

Ecologismo, bucolismo y disidencia. Iconologías ecodistópicas en la producción cinematográfica de los años 70

Ignacio Grávalos Lacambra

Profesor - Universidad de San Jorge

Doctor en Arquitectura por la Universidad de Zaragoza.

e-mail: igravalos@usj.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6185-9092>

<https://dx.doi.org/10.5209/ciyc.94880>

Enviado: 04/03/2024 • Aceptado: 28/04/2024

ES Resumen: A lo largo de los años sesenta la sociedad empezó a tener conciencia de los efectos de la contaminación y el agotamiento de los recursos del planeta, dando lugar a la eclosión del movimiento ecologista. Las reivindicaciones ambientales fueron adoptadas por la industria cinematográfica, muy influenciada por el pensamiento contracultural, constituyendo una extensión del debate científico y académico. Las producciones fílmicas relataron el rechazo generacional de la sociedad urbana y de sus derivaciones tecnológicas, estableciendo un nuevo imaginario ambiental a través de propuestas ecodistópicas. El artículo, a través de una metodología analítica y de una aproximación alegórica, profundiza en las películas *Contaminación* (Wilde, 1970) y *Naves misteriosas* (Trumbull, 1972) como casos de estudio representativos de las posiciones culturales adoptadas y que afrontan, a través de la disidencia urbana y del bucolismo artificial, el fin de lo urbano.

Palabras clave: Ecologismo y cine, contracultura, ecodistopía, Contaminación, Naves misteriosas, imaginario ambiental.

ENG Environmentalism, bucolism and dissidence. Ecodystopian iconologies in the film production of the 70s

Abstract: Throughout the 1960s, society began to become aware of the effects of pollution and the depletion of the planet's resources, leading to the emergence of the environmental movement. The environmental demands were taken up by the film industry, heavily influenced by counter-cultural thinking, and constituted an extension of the scientific and academic debate. The film productions told the story of the generational rejection of urban society and its technological derivations, establishing a new environmental imaginary through ecodystopian proposals. This article, through an analytical methodology and an allegorical approach, delves into the films *No Blade of Grass* (Wilde, 1970) and *Silent Running* (Trumbull, 1972) as representative case studies of the cultural positions adopted confronting, through urban dissidence and bucolic artificial bucolism, the end of the urban.

Keywords: Ecologism and cinema, counterculture, ecodystopia, No Blade of Grass, Silent Running, environmental imaginary.

Sumario: 1.Introducción. Un cambio de paradigma. 2. Metodología. 3. Escenificaciones de la destrucción ambiental. Casos de estudio. 3.1. Disidencias. Contaminación (No Blade of Grass, 1970). 3.2. Bucolismo tecno-natural. Naves misteriosas (Silent Running, 1972). 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

“¿Y las geografías virtuales, de ficción y de ciencia-ficción, que muchos adolescentes viven con más intensidad que sus propias geografías cotidianas? (...) ¿Cómo son estas geografías imaginarias, estas geografías de la evasión? La geografía crítica debería explorar estos y otros territorios incógnitos camuflados por la invisibilidad, como las geografías del dial, de las ondas electromagnéticas”.

(Nogué, Romero, 2006:43)

Como citar: Grávalos Lacambra, I. (2024). Ecologismo, bucolismo y disidencia. Iconologías ecodistópicas en la producción cinematográfica de los años 70, en *Cuadernos de Información y Comunicación* 29, 35-49.

1. Introducción. Un cambio de paradigma

A lo largo de la década de los años sesenta del pasado siglo se fue fraguando una conciencia ambiental que alertaría tanto sobre los peligros de la contaminación como de la sobreexplotación de los recursos del planeta. Una nueva sensibilidad, surgida a la sombra de la amenaza nuclear y los excesos tecnológicos, se fue consolidando, dando lugar a la eclosión del pensamiento ecológico.

Esta observación sobre la repercusión de la actividad antropogénica en la ecosfera, junto con las denuncias sobre el agotamiento de los recursos del planeta suscitó un cambio en el modo de entender la relación del ser humano con la naturaleza. La irrupción de la generación *baby boom* provocó un punto de inflexión en la consideración de una problemática que había sido silenciada por el conformismo de la generación anterior. A partir de la década de los años sesenta y, paradójicamente, en el contexto de una juventud formada en la sociedad de la abundancia, se produjo un cambio de actitud crítica. Las grandes corporaciones fueron adquiriendo un poder cada vez mayor, llegando a erigirse, a todos los efectos, como organizaciones sustitutivas del Estado. Galbraith (2012) había denunciado los desequilibrios desencadenados por el capitalismo americano que producía simultáneamente riqueza privada y miseria pública. Lo que se estaba produciendo era una limitación de libertades, en el que la publicidad transfería cada vez más la soberanía del consumidor a las empresas, descuidando o anulando las necesidades relativas a la esfera pública. La lógica de la sociedad opulenta imponía una sobreproducción ilimitada de necesidades, nutridas por campañas persuasivas que introducían a la sociedad en un estado de despilfarró y destrucción permanente. Se alimentaba así el debate sobre el nuevo protagonismo de los residuos dando lugar a la irrupción de una “sociología de la basura” (Baudrillard, 2009: 29). Las cuestiones ambientales y la debilitación del sector público se manifestaban como factores íntimamente relacionados en la medida en que se consolidaba el modelo de la sociedad de consumo.

La publicación de *Growing Up Absurd: Problems of Youth in the Organized Society* (Goodman, 1960), contribuyó a analizar la desafección de una generación juvenil que mostraba un distanciamiento cada vez mayor respecto a los principios de la sociedad norteamericana de la posguerra. Goodman, a través del estudio del descontento juvenil, señalaba expresamente los síntomas, muy correlacionados con la producción de necesidades artificiales, que habían derivado en una “sociolatría” que subvertiría los valores sociales. El autor proponía un redimensionamiento del modelo de crecimiento, reformulando cuestiones como el sentido de comunidad, la implicación ciudadana, la relación con el entorno natural o la cuestión tecnológica. El texto, ampliamente difundido en los campus universitarios a lo largo de los años sesenta, espoleó a multitud de jóvenes

escépticos con el sistema a reconsiderar sus objetivos vitales. No se trataba tan solo de un distanciamiento político, sino de un cuestionamiento estructural que abarcaba una redefinición sociocultural teorizada posteriormente por Roszak (1976) en *El nacimiento de una contracultura*.

