. 10-17.
- 2 U. K. Heise, “Climate Stories: Review of Amitav Ghosh’s *The Great Derangement*”, *boundary 2*, 19 de febrero de 2018.
- 3 M. Bould, *The Anthropocene Unconscious: Climate Catastrophe Culture*, Verso, Londres, 2021.



Fotografía de Jakob Pagel Andersen.

ambientales de gran escala. Lo notable es que Ghosh no aplica al cine la misma distinción jerárquica que hace con la literatura. Mientras relega la ciencia ficción literaria a un estatus inferior, su juicio positivo del audiovisual cruza sin conflicto las fronteras entre el cine de arte y el entretenimiento masivo.⁴

Esta celebrada capacidad del cine y la televisión ha inspirado diversas iniciativas dedicadas a promover obras audiovisuales sobre la crisis climática. Organizaciones como Climate Spring, en Reino Unido, y *The Good Energy Playbook* y Hollywood Climate Summit, en Estados Unidos, parten de un razonamiento sencillo: necesitamos cambios culturales profundos y extensos, y para ello no hay nada mejor que multiplicar los relatos que construyen agencia, sentido y propósito para enfrentar la crisis. Según su perspectiva, no basta con crear mundos que giren alrededor del caos; se requieren narraciones —y guionistas— capaces de integrar “la nueva normalidad”, las soluciones y adaptaciones a la crisis climática como fondo de *cualquier* historia. Otros proyectos más específicos, como el caso de Yellow Dot Studios, fundado por el director de *Don't Look Up*, Adam McKay, buscan utilizar la co-

media y los contenidos en medios sociales para combatir la desinformación de la industria petrolera en estos temas.

Todas estas iniciativas aportan valor. Reconocen que el cambio cultural indispensable para atender la crisis climática requiere nuevas formas de imaginar futuros posibles y de habitar esos mundos. Pero en su énfasis en el cine de ficción —ya sea de entretenimiento masivo o de autor— y en las historias de gran escala que privilegian lo espectacular y lo improbable (precisamente lo que Ghosh señala como una ventaja del cine sobre la novela), estas perspectivas repiten un punto ciego: el documental.⁵ Y no cualquier documental, sino aquél que opera paradójicamente con las mismas “limitaciones” que Ghosh critica de la novela realista: escalas modestas, enfoque en lo local y cotidiano, atención a territorios específicos antes que a panoramas globales.

Cuando hablo de documentales no me refiero a obras de corte naturalista o conservacionista ni de divulgación cien-

- 5 Para una discusión más allá del documental, sobre intervenciones del cine en las relaciones entre imaginarios, política y medioambiente, se puede ver el seminario público “Ecologías de la imagen en movimiento” coordinado por Miguel Errazu y Alejandro Pedregal en el Centro Cultural de España en México. Disponible en <https://acortar.link/qUKBwI>.

Fotografía de Janne Lindgren.



4 No deja de ser irónico que tanto Ghosh como Bould celebren un *medium* como el cine, cuyos inicios son inseparables de la propaganda colonial y el productivismo fósil.

tífica. Ambos géneros, aunque diferentes en sus métodos y linajes, comparten una limitación fundamental: mantienen una distancia entre el espectador y la crisis. Los primeros, porque su fascinación por los grandes espacios y las especies en peligro de extinción ha venido a reforzar la oposición entre naturaleza y cultura y la idea de los entornos silvestres, prístinos e intocados. El segundo, porque a fuerza de repetir los hallazgos de la investigación e incluso de heroizar el trabajo científico, repite en público una epistemología anquilosada que ignora hasta qué punto los regímenes de verdad han cambiado y que la gran Ciencia con mayúscula es incapaz de responder a los retos de los bulos y los movimientos antiélites.

