

**Discursos del dominio masculino y la tecnología ante la crisis climática
en el cine contemporáneo de Hollywood (o cómo rescatar la naturaleza).**

Ariadna Cordal García

Profesor: Manuel Garin

Asignatura: Estética del cine contemporáneo

Curso: 2020-2021

Máster de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos

Facultad de Comunicación

Universitat Pompeu Fabra

Resumen: A través de algunas de las cinematografías más relevantes del panorama contemporáneo estadounidense se descubren tendencias de dominación de la tecnología, sostenidas por la discriminación de género, que suponen graves consecuencias sobre la manera de negociar la comprensión de la naturaleza y que acaban por legitimar su degradación. Esta discusión se vuelve pertinente en el género de ciencia ficción, y *blockbusters* como *Avatar* lo ejemplifican, pero también se canaliza en motivos específicos de “petro-masculinidad” que encarnan *Mad Max* o *There Will Be Blood*. Ante este análisis emerge una cuestión sobre la esencia de la máquina que se contrapone a la visión de autora de Kelly Reichardt, pues se acerca a una representación de la naturaleza más humilde y menos espectacular; prometedora con respecto a la misión concienciadora de las teorías ecocríticas del cine.

Palabras clave: cine contemporáneo, Hollywood, tecnología, ciencia-ficción, masculinidad, dominación, ecocriticismo

Abstract: Some of the most relevant contemporary American films reveal trends of dominance over technology that are sustained through gender discrimination, resulting in great consequences revolving around negotiating our view of nature which end up in legitimizing its degradation. This discourse has been important in the science-fiction genre, with blockbusters like *Avatar* exemplifying it, but it is a logic also present in specific motifs of “petro-masculinity” which are performed in films like *Mad Max* or *There Will Be Blood*. Upon this analysis it is noticeable a question about the essence of the machine, which can be ultimately opposed to Kelly Reichardt’s auteur vision, one that approaches a more humble and less spectacular representation of nature—a vision promising regarding the awareness-raising task of ecocriticism theories in cinema.

Keywords: contemporary cinema, Hollywood, technology, science-fiction, masculinity, domination, ecocriticism

Si partimos del hecho de que el aparato cinematográfico encuentra su origen en un artefacto manufacturado por el humano bajo el propósito de encapsular y retener el movimiento o imagen, es posible constatar la estrecha relación entre el cine y la tecnología. Es un ejemplo obvio y ya vastamente estudiado, pero permitámonos acudir a Kubrick para ver una representación iconográfica de la modernización. Con el montaje del hueso rotatorio y la nave espacial en órbita, tal secuencia de culto habla de la Historia, de cómo las herramientas de las que se apropió el ser humano le permitieron trascender fronteras. Esas ansias de progreso, sin embargo, han eclipsado durante mucho tiempo el peligro de degradación medioambiental. Aunque los movimientos ecologistas se habían engendrado ya a finales del siglo XX, la crisis climática plantea ahora urgentes debates sobre la actitud de la humanidad, la economía o los modos de producción. Nuestra pisada ha llevado a un consenso para acuñar nuestra era como el Antropoceno. Como es lógico, la relevancia de estos discursos también ha crecido en el cine. Aunque los casos de películas ecologistas quizá se puedan encontrar primero en el género documental, me parece de mayor interés centrarme en la ficción para reflexionar sobre las iconografías e imaginarios que se recrean a partir de la conciencia ecológica. En concreto, a través de descubrir las diferentes formas en las que se interrelacionan la máquina y la naturaleza y emergen como motivo, para lo que entender su contexto social y político será esencial. De este modo navegaré a través de diferentes cinematografías y géneros que abarcan diversas posibilidades e intenciones, desde lo comercial a la producción de autor.

El trabajo de Carolyn Merchant es esencial para explicar la situación. En *The Death of Nature* (1983) hace un riguroso estudio histórico de las ideologías y sistemas metafóricos acerca de la naturaleza y lo femenino. Ahí anota que la tradición filosófica se remonta a Platón y Aristóteles para establecer binarismos doctrinarios donde la naturaleza es representada como femenina y el mundo de las Ideas como masculino. Además, la simbología se extiende a la Madre naturaleza como ente femenino y benevolente al que acudir tanto para refugio como fuente de recursos donde saciar las ansiedades del hombre, ocupado con sus tareas urbanas y culturales. Así se desenvuelve hasta el Renacimiento y la Ilustración, donde se acaba por reafirmar dicha dicotomía (hombre-cultura/mujer-naturaleza). Entre otras, la obra de Haraway (1995) destaca por criticarla. Según ella, la explotación de la naturaleza procede de un contexto pasado donde su dominación parecía digna. Está claro que ahora ha dejado de serlo, por lo que es necesaria la redefinición de las relaciones que mantenemos con la naturaleza.