Ya en 1962, la publicación de *Silent Spring* de Rachel Carson, se convirtió en un *bestseller* que fomentó la aparición de una conciencia colectiva sobre los estragos que estaban produciendo los pesticidas en el planeta. Formaba parte de una inquietud que empezaba a aflorar en el ámbito científico. Seis meses antes, Murray Bookchin, bajo el pseudónimo de Lewis Herber, publicaba *Our Synthetic Environment* (1962), obra que incidía en las consecuencias perniciosas de los tratamientos químicos del suelo, la contaminación o la radiación. Ambas publicaciones generaron un escepticismo crítico sobre las repercusiones del progreso industrial y tecnológico en el medio ambiente.

La sensibilidad desarrollada con la irrupción de la primera ola del ecologismo (1962-1974) irá conformando una conciencia muy comprometida con la gestión de los recursos del planeta frente a las demandas desmedidas que precisaba la sociedad del consumo. A principios de los años setenta se publicaron varios documentos que transmitieron a la sociedad serias preocupaciones por el agotamiento futuro de los recursos. En 1971 se publicó *El círculo que se cierra* de Barry Commoner, arrojando una visión que bien podría interpretarse como el inicio del movimiento ecologista. Un año más tarde, en 1972 y anticipándose a la inminente Crisis del Petróleo, el Club de Roma publicó *The Limits of Growth* (Meadows, 1974), informe elaborado por el MIT y ampliamente difundido, alertando seriamente sobre el peligro real del agotamiento de los recursos del planeta.

En ese mismo período, surge por primera vez el concepto de “decrecimiento” (*décroissance*), formulado por el filósofo André Gorz, ofreciendo una resistencia crítica al desmedido crecimiento capitalista. Bajo esa perspectiva, en 1973 E.F. Schumacher publicó *Small is Beautiful: A Study of Economics As If People Mattered*, que, con un sentido profundo de la sostenibilidad, reconectaba tanto con *Growind Up Absurd* como con el informe del Club de Roma, convirtiéndose en un ensayo transcendental sobre la realidad económica de ese momento. Las advertencias realizadas por estos autores tuvieron una gran repercusión en la sociedad civil, inspirando la creación de movimientos ecologistas como *Friends of the Earth* (1971), *Greenpeace* (1971) o *People* (1972). El pensamiento ecológico, a través de constantes publicaciones y manifiestos, se erigió así como uno de los argumentos cruciales en la construcción de una responsabilidad social con el medioambiente.

Pero no solo fue a través de los textos mencionados, sino que las reivindicaciones ambientales fueron adoptadas por las diferentes producciones culturales y muy especialmente por la cinematográfica (Morin, 1966). El cine, a través de sus numerosas ficciones, fue considerado como un instrumento reivindicativo, constituyendo una extensión del debate científico y académico. La frontera entre la ciencia y la ficción, entre la posición académica y la mediática, había adquirido una nueva dimensión, erigiéndose como un elemento conformador de imaginarios sociales (Eco, 2004).

En el periodo inmediatamente anterior, la industria cinematográfica había realizado una extensa iconología de la destrucción bélica de la posguerra. Sin embargo, unas décadas más tarde, la devastación urbana ya no es consecuencia de la industria bélica sino de la química. A la amenaza atómica le iba a suceder el miedo ecológico y ello, como se verá, tendrá una importantísima influencia en la imaginaria fílmica. La preocupación por una sobreexplotación de los recursos originó propuestas que denunciaban a través de diversas alegorías el sistema productivo y de consumo. El artículo explora la relación de los primeros discursos ecológicos con la producción cinematográfica y los códigos que esta sostuvo para escenificar las diversas posiciones sociales derivadas de una incipiente conciencia ambiental. Tal y como afirma Dean, contextualizándolo con los otros terrores de la década:

“Las películas de ciencia ficción de principios de los años setenta reflejan el desarrollo de un neo-aislacionismo (tal vez como resultado de una costosa participación en el sudeste asiático), un temor cada vez menor al apocalipsis nuclear (parcialmente como resultado

del deshielo en la Guerra Fría); y una creciente preocupación por los problemas domésticos y terrestres, la mayoría relacionados con el control totalitario del gobierno sobre la vida de las personas o la superpoblación, la escasez de alimentos, la contaminación y la ecología. (...) El tema único que dominó la imaginación de la ciencia ficción entre 1970 y 1977 fue la superpoblación y sus problemas concomitantes de escasez de alimentos y vejez". (1978: 36).

2. Metodología

La investigación parte de una revisión de películas occidentales, principalmente norteamericanas, realizadas entre la segunda década de los años 60 y finales de los años 70. Para ello, se ha considerado un amplísimo espectro de producciones estrenadas en dicho periodo (Grávalos, 2020), permitiendo establecer una cartografía en la que la preocupación ambiental se observa todavía en construcción, pero con una inequívoca emergencia simbólica.

Dicho periodo coincide con el nacimiento de los movimientos ecologistas y con la irrupción de la contracultura, movimiento que inspiró la mayoría de las reivindicaciones cinematográficas y en la que el desencanto por el progreso y la tecnología está muy presente. Las películas analizadas están realizadas a partir de 1967, momento en el que se asiste a la proliferación y el éxito de productoras independientes (Biskind, 2012). El periodo contemplado concluye con el advenimiento del capitalismo avanzado que canceló, al menos en el imaginario fílmico, las utopías contraculturales de la generación del 68.

Para el estudio de los casos se ha implementado una aproximación metodológica basada en el análisis de contenido (Vicente-Torrico, 2021), diseccionando numerosos factores del relato fílmico, abarcando la temática, el perfil de los protagonistas, el contexto político y sociocultural o la tipología de la producción. Se ha analizado la secuencia de causas – consecuencias – soluciones de la problemática abordada en los casos contemplados. Por otra parte, se ha realizado una categorización en función de diversas dimensiones: espaciales, y muy concretamente del carácter atribuido al lugar; temporales, según la concepción del presente y del futuro; y sociales, determinados por el tipo de agrupamiento especulado en cada caso.