El documental al que quiero referirme, independiente y creativo, es un cine más modesto que el analizado por Ghosh y Bould. Modesto no sólo en sus modos de producción, sino crucialmente en su labor de *creación de mundos*, porque rechaza las ambiciones narrativas totalizantes para concentrarse en la descripción de las condiciones de nuestra existencia. Esta modestia es una ventaja, no un defecto. El cine documental que versa sobre la crisis climática —se llame a sí mismo climático o no— no se preocupa por los desafíos narrativos

de un *hiperobjeto*, como es el cambio climático, ni por visualizar las fuerzas ambientales de enorme escala o temporalidad. Al contrario, su punto de entrada a la crisis climática es hacerla perceptible en sus manifestaciones locales, en lo que tiene de experiencia concreta, corpórea y afectiva. Se acerca a ella a través de la vida más mundana, aquello que nos preocupa día a día sin que reconozcamos su vínculo con el cambio climático. Es en esta aparente desconexión donde reside su potencia: al mostrar cómo esta crisis ya está entretejida en lo cotidiano, hace visible lo que las grandes narrativas abstraen.

Los modos de este cine documental pueden acercarse al periodismo de investigación o la antropología visual, el cine *verité*, el cine ensayo, el cine de archivo o incluso la ficción especulativa. En esa variedad radica su riqueza y su potencial para encontrar a las audiencias que le esperan. Tomando prestadas ideas de Bruno Latour, quien propone pasar de la política de la naturaleza a una ecología política que reconozca las múltiples agencias en juego, este cine es el aliado que necesitamos en las arduas tareas de cartografiar los territorios de los cuales dependemos, describir las controversias que los constituyen, anudar nuevas alianzas para asegurar la habitabilidad de la tierra y movilizar afectos para metabolizar el pasmo ante semejante crisis.⁶ También es un cine que, si



6 Latour distingue entre la “política de la naturaleza” y la “ecología política” en su libro *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press, 2004. La primera asume una naturaleza externa y objetiva que sirve como árbitro neutral en disputas políticas que se atajan con argumentos a “lo que la Naturaleza dice”. La ecología política, en cambio, rechaza esta Naturaleza trascendente y propone reconocer múltiples naturalezas constituidas por ensamblajes de humanos y no humanos, cada uno con sus propias agencias e intereses. Véase *Cara a cara*



Fotogramas de la película *Hijas del bosque: crónicas del micelio*, 2026. Todas las fotografías son de Martín Boege y cortesía de Oscura Producciones.

se lo propone, y con la mediación cultural apropiada, puede ampliar los públicos que participan en las conversaciones sobre la crisis climática.

Las cuatro películas que examinaré a continuación forman parte del programa “Ecologías del cine” de la Gira Ambulante 2026 e ilustran estas posibilidades del documental independiente, cada una desde su propia aproximación formal y política. Todas poseen un denominador común: abordan la crisis socioambiental de nuestro tiempo a través del extractivismo, no como abstracción sino como violencia material inscrita en territorios y cuerpos concretos. El extractivismo —ya sea del caucho, de minerales terrestres o de recursos marinos— es uno de los motores históricos del cambio climático y, simultáneamente, uno de los puntos de entrada más elocuentes para comprender cómo ope-

ra la crisis en lo ordinario. Estas películas no necesitan invocar el concepto de “cambio climático” para hacer visibles sus efectos; al contrario, al documentar las continuidades del colonialismo, las ruinas del capitalismo y las luchas por la defensa territorial, trazan una cartografía de la crisis mucho más precisa que cualquier narrativa a gran escala sobre eventos climáticos extremos.

La memoria de las mariposas (2025), de Tatiana Fuentes Sadowski, y *Fordlândia Panacea* (2025), de Susana de Sousa Dias, son películas hermanadas por el caucho. La primera reconstruye la historia de Omarino y Aredomi, dos niños indígenas uitotos llevados a Londres en 1911 como prueba viviente de la esclavitud durante el *boom* cauchero en la Amazonía peruana. Por medio de un trabajo experimental con archivo fotográfico y fílmico, Fuentes Sadowski no sólo denuncia el genocidio perpetrado por empresarios como Julio César Arana, sino que interpela el propio régimen visual que cosificó a los pueblos indígenas.

con el planeta, Siglo XXI, 2017 y *Dónde aterrizar*, Taurus, 2019 para la aplicación de estas ideas a la crisis climática.