Esta simbología se podría estudiar desde muchos casos, de entre los que quizá es sobresaliente la obra de Malick. Tiene instancias en las que sus personajes femeninos se acogen al rol de cuidadoras, y casi podrían disolverse sin consecuencias en las vastas panorámicas que envuelven y arropan a los héroes masculinos. En *Days of Heaven* (Malick, 1978), una pareja huye de la explotación industrial urbana, buscando mejor calidad de vida y refugio en el campo. La situación precaria de la clase obrera en la fábrica abre la película: de los humos artificiales y residuos se pasa a la sala de maquinaria, donde los personajes trabajan ensordecidos. Ante esta presión, el protagonista (Richard Gere) tiene un revuelo con su superior y ello le insta a huir. Su novia y la hermana pequeña de esta construyen el hogar donde encuentra el consuelo maternal. Sin embargo, la tecnología industrial parece perseguirlos hasta los prados, consumiendo su búsqueda de bienestar. Es el ferrocarril el que les permite embarcarse en nuevos y prístinos horizontes, pero el trabajo que promete el campo no les resulta gran mejoría, pues se ven igualmente explotados ante las necesidades de las segadoras. Encuentran alivio en los pequeños descansos correteando entre el maíz, cuyas imágenes idealizadas en el estilo del autor son evocadores de la infancia. El discurso parece querer decir que equivalen a un tiempo mejor, donde la tecnología no había pervertido lo orgánico.



Con los avances tecnológicos, la industrialización que demuestra *Days of Heaven* abrió nuevas posibilidades de mercantilización que acrecentaron la explotación de la naturaleza. Desde el nuevo imperialismo del siglo XIX, los combustibles fósiles ayudaron a establecer la base de las petro-culturas occidentales. Así lo recoge Cara Daggett (2018) en su artículo sobre la petro-

masculinidad, donde establece relaciones muy útiles sobre el deseo autoritario asociado a lo masculino, el capitalismo, la explotación de recursos y polución con deseos exhibicionistas. Otro síntoma de ello se aprecia en el levantamiento de movimientos proto-fascistas que promueven ideales de misoginia y negación del cambio climático, amenazando los intentos de concienciación y preservación:

Fossil fuel extraction and consumption can function as a performance of masculinity, even as it also serves the interests of fossil capitalism. Similarly, the concept of petro-masculinity emphasises that global warming may sometimes be interpreted as a breach in the patriarchal dam. It alerts us to the possibility that climate change can catalyse fascist desires to secure a lebensraum, a living space, a household that is barricaded from the spectre of threatening others, whether pollutants or immigrants or gender deviants. Taking petro-masculinity seriously means paying attention to the thwarted desires of privileged patriarchies as they lose their fossil fantasies. (Dagget, 2018, p.44)

La extracción de petróleo como símbolo de dominación y fantasía masculina podemos verla desde la venerada película *There Will Be Blood* (Anderson, 2007), que encarna una poderosa crítica poética a la colonización petrolífera en Medio Oriente y al sistema ideológico estadounidense en general¹. En esta revisión de un western épico, Daniel Day-Lewis encarna a un personaje representativo del sueño americano. Su inicial obsesión con el poder económico se transforma hacia lo simbólico y culmina con su protagonista consumido en la perdición de cometer crímenes atroces. El proyecto de infraestructura de pozos petrolíferos crece con el éxito del protagonista, y en el *midpoint* narrativo explota y se consume en llamas, significando la

¹ El crédito de este análisis se lo debo a una clase de Iván Pintor, en la que también propuso *No Country for Old Men* (Cohen & Cohen, 2007) como continuación de esta constelación. El propio Anderson, al ser preguntado sobre la alegoría, respondió: “No matter what I might have thought when I sat down to write the story, everything goes out the window if you’re just after two guys who are trying to fucking pummel each other. If you break it down to those essentials, that’s really the engine [the story] has to run on first. But it’s inescapable to not think about oil and religion right now, isn’t it? It’d just be horrible to think that we were ‘being political’. But then if you’re not trying to be political, you are being political, aren’t you?” (Ponsoldt, 2008).

