

**Ecologías tecnocósmicas y desaceleración sideral:  
*El fondo son los astros***

Andrés Felipe Zuluaga Orozco

Asesor

Daniel Santiago Cortés Ramírez

Trabajo de Grado para la obtención del título de Profesional en Cine

Instituto Tecnológico Metropolitano

Facultad de Artes y Humanidades

Cine

Medellín, Colombia

2025

*Por eso en las constelaciones que siguen no apunto a deshacer la maleza, sino a manifestarla en composiciones que hagan valer esta reflexividad sobre el mundo y su conflictividad.*

Laura Quintana, *Rabia*.

*Ya no se trata de dejar atrás la materia encaminándose hacia el espíritu o hacia las Ideas donde el yo encuentra su morada, sino de dismantelar el yo en el interior de una matriz maquina: desorganizado, no desencarnado. Una experiencia extracorporal.*

Nick Land, *Fanged Noumena*.

*Aquí, la naturaleza y la cultura parecen mezcladas todos los días.*

Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos*.

## **Resumen**

Este proyecto de investigación fusiona profundamente los saberes filosóficos y cinematográficos. Por un lado busca generar un campo de visibilidad de un sentido no-hegemónico o no común de lo ecológico o lo ambientalista. De la mano de E. Coccia, J. L. Nancy, R. Braidotti, G. Deleuze, F. Guattari y T. Morton busca conceptualizar la idea de una ecología tecnocósmica o molecular, la cual incluya a la Cultura en la Naturaleza y a la Naturaleza en la Cultura. De manera que podamos pensar la idea del futuro y la contemporaneidad del cine (a través de las teorías de cine de P. Pisters), del futuro de la ciencia ficción (a través de la re-conceptualización de la idea del solarpunk y los filmes A. Weerasetukul y Ben Rivers), de la futurología en general (a través de A. Kreinak, E. Coccia y su concepto de Futuro Primitivo y Modernidad de lo no-humano respectivamente). Teniendo como objetivo final entender de qué modo el cortometraje *El fondo son los astros* actuando desde la contemporaneidad del cine opera desde una ecología disidente, desde una idea de ciencia ficción disidente y una futurología disidente.

## **Palabras clave**

Ecología molecular, imagen-neuro, (neo)solarpunk, antropocentrismo, alta tecnología no-humana, posthumanismo.

## **Abstract**

This research project deeply fuses philosophical and cinematographic knowledge. On one hand, it seeks to generate a field of visibility for a non-hegemonic or uncommon understanding of the ecological or environmental. Drawing on the work of E. Coccia, J. L. Nancy, R. Braidotti, G. Deleuze, F. Guattari, and T. Morton, it aims to conceptualize the idea of a technocosmic or molecular ecology—one that includes Culture in Nature and Nature in Culture. This allows us to reflect on the future of cinema (through the film theories of P. Pisters), the future of science fiction (through the re-conceptualization of the solarpunk idea and the films of A. Weerasethakul and Ben Rivers), and futurology in general (through A. Kreinak, E. Coccia, and his concept of the Primitive Future and the Modernity of the non-human). The ultimate goal is to understand how the short film *El fondo son los astros* operates from a dissident ecology, from a dissident science fiction perspective, and from dissident forms of futurology, within the contemporaneity of cinema.

## **Keywords:**

molecular ecology, neuro-image, (neo)solarpunk, anthropocentrism, non-human high technology, posthumanism.

## Tabla de contenidos

<b>Primera página</b> .....	<b>6</b>
<b>Pregunta de investigación</b> .....	<b>7</b>
<b>Objetivos</b> .....	<b>7</b>
Objetivo general.....	7
Objetivos específicos.....	7
<b>Introducción</b> .....	<b>9</b>
<b>Planteamiento del problema</b> .....	<b>12</b>
<b>Estado del arte</b> .....	<b>14</b>
Sobre la naturaleza-cultura o ecología-tecnología.....	14
Sobre el cine.....	16
Sobre la ciencia ficción.....	17
<b>Metodología</b> .....	<b>20</b>
La intuición bergsoniana.....	20
Experimentalismo versus hermenéutica.....	22
Hipers-tición o especulación rigurosa.....	24
Sobre el modo posmoderno de filosofar.....	25
Búsqueda de películas.....	26
Audiovisionado.....	26
<b>Capítulo I</b> .....	<b>27</b>
<b>Marco teórico</b> .....	<b>27</b>
Ecología molecular.....	30
Desaceleración sideral como plan tecno(eco)cósmico.....	33
El futuro como una entidad intempestiva y vital.....	38
<b>Capítulo II</b> .....	<b>42</b>
Teoría de cine bergsoniana-deleuziana (pisteriana).....	42
Devenir-ecología del cine.....	47
<b>Capítulo III</b> .....	<b>52</b>
Ciberpunk y (neo)solarpunk.....	52
Cine colombiano y (neo)solarpunk.....	56
El fondo son los astros y el (neo)solarpunk.....	64
<b>Conclusión</b> .....	<b>69</b>
<b>Notas de dirección</b> .....	<b>71</b>
<b>Diario de posproducción</b> .....	<b>78</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>81</b>
<b>Filmografía</b> .....	<b>85</b>
<b>Cibergrafía</b> .....	<b>87</b>

## Primera página

### Género

Ciencia ficción, solarpunk.

### Premisa

Lo otro de sí mismo, lo más íntimo es lo más extraño.

### Storyline

Un hombre, tras una experiencia sobrenatural en la montaña, se enfrenta a la disolución de su identidad mientras lucha por regresar a su vida normal.

### Sinopsis

Manuel, un aficionado al fútbol, es abducido por una fuerza misteriosa mientras camina por el Cerro La Asomadera. Atrapado en una dimensión desconocida, su identidad comienza a desintegrarse, obligándolo a confrontar su *conexión* con la Naturaleza. En su lucha por regresar, descubre que solo podrá hacerlo renunciando a su antiguo ser y fusionándose con el misterio del mundo natural que lo rodea. Un viaje de autodestrucción que desafía la necesidad de lo que significa realmente *perder el alma humana y ganar el alma del mundo*.

## **Pregunta de investigación**

¿Cómo pensar la idea de ciencia ficción revisada a la luz del cortometraje

*El fondo son los astros?*

## **Objetivos**

### **Objetivo general**

Formular una perspectiva de naturaleza expandida que nos proporcione elementos para entender las potencias “ecológicas” o “cósmicas” del cine contemporáneo, el subgénero del solarpunk y el cortometraje *El fondo son los astros*.

### **Objetivos específicos**

Condensar un conjunto de teorías contemporáneas que busquen pensar el binomio naturaleza-cultura desde un discurso “ecológico” y “tecnológico” disidente la cual nos oriente hacia una futurología no-catastrofista.

Explorar el sentido de lo contemporáneo desde la teoría de cine bergsoniana-deleuziana de manera que nos permita rastrear el elemento cósmico o ecológico desarrollado en el primer objetivo.

Proponer una revisión crítica del subgénero solarpunk a la luz de los hallazgos del primer y segundo objetivo el cual permita identificar ejemplos concretos del modo de operación de la ciencia ficción en el cine colombiano y el cortometraje *El fondo son los astros*.

## Introducción

Quisiera empezar este cuerpo-texto en primera persona y con todas las licencias de la singularidad particular, puesto que tanto a mí como a Artaud, se nos ha asignado un cuerpo, una identidad, una posición. Siento que la propia evolución de mi proceso con el cine ha resultado en un problema más que cinematográfico: un problema filosófico. Y no es que lo cinematográfico sea intrínsecamente filosófico, cada saber piensa los problemas con las condiciones inmanentes de su carne: arte, filosofía, ciencia (Deleuze, Guattari, 1991). Como si no fuera suficientemente complicado hacer una película —este texto es un residuo de este hecho—, con todas sus capas, sus puntos, sus gestos, a mí se me ocurre añadir otra dimensión: un problema. Dimensión que en un primer momento no se me presentaba como filosófica, sino como una pregunta sobre el *qué* es el cine inmanente a cada *así se hace* el cine. Pregunta compartida por un gran número de personas con un gran número de saberes y especialidades. Comparto pues el nivel nivel de intensidad y inseguridad de Albertina Carri:

*“Justo hace unos días hablamos con Analía de esa frase, se la recordé. Es una preocupación que tengo siempre: ¿en qué momento algo se hace película? Para mí es difícil saberlo porque tengo un pensamiento muy abstracto. Hay directores y directoras que tienen un imaginario más visual, organizan su pensamiento a partir de imágenes o a partir de escenas [...] Al ser todas mis películas tan diferentes, la sensación de haber encontrado la película cada vez es diferente también. No sabría decir en qué está, es un presentimiento, algo que veo en el guión o que imagino a partir de él, y el momento en que en verdad lo veo es en el montaje, es ahí donde está la clave.”* (Atehortua, 2020, p. 308,).

Quizá esta pregunta pudo ser motivada en un primer momento por el hábito, muy occidental y racionalista, de encontrarle una idea, o una razón a cada imagen. Quizá esta pregunta en un primer momento fue motivada por el infernal mundo de imágenes digitales que nos rodean. Le atribuyo esta disposición, en general, al hecho de estar en una escuela de cine

incipiente y recién nacida, avanzada en actualidad teórica pero nueva en cuanto a su capacidad práctica. De manera que mis primeras experimentaciones con la imagen fueron siempre un juego sobre la autorreferencialidad, sobre el cine por el cine, algo parecido al cine estructuralista. Estas primeras experiencias estéticas ocurrieron en simultáneo de un proceso autoformativo por la teoría del cine y la crítica, de una relación vertiginosa y punzante con la escritura de crítica y los laboratorios filosóficos<sup>1</sup>.

Sentía como artista, que las herramientas para pensar este problema del *cómo* no iban a estar en el arte mismo. O mejor dicho, luego de agotar los medios estéticos para pensar el *cómo* de una película, en simultáneo con la formación teórica que me daba la Escuela y mi formación teórica personal (juicio de dios), fui empezando a encarar el problema desde un punto de vista meramente conceptual, abandonando todo tipo de ejercicio estético sobre el cine por cine: fui precipitando el devenir filosófico de un problema no-filosófico. Es así como empecé a estudiar filosofía en la Universidad de Antioquia.

Siguiendo el camino de algunos artistas como Kandinsky, Goethe, Pasolini, Tolstoi, Wilde, que se vieron llamados a hacerse un cuerpo en un saber que no era el de ellos (juicio de dios) pero que lo asumieron como una entrada a la promiscuidad del pensamiento —muy alejado del ideal moderno de la ilustración—, lo asumieron como un devenir filosófico de su problema. Ahora bien, presentía también que los caminos por lo que llevaría esta pregunta no serían los de una filosofía ortodoxa.

Es así que desde el 2023 me embarco en la escritura de un texto filosófico que inicialmente iba sobre tres temas: estética, tecnología y ecología. Teoría de cine, sociedades de la imagen y ecologías “extrañas”. Las especulaciones y el texto mismo como entidad empezaron a cobrar cuerpo cada vez más consistente. En simultáneo estaba con la preproducción de mi primer cortometraje “denso” (2023-1) y el rodaje de un cortometraje que en

---

<sup>1</sup> Fanzine autogestionado sobre teoría de cine especulativa: neurovegetal, godo, cine extra-pantalla, etc (Zuluaga, 2021).

su momento fue una simple excusa (2023-2). Este último cortometraje sin pretensiones es el objeto de este trabajo de grado: *El fondo son los astros*.

Todo este camino y esta historia para contarles que, en este punto de mi vida, las investigaciones estéticas y artísticas primaron sobre las conceptuales y filosóficas. De alguna forma, si hubiera seguido con la escritura de aquel primer texto no habiéramos terminado de realizar *El fondo son los astros*, y yo estaría en este momento sin equipo humano para realizar proyectos cinematográficos. Aquel primer trabajo filosófico, más allá de ser el-gran-texto o caer en ese síndrome de querer-decirlo-todo, me enseñó el poder de pensar con conceptos, me mostró mi propio estilo de escritura —en el que se ahondará en la metodología—, me enseñó que hay un oficio y un esfuerzo que trabajar diariamente para hacer bien las cosas, en la vida y los conceptos. Pero su enseñanza más grande, cual profesor anorgánico, fue enseñarme a pensar la Naturaleza. No podía hablar de estética, tecnología y naturaleza, puesto que las dos primeras ya son Naturaleza. No podía reproducir, metodológicamente, el mismo binomio separando los “temas humanos” de los “temas no-humanos”, o los temas de las Humanidades de los de la Naturaleza. El tema de esta tesis es sobre la Naturaleza en un sentido expandido.

En la primera parte del trabajo se dan los requerimientos básicos, planteamiento del problema, objetivos generales y específicos, estado del arte y metodología. En el primer capítulo se fuerza una generalización porosa de las ideas ecológicas heterodoxas partiendo de las conferencias del filósofo Emmanuelle Coccia. El segundo capítulo trata del cine propiamente, es una acercamiento a la noción de cine contemporáneo desde la teoría de cine deleuziana y post-deleuziana, y sus implicaciones indirectamente eco-cosmológicas. El tercer capítulo trata sobre el subgénero específico del solarpunk a la luz de los elementos desarrollados en los capítulos anteriores, intentando soldar conceptualmente la ecología y la ciencia ficción de la mano del libro *El tercer mundo después del sol* y la película *Memoria* ambas del año 2021; para terminar pensando el cortometraje *El fondo son los astros* a la luz de la idea de ciencia ficción no-gringocéntrica ni eurocéntrica.

## Planteamiento del problema

Occidente nos ha enseñado muy bien a distinguir entre naturaleza y cultura, entre lo artificial y lo natural, entre los seres vivos y no vivos, entre la tierra (casa) y el mundo (calle). Desde muy pequeños nos enseñan que acá está el mundo natural, pasivo, salvaje; y allá está el mundo humano, cultural, artificial. Bajo esta ontología, la naturaleza propiamente es un organismo armonioso, inmaculado y puro, o una suerte de banco de bienes explotables por lo humano, o el origen infinito de pulsiones y salvajidad del mundo. Aquella ontología antropo-falogo-céntrica es la culpable del colapso planetario. Aquella ontología es la culpable de que una entidad llamada humana se crea, literalmente, super-terrestre, auto-engendada, omnipresente, extraterrestre.

De manera que el devenir, la transformación, la metamorfosis se ve coartada e impedida por lógicas que organizan los cuerpos que les asignan un grado de poder y lo cierran, lo compartimentan en un modo de ser y lo condenan (Silvestri, 2022). El racismo no es un devenir, el sexismo no es un devenir, el clasismo no es un devenir; el extractivismo no es un devenir, la contaminación atmosférica no es devenir, el ecocidio no es un devenir. De manera que vemos que aquel modo de subjetivación envenena no solo a los humanos y su “mundo”, sino a todo tipo de reinos, máquinas, entidades. Rossi Braidotti nos muestra que a pesar de que ambas ecologías —la interespecie (antropocentrismo) y la intraespecie (humanismo)— tengan origen y desenlaces distintos, es en la actualidad que llegan a su clímax: la convergencia poshumana (2012).

El problema de la técnica y la ecología entran en una suerte de remolino en el que se hacen indiscernibles. Ambos campos tienen planteamientos y “salidas” bastante similares de acuerdo al tipo de perspectiva desde cual se lo mire. Insistimos, esta propia investigación caería en el mismo modelo ontológico triste y dualista si se dividiese en secciones tipo “acá se hablará de ecología y Naturaleza”, “acá se hablará de arte y Humanidades”, precisamente se trata es la

destrucción masiva de ese esquema dualista, la cual quizá, según Shaffer, sea el origen de nuestra cultura occidental idealista (2005). Nos esforzamos en ver cultura/artificialidad y naturaleza/inorganicidad allá donde no suele estar.

En la presente investigación y con el cortometraje *El fondo son los astros* se intenta pensar una idea de naturaleza que incluya la tecnología, la culturalidad y la artificialidad.

## Estado del arte

### Sobre la naturaleza-cultura o ecología-tecnología

La naturaleza quizá sea de los temas sobre el cual más se ha hablado en la historia, desde Lucrecio y su *De la naturaleza de las cosas* a Spinoza y su *Ética según el more geométrico*. Es un concepto que comparten grandes disciplinas como la antropología, la política, la biología. Más que concentrarnos en una disertación teórica compleja sobre el concepto mismo de lo natural o la naturalización, lo cual excede por mucho el fin de este trabajo, nos interesa ver sus consecuencias concretas dentro de problemas concretos: el calentamiento global y el de la distopía tecno-digital por ejemplo. Es decir, más que demorarnos en (des)definir la idea de naturaleza nos concentramos en el sentido profundo detrás de los problemas concretos que se presentan en la contemporaneidad. La técnica y la ecología comparten aquel pánico generalizado por el futuro, una suerte de futurofobia producto de aquello que menciona Bergson, el modo de entender el problema hace parte del mismo problema (Deleuze, 1965). Veremos muy rápidamente las formas comunes, regulares o hegemónicas en las que se autodefinen ambos campos del saber y la vida del mundo sin ahondar profundamente en sus constituciones, las cuales también nos dan pistas sobre sus salidas o soluciones a dicho problema.

Bajo el modelo hegemónico, la ecología es aquello que reconocemos por “lo natural”, plantas, montañas, abejas, montañas. Un adjetivo: “hacerlo ecológico”. Un estudio de Oikos (la casa). Una serie de catequesis sobre vegetarianismo, reciclaje, el uso de plásticos, etc. Las relaciones entre las especies y entre el medio. Las consecuencias sobre el mal llamado “cambio climático”. Leyes contra las transnacionales mineras, etc. Bioma, especie, ecosistema. Aquella crítica que ve en el asunto de la nueva era geoclimática un mero problema geoclimático, y no una realidad que atañe a las bases ontológicas de nuestras culturas. Y este modelo ecológico

tiene igualmente “salidas”: Humanistas o aquellos que defienden la idea de humano-racional y del antropocentrismo (Nusbaum, Habermas, Alejandro Gaviria, etc), antro-pofugistas, transhumanistas o aquellos que creen que la única posibilidad es salir y abandonar para siempre el cuerpo de carbono (Nick Bostrom, David Chalmers, etc), catastrofistas (o aquellas personas, generalmente blanca, que creen que el mundo apenas se está acabando), tecnocistas, geoingenieros o aquellos que creen que el problema es un asunto de reforma ingenieril directa (ITM, Paul Crutzen, Lowell Wood, etc), eco-fascistas o aquellos que creen en la eliminación total del homo sapiens sapiens es la única solución (*Doce monos*, Terry Gilliam, 1995), ecosocialistas o aquellos que creen que el capital es el origen y fin de todo el problema ambiental (Joel Kovel, Michael Lowy, Ariel Salleh, etc) y finalmente las autoras/autores eco-feministas o aquellas que creen en la relación profunda entre el problema ambiental y el problema del género (Rossi Braidotti, Donna Haraway, Yayo Herrera, etc). La mayoría de estas aproximaciones continúa acríticamente el mantra o dogma occidental de la Naturaleza y la Cultura. Veremos algunas fugas en la vertiente eco-feminista o en la ecología oscura por ejemplo.

Bajo el modelo hegemónico, la técnica es un dominio de los antropoides racionales, es un sinónimo de cultura humana y artificialidad humana. Nadie afirmaría que el modo en el que una anémona y un pez payaso se imbrican es una cuestión técnica. El problema de la técnica hace parte pues de un problema humano y eternamente humano, dice el sentido común. El problema de técnica va desde una suerte de paranoia idealista por “la tecnología y las sociedades de la imagen”, el tecno-trascendentalismo ciberpunk de crear el “humano-máquina”, hasta el tecno-formalismo de crear la “máquina-humano”, la mercantilización de los genes de las especies, etc. Sobre este problema tenemos casi las mismas salidas: antropofugismo o transhumanismo instrumental (Nick Bostrom y David Chalmers), primitivismo pre-tecnológico o aquellos que creen en la abolición completa de la alta tecnología (Theodore Kaczynski, el grupo indígena *abya yala*, y algunos radicalismos), Neohumanismo post-antropocéntrico o aquellos

que insisten en respetar las condiciones perceptivas de los homo sapiens sapiens (Martha Nussbaum, Peter Sloterdijk, etc).

Primitivistas ortodoxos y ecofascistas; antropofugistas ciberpunk y geingenieros climáticos; pánico de los idealistas por las imágenes y pánico de los blanco por el clima. El sentido común y sus salidas parten de un antropocentrismo fundamental que les impide ver que el mismísimo modo de plantear sus condiciones hace parte del mismo problema. Aquellos planteamientos/salidas no pueden salir de los mismo atolladeros sobre la ecología y la tecnología ¿habría que reformular la idea de tecnología y la idea de ecología? ¿Cuáles serían los nuevos problemas si alteramos profundamente la fórmula naturaleza-cultura? ¿Cómo podríamos fracturar desde adentro este árbol que nos habita en el cerebro? (Deleuze, Guattari, 1980).