Su propósito es doble: descolonizar la mirada y, al mismo tiempo, construir una nueva memoria desde el presente, desde las comunidades que hoy habitan esos territorios. La película entiende que las imágenes de archivo no son documentos neutrales sino instrumentos de un sistema de representación colonial que debe ser resignificado. *Fordlândia Panacea*, por su parte, convoca a los espíritus que habitan las ruinas de la ciudad utópica que Henry Ford intentó construir en la Amazonía brasileña para producir caucho. Más que un documental sobre el fracaso de un proyecto capitalista, la película de De Sousa Dias es una meditación sobre las capas de violencia y olvido que se acumulan en un territorio: aquéllos que construyeron la ciudad y murieron en el proceso, aquéllos que vivieron allí pero ya no son recordados y aquéllos que hoy habitan ese espacio reclamando una historia que precede y excede la ilusión colonial de Ford. Ambas películas despliegan una estrategia común: rechazar la monumentalidad para reparar en las ausencias, los silencios y las memorias subterráneas.

Los que dicen ino! (2025), de Ángel Froilán Flores Martínez, y *How Deep Is Your Love* (2024), de Eleanor Mortimer, exploran la minería desde dos aproximaciones radicalmente distintas pero complementarias. La primera es un retrato coral de los defensores del territorio en la Sierra Norte de Puebla que se oponen a proyectos mineros e hidroeléctricos. Flores rehúsa el relato del martirio y consigna la resistencia en su dignidad cotidiana sin regodearse en el lamento. La defensa del territorio se nutre del baile, la música, la comida compartida, el orgullo del arraigo y una fe que no precisa ver para creer. La película coincide con el documental de Mortimer en su preocupación ética por el acto de filmar y observar, pero mientras *Los que*

dicen ino! se posiciona explícitamente del lado de quienes resisten, *How Deep Is Your Love* explora las ambigüedades de la observación científica en el contexto de la minería marina. Mortimer acompaña a un grupo de taxonomistas que documentan especies nunca antes vistas en la zona de fractura Clarion-Clipperton del Pacífico, un territorio administrado por la Autoridad Internacional de los Fondos Marinos y codiciado por empresas mineras. La película muestra el vínculo entre exploración y explotación: la investigación científica que cataloga estas criaturas también genera el conocimiento que podría facilitar su destrucción. Mortimer no ofrece respuestas fáciles; en cambio, implica al espectador en el dilema ético de observar un mundo que el acto mismo de observar podría estar condenando. En su gesto final —los animales marinos invadiendo los espacios terrestres de la burocracia internacional—, la película invierte la lógica colonial de la conquista y nos obliga a imaginar el mundo desde la perspectiva de aquello que estamos a punto de destruir. Flores y Mortimer, cada uno a su manera, mapean territorios en disputa y movilizan los afectos que necesitamos —la alegría de la resistencia comunitaria, la cautivante extrañeza de mundos insospechados— para abriarnos a otras formas de habitar el mundo.



Si las películas anteriores tratan el extractivismo, *Fire, Water, Earth, Air* (2026), de P. Ambo, E. Cederstam, J. Lindgren y R. Rasmussen, e *Hijas del bosque: crónicas del micelio* (2026), de Otilia Portillo, se desplazan hacia otros aspectos de la crisis climática: la adaptación y la interdependencia. *Fire, Water, Earth, Air* es un retrato de las adaptaciones en comunidades rurales remotas en Dinamarca, Suecia, Noruega y las islas Feroe. Lo notable del proyecto es su modelo de colaboración: cuatro equipos de cineastas locales, cada uno responsable de un elemento (fuego, agua, tierra, aire) y un país, trabajan con un mismo estilo visual. La película rechaza deliberadamente las narrativas apocalípticas y causantes de ansiedad para presentar cómo las personas están rehaciendo su vida diaria en un mundo cambiante: familias, agricultores, niños y científicos compartiendo experiencias de inundaciones, incendios forestales, deslizamientos de tierra y tormentas violentas. La adaptación no es aquí resignación sino agencia creativa. *Hijas del bosque* aborda uno de los problemas que Ghosh identifica en la novela moderna: la exclusión de las fuerzas no humanas. La película de Portillo sigue a Lis y Juli, dos jóvenes científicas indígenas en los bosques de Oaxaca y el Estado de México, cuyo trabajo con los hongos entrelaza conocimiento generacional y ciencia moderna. Lo audaz del proyecto es su apuesta formal (parte documental observacional, parte cine especulativo con secuencias inspiradas en la ciencia ficción) y su gesto epistemológico: la película incorpora la perspectiva del micelio, una presencia a un tiempo mítica e histórica (porque el reino Fungi se escribe en un territo-