corrupción de su personalidad e ideología. Metafóricamente, Daniel penetra la tierra con su perforadora industrial, consumiendo la analogía de las cavidades de la madre tierra y su habilidad de proveer, en este caso combustibles fósiles, con las capacidades reproductivas femeninas (Merchant, 1983, p. 25). Otro trazo interesante de la película se da en su oposición al personaje de Paul Dano, que encarna, bajo la máscara de una masculinidad alternativa en cuanto a sumisa e inocente, la moral espiritual ligada a la defensa de la tierra y sus nativos. No por ello la historia ofrece esperanza ante esta actitud: la perversión del sistema económico acaba llevando a este personaje a introducirse en el negocio, pero su intento de cuestionamiento de la jerarquía del capitalismo y de la propiedad de la maquinaria para beneficiarse del oro negro impulsa su muerte.



Además, no solo al poseer petróleo se está en posición de autoridad: el ruido también equivale a poder. Según Murray Schafer (2013), la revolución industrial acarrió consigo un cambio en el paisaje acústico hacia la baja fidelidad, la saturación. Frente a los trabajadores, que padecen las sorderas derivadas de las pésimas condiciones laborales, quien tiene el capital de maquinaria que emite el ruido se encuentra en una posición privilegiada. En los filmes mencionados se dan casos interesantes de 'abuso' de ruido. La escena inicial de Malick recoge el paisaje acústico de las urbes, con una estrategia cercana a lo documental. En la cinta de Anderson, las ansias de poder y la actitud egoísta del protagonista provocan que al hijo se le arrebatase la capacidad auditiva en un accidente, y con ella, la posibilidad de dominancia; semeja la representación del acto de castración freudiano.

En otra línea diferente, la entrega de la franquicia *Mad Max: Fury Road* (Miller, 2015) representa estos valores de manera obvia. El universo distópico se rige bajo un sistema

exageradamente autoritario y patriarcal de precarización de recursos vitales (el agua), acompañado del placer automovilístico y la colonización en el escenario de una tierra baldía. Los personajes están hiper-masculinizados y demuestran su poderío petro-masculino a través de sus máquinas exageradamente viriles y violentas. Las mujeres son reducidas (y esclavizadas) a su condición de cuidadoras, recordando a la iconografía histórica, y ante la resistencia a este estereotipo, se las excluye de la sociedad. La co-protagonista, interpretada por Charlize Theron, lidera la rebelión, pero también es representada bajo atributos masculinos (su corte de pelo, su fisicidad); el grupo de ancianas exiliadas son condenadas porque al haber perdido la capacidad reproductiva, cesan de cumplir su función. Aunque sus alegorías políticas son tan explícitas que quizá pierden fuerza, al tratarse de un *blockbuster* es necesario señalar que se hace a favor de una mayor búsqueda del espectáculo. Por ello, más que alertar de posibles peligros de la sociedad, parece satisfacer fantasías catastrofistas.

Siguiendo a Schafer, los excesos también se aprecian en el diseño sonoro de *Mad Max*. Las escenas donde aparecen los vehículos se envuelven de los sonidos de motores y explosiones, que, mezclados a un nivel elevado, ensordecen los primitivos diálogos o, más bien, el griterío bárbaro. Incluso uno de los personajes se apropia de una guitarra eléctrica para someter con su música industrial y dar juego al montaje entre lo diegético y lo extradiegético de composiciones cuya orquestación que por momentos recuerda a las marchas militares. Aunque la batalla que lidian los machos de la película es metafóricamente contra la justicia y su propio orgullo, la elección musical de una marcha parece ingeniosa y está justificada en cuanto a su idea móvil. En el filme, el desplazamiento en coche gana importancia como representación ideológica de la violencia del capitalismo, y abre espacio a un discurso sobre la ecomovilidad. Sobre esto, la crítica de Dagget (2018) al *rollin' coal*² u cualquier otra práctica de polución exagerada, usando coches por placer, sirve para definir bien la cultura ficticia de *Mad Max*. Además, como hace Michael Pesses (2018) en su análisis del filme, es posible relacionar el vínculo humano-coche que demuestra la película con el ensamblaje maquínico de Deleuze y Guattari. Dicho análisis cita

² En el artículo lo define como: “Rollin’ coal means retro-fitting a diesel truck so that its engine can be flooded with excess gas, producing thick plumes of black smoke. Coal, which is not actually burned, functions as a symbol of industrial power expressed as pollution.” (Dagget, 2018, p.40)

un ejemplo de estos teóricos que está formulado desde la tradición feudal, pero no por ello pierde relevancia para pensar lo industrial. En él hablan de un ensamblaje del caballero y el caballo medieval que permite mejorar el desplazamiento y adoptar un comportamiento nómada, análogo a lo que sucede con los hombres y los coches en la película (Pesses, 2018, p.48).