Finalmente, se ha prestado una especial atención a las persistentes referencias alegóricas y morales (Eco, 2004), que han ido reflejando las diferentes representaciones sociales de las décadas estudiadas. Estos acercamientos, observados bajo una óptica transversal, han permitido establecer una estructura categórica en función de las relaciones antrópico-naturales, formando parte sustancial de la argumentación del presente artículo.

3. Escenificaciones de la destrucción ambiental. Casos de estudio.

Las propuestas contraculturales elaboradas por la generación del 68 presentan una transmutación simbólica en la que la "estética de la marginalidad" (Imbert, 2010), deviene en un inesperado objeto de deseo para la industria cinematográfica. El abandono de la censura instaurada por el código Hays, vigente desde 1934, amplió sus posibilidades expresivas. En este contexto, el éxito inesperado de *Easy Rider* (Hooper, 1969) supuso un punto de inflexión, revitalizando los géneros y mostrando a la industria maneras alternativas y rentables de trabajar con bajos presupuestos. Ello va a provocar una redefinición de los bordes y la puesta en valor de asuntos que habían resultado periféricos para la generación anterior. Los movimientos sociales, la conciencia de lo público, los derechos humanos, el racismo, el feminismo, o la propia preocupación ambiental, pasarán a ser cuestiones cruciales en un pensamiento plural que iba despojándose de las certezas de la modernidad y consolidándose como argumentos bajo unas lógicas posmodernas.

En el contexto fílmico, los intentos de una renaturalización del espacio urbano se van a manifestar puntualmente a través de especulaciones distópicas en las que quedaba de manifiesto el carácter heroico de una resistencia en el entorno urbano que se muestra hostil o devastado. Estas propuestas reflejarán la eclosión de microsociedades o de tribus dedicadas a una

ecologización imposible de la ciudad, subrayando todas aquellas dificultades de la experiencia urbana. La ciudad se presentaba aquí en un estado posthumano, salvaje, embrutecida y violenta.

Consecuentemente, va a ser más frecuente la atención cinematográfica a la huida de la metrópolis, que derivará tanto en la formación de asentamientos comunales como en la instauración de un nuevo nomadismo que consideraba el tránsito como un fin y no como un medio¹. El viaje, instaurado en el imaginario juvenil a través de la producción cultural de la generación *beat*, se transformó en una forma simbólica de habitar el mundo.

El imaginario fílmico, magnetizado por este rechazo hacia lo urbano, se va a cimentar sobre la destrucción o abandono de las ciudades hasta el punto de eliminarlas literalmente de la escena. Aparecerán entonces las visiones más pesimistas sobre la humanidad, formuladas tanto en clave de desastre nuclear como de colapso ecológico (Barber, 2006). Estas propuestas, interpretadas por Sontag (1996) bajo una cierta condición terapéutica, tenderán a interiorizar la imaginación del desastre. A lo largo de los años sesenta, se producirá una normalización del efecto nuclear. La sociedad había asimilado ya los escenarios de la destrucción. Ya no solo se concebía un final sino que, en un acto de resistencia, se configuraba la posibilidad de un nuevo inicio, una tabula rasa en la que surgen los paisajes vacíos del post-holocausto, despojados de cualquier referencia en la que desaparecen los grandes símbolos urbanos, convertidos ahora en “la basura del desastre” (Sobchack, 1987: 119). A finales de los años sesenta y a lo largo de los años setenta la filmografía ya no exhibe límites a la destrucción, el horror se exhibe sin restricciones y el fin total, que deja de ser un tabú, pasa a ser una posibilidad más.

La ciudad ya sólo aparecerá como vestigio de una civilización en la que el progreso sólo había acarreado la destrucción total. Metrópolis como Londres, Nueva York, Los Ángeles o San Francisco serán revisitadas en clave de pérdida, de ausencia. El cine de finales de los años sesenta y principios de los setenta muestra el desencanto del final de un sueño, el sueño de la modernidad, que acaba identificándose con una iconografía de la destrucción, desamparo y vacío (Aragón y Vázquez, 2007). La condición humana, bien a través de una visión evolucionista hacia una inteligencia artificial, bien a través la destrucción total, empieza a vislumbrar su colapso, el final de una etapa.

Del estudio detallado de la filmografía que se encuadra en el planteamiento de la problemática ambiental se dirimen dos acercamientos principales. El primero, muy arraigado a la realidad, presenta diversos estados de resistencia y disidencia. Frente al fracaso de las ciudades emerge la recuperación de la naturaleza como vía de escape, bien sea creando reductos verdes dentro de la misma ciudad (resistencias), bien sea rechazando plenamente el modo de vida urbano y buscando otros lugares inmersos en lógicas naturales (disidencias).

Los casos fílmicos basados en la resistencia se centran en el relato agónico de las ciudades. El espacio vacío, violento y vandalizado muestra el final de lo urbano en el que aparece simbologías fundamentalmente de la extinción². Las propuestas basadas en la disidencia recogen una sensibilidad muy presente, y muy censurada también por el pensamiento *yippie*, de una generación que rechaza la posibilidad de una reconversión política, y a través de posturas escapistas rehúye enfrentarse a las problemáticas urbanas. Es producto de una desafección, de un

¹ Véanse películas como *Buscando mi destino* (Hopper, 1969), *Zabriskie Point* (Antonioni, 1970), *Contaminación* (Wilde, 1970), *Gas-s-s-s* (Corman, 1970), *Walkabout* (Roeg, 1971), *El valle* (Schroeder, 1972) o, ya en clave alegórica, *El planeta de los simios* (Schaffner, 1968).

