



Revista de Humanidades
ISSN: 0717-0491
revistahumanidades@unab.cl
Universidad Andrés Bello
Chile

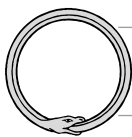
Valenzuela Prado, Luis
BASURA, IMAGEN Y COMUNIDAD: EL FUTURO DESBORDADO Y CLAUSURADO 1
Revista de Humanidades, núm. 52, 2025, Julio-Diciembre, pp. 313-335
Universidad Andrés Bello
Santiago de Chile, Chile

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321282257012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia



REVISTA DE HUMANIDADES

BASURA, IMAGEN Y COMUNIDAD

EL FUTURO DESBORDADO Y CLAUSURADO

LUIS VALENZUELA PRADO

Universidad Andrés Bello 

luis.valenzuela.p@unab.cl

ORCID: 0009-0000-7552-128X

Revista de Humanidades n.º 52: 313-335

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: 10.53382/issn.2452-445X.935

revistahumanidades.unab.cl



BASURA, IMAGEN Y COMUNIDAD. EL FUTURO DESBORDADO Y CLAUSURADO¹

**TRASH, IMAGE, AND COMMUNITY:
THE OVERFLOWING AND ENCLOSED FUTURE**

LUIS VALENZUELA PRADO

Universidad Andrés Bello
Sazié 2325, Santiago, Chile

RESUMEN

En este artículo se aborda la representación cinematográfica de la problemática de la basura y su impacto en la comunidad, destacando su origen en las acciones cotidianas, especialmente el consumo y tratamiento inadecuado de los desechos. Estas acciones no solo afectan el presente, sino que también comprometen el futuro de la sociedad. Esta representación, desde la perspectiva de Rancière sobre la imogeneidad, muestra las consecuencias negativas del manejo inadecuado de la basura, generando una imagen cuestionable del ser humano en relación con este problema, como la posibilidad de utilizarla como punto de partida para la reflexión crítica.

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt regular, n.º1211970, “Residuo y futurabilidad. Imaginación y territorio en la novela y cine en Chile. 1981-1920”, del cual soy investigador responsable.

Palabras clave: basura, imagen, cine, comunidad, futuro.

ABSTRACT

The article analyzes the cinematic representation of trash issues and their impact on the community, highlighting their origins in daily human activities, particularly consumption and inadequate waste management. These actions not only influence the present but also pose a threat to society's future. Examined through Rancière's concept of *imageneity*, this portrayal illustrates the adverse effects of improper waste disposal, presenting a questionable image of humanity regarding this issue, while also providing a basis for critical reflection.

Keywords: Trash, Image, Cinema, Community, Future.

Recibido: 07/09/2023

Aceptado: 22/03/2024

¿Por qué pensar las redes que urde la basura? ¿Qué es lo que desechamos o descartamos? ¿Realmente logramos separarnos de lo que botamos? La basura, como materialidad descartada, permite establecer diversas lecturas críticas en torno al problema de la comunidad y, sobre todo, de las formas y modos de vida², así como a las formas y modos de habitar el mundo y pensar el futuro, incluyendo la utopía y distopía, en convivencia con la basura. En ese sentido, el cine emerge como una herramienta que propone una imagen

² Al hablar de modos y formas de vida me refiero a las categorías que trabaja y matiza Diego Sztulwark, quien sostiene que el neoliberalismo recurre a la “potencia del vitalismo emprendedor”, mientras que las “formas de vida se reconocen en una especie de impotencia que antecede a cualquier potencia” (Sztulwark 68). El neoliberalismo se erige como una “forma de capitalismo particularmente totalitario”, como su “devenir micropolítico”, cuyo interés radica en los “detalles mismos de los modos de vivir”, la organización de la intimidad de los afectos (61). Por su parte, el modo de vida, es una manera maquinal de vivir en relación con el mercado, se da en oposición a la forma de vida, en tanto cuestionamiento o pregunta que desvía la norma, mediante la politización del síntoma (64) y su vínculo con la sintomatología neoliberal.

o representación material, tanto en la ficción como en el documental, a partir de un tratamiento e imaginación del desecho. Así, se evidencian las posibilidades e imposibilidades de esta, y cómo afecta al ser humano y al mundo que habita: un tratamiento cinematográfico que ayuda a discutir la idea de exceso, como forma de imaginar los vínculos del presente para luego proyectarlos hacia el futuro.

Imaginemos los restos históricos de la basura. Descartemos las ruinas que dejaron las guerras y la caída de grandes imperios, ya que son más monumentales que la basura misma, imaginemos el primer papel tirado y desechado, luego de ser inventado, cerca del primer siglo después de Cristo o las primeras formas plásticas que se quedaron, desde su invento, en algún lugar perdido. Independiente del hito que hallemos, la basura cuenta con un relato propio, su año cero, que existe, como dice Alfonso Fernández Mallo, en cualquier “objeto o concepto, o ante cualquier ‘trozo de humanidad’” (19), y que intentamos fijar a partir de distintas operaciones de lectura antropológica, histórica, científica o, incluso, ficcional. Ver más allá o más acá del año cero de la basura implica pensar la emergencia de rescatar o no esas cosas. Se pregunta Fernández Mallo:

¿qué ocurre con todas esas otras cosas que consensuamos como residuos, spam, interferencias, anomalías que por inservibles habíamos desechado, ¿hay modo de rescatarlas y traerlas al ámbito de lo activo, de lo útil para su común uso en las artes y en las ciencias?, ¿es posible traspasar la Línea Año Cero de los residuos –reales o simbólicos– para ir a su más allá y traerlos e insertarlos en el presente? (19-20)