El nómada es aquel que viaja; su viaje supone un elemento esencial en las narrativas clásicas del cine americano de tal magnitud que en la historia cinematográfica el género del Western se basa mayoritariamente en estos términos. En la transición de lo clásico al modernismo, Bou (1999) aprecia cómo esta fórmula derivó en clave crepuscular (indicios del declive en producción actual) pero su influencia en la tendencia espectacular de la narrativa del cine contemporáneo de Hollywood se sigue manteniendo incluso fuera de los límites del género (King, 2000). En los análisis fílmicos anteriores se han hecho menciones a la presencia de horizontes, metafóricos y físicos, que dan forma a las historias e imágenes. Por ello, es imprescindible hablar de la mitología de la frontera para explicar los desplazamientos y estancias alrededor de ella. Al designar una frontera, sea más o menos nítida, comienzan a surgir los contrastes. En el Western, esta simboliza la tradicional oposición de naturaleza y cultura a través del paisaje salvaje como contrario a la civilización. En otras palabras, la mitología de la frontera recoge las ansiedades de la modernización y la oposición de la máquina y la naturaleza, junto a otras de género (la masculinidad heroica) y raza (el indígena como salvaje) (Neale, 2000, p.126).

Sin duda, una de las máquinas ligadas al imaginario de este género y al propio origen del cinematógrafo es el caballo de hierro o ferrocarril, que con su “ruido metálico como símbolo de poder y eficiencia” proyectaba un “aire enérgico de conquistadores” (Schafer, 2013, p. 116). De hecho, los grandes proyectos de ferrocarril en Estados Unidos, que prometían una mejor administración de recursos y poder superar la nueva frontera, se apropiaron del mito de la “tierra virgen” y su sumisión a la disposición humana (Slotkin, p. 214). La tecnología ferroviaria como símbolo de viaje y conquista de la naturaleza es obvio, y así el cine lo ha filmado como uno de los signos del trayecto y progreso de la civilización al Oeste. Insistimos en que la conexión con el cine es obvia: no solo los Lumière sorprendieron al espectador con la imagen-movimiento del ferrocarril, sino que además *The Great Train Robbery* (1903), de Porter, marcó pautas del Western. En su influyente ensayo sobre el cine de atracciones, Gunning (2006) señala una sala de cine donde además de proyectar mayoritariamente películas de trenes, el propio edificio

estaba decorado temáticamente como vagón. Es decir: el acudir al cine era una atracción, semejante a la experiencia de un parque. La película prometía la exhibición tecnológica, el modernismo del ferrocarril, cuyo viaje conquista nuevas fronteras. Entonces, podemos decir que el significado simbólico del tren como conquistador se traslada al cinematógrafo en su objetivo de formular discursos colonizadores e históricamente excluyentes de diversos grupos sociales, ejemplarmente en el Western. El cine como atracción ofrece un punto interesante desde el que pensar el western, pues las narrativas donde el varón blanco oprime y domina al Otro cual ferrocarril se desarrollaron pronto en el imaginario cultural americano como formas de entretenimiento.

A medida que Estados Unidos se volvió más corporativista y tecnocrático, la mitología del Western perdió fuerza por su incapacidad de representar múltiples instituciones y sus disputas. Ryan & Kellner especulan que, ante esa situación, “High-tech transnational westerns like *Star Wars* seem to be the solution”, porque sus estructuras permiten retratar amenazas de diversa índole, como la comunista o gubernamental, y demuestran un “technological environment” que publicita un “robotized, automated, and computerized economic system” (1988, p. 79). Hay que tener en cuenta que la modernidad también trajo escepticismo ante la hegemonía de la tecnología. La ciencia ficción hereda la tradición de la frontera del Western (como se ha visto con la saga *Star Wars* o, por ejemplo, *Blade Runner*) y quizá se vuelva el género que recoja las preocupaciones del desfase de las máquinas de mejor manera. Ryan & Kellner también escriben sobre la tecnofobia:

the strategy of ontologizing, of making technology and technological constructs seem as if they possess a being or essence in themselves, independent of context and use, is crucial to the conservative ideological undertaking. Technology must seem to be intrinsically evil, and this is so if the natural alternatives to technological society—the family and the individual especially—are to seem inherently good, ontologically grounded in themselves and not subject to figural comparison or connection to something outside them that might possibly serve as a substitute or equivalent. (1988, p. 250)³