## **Sobre el cine**

Dando un vistazo a las estéticas cinematográficas, ¿Cuál ha sido la interpretación histórica de la idea cinematográfica? ¿De qué modo la estética —siempre hija bastarda del arte— ha comprendido el acontecimiento cinematográfico a lo largo de sus casi 200 años? y sobre todo, la teoría hegemónica ¿es justa o está acorde a las implicaciones contemporáneas de las imágenes en movimiento? Tenemos varias tradiciones que han intentado “entender” qué es y cómo es el cine: la lingüística (Passolini), la ontología realista (André Bazin), el cognitivismo (Bordwell) y el psicoanálisis (Metz) (Parra 2016)<sup>2</sup>; sin embargo la mayoría de ellas intentando “entender” lo que hicieron fue “demostrar” sus sistemas teóricos a través de las imágenes, es decir, generar campos de visibilidad de lo cinematográfico al interior del cuerpo de sus teorías

---

<sup>2</sup> Este texto presenta un panorama de la historia de la interpretación de las imágenes, para más detalles ver *Introducción a las teorías de cine*, de Robert Stam (2000).

imponiendo a las imágenes esencias falsas, mutiladas o inadecuadas<sup>3</sup>. Estas disciplinas, tuvieron que matar al cine para “entenderlo”, quitándole lo más importante: el movimiento, para hacerlo entrar en sus esquemas y formas. La teoría de cine está en disputa. Existen otros cuerpos teóricos que han iniciado este emprendimiento pero que no constituyen una estética propiamente sino apuntes sobre el cine, por ejemplo la filosofía del cine de Ranciere en *La fábula cinematográfica* (2001), o las reflexiones de Bernard Stigler en *Técnica y tiempo* (1994) o las reflexiones de Hugo Munstemberg (1915), etc.

Estas teorías sobre cine tienen un abordaje plenamente lingüístico de la cuestión cinematográfica, “*la perspectiva bergsoniana de Deleuze le ha dado la bienvenida a una nueva forma de pensar cinematográficamente sin tener el lenguaje o lo lingüístico como modelo*” (Pisters, 2012, p. 133). Esta teoría vanguardia nos abre la puerta a todas las teorías sobre cine que intenten pensar el cine como algo-más-que-lenguaje: todo tipo de intuiciones geológicas, irracionales, climáticas, impersonales, pre-individuales.

Las películas “ecológicas” clásicas a la luz de estas teorías clásicas de cine serían aquellos documentales sobre la naturaleza o biodiversidad de Colombia: *Colombia Bio* (2017), del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia, o *Colombia magia salvaje* (2015) de grupo empresarial Éxito, seguramente cada uno de nosotros recuerda algún episodio de algún canal sobre el tema. Estas series y programas de streaming parten de una idea de lo natural en el sentido que lo hablábamos anteriormente, como algo alejado completamente de la condición de lo artificial o de la tecnología.

## **Sobre la ciencia ficción**

---

<sup>3</sup> Nótese el uso de un lenguaje ético spinozista, en la medida en que no hay un Bien o un Mal prefigurados (o una forma teleológica de ver el Bien de las imágenes), sino la potencia y la impotencia que son capaces de “mostrar” las teorías. Spinoza (2011).

Como diría el gran Philip K. Dick, en un texto que no recuerdo bien, la ciencia ficción se manifiesta en el *shock de des-reconocimiento* por la nueva frontera de imposibilidad que se ha abierto (al sentido común); todo un nuevo mundo de “posibilidades imposibles” que se abre. Podríamos hablar muy generalmente de cinco grandes olas de ciencia ficción en la historia, desde la ya lejana ciencia ficción primitiva —primera ola— hasta la contemporánea ciencia ficción postciberpunk —quinta ola<sup>4</sup>—. Su origen se remonta a la famosa revista de Hugo Gernsback *Amazing Stories*, y la palabra “scientifiction”, la cual no llegó nunca a cuajar. La ficción científica o fantasía lógica ha sido una heredera particular de la historia de los valores de la ciencia misma: el objetivismo de los “padres” de la ciencia, Copérnico, Descartes, Kepler, en el que la Naturaleza era un libro abierto —objeto— escrito en lenguaje matemático y completamente en contra de la doxa religiosa (inicios del siglo xvi); el antropocentrismo de los “padres” de la ilustración, entre siglo xviii- xix, para que solo mediante la Razón universal humana, el progreso y la técnica el mundo alcanzaría su mejor versión posible; el absolutismo como lo pensaba el círculo de Viena, a mediados del siglo xix, para los que la ciencia era equivalente estrictamente a la Naturaleza y era fuente de una verdad inminente; y finalmente productivismo, regímenes actuales de innovación y estatalización de la ciencia por el mercado y la guerra, Big Science, Ciencia Mayor (mitad del siglo xx en adelante)<sup>5</sup>. Este apenas es un esbozo de la historia de los valores en la ciencia, no todos las olas son permisivamente acrílicas con estos valores (el ciberpunk y la Era dorada pueden ser dos ejemplos). En general podríamos encontrar grandes co-potenciones entre la ciencia y la ciencia ficción,

Como lo menciona Rodrigo Bastidas Pérez en la introducción del libro *El tercer mundo después del sol* (2021), la ciencia ficción contemporánea debe superar el paradigma que

---

<sup>4</sup> Revisar esta conferencia sobre la historia de la ciencia ficción (Cano, 2022, 24:06). La mayoría de los links estarán en la cibergrafía.

<sup>5</sup> “Dicho sucintamente: el conocimiento científico tiene valor epistémico, no hay duda, pero los inversores demandan conocimientos que generen innovaciones a corto, medio o largo plazo. La innovación es uno de los principales vectores axiológicos de la tecnociencia y, por ende, de la ciencia contemporánea, en la medida en que esta ha generado tecnociencias que son evaluadas conforme a sistemas de valores, epistémicos y no epistémicos, cada vez más complejos” (Echavarría, 2021, p. 31).

actualmente está superando la ciencia misma, esto es, su pretensión racionalista-objetivista-absolutista-europeocéntrica; su complejo de “nueva religión” según G. Simmel. Una ciencia ya no entendida como fuente de una verdad inmutable, como *la forma misma de la naturaleza*, sino que está al mismo nivel, y por lo tanto con el mismo grado de construccionismo o composición, de los saberes ancestrales, de los ritos mágicos, del arte y la filosofía en general. La ciencia es, análogo a los otros 3 saberes, un modo en el que la especie construye su visión del mundo; no la verdad verdadera. Quizá sea el solarpunk, como una de las tantas narrativas post-ciberpunk, el género artístico que mejor expresa la pretensión de los nuevos valores de la ciencia, veamos un poco de lo que es este género.

El solarpunk como género literario es relativamente nuevo, podríamos decir que es un género emergente, su origen se remonta a un blog en 2008 llamado *Republic of bees* y su publicación *From steampunk to solarpunk*<sup>6</sup>. Luego de esta publicación empezaron a aparecer varios manifiestos, publicaciones y demás sobre cómo hacer ficciones contemporáneas alternativas al steampunk o al ciberpunk. Precisamente vamos a intentar definir el género desde otros géneros o olas de sci-fi<sup>7</sup>. Aún no se nos ha presentado un tipo de ciencia ficción que rompa estructuralmente con el tecno-antropocentrismo de la ciencia ficción tradicional. El ciberpunk puede ser uno de estos estilos cinematográficos que rompa con las líneas de la tradición. Nos interesaría pensar una ciencia ficción que busque lo *high-tech* en las tecnologías infra-modernas de los indios amazónicos, en las tecnologías infra-europeas de los muiscas. Una ciencia ficción que busque la hipertecnidad cultural de los vegetales, de los hongos, de los virus y de las algas. Es en esta dirección, quizás profanadora, que nos dirigimos hacia una revisión del solarpunk.

---

<sup>6</sup> <https://republicofthebees.wordpress.com/2008/05/27/from-steampunk-to-solarpunk/>.

<sup>7</sup> Para ver la breve historia del género revisar <https://es.wikipedia.org/wiki/Solarpunk>; Conferencia Internacional sobre las narrativas contemporáneas de ciencia ficción (Lodi-Ribeiro, G, 2021, 33:00).

## Metodología

Como bien se mencionaba en la introducción, este texto es un producto de forcejear con varias disciplinas y modos de pensar, como mi introducción violenta en las pieles de los saberes. Mi forma de pensar siempre ha sido un poco irrespetuosa con la idea de orden y especialización académica. Podía ir de la química a la santería, de la matemática a la pastelería, del sexo a las teorías estelares clásicas. La filosofía fue una de esas formas de pensamiento que me atrapó viciosamente por su poder de mezcla. Leo mucho más rápido filosofía que literatura. Puedo estar en Tiktok y pasar a ver un filme de Bella Tarr. La mayoría de libros que he experimentado los he escuchado en audiolibros o por inteligencias artificiales de lectura. Ver cine para mí es un proceso metabólico, lo audioveo por necesidad, por ansiedad. Haré una exposición muy breve de los tres métodos filosóficos con los que construiré mi investigación: intuición, experimentación y hiperstición. Los tres métodos casi que conviven maquinalmente en mi cerebro, se imbrican uno en el otro, se solapan, se yuxtaponen, se co-potencian. Su rasgo común bien puede ser la creación, la novedad y la imprevisibilidad. Los tres métodos fuerzan, obligan, exigen tener los ojos, las orejas, los sentidos recién nacidos. La diferencia es suficiente a sí misma, no necesita ser diferencia en relación a algo o alguien. Lo nuevo, lo inédito siempre se está produciendo. Estos tres métodos buscan implantar órganos aptos para poder sentir *en vivo* la producción de lo nuevo en el mundo.

### La intuición bergsoniana

La intuición no es un sentimiento ni una aspiración, no es tampoco una corazonada ni un presentimiento sin razonamiento. Según Bergson, es un verdadero método, el cual aporta a la filosofía la precisión y la exactitud de la ciencia. Tendríamos que recordar el famoso, “inexacto pero riguroso” (Delanda, 2006) de Deleuze. Deleuze da cinco reglas del método (Deleuze,

1965): Primera, confrontar a los problemas al nivel de la verdad y lo falso. Bergson apunta lúcidamente que el planteamiento del problema es tan importante como la solución misma; que la sociedad nos ha mal enseñado que la cuestión de lo verdadero y lo falso vienen con las respuestas. Quien inventa un problema es porque supo destruir problemas falsos, pseudo-problemas; los problemas bien planteados casi que se resuelven solos.

La segunda parte del método consiste en encontrar *los verdaderos dualismos*, encontrar las verdaderas diferencias de naturaleza y de grado. Sobre este punto podemos ver, como menciona Deleuze, un gusto de Bergson por las duplas: materia y memoria, espacio-duración, contracción-distensión. Hay un platonismo operacional en el método: *“las cosas se mezclan [promiscuamente] en realidad, de hecho; la experiencia sólo nos ofrece mixtos. Pero el mal no está ahí”* (Deleuze, 1965, p.19). El mal empieza cuando dejamos de entender la *complejidad particular* de cada mixto (inteligencia-instinto etc) solo por el hecho de la mixtura. *“Poniendo otro ejemplo, mezclamos el recuerdo y percepción; pero no sabemos distinguir lo que corresponde a la percepción y lo que corresponde al recuerdo; ya no distinguimos en la representación las dos presencias puras de la materia y de la memoria, y sólo vemos diferencias de grado entre percepciones-recuerdos y recuerdos-percepciones.”* (Deleuze, 1965, p. 19). Solo las diferencias de naturaleza son puras, pero solo las *tendencias* difieren de naturaleza. De manera que el método de la intuición debe ser necesariamente especulativo e hipotético para capturar las verdaderas diferencias de naturaleza que no son prefabricadas de antemano. *“El dualismo solo es un momento que debe terminar en la re-formación de una monismo [...] como después de la diferenciación tenemos la integración”* (Deleuze, 1965, p. 20).

La tercera parte del método, quizá aquella que dé sentido fundamental al mismo, se trata de enfrentar los problemas en la dimensión del tiempo más que el espacio. Para Bergson el dualismo primario es de tiempo-espacio, *“Cualquier otra división, cualquier otro dualismo la implica, deriva de ella o desemboca en ella.”* (Deleuze, 1965, p. 29). De manera que cuando las cosas se aprehenden en el espacio *“únicamente puede diferir en grado de las demás y de sí*

*misma (aumento, disminución)”* (Deleuze, 1965, p. 29), mientras si se aprehenden en la duración, *“la cosa difiere en naturaleza de todas las demás y de sí mismo (alteración).”* (Deleuze, 1965, p. 29).

El ejemplo que da Bergson es el famosísimo terrón de azúcar, si lo aprehendemos desde el espacio sólo veremos sus diferencias de grado, más o menos grande, más o menos a la izquierda, más o menos granulado. Pero si lo aprehendemos desde la duración, podemos ver su espíritu, su disolución en el agua, su absorción y desintegración en el tiempo. De este modo el método invierte a Platón en la medida en que este ya no se pregunta de qué lado del binomio está el bien o el mal, sino de qué lado la diferencia se presenta como una diferencia inmanente de la propia singularidad de la cosa.

De manera que, la intuición opera en todos los momentos del método. Se necesita intuición para deshacer los falsos problemas, se necesita intuición para plantear bien los problemas y se necesita intuición para resolver los problemas. Actuar con intuición es actuar con conocimiento, o dicho más concretamente, es estar en la punta límite del conocimiento, justo en los confines de la novedad o la diferencia. Este método es, como dice Deleuze, *“problematizante (crítica de los falsos problemas e invención de los verdaderos), diferenciante (divisiones e intersecciones), temporalizante (pensar en términos de duración)”* (Deleuze, 1965, p. 34).

## **Experimentalismo versus hermenéutica**

El texto de Marco Parmeggiani *Experimentalismo versus hermenéutica: G. Deleuze* (2003) nos da una aproximación interesante de lo que podría ser una “método deleuziano” o método de inmanencia radical. Un método en el que se *“pierde todo sentido el intento de conocer las cosas lo más posible como son en sí mismas, la búsqueda de la verdad objetiva. Ya no sería cuestión de intentar ‘reflejar’ la realidad, o de ‘expresarla’ adecuadamente, sino*

*únicamente de creación de nuevas interpretaciones: más ricas, de mayor consistencia interna, etc*” (Parmeggiani, 2003, p. 121). De manera que la lectura de los textos que proponemos no solo es una lectura, sino una co-creación autor-lector donde el lector debe hacer tanto esfuerzo por poner en clave vital lo que se lee, y de ese modo, inventarlo, hacerlo aparecer. Veremos pues, un ejemplo de este modo de proceder hermenéutico (Derrida y Gadamer) y el modo de proceder experimentalista (Deleuze). Esto, más allá de ser un breve pasaje de la historia de la filosofía, nos dará pistas sobre el modo de acceso o aproximación que nos interesa en este trabajo. Como menciona Marco, los tres filósofos parten de la interpretación de texto como un método para su propio filosofar pero los tres lo hacen de modos muy diferentes y con forzamientos diferentes. *“Mientras Gadamer y Derrida han efectuado esta práctica de lectura sólo a partir de haber delineado previamente su proyecto filosófico”*: *“Deleuze se sumergió en esa práctica antes de vislumbrar la idea de su proyecto filosófico, y muy al contrario, sólo después y gracias a ellas ha podido fraguar un propio proyecto filosófico.”* (Parmeggiani, 2003, p. 23). Gadamer habla sobre Hegel, Platón y Husserl, todos luego de su magnus opus *Verdad y método*. Derrida habla tiene una obra maestra sobre Husserl, pero, como menciona el autor el resto de sus trabajos están demasiado marcados por su teoría deconstructivista como para hacerse valer independientemente. Deleuze en cambio habla sobre Hume, Kant, Nietzsche, Proust, Spinoza, Bergson, Sacher-Masoch, Tournier mucho antes de *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*, sus dos primeras obras maestras.

Sin caer en ese subjetivismo romántico propio del nacimiento de la hermenéutica filosófica —en el que se busca “la reconstrucción en su totalidad de la psicología, la personalidad y el espíritu del autor” (Parmeggiani, 2003, p. 122)—, sin caer en el objetivismo del texto y la textualidad propio del hacer de Gadamer, y sin caer en la marea de los efectos de verdad de la deconstrucción derridiana, Deleuze plantea una interpretación que lo lleva a caminos más allá del texto-objeto y del autor-sujeto, como el cine, la literatura, el deseo, la economía, etc; y hace de modo que su forma filosófica se singulariza concretamente

planteándose cada vez la cuestión de cómo hacer filosofía. El plan es entonces el ensayo, el laboratorio, la experimentación; experimentar antes que interpretar, esto es, *“no es posible creatividad [o creación], ni por parte del autor del texto, ni por parte del lector, sin una actitud activa de ensayar, experimentar, nuevas posibilidades de combinación, enlace y configuración, que exceden completamente los moldes establecidos de nuestra forma de pensar y sentir.”* (Parmeggiani, 2003, p. 138). De manera que lo experimental no se reduce a las últimas vanguardias, hasta en los más antiguos y arcaicos pensadores la experimentación atraviesa sus construcciones. La creación es de este modo un reino de la novedad, de la imprevisibilidad, de la incertidumbre. No hay ensayo sin creación, y la creación es un evento de experimento. *“El mejor acercamiento que se puede hacer a un texto es desde la actitud de experimentar, en lugar de la actitud tradicional de comprender”.* (Parmeggiani, 2003, p. 138).

### **Hipers-tición o especulación rigurosa.**

Es así como llegamos a la hiper-stición que es un tipo de metodología filosófica contemporánea nacida del esquizoanálisis deleuziano-guattariano que explota en extremo la relación literatura-filosofía, teoría-ficción, de modo como lo hacían Nietzsche o Voltaire. Muy similar a como procede Samuel Butler o William Gibson, los cuales exploran las complejidades del presente a través del futuro, como los astrólogos o los magos. Un ejemplo de este método es el de Reza Negarestani y su *Cyclonopedia* (2008) donde plantea una máquina promiscua que expresa y se deja poseer por las fuerzas a-humanas de la genitalidad, pactos infernales entre el sol y el petróleo, conspiraciones de sociedades secretas ancestrales, al tiempo que proponiendo formas de análisis del capitalismo muy heterodoxas. Otro ejemplo de hiperstición es el de Nick Land y su *Sed de aniquilación* (2013), en el que plantea un tipo de lectura batailleana extremista del nihilismo, proyectos neo-reaccionarios anti-democráticos de tipo hobbesiano, y toda una corriente de ilustración negativa o anti-ilustración; todo esto bajo el

supuesto que en las sociedades de control la voluntad es absolutamente inexistente. Y por último tenemos a Emmanuelle Coccia, en su libro *La vida de las plantas* (2010), donde plantea radicalizar el giro vegetal deconstruyendo la doxa sobre los vegetales y su ornamentalidad, su subyugación a los criterios humanos, proponiendo una cosmogonía vegetal en la que el origen del mundo no es el big-bang, ni Dios, ni el hombre (ni la máquina) sino la fotosíntesis; construye todo un aparato conceptual extremo llegando a ideas como el “fitoceno”, “ecología heliocéntrica radical”, “los sueños de gaia”, “astrología invertida”. El elemento que unifica estos pensamientos es un tipo de intensidad específica, muy similar a la de los melómanos, los otakus, los cinéfilos, los bibliófilos; la especulación o hipers-tición funciona en la medida de un forzamiento extremos de los materiales de trabajo de modo que el futuro sea el laboratorio del pasado.

### **Sobre el modo posmoderno de filosofar.**

Como bien lo menciona Catalá, la propia ecología de los medios de comunicación nos exigen una construcción conceptual muy cerca de las imágenes. La sobre estimulación nerviosa hace repensar los procesos con las palabras, los concepto y los sentidos<sup>8</sup>. Lo cual atañe a la artesanía misma del hacer de los conceptos, que no puede continuar con las mismas formas de filosóficas que subyugan la palabra al concepto; la contemporaneidad exige, por sus devenires mismos, que las palabras se subyugan a los conceptos, así encontramos en la filosofía contemporánea conceptos como “trans-inmanencia”, “cognitariado”, “Farmacopornografía”. Negamos entonces ese filosofar tratadístico, canónico, pre-nietzscheano. Insistiendo más sobre este punto, nos reconocemos más en una literatura como el fanzine, que son un tipo de formato

---

<sup>8</sup> “Digámoslo claramente, como no ha sido dicho hasta ahora: las palabras retorcidas no obedecen tan solo a una presión [o pretensión] conceptual, sino especialmente al hecho de que son pronunciadas en el límite postrero del lenguaje, justo donde empieza la imagen” (Catalá, 2005, p. 566).

menor literario generalmente autogestionado que permiten imbricaciones con la plástica, la gráfica, el collage, con el cual he tenido acercamientos.

### **Búsqueda de películas.**

Para conocer y acercarnos a los objetivos de la investigación, se nos hicieron muy presentes las películas planteadas por el libro *The neuro-image: a deleuzian film-philosophy of digital screen culture* (2012) de Patricia Pisters . En el que se plantea la periodización y descripción de un tipo de películas: la imagen-neuro. El otro conjunto de películas que rastreamos tienen que ver con películas que expresaran un tipo de ecología “rara” o no muy hegemónica, hicimos una búsqueda de las películas relacionadas con estos temas: ciencia ficción, ecología, tecnología, naturaleza-cultura, monstruosidades, religiones, cyborgs.