rio), cuyo ensamble coral de voces en zapoteco nos recuerda que observar es también ser observados, que conocer el bosque es también ser transformados por él. Ambos filmes concuerdan en un entendimiento crucial: no es posible hacerle frente a la crisis climática sin reconocer tanto a la ciencia indígena —históricamente invisibilizada pero esencial para la conservación de la biodiversidad— como a las múltiples agencias no humanas que informan nuestro mundo. Son películas épicas no por su escala narrativa sino por su ambición imaginativa: nos piden repensar radicalmente nuestro lugar en la red de interdependencias que sostiene la vida en la Tierra.

Frente a estas películas surgen dos preguntas. Primero: ¿no terminan por agravar los tiempos que vivimos con narrativas sombrías? La preocupación es válida. Los estudios en comunicación climática han demostrado que esa clase de narrativas generan parálisis psicológica, negacionismo defensivo y distanciamiento emocional; precisamente lo contrario de lo que se requiere para la acción climática. Si bien el documental no está obligado a encauzar hacia la acción, los cineastas deben encarar una obligación ética: el compromiso con los sujetos representados de no reducirlos al rol de víctima pasiva. Los documentales que he reseñado reconfiguran la función narrativa de lo trágico: éste deja de ser el punto final que clausura la posibilidad y se vuelve el tejido mismo desde el cual emergen agencias humanas y más que humanas.

La segunda pregunta es igualmente legítima: ¿no corremos el riesgo de que las audiencias se desconecten de las películas centradas en territorios especí-

Al mostrar cómo esta crisis ya está entretejida en lo cotidiano, hace visible lo que las grandes narrativas abstraen.



ficos y remotos? Esta objeción, sin embargo, asume que “lo local” es un lugar aislado y particular. La antropóloga Anna Tsing nos enseña lo opuesto: lo local es precisamente donde lo global se hace tangible y contestable. En su concepto de “fricción”, Tsing muestra que los términos universales —el capitalismo, el extractivismo, la crisis climática— sólo existen en sus implementaciones concretas, en los puntos donde friccionan con ecologías, comunidades y formas de vida específicas. La Sierra Norte de Puebla no es un caso particular del extractivismo global; es el extractivismo global sucediendo. No hay un extractivismo abstracto flotando en el aire; sólo hay montañas convertidas en minas, ríos contaminados, defensores con nombre y apellido asesinados.

George Steiner hizo notar cómo los periódicos transformaron radicalmente la subjetividad moderna al traer a casa noticias de tragedias al otro lado del mundo que antes se ignoraban por completo. En el cine documental contemporáneo opera una inversión de este fenómeno: no satura con el horror distante e indiferenciado, sino que nos devuelve la especificidad del lugar, los nombres

propios, las voces concretas. Estos documentales insisten en que prestemos atención a esta montaña, este río, estos hongos, estas ruinas, este océano abisal, este bosque.

Así como el extractivismo y el cambio climático han suscitado la diseminación de entes que destruyen tanto a su alrededor, también, extendiendo la idea de Tsing, han permitido la *proliferación* de historias como las que, a manera de sacos o cestos, transportan estos documentales. Si bien ninguno de ellos tiene por qué o puede por sí solo afrontar la crisis climática, juntos nos ayudan a “poblar el futuro que queremos”. El cine, además de fábrica de sueños, es una máquina de la imaginación y el pensamiento.⁷ *MM*

7 Ver George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Azul Editorial, Barcelona, 2001; Anna L. Tsing, *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton, 2005 y *Proliférations*, Wildproject, Paris, 2022. La frase entre comillas es de Pablo Montaña, activista y comunicador climático como ningún otro, en *El libro de la esperanza climática*, Taurus, Ciudad de México, 2025, p. 93.