³ Este argumento de Ryan & Kellner también va acompañado del análisis de resistencias a estas mismas tendencias. Señalan *Blade Runner* (Scott, 1982) como uno de los “radical

Este comentario habría que completarlo con que la ideología conservadora y capitalista se aferra a estos valores negativos y los difunde para ocultar los intereses económicos (o fines ‘malvados’) que se esconden detrás del uso la tecnología. Frente a la especulada rebelión de los autómatas de la ciencia ficción, lo que estamos encarando es más bien la perversión de las máquinas, usadas por el humano sin acogerse a una moralidad ecológica revisada. De este modo, desde la industrialización, la tecnología en el sistema capitalista parece haberse apropiado del *Gestell* del que escribió Heidegger (1977) para existir en el rendimiento económico sobre la naturaleza. Según él, “There is no demonry of technology, but rather there is the mystery of its essence. The essence of technology, as a destining of revealing, is the danger” (1977, p.28). En la declamación de la capacidad y del simultáneo peligro de la tecnología para revelar, podemos interpretar, como Michael Heim (1993), que la revelación saca a ver la posible transformación y distorsión de las aspiraciones del ser humano. Es decir, podemos emplear estos contenedores para explicar la corrupción del capitalismo. Para resistir ante esto, impera la importancia de repensar los métodos de producción industrial y la relación con el medio ambiente, de cooperar para revelar la construcción de las intenciones detrás de la tecnología; porque más allá de relegarla a ser medio para un fin, deberíamos comprenderla como modo de existencia humana.

Un polémico caso sobre esto sucede en *Avatar* (2008), de James Cameron. La tecnología aquí emerge como un arma de doble filo; en función de las intenciones del usuario, resultará en lo positivo (los avatares/la ciencia) o no (las excavadoras/la economía). Sin embargo, el mayor problema del filme, su conservadurismo narrativo, contamina esta diversidad de posibilidades de pensar la tecnología. A pesar de presentar negativamente la explotación de la naturaleza (figurada como madre), la guerra y la aniquilación de pueblos nativos, la falta de sensibilidad de la película sobre los mitos de colonización es inexcusable. Si la narrativa de *Avatar*, con su protagonista blanco volviéndose líder de los Na’vi por conveniencia y traicionando a los de su especie, perpetúa fantasías de salvación de indígenas ante el peligro de la colonización, ¿acaso no se mantiene la representación de la máquina igualmente como perforadora, colonizadora? ¿Acaso no está el protagonista aprovechándose de la causa, oscilando entre ideologías

counterattacks”, porque demuestra “the present reality of capitalist labor exploitation” (1988, p. 257)

colonizadoras, y escondiendo sus intenciones detrás de la ideología? El *Gestell* parece revelar esa identidad colonizadora y patriarcal del humano.

El héroe de *Avatar* se formula siguiendo la vieja usanza del western, y en estos términos plantea problemas de identificación. Representa el estereotipo de melancólico héroe blanco que pulula en la frontera, incapaz (incluso físicamente, dada su discapacidad) de adaptarse a ninguno de los dos mundos. Le mueve su propio honor, que incluso se materializa en voces en off expositivas. Su repentina apreciación de la cultura nativa y enamoramiento, además, no podrían darse fuera del contexto de la tecnología del avatar, el único momento donde recupera su movilidad. Aunque narrativamente sea gratificante para el personaje, es posible leer una adicción negativa a esa tecnología, que parece completarlo como humano. Es más, podemos comparar este personaje con otra obra de Cameron: *Terminator 2* (1991). Ambas películas giran en torno a la problemática relación y el deleuziano ensamblaje entre el hombre y la tecnología y reformulan sus masculinidades para ser “híbridas”, en cuanto a que su fachada de dureza esconde una capacidad de aparente afecto y preocupación. Hultman (2013) realiza un análisis sobre la figura de Schwarzenegger donde anota la simbólica transformación de su masculinidad en la película (y fuera de ella) a medida que las tendencias ecologistas ganaron urgencia. De este modo, el protagonista de *Avatar* se puede entender, al igual que Schwazenegger, como héroe ecomodernista, representante de una masculinidad híbrida que emplea medios tecnológicos porque tiene capacidad de afecto y se preocupa por lograr supuestos objetivos ecológicos y justicieros. En cambio, una lectura crítica entiende que detrás de estas acciones hay un egoísmo patriarcal y capitalista. En palabras de Sontag,