### **Audiovisionado**

El audiovisionado de las películas que se realizó en la pesquisa cinematográfica fue significativo, puesto que no se trató de una demostración o comprobación en el arte de lo desarrollado en el capítulo 1. Sino que ambas formas de pensar, la ecología y arte están o estaban pensando al mismo tiempo el mismo tema con materiales distintos. De manera que no ninguna de las dos formas de pensar caen como apéndice de la otra: ni el arte como el último paso empírico de un proceso deductivo; ni la filosofía como un apéndice descriptivo o explicativo del proceso artístico.

## Capítulo I

### Marco teórico

**Planta, montaña, río, planeta, nube, rayo, piedra, escombros, aire, contaminación, electricidad, vapor, mar, abeja, hormiga, fuego, tierra, heliosfera, derrumbe, lluvia, afluyente, tepuyes, polen, terpenos, aguijón, atmósfera, remolino, geosfera, luz, onda, precipitación, arcoiris, maleza<sup>9</sup>.**

Como veíamos en el planteamiento del problema y el estado del arte, lo que prosigue es una síntesis de teorías contemporáneas que nos pongan en función en otros rumbos-mundos más allá de la división naturaleza-cultura. La filosofía postestructural (Deleuze, Derrida, Foucault) nos será de mucha ayuda para nuestros objetivos, de hecho, como veremos son varios de sus discípulos, colegas o maestros los que nos guiarán en el trayecto, como J.L. Nancy en el caso de Derrida, Guattari y Bergson en el caso de Deleuze, o Manolo en el caso de Foucault, etc. Y es que de algún modo, fue esta primera filosofía la que trazó las coordenadas post-antropocéntricas que son el núcleo o corazón de lo que trataremos de pensar. Podríamos pensar incluso que la mayoría de autores y autoras que estudiaremos pueden ser consideradas y considerados como una “ola” dentro de ese movimiento llamado posestructuralismo.

Creemos que el problema de la ecología y la tecnología no ha sido bien planteado, ninguna formulación convence sobre los problemas/salidas reales; tales perspectivas crean falsos problemas, salidas insuficientes, sentidos demasiado cerrados, reduccionistas, poco plurales. No podremos conformarnos con lo que nos dicen las disciplinas sobre lo que es un ser técnico o un ser ecológico. No podemos caer en el catecismo ingenuo de “CUIDA LA

---

<sup>9</sup> Este capítulo debe leerse en el sentido más estricto de un ensayo. Un experimento en el que se corren muchos riesgos al intentar condensar un conjunto tan grande de autores y teorías.

NATURALEZA”. Quizá veremos algunas luces en lo que llamaremos ecologías heterodoxas o ecologías tecnocósmicas, ahondaremos en este concepto más adelante. Todo un corpus de textos ecológicos que, como dice Coccia en su conferencia *El jardín del mundo (2021)*, no vienen de las disciplinas académicas de la ecología *per se*, sino que son un montón de filósofos y antropólogos precipitando cada uno su forma de autoengendrar la Naturaleza dentro sí, como bien lo dice Lispector<sup>10</sup>. En este corpus no hay consenso sobre el método, el medio, las salidas, etc; no nos interesa historiografiar estos textos ni ponerlos en consenso habermansiano, “*Sería ingenuo pensar que se trata de un fenómeno vinculado a una Escuela, a una tradición disciplinar o a un contexto geográfico determinado, se produjo casi simultáneamente desde Estados Unidos a Francia y desde Brasil a Gran Bretaña...*” (Coccia, 2021, 44:04). Buscamos encontrar resonancias, reverberaciones, ecos en las que se puedan dialogar estas propuestas conjuntamente. De modo que procederemos a mixturas inéditas, mixturas epistemológicamente indisciplinadas, radicalmente promiscuas.

Esta ola particular de pensamiento vió su nacimiento en los 90 desde varios frentes y no de manera unificada: Haraway, Guattari y Latour. Tres pensadores desacelerados que construyen una filosofía crítica al mismo tiempo que el CCRU (Unidad de Investigación en Cultura Cibernética), origen de los movimientos aceleracionistas globales. Así Latour con su *Nunca fuimos modernos* (1991), Haraway con *Ciencia, cyborgs y Mujeres: La reinención de la naturaleza* (1991) y Guattari con su *Caosmosis* (1996) funda sin querer un centro acefal de pensamiento que tendrá mucha repercusión en el siglo XXI. Por aquella misma época estaban J. Lovelock y Lynn Margulis pensando las ciencias “Naturales” de forma crítica.

¿Por qué la relevancia de la ecología en este supuesto conjunto de prácticas "inéditas" y "transdisciplinares"? Esta torsión poshumana o postnatural de las ciencias, que, según Manolo viene desarrollándose desde 1950 y que tiene su expresión más directa en las llamadas ciencias cibernética: inmunología, interaccionismo simbólico, genética, etc, (2019) se ha venido

---

<sup>10</sup> “*Como si, por vez primera, estuviese por fin al nivel de la Naturaleza*”. 1964, p. 34.

desarrollando también por otro camino extra-cibernético: la geología por el lado de Lovelock, la antropología por el lado de Latour, la biología por el lado de Haraway, por poner algunos ejemplos. Digamos que la ecología es el coletazo actual teórico-prácticos de esta ola de poshumanización general de las ciencias.

Nuestra provocación consistirá pues en proponer desde las entrañas de la ecología una disposición de lo tecno, lo cual quizá resulte en el enrarecimiento extremo de lo técnico en sí, su indiscernibilidad excesiva con otras criaturas-sin-técnica. Creer en una ecología virtual, invisible, a veces imposible de imaginar, requiere de un tipo de imaginación, teratológica, monstruosa y mitológica (Haraway, 2019, p. 20). Esta forma de ecologismo “extraño” no puede negar la tecnicidad en la existencia. No puede caer en el hippismo apolítico setentero, ni en la *deep ecology* y su volver-a-la-tierra, ni en el *Eco New Age* y su mineralogía superficial, y mucho menos en la tecnofobia, como diría el sentido común sobre lo ecológico como adjetivo. La ecología postnatural acepta la tecnología de punta como secuaz estratégico de una “conciencia ecológica”. Proponemos el término genérico “tecnocósmico”, similar al término nuevos materialismos o realismo especulativo, para designar todo tipo de teorías que intentan hacer indiscernible lo natural de lo artificial, lo artificial de lo natural, la ecología de la antropología, la tecnología de la naturaleza. Más allá de construir complejamente los componentes del tecno-cosmismo, nos interesan su doble operación devenir naturaleza-cultura, la alta tecnología no-humana y su dimensión temporal intempestiva (la relación no-práctica entre todos los tiempos y la posibilidad vital del futuro). Por lo tanto iremos entendiendo más el sentido de las ecologías tecnocósmicas por sus prácticas y sus operaciones que por su contenido “real”. Su contenido empírico son la totalidad de teorías que deshacen estructural y ontológicamente las categorías con las que se piensa lo humano y lo no humano en el contexto del desastre socioambiental y las distopías tecnodigitales. Donna Haraway, Anna Tsing, Jame Lovelock, J. L. Nancy, Bruno Latour, Isabelle Stengers, Lynn Margullis, Viveiros de Castro, Philip Descola, etc. Estos autores ya son un *leitmotiv* dentro de los estudios sobre la ecología heterodoxa o

molecular. De manera que más allá de presentarlos como una nueva disciplina nos interesa pensar el inconsciente de las disciplinas, que siempre ocurren en el tiempo destituyente de los flujos, las máquinas, los cortes y los ensamblajes infra-identitarios (Deleuze, Guattari, 1976).

## **Ecología molecular**

Nancy, como mencionamos, en resonancia con lo anterior propone que la idea de tecnología y la idea de ecología se unen, componiendo una eco-técnica, indistinta de los tipos de seres, de ensamblajes y estratos ontológicos (Billi, 2009). La tecnicidad en este caso no es reductible ni siquiera a lo humano y lo vivo, sino que es un proceso que atañe a los confines, a la praxis y al acosmos —*el sentido del mundo*— (Nancy, 2003, p. 68). La técnica no es un universal antropológico sino cosmológico; cada pueblo construye su (cosmo)técnica local sin tener como ideal o umbral de perfección la (cosmo)técnica europea y moderna (Yuk, 2016). La técnica no se reduce a las máquinas técnicas, sino que hay todo un universo esquizoide de máquinas deseantes, sociales, históricas, mecánicas en ensamblajes (Guattari, 1992). Desde esta perspectiva la “alta tecnología humana” y sus potencias entran en un espectro infinito de técnicas siderales o tecnocósmicas: fito-técnica, fungi-técnica, alga-técnica, técnica del virus, técnica de la materia misma. Los humanos no son los únicos entes con técnica de la tierra. Esta es la perspectiva de una ecología del espaciamiento (Nancy), ecología maquínica (Deleuze, Guattari), ecología postnatural (Morton), ecología poshumana (Braidotti). Todo es artificio, todo es Naturaleza: *“Para integrar la tradición antropológica, la ecología debe dejar de concebirse a sí misma como una rama de las ciencias naturales y transformarse en una fenomenología de la mente más allá de lo humano”* (Coccia, 2021, 44:49).

Nos introduciremos directamente en el universo de la ecología tecnocósmica a través de sus consecuencias prácticas: su velocidad. Como bien retoma Viveros de Castro y Deborah Danoswki, el mundo de los humanos del holoceno —los modernos— ha desaparecido (2019).

Aquellos modernos que con sus ficciones de universalización extendieron la peste del capitalismo a todo el planeta. Aquellos modernos que eran antes que todo y desde cualquier perspectiva “autoconsciencias lingüísticas” sin cuerpo, sin localidad, sin raza, etc. Aquellos modernos que concretizaron una idea de progreso y modernización que convirtió a la tierra, literalmente, en un desierto mono-especie de concreto y petróleo: ciudades contemporáneas (Coccia, 2022). Frente a estos modernos del holoceno nace una suerte de entidad postnatural: *los/las terrícolas del tecnoceno*<sup>11</sup>. Los terrícolas del tecnoceno están a 10.000 años luz más “avanzados” que las fantasías tecno-angelicales de los aceleracionistas. Los terrícolas del tecnoceno no son propiamente hombres, ni mujeres, ni homo sapiens sapiens, ni mamíferos, ni macroscópicos, ni vegetales (Haraway, 2019). Son los pueblos encargados de crear el mundo en ruinas dejado por la humanidad. Los aceleracionistas son el equivalente ideológico de los modernos del holoceno pero con *grandes máquinas*, estos plantearon un manifiesto problemático y polémico:

*“Queremos acelerar el proceso de evolución tecnológica. Pero lo que defendemos no es un tecno-utopismo. La tecnología y lo social están íntimamente ligados entre sí, y los cambios en cualquiera de ellos potencia y refuerza los cambios en el otro. [...] Las tácticas habituales de marchas con pancartas y de creación de zonas temporalmente autónomas corren el riesgo de convertirse en reconfortantes sustitutos del éxito efectivo.”* (Avanessian, Reis, 2017, p. 39).

La economía política de la aceleración es un plan tecno-prometeico sobre el futuro el cual busca pactar macabramente con el capitalismo contemporáneo para así hacer “un lugar posible”. Los aceleracionistas hablan como ingenieros políticos (solo usan el sentido

---

<sup>11</sup> ¿Por qué decidimos usar el término tecnoceno en vez de las otras formas de designar *la era en la que la especie se transforma en fuerza geofísica*? El término tecnoceno es propuesto por la filósofa argentina Flavia Acosta de modo no eliminativo con otras formas de entender la nueva era geológica: antropoceno, capitaloceno (Moore), antrobosceno (Prikka), negentropoceno (Stigler), etc. Según ella en clave adorniana, cada categorización aporta un relieve sobre el problema del ambiente. El tecnoceno sería aquella era geológica en la que las *máquinas de alta intensidad o complejidad* -no el anthropos- producen una nueva era climática. Nos parece que esta idea plantea de entrada el dualismo tecnología-ecología de un modo indiscernible desde la perspectiva del calentamiento global. Ver *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida* (2019).

mayoritario: "el capitalismo", "el trabajador", "la civilización global", "la humanidad") de una *plataforma tecnosocial postcapitalista* pero apenas hacen una mención de las aceleraciones ambientales reales<sup>12</sup> (¿cuándo la Guajira o Nueva Guinea serán declaradas inhabitables? ¿Cuándo se transformará la selva amazónica en un cadáver inerme? ¿cuándo empezarán las migraciones masivas que desdibujan la idea de Estado-Nación?); dicen hacer crítica al neoliberalismo homogeneizador que anula el futuro, nos hace impotentes y paraliza el imaginario político, pero ellos mismos caen en una nostalgia por el progreso eurocéntrico "*La izquierda debe reconectarse con sus raíces en las Luces*" (Avanessian, Reis, 2017 p. 42); dicen pensar en el futuro posible y postcapitalista, pero apenas hacen una mención de las entidades no-humanas reales, furiosas y dañadas. Todo lo que no esté dentro de ese "nosotros" neodealista y antropocéntrico tiene los días contados sobre la tierra (Castro, Danowski, 2019).

Creemos que la aceleración tecno-trascendental no es el camino, su rechazo apresurado por los actos de lucha "localistas", "folk", "neoprimitivistas" les hacen caer en un universalismo ambiguo y tecnocrático, así en el texto aparezca la palabra "alienígena" y entre sus líneas se lea un antropofugismo que recuerda a los clásicos del ciberpunk. Re-evaluar el aceleracionismo "ciberpunk" y sus salidas no es caer en la tecnofobia per sé, de hecho, se trata de entender la técnica en un sentido cósmico y existencial. ¿La ecología tecnocósmica apunta a un aceleracionismo? ¿Podríamos pensar en un aceleracionismo de lo no-humano, o la aceleración es simplemente un tema humano? Frente a estos postulados tecnofílicos tendremos que proponer un tipo de desaceleración radical, un tipo de desaceleración técnica que quizás nos lleve a otras aceleraciones, es decir, un conjunto de velocidades que co-potencien el mundo desde el mundo mismo a partir de una (eco)técnica disidente. El desaceleracionismo sideral es otra forma de llamar la *ecología política de la desaceleración* (Stengers, 2017) o *aceleración*

---

<sup>12</sup> Acosta le llama a esto la Gran Aceleración, la cual combina indistintamente todos los ejes artificial-natural, como el daño de la atmósfera (natural) y las enfermedades mentales (artificial). De la cual, por ejemplo, la pandemia del 2020 sería la continuación de un fenómeno llamado los "accidentes normales", errores *previsibles e inevitables* producto de las llamadas Tecnologías de Alta Complejidad (bomba atómica, ingeniería genética, etc). 2019, p.13.

*poshumana* (Braidotti, 2022). Esta desaceleración tecno-sideral requiere ver alta tecnología en la transformación del chamán-jaguar amazónico, requiere ir a un cerro tutelar y decir “aquí hay tanta cultura como en la Europa de Botticelli del siglo xvi”, requiere poner la oreja en una ventana y viajar cuatro mil millones de años para ver cómo despegar una nave hipersónica de la Colombia prehistórica (*Memoria*, 2021), requiere reconocer el estatuto ontológico de lo inhabitado (el cual se es suficiente a sí mismo), requiere reconocer que existe alta tecnología antropotécnica la cual puede derivar en impactos geo-climatoplanetarios irreversibles, requiere un aceleracionismo de una hipo-humanidad, la cual sea más un *humus-compost* que humano-racional (Haraway, 2019), exige ver inteligencia en los materiales mismos como la lana de araña (Tripaldi, 2022), exige que se piense la historia de lo inorgánico como protagonista principal al lado de lo humano (Bennet, 2022), exige que se deshaga la idea de que la atmósfera es un ambiente inerte por y para los vivientes (Lovelock, 1988), exige ver cultura en los vegetales (Coccia, 2019), implica ver morfogénesis en la materia misma (Delanda, 2011).

### **Desaceleración sideral como plan tecno(eco)cósmico**

La desaceleración sideral tiene dos dimensiones o polos. Uno retro y otro hiper; negativo y positivo; arqueolítico y super-futurista al mismo tiempo. El polo negativo obedece a las virtualizaciones y metamorfosis de lo humano; “naturalizar” lo cultural, re-sintonizar y hacer al humano nuevamente parte de la Naturaleza. El polo positivo atañe a las virtualizaciones y metamorfosis de lo no-humano; “culturizar” lo natural, dejar pensar a la Naturaleza que siempre ha sido y será *high-tech*. El giro tecnocósmico no puede verse reducido a una de estas dimensiones<sup>13</sup>. Esta aparente dualidad no es un retorno al dualismo clásico o cartesiano, es

---

<sup>13</sup> Estas metamorfosis y virtualizaciones operan en el dominio de los devenires: “Pues devenir no es imitar a algo o a alguien, no es identificarse con él, tampoco es proporcionar relaciones formales. Ninguna de esas dos figuras de analogía conviene al devenir, ni la imitación de un sujeto, ni la proporcionalidad de una forma. Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de

meramente, en términos de Bergson, un *dualismo operacional*, el cual nos hace ver la praxis pero que entrará en una mixtura íntima e indisoluble al momento de conformar el fenómeno de la ecología tecnocósmica, esto es, retorno al *monismo*. Enunciaremos unas cuantas praxis concretas en que se manifiestan ambos polos, pero de ninguna forma el desaceleracionismo que proponemos se concluye en ellas, agotarlas será tarea de la imaginación y de la fe en la ecología virtual de las entidades del futuro. El giro tecnocósmico quizá sea aquel movimiento que nos reconecte con cosmologías más viejas y más jóvenes, más intempestivas, como la brujería, el chamanismo, el animismo.

Estas son las máquinas contra-ontológicas de la ecología tecnocósmicas, los modos de subjetivación a modo de máquina de guerra contra los aparatos de captura, molarización y homogeneización del deseo (Deleuze, Guattari, 2004), contra el inconsciente colonial-patriarcal-racista (Rolnik, 2019).

Los terrícolas son los agentes de la zoe-geo-tecnosubjetividad (Braidotti, 2020, p. 56). Estas entidades híbridas no viven bajo las mismas concepciones de espacio exterior, Cosmos, Universo, astrobiología, antropología, ecología, tecnologías interestaciales, etc. O mejor, estos agentes generan un traumatismo vital al interior de estas consistencias, luego del cual no podrían seguir significando lo mismo. Están sobre una naturaleza naturante *inédita*: “Hoy día, si algo del orden de una ‘Filosofía de la naturaleza’ es nuevamente posible, es en tanto filosofía de los confines” (Nancy, 2006, p. 67); “La ecología nace como una teoría de las sociedades no humanas o de la relación social de los seres no humanos con el mundo natural abiótico.” (Coccia, 2021, p. 108), pero su concretización no son solo experimentos mentales de filósofos: “Si la bomba atómica demostró el poder de la física pura, la combinación del computador y la cibernética ha abierto el camino a nueva ‘física social’-una serie de técnicas, para construir, a través de las teorías del control y las comunicaciones, un *tableau entier* para encauzar las

---

*movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene*” (Deleuze, Guattari, 1980, p. 275).

*decisiones y las elecciones.*” (Bell, 1976, como se citó en Manolo, 2019, p. 150). Pasaremos al conjunto de prácticas o modos de ser de estas nuevas formas de ecología heterodoxa, la cual quizá nos conecte con nuevas maneras de pensar las futuridades.

La tierra no es el “hábitat” de los humanos, no es el suelo conquistable/habitable de la humanidad. Entre el geocentrismo y el humanismo hay un pacto macabro. La muerte de Dios nos ha dejado la mundanidad de la tierra: *“Reemplazar la divinidad personal de las antiguas religiones del Mediterráneo por el planeta Tierra significa, una vez más, olvidar lo que hay de literalmente más evidente, claro, luminoso: el Sol”*. (Coccia, 2017, p. 88). Y con la mundanidad de la tierra ha nacido el mito del humanismo —olvidar el sol es olvidar la imagen—: *“El geocentrismo es el alma más profunda de los saberes occidentales”* (Coccia, 2017, p. 88) y *“La modernidad se identificó con el llamado a la Tierra y olvidó los astros, con la afirmación aún más profunda de la Tierra como el horizonte definitivo de nuestra existencia y de nuestro conocimiento.”* (Coccia, 2017, p. 89)<sup>14</sup>.