¿Hay modo de rescatar esas cosas e insertarlas en nuestro presente? El problema de la basura arrastra muchas aristas en nuestra cultura y sociedad. “No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie”, repetimos con insistencia la máxima de Benjamin. La basura, en su aparente estado de descarte, no es un desecho aislado, su pasado, su presente y su futuro son vinculares o relacionales, carga con políticas y modos de habitar el mundo que hacen eco en las acciones previas a la

producción, manipulación y descarte de un objeto que deviene basura; modos de gestionar la basura, sea un vertedero o un relleno, legal o ilegal; y en la variedad de desechos, desde la distinción básica del desecho domiciliario y el industrial. Jean-Bernard Leroy, en 1981, prestaba atención en la constante aparición de “nuevos cuerpos tóxicos”, como pesticidas, o, lo que podríamos denominar como nuevas basuras según la época, por ejemplo, la aparición del plástico, que ciertos estudios la sitúan en el siglo XVI o XIX, pero cuyo uso desmesurado llega con el siglo XX; o la de la tecnología vinculada a la computación, desde que se masifican, desde los años setenta y ochenta, en el siglo XX, computadores, notebooks, tablets y celulares. Hito Steyerl habla de los archivos digitales, en todos sus formatos, como “arquitectura tectónica de los deseos y temores de nuestra época” (22), a partir de lo cual imagina una “reconstrucción de la humanidad hecha a partir de esta basura digital” (22), lo que en sí es, según ella, “una imagen-spam” (22), como objeto o basura no deseada, tanto materia oscura del mundo digital, como “nuestro mensaje hacia el futuro” (22). Finalmente, si es que hay un final, la basura cobra forma viviente, de manera simple, en los gases tóxicos que provoca, en el impacto en la comunidad que rodea al lugar donde es alojada, en la botella de plástico (por nombrar un tipo de basura) que tarda cerca de 500 años en degradarse³. Existe en un lugar del mundo una basura que fue fabricada antes que nació y que se degradará siglos después de nuestra muerte. Como se ve en el documental *A Plastic Ocean*, “cada pieza que se construyó de plástico aún está en el planeta de una u otra forma”. La basura plástica es una materia viviente, cuya vida perdura más que la vida humana.

³ Muchos son los componentes tóxicos contenidos por desechos, que tienen consecuencias sobre la salud humana, como sostienen Tchernitchin y Gaete, desechos que se acumulan, unos de forma definitiva, otros son reprocesados, incluso incinerados: “Estos desechos pueden ser vertidos en cursos de aguas superficiales (ríos, lagos, aguas marinas); depositarse en pozos (desde donde pueden contaminar napas freáticas)” (65-66).

LA CONSTRUCCIÓN DE LA BASURA

La producción de basura es una obra humana, enfatizo la idea de construcción, que afecta a seres humanos, que, en ocasiones, asumen el significado del propio referente desechado. Kem Koolhaas, en *Espacio basura* (2007), recurre a la metáfora de la basura para nombrar los restos dejados por la construcción urbanística y arquitectónica, en rigor, la producción que los seres humanos realizan. Koolhaas define el espacio basura como el residuo que la humanidad deja sobre el planeta: “El producto construido [...] de la modernización no es la arquitectura moderna, sino el ‘espacio basura’” (6). Su análisis se centra en el producto construido, el espacio basura, que “es la suma total de nuestro éxito actual; hemos construido más que todas las generaciones anteriores juntas, pero en cierto modo no se nos recordará a esa misma escala. Nosotros no dejamos pirámides” (7). Al usar el término basura, Koolhaas alude en la idea de residuo que deja la construcción, en un sentido crítico y negativo, destacando la labor invisible y humana de limpieza y mantenimiento: “entre las 2 y las 5 de la madrugada, otra población distinta, despiadadamente eventual y apreciablemente más oscura, se dedica a limpiar, rondar, barrer, secar, reponer... El ‘espacio basura’ no inspira lealtad a sus limpiadores” (20). Se trata de una escena con otros actores que actúan en otro tiempo, en un segundo plano de la escena urbana diaria.

Bauman retoma la idea arquitectónica al afirmar que “donde hay diseño hay residuos” (46), porque una casa no está terminada “hasta que se han barrido por completo los restos no deseados de la obra. Cuando se trata de diseñar las formas de convivencia humana los residuos son seres humanos. Ciertos seres humanos que ni encajan ni se les puede encajar en la forma diseñada” (46). Para Bauman, la relación entre materialidad y humanidad esconde algo que no quiere mostrar: el “residuo es secreto oscuro y bochornoso de toda producción. Preferiríamos que siguiese siendo un secreto” (43). No obstante, ese secreto pierde su calidad oculta y en su rebase debe ser asumido como problema social y político: “La supervivencia

moderna –la supervivencia de la forma de vida moderna– depende de la diligencia y competencia en la eliminación de la basura” (43). La gestión de la basura presenta fallas en la gestión, tanto en el presente, con las vidas humanas que crecen alrededor de la basura, como en los documentales *Boca de Lixo* de Eduardo Coutinho y *Waste Land* de Lucy Walker; o en la imaginación del futuro, como se puede ver en *Isla de perros* Wes Anderson o *Wall-e* de Andrew Stanton.