El oscuro secreto de la naturaleza humana solía ser el renacimiento de lo animal, como en *King Kong*. La amenaza del hombre, su disponibilidad para la deshumanización, radicaba en su propia animalidad. Ahora, se supone que el peligro reside en la posibilidad de que el hombre se convierta en máquina (2019, p. 285).

Frente al vago discurso ecologista y antibélico de Cameron, propongo un caso donde la ausencia de *high-tech* despierta ideas interesantes, o por lo menos, su tratamiento es más concienciado. Esto se da en *First Cow* (2018), donde Kelly Reichardt devuelve el relato a un contexto de descubrimiento y establecimiento de la civilización, en un campamento-colonia de británicos en la América del siglo XVIII donde escasean los recursos y abundan las

desigualdades. Dos hombres—ambos representativos de masculinidades alternativas, pues uno aspira a ser pastelero, mientras que a su compañero le es inherente su condición de otro por su raza asiática—entablan amistad y en esa complicidad encuentran una estrategia para conseguir sustento económico. Al ordeñar la vaca de la autoridad del asentamiento de manera incógnita para aprovecharse de su leche, lo que en principio parece un delito se vuelve entrañable por la relación de respeto entre animal y hombre que establecen. La directora también proyecta este respeto en otros aspectos, como en la apreciación del entorno y la búsqueda de alimento o el cuidado de su hogar y la administración de recursos. En este discurso, Reichardt parece apelar a la actual pérdida de valores de hermandad y comunidad y a la desconexión con el entorno (el comandante piensa que la vaca no es buena porque desconoce que la ordeñan ellos). No por ello debemos interpretar en el análisis que hacemos aquí un rechazo a la tecnología, sino, como representa el encuentro arqueológico en el contexto moderno de la primera escena, una invitación a hacer un ejercicio de memoria histórica y revisar la ética de nuestras prácticas y herramientas.



En la obra de Reichardt también encontramos acertadas revisiones del Western. No solo la ambientación de *First Cow* se compone de ciertos elementos históricos sobre la colonización, sino que en *Meek's Spleek* (2010) hace una lectura deconstructiva del género. La encamina, entre otras cosas, hacia la visibilidad del papel de las mujeres, en lo que Holmlund define como un ejercicio “towards an ethical, affirmative ‘difference for’ others” que se extiende a lo largo de su

filmografía (2016, p. 270). Es interesante señalar también que en *Night Moves* (2013), Reichardt explora el relato de las militancias de tres ecologistas. En un perspicaz contexto actual, retrata a uno de estos personajes como miembro de una comunidad de cultivo. Con esto podemos ver que el interés sobre las relaciones del humano con la naturaleza y la cooperación son motivos que conforman su trabajo. Fusco y Semour (2017) argumentan, además, que suele explorar estas relaciones en situaciones de emergencia, sacando a la luz cuestiones de hospitalidad y ética. La narración de *Night Moves* proyecta esta estrategia, pues comprende un tedioso viaje para plantar una bomba en un embalse como protesta al impacto ecológico de tal estructura. La protesta está abierta al debate ecologista dentro de la propia película: sus intenciones no calan bien en personajes que mantienen ideologías más pacifistas, la noticia no alcanza tanta repercusión como quisieran y las acciones desembocan consecuencias adversas a nivel narrativo. Sin embargo, su mensaje contra las estructuras de poder dominantes que abusan de recursos naturales está justificado. El texto de la autora Cara Dagget (2018) ofrece de nuevo una reflexión pertinente al respecto, pues se fija en la necesidad de la masculinidad de ‘dam up’, que se refiere a ‘bloquear algo como si se construyese un embalse’. La frase encaja con simbólica perfección en la iconografía de la construcción que Reichardt destruye sensatamente en su filme: el dique patriarcal en el que el cambio climático parece abrir brecha.