La Tierra no es y no puede ser un astro, es ante todo, suelo: *“es gracias a la posibilidad de considerar la Tierra como suelo, como raíz, origen, base universal que es posible afirmar la unidad de la humanidad”* (Coccia, 2017, p. 90). La modernidad inventó a los humanos modernos afirmando la tierra-suelo como espacio interior, exclusivo y siempre apropiable por los mismos humanos, eternamente conquistable y habitable a sus gustos. Quitándole a la tierra su esencia literalmente astrológica, desértica, inhóspita, hostil. El humanismo des-astralizó el planeta-tierra para crear la tierra-suelo-habitable (Tierra) únicamente por y para los humanos. El desaceleracionismo tecnocósmico es una forma de anti-geocentrismo radical. El heliocentrismo, tal cual se ha expresado, aún no ha sucedido: Copérnico, Descartes, Kant. Todos aceptarían sin más que el sol está en el centro, pero ninguno reconocería el verdadero vínculo inmanente

---

<sup>14</sup> A lo que Yuk Hui agregaría *“since the study of technology and the study of cosmology (as astronomy) are regarded as two different disciplines- an indication of the total detachment of technics from cosmology”* (Hui, 2016, p. 26). Haciéndonos olvidar las implicaciones, literalmente cosmológicas de la vida (técnica).

entre el sol, los humanos y las entidades no humanas. Podríamos hablar de un heliocentrismo matemático, filosófico, incluso estético. Pero no podemos hablar de un heliocentrismo ontológico: reconocer el vínculo metafísico entre el sol y la tierra, hasta el punto de ver en la tierra una de las capas del sol y al sol como una de las capas de la tierra; reconocer al humano en su unidad inmanente con todo lo existente, hasta ver en la piel humana una parte del cosmos y el cosmos la piel de la humanidad. Este es la primera consecuencia práctica de la ecología tecnocósmica: somos cosmos, somos astrales. Desaceleración negativa.

Una consecuencia no tan clara, quizá bizarra, de esta des-astralización o decosmologización operada por el humanismo es la pseudociencia de la ufología o la búsqueda en el espacio exterior de vida inteligente. La ufología fue la primera forma de etnografía no-humana. La primera forma en la que se intentó “buscar cultura en otro lado que no fuera en el humano”<sup>15</sup>. Especulativamente una ufología mundana sería inmediatamente una etnografía de lo no-humano: cultura vegetal, cultura fúngica, cultura algálica, cultura de los virus, etc. Imaginémos a Carl Sagan leyendo a Donna Haraway. Ya no existe la división occidental Una cultura y Muchas naturalezas: existen Muchas Culturas y Una sola naturaleza (Castro, 2010). *Deus sive natura, “Lo que existe, sea lo que sea, existe porque co-existe”* (Nancy, 2006, p.45). Para alcanzar la etnografía de no-humano es necesaria una perspectiva ecozurreal, enrarecida y oscura de lo más propio e íntimo: no hablar de biomas, ecosistemas, hábitats; hablar de seres espectrales, siempre extraños, impenetrables. *“El extraño forastero, por el contrario, es algo o alguien cuya existencia no podemos prever. Incluso si aparecieran extraños forasteros, incluso si vivieran con nosotros 1.000 años, quizá no llegaríamos a conocerlos bien, y no sabríamos si habíamos perdido la capacidad de familiarización.”* (Morton, 2019, p. 56). Desaceleración tecno-sideral positiva.

---

<sup>15</sup> En los registros académico-militares desde inicios del 2000, y desde el caso clave “TIC TAC UFO” en el 2004, se reemplazó el término UFO (*unidentified flying object*) por el de UAP (*Unidentified Anomalous Phenomena*) el cual sugiere un enfoque más neutro, técnico y sin los matices pseudocientíficos y parapsicológicos asociados a la cultura popular.

La etnografía de lo no-humano o la ufología mundana busca extraños forasteros en las cosas más cotidianas al tiempo que busca reconstruir una nueva actitud de tolerancia sobre el extrañamiento en sí: *“Embriones de otros mundos en estado virtual, los cuales nos producen una sensación de extrañamiento. Esta es la esfera micropolítica de la existencia humana; habitarla es esencial para situarnos en relación con la vida y hacer elecciones que la protejan y la potencien.”* (Rolnik, 2016, p 101). Auto-alienización del planeta, auto-alienización de lo vivo, auto-alienización no-vivo: hacerlo extraño, misterioso, espectral. En los próximos capítulos veremos que el modo de ejercer la ufología invertida es propiamente estético. El devenir-cósmico en el tecnoceno no se parece al cosmismo ruso ni a las tecnologías interesaciales norteamericanas de los setenta. En el último capítulo nos concentramos en las contra-estéticas que nacen de esta perspectiva.

Un pensamiento que intente pensar más allá del humanismo y el antropocentrismo debe, irremediablemente, activar una suerte de re-astralización de la tierra y sus terrícolas. Ver el cielo en todas partes, hacer celestial lo terrenal, reconocer la tierra como planeta cósmico, requiere una suerte de astrología invertida. Dejar de ver a Gaia como la Tierra-interior que se contrapone al Universo-exterior. La naturaleza no está en la Tierra ni el Universo, esas son totalidades cerradas, como dice Nancy. Gaia es un astro, los terrícolas somos la piel del planeta. De modo que el Universo ya no es una *theoria* ni *poiesis* sino una praxis, cada vez el borde del cielo, centro acefal de todos los confines, de todos los límites de la materia vibrátil, centro de dramatización de la diferencia indistinta de humano, dios, planeta, pelo, agujero negro, glándula sexual, centro del acosmos siempre venido y preveniente (Nancy, 2003, p. 68). Muchísimos más avanzados que el cybertruck y el tren bala hipersónico de Japón. Este es el sentido del caosmos, un caos que escape de la relación de Anaximandro  $\text{cosmos} = \text{caos} + \text{logos}$ . Un proceso caósmico que *“no respeta los límites einstenianos de la velocidad de la luz”* (Guattari, 1992, p. 135). Que el “cosmos” incluya lo humano no lo hace un antropocosmos. De manera que la misma materia en bruto presenta condiciones mágicas y super-tecnológicas sin

necesidades de microelectrónica, complejos aparatos cuánticos, ni astrobiología teórica.

Desaceleración tecno-sidereal positiva.

Ya hay una hipertecnicidad-del-cosmos-sin-hombre, el humano no tiene que salir del planeta para hacerse cósmico, de igual forma que no debe convertirse en un cyborg transhumano para ser postnatural o posthumano. Redefinamos la idea de tecnología interespacial no como una técnica que nos permita viajar al espacio exterior, sino como una tecnología que nos permita tomarnos el espacio en serio (Nancy, 20, p. 69), como *techné* que nos permita reconocer nuestra propia dimensión astral. La epítome de esta tecnología no será llegar a la luna sino hacernos heliocéntricos por primera vez en la historia. Ver a la materia delirar sin espíritu, los fractales, las micromultiplicidades, el zigzag de vibración de la materia ya es una tecnología interespacial molecular (Nancy, 2003, p. 33; Delanda, 2006); ver a las plantas como agentes extraterrestres que le permiten al sol llegar al fondo de la tierra a través de las raíces es ya una forma de tecnología interespacial molecular (Coccia, 2017); reconocer que la entidad más longeva y grande del planeta no es ni humano ni animal (hongo) ya es una tecnología interespacial molecular. La desaceleración tecnosidereal negativa nos sintoniza con las tradiciones más antiguas de la memoria: el ánima está en todas partes, el ánima respira en cada entidad, y sin embargo, como bien recuerda Braidotti, estamos-(todos)-metidos-en-esto-juntos-pero-no-somos-uno-y-lo-mismo (Braidotti, 2019, p. 61).

### **El futuro como una entidad intempestiva y vital.**

Este mundo tecnocósmico no nos debería parecer tan ajeno, nos lo recuerda el teórico amazónico Ailton Krenak: *“En las noches silenciosas oímos su voz y hablamos con nuestro río-música. Nos gusta agradecerle, porque él nos da comida y nos da esa agua maravillosa, porque amplía nuestras visiones de mundo y confiere sentido a nuestra existencia.”* (2021, p.10). Shaffer explica bastante bien que según el naturalismo —modelo ontológico—, propio de

occidente y la modernidad, *“Los humanos comparten con los animales el mismo tipo de realización física (corporeidad) pero se distinguen de ellos por la interioridad”* (2008: 28). En cambio en el animismo *“Todos los seres tienen interioridades similares y divergen por sus cuerpos”* (2008: 28). Se trata de reconocer que la siguiente escena luego de la muerte de Dios y del Hombre es la hiper-individuación de todas las cosas, las cinco de la tarde, el sol, las aves, todo es individuación singular sin auto-consciencia racional (Deleuze, Guattari, 1988, p. 268): *“El animismo no es propio de una cultura, sino que tiene que ser el futuro de todas las culturas humanas y no-humanas. No hay cultura que no sea animista, de hecho hay muchas culturas que la niegan directamente.”* (Coccia, 2021, 42:00). Esta ontología disidente —animismo molecular (Lazzarato, Melitopoulos, 2019)— ya estaba conviviendo hace muchísimo con la hipertecnidad de lo inorgánico, con la etnografía poshumana, los hipo-humanos y sus hipo-técnicas, con las tecnologías interesaciales moleculares, etc. La ontología animista hace posible el sueño de Nick Bostrom de transferir el alma a la máquina mucho antes de la idea de Byte: *“Los achuareños de la Amazonía ecuatorial, por ejemplo, dicen que la mayoría de plantas y los animales poseen un alma (wakan), similar a la de los humanos”* (Descola, 1998, como se citó en Shaffer, 2008). La ontología animista hace posible la refiguración fisiológica radical mucho antes de la biología molecular: *“Entonces, el Sol creó al jaguar para que lo representara en este mundo. Le dio el color de su poder y le dio la voz del trueno, que es la voz del Sol”*: *“El Dueño de los Animales se imagina como un poderoso cazador que camina por la Vía Láctea de este a oeste.”* (Reichel-Dolmatoff, 1968, como se citó en Castaño-Urbe, 2015, p. 174, 175).

Las culturas antiguas y sus técnicas ya estaban más allá que las especulaciones del ciberpunk y la tecnociencia contemporánea. De manera que la ecología tecnocósmica y sus desaceleraciones específicas nos fuerzan hacer saltos temporales intempestivos: la ecología tecnocósmica ya pasó, pasará ayer en un futuro no-cronológico y aún venidero. Esto cobra especial importancia en el capítulo posterior. Mientras tanto nosotros terrícolas estamos llamados a precipitar en nosotros el devenir-animismo del mundo: *“Aspects of polysemic,*

*transindividual, and animist subjectivity also characterize the world of childhood, of psychosis, of amorous or political passion, and of artistic creation”* (Lazzarato, Melitopoulos, 2019, p. 3).

El asunto del animismo nos re-sintoniza y nos invita a pensar los temas “humanos” y “no-humanos” en su mismísima indiscernibilidad. La ecología psicosocial está atrapada en una suerte de auto-espectralización, auto-duplicación, auto-estetización infinita de corte esquizoide: imágenes sobre imágenes sobre imágenes sobre imágenes. El capital y la tecnología entendieron mejor la posmodernidad que los humanos. No podemos pensar el problema de lo digital como un problema del “humano y sus cosas”. Es evidente que la fase actual de tecno-estetización del mundo tiene que ver con la imagen-en-movimiento (no la imagen-movimiento). Animismo. Algunos autores han optado por salidas apresuradas y reduccionistas, como Guy Deborg (1967), el cual absolutiza el papel de las imágenes en función del capital cortándole su vitalidad sin entender cómo operan. O salidas catastrofistas y paródicas que reproducen una suerte de “pánico neoplatónico”, como Baudrillard (1991), para quien la realidad ha desaparecido en una suerte de hiperrealidad audiovisual. O salidas abstraccionistas y poco concretas, como Paul Virilio (1991), para quien la actualidad es una suerte de circo banal o show cinematográfico sin realidad, donde las imágenes son meras sombras sin presencia ni carne. Es muy fácil caer en esta tradición anti-estética para la cual el poder de la imagen fue y es *invisible*: negarse a entender cómo funcionan las imágenes solo por sus efectos nocivos, nos ciega de entender cómo podríamos hacerle frente a estos efectos nocivos. Seguimos hablando del problema de la Naturaleza. Negarse a entender los poderes de la imagen también es una forma de continuar la tradición anti-estética.

Nos introducimos directamente al polo negativo del desaceleracionismo, precisamente para ver cómo un asunto humano deviene-no-humano. La potencia creadora o crítica actual debe partir de una nueva gramática de la fuga, en la que no funcionan modos del “mal” como alienado, cosificado, inauténtico, los “dormidos”, los que están dentro de la matrix; la noo-política (Lazzarato, 2014), la zoe-necropolítica (Bradotti, 2012), farmacopornopolítica

(Preciado, 2008), biopolítica molecular (Rodríguez, 2019), etc, requiere de nuevas formas de categorizar el desfase o la creación: auto-torsión afectiva (Quintana, 2021), laboratorios micro-políticos de experimentación (Preciado, 2008), pragmatismo especulativo (Wiedemann, 2012), estética de la existencia (Foucault), etc. La convergencia poshumana es el límite de la ontología dualista occidental puesto que ya no solo es el gobierno de los vivos y humanos —biopolítica— donde se extiende el veneno acefal del capitalismo, el automatismo, el antropocentrismo y los fascismos. Nuevas formas de gobierno exigen nuevas formas de lucha, o nuevos tipos de armas, como bien dice Deleuze.

La futurología a la que apuntamos implica necesariamente invertir la astrología, de modo que una neo-astrología, no consistiría en la interpretación de las luces “celestiales” del pasado (estrellas) en los destinos de los terrícolas. Sino, en el reconocimiento de lo terrícola como un trozo celestial (astro) el cual tiene plegado —microscópicamente— dentro de sí el futuro (Coccia, 2021, p. 121). Esto tendrá especial importancia en la siguiente sección donde el futuro —y sus problemas— se presentará como base o fundamento (no trascendental) de las creaciones del arte contemporáneo, en especial del cine. Desacelerar lo humano hasta que lo no-humano llegue a su Modernidad (Coccia, 2024, 36:29). Acelerar lo no-humano hasta que la pseudomodernidad oscurantista de la actualidad se reintegre a la Naturaleza. Aceleracionismo solarpunk. Una compost-modernidad, más allá y más acá de Vattimo. Una no-modernidad contemporánea en clave posnatural que nos permita sentar las bases de una posmodernidad ya lejana.

## Capítulo II

**Idea, espíritu, razón, habitación, enfermedad, sujeto de enunciación, cultura, mente, autoconciencia, lenguaje proposicional, valores, intersubjetividad, técnica, artificialidad, humano, silencio, diálogo, automóvil, armas nucleares, historia, representación, voluntad, agencia, ciudades.**

El cine es un evento humano. Su linaje técnico viene adherido a la antropotécnica, lo cual no quiere decir que sea intrínsecamente antropofalocéntrico. Por el hecho de que el concepto, la sensación y la función venga de lo humano, no tiene porqué tener lo humano como centro o base de sus creaciones (Deleuze, Guattari, 1995). La intención de este apartado es, precisamente lo contrario, pensar el cine como una máquina que nos devuelve todas las máquinas, o si se quiere una imagen que nos devuelve inmanentemente todas las imágenes en sus ensambles heterogéneos. En este camino nos dirigimos hacia el polo negativo de la desaceleración sideral. Para ello debemos repasar algunas de las teorías con las que se ha intentado entender la materia del cine.

### **Teoría de cine bergsoniana-deleuziana (pisteriana)**

Como veíamos en el estado del arte, precisamente, es sobre la crítica a un conjunto sólido de cuerpos teóricos que se levanta la teoría deleuziana sobre cine, plan de autonomía conceptual de las imágenes en movimiento; en el que se expande y “culmina” el proyecto bergsoniano de una teoría de la memoria<sup>16</sup> (1968). Podríamos decir que en el fondo de esta nueva interpretación sobre el cine está la pregunta sobre si el cine es un lenguaje o no (a lo que los lingüistas o los psicoanalistas dirían que sí tajantemente). En términos generales se

---

<sup>16</sup> “*La duración es esencialmente memoria, conciencia, libertad*”, p. 51.

trata de pensar la materia del cine como *el tiempo*, sin vaguedades, ni mínimos “cinematográficos”, ni aproximaciones hermenéuticas; la materia prima del cine es el tiempo: imagen-movimiento (1983) e imagen-tiempo (1985). Veremos más adelante si los tiempos actuales requieren de otras imágenes y otros signos. Esta teoría reivindica la posición del cineasta en paralelo a los pintores, los literatos y los músicos; sin subyugar la propia verdad cinematográfica a ser la hija deudora de la literatura, la comunicación, el Inconsciente o la televisión.

Deleuze hace su propio aborto de Bergson —como el mismo lo llama—, el Bergson de Bergson odiaría el Bergson de Deleuze. El Bergson de Bergson es una persona que veía en el cine una penosa representación espacial del tiempo (1907, p. 305) al estilo de Kracauer. Bergson era un abolicionista del cine. Valdría la pena una exploración estética sobre aquella teoría bergsoniana del cine sin Deleuze.

Los libros de Patricia Pisters servirán de mucha ayuda para el desarrollo de nuestras intenciones; en su obra maestra *The neuro-image: a deleuzian film-philosophy of digital screen culture* (2012). Patricia mixtura, expande y critica a Deleuze desde él mismo, aplicando el esquizoanálisis al cine, las reflexiones ontológicas de *Diferencia y repetición*, sus teorías sobre Hume, la animista concepción de los cerebros en *Qué es la filosofía*, etc. Este libro será pues un amparo para lo que se viene, iremos poco a poco de la teoría base sobre cine hasta su expansión crítica. De forma que, reiteramos, los dos libros de Deleuze se estructuran de acuerdo a cuatro comentarios que hace sobre Bergson: los dos primeros se centran en lo que Bergson mismo llama la memoria-práctica: percepción, acción, pulsión y afección; los llamados “aspectos materiales” de la subjetividad. Los otros dos comentarios se centran en la llamada memoria-pura: sueños, cristales, delirios, alucinaciones, etc; los llamados “aspectos inmateriales” de la subjetividad (2012, p. 134).

El problema del cine, por lo tanto, nos conecta con el problema del tiempo, el cual solo en principio es humano y psicológico. Como lo menciona Timothy Morton, “Esas cosas

*confunden el tiempo con la medición del tiempo, y además confunden la medición del tiempo con unos pocos tipos de medición: los que nos convienen a nosotros. (...) el caso es que, desde la hierba hasta los gorilas y los gigantescos agujeros negros, todo tiene su propio tiempo, su propia temporalidad.*" (2018, p. 31). En esta dirección nos dirigimos a pensar el cine como máquina de máquinas.

Desde la teoría de cine deleuziana-pisteriana podemos ver que todas las imágenes, cada periodo de la historia del cine contiene todos los tiempos (pasado, presente y futuro), no obstante, cada periodo del cine expresa una *relación distinta* entre esos mismos tiempos. De manera que aquel primer periodo del cine que va desde 1895 hasta 1950, tiene el presente como dimensión dominante (imagen-movimiento). El segundo periodo que va desde 1950 hasta 1990/2001, en el que el pasado es la dimensión dominante (imagen-tiempo), y el periodo actual que va desde el 1990/2001 hasta la actualidad, en el que el futuro es la dimensión dominante (imagen-neuro). Es muy importante en este punto tener en mente todas las veces en las que se ha vaticinado "la muerte del cine", desde la televisión, los videotapes, los videojuegos, la realidad virtual, el streaming, youtube, etc. El cine ha sobrevivido, re-encarnado, vuelto a nacer de todas las maneras, de las formas menos esperadas y más imprevistas. La teoría de Pisters nos acerca hacia una comprensión del cine digital (contemporáneo) que escapa al determinismo tecnológico.

Pisters presenta su humilde intento de culminar los estudios de Deleuze sobre cine, de hacer algo así como (cuál tercera temporada de Twin Peaks) "*Estudios sobre cine 3*". Es una discusión amplia que excede los objetivos del presente trabajo. Sin embargo, podríamos aseverar que los tres autores en disputa son Lazzarato, Pisters y Rodowick. Todxs intentan pensar de qué modo las categorías de imagen-movimiento e imagen-tiempo se reconfiguran (o colapsan) en la era infotecnológica. Invitamos al lector a buscarlos por sí mismos. Estamos de acuerdo con Pisters y sus rasgos ontológicos (tercera síntesis), materiales (bytes e interfaces) y políticos (neuropolítica y capitalismo tardío), todos condensados en su expansión de la

*imagen-neuro* como una tercera imagen-prelingüística con sus respectivos signos-presignificantes (Deleuze, 1985).

*“Recordando que la imagen-movimiento y la imagen-tiempo ambas se relacionan con lo actual y lo virtual pero de diferentes maneras [...] ambas existen en íntimo intercambio e interconexión”* (Pister, 2012, p. 133). Pisters señala, de acuerdo con esta lógica, quizá no habría necesidad de plantear una tercera imagen (*imagen-neuro*), puesto que esta *“sería una simple intensificación o una extensión de la imagen-tiempo, dado que todas sus implicaciones esquizoanalíticas estarían ya dadas”* (Pister, 2012, p. 133). La *imagen-neuro* contemporánea opera desde la imagen virtual o de síntesis, constituida con bits, bytes y rayos catódico (Era digital, interfaz); y desde una relación distinta entre las dimensiones del tiempo (el futuro, el nacimiento, la muerte, los astros, el eterno retorno). Es decir, la *imagen-neuro* establece un vínculo íntimo entre la virtualidad tecnológica (digital) y la virtualidad ontológica (futuro) en un sentido no tecnocéntrico. El cine digital encuentra la forma de expresar toda su potencia más allá de la innovación técnica en sí y más allá del imperativo social hacia los cineastas de digitalizarse<sup>17</sup>.