La producción de basura representa el excedente de lo que debería considerarse material útil, y está estrechamente vinculada a las acciones de producción y consumo, en las que participan tanto el individuo como la industria. La basura convoca un rasgo vincular, a pesar de ser desechada, se inscribe, así, en una política interrelacional del desecho, la sobra, el resto y la ruina. En ese sentido, los materiales o las cosas, según Jane Bennett, no solo viven de manera mecanicista, viven desde la complejidad de sus vínculos: “The task becomes to identify the contours of the swarm, an teh kind of relations that obtain between its bits” (32). Alfonso Fernández Mallo sugiere que el desborde residual permite pensar una lectura en red, donde la basura es considerada en su complejidad en red, “y por lo tanto culturalmente aprovechables de otro modo” (25). La residualidad material se erige como una política vincular que afecta al entorno ambiental, cultural y social, tanto en el presente como del futuro.

En resumen, la basura es producto de las acciones humanas cotidianas, especialmente del consumo y mal tratamiento de los desechos. Estas acciones inciden en los modos de vida de la comunidad y pueden, incluso, comprometer el futuro. La imagen cinematográfica –leída desde la definición que da Rancière de imageneidad– refleja tanto las consecuencias negativas del mal manejo de los desechos –que genera una imagen intolerable y cuestionable del ser humano en relación con la basura– como también reutiliza y rearticula esta problemática como potencial crítico para el debate y la reflexión.

IMAGINACIÓN, FUTURO Y UTOPIA

Imaginar un futuro posapocalíptico no es algo nuevo, por cierto, el futuro no es un tema nuevo, pero tampoco tan antiguo, como señala Lucian Hölscher en *El descubrimiento del futuro*. Hay ciertas épocas en que el futuro se toma el centro de las emergencias sociales ancladas en el miedo y en la incertidumbre, con claras marcas de una residualidad histórica. Encontraremos matices según la época en que se proyectó un tiempo que no era el pasado ni el presente. Para Alain Musset, en *El síndrome babilonia. Geoficciones del fin del mundo*, tanto el apocalipsis como los universos posapocalípticos “constituyen los mejores pilares de la ciencia ficción porque simbolizan el miedo que todos sentimos ante un futuro imposible de controlar, y que puede poner en tela de juicio todos nuestros logros, y certezas” (11). Las distopías, por ejemplo, según Layla Martínez, en *Utopía no es utopía. Catálogo de mundos mejores*, “reflejan nuestras ansiedades colectivas”, ya que se toma distancia del proyecto que ofrecía la modernidad, en rigor, “ya no creemos que el futuro está ligado al progreso y vaya a ser necesariamente mejor. Se ha convertido en algo que nos produce miedo y ansiedad, así que creamos productos culturales que tratan de alertar sobre los riesgos de ir peor, y sobre los peligros que nos esperan a la vuelta de la esquina” (10-11).

A contrapelo de estas visiones, veremos el futuro en la sociedad que Platón proyectó en *La república* y en la *Utopía* de Tomás Moro, por ejemplo, pasando por Bacon y Campanella. La utopía, anterior a la de Moro, según Lewis Mumford, se erige como un diseño de una “comunidad política organizada para el bien colectivo” (9), cargando con un uso corriente vinculado con la locura o esperanza humanas, sueños o intentos “rationales por reinventar el entorno del hombre y sus instituciones” (9). En esa línea, para Fredric Jameson, la “utopía siempre ha sido una cuestión política” (7), una relación no resuelta, al momento de escribir su libro, y al de leerlo en el presente de este artículo, “cuando la utopía parece haber recuperado su vitalidad como lema político y una perspectiva políticamente energizante” (8). Esta afirmación contrasta con el valor que algunos autores otorgan a

la utopía en la sociedad contemporánea en tanto pérdida: la caída de los metarrelatos (Lyotard), la melancolía de izquierda (Traverso) que dilapida su relato del siglo XX y descrea de la utopía social o la no alternativa al realismo capitalista (Fisher), ejemplos que están vinculados a la caída del socialismo. Pareciera que, con matices, la utopía emerge y desaparece según los vaivenes sociales y políticos de su tiempo. La pandemia, la crisis climática, el estallido social, la incertidumbre en torno a la inteligencia artificial son momentos claves para pensar e imaginar el futuro y la utopía, porque son momentos de incertidumbre y las posibilidades son, si no escasas, más acotadas. Mark Fisher anota que la catástrofe distópica, en *Children of Men*, es un proceso en marcha, “no es inminente ni es algo que haya ocurrido. Más bien, se la vive a medida que transcurre” (23). Se trata de un mundo “en el que el espacio público ha sido abandonado, cedido a la basura que queda sin recoger en las calles y a los animales salvajes” (22). Que se haya cedido a la basura tiene un carácter de devenir clausurado, es decir, la basura no otorga alternativas, no hay futuro ni esperanza: “solo la esperanza sin sentido parece tener sentido” (23).

El futuro, entonces, en tanto temporalidad desplazada que no ha tenido lugar ni en tiempo ni en el espacio, es la experiencia presente de potencia, de la transformación de la posibilidad en realidad (Berardi, *Futurabilidad* 11). Se trata de una potencia devenida en futurabilidad, un futuro viable, futuro” y “futuricidad en palabras de Jameson. En ese sentido, posible o no, el futuro se manifiesta como una perturbación del presente que disloca el porvenir, un presente tensionado entre esperanza y desesperanza (Žižek 2018), y, también, como un presente cuyo pasado bloquea el futuro. Berardi intenta dar cuenta de cómo ha evolucionado la percepción del futuro durante el siglo XX. “¿Cómo hemos imaginado el futuro, cómo lo han imaginado los artistas, los poetas, los pensadores? Y, ¿cómo imaginamos el futuro a día de hoy?” (29). Al progreso de la modernidad, que ya mencioné a partir de Layla Martínez, Berardi, agrega “la investigación científica y la empresa económica” con la idea del conocimiento, que debe avanzar “hacia un gobierno cada vez más completo del universo humano” (151), idea consagrada por la Ilustración, y que el positivismo transforma en “su credo

fundamental” (151). Posteriormente, “las ideologías revolucionarias marxistas y leninistas, guiadas por una visión historicista y dialéctica, imaginan el futuro a partir de un modelo tecnológico progresivo” (151). Sin embargo, a fines del siglo XX “las premisas filosóficas, estéticas y sociales que daban forma a la expectativa de futuro de los modernos se han desvanecido, junto con la creencia en un modelo progresivo del futuro” (151). La entrega del espacio a la basura, como presenta Cuarón, o la imposibilidad de pensar una forma de vida digna, en el documental de Coutinho, irían de la mano del momento de crisis en el que se diluyen las expectativas, pues el desborde de la basura en sí implica un bloqueo social de la posibilidad en la sociedad.