También podemos descifrar el empeño y predilección de la directora por los procesos, el paso del tiempo, la duración y el detallismo de gestualidades y rutinas (Fusco & Seymour, 2017). La contraposición de estos valores frente a los de velocidad, violencia y espectáculo de los ferrocarriles y perforadoras es clara. La industrialización cambió los ritmos, ideologías y paisajes visuales y sonoros de la humanidad, creando sociedades del riesgo donde solo se puede culpar a la tecnología de los peligros climáticos y de salud que advienen (Beck, 1992). Frente al cine de efectos que saca rendimiento de la representación superficial de tal evolución sociológica, las tendencias independientes como las que representa Reichardt se mantienen y ofrecen alternativas. Estas se acercan a lo que Scott Macdonald exige de un posible eco-cine, que debería aportar “something like a *garden*—an ‘Edenic’ respite from conventional consumerism—within the *machine* of modern life, as modern life is emodied by the apparatus of media” (2004, p. 109). Esta propuesta no parece del todo convincente, pero está claro que desarrollado una ansiedad por la inmediatez que se refleja y retroalimenta en la industria del entretenimiento. Su origen emana del mismo proceso de modernización de nuestras sociedades, que se han vuelto dependientes de

una infraestructura de maquinaria y explotación de la tierra que el planeta no puede sostener. Existe la posibilidad de debilitar las instituciones conservadoras, reinventar nuestras comunidades y ralentizar nuestros estilos de vida, pero se vuelve una transición difícil ante los ritmos competitivos que exige el mercado. En este contexto, parece que el ‘cine lento’ deviene en la representación cultural de tales preocupaciones;

Environmental degradation and economic decline are both crises of duration: though they may have memorable flashpoints, they are long in the making and slow to unfold, and they have far-reaching consequences. And they both have in common the problem of representation, characterized as they are by their abstractness, their complexity, their multiplicity of causes and effects, and their massiveness of geographical and temporal scale. These features make the emergencies of environmental degradation and economic decline difficult to recognize as emergencies. And these features make them unspectacular and, thus, uncinematic—unsuited, that is, to typical feature filmmaking. And yet, it is to the representation of these emergencies that Reichardt has devoted her career. (Fusco & Seymour, 2017, p. 11)

Ante el contexto de dominación y del uso indebido de la tecnología, la solución a rescatar el *Gestell* y, por lo tanto, la experiencia humana, debe pasar por incluir al otro, como Haraway propone. En el discurso cinematográfico, la producción que se atenga a esta ideología puede resultar interesante en diversos aspectos, como hemos visto con Reichardt y Anderson. En cambio, otras visiones más propensas al espectáculo, como *Avatar*, *Mad Max* o la mayor parte del subgénero de películas de catástrofe, demuestran una concepción más conservadora o espectacular. Aquí solo he tratado el cine de índole estadounidense, pero resultaría interesante explorar otras cinematografías mundiales, con el objetivo de analizar posibles resistencias a estos modos de representación. Por ejemplo, el simbolismo característico del Western que vincula el indígena a una mayor comprensión de la naturaleza entraría en contacto con la conocida costumbre oriental de respeto hacia la naturaleza. Sin embargo, puesto que la producción americana comercial aún se puede considerar como la hegemónica, es importante exigir representaciones críticas y sugerentes a Hollywood. La productora/distribuidora A24, aunque más independiente, parece un buen modelo a seguir. Su filosofía se acoge a financiar historias que ceden la mirada protagonista a grupos sociales discriminados, y a veces, la cuestión

ecologista emerge. Junto a *First Cow*, tiene bajo su sello *High Life* (Denis, 2019) o *First Reformed* (Schrader, 2018), que son películas que conciernen a la problemática. Otro aspecto en lo tocante a la producción, pero a nivel de infraestructura, ha originado el debate de la contaminación de los rodajes. Han aparecido propuestas de prácticas de neutralidad de carbono que han reafirmado la posibilidad de mejorar tal rendimiento, pero el progreso registrado se puede considerar mínimo. Desde luego, la tendencia hacia la conciencia ecológica urge con el aumento de temperatura del planeta, y aquel análisis que parta de este marco teórico puede ofrecer perspectivas interesantes desde las que negociar las relaciones aquí expuestas entre naturaleza, tecnología, género y clase.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, P. T. (2007) *There Will Be Blood*. Paramount Vantage, Miramax & Fhoulardi Film Company.