En los filmes de Alain Resnais, según Pisters, puede verse como la voluntad de arte (*will to art*) vaticinó los avances técnicos de la cultura digital *antes* de la cultura digital misma: *“Puede parecer un esfuerzo considerar a Resnais como un cineasta de la Web 2.0. Sin embargo, las características volátiles y siempre cambiantes (y la materia) del tiempo en Resnais —en el cual los recuerdos se transforman constantemente cada vez que regresamos a ellos— no son muy diferentes de la concepción [...] sobre las performances de software, en las que las imágenes se desarrollan como un conjunto de posibles variaciones y transformaciones”* (Pister, 2012, p. 146). Con Resnais nos aproximamos a un paradójico e intempestivo cine digital-sin-bits-ni-bytes.

---

<sup>17</sup> Esta ha sido una queja constante en los cineastas contemporáneos, en este ejemplo latinoamericanos: Reygadas, 2020, 31:10 y Larrain, 2013, 21:26.

Como veníamos mencionando, que el futuro sea la dimensión del cine contemporáneo no anula las otras dimensiones del tiempo: *“La primera síntesis del tiempo [...] se relaciona con el pasado y el futuro como dimensiones del presente. De esta manera, el flashback (y el flashforward) en el cine puede verse como el pasado y el futuro de la imagen-movimiento. En la segunda síntesis del tiempo, el pasado se convierte en el terreno actual, como la síntesis de todos los tiempos, y así el presente y el futuro se convierten en dimensiones del pasado.”* (Pister, 2012, p. 138). Recordemos la tesis: en todas las imágenes cinematográficas existen las tres dimensiones del tiempo, pero no de la misma forma. La imagen-neuro es la época del cine y el proceso de la memoria en la que el futuro es el maestro de todos los tiempos, presente del futuro y pasado del futuro.

Explicación que quizá nos lleve a entender una característica primordial del cine contemporáneo (y quizá su esencia específica como arte ficcional): su post-narratividad, su relato “delgado”, una historia “adelgazada”. O como el crítico Oswaldo Osorio lo llama, el cine realista<sup>18</sup>. Las ficciones del cine empezaron su camino hacia su post-narratividad en el momento en que el presente se convirtió en una dimensión del pasado (imagen-tiempo) o una dimensión del futuro (imagen-neuro). La no-motricidad hace parte integral de las ficciones que no centran el flujo de su realidad en la identidad, la representación o el conflicto central. Y es en estas relaciones que encontró su esencia: el cine no es un lugar para el relato, las historias, las tramas. Lo cual no cierra el-cine-y-su-mundo al “alto arte” o al cine de autor<sup>19</sup>.

Podríamos interpretar, con estas herramientas, bergsonianamente algunos fenómenos de las sociedades de la imagen, aunque no sea el objetivo del texto, si aceptamos ver al futuro como eje organizador del presente y del pasado: las psicopatologías de la hiperexpresión, la

---

<sup>18</sup> *“Esta variante del realismo en el siglo XXI se puede concebir como “realismo cinestésico” (Bettendorff y Pérez, 2014), “presente continuo de la duración” (Cuesta, 2016), “realismo cotidiano” (Osorio, 2016) o, para el caso chileno, “cine centrífugo”, de acuerdo con un concepto aplicado por Urrutia” (2019, p. 171). Necesitaríamos otra investigación para pensar cómo son aquellos nuevos autómatas espirituales de este nuevo período del cine, su carácter impertérrito a lo Buster Keaton.*

<sup>19</sup> Ver apartados del libro de Pisters donde habla extensamente de la cultura popular y la imagen-neuro: *efecto mariposa*, *Lost* (p.121, p. 232 , p. 232), *Avatar* (p. 123, p. 232), etc.

paranoia y la ansiedad son dos patologías por virtualidades del futuro (Bifo, 2007); las fake news (un padecimiento por noticias que no existen) y la intimidad espectacular, el imperativo social de inmediatez de la privacidad audiovisualmente (Sibilia, 2008) son procesos que asientan su operación en el presente del futuro. Un esquizoanálisis de los medios actuaría *“bajo al menos tres poderes inmanentes de la imagen: poder de lo virtual (relacionado con el problema del tiempo), poder de lo falso (relacionado con el poder de las imágenes de actuar directamente en nuestro cerebro, en el mundo y las emociones) y el poder de afecto (relacionado con la dimensión asubjetiva de la sensación y la emoción)”* (Pister, 2012: p. 72). En esta dirección nos dirigimos cuando anteriormente hablábamos de los problemas con las teorías de Debord, Baudrillard y Virilio de la condición ecológica y rizomática de los medios: *“Los medios constituyen un sistema inmanente y enredado que se alimenta a sí mismo: una máquina abstracta que siempre crece, se expande, produce desde lo más cruel y horrible hasta lo más bello y sublime”* (Pister, 2012: p. 72)<sup>20</sup>.

## **Devenir-ecología del cine**

Pasaremos a los otros dos rasgos de la imagen-neuro: la vena esquizoide y el cosmos, lo cual nos da paso a las especulaciones del capítulo anterior sobre el tecnoceno y quizás nos ponga de frente a las obras diametralmente “ecológicas” ¿Qué tiene que ver el cine con la ecología tecnocósmica y la desaceleración sideral?

El cine ya empezó su exploración hacia la ecología postnatural: Resnais y Kubric. *“El ojo del feto, desorbitado, el ojo de la venida, de la existencia pre-viniente, no opera la sinopsis de un mundo-cosmos. Su mirada es de antemano la mirada (...). Sin dudas acoge e incluso recopila*

---

<sup>20</sup> En un video de su página web Patricia muestra la relación profunda entre los medios y el cosmos: los dos campos emergentes de la teoría de los medios: eco-crítica, la cual por ejemplo piensa en el efecto ambiental concreto de las tecnologías electrónicas, o la silicolonización del mundo (Sadin, 2023), etc; y la eco-mediación o *elemental media*, la cual busca pensar los medios como desde una filosofía elemental *“Sean Cubitt called this mediation of media that names the material processes connecting human and nonhuman event and worlds”*, nosotros mismo somos los medios de la materias más elementales agua, fuego, tierra y aire (Durham, 2015).

*en sí mismo la inmensidad oscura sobre la que se encuentra suspendido (...) pero así no recopila más que en la medida en que está abierto, él también inmensa, desmesuradamente abierto a este espacio al cual está lanzado, a este espacio que en primer lugar no ordena en una representación, pero al cual confina desde todas partes y en todos los sentidos.”* (Nancy, 2006, p. 67).

Frente a lo que nos dice el sentido común (la tecnología nos deshumaniza, la tecnología nos hace tontos) es mediante la tecnología digital que el cine tiene su encuentro con las fuerzas impersonales del cosmos: el espacio exterior, las nebulosas, la explosión del sol. Entidades no metafóricas del eterno retorno. *“Es la repetición por exceso [el futuro], que no deja subsistir nada del defecto ni del devenir-igual. Es él mismo lo nuevo, toda la novedad. Es, por sí solo, el tercer tiempo de la serie, el porvenir en tanto tal”* (Deleuze, 1968 p. 148). El futuro es siempre una dimensión de la creación, o mejor dicho, el lugar de la novedad por excelencia, el futuro es la pura diferencia de la diferencia, la creación por la creación. Esta es la razón profunda de la perspectiva maquina-céntrica o no-humanocéntrica del futuro: la muerte es nuestro destino no-humano por excelencia, el cual nos retorna espiritualmente hacia el aire, la tierra, el agua, el fuego (acosmos).

La desaceleración sideral entiende que el primitivismo clásico no es una solución real. El abolicionismo de la tecnología no es una salida viable sencillamente porque la tecnicidad es inherente a la existencia. La desaceleración sideral tiene como secuaces y cómplices a la alta-tecnología-humana para hacer un mundo más respirable. Parte de la operación *naturalizar lo artificial* debe incluir una implosión de las antropotécnicas hasta el punto de hacerlas ontológicamente iguales a las otras técnicas. Como mencionamos en el capítulo anterior, para hacernos heliocéntricos a través de las tecnologías interesaciales moleculares es necesario usar las *big machines* humanas para forzar devenires-cósmicos, devenires-rata, devenires-vegetal. No abolir la tecnología, ni volverse vegetariano, ni cuidar la naturaleza. *El fondo son los astros* tiene mucho de esto.

La tercera temporalidad bergsoniana-deleuziana (el futuro) coincide con el momento en el que la Alta Tecnología se convierte en fuerza geofísica (tecnoceno). El sentido de lo cósmico al que apunta el cine contemporáneo está en resonancia directa con el sentido del cosmos del que hablábamos en el capítulo anterior. Cosmos moleculares. Acosmos. Caosmosis. Así lo expresa el cortometraje *Look the below* (2019) de Ben Rivers, en el que se presenta un mundo antes de lo humano sobre-tecnologizado, o bien como la melancolía y silencio del *mundo primero* brilla con toda la fuerza de lo *super high tech*. Pero más cercano a nuestra cultura popular tenemos *Fight Club* (2012) en la que entramos al cerebro del protagonista para darnos cuenta que era el cerebro de dos “personas”. El humano no está fuera del cosmos ni de la naturaleza, desaceleración sideral negativa. O en *The butterfly effect* en el que la esquizofrenia es una máquina del tiempo, o en la famosísima *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* <sup>21</sup>, en la que una empresa tiene el poder supranatural de eliminar memorias del cuerpo y la mente. Lo cósmico no puede ni expulsar a lo humano de su interior ni ver a lo no-humano como una agencia pasiva e inerte.

Un bello ejemplo de estas ideas es *Whispering star* (Sion Sono, 2015), la historia de Yoko Suzuki, una cyborg que trabaja como mensajera interestelar en una nave de aspecto vintage, diseñada como una casa tradicional japonesa. Su tarea es entregar paquetes a los pocos humanos que habitan en diferentes planetas tras un colapso ecológico en la Tierra. En sus viajes por el cosmos tiene encuentros con su compañero I.A. (el cerebro de la nave espacial), con recuerdos que no le pertenecen, con la soledad y la existencia “no humana”. A través de una ciencia ficción minimalista y vital Yoko se enfrenta al eterno dilema del ciberpunk: el alma de la máquina. Pero, como veremos más adelante, el desenlace de esta trama está en otras orillas de la ciencia ficción menos catastróficas, menos tecnocéntricas.

---

<sup>21</sup> Pisters analiza la tendencia de la cultura contemporánea por las mentes delirantes, esquizas y alucinadas. Llegando a la conclusión de que más allá de un fetiche mezquino, expresa la relación profunda entre la locura y la metafísica, el cosmos y el ser humano. Ver análisis de las películas mencionadas en el capítulo 1 del libro mencionado anteriormente.

Siempre ensamblados postnaturales, posthumanos, tecnocósmicos. Agentes zoe-geo-tecnocentros, entidades híbridas y complejas. El futuro exige este tipo de imaginación imposible, alejada del sentido común: *“El futuro jamás es algo grande, inmenso. No es un meteorito que amenaza con destruir la masa del planeta. El futuro le pertenece como algo más pequeño que el más pequeño de sus habitantes. El porvenir se parece más a la forma en que viven los virus que a las formas humanas o la de sus monumentos. El porvenir es absolutamente microscópico. El porvenir es solo lo que la vida puede ver en la porción más pequeña de la materia.”* (Coccia, 2021, p. 141). De hecho, los llamamientos por un futuro primitivo (2021), por un neo-primitivismo maquínico coinciden con las disposiciones temporales contemporáneas de un pasado del futuro o de un pasado-futuro como futuro.

Los aspectos esquizoanalíticos, tecnodigitales, virtuales (futuro) y cósmicos de la imagen cinematográfica contemporánea son expresados claramente en la filosofía fílmica y el cine de Sebastian Wiedemann: *“Kinosoffa, esa aventura de construir problemas eminentemente cinematográficos a partir de cuestiones cosmopolíticas* (Stengers, 2014) *y disposiciones cosmotécnicas* (Hui, 2020), *como espacio-tiempo imaginal en el que la deuda que hemos contraído con la vida y que nos hace amar el movimiento real de lo viviente”*. (2023, p. 125). Cinematógrafo cósmico, contra-antropología cinematográfica, ecosofía. Wiedemann busca abrir caminos abiertamente postnaturales entre el cine, el pensamiento y el mundo. Su máquina filosófica despliega una radiactividad e imbricación con los procesos fílmicos al punto de indistinción entre lo estético y lo ético. Su manifiesto kino-antropofágico (2023), su teoría del *Azul* (2023), su teoría de las olas (2019) compone una máquina de guerra que resuenan y repercuten en red la naturaleza como un continuum naturaleza-cultura: *“Kinosoffa como programa en delirio, siempre abierto e inacabado, como Fórmula trans-creativa en devenir”* (2023, p. 139).

Sus cortometrajes *Azul profundo* (2020) y *Abismo* (2012) exploran modos cinestésicos, transensoriales, en los que ya vivimos en la hipertecnidad de lo inorgánico, en el que podemos

ver cómo las plantas y animales son cultura antes que naturaleza, y en la que lo humano es una *humus* acompañante de las especies.

No es deber del cine resolver las paradojas del capitalismo farmacopornográfico, ni acabar la guerra “mundial”, ni resolver las contradicciones del tecnoceno. La tarea del cine es pensar el mundo en sus imágenes. Su poder, por lo tanto, es más indirecto, más oblicuo, más micro-político, se podría decir, imperceptible. Sin embargo, como hemos visto, ya el cine respondió inmanentemente a las condiciones de la época (imagen-neuro y sus problemas). Podemos avizorar ciertas contra-estéticas cinematográficas propias de la fricción actual entre el cine y el mundo. En un primer momento la potencia del audiovisual pensamiento no-cinematográfico, el cine expandido, la instalación audiovisual, el arte interactivo-digital. El cine de archivo o meta-cine. La no-ficción y el cine de animación. Y por último y como inicio de nuestro último capítulo veremos si estas disposiciones estéticas y ecológicas tienen una expresión particular en el cine y la cultura. Quedémonos con las palabras de Gabriel Muro.

*“Hace falta una gran voluntad de arte para hacer que los movimientos involuntarios engendrados por los automatismos técnicos funcionen a favor de la des-automatización psicológica y la liberación de nuevas percepciones. El cine maravilla cuando muestra imágenes del devenir. La manifestación de una génesis, la actualización de potencias virtuales, la ocurrencia de un cambio imprevisto, resultan siempre deslumbrantes, volviendo a poner a la mente en contacto con el movimiento de la vida.”* (Muro, 2022, p. 58)

### Capítulo III

**Intempestividad, extraño forastero, simbiosis, chamanes eléctricos, ano solares, heliocentrismo, caosmosis, astrología invertida, homo gaia, alga cyborg, acosmos, homínido tecnificado, ecosofía, zoe-geo-tecno-subjetividades, gaiaciencias, espacionautas, ecología de lo virtual, ecozurrealismo, gaianxs, chthulucene, ecotécnica, fotosíntesis maquina, etnografía de lo no humano, neoprimitivismo tecnocómico, ecología sin naturaleza, holobiontes, máquinas info-geo-neurotecnológicas, exo-cerebros.**

#### **Ciberpunk y (neo)solarpunk**

Hemos estado hablando todo este tiempo —sin saberlo— desde el universo del subgénero del solarpunk. La historia de la ciencia ficción es un excelente reflejo de las distintas disposiciones, actitudes y potencias que ha encarnado la técnica y la ciencia misma a lo largo de todos estos siglos. Cada época de la ciencia ficción crea ciertas bases políticas y ontológicas sobre las que gira su universo (Bastidas, 2022). No hay ninguna casualidad que los albores de la ciencia ficción en Colombia haya sido en Barranquilla, puesto que ese territorio fue por mucho tiempo donde llegaban los “hallazgos” tecnológicos mundiales. Volveremos sobre esto más adelante. El solarpunk puede ser de los subgéneros más traumáticos en la historia del género mismo. Puesto que en la base de sus exploraciones irrumpe una idea radicalmente distinta de técnica y tecnicidad. Umbrales que quizá nos aproximen a las ideas de una ciencia ficción en el sentido del que menciona Nancy, de una técnica expandida, de una ecotécnica de los bordes del acosmos, infinitamente más dura que cualquier “ciencia ficción dura”.

Con estas ideas generales podemos entrar a mirar, en particular, los matices que diferencian cada subgénero: solar-ciber(punk). Usaremos 4 componentes: temporal, afectivo,

científico y futuroológico. Normalmente las historias ciberpunk se sitúan luego del 3000 d.c., por lo que la evolución técnica es mucho más compleja o contraída que en las ficciones solarpunk. Los campos científicos que suelen explorar son los de la biología molecular, la informática, la cibernética y la cibertrónica. Sus universos suelen girar en torno a los afectos tristes o melancólicos. De modo que casi siempre son horizontes apocalípticos, tecnofóbicos o desalentadores; su trama más conocida es la típica *alma de máquina*, en la que una entidad no-humana se enfrenta a las condiciones de devenir-consciencia o devenir-sensibilidad. El ciberpunk continúa las líneas de la Ciencia ficción primitiva (luego de la primera guerra mundial y el modernismo) y la Era de plata de la ciencia ficción (1960), las cuales hacen énfasis en los aspectos nocivos o destructivos de la técnica y la ciencia. Su obra fundadora es *Neuromante* (1984) de William Gibson. Personalmente, creo que el anime ciberpunk eleva los grados de intensidad y exploración de las ficciones ciberpunk<sup>22</sup>.

El solarpunk en cambio se sitúa en los inicios del 2000, o en el periodo actual; tiene una visión vitalista y activa, sus universos afectivos giran entorno a los afectos alegres y, lo que considero quizá, el rasgo más importante y que mejor explica su actualidad: un futuro no-apocalíptico, el solarpunk promulga futuridades posibles, simbióticas, interespecie, inter-pensante<sup>23</sup>. La cual no la pone directamente como una ficción utópica, sino heterotópica, en el sentido más foucaultiano del término. Sin embargo, estos no son camisas de fuerza, o categorías esencialistas, existen animes ciberpunk que son de corte optimista, como *Genocyber* (1982), y universos solarpunk apocalípticos y tristes, como *Robotropico*<sup>24</sup> (2021), o el manga *Green Worldz* (2013).

---

<sup>22</sup> De los clásicos: *Akira* (1988), *Ghost in the shell* (1995), y *Serial Experiments Lain* (1998). A los menos conocidos: *Cyber city OEO 808* (1990), *Texhnolyze* (2003), *Parasite Doll* (2003), *Genocyber* (1994); en comic *Tokyo Ghost* (2015) y *Blame* (1996).

<sup>23</sup> Para más información del género consultar la conferencia sobre solarpunk del Coloquio de ciencia ficción del Parque Explora de Medellín (Hincapié, D. 2021, 34:19).

<sup>24</sup> <https://colombiailustrada.com.co/robotropico/>

El aceleracionismo y el CCRU<sup>25</sup> son algo así como el equivalentes a una filosofía ciberpunk, con su personaje principal Nick Land. Donna Haraway y el conjunto de teorías ecológicas tecnocósmicas podrían ser consideradas como unas contra-filosofías solarpunk o neo-solarpunk. Podríamos también decir que el Samuel Gibson de la ciencia ficción es Ursula K. Leguin, escritora que empezó sus exploraciones estéticas mucho antes del aparecimiento del ciberpunk en 1972 con *The Word for World is Forest*. La desaceleración tecnocósmica no implica necesariamente desaparecer la Alta Tecnología antropotécnica: el caso de *The Whispering star* y *After Yang*. Dos ficciones que despliegan la trama eterna del ciberpunk (¿sueñan los androides con ovejas eléctricas?) pero en clave solarpunk. Yang es el androide de “cuidado y compañía” de Mika, una joven japonés de padres norteamericanos burgueses en el año 3200. Un día cualquiera Yang se desploma en medio de la sala. El padre no sabe qué hacer y a la madre solo se le ocurre llamar a la empresa para que traigan “otro”. Tiempo después se enteran de que Yang no volverá nunca más. Sus memorias, sin embargo, son el registro vital de las emociones, sentimientos, experiencias, amoríos, decepciones de un “robot” con ánima, de una máquina con deseo, de una máquina-viva.

Claro está que en todos los manifiestos solarpunk hasta el momento no ha aparecido el nombre de Anna Tsing, ni Lynn Margulis, ni Felix Guattari, ni Donna Haraway. De algún modo lo que proponemos es una re-construcción del género estético en clave postnatural o posthumana. Este subgénero de la ciencia ficción es sólo uno de las tantas versiones de ficción científica postciberpunk como el biopunk, el afrofuturismo, el transfuturismo, etc; sin embargo el solarpunk parece una corriente que mejor antagoniza y absorbe la idea de un postciberpunk.

Consideramos que el solarpunk clásico ha caído parcialmente en una romantización de los afectos alegres. Las imágenes actuales del solarpunk parecen como una versión del Edén o del

---

<sup>25</sup> El CCRU (*Cybernetic Culture Research Unit*) fue un grupo experimental de los años 90 en Inglaterra que mezclaba filosofía, cibernética, ciencia ficción. Exploraron temas como el aceleracionismo, futuros especulativos y cómo la tecnología transforma la subjetividad. Cuna de los filósofos aceleracionistas del capítulo I.