Hoy imaginamos el futuro desde la crisis y precisamente desde ella debemos generar nuevas posibilidades. Fredric Jameson y David Harvey reflexionan sobre la importancia de la utopía como clave para pensar el futuro. Para Harvey, las visiones utópicas son relevantes para el presente, ya que representan aspiraciones, deseos y se erigen en articulaciones políticas y epistemológicas. En ese sentido, Harvey sugiere que la creación literaria, en particular la novela, introduce sociedades viables mediante imágenes dinámicas del espacio que rompen con una idea estática del mismo. Por su parte, Jameson hace hincapié en la necesidad de examinar cómo la ciencia ficción “registra las fantasías sobre el futuro” (340). Si Harvey y Jameson destacan la importancia de la utopía, la ciencia ficción y la creación literaria como maneras de pensar los referentes, en este caso, la basura y el futuro, planteo aquí abrir la discusión y situarla en la potencia y futurabilidad que entrega el cine, como imagen compleja y política, desde la crisis en torno a la basura y a las aristas que rodean su gestión en las ficciones y no ficciones cinematográficas. ¿Por qué? Porque estas representaciones cuestionan el espacio de una comunidad y sus implicaciones.

LA COMUNIDAD IMPOSIBLE

Sin querer ingresar en problemáticas vinculadas al antropoceno, pienso en algunas aristas en torno a la comunidad que se pueden plantear a partir

algunas lecturas afines a él. Chakrabarty sostiene la existencia de dos tipos de acercamiento al cambio climático. Uno, como un “desafío unipersonal”, a partir de la pregunta “¿Cómo los seres humanos pueden lograr reducir las emisiones de gases de efecto invernadero (GEI) en las próximas décadas?” (124). Otra, que es la que me interesa, “como parte de una compleja familia de problemas interconectados, todos los cuales constituyen el asunto mayor de una huella ecológica del ser humano en el planeta que ha traspasado todos los límites en los últimos dos siglos, especialmente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial” (126). Ambas formas de acercamiento –pensadas en la manera en que una ficción podría abarcarlas– dan cuenta de potenciales dilemas éticos según la manera de enfrentar el problema del cambio climático para el sujeto y a la comunidad. Para Jean Luc Nancy, la reflexión en torno a la comunidad nacería del “agotamiento de lo que habíamos llamado ‘el comunismo real’” (16), después de los años ochenta, “los últimos años de la potencia que se calificaba como ‘soviética’” (16). En rigor, explica Nancy, “No se trataba de renovar ni de desarrollar la crítica a las mentiras que habían sido acumuladas bajo términos que movilizaban [...] todas las semánticas de lo común, del cum, del con o del conjunto (entonces no solamente los ‘comunismos’ y ‘socialismos’ sino también las ‘comuniones o ‘comunidades’ religiosas’)” (16). El objetivo era “interrogar el sentido o el tenor de una palabra como ‘comunidad’” (17), que principalmente no planteaba nada diferente al comunismo, “sin el descrédito político en el que este último había caído (y también, esto no habría que descuidarlo, difería en el valor doctrinal, incluso doctrinario, del sufijo -ismo)” (17). De este modo, se instala y se sostiene la pregunta por lo común y la comunidad⁴. Pienso en *La sequía* de JC. Ballard, que ya en los años sesenta anticipa o proyecta la crisis de la comunidad o las maneras de pensar la comunidad en un momento de sequía. También en *Children of Men*, novela de PD.

⁴ Discusión que Nancy plantea a partir de los lineamientos planteados por Blanchot. Se trata, afirma Nancy, “de la preocupación de nuestro tiempo en cuanto al carácter común de nuestras existencias: a lo que hace que no seamos primeramente átomos distintos, sino que existamos de acuerdo a la relación, el conjunto, la compartición de las cual las entidades discretas (individuos, personas) no son más que aspectos, las puntuaciones” (13).

James y película de Alfonso Cuarón, que ante la crisis de natalidad bloquea el futuro de la humanidad y entrega el espacio a la basura y la catástrofe.

Retomo a Chakrabarty y planteo que el manejo del capital –en tanto desborde de producción– desemboca en una elevada cantidad de productos por parte de la industria y el mercado, que genera en un consumo desmesurado, afectando a este mismo grupo humano, la comunidad y a otros quienes habitan espacios colmados por el desborde basural y que deben trabajar en condiciones precarias e inhumanas. Chakrabarty valida la posibilidad de conectar el cambio climático con el capitalismo, pero afirma también que dicha posibilidad esconde otros procesos relevantes en nuestro presente, donde convergen “procesos relativamente a corto plazo de la historia humana y otros a largo plazo que pertenecen a la historia de los sistemas terrestres y a la historia de la vida en el planeta” (78).

LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA:

IMAGENEIDAD DESBORDADA E INTOLERABLE

Existe un vínculo entre basura e imagen, ya que ambas dejan un eco o estela que se proyecta en el futuro, generando cuestionamientos o problemáticas: la basura, con su olor y huella en el medio ambiente; y la imagen, con su visualidad espectral o viral. La imagen de la basura tiene un carácter inabordable e inalcanzable en su composición variopinta, lo que dificulta su comprensión como totalidad. Por ejemplo, al observar un plano general de cualquier vertedero, como el de *Boca de Lixo* o el de *Venceremos*, el desborde diluye toda potencia o posibilidad. Además, siempre hay signos que escapan a la percepción del observador. La basura es una complejidad cuyo espesor desborda la producción de sentidos y significados. Lo mismo sucede con la imagen. Jacques Rancière denomina imogeneidad al “régimen de relaciones entre elementos y funciones” (*El destino* 26), a lo que agrega la complejidad de la imagen, ya que esta “nunca es una realidad sencilla”, porque las “las imágenes de cine son [...] operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y

el efecto” (27), aunque, la imagen en cuestión de este artículo haga difusa, en su desborde, la oportunidad de desenmarañar tales diadas. Pensemos esta complejidad en un fondo desbordado de basura, cuya imageneidad colinda con el impedimento de desentrañar las posibilidades vinculantes de su encuadre, sin contar, incluso, lo que está fuera de campo, que *per se*, forma parte del cuadro. En esa línea, la imagen implica dos aspectos distintos, uno de semejanza con el original, que no se trata de una copia fiel, pero que recupera sus efectos; otro, cercano a lo que denominamos arte, lo que provoca una alteración de semejanza (28). Altera, da un giro, profundiza Rancière, las “imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza” (29), por lo que asumen un estatus de diferencia y de “no exclusividad de lo visible” (28). ¿Qué sucede, entonces, con la imagen residual del desecho o de la basura?

Al reconocer la imagen de la basura, pareciera enfrentamos a ese desplazamiento del que habla Rancière en *El espectador emancipado*, “de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen” (86). Detrás de cada imagen ostentosa, hay una imagen intolerable. Rancière apunta a las imágenes de modernas construcciones que esconden lo intolerable, por ejemplo, de una guerra, o de la serie *Bringing the War Home* de Martha Rosler. Cada imagen cinematográfica escondería otra intolerable, un fuera de campo o un segundo plano velado o una secuencia de imágenes que se superponen unas sobre otras y develan una realidad compleja. Esto último es posible apreciarlo en *Venceremos* (1970), cortometraje documental de Héctor Ríos y Pedro Chaskel, producido y filmado durante el primer año de gobierno de Salvador Allende. El cortometraje intercala dialécticamente dos relatos: el comprometido junto al de la izquierda, del trabajador, épico en su gesta cotidiana; y el otro, el de la derecha, triunfador y junto al mercado, como antecedente de lo que vendría con el experimento neoliberal de la dictadura de Pinochet. Este último exagera escenas de mansiones asociadas a la oligarquía chilena y de vitrinas a las que solo esta puede acceder, mientras de fondo se escucha a Los iracundos cantar: “Yo quiero ser un triunfador, de la vida y del amor...”. En el otro relato, con un canto solemne de Ángel Parra y Eduardo Carrasco, asociado a la Nueva Canción Chilena,

la imagen muestra una infancia precaria⁵, niños y niñas que están en un vertedero recolectando, probablemente, comida y materiales reciclables. En un segundo plano, se escucha, paradójicamente, una ronda de Gabriela Mistral, “Dame la mano”, que crea una atmósfera contradictoria, compleja e intolerable. La basura proyecta una imagen que clausura el futuro de la infancia. La imagen cinematográfica muestra lo superficial del mercado y la ostentación, y lo profundo del fracaso del relato social de la infancia.

Detrás de la basura hay una secuencia de productividad y consumo humanos e industriales propios de un modo de vida capitalista y, de paso, las desigualdades, porque alguien debe ser parte de la cadena que está detrás del consumo, como se aprecia en el cortometraje documental *Ilha das flores* (1989) de Jorge Furtado. Cadena que parte por el productor y el producto, para luego hacer la secuencia del dinero, el comprador y el mercado en el que se transa el producto, el supermercado. Luego, la familia, modo de vida en comunidad, consume y produce la basura, que acarrea gérmenes y bacterias. Esta basura llega a Ilha das flores, en Porto Alegre, donde se iguala la recuperación de alimento desechado por parte de animales y personas. El documental, sobre la base de un montaje que asemeja el ritmo de un videoclip, intercala una secuencia de imágenes de archivo recicladas. Daniela Dorfman sostiene que este reciclaje

no es solo la estrategia temática sino también formal, ya que materialmente las imágenes están armadas con pedazos de fotos, partes de cuadros famosos, y retazos de revistas. Mediante esta estrategia, el documental muestra a la sociedad a partir de sus propios restos que desde la periferia apuntan al centro. (229-30)

Se superponen imágenes de archivo que esconden la imagen documental, de la comunidad, los cerdos y la basura en Ilha das Flores, para luego dar forma a una retórica del videoclip-collage que da paso a la imagen intolerable y de lo intolerable. Surge, así, lo que Daniela Dorfman

⁵ Infancia precaria que me recuerda, por ejemplo, al cortometraje de Fernando Birri *Tire die*, y al cortometraje *Desnutrición infantil* de Álvaro Ramírez.

denomina como “una suerte de estudio social de la basura”, que en su cadena de imágenes “condena el sistema social, sus clasificaciones y la distribución de la riqueza a partir de un montaje tipo collage que tiene a la basura como tema y como material” (230). La basura, entonces, permite poner énfasis en la articulación de basura y comunidad, y cómo afecta su porvenir.