² La imaginaria de las ciudades abandonadas mostrará un amplio espectro geográfico. Nueva York aparecen en *El mundo, la carne y el diablo* (MacDougall, 1959) o en *Nueva York, año 2012* (Clouse, 1975); Los Ángeles en *El último hombre...vivo* (Sagal, 1971); Washington en *La fuga de Logan* (Anderson, 1976); San Francisco en *La hora final* (Kramer, 1959); Roma en *El último hombre sobre la Tierra* (Salkow, Ragona, 1964); Mián en *Los canibales* (Cavani, 1970); Barcelona en *Fata Morgana* (Aranda, 1965) y, todavía en territorio español, una pequeña localidad de provincias en *La hora incógnita* (Ozores, 1964); Puerto Rico en *La última mujer sobre la Tierra* (Corman, 1960).

desencanto global que impulsa al ser humano hacia un autoexilio en busca de otros parajes para establecer otras maneras de vivir.

El segundo grupo pertenece a una visión igualmente dramática pero que encuentra la respuesta de la naturaleza a través del artificio³. Una nueva naturaleza, erigida a través de sistemas artificiales, mecanismos digitales o de simulación, sostiene un bucolismo imposible, en el que el contacto con el paisaje se reduce a una mera representación. Aquí, la tecnología, no es rechazada plenamente como en el primer caso, sino que es utilizada para sustituir a una naturaleza extinta a través de un romanticismo iconológico.

El artículo se centra en estas dos posiciones antagónicas, la disidencia y el bucolismo artificial, señaladas aquí como representativas del conjunto de las producciones cinematográficas. Se han escogido dos casos de estudio que resultan significativos de estas dos actitudes y que se antojan especialmente apropiados para explorar la conformación de los imaginarios ecológicos. *Contaminación* (Wilde, 1970) y *Naves Misteriosas* (Trumbull, 1972) se han considerado dos referencias filmicas representativas de estas dos categorías, arrojando luz para la comprensión de esta problemática.

3.1. Disidencias. Contaminación (No Blade of Grass, 1970)

La preocupación medioambiental tendría una de sus réplicas cinematográficas en *Contaminación* (*No Blade of Grass*. Wilde, 1970), película basada en la novela *The Death of Grass*, publicada en 1956 por John Christopher. Constituye un auténtico manifiesto visual de la conciencia ecológica y cuyo estreno se anticipó a influyentes *bestsellers* como *Los límites del crecimiento* o *El círculo que se cierra*, publicados un año más tarde. Tanto la película como los mencionados textos participan de las mismas preocupaciones ambientales y demográficas. *Contaminación* inicia con un fotograma inspirado en la mítica *earthrise*⁴, mostrando la fragilidad del planeta suspendido en el espacio. Tras este inicio, una voz en *off* advierte de todos excesos producidos por la sociedad industrial: superpoblación, densificación, contaminación, acumulación de residuos, hiperconsumo, así como la colmatación del territorio, advirtiendo que “(...) llegó un momento en que la Tierra contaminada ya no resistió más”. Todos ellos son presentados al inicio de la película en una serie de secuencias veloces que componen un panorama devastador basado en situaciones cotidianas. La presentación de grandes polígonos industriales contaminantes, nubes ácidas, ríos convertidos en vertederos químicos, desguaces de vehículos que abarcan amplios territorios, edificios colmena, periferias hipersaturadas o vías urbanas colapsadas por el tráfico componen un catálogo catastrofista del mundo de hace cincuenta años que no dista en absoluto del actual (Figura 1). Tras este inicio, que bien podría ser representativo de cualquier metrópoli, la película se focaliza en Londres⁵, constituido como lugar privilegiado del desastre, donde estas urgencias son contrapuestas a imágenes representativas de la vida opulenta significada por los excesos de la sociedad de consumo.

³ Véanse *Naves Misteriosas* (Trumbull, 1972), *Cuando el destino nos alcance* (Fleischer, 1973) o *La fuga de Logan* (Anderson, 1976)

⁴ *Earthrise* es el nombre de la primera fotografía que se hizo a color de la Tierra desde un satélite artificial. Fue tomada por Bill Anders desde el Apolo 8, en su trayecto hacia la luna, el 24 de diciembre de 1968. En el año 2003 la revista *Life* la incluyó en una lista entre las 100 fotografías que cambiaron el mundo.

⁵ Londres ha captado habitualmente la atención cinematográfica como tropo privilegiado del desastre en la ciencia ficción (Gorostiza, 2006).



Figura 1. Taxonomías del desastre. Fotogramas de *Contaminación*.

La película participa de las mismas inquietudes denunciadas en *Primavera Silenciosa* sobre los efectos perniciosos de los pesticidas en el medio natural, fundamentalmente el DDT (Figura 2). La trama se articula en torno a la contaminación de las ciudades afectadas por un virus, “el morbo de la hierba”, que ha provocado una epidemia extendida a las gramíneas y, por tanto, afectando a la producción de los cereales. Al igual que sucedía en la literatura ensayística, la acumulación de residuos contaminantes y pesticidas, tanto en la atmósfera como de la tierra, es señalada como la causa del virus.



Figura 2. Pesticidas y destrucción. Fotogramas de *Contaminación*.

La película incide en la globalización del desastre ecológico, interiorizando una problemática que se infiltra directamente en el ámbito occidental. Como ya había sucedido con el terror atómico, en que la filmografía especuló con la afectación directa de ciudades como Nueva York o Londres, en esta ocasión pretende resituar la problemática en un lugar reconocible y cercano a la conciencia anglosajona. Si en un inicio el virus afecta a países asiáticos y africanos, la amenaza pronto adquiere una dimensión global introduciéndose rápidamente en Gran Bretaña.

La primera consecuencia señalada en la película será una hambruna generalizada que causará más de 600 millones de fallecidos, volviendo a revitalizar el discurso malthusiano sobre la superpoblación, dramatizado mediante la denuncia de operaciones de exterminio planificadas por

el gobierno para combatir el agotamiento de recursos. Sin embargo, el argumento de la superpoblación como factor crítico, incrustado en la conciencia colectiva, fue rechazado desde posiciones teóricas. Commoner (1973: 151), a través de una serie de datos estadísticos, desmonta los mitos de la población y de la abundancia, señalando a las tecnologías de la producción como el factor desencadenante del desastre, al eslabón entre la sociedad y el ecosistema, apuntando expresamente a “el fallo tecnológico”.

El agotamiento de los recursos desencadenará una larga lista de desastres: epidemiológicos, representados por el surgimiento incontrolado de brotes de cólera; morales, con la planificación oficial de exterminios o la aparición de casos de canibalismo; y sociales, a través de los numerosos desórdenes públicos y el surgimiento de diferentes grupos violentos.