Atalaya evangélico, dejando fuera todas aquellas revisiones oscuras de la Naturaleza, como las que menciona Patricia Pisters con el nombre de eco-horror<sup>26</sup>, o aquellas revisiones de la ciencia ficción que ya podrían ser pensadas como una suerte de Nuevo gótico tropical, como algunas películas de Crisálida como *Presagio* (2022) o *El origen de las especies* (2024).

Podríamos colocar esta forma de postciberpunk al lado de la ficción extra-científica de Meillassoux: *“Con el término “mundo extra-científico” no nos referimos a mundos que simplemente carecen de ciencia, es decir, mundos en los que las ciencias experimentales no existen de hecho [...]. Por “mundos extra-científicos” nos referimos a mundos donde, en principio, la ciencia experimental es imposible, y no simplemente desconocida de hecho”* (2015, p. 16). Por ejemplo, un mundo en el que la gravedad desapareciera abruptamente y todos saldríamos volando o un mundo en el que las ondas radiales empezaran a ser “visibles” por los humanos.

El solarpunk, en este sentido, intenta pensar esa desaceleración tecnocósmica, pensar la técnica en un sentido expandido y cósmico; esto es, buscar la hipertecnidad y la hipotecnidad de ciertas entidades. Este es precisamente el sentido estético de una ecología tecnocósmica, el doble devenir entre la “naturalización de lo artificial” y la “artificialización de lo natural”. Como apunte sobre la historia de la ciencia ficción tenemos que este (neo)subgénero está acorde con los nuevos valores emergentes de la ciencia: Situada, el contexto y el lugar de enunciación son fundamentales en la producción de conocimiento científico (Haraway, 1991); plural-promiscua, la ciencia debe armonizarse con otras formas de pensamiento como el arte, la religión, la filosofía, esto será de gran importancia más adelante (Stengers, 2018) . Menor y nómada, que se desfasa en el conocimiento especializado y que se resiste a ser dominada por los intereses de los poderes establecidos (Deleuze, Guattari, 1988). Intensa, la ciencia debe entender el fenómeno desde sus aspectos no-cuantitativos y en relación inmanente con las

---

<sup>26</sup> *New Blood in Contemporary Cinema* (2021), Pisters, p. 178.

complejidades de la naturaleza (Delanda, 2022). De manera que el neosolarpunk como corriente postciberpunk cree en la ciencia situada, plural, nómada e intensiva.

Esta fractura o fisura de las realidades científicas, más activar las discusiones de Kuhn o Popper, nos recuerdan disputas como la de Einstein con Bergson a inicios del siglo XX. Disputas sobre las indiscernibilidades o separaciones entre las ciencias Naturales y las Humanas (Canales, 2020). La física y la filosofía en este caso concreto. Las posibles idas y venidas entre una perspectiva “natural” del tiempo (como algo absoluto, medible y universal) y la perspectiva “psicológica” o “cultura” del tiempo (como algo vivido, cualitativo y particular). No podríamos poner el ciberpunk de un lado (por ejemplo el de Einstein) y el (neo)solarpunk de otro (por ejemplo el de Bergson). Pero podríamos acotar que la discusión en sí entraría en una futura historia de la poshumanización general de la ciencia y de la ciencia ficción.

Pasaremos entonces a la pluralidad de manifestaciones cinematográficas de esta nueva forma de solarpunk.

### **Cine colombiano y (neo)solarpunk**

Lo siguiente no podrá ser considerado una historia del cine (neo)solarpunk en Colombia, ni siquiera una cartografía del cine ecológico molecular. Será simplemente una enumeración de máquinas cinematográficas que comparten los universos de sentido de aquello que hemos llamado ecología molecular. Sobre el primer sentido de lo ecológico identificamos en el país tres festivales de cine “ambientalista”: *Festival del Páramo de Sumapaz*, *El Festival Verde de Barichara* y *Planet On*. Estos festivales entienden lo ambiental o ecológico como “lo natural” (plantas, montañas, abejas, montañas), etc. Esta forma está dominada por el estilo documental. Segundo sentido de lo “ecológico”. En esta acepción del término lo “ambiental” no es entendido como algo separado de lo artificial (cultura-naturaleza ya no funciona), tampoco es entendido como un adjetivo, sino como un sustantivo (una relación). No se habla entonces de hábitat en la

medida que no hay un territorio preformado que le pertenezca a un sujeto especial (geocentrismo-humanismo), es un tipo de imagen que más que representar temas ecológicos le interesa presentar nuevas ecologías, percepciones moleculares sobre lo ecológico. Quizá el arte encuentre una vía para el retorno a su función sagrada inicial.

Podemos decir que en las películas sobre el primer sentido abundan los documentales sobre biodiversidad de Colombia, como *Magia Salvaje (2015)* o *Paramos: el origen (2025)* de RTVC. Desde 1920 la cuestión de la diversidad biológica y natural ha sido un tema recurrente en la historia del cine colombiano (Oswaldo, 2015). De manera que es fácil imaginar el tipo de películas y en qué cantidad se ha realizado. El camino del segundo sentido —molecular— al que nos referíamos quizá haya empezado tempranamente con el cortometraje *El páramo de Cumanday (1965)*, G. Samper, en el que un campesino con limitaciones auditivas habla literalmente con el páramo, el abuelo-páramo no le habla a través de la geolinguística de Depreset, le habla directamente a la mente del nariñense. El cortometraje de Samper no convive en esa ontología antropofágica moderna en el que ninguna entidad es agente; el páramo, la montaña, el río son máquinas hiper-complejas que vehiculan sentido. Necesitaríamos toda una tesis para hablar del ecologismo al interior del gótico tropical cinematográfico: *Carne de tu carne (1983)*, *La mansión de Araucaima (1986)* y *Pura Sangre (1982)*. Estas tres películas nos acercan a esa versión cuasi-mágica de los extraños forasteros: entidades que así las tengamos hace 2000 años al lado, nunca nos familiarizamos con ellas (patos, árboles, montes). Su peculiaridad radica en esa agencia oscura y extraña de los seres naturales. Aún no llegamos al solarpunk propiamente pero podemos ver un acercamiento a ese sentido molecular o no-hegemónico de la ecología en otras películas como *El abrazo de la serpiente (2015)* de C. Guerra<sup>27</sup>, *Entre la niebla (2021)* de A. Sandino o *Suspensión (2021)*, S. Uribe.

---

<sup>27</sup> No podemos dejar de mencionar que este director tiene innumerables denuncias de acoso y violencias basadas en género.

Apitchapong Weerasekul es quizá el director de Asia tropical más importante<sup>28</sup>, sus películas son explícitamente religiosas, de un tipo de religiosidad inmanente y extrañamente mezclado con la vida actual. *Syndromes and a century* (2006) y *Cemetery of Splendour* (2015) son dos dramas complejos en el que la tecnociencia moderna se cruza con la vida religiosa: en la primera película, un monje asiste al médico del pueblo porque no puede dormir y no para de soñar con pollos, el médico le responde que el exceso de pollo causa incremento del colesterol y de los triglicéridos, el monje le responde que quizá fue un pollo su vida pasada y que cuando sueña tiene alas magistrales. Bioquímica y metempsicosis. En la segunda película, tenemos unos soldados del ejército tailandes que están crónicamente en coma, algunos se paran unas semanas pero a los días vuelven a la cama a seguir soñando o simplemente se desmayan, un día, a una de las voluntarias del asilo la visitan dos diosas, ambas le dicen que los soldados nunca van a recuperar porque su energía está siendo usada por los Altos Dioses en sus guerras espirituales. Estado comatoso y guerras espirituales. En *Tropical Malady* (2004) y *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), “Joe”, empieza a tener un carácter más explícito y especulativo: una diosa fornicando con un pez en el río, un hijo reencarnado en mono de ojos rojos, la aceptación pacífica de una “muerte” lenta en una cueva oscura.

Apitchapong viaja a Colombia a hacer una película muy importante para la historia del cine colombiano: *Memoria* (2021). Esta película requeriría una tesis completa, acá simplemente acotamos ciertos puntos en función a nuestras ideas. Jessica (Tylda Swinton) es una mujer escocesa que viene a visitar a su hermana enferma. En medio de una Bogotá fría y lluviosa Jessica experimenta una extraña sensación de ruido en su oído, que no puede identificar claramente, pero que la desconcierta profundamente. Desconcertada por este inexplicable sonido y con su salud mental muy afectada, comienza a investigar el origen del tono, lo que la lleva a descubrir una interconexión misteriosa entre el presente, los recuerdos y el pasado.

---

<sup>28</sup> Según Roger Koza son Tsai Ming-liang, Hou Siao Sien, Lav Diaz y Apitchapong, o “Joe”. Curso del Museo de Arte Moderno de Medellín, titulado “Asia tropical: meteorologías afectivas” en el 2024.

Jessica dice que su sonido es como “una bola gigante de concreto que cae en un fondo metálico rodeado de agua de mar” el cual parece provenir cinestésicamente “del fondo de la tierra”.

Podemos encontrar varios elementos de sus películas pasadas: las orquídeas, la enfermedad, el baile, las máquinas de excavación, su ritmo escénico distendido o expandido, estabilizado completamente desde *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. Sin embargo, hay dos elementos que son de especial importancia en *Memoria* y que hacen parte fundamental de su gesto madurado: los personajes “muertos”, “fantasmas” o “inexistentes”, y esta apuesta por mostrar un funcionamiento *complejo y avanzado* de las tecnologías infra-modernas o *low-tech*. Ahondaremos en el segundo elemento más adelante puesto que se relaciona más directamente con las tesis trabajadas en el capítulo uno. Los dos personajes de Hernan, los cuales recuerdan a los maniquíes de *Last Year In Marienbad (1961)* o los titanes que comparten la misma memoria en *Attack of Titan (2020)*. El primer Hernan (Juan Pablo Urrego) es un ingeniero de sonido el cual visita Jessica en su estudio de grabación, para investigar y experimentar si sería posible replicar ese sonido particular de forma sintética. Hernán-sonidista le cuenta que tiene una banda de electro-punk *The Depth of Delusion Ensemble* e incluso más adelante la acompaña a cotizar una nevera industrial para sus orquídeas. Luego de un tiempo Jessica va al departamento de sonido buscando un tal Hernan, del cual nadie sabe nada de él o el cual nunca ha existido. El otro Hernan (Elkin Díaz) es un campesino misterioso y silencioso que Jessica conoce mientras está teniendo uno de los episodios con ese sonido extraño, Hernan recuerda esas personas sin tiempo, con una conexión extrañamente técnica o espiritual con el río, las brisa y el pasto: “*En el espacio exterior estábamos buscando, entonces nació*”, podemos ver una clara disposición panspermista<sup>29</sup> de Joe. Este personaje nunca sueña y puede morir a su gusto, prepara su propio aguardiente y

---

<sup>29</sup> La teoría que postula que el origen de la vida en la tierra es extraterrestre.

entiende a los monos cuando gritan. Hernan está a medio camino entre un humano, un muerto y un semi-dios.

En la película pasan varias cosas aún más extrañas. Los carros parecen estar locos o dañados. De hecho una de las primeras imágenes de la película es en un parqueadero en el que los carros no paran de gritar sin razón. Más adelante un camión se averió mientras Jéssica solo lo mira. Imágenes que recuerdan el inicio del *Testo Yunqi* de Preciado. Más allá de ser un signo que haga avanzar la trama, podríamos ver esto como una señal de des-motricidad, de la no-motricidad, de “*lo transespacial y lo espiritual*” (Deleuze, 1983, p. 35) en la cual se basa la película, una sinestesia onírica que parece no tener como pilar el mundo física de las acciones y las reacciones, o mejor, en el que física y metafísica se imbrican indiscerniblemente. Nos hace pensar en la imagen-neuro de Pisters y sus implicaciones esquizoanalíticas. El origen de la enfermedad de su hermana, la cual como en *Cemetery of splendour* y según su el esposo de su amiga<sup>30</sup>, parece ser provocada por un conjuro de una tribu amazónica que no quiere ser contactada. Tecno-ciencia y tecno-religión en fricción constante. Podríamos incluso sugerir que para Joe la brujería, la magia, la reencarnación son ya una suerte de tecno-ficción. De hecho en varias entrevistas el director ha confesado su animismo maquínico o posmoderno: “...*animism, this idea...*” (Weerasethakul, 2021, 11:55). Esto no es un dato menor, puesto que, como menciona Roger Koza, estamos acostumbrados a que las películas religiosas sean hechas por personas ateas como Pasolini, Terrence Malick o Bergman.

*Memoria* es una película que funda sus imágenes sobre lo intensivo y lo no-psicológico, así vemos que aquel sonido que parecía venir cuantitativamente del centro del mundo, se revela en la intensidad temporal desde el centro del tiempo: Colombia prehistórica (Cuando existía la megafauna y los paleoindios colombianos). Aquel sonido seco atormenta e interviene a Jessica —no dejamos de sentir los ecos de la idea de Gaia de Stengers—, resulta ser la onda expansiva

---

<sup>30</sup> El cual le dedica un poema a los hongos: “*qué es eso que brota de lo vivo / el aroma del virus / el perfume de la decadencia / que hace de la bacteria un verso. // Herida fermentada, espectáculo molecular / conspirando una danza sin órganos*”.

de un sistema de propulsión de una nave interestelar despegando de lo que parece ser una, como mencionamos, Colombia protohistórica. Antes de que aparezca la revelación de este misterio, tenemos otra revelación aún incluso más compleja: Jessica es una telépata o está atravesando un devenir-mundo. Hernan-campesino le dice en una extraña naturalización de lo artificial “*Yo soy un disco duro y usted es una antena*”. Esta forma de memoria no-práctica y no consciente nos conecta a “*Una memoria que rebosa las condiciones de la psicología, memoria de dos, memoria de varios, memoria-mundo, memoria-edades del mundo.*” (Deleuze, 1985, p.161). Aquel sonido estruendoso de Jessica no pertenece a un desorden orgánico (síndrome de la cabeza explosiva) ni a un desorden psicológico<sup>31</sup>. Es así que Jessica empieza experimentando “*tengo la nariz helada, estoy debajo de la cama, mi mamá me va pegar*” (memoria de Hernan), unos hombres orientales buscando comida mientras suenan unos disparos (memoria de varios), mares y volcanes pre-biológicos (memoria-mundo), luego viaja indiscriminadamente entre estratos de tiempo: la discusión de una inglesa, una conversación matrimonial, sonidos de bichos, el mar constantemente, en una suerte de topología no-cronológica de un cerebro-mundo.

Es importante hacer énfasis en que el último sonido —aquel que atormenta a Jessica— se presenta en una ambigüedad temporal extrema, aquella nave espacial, bien podría ser de antes de lo humano, “*Antes de nuestro tiempo*” como dice Hernan-campesino, o mucho después de lo humano, después de nuestro tiempo. Lo cual hace de esta película de Apichatpong una imagen-neuro *avant-la-lettre*, aquella profundidad de lo ilusorio —The Depth of Delusion Ensemble— expresa bien las potencias de lo falso del cine contemporáneo. Nos activa también aquel futuro primitivo, aquel futuro arqueolítico del que hablábamos en el capítulo uno. Joe nos fuerza a pensar una ecología tecnocósmica. Nos fuerza a pensar lo que comentábamos con Nancy y Coccia, a ver la dimensión arqueo-cósmica, arqueo-futurista de la tecnología, la

---

<sup>31</sup> “*These “schizophrenic” characters become lost in the vertiginous monadic multiplicities and vortices of screens, data, and information of contemporary globalized media culture*” (Pisters, 2021, p.197).

humanidad y el cosmos. De hecho no es casual que la hermana de Jessica sea una antropóloga y esté haciendo etnografía en el Amazonas, no es gratuito que aparezcan tantas imágenes de arqueólogas y arqueólogos y cuevas<sup>32</sup>. La memoria es un tipo de máquina del tiempo molecular. De hecho, al final de la película se informa que las máquinas de excavación destruyeron sin querer unos huesos de fósiles. Esta película, como bien menciona Rodrigo Bastidas, se adhiere a un amplio esfuerzo por pensar la ciencia ficción desde una geografía específica, desde una ficción no norteamericana y europea (Bastidas, 2021, 14:22). Es una invitación para generar esos espacios topológicos intempestivos que necesita aquella compost-modernidad, aquella Modernidad de lo no-humano que requiere el futuro.

Son estas las razones por las que Memoria es tan importante en la historia del cine colombiano: el eterno leitmotiv de “*Colombia como el país más biodiverso del mundo*” se transforma en una suerte de tecnochamanismo, de un presente tecnificado, un pasado sobre-tecnologizado y un futuro primitivo. La perspectiva de la Naturaleza de Memoria no podríamos encontrarla en documentales como *Magia Salvaje* o en un documental sobre la biodiversidad en Señal Colombia. Joe nos da perspectiva enrarecida, mágica y tecnológica de la misma (zoe)(tecno)diversidad, nos enseña que lo anorgánico también grita (el mar, el río), que los vivos no están tan vivos (minería extensiva y control mediático), nos enseña que los muertos no están tan muertos (Hernan-sonidista, Hernan-campesino y la memoria del mundo).

Esta película puede ser entendida perfectamente desde la *poética de la inmanencia* y las prácticas kinosóficas (2019, 2023) de Sebastian Widdeman. Podríamos encontrar acá una solarpunk cinematográfico criollo realmente actante. Las películas de Crisálida, una productora independiente de la ciudad de Medellín, hacen parte de este nuevo canon: Trans-futurismo, k-punk y monstruosidades amables. Este cortometraje arranca los gritos anempáticos, volcánicos, de antes y después de lo que esa tecnología vieja llamaba “humano”. Lo

---

<sup>32</sup> Según cuenta el paleontólogo Carlos Jaramillo en el podcast del Parque Explora *Pasados geológicos*, “*La paleontología es una ciencia nueva en nuestro país [...] hay muchos más fósiles que paleontólogos en Colombia*” (15 min, 2023).

infra-humano, infra-consciente, infra-identitario, infra-metafísico clama, invoca, llama, apela una agencia real: algo que sea más que “un organismo armonioso”, “lo salvaje extremo” o “la despensa general de recursos”. La naturaleza reclama sus sentidos oprimidos e invisibilizados. Los gritos de las maricas, las trans, los bastardos, los/las parias se unen al de la atmósfera, el trigo, los bits micropolíticos en una suerte de pan-ontología donde todo equivale a todo (*Presagio, Analú Lateral, 2022*); Un cometa está cayendo a la tierra a velocidad extrema, sus halos rojos, sus puntos, líneas, contornos parecen como una nave gigante. Los niños, los buhos, las luces, los pájaros, los maricones, las lesbianas, las entidades en el margen del sentido, la Representación, la Identidad son protagonistas de un mundo al mismo tiempo antes y después de lo humano, inhumanidad radical y no-humanidad actante. La maya y la extrañeza, la cercanía y extranjería infinitas de la “naturaleza” siempre a la mano y siempre tan extraña, esta ecología sin naturaleza expresa la relación acefal y de sagrada otredad de las entidades más-que-humanas que pueblan el universo. En el origen de las especies y los mundos siempre están los extraterrestres o para-terrestres (*El origen de las especies, Tiax Vélez, 2024*). Este es solo un ejemplo de sus cortometrajes que refrescan la percepción apunta de las micropolíticas de las aves, la tierra, los monstruos.

Una breve mención al cortometraje *Algalia* (2024) del cual soy co-director y co-guionista, junto con Wilder Alzate. En esta pieza se intenta pensar a las algas como entidades mágicas, tecnológicas y complejas, aún sin poseer cerebro, lenguaje o concepto. La fabulación consiste, como la mayoría de obras expuestas en este apartado, re-colocar la hiper-tecnicidad del lado opuesto al humano y de ese modo hacer visible los afectos y las potencias de esa entidad: no de un modo paternalista de “darles voz”, sino co-agenciamientos de devenir-colectivo. Esta obra tuvo su estreno en la edición de Bogoshorts 2024..

## El fondo son los astros y el (neo)solarpunk

Hemos investigado y desarrollado todo este trabajo con miras a intentar dilucidar las imágenes del cortometraje *El fondo son los astros*. El cual presenta entes cuasi-naturales y cuasi-artificiales. El cual presenta otra perspectiva fuera de los ecofascistas, los abolicionistas de la tecnología, los ecosocialistas, etc. Sobre este linaje de sentido se establece el cortometraje del presente trabajo, su nombre viene del capítulo *Lo más profundo son los astros* (Il più profondo, sono gli astri) del libro *La vida de las plantas* (2017) de Emmanuelle Coccia. Recordando la sinopsis del corto: Manuel, un apasionado aficionado al fútbol, es abducido por una fuerza misteriosa mientras camina por el Cerro La Asomadera. Atrapado en una dimensión desconocida, su identidad comienza a desintegrarse, obligándolo a confrontar su conexión con la naturaleza. En su lucha por regresar, descubre que solo podrá hacerlo renunciando a su antiguo ser y fusionándose con el misterio del mundo natural que lo rodea. Un viaje de autodestrucción que desafía la necesidad de lo que significa realmente perder el alma humana y ganar el alma del mundo.

