

ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 14. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

Nuevas materialidades en juego: Sobre la colonización de las narrativas entre humanos y no humanos en el cine de plataformas de ciencia ficción

New Materialities at Play: On the Colonization of Narratives Between Humans and Non-Humans in Science Fiction Platform Cinema.

Pablo Castillo Castillo*

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

 <https://orcid.org/0009-0004-6749-6685>

Laia Allegro Martínez**

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

Resumen. El presente artículo analiza cómo las plataformas de streaming colonizan y neutralizan las narrativas críticas que emergen en torno a las nuevas materialidades post-antropocéntricas. El objeto de estudio corresponde al cine de plataformas de ciencia ficción, específicamente las series Sweet Tooth y Black Mirror, entendidas como dispositivos culturales que representan y modulan las asociaciones entre actantes humanos y no humanos. A partir de los nuevos materialismos y los estudios sociales de la crítica, se examinan dos dimensiones: (1) la cooptación de los discursos ecológicos en relatos que abordan hibridaciones interespecie, y (2) la instrumentalización de las narrativas sobre la relación humano-máquina en contextos tecnológicos contemporáneos. El análisis muestra cómo estas obras, lejos de sostener una mirada transformadora sobre las relaciones entre humanos, naturalezas y tecnologías, reconfiguran la crítica en clave emocional, espectacular y compatible con las lógicas del capitalismo cultural. Se propone el concepto de crítica soft para describir esta forma de desactivación estética y moral de la crítica, que convierte las narrativas posthumanistas y ecológicas en productos culturalmente seguros y comercialmente rentables.

Palabras claves: discurso ecológico, narrativas cinematográficas, colonización de los híbridos, híbrido humano-máquina, posthumanismo.

* Magíster en Ciencias, Tecnología y Sociedad. Universidad Alberto Hurtado. Correo electrónico: pcastillo.castillo61@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Validación, Visualización, Redacción (borrador original y revisión/edición), Supervisión.

** Socióloga. Universidad Alberto Hurtado. Correo electrónico: allegro.laia@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Redacción (borrador original y revisión/edición).



Abstract. This article analyzes how streaming platforms colonize and neutralize critical narratives emerging around new post-anthropocentric materialities. The object of study is science fiction films on streaming platforms, specifically the series *Sweet Tooth* and *Black Mirror*, understood as cultural devices that represent and modulate the associations between human and non-human actors. Drawing on new materialism and social studies of criticism, two dimensions are examined: (1) the co-optation of ecological discourses in relationships that address interspecies hybridizations, and (2) the instrumentalization of narratives about the human-machine relationship in contemporary technological contexts. The analysis shows how these works, far from offering a transformative perspective on the relationships between humans, nature, and technology, reconfigure critique in an emotional, spectacular, and compatible way, aligned with the logic of cultural capitalism. The concept of "soft critique" is proposed to describe this form of aesthetic and moral deactivation of critique, which transforms posthumanist and ecological narratives into culturally safe and commercially profitable products.

Keywords: ecological discourse, cinematic narratives, colonization of hybrids, human-machine hybrid, posthumanism

Introducción

El objetivo de este artículo es analizar críticamente cómo el cine de plataformas de ciencia ficción —particularmente *Sweet Tooth* y *Black Mirror*— configura, representa y finalmente coloniza las asociaciones entre actantes humanos y no humanos en el contexto del capitalismo cultural contemporáneo. Lejos de constituir una sistematización de una práctica artística, esta investigación se orienta a examinar, desde los nuevos materialismos y los estudios sociales de la crítica, los modos en que estas narrativas audiovisuales operan como dispositivos de producción de imaginarios sobre la naturaleza, la tecnología y sus vínculos con las lógicas del poder económico. El análisis busca visibilizar la forma en que dichas obras transforman potenciales discursos disruptivos en una crítica soft, compatible con las sensibilidades y requerimientos del mercado de plataformas.

La deriva post social de los estudios de posthumanistas, así como las ecologías políticas y los estudios de ciencia, tecnología y sociedad, han roto con la consideración tradicional de pensar lo social desde una génesis puramente humana. Hoy tanto la teoría de redes como los nuevos materialismos han puesto en duda las vieja dicotomías entre sujeto-objeto, orgánico-inorgánico, naturaleza-sociedad, apostando por una ontología relacional que considere los puntos de intersección entre lo animado y lo inanimado. Esta apuesta lejos de ser de orden trascendental toma la inmanencia de lo real como punto de partida, una consideración sobre un mundo que, si bien es dependiente de la existencia de nuestras mentes, no lo es acerca del contenido de la misma (DeLanda, 2021).