No solo se trata de la cuestión vírica, sino que también se introduce, y casi de un modo premonitorio, la problemática del calentamiento global. En la película, un niño le comenta a otro: “*El clima terrestre es cada vez más cálido, porque la contaminación hace que el aire mantenga el calor. Y se van fundiendo los hielos polares. (...) Sea como sea, todo morirá*”. En esos momentos todavía no se había señalado el deterioro de la capa de ozono, pero la constatación de un progresivo cambio climático empieza a formularse en el imaginario como una incipiente preocupación.

La reacción inmediata ante los crecientes desórdenes es la huida de la ciudad, en este caso de Londres, en busca de parajes no contaminados en los que poder cultivar bulbos, erigiendo la figura de la “granja” como un espacio simbólico para la supervivencia⁶. La película relata este exilio, lleno de dificultades por la instauración de la Ley Marcial, los bloqueos del ejército o la de los numerosos grupos organizados que se ven obligados a recurrir a la violencia extrema para sobrevivir. Las ciudades, en una imagen anticipatoria de la reciente pandemia, quedan confinadas.

Las consecuencias de la contaminación afectan de manera drástica a la organización social, escenificada primeramente por la desaparición de las instituciones públicas, el posterior intento de reorganización a través de un “Comité Mundial de Ecología” o de un “Comité Ciudadano de Emergencia”, hasta la eclosión final de pequeños grupos, formados por unas cuantas familias, que constituyen comunidades independientes sometidas únicamente a la “ley del grupo”. Al igual que sucedía en las propuestas cinematográficas que especulaban sobre el desastre nuclear⁷, el relato de la sociedad avanzada deriva en el fin de un modelo social y en la búsqueda de una reestructuración en base a la supervivencia de pequeñas tribus. En esta cuestión se vuelve a coincidir con lo relatado en los manifiestos ecologistas en los que la destrucción generalizada de la especie humana provocaría la supervivencia de algunos seres humanos debido a que el derrumbe de la civilización reduciría el ritmo de la degradación ambiental, quedando “*una especie de neobarbarie, con un futuro sumamente incierto*” (Commoner, 1973: 182).

Los protagonistas responden a arquetipos iconológicos de la filmografía. Como es habitual en este periodo, para la expresión decadente del progreso el cine señala expresamente a las figuras del científico, del ingeniero o del arquitecto, que representa con trastornos mentales o malformaciones físicas (cojos, mancos, etc.) como expresión del fracaso tecnocrático. En este caso, la presencia del joven bioquímico pusilánime o, muy en concreto, la del arquitecto tuerto, encarnan las anomalías simbólicas del progreso. La consideración del científico resulta imprescindible ya que se establece como protagonista necesario para la comprensión del mundo. Por otra parte, como símbolo canónico de la ultraviolencia, está el grupo representado por tribus moteras, en una reinterpretación de los canónicos *Ángeles del infierno*⁸.

El abandono de las ciudades genera un viaje iniciático donde ya no queda nada de la civilización urbana. En una sincronía sociedad-lugar, la destrucción de la fina epidermis que rodea la Tierra conlleva la propia aniquilación de la especie humana. El viaje hacia la figura simbólica de la

⁶ En el contexto ambiental la granja adquiere una dimensión simbólica, del mismo modo que en los casos filmográficos de las resistencias urbanas, la figura del huerto comunitario protagonizará el único espacio para la supervivencia metropolitana. Véase *Nueva York: año 2012 (The ultimate warrior)*. Clouse, 1975)

⁷ Véase *Pánico Infinito (Panic in Year Zero!)*. Milland, 1962) en la que se producen secuencias de destrucción, huida y desestructuración social muy similares a las aquí planteadas.

⁸ Véase *Los ángeles del infierno (The Wild Angels)*. Corman, 1966).

granja representa una huida hacia adelante en la que lo que se está dejando atrás es una idea caduca de la civilización moderna y lo que se pretende encontrar son otros comienzos alternativos, caracterizados por tránsitos que no generan huellas a través de un paisaje sin atributos. Esta deriva en busca de un lugar presenta una condición nómada en la que el grupo, muy reducido, se ha tenido que desprender de todos sus bienes, dejar atrás la opulencia manteniendo los mínimos imprescindibles para su supervivencia. Cualquier objeto no estrictamente necesario es rechazado, preconizando, esta vez de manera forzosa, una concepción alternativa de vida caracterizada por el slogan “*small is better*”. El discurso ambientalista incidiría en este aspecto, en la excesiva acumulación de residuos como uno de los factores que rompería el ciclo ecológico, del “círculo que se cierra” (Commoner, 1973).

La película, como la mayoría de las producciones ecodistópicas, rehúye cualquier final esperanzador. La granja como final del camino se muestra en clave de imposibilidad. El grupo estará destinado a seguir vagando por el territorio, adquiriendo un carácter nómada que le impedirá establecer raíces en ningún lugar, resaltando el desajuste entre la vida y su medio (Figura 3). Una verdadera u-topía.



Figura 3. El paisaje sin atributos. Fotogramas de *Contaminación*.

En muchas de las propuestas ambientalistas se desprendía un mensaje moral, a veces explícito como en el caso de *Viaje al futuro (Idaho Transfer)* (Fonda, 1973), en la que el propio director, realizando una secuencia de sus obsesiones personales, afirmaba:

“En *Easy Rider* trataba de realizar nuestro acercamiento social y como conseguíamos organizarnos en un tipo de sociedad como aquella de 1969; en *The Haired Hand* me había ocupado del modo en que eran tratados los hombres y las mujeres y cómo venía organizado el núcleo familiar; en *Idaho Transfer* tuve la ocasión que esperaba: hablar de lo que estamos haciendo a nuestro medio ambiente. Con esta película, nosotros hemos tenido la oportunidad de estimular vuestra curiosidad, ya sea porque os guste pasear por una playa llena de bolitas de poliestireno o porque preferáis la playa, ya sea porque sepáis cómo reutilizar los desperdicios o ya sea porque no entendáis el peligro que representa el desperdicio en sí mismo, o que os deis cuenta que también el oxígeno podría agotarse y que se podría vivir diez días sin agua y que sin alimentos se pueden vivir diez o quince días, pero si estáis cuatro minutos sin oxígeno, ya se acaba todo (...)” (Fonda, 1973).