De alguna forma esta micro-trama de Manuel con sus amigos y las con los UAP`s o avistamientos extraterrestres se convierte en una suerte de consciencia (tecno)cósmica en la que hay una fusión íntima entre él y todas las cosas. La forma en la que Manuel encuentra el camino hacia la *re-sintonía natural* es precisamente la desintegración de su ego o conciencia trascendental. “Yo, otra vez yo”. Su tristeza e inseguridades se revelan como la consecuencia lógica de los ritmos del ego, su aprisionamiento, sus competencias fascistas. Pero dejar de tener una identidad omnipotente y omnipresente no se traduce en una suerte de transhumanismo cyborg en el sentido más *Terminator* (1984). No es tampoco dejar de ser humano. Como bien lo menciona Lispector, hay que perder el sentido del mundo para ganar el fuego de las cosas: “Lo neutro es inexplicable y está vivo, intenta comprenderme: tal como el protoplasma y el semen y la proteína son de un neutro vivo. Y yo estaba completamente nueva,

*como una recién iniciada. Era como si antes hubiese estado con el gusto viciado por sal y azúcar, y con el alma viciada por alegrías y dolores; y nunca hubiese sentido el sabor primero.”* (1964, p. 64). Acceder a lo neutro de la Naturaleza, forzar un plan de reversiones o torsiones afectivas para creer otra vez en el mundo y salvarse. Desaceleración negativa. Volver a inventarse las sensaciones de sí, expandir los sentidos, mirar por los oídos, oler con el ano, multiplicar las pieles. Más allá de las fantasías tecno-aceleracionistas, encontrar la naturaleza es ver que nunca hemos estado por fuera. No estamos afuera, buscar lo neutro, re-sintonizar, hacer brotar el cosmos desde dentro, este es el sentido de una estética solarpunk bajo la re-conceptualización que proponemos.

¿Retornar a la naturaleza implica la abolición de la tecnología? No. *El fondo son los astros* busca pensar una micropolítica de la sensación de la Naturaleza en un sentido amplio. La aparición de la imagen-interfaz explícitamente solo es la parte más superficial de la apropiación estética de la lógica digital. La memoria ontológica funciona con versiones, actualizaciones, “refresh of pages”. Este modo de operación, como veíamos con Patricia Pister, expresa el futuro como dominante temporal: el presente y pasado como dimensiones del futuro (imagen-neuro). La cual presenta el mismo elemento de no-motricidad de la imagen-tiempo: el presente y el futuro como dimensiones del pasado. La imagen de Manuel repitiéndose en loop mientras las voces fabulativas atraviesan verticalmente la imagen visual recuerda la repetición en loops de *Je t' aime, je t' aime* (1968), los planos cuasi-idénticos filmados en ojo de pez los cuales duran menos de 7 segundos (Terrence Malick), los viajes de un esquizofrénico que atraviesa el pasado y genera una Nueva Versión del mismo recuerdo (*The butterfly effect*, 2004). La pantalla es esa proto-subjetividad que nos recuerda que nosotros también somos máquinas: *“Pero se está esclavizado por la televisión como máquina humana en la medida en que los telespectadores son, ya no consumidores o usuarios, ni siquiera sujetos capaces de fabricarla, sino piezas componentes intrínsecas, entradas y salidas, feed-back o recurrencias, que pertenecen a la máquina y ya no a la manera de producirla o de utilizarla”* (Deleuze, Guattari,

1980, p. 462). El sistema geo-tecno-digital de los medios contemporáneos ya no coloniza humanos sino tiempo-en-pantalla, cerebros, afectos, sueños; conectándonos cual cable HDMI al televisor, des-conectándonos cual entrada RGB a la plei, re-conectándonos cual entrada de auriculares al celular, simplemente como entradas y salidas de máquinas.

Por otro lado, más allá de este funcionamiento cibernético no-funcionalista ni etnocéntrico de la memoria pura o no-psicológica, el medio digital en sí mismo puede ser un *médium* -en el sentido más chamánico del término-, para volver a ver, hacer aparecer, reintegrar “la cuestión humana” a la “cuestión natural”. Operar bajo una ecología tecnocósmica es entender a la antropotécnica de punta como secuaz o cómplice de las transformación del mundo hacia algo más que el envenenamiento y la destrucción. Precisamente fuerza a gestos inéditos en el pensamiento: pensar la Naturaleza a través de lo digital (no-natural). El sentido común estalla. Luego del bosque está el mundo, Manuel accede al mundo a través del bosque y del bosque accede al cosmos. Siempre a través de la pantalla. Mundo, bosque, cosmos, pantalla. Todas son naturaleza. Manuel mismo es naturaleza. *The word for the world is forest* (1972). Aceleración y desaceleración sideral. Las imágenes se hilan por sentidos muy finos y acausales, en una suerte de red topológica en la que los tiempos humanos y los tiempos del cosmos parecen los mismos, la memoria del mundo y la memoria ontológica a un mismo nivel temporal.

*“El universo que habitamos es el fruto de una catástrofe de polución que llamamos, alternadamente, gran oxidación, holocausto del oxígeno o catástrofe del oxígeno.”* (Coccia, 2017, p.45). El origen del cosmos no está en el big bang, ni con los animales, ni con el hombre, ni con el lenguaje: el origen del mundo está en la fotosíntesis. Manuel atraviesa un devenir-reptil y un devenir-vegetal en el proceso de desintegración humana. Imágenes liminales y sinestésicas de la percepción algorítmica de las plantas, imágenes liminales y más-que-humanas de la percepción de un reptil, sonidos de lagartijas, naturaleza a martillazos, el sonido del agua. Manuel fuga su percepción a través de la velocidad y los afectos de las

hojas, los ojos reptilianos, las raíces, las patas inhumanas que pueden trepar paredes con facilidad. *“Los primeros en colonizar y hacer habitable la tierra fueron los organismos capaces de fotosíntesis: los primeros vivientes íntegramente terrestres son los más grandes transformadores de la atmósfera. Inversamente, la fotosíntesis es un gran laboratorio atmosférico en el que la energía solar es transformada en materia viviente”*. (Coccia, 2017, p. 46). Esta doble fuga de Manuel le lleva a otros dos devenires fundamentales: el bosque y el sol. No solo Manuel sino el cortometraje mismo torsiona sus imágenes en aberraciones, zig zags, micro-multiplicidades que explotan la percepción humana. La pantalla-bosque explota en una nebulosa estelar inorgánica que nos presenta un sol que habla, un sol terricolarizado y unos terrícolas solares (heliocentrismo) capaces de revertir los afectos antropocéntricos para encontrar la potencia: *“Tú no estás afuera”*. De esta manera Manuel tiene un devenir-reptil-vegetal-bosque-sol (cosmos). Unos devenires-cósmicos que no necesitan de un sputnik, un cohete N-1, ni de una Saturno V para alcanzar el espacio exterior. Lo cósmico incluye lo humano, las capas de la piel expresan las capas geológicas, las sinapsis viajan a la velocidad de la luz, el tiempo (ojos, oído) curva al espacio.

¿Se lo llevan los extraterrestres? ¿se convirtió en bosque? ¿reconstruyó su relación profundamente con la Naturaleza? Este final abierto es un signo claro del cine contemporáneo, películas clásicas de la imagen-tiempo como *La alphaville (1965)* o *El sacrificio (1986)*. no sabemos nunca si la máquina estaba viva o si el amor es imposible -caso de la primera-; o si el poeta está muerto hace años o si por fin encuentra la iluminación -caso de la segunda-. Pero este corto es quizá contemporáneo en el sentido que veíamos antes con Patricia Pisters. El presente del futuro es extendido y largo, cuasi-eternizado por las redes info-geo-digitales que instalan una inmediatez general a todas las cosas. El pasado del futuro es corto y esquizofrénico, con virtualidades de futuros que no existen y re-dimensiones de los mismos pasados que nacen como plantas salvajes. El presente en este cortometraje es largo, lento y distendido (conversación de Manuel con Mateo, la conversación de Luciana y Manuel). El

pasado en cambio es esquizoide, nervioso y corto (fragmentos de conversaciones sin interlocutor, trozos de cuarto cualquiera, voces fabulativas sin emisor ni receptor, ojos destruidos por martillos no-motrices, etc). Imagen-neuro más que imagen-tiempo o imagen-movimiento.

¿Por qué *El fondo son los astros* es ciencia ficción? No es sencillo responder esta pregunta, precisamente hemos tardado todo este texto para explicar el porqué la ecología, el cine y en especial la ciencia ficción está atravesando un traumatismo vital. Imaginarse una ficción científica hipertecnológica consistirá en poner la superpotencia tecnológica del lado de las plantas, los hongos, la atmósfera, la tierra, el caos mismo. Imaginarse una ficción científica hipertecnológica consistirá en el retorno del humano a la Naturaleza, en su re-sintonización radical con lo Natural. De manera que la linealidad acumulativa del progreso técnico queda fracturada para siempre. El futuro primitivo exige retorno imprevistos e intempestivos a lo *low tech*, a las infra-técnicas, al nomadismo pre-estatal, a una tecno-ficciones arcaicas y ágrafas. Manuel fisura la idea de alta tecnología (la pantalla) para convertirla en un portal hacia las pieles del mundo. En un *medium* mágico para devenir-cosmos vital. Su queja existencial y humanista se transforma en una neutralidad poshumana, en una queja frente al caosmos que lo fuerza a salir de sí mismo y a recargar sus universos referenciales. Su habitabilidad en la naturaleza (caminar por el bosque, acostarse en el césped a ver el cielo, sus memorias-vegetales y reptiles, etc) se transforman en un verdadero viaje interestelar (espacios liminales y fragmentados, soles y bosques a través de bits y bytes, amigos y amigas como secuaces o aliens, elegías vitales hacia la crueldad del mundo: *Me devuelve el vacío*).

## Conclusión

El camino que hemos recorrido ha sido corto y especular, la naturaleza-cultura, el cine y la ciencia ficción están atravesando transformaciones inéditas en la historia. Esperamos que este trabajo de grado haya abierto y estimulado nuevas rutas para la creación filosófica, artística y científica (al menos para mí, eso significó), de manera que la tecnología y ecología NO sean un mero puente futurofóbico sino el mismísimo camino hacia una existencia posible, vital e incluso futurofílica. La ecología molecular, la imagen-neuro y el neosolarpunk son unas manifestaciones concretas de que la realidad está siendo fisurada poco a poco. El futuro primitivo, la modernidad de lo no-humano, la compost-modernidad que se nos avecina debe empezar desde un interior que no implique un afuera: inmanencia. De manera que en contra de los transhumanistas, los primitivistas ortodoxos, y los humanistas se levanta todo un cuerpo anorgánico de teorías-prácticas que buscan descentrar el antropocentrismo a través de un maquinocentrismo vital indistinto de los materiales vitales de las singularidades en cuestión. Esta ecología poshumana vitalista tiene incluso una nueva generación de bebés: El bebé-máquina de *Titane* (2021), el bebé-troll del *Border* (2018) y el bebé-oveja de *Lamb* (2021), películas que nos hacen pensar en la nueva generación de seres cuasi-humanos, cuasi-no-humanos. Coccia nos recuerda que *“El culto a la muerte está todavía en el fundamento de nuestra sociedad”* (Coccia, 2021, p. 25), de alguna manera porque es una sociedad creada por quienes nunca han dado a luz: los machos. La aparición de estos seres-bebés en la imagen-*neuro* y en nuestra imaginación es una invitación a establecer el nacimiento como fundamento de nuestra sociedad: *“Y, en ese núcleo, la madre misma es como reconducida a un tiempo y a una modalidad del ser anteriores a su propio nacimiento. Ese núcleo preindividual, prepersonal y sin género predefinido es un laboratorio a la vez íntimo y universal, un espacio-tiempo de metamorfosis que modifica a la madre, al niño, a la especie humana y también al planeta. No es la Tierra la que incuba y engendra a los vivientes, sino los vivientes*

*los que, por su gestación, dan a luz de manera diferente a la Tierra.”* (Coccia, 2021, p. 27). De alguna manera el futuro exige expandir los actos de lucha hacia las entidades no-humanas, la cuestión de la (trans)biopolítica —hablado a través de Preciado, Braidotti, Manolo y Lazzarato en el capítulo uno—, nos arroja unas nuevas formas de gobierno a los humanos al tiempo que nos activa los devenires-lucha de la Naturaleza: el devenir cultura de las algas es un acto de lucha (trans)biopolítico, el devenir-primitivo de los modernos del holoceno es un acto de lucha (trans)biopolítico, el devenir-cosmos del humano occidental es un acto de lucha (trans)biopolítico, el devenir-hipertecnicidad de lo inorgánico es un acto de lucha (trans)biopolítico, el devenir-lagartija de Manuel es un acto de lucha (trans)biopolítico. El futuro sigue siendo un campo en disputa.

## Notas de dirección

A inicios de este año (2024) fui al cerro la Asomadera con mi amiga Paula. La gente le dice “Soma”, “Asoma”, “el morro”, o “Guanteros”; yo le diré Soma. Normalmente ella y yo subíamos a parcharnos en un sitio dentro llamado “Springfield”, un pequeño mirador entre la montaña, un sitio pequeño y desnivelado desde donde se puede ver la ciudad hermosamente. Paula y yo estábamos forzando proyectos sobre este cerro, sobre las historias de Tomas Carrasquilla sobre Guanteros, algunas crónicas de Universo centro, libros sobre historia de Niquitao, de manera que ambos estábamos cual científicx con su fenómeno, dentro de él, siendo atravesado por él. Eran las siete pasadas, nosotros estábamos en Springfield, tomando cerveza y fumando mariguana. De repente Paula empieza a decirme que estaba viendo unas luces raras al fondo de la montaña. Yo la traté de ignorar mientras pude, como cualquier persona medio racional haría. Ella insistía. De repente miro al fondo de la montaña. Veo unas luces pequeñas que aparecen y desaparecen desde la base de la montaña hasta una parte del cielo. No lo puedo creer. Ella se ríe descontroladamente. Parecen como la espalda de un meca de Evangelion -del cual solo podemos ver su espalda iluminada. Parece como un cable gigantesco pseudo-inmaterial desde la tierra al cielo. Parecían una megamáquina en el cielo intermitente. Seguimos viendo las luces alrededor de una hora. En esta época del año yo estaba muy mal anímicamente, no tenía trabajo, no estaba en ningún proyecto, no estaba en la universidad, mis amigos estaban ahí, mi novia no estaba. Decidimos bajar del cerro. Yo no paraba de ver y localizar aquellas luces en el cielo mientras caminábamos por El Salvador. Acompañé a Paula a coger el metro. No pude parar de pensar ni un segundo en lo que había visto.

En general, la ufología popular tipo Alienígenas Ancestrales (2009-2022), el Nuevo Orden mundial, el hippismo apolítico, los negacionistas, los “cuarzo-people” me parece un desgaste de energía y no encuentro nada más que imaginería vacía. Sin embargo, como

cualquier persona coherente y con algunos conocimientos científicos, es imposible pensar que estamos solo en el universo (paradoja de Fermi).

Al siguiente día después del avistamiento volví al mismo lugar. Ahí estaba un tipo moreno, como de 35 años, una persona normal. Ambos estábamos viendo el cielo. Él me preguntó si yo era la persona que estaba con la novia ayer, que si yo había visto aquellas luces. Yo le respondí, cuál esquizofrénico validado, que sí, que era lo mejor que había visto en mucho tiempo. Él era una persona muy esquiva, me dijo que se llamaba Walter, estaba constantemente deslegitimando mis opiniones con algún sesgo de superioridad por su edad -yo estaba de pantaloneta y camisa para hacer ejercicio, lo cual me hacía ver más joven. Procedí a sentirme ofendido y le empecé a volarle la cabeza a punta de ideas erráticas, radioactivas, envenenadas sobre la Soma, los sentidos, la vida, el poder. Terminé hablando en inglés con él. Aquel tipo elogiaba extrañamente el “lado oscuro” de la vida, los demonios, la maldad, decía que había visto demasiados avistamientos en ese lugar. Su presencia me daba un poco de desconfianza. Quedamos en vernos al día siguiente a las 6 en el mismo lugar. Mi inestabilidad mental me hacía sobre-pensar demasiado, entre pensamientos sobre aquellas “luces”, aquel tipo con su pseudosatanismo, la ansiedad, la inseguridad, las especulaciones tristes. Al día siguiente fui al sitio, él no estaba. Yo no volví a ir luego de ese. Pensé por mucho tiempo que aquel tipo no existía, que todo era un producto de mi imaginación. En aquel momento me di cuenta que estaba fuera de control. Que necesitaba hacer otra cosa distinta, que necesitaba conseguir trabajo, que necesitaba cambiar.

Fue en aquella época (marzo) que decidimos, como un parche de amigos del barrio, empezar, tirar el germen de un cortometraje, “el primer filme del Salva” decíamos, la primera película grabada enteramente en el barrio y presentada públicamente. Nosotros, salvadoreños, que solo conocíamos las mega-producciones de Netflix para la serie de Nicki Jam, algunos videoclips de reggaeton en el puente de la Soma, etc. Nosotros, desde el conocimiento de cada

uno, de cada disciplina, decidimos crear un filme que en un primer momento y sin pretensión se llamó “Salvayork” o “Guanteros”.

La tesis del corto bien podría ser resumida en la expresión de Levinas y Cronenberg: “el otro dentro sí”. Cómo lo más íntimo, lo más propio, lo más cercano, se torna en ocasiones, lo más impersonal, más externo, más extraño. No es tanto en el sentido de la consigna setentera “lo personal es político”, sería más preciso -sin desconocer las cargas de aquella frase- “lo personal es el extraño extranjero”. No estoy de acuerdo con aquella premisa racionalista de que uno sabe de antemano y prefabricadamente hacia donde va la obra, “aquel sentido profundo de las imágenes”, “aquel fondo -cuál base metafísica- que explicaría todo la forma”. No creo que exista tal cosa, tal cosa es una psicologización grosera de la obra. Sin embargo, podemos hablar conceptualmente de El fondo son los astros -como lo veníamos haciendo-, siempre y cuando reconozcamos que aquel “sentido profundo”, es un faro fantasmal que ayuda a no perder el camino y que desaparecerá de la faz de la tierra una vez la obra camine y viva por sí misma. Reconozco una concepción animista de la creación estética.

(entrado en este jueguito idealista) Usaremos paródicamente el concepto de astrología invertida”, ufología invertida, ver aliens en los propios humanos, encontrar el extraño extranjero dentro de sí, ver aliens en las plantas, en los hongos, reconocer que “nunca vamos a estar a la altura de la Naturaleza” porque ya somos naturaleza. La ufología invertida fuerza a una despigmentación de lo humano, a una desintegración de la identidad individual, a la identificación de lo humano con la naturaleza al tiempo que la desidentificación de lo humano con la artificialidad. En esa medida el corto se inserta en un sentido molecular de lo ecológico, en el que lo humano no es el eje de la totalidad de los entes (ecología postnatural o ecología poshumana), y en el que la idea de mundo hiper-tecnificado se despliega por todos los estratos ontológicos, no solo el del anthropos. De manera que esta forma de post-naturalidad no es simplemente una forma de primitivismo clásico, no es volver a las cuevas, ni a las cavernas, como lo postularon Theodore Kaczynski o Heidegger. De ahí que la tecnología digital sea

fundamental para nuestras exploraciones. La imagen interfaz (*big machines*) es un gesto que nos permitirá encontrar o re-encontrarnos con la naturaleza desde lo “menos natural”: una pantalla. En el cortometraje, por lo tanto, aparecerá la imagen digital como una máquina cósmica, una máquina que nos permita estar a la “altura de la Naturaleza”.

Esta perspectiva ecológica profanada nos lleva a una nueva idea de Naturaleza: “*La naturaleza no es la pre-historia de la civilización*” (Coccia,, 2021, p. ) en la medida en que no se necesitan de nuevas y complejas tecnologías humanas como soluciones para el futuro, de hecho, se plantea, más que su antónimo ciberpunk, una mirada nueva sobre la misma naturaleza: la tecnología de las tormentas, la tecnología de las simbiosis mutantes, la tecnología de la piel de la galaxia (Solarpunk). Los bits y bytes cósmicos son la expresión de una unidad metafísica absolutamente materialista: somos el rostro del planeta.

Eso nos da pie para empezar a hablar en concreto de las imágenes. Se tocarán primero los componentes de guión-montaje y dirección, y cinematografía.

Algunos directores establecen su relación especial con otras artes: literatura (Godard), teatro (Bergman), Jarsmush (música), Varda (fotografía). Yo establezco, como Sion Sono y Fellini, mi relación especial con los cómics, la novela gráfica y los mangas. Escribir guiones para mí se parece más a hacer un cómic, relación ni literaria, ni dramática, sino algo que yo me he referido como grama-turgia, escritura con gramas y sketches. Esto no es comentario menor puesto que el gesto y las decisiones de dirección se empiezan a gestar desde ese “storyboard germinal” (el cual precede al guión literario y guión técnico). El fondo son los astros es mi quinto corto de ficción (luego de CUERPAS-SIN-CUERPO, MADRE, GUERRA DE LOS MUNDOS) y el séptimo guión que realizo con mi método (de los cuales no se han realizado FALSO HERÁCLITO, MATERIA y HISTORIA DE LA PIEL, los primero tres proyectos de ficción “larga”). Esta forma de escritura cinematográfica me permite empezar el montaje desde el inicio del cortometraje, casi como si estuviésemos primero montando el

corto y luego rodándolo.