En consonancia con las realidades comunitarias en torno a la basura mostradas en los documentales referidos, *Boca de Lixo* (1993) es un documental de Eduardo Coutinho que muestra la dura desigualdad social y económica en Brasil. Se centra en el tránsito cotidiano del vertedero de Itaoca, en San Gonçalo, a 40 kilómetros de Río de Janeiro. La primera escena concatena dos imágenes, en apariencia disímiles, pero emparentadas por la crudeza. La primera, animal, donde aves, un cerdo y un perro, hurgan en la basura. La segunda, humana, en la que niños y hombres y mujeres esperan la caída de la basura para poder rescatar lo necesario para vivir. Luz Horne sostiene que, en el documental, la imagen “pierde su función expresiva o ilustrativa” y adquiere “una performativa y ficcional”, que encadena lo afectivo, lo corporal y lo material” (4). Esa performatividad cobra vida en los documentales en los que la comunidad es mostrada desde su trabajo con y en la basura, como se aprecia en *Los espigadores y la espigadora* y en *Waste Land*. La imagen cinematográfica, continúa Horne, nace como si fuera una luciérnaga –idea que remarca la lectura que hace Didi Huberman de las luciérnagas que desaparecen frente a los focos del fascismo– “como un objeto encontrado en la basura” (20). La basura expuesta como una “masa amorfa y abstracta de detritus”, que deriva en escenas en las que la gente usa los objetos encontrados para “comer, leer, vestirse, jugar y amueblar o decorar sus casas”, momento en que la basura, según Horne, recobra “una carga afectiva” (20), afecto por el desecho, porque no hay otra posibilidad. La basura “se revela como un objeto múltiple, complejo, lleno de capas de historia y de usos; un objeto superviviente” (20) carente, en todo caso, de futuro. Su multiplicidad va de la mano de la imogeneidad ranceriana, que permite establecer marcas y desmarques de los referentes escenificados.

La idea central de pensar los modos de vida que afectan al medio ambiente desde la mala gestión de la basura queda evidenciada en *A Plastic*

Ocean (2016), documental de Graig Leeson, que parte con un epígrafe de *Moby Dick*, de Herman Melville: “Consider them both, the sea and the land; and do you not find a strange analogy to something in yourself?” La referencia es certera, remite a un amalgamamiento entre el ser humano y la naturaleza que muy bien plasmó Melville en su novela. La imagen del documental permite pensar los vínculos de la imagen y sobre todo develar lo intolerable, lo que no es del todo visible. La preocupación inicial del documental por las ballenas es una preocupación que desencadena el problema de la basura en el mar, y en las formas de vida de la flora y fauna. Gran parte de esta se manifiesta en la basura plástica devenida en microplástico, “una especie de smog plástico” (*A Plastic Ocean*), micropartículas descompuestas por rayos ultravioletas, por las olas y por la sal. El problema de la contaminación humana del mar, además de no hacernos cargo de la basura que producimos en exceso, al dejarla flotar y descomponerse en el océano, esta vuelve a nosotros en forma de los alimentos que consumimos o en el agua que tragamos al nadar o en la contaminación de comunidades que viven a las orilla del mar, como la *Smokey Mountain* en Manila, Filipinas, que recupera la vida humana que vive en y de la basura, como se aprecia en *Boca de Lixo*, en *Ihla da Flores* y *Los espigadores y la espigadora*.

El bello documental *Los espigadores y la espigadora*, de Agnès Varda, por un lado, problematiza diversas aristas de hombres y mujeres que se vinculan con el tratamiento de la basura, y, por otro, propone una estética del desecho y de la imagen: “juega con la idea de la directora de cine como espigadora de imágenes” (Valenzuela), haciendo converger las materialidades que pongo en cuestión en este artículo. Primero, la directora francesa revisa con sutileza distintas formas de vida a contrapelo de los modos de vida del capitalismo. La recuperación alimentaria es uno de los focos, ya que la industria de alimentos desecha altas cantidades que pueden ser reutilizadas. Muchas de las personas que cumplen la labor de espigadoras, están en condiciones precarias. Luego, Varda urde una forma documental de pensar la imagen, compleja en su documentalidad e imageneidad, para reflexionar en ciertas formas de vida, a contrapelo de los modos señalados por Sztulwark. La narración de Varda urde un relato posible, en el que

la esperanza no romantiza al recolector de basura, sino que lo presenta como una posibilidad crítica que desactiva el piso negativo de la imagen vinculada a la basura.

En *Waste Land* (2009), de Lucy Walker, Vik Muniz –artista brasileño– plantea un proyecto artístico comunitario y de intervención social en torno al Jardim Gramacho (Rio de Janeiro), el vertedero más grande del mundo que acoge el 70% de la basura de la ciudad. El artista propone hacer retratos fotográficos de algunos trabajadores del Jardim Gramacho, para luego replicarlos con desechos reciclables del mismo vertedero, fotografiarlos y venderlos como obras de arte. Todo lo recaudado será para cada uno de los participantes. El documental profundiza en temas de clasismo y en las historias precarias y personales de los recolectores y recolectoras (catadores en portugués), cuyo trabajo funciona como una bolsa de valores, con lógicas similares a las del mercado, ya que recolectan todo lo que el mismo mercado demanda. Isis, una de sus protagonistas, gana 18 euros al día, siente vergüenza al salir toda sucia en la foto que propone Muniz. Zumbi, relata su proyecto comunitario, ya que junto con un amigo recogen libros que luego leen. Recrean una pintura del asesinato de Marat, en una tina tirada (de Jacques-Louis David), que luego será vendida en 12 mil dólares. Tanto el documental de Agnès Varda como el de Lucy Walker abren una imagen crítica del espacio de la basura, que, a la vez, permite pensar en formas de vida que no necesariamente limpian el lugar e impacto de la basura, pero que sí configuran un futuro viable para sus personajes.