Beck, U. (1992). *Risk Society. Towards a New Modernity*. Londres: Sage Publications.

Bou, N. (1999). El tránsito entre el clasicismo y la modernidad. *Formats*. 2. Recuperado de <https://repositori.upf.edu/handle/10230/37882>

Cameron, J. (1991). *Terminator 2: Judgement Day*. Carolco Pictures, Pacific Western, Lightstorm Entertainment & Le Studio Canal+.

Cameron, J. (2009). *Avatar*. Twentieth Century Fox, Dune Entertainment & Lightstorm Entertainment & Ingenious Film Partners.

Cohen, E. & Cohen, J (2007). *No Country for Old Men*. Paramount Vantage, Miramax, Scott Rudin Productions & Mike Zoss Productions.

Dagget, C. (2018). Petro-masculinity: Fossil Fuels and Authoritarian Desire. *Millenium: Journal of International Studies*. 47(1) 25-44. DOI: 10.1177/0305829818775817

Denis, C. (2018). *High Life*. Alcatraz Films, Andrew Lauren Productions, Arte France Cinéma, BFI et al.

Fusco, K. & Seymour, N. (2017). Emergency and the Everyday. En *Kelly Reichardt*. Illinois: University of Illinois Press.

Gunning, T. (2006). The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In Strauven W. (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 381-388). Amsterdam: Amsterdam University Press. doi:10.2307/j.ctt46n09s.27

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Heidegger, M. (1977). The Question Concerning Technology. En *The Question Concerning Technology and Other Essays* (pp. 3-35). New York: Harper & Row.

Heim, M. (1993). Heidegger and McLuhan: the computer as component. En *The Metaphysics of Virtual Reality*. (pp. 54-71) Oxford: Oxford University Press.

Holmlund, C. (2016). Mutual Muses in American Independent Film: Catherine Keener and Nicole Holofcener, Michelle Williams and Kelly Reichardt. En Badley, L., Perkins, C. & Schreiber, M. (Eds.) *Indie Reframed: Women's Filmmaking and Contemporary American Independent Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hultman, M. (2013). The Making of an Environmental Hero: A History of Ecomodern Masculinity, Fuel Cells and Arnold Schwarzenegger

King, G. (2001). *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*. Nueva York: I.B. Tauris

Kubrick, S. (1968). *2001: A Space Odyssey*. Stanley Kubrick Productions.

Macdonald, S. (2004). Toward an Eco-cinema. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 11(2) 107–132.

Malick, T. (1978). *Days of Heaven*. Paramount Pictures.

Merchant, C. (1983). *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*. New York: Harper & Row.

Miller, G. (2015). *Mad Max: Fury Road*. Warner Bros, Village Roadshow Pictures, Kennedy Miller Productions & RatPac-Dune Entertainment.

Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge.

Pesses, M. (2018). 'So shiny, so chrome': images and ideology of humans, machines and the Earth in George Miller's Mad Max: Fury Road. *Cultural Geographies*. 26(1) 43-55.

Ponsoldt, J. (2008). Giant Ambition. *Filmmaker Magazine*. Recuperado de: <https://filmmakermagazine.com/archives/issues/winter2008/blood.php>

Reichardt, K. (2010). *Meek's Cutoff*. Evenstar Films, Film Science, Harmony Productions & Primitive Nerd.

Reichardt, K. (2013). *Night Moves*. Maybach Film Productions, Film Science, Tipping Point Productions & RT Features.

Reichardt, K. (2019). *First Cow*. IAC Films, FilmScience.

Ryan, M. y Kellner, D. (1988). Camera Politica. 245-254 Recuperado de:
<https://archive.org/details/camerapoliticapo00ryan>

Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.

Schrader, P. (2018). *First Reformed*. Killer Films, Omeira Studio Partners, Fibonacci Films & Big Indie Pictures.

Scott, R. (1982). *Blade Runner*. The Ladd Company, Shaw Brothers & Warner Bros.

Slotkin, R. (1998). *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890*. Nueva York: University of Oklahoma Press.

Sontag, S. (2019). La imaginación del desastre. En *Contra la interpretación y otros ensayos*. (pp. 270-290). Barcelona: Penguin Random House.