Del mismo modo, *Contaminación* se cierra como al inicio, con una voz en off que arrojará un alegato ambientalista que hace especial hincapié en dos asuntos. El primero alerta sobre diversas cuestiones que fueron señaladas inicialmente como ficción en el largometraje, pero que fueron sucediendo contemporáneamente en la realidad⁹. El segundo es un llamamiento a la implicación ambiental:

“¿Cuántas cosas más llegarán a ser ciertas? Depende de usted, de todos nosotros. Colaboremos en evitar la contaminación de todo que está a nuestro alrededor. Empleemos

⁹ Se señala explícitamente la aparición de un hongo en Estados Unidos que devastó la producción de trigo y cebada desde Mississippi a Wisconsin; la aparición súbita del cólera después de no haberse visto en mucho tiempo o el surgimiento de grupos vandálicos.

todos los medios a nuestro alcance para lograr que se dicten leyes contra la contaminación. Apoyemos sobre todo a aquellos que trabajan para que esta lucha tenga prioridad. Estamos en guerra. Desde ahora” (Voz en *off* en la última secuencia de la película)

3.2. Bucolismo tecno-natural. Naves Misteriosas (*Silent Running*, 1972).

La otra vía de exploración fue la relacionada con aproximaciones tecnoutópicas, que en general y muy concretamente en el contexto ambiental, fueron tratadas bajo perspectivas catastrofistas. Frente a visiones románticas, sumamente escépticas por el “fallo tecnológico”, se instauraba una corriente iluminista que todavía confiaba en el progreso científico. Sin embargo, las visiones ambientalistas serían especialmente críticas con estas aproximaciones. La tecnología, mostrada a través de sus símbolos más arraigados, como el de la imaginiería aeroespacial o la espacialidad de las cúpulas fullerianas, se convirtió en una alegoría de la condición humana.

El avance tecnológico reflejaba la escalada de las ambiciones privadas a través de las omnipresentes corporaciones que habían sustituido, tal y como denunció Galbraith, a las instituciones públicas. El discurso determinista capitalismo-destrucción subrayó el protagonismo de las corporaciones como estructura sustitutiva del Estado. Dicha denuncia afloró en diversas propuestas fílmicas¹⁰ pero desde una perspectiva ecológica, quizá sea *Naves misteriosas* (Trumbull, 1972) la película más incisiva en este aspecto. Ofrece un planteamiento radical en el que especula con el fin de la naturaleza, desplazada cada vez más a posiciones residuales o, como en este caso, expulsada definitivamente del planeta. Una flota de invernaderos espaciales de la compañía *American Airlines* es la encargada de conservar las últimas especies verdes de una Tierra desertizada, a través de invernaderos flotantes en el espacio (Figura 4 y 5). El bosque, como último reducto natural queda confinado en bóvedas fullerianas adaptadas a artefactos megaestructurales.



Figura 4. Iconologías fullerianas. Fotogramas de *Naves Misteriosas*.



Figura 5. Los huertos espaciales. Fotogramas de *Naves Misteriosas*.

¹⁰ Véanse *Privilegio* (Watkins, 1967), *Playtime* (Tati, 1967), *Cuando el destino nos alcance* (Fleischer, 1973), *Chinatown* (Polanski, 1974), *Rollerball, un futuro próximo* (Jewison, 1975) o *Network* (Lumet, 1976).

La película relata la expulsión de la naturaleza de la vida terrestre que ha sido completamente sustituida por las producciones sintéticas. La denuncia de la deforestación total del planeta da lugar a reflexiones sobre sus consecuencias en el entorno natural y, del mismo modo e íntimamente relacionado, sobre la transformación de la condición humana, aflorando temas como la artificialidad, el mundo sintético, la inteligencia artificial o la autodestrucción.

En el discurso narrativo, adquiere un gran protagonismo el gran domo espacial. Se reinterpreta la idea de la cúpula como elemento encapsulador capaz de crear un ecosistema artificial y hermético frente a un ambiente atmosférico hostil. La cúpula geodésica, que fue tratada por la contracultura tanto como un elemento de protección así como un símbolo de una nueva espacialidad, se instauró como uno de los elementos más recurrentes en la iconología de un mundo futuro. La década de los años setenta afianzará la cúpula geodésica como elemento arquitectónico que revitalizaba el discurso de la modernidad arquitectónica, vinculado principalmente a la imaginería de ciencia ficción¹¹.

Naves misteriosas presentó uno de los espacios más inspiradores para el imaginario geodésico. En el contexto de unos invernaderos flotantes en el espacio interestelar que conservaban las últimas esperanzas verdes de un planeta desertizado, las cúpulas se mostraban como la posibilidad de permitir la supervivencia de la naturaleza, incluso más allá del ámbito terrestre. Si la cúpula había intentado independizar la ciudad de su entorno, en *Naves Misteriosas* esta autosuficiencia se lleva a la máxima expresión. La cúpula se había despegado del suelo y se ha convertido en un lugar flotante y navegante por el universo, muy alejado ya de su vinculación terrestre.

El concepto de la gran cúpula de vidrio contemplaba la idea de un exterior contaminado y proponía un mundo precintado bajo una capa protectora¹². De esta manera, se aceptaba una aproximación a una vida procesada formada por una atmósfera artificial, una regulación térmica, un filtrado del aire, un sol eléctrico, etc., que se extendía a todos los ámbitos de la vida cotidiana, desde la alimentación sintética hasta la programación artificial de las relaciones humanas. Por tanto, se relata el momento de un punto de inflexión en la civilización donde ya no tienen cabida los ciclos naturales que han sido sustituidos, y asumidos, por procesos tecnológicos (Figura 6).



Figura 6. Los soles sintéticos. Fotogramas de *Naves Misteriosas*.