En general, tanto en *Ilha das flores* como *Boca de Lixo* y en las otras películas que reviso, los basureros funcionan como “heterotopías de la globalización” (Dorfman 227) –antípodas de cualquier utopía– cercanas a cualquier relato de ciencia ficción distópica. En tanto, en clave experimental, *Junktopia* (1981) de Chris Marker, John Champman y Frank Simeone, intenta levantar esa espacialidad otra. Con una estética propia del mundo Marker –dislocado, experimental y ensayístico– trabaja las posibilidades que da el cine y las materialidades que lo componen, a partir de una instalación de objetos elaborados con desechos, en medio del mar parte de la ciudad. La basura reutilizada rearticula su relato, desde un plano estético de su

materialidad, cuya imagen desarticula el lugar del desecho y lo estetiza. La cámara muestra los objetos de esta suerte de utopía basural, en clave ciencia ficción, a partir del sonido incidental de una música que oscila entre terror, misterio y distopía, interrumpida por vidrios se trizan y una interferencia indeterminada. Se trata de una utopía del desecho rearticulado que despoja al espacio de la vida humana, lo que permitiría pensar en una junktopía sin vida, poshumana, distópica, en la que queda solo el material desechado en un futuro clausurado.

Mark Fisher hace una referencia a *Wall-e* (2008), película que busca crear conciencia ecológica en el mundo infantil, apuntando a una construcción superficial y estereotipada de las vidas en juego, carga con la desesperanza posapocalíptica de un mundo sobrepasado por la basura. La basura ha ganado el territorio a la humanidad y, como proyección del capitalismo, su potencia se configura como negocio. Por su parte, pienso *La isla de los perros*, en la que el alcalde que lidera la ciudad busca proteger e inmunizar a la sociedad, ante el inminente contagio humano por vía animal, mediante la expulsión de los perros a una isla. Wes Anderson configura un relato distópico anclado en la tradición oriental, japonesa, con ecos de fábula. Anderson desvía el presente estadounidense para pensar una distopía veinte años en el futuro. Pensar el castigo canino, con un fin inmunológico, se establece en paralelo con la imaginación de un territorio entregado a la basura. Tal como *Wall-e* se presenta un mundo futuro entregado a la basura, por lo que se podría hablar de un fin inmunológico, donde esta, requiere abandonar en conjunto la tierra, en cambio, en *La isla de los perros* se expulsa a la parte enferma. *Wall-e*, comenta Fisher, presenta “una visión del control y de la comunicación idéntica [...], en la que el yugo toma la forma de la subordinación a un espectáculo extrínseco, sino a uno que nos invita a interactuar y participar” (36), lo que más que desafiar, “alimenta el realismo capitalista” (36). Fisher cita a Robert Pfaller, quien habla de interpasividad, ya que “la película exhibe nuestro anticapitalismo frente a nosotros mismos y nos permite seguir consumiendo con impunidad” (36). En rigor, podemos pensar que el desborde y fin del mundo que conocemos no deriva en una nueva forma de vida. Nosotros consumimos el producto

y los personajes asumen otro modo de vida en naves espaciales. En el caso de *La isla de los perros*, la expulsión de los canes —en un estado fascista que no es el estadounidense— implica el inicio del viaje del niño samurai para retornar con el perro al lugar. La interpasividad, en este caso, nos dice, por un lado, que regrese o no, estamos en un mundo hipotético que no nos afecta, sin embargo, si pensamos que la película se estrena en plena era de Trump, el horizonte implica que la parte enferma, metáfora mediante, debe ser asumida como parte del proyecto de comunidad y no tanto de uno de inmunidad⁶.

CONCLUSIÓN. LA COMUNIDAD COMO POSIBILIDAD

La imagen cinematográfica de *Wall-e*, interpasiva, carece de la imageneidad que sí tienen las otras imágenes comentadas. La de *La isla de los perros* busca romper con el territorio inmunológico. Por su parte, la imagen intolerable ranceriana está latente en *Ilha das flores* y *Boca de Lixo*, en *Venceremos* y en *Junktopia*, incluso en *Los espigadores y la espigadora* y *Waste Land*. Estas imágenes en movimiento dejan una huella crítica, que en este artículo apunta al relato social, de corte capitalista, acerca de la basura. Los relatos fílmicos oscilan entre la abundancia desmesurada de las riquezas y la carencia, precariedad e injusticia social experimentada por quienes viven en torno a los desechos. La basura viene a ser una materialidad que afecta al medio ambiente y a sus actores, pero, sobre todo, clausura las posibilidades humanas debido a la excrecencia capitalista del consumo descontrolado. Luz Horne introduce la noción de futuros menores, situados en un sitio opuesto a la la visión distópica/utópica, ya que prometen “un sitio lleno de materialidades singulares” (50). El futuro menor, entonces, permite “imaginar maneras de complicar los bordes, de volver los bordes difusos, de estirar los márgenes y construir otras arquitecturas del mundo” (66). En ese contexto, se trata

⁶ Este cierre en torno a la inmunidad y la comunidad tiene origen los trabajos de Irene Ortiz respecto de la inmunidad y ciudadanía y su discusión en torno a Roberto Espósito.

de una imagen intolerable y de lo intolerable en torno al basural, ya que arrastra la imposibilidad, aunque ofrezca ciertas luces de potencia en los momentos en los que los personajes logran sacar algún rédito de la basura.