Empezar diciendo que El fondo son los astros (guión-montaje) no parte del canon clásico que subyuga las imágenes a la identidad, el deseo a la ficción, la existencia a la esencia. De esta forma no se va a encontrar objetivos, ni puntos de giro, ni actos, ni secuencialidad, ni respeto diegético, ni linealidad, ni clímax, etc. Los sujetos, las palabras y las cosas están puestas en relación de la diferencia, el deseo, el movimiento, etc. Como en *India songs* (1975), los diálogos nunca van a ser en función de una situación, van ser trozos entre temáticas regularmente inconexas; las voces van a ir y venir a su gusto sin preocuparse por la imagen visual, buscando, como dice Deleuze, ver por la boca u oír con los ojos. De esta manera, los diálogos no aparecen en el guión puesto que serán realizados en escena; las voces serán grabadas después de tener un montaje estable.

Bien, en cuanto a la dirección, la idea fue emplear actores naturales o sin formación. Mis amigos insistían en que querían hacer parte de una película. El espectro del realismo que se busca, y que de algún modo se ve emergiendo en los cortometrajes PEPEROMIA NEUROPLANTAE y PRESENCIA, se encuentra en el lado de lo contenido, tostado, o lo frito; casi el extremo opuesto a lo que es lo exagerado, lo histriónico, lo hiper-expresivo. Es decir, que todo el flujo del universo está del lado de la codificación contenida, aunque no de modo tan unívoco como por ejemplo Roy Andersson, que hace de este gesto de dirección la base de todo su universo, ver por ejemplo *Canciones del segundo piso* (2000) o *About Endlessness* (2019). Algunos directores que comparten este espectro son entonces Ozu, Bresson, y Nicolas Winding Refn, su paradigma es Buster Keaton. La mayor dificultad del gesto es encontrar su “drama”, como se expresan las interacciones entre los personajes en el código o grado de realismo del corto. *El fondo son los astros* presenta en repetidas ocasiones a Manuel -personaje principal- frente a la cámara o Manuel actuando sin otros personajes. Lo cual es paradójico porque uno

de los faros de corto es abandonar la idea de un ego omnipotente y omnipresente. De manera que uno de los retos del corto fue precisamente expresar esa decapitación del ego en un esfuerzo por sacarle la multiplicidad o potencia estética al cuerpo. La decisión del espectro de realismo es un acto político frente al soporte material; la amnesia hiper-acelerada del mundo digital es la razón fundamental del ritmo violentamente lento-congelado que nos proponemos buscar desde la dirección. El presente sobre-extendido y sobre-multiplicado al que nos expone la lógica de la inmediatez tiene una repercusión directa en la historia del cine.

El mundo sonoro es fundamental para el cortometraje y su intención de inmersión y cinestesia. Los sonidos pequeños (cuando Manuel está en el piso tocando la hierba, cuando las cuatro manos le están tocando la espalda siniestramente, cuando Manuel le está echando agua a la mano de Luciana), la música concreta (el sonido de cámara reptando, los golpes de martillo en la escena del cuarto, los microsonidos atmosféricos-vidriosos), la música eco-técnica intenta combinar sonidos electrónicos con la “melancolía del mundo prehumano”, combinar el sonido tenue de un celular con el bramido de unas montañas en las que nunca ha estado el humano; la musicalización general será construida con este sonido bajo, grave, azul a la par del aparecimiento esporádico -a veces esquizoide- de sonido agudo, punzante, desequilibrante. Es importante este punto, pues es una de las premisas subterráneas del corto, como se mencionó anteriormente es la indiscernibilidad o promiscuidad extrema entre lo artificial y lo natural. Este sonido agudo será construido con la mixtura “high tech” de un instrumento análogo ancestral: la ocarina. Creando una mixtura intemporal entre sonidos, una ocarina sintética con tonos brillantes y electrónicos. El reto que tenemos en la musicalización es encontrar un tipo de composición que absorba la parte melancólica y alegría neutra con la violencia poshumana de la ocarina sintética-electrónica. Podemos encontrar en esta playlist mucho del universo sonoro y la musicalización<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> <https://open.spotify.com/playlist/789YJWAjSHGKV0n3FLdtf6?si=0HawDTGoTbCEncxLc2KAAQ>

Algunas obras referentes cinematográficas y literarias:

El nombre del mundo es Bosque (novela, 1972), Singularidad (poesía, 2019), El tercer mundo después del sol (cuento, 2021).

Inland Empire (2006), Strange Circus (2005), Titane (2021), El páramo de cumanday (1965), El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas (2010), Look Then Below (2019), Memoria (2021).

## Diario de posproducción

23/10/2024

Siento que el montaje cada vez más coge fuerza, siento que deberíamos usar menos imágenes. Tengo varias preguntas sobre la ficción. Estoy revisando muchas veces los audios a ver si funcionan con ciertas imágenes.

04/11/2024

Hoy creo que tenemos una versión muy consolidada del corto, sin embargo siento que le falta tanto tanto. Ya tenemos una versión que se autosostiene completamente. Se me han estado ocurriendo más y más imágenes, más y más formas de probar, crear. Intentando sacar de las entrañas de lo eco, algo ciber-tecno. Las lecturas del libro de Patricia sobre la imagen-neuro son perfectas para este momento. Aún nos falta grabar casi todos los ambientes, todos los foleys, algunas voces. Sin embargo creo que el corto se sostiene demasiado bien.

13/11/2025

El fin de semana pasado intentamos rodar las últimas imágenes necesarias para el corto. Yo he estado entrando en trances o paranoias sobre el tema de los aliens. Han pasado una serie de casualidades muy extrañas esta semana, mi mamá me levantó diciendo que había soñado con alienígenas, los proyectos se me cerraron dos veces de repente, amigos con los que no hablo hace meses me han escrito preguntándome sobre "Los otros".

17/11/2024

He estado leyendo bastante sobre estudios militares, descubrí que en el siglo xxi el término UFO cayó en desuso. UFO (UNIDENTIFIED FLYING OBJECT) se replanteó por uno menos peyorativo UPA (UNIDENTIFIED anomalous phenomena). Esto fue una revelación para mí por

muchas razones. Tengo muchas ansias de terminar de grabar las cosas, terminar de montar lo que nos queda.

19/11/2024

Me siento un poco abrumado por el bloque de duración de la escena 10 a la 14 (contando la transición de la diez y sin contar la catorce). Creo que hay muchos elementos, debe ser un bloque que afine los signos sueltos como el fútbol, los guantes, el martillo, la muerte/cadáver. Me siento incompleto montando sin los elementos que faltan grabar. Montar con elementos faltantes es montar como si no existieran, puesto que el bloque de duración es un completo experimento con las potencias de lo concreto -germinales en el guión-. Creo que mi salud mental está un poco trastocada, mis amigos me envían demasiados videos de Facebook sobre "aliens". A veces me quedo mirando a la ventana, desde la cual se ven las montañas, esperando a que pase algo.

12/12/2024

Ayer fue mi cumpleaños. Estuvimos en Bogotá presentando otro cortometraje: Algalia. Debí alejarme un poco del tema de los aliens. Ya me estaba empezando a dar ansiedad y paranoia. Hace mucho no tenía un raye semejante con un proyecto. Me siento una persona muy obsesiva. El montaje me parece un lugar precioso. El montaje da sensación de infinito. Muchas ideas me pueblan mucho.

25/12/2024

Tenemos un corte oficial.

22/01/2025

Tuvimos en el colectivo una discusión muy fuerte. Dos personas del colectivo se van a separar. Una de esas personas era el diseñador de sonido.

22/02/2025

Estoy muy molesto. No es una situación para hablar, las decisiones están tomadas. No voy a volver a trabajar en la vida con esa persona. No supo y no sabe resolver los problemas laborales ni profesionales.

## Bibliografía

- Atheortua, J. (2020). *Los cines por venir*. Editorial Crítica.
- Acosta, F. (2019). *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus Editorial.
- Avanessian, A. & Reis, M. (2017). *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Caja negra.
- Baudrillard, J. (1991). *The Gulf War Did Not Take Place*. Indiana University Press.
- Braidotti, R. (2012). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Braidotti, R. (2019). *El conocimiento posthumano*. Gedisa.
- Braidotti, R. (2022). *Feminismo posthumano*. Gedisa.
- Bergson, H. (1907). *La evolución creadora*. Editorial Cactus.
- Bifo, B. (2017). *Fururabilidad*. Caja negra.
- Billi, N. (2009). *Jean-Luc Nancy. Hacia una ontología ecotécnica para un giro material del mundo. Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, (6-7), 221-238. [\(PDF\) Jean-Luc Nancy. Hacia una ontología ecotécnica para un "giro material" del mundo](#).
- Castaño, U. (2019). *Chiribiquete - La Maloka Cósmica de los Hombres Jaguar*. Editorial Autores independientes.
- Canales, J. (2020). *Albert Einstein, Henri Bergson y el debate que cambió nuestra comprensión del tiempo*. Arpa Editores.
- Catalá, J. (2005). *La imagen interfaz*. Universidad del País Vasco.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas: una metafísica de la mixtura*. Miño y Dávila.
- Coccia, E. (2021). *Metamorfosis*. Siruela.
- Danowski, D., & Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Deleuze, G. (1968). *El bergsonismo*. Cactus.
- Deleuze, Guattari (1972). *Antiedipo*. Paidós.

- Deleuze, Guattari (1980). *Mil mesetas*. Paidós.
- Deleuze, G. (1983). *Estudios sobre cine: imagen-movimiento*. Paidós.
- Deleuze (1985). *Estudios sobre cine: imagen-tiempo*. Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu ediciones.
- Delanda. (2002). *Intensive science*. Bloomsbury.
- Durham, P. (2015). *The marvelous clouds: toward a philosophy of elemental media*. The University Chicago Press.
- Echavarría, J. (2021). *Los valores de las ciencias: Del ideal de neutralidad del siglo xix a la supremacía actual de la innovación*. *Revista Investigación y Ciencia* (1), 30-31.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Galilé.
- Hui, Y. (2016). *The Question Concerning Technology in China: An Essay in cosmotecnics*. Urbanomic.
- Haraway, D. (2019). *seguir con el problema*. Consonini.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y Mujeres: La reinención de la naturaleza*. Editorial Cátedra.
- Krenak, A. *Futuro primitivo*. Editorial Taurus.
- Spinoza, B (2011). *Ética según el more geométrico*. Alianza editorial.
- Sibilia, P. (2005). *Intimidad espectacular*. Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Stam, R. (1998). *Introducción a las teorías de cine*. Paidós.
- Shaffer. (2009) *El fin de la excepción humana*. Marbot.
- Silvestri, L. (2022). *Un amigo judío: Spinoza maestro de la libertad*. Editorial independiente.
- Stengers, I. (2018). *Another science is possible: a manifesto for slow science*. Polity press.
- Nancy, J.L. (2006). *El ser singular plural*. Arena libros.
- Nancy, J.L. (2006). *El sentido del mundo*. La marca.
- Nancy, J.L. (2010). *Corpus*. Arena libros.

- Muro, G. (2022). *Memorias del autómeta*. Revista Espectros (24).  
[https://espectros.com.ar/wp-content/uploads/Las-memorias-del-auto%CC%81meta\\_por-Gabriel-Muro.pdf](https://espectros.com.ar/wp-content/uploads/Las-memorias-del-auto%CC%81meta_por-Gabriel-Muro.pdf)
- Rolnik, S. (2016). *Esferas de la insurrección*. Cactus.
- Rodriguez, M. (2019). *Las palabras en las cosas: saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Cactus.
- Rodowick, R. (2007). *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press.
- Ruiz Serna, D., & Ojeda Ojeda, D. C. (2023). *Belicopedia*. Ediciones Uniandes.  
<https://ediciones.uniandes.edu.co/library/publication/belicopedia>
- Latour, B. (1991). *Nunca fuimos modernos. Siglo Veintiuno Editores*.
- Lazzarato, M. Melitopoulos, (2021). *Maquinic animism*. Autopublicación.
- Lazzarato, (2014). *Sign and machines*. Semiotext(e) Politics.
- Lazzarato, M. (2019). *Videophilosophy*. Columbia University Press.
- Lovelock, J. (1988). *Las edades de Gaia*. Editorial libre pensamiento.
- Lispector, C. (2017). *La pasión según G.H.* (A. Villalba Rodríguez, Trad.) [Libro electrónico].  
Titivillus.<https://libroschorcha.files.wordpress.com/2017/12/la-pasion-segun-g-h-clarice-lispector.pdf>
- Quintana, P. (2021) *La rabia*. Herder Editorial.
- Meillassoux, Q. (2015). *Science Fiction and Exro-Science Fiction*. Univocal Publishing.
- Morton, T. (2010). *El pensamiento ecológico*. Paidós.
- Morton, T (2019). *Ecología oscura*. Paidós.
- Morton, T. (2021). *Todo arte es ecológico*. Editorial GG.
- Oswaldo, O. (2021). *Las muertes del cine colombiano*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Parmeggiani, M. (2003). *Experimentalismo versus hermenéutica: G. Deleuze*. Episteme (23), 119-140.
- Preciado, P. (2008). *Testo yonqui*. Anagrama

- Parra, J. D. (2016). *David Lynch y el devenir cine de la filosofía: una lectura deleuziana*. Editorial ITM.
- Perniola, M. (2014). *El sex appeal de lo inorgánico*. Trama editorial.
- Pister, P. (2012). *The neuro-image: a deleuzian film-philosophy of digital screen culture*. Stanford University Press.
- Pister, P. (2021). *New Blood in Contemporary Cinema: Women Directors and the Poetics of Horror*. Edinburgh University Press.
- Tripaldi, T. (2022). *Parallel minds*. Urbanomic.
- Virilio, P. (1991). *The Aesthetics of Disappearance*. Semiotext(e).
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural*. Editorial Katz.
- Wiedemann, S. (2023). Antropofagia y pedagogía del concepto: Experimentaciones devorativas de un manifiesto en dirección a una kinosofía por venir (2023). *Leitura: Teoría & Práctica*. <https://doi.org/10.34112/2317-0972a2023v41n87p15-30>
- Wiedemann, S. (2012). *Notas en dirección a una kinosofía. Vitalismo como pragmatismo especulativo y experimental. Deleuze, vitalismo filosófico: ontología de la resistencia*. 121-141. Editorial Universidad Autónoma de México.
- Wiedemann, S. (2023). Imaginación política y modos de experiencia cinematográficos: Algunos apuntes desde América Latina (2023). *Estudios Filológicos*, (72), 189–211. <https://doi.org/10.4067/s0071-17132023000200189>
- Wiedemann, S. (2019). *Olas: Un experimento en pensamiento-cine entre la catástrofe, el ritmo y la diferencia. Ritornelos y notas para una poética de la inmanencia. La deleuziana –online journal of philosophy*. (10), 401-427.
- Zuluaga, A. (2021). *Falso Heráclito*. Autopublicación. [https://drive.google.com/file/d/1pxtfYpwQRqvTOeF1BRMZ-C80xBhEIRdO/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1pxtfYpwQRqvTOeF1BRMZ-C80xBhEIRdO/view?usp=drive_link)

## Filmografía

Abbasi, A. (Director). (2018). *Border [Película]*. Nordisk Film.

Alzate W., Zuluaga, A. (Directores). *Algalia [Cortometraje]*. Caosmosis. Ver:

[https://festival.bogoshorts.com/corto.php?int=XG3C6fwm5ytnZ0tDUvwBXG3C6fwm&cat=1\\$\\$-edEZPxyXGdmX0ZBYb3yXG3C6fwm&lint=1\\$\\$-1\\$\\$-qm4nNEHfdmY0dDUL2CXG3C6fwm&tipo=1](https://festival.bogoshorts.com/corto.php?int=XG3C6fwm5ytnZ0tDUvwBXG3C6fwm&cat=1$$-edEZPxyXGdmX0ZBYb3yXG3C6fwm&lint=1$$-1$$-qm4nNEHfdmY0dDUL2CXG3C6fwm&tipo=1)

Arenas, J. (Director). (2019). *Suspensión [Película]*. Viceversa cine.

Baldwin, E. (Escritor) & D.J. Caruso (Director). (2004). *The Butterfly Effect [Película]*. New Line Cinema.

Ducournau, J. (Directora). (2021). *Titane [Película]*. NEON.

Guerra, C. (Director). (2015). *El abrazo de la serpiente [Película]*. Doppelgänger Films.

Gondry, M. (Director), & Kaufman, C. (Guionista). (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind [Película]*. Focus Features.

Jóhannsson, V. (Director). (2021). *Lamb [Película]*. A24.

Matsuoka, S. (Director). (2015). *The Whispering Star [Película]*. Sion Productions.

Rivers, B. (Director). (2014). *Look Below [Cortometraje]*. Autoproducción.

Resnais, A. (Director). (1961). *Last Year in Marienbad [Película]*. Avalon.

Samper, G. (Director). (1965). *El páramo de Cumanday [Cortometraje]*. Producción directora.

Sandino, A. (Director). (2021). *Entre la niebla [Película]*. Pluto films.

Palahniuk, C. (Escritor) & Fincher, D. (Director). (1999). *Fight Club [Película]*. 20th Century Fox.

Andrade, M. (Director). (2015). *Magia salvaje [Película documental]*. Fundación Ecoplanet & Grupo Éxito.

Calderón, A., & Rincón, C. (Directores). (2025). *Páramos II: El origen [Película documental]*.

Señal Colombia, Fotosíntesis Colombia & Endémica Studios.

<https://cms.rtvplay.co/peliculas-documentales/paramos-ii-el-origen>

- Higuchi, S. (Director). (2015). *Attack on Titan [Película]*. Toho Co., Ltd.
- Vélez, T., Zuluaga, J. & Laferal A. (Directores). (2024.) *El origen de las especies [Película]*. Crisálida.
- Vélez, T., Zuluaga, J. (2022). *Presagio [Cortometraje]*. Crisálida.
- Weerasethakul, A. (Director). (2004). *Tropical Malady [Película]*. Strand Releasing.
- Weerasethakul, A. (Director). (2006). *Syndromes and a Century [Película]*. Kick the Machine.
- Weerasethakul, A. (Director). (2015). *Cemetery of Splendour [Película]*. Kick the Machine.
- Weerasethakul, A. (Director). (2010). *Tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas [Película]*. Anna Sanders Films, Eddie Saeta S.A, Illuminations Films, Kick the Machine.
- Weerasethakul, A. (Director). (2021). *Memoria [Película]*. Neon.
- Wiedemann, S. (2012). *Abismo [Cortometraje]*. Autoproducción.
- Wiedemann, S. (2020). *Azul profundo [Cortometraje]*. Autoproducción.

## Cibergrafía

Coccia, E. [CENDEAC]. (2021,01, 02). *El jardín del mundo*. [Video]. Youtube.

[https://www.youtube.com/watch?v=mxTQjBwuZRA&ab\\_channel=CENDEAC](https://www.youtube.com/watch?v=mxTQjBwuZRA&ab_channel=CENDEAC),

Coccia, E. [Diseño UC]. (2023, 12, 07). *Modernidades no-humanas. Ecología, arte y mundo digital*. <https://www.youtube.com/watch?v=zDI0FQ5fAmc>

Reygadas, C. [Escuela Superior de Cine]. (2020, 15, 05). *Carlos Reygadas/ MASTER CLASS*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=95IWQIGHfh0>.

Larrain, P. [Escuela de cine de Chile]. (2013, 19, 04). *Taller cinematográfico/ Taller de cine*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=i-uN2Y1oODE>

Weerasethakul, A. [Cliffhanger Cinema]. (20, 09, 2021). *Una conversación con Apichatpong Weerasethakul sobre Memoria su más reciente película*. [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=-G7wSczJa\\_A&ab\\_channel=CliffhangerCinema](https://www.youtube.com/watch?v=-G7wSczJa_A&ab_channel=CliffhangerCinema)

Hincapié, D., Cesar, V., Andrés, R. [Parque Explora]. (11, 06, 2021). *Coloquio de ciencia ficción: Solarpunk, soñando un planeta sostenible | Planetario de Medellín*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wFRpdnfoV-A>

Bastidas, R. [Estereoscopio]. (16, 11, 2021). *Memoria de Apichatpong Weerasethakul es ciencia ficción de la buena!*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3ZAgN3umL-0&t=805s>

Cano, C. [Parque Explora]. (12,10, 2021). *La ciencia ficción que se hizo diseño | SURFIcciones | Exploratorio*. [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=bQUez4DKU\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=bQUez4DKU_4)

Lodi-Ribeiro, G., Martínez, A. & Medina, V. [Conarte Nuevo León]. (25, 09, 2021). *Mesa: Solarpunk visión radical de un futuro ecológico sostenible*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JVmAB6UD3gs>