La eliminación de la figura del bosque o, en su versión urbana, del parque, ponía fin a un sistema urbano democratizador. El parque, como había concebido Olmsted¹³, había constituido desde un inicio un modelo de interacción social, como un espacio interracial, un símbolo de libertad. En su condición de injerto urbano, había sido diseñado conceptualmente como un teatro en el que pudiera tener cabida la representación humana, creando una simbiosis entre el espacio artificial y el espacio de sociabilidad.

¹¹ Véanse *Vinieron del espacio* (Arnold, 1953), *Motín en el espacio* (Grimaldi, Pierce, 1965), *The Bubble* (Oboler, 1966), *Luna Cero Dos* (Baker, 1962), *Solo se vive dos veces* (Gilbert, 1967), *Cries of Ecstasy* (Weberl, 1972) o *La fuga de Logan* (Anderson, 1976).

¹² Véase la propuesta de Buckminster Fuller en 1960 para cubrir Manhattan con una cúpula gigante o la Biosfera de la Exposición Universal de Montreal construida en 1967.

¹³ Véanse las argumentaciones sobre la concepción de Central Park y su idea de artificio (Sennett, 2017).

Las confrontaciones naturaleza-artificio son constantes y llenas de simbologías. La seducción de la nave *Valley Forge* como artefacto arquitectónico derivaba de su composición formada por elementos sustraídos de un catálogo de diversas arquitecturas reconocibles pero ajenas entre sí. En una concepción híbrida, se presenta una arquitectura “*inmersa en un universo de referentes y contaminaciones*” (Rivas, 2016: 108), incorporando unas cúpulas geodésicas fullerianas como generadoras de un ambiente artificialmente controlado. De este modo, se formulaba lo que Lus (2017: 33) denomina una “*ciencia ficción megaestructural*” que va a tener un segundo recorrido en la producción fílmica mientras que como posición intelectual se presentaba ya agonizante (Figura 7).



Figura 7. La megaestructura como icono de la modernidad. Fotogramas de *Naves Misteriosas*.

El científico, en este caso encarnado en la figura del astronauta-hippie¹⁴, adquiere aquí un misticismo contracultural, haciendo frente al sistema y priorizando la conservación de la naturaleza sobre la rentabilidad mercantil. La película aunaba las dos corrientes del pensamiento arquitectónico: el tecnológico y el ecológico. Como sucedía en *Drop City*, la omnipresencia de las cúpulas fullerianas parecía ser el elemento de cohesión de ambas posiciones, el nexo que ponía en conexión el sueño iluminista con la utopía hippie. Al igual que sucedía en *Contaminación*, aquí se relata una huida. El último astronauta-hippy inicia una fuga hacia la nada, un escape de una Tierra desnaturalizada en la que se muestra el fin de lo humano y la posible supervivencia de lo natural queda confiado a pequeños droides, programados bajo premisas ecologistas y despojados de cualquier tipo de avaricia o ambición desmedida (Figura 8). El final de la civilización está simbolizado por una última explosión que parece poner fin a cierta condición humana, recurso iconológico que ya había protagonizado la disidencia contracultural en *Zabriskie Point* (Antonioni, 1970).



Figura 8. Humanos versus droides. Fotogramas de *Naves Misteriosas*.

A partir de aquí, la naturaleza ya extinta será entendida bajo los códigos nostálgicos del recuerdo. Se tratará de una evocación bucólica de la que ya, en su máxima artificialidad, solo

¹⁴ La figura del astronauta contracultural aparecerá posteriormente con una gran carga irónica en *Estrella oscura* (*Dark Star*, Carpenter, 1974), mostrando paródicamente la imposibilidad o la contradicción del pensamiento tecno-romántico.

quedarán representaciones virtuales. Dichas escenas póstumas serán objetos de deseo, como sucede en *Cuando el destino nos alcance* (Fleischer, 1973), donde la humanidad tiene el privilegio de poder disfrutar de los últimos minutos de su existencia en espacios pantallizados que provocan una inmersión en una naturaleza envolvente.

Esta idea extrema de una vida encapsulada tendrá numerosas versiones, todas ellas enfocadas hacia una progresiva desnaturalización. La evasión de la realidad no precisará emplazamientos lejanos. El aquí y el ahora serán los nuevos paradigmas de la generación contracultural. Pocos años más tarde, *La fuga de Logan* puso fin al imaginario de las ciudades del futuro. La imaginería espacial como lenguaje del progreso, promocionada desde la ficción a partir de la década de los años treinta, agotaba aquí su recorrido. Los ideales de la ciudad utópica (ciudad bajo cúpula a varios niveles, luz artificial constante, amplios jardines, transporte automatizado mediante monorraíles, diseño vanguardista, higienismo y orden) adquirirían aquí una dimensión distópica ya que se presenta como una realidad artificial y aislada que sólo podía ser mantenida bajo sistemas represivos. Frente a las visiones tecnológicas y asépticas se ponía en valor el envejecimiento y la historia. A mitad de los setenta, la vuelta a la ciudad real modificó el paradigma cinematográfico. En cierto modo, el fin del progreso en la ficción visual fue relacionado con el agotamiento del movimiento moderno como estilo inspirador del futuro que había estado vigente desde 1920 (Fortín, 2013: 137).

4. Conclusiones

Las preocupaciones ambientales tuvieron un claro reflejo en las producciones contraculturales de principios de los años setenta. Las propuestas cinematográficas, muy comprometidas en este sentido, ejercieron un doble papel. Por una parte, desde su especulación narrativa, constituyeron una etapa preliminar en la consideración de ciertas preocupaciones ambientales, señalando problemáticas que posteriormente serían abordadas desde un punto de vista ensayístico y académico. Por otra, constituyó un altavoz de argumentos que se iban infiltrando en el imaginario social, operando como instrumento conformador de una conciencia colectiva. En cualquier caso, el cine elaboró imágenes en las que poder escenificar y, por tanto, asimilar más profundamente, tanto las nuevas relaciones con el mundo natural como un cuestionamiento de la condición humana que iba modificar el sentido del futuro.