La imagen dual de la que habla Rancière implica, a la vez, una sospecha sobre la misma, ya que “el simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de este sistema” (*El espectador* 87). Toda imagen carga con una condición debordiana del espectáculo que clama la sospecha en torno al estatuto propio de la imagen que circula en medio del operativo mercantil. Detrás de las imágenes de basura se esconde una imagen descartada, difusa en su configuración de desecho, pero sobre todo crítica. Las imágenes revisadas instalan el tema de la basura, cuyo desborde bloquea la potencia de las vidas en torno a ella. Vemos comunidades que están vinculadas a modos de vida capitalista que impiden su desmarque respecto de la basura. La imagen se torna intolerable porque no hay horizonte. Independiente de las acciones o de la performática de ciertas vidas, el tema de la basura queda y en su desborde anuncia su imposibilidad. Para Adriana López Labourdette y Valeria Wagner, lo residual, como material “para la escena artística” (23), retorna en forma de espectro sin permitir ser “procesado del todo”, en sí, “lo residual como material resistente a la representación y a la significación” (23).

Dos puntos relevantes que emergen como proyección de las aristas discutidas son los de comunidad y de afecto. Frente a la “compleja familia de problemas interconectados” que arrastra la crisis climática, según Chakrabarty, al igual que la compleja interrelación de la basura sostenida por Fernández Mallo y por Bourriaud –la imageneidad también da cuenta de esa complejidad–, surge la posibilidad de un relato social y colectivo que atiende al tema de la basura, no como una gestión de autosalvación, sino como un problema de quienes no viven en tales condiciones. La basura requiere un tratamiento complejo y un compromiso de la comunidad para desenmarañar el desborde y pensar la potencia o futurabilidad desde zonas que la masa de basura que producimos no deja ver.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, ZYGMUNT. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós, 2013.
- BENNETT, JANE. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham y Londres: Duke UP, 2010.
- BENJAMIN, WALTER. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004.
- BERARDI, FRANCO “BIFO”. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja negra, 2019.
- CHAKRABARTY, DIPESH. *Clima y capital. La vida bajo el antropoceno*. Santiago: Mimesis, 2021.
- DORFMAN, DANIELA. “Restos globales: basureros y derecho a la ciudad en Brasil a propósito de *Ilha das flores* (Isla de las flores, Jorge Furtado, 1989) y *Boca de lixo* (Boca de basura, Eduardo Coutinho, 1992)”. *Mitologías hoy*, vol. 17, 2018, pp. 225-43, www.raco.cat/index.php/mitologias.
- FERNÁNDEZ MALLO, AGUSTÍN. *Teoría general de la basura. Cultura, apropiación, complejidad*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2018.
- HARVEY, DAVID. *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal, 2003.
- HORNE, LUZ. “Del cine de la basura al cine-basura. La política de la imagen en los documentales de Eduardo Coutinho desde *Jogo de Cena* (2007) a *Boca de Lixo* (1992)”. Inédito.
- Hölscher, Lucian. *El descubrimiento del futuro*. Madrid: Siglo XXI, 2014.
- KOOLHAAS, KEM. *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- JAMESON, FREDRIC. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, 2009.
- MARTÍNEZ, LAYLA. *Utopía no es una isla. Catálogo de mundos mejores*. España: Episkaia, 2020.
- MUSSET, ALAIN. *El síndrome babilonia. Geoficciones del fin del mundo*. Talca: Bifurcaciones, 2022.
- LEROY, JEAN-BERNARD. *Los desechos y su tratamiento*. Santiago: FCE, 1997.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1999.

- LÓPEZ-LABOURDETTE, ADRIANA Y VALERIA WAGNER, EDS. *Sobras espectrales. Gestiones estético-políticas de los residuos*. Barcelona: Red ediciones, 2022.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- . *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- STEYERL, HITO. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- SZTULWARK, DIEGO. *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- TRAVERSO, ENZO. *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: FCE, 2018.
- TCHERNITCHIN, ANDREI Y LEONARDO GAETE. “Componentes tóxicos provenientes de desechos, y consecuencias sobre la salud humana”. *Desechos. Lo que no se ve de lo tecnológico como desafío*. Editado por Lorena Zuchel, Gloria Baigorrotegui y María Teresa Santander. Valparaíso: Universidad Santa María, 2017.
- VALENZUELA, LUIS. *Basurales. Literatura chilena y otras sobras*. Santiago: Ediciones Lastarria y de Mora, 2024.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. *El coraje de la desesperanza. Crónicas del año en que actuamos peligrosamente*. Barcelona: Anagrama, 2018.

FILMOGRAFÍA

- ANDERSON, WES, DIR. *La isla de los perros*, 2018.
- CHASKEL, PEDRO Y HÉCTOR RÍOS, DIR. *Venceremos*. Cine experimental de la Universidad de Chile. Santiago, 1970.
- COUTINHO, EDUARDO, DIR. *Boca de Lixo*. Brasil, 1993.
- CUARÓN, ALFONSO, DIR. *Children of Men*. Reino Unido, 2006.
- LEESON, CRAIG, DIR. *A Plastic Ocean*.
- MARKER, CHRIS, JOHN CHAPMAN Y FRANK SIMEONE, DIR. *Junktopia*. Francia, 1981.
- STANTON, ANDREW, DIR. *Wall-e*. Estados Unidos, 2008.
- VARDA, AGNÈS, DIR. *Los espigadores y la espigadora*. Francia. 2000.
- WALKER, LUCY, DIR. *Waste Land*. Inglaterra. 2009.