El presagio del desastre y el consiguiente rechazo frontal al progreso tecnológico repercutió directamente en la construcción del imaginario urbano. La metrópolis dejó de contener el protagonismo reluciente de las décadas anteriores y pasó a ser considerada como simple ruina, como un símbolo del fracaso de la civilización. Con una atracción omnipresente del *horror vacui*, el vacío y la ausencia del murmullo de la vida urbana reflejaban un concepto de ciudad en estado de crisis. En la corriente naturalista, los paisajes salvajes o remotos se manifestaron como *topos* simbólicos de diversos tipos de nomadismo en el que la vida era interpretada como un viaje, pero esta vez con la condición de huida. En las propuestas tecnofílicas, la inabarcable blancura borraba cualquier atributo urbano o natural.

Los escenarios de la modernidad se mostraban incapaces de acoger una amplia estructura social, con lo que resurgió la figura de la comunidad como alternativa. Pequeños grupos, en diversas interpretaciones libres del concepto sesentayochesco de la comuna, muy ligados a la idea de "*décroissance*", configuraron los únicos modelos viables con los que afrontar los diversos desastres ambientales.

Las cuestiones temporales estuvieron determinadas por un acusado presentismo, consecuencia de la abolición generacional del futuro que, a su vez, a través de una representación del mundo ahistórica, renegaba del pasado. Las ficciones se anclaron al presente y cuando especulaban con el futuro inmediato lo hacían en forma de distopía. La tecnología ya no era exhibida como instrumento liberador sino como condena.

El paisaje, entendido tanto como proyección cultural como producción social, asumió un protagonismo incuestionable. La fragilidad del medio ambiente estructuró una gran parte de las ficciones fílmicas. En este tránsito, la desconfianza en el progreso, cuestionado inicialmente tras la

amenaza nuclear, llevaba implícito un rechazo crítico hacia la excesiva antropización, alimentando un debate sobre su relación con la naturaleza. El ser humano se manifestó como un actor biofísico capaz de modificar el equilibrio ambiental, condición que, por primera vez desde el Iluminismo, derivaba en la concepción de un no-futuro y arrojaba sobre el mismo un tono acusador. Los nuevos protagonistas de las producciones cinematográficas personificaban la crisis de la modernidad y transitaban por parajes volubles que no hacían sino reafirmar la fragilidad, si no la supresión, del mañana. Reapropiándonos del término utilizado posteriormente por Thompson (1980), surgió una idea de “exterminismo” en la que progreso y extinción resultaban términos unívocos.

La filmografía, y la contracultural no fue una excepción, recurría al enmascaramiento de los grandes temas de preocupación social bajo códigos simbólicos. Como señala Eco (2004: 412), fue en la ciencia ficción donde se produjo *la existencia de un repertorio de figuras institucionalizado*, para el que toda situación típica, signo compendioso, carácter o figura, asume inmediatamente a ojos del lector una referencia alegórica y moral. El cine desplegaba así un repertorio semántico capaz reinterpretar la condición humana a través de una red de complejas referencias, estableciendo ciertos códigos con los que interpretar y afrontar la cuestión ambiental.

5. Bibliografía

- Aragón, M. y Vázquez Rodríguez, G. (2007). “El imaginario de lo decadente y la ruina de la modernidad” en *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*, nº21 (septiembre), p. 20-25.
- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baudrillard, J. (2009) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI. (orig. 1970).
- Biskind, P. (2012) *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama. (orig. 1998)
- Cabezas Garrido, J. A. (2013). *La arquitectura en el cine de ciencia ficción*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.
- Carson, R. (2000). *Silent Spring*. London: Penguin Classics. (orig. 1962)
- Commoner, B. (1973). *El círculo que se cierra*. Barcelona: Plaza&Janés. (orig. 1971)
- De las Rivas, J. L. (2016). “Paleo-futuros cercanos. Apuntes en el margen del imaginario urbano contemporáneo” en *Zarch*, nº6, p. 108.
- Dean, J. F. (1978). “Between 2001 and Star Wars” en *Journal of Popular Film and Television*, 7. No. 1, p. 36-37. <https://doi.org/10.1080/01956051.1978.9944190>
- Eco, U. (2004). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: DeBolsillo. (orig. 1964)
- Fonda, P. (Director). (1973). *Idaho Transfer* [Película]. Kathleen Film Prod., Pando Company.
- Galbraith, J. K. (2012). *La Sociedad opulenta*. Barcelona: Austral. (orig. 1958)
- Goodman, P. (2011). *Growing Up Absurd*. New York: NRB Classic. (orig. 1960)
- Gorostiza, J. (2006). “Londres en ruinas. Desde Soane hasta Hellga Te” en *La ventana indiscreta. Cuadernos del aula de Cine y Arquitectura de la ETSAM*, nº4, p. 9-28.
- Grávalos Lacambra, I. (2020) *La crisis de la modernidad y sus repercusiones en el espacio urbano desde una perspectiva cinematográfica (1964-1978)*. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza.
- Herber, L. (Pseudónimo). (1962). *Our Synthetic Environment*. New York: Knopf.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Lus Arana, L. M. (2017). “Arquitectura y ciencia ficción: informe desde el pasado” en *Arquine*, nº79, p. 28-35.
- Meadows, D. H. et al. (1974) *The Limits to Growth*. New York: Universe Books. (orig. 1972)
- Morin, E. (1966). *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus.
- Nogué, J. y Romero, J. (ed). (2006). *Las otras geografías*. Valencia: Tirant lo Blanc.
- Roszak, T. (1976). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós. (orig. 1968)
- Schumacher, E. F. (1978). *Lo pequeño es hermoso*. Madrid: Blume. (orig. 1973)
- Sennett, R. (2017). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama.

- Sobchack, V. (1987). *Screening Space*. New Jersey and London: New Brunswick, Ungar Press.
- Sontag, S. (1996). "La imaginación del desastre", p. 274-295, en *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara. (orig. 1966).
- Thompson, E. P. (1980). "Notes on Exterminism, the Last Stage of Civilization" en *New Left Review*, nº 121, p. 3-31.
- Vicente-Torrico, D. (2018). "Diseño metodológico para el estudio de la representación cinematográfica del fenómeno del cambio climático" en Cafarel Serra, Carmen et al. (ed) *Tendencias metodológicas en la investigación académica sobre Comunicación*. Salamanca: Comunicación Social ediciones y comunicaciones.