En el presente análisis, se ahondará en dos fenómenos atingentes a nuestro presente en las narrativas críticas del cine: por un lado, la relación naturaleza-sociedad, y por otro, los ensamblajes cyborg entre humanos y formas de existencia maquínicas. Siguiendo con la tradición analítica de los estudios sociales de la crítica (Thévenot, 1991), vislumbramos que además de existir un pensamiento crítico capaz de someter a revisión sistemática los efectos del poder y las desigualdades, también es necesario ahondar en un pensamiento de lo crítico, con foco en cómo la crítica por parte de los actores sociales se torna una función social. Nuestro foco se posiciona en esta segunda acepción, buscando visibilizar la instrumentalización económica y narrativa del devenir político en la búsqueda de asociaciones entre humanos y no-humanos al interior del estadio actual del sistema productivo y reproductivo-cultural neoliberal.

Con lo anterior en mente, se someterá a revisión la domesticación funcionalista neoliberal de la crítica, desde el abordaje de la colonización de los imaginarios y las narrativas que visibilizan las asociaciones entre humanos y no-humanos en el cine de plataformas. Bajo esta crítica de la crítica post-antropocéntrica, cabe resaltar la doble acepción que ha tenido el concepto de la relación entre humano y no-humano. Por un lado y bajo términos organicistas, cabe entender este vínculo como una relación entre el sujeto humano *anthropos* y la vida natural, aquí la crítica post-antropocéntrica ha introducido una comprensión donde el ser humano y el mundo natural deben ser pensados ya no como diferenciales, sino que como imperativamente vinculantes. Otra forma de imperativo relacional que evoca frecuentemente la noción sobre la relación entre humano y no-humano, refiere a pensar el mundo como una composición llena de materia no viva, o sea inerte y objetual, materia gótica en palabras de Mark Fisher (2022) donde lógicamente emerge la existencia de la tecnología como un no-humano. Con la emergencia de las tecnologías recursivas y alopóietica usando los términos de Félix Guattari (1996) la tecnología ha dejado de ser un otro mecanicista y puramente autómata, sino que ha pasado a ser una forma de existencia, ampliando el acervo de la sociedad compuesta netamente por *formas de vida*.

Antes de entrar de lleno en el dilema conceptual y en el análisis de la colonización de las narrativas no-humanas, cabe mencionar ciertas consideraciones contextuales que enmarcan esta discusión, tales como las ideas sobre el fin del mundo. Frente al avance del desastre climático, se levanta el pánico colectivo frente a la incertidumbre del futuro como humanidad, esto genera múltiples relatos y visiones que someten en tensión la relación entre la actividad humana, los avances tecnológicos y el comportamiento de la naturaleza de cara a un posible colapso. Junto con la preocupación sobre el colapso ecológico, también ha cobrado relevancia las inquietudes asociadas al desastre tecnológico, el desarrollo de las máquinas y la singularidad tecnológica. Estas ideas han impulsado la existencia de pensamientos fatalistas en la actualidad, las que han llevado en muchos casos, a plantear interrogantes sobre la alteridad no humana. De esta forma, las posibilidades de colapsos ecológicos y tecnológicos han generado una sensación de urgencia colectiva que plantea como necesario, cambios profundos en el quehacer y pensar humano, gatillando cuestionamientos y nuevas miradas sobre nuestro vínculo con otras formas de existencia.

Habitar el antropoceno, ideas sobre el fin

Las últimas décadas han estado marcadas por una crisis ecosistémica y civilizatoria que azota tanto a nuestra especie como a las demás que habitan el planeta. El calentamiento global, la pérdida de la biodiversidad y la explotación indiscriminada de los recursos naturales se han presentado como las principales problemáticas a abordar en una política global. La conceptualización del Antropoceno es muestra del potencial disruptivo del ser humano a escala planetaria. El geólogo Jan Zalasiewicz siguiendo con lo postulado por Paul Crutzen en torno al antropoceno a principios de los 2000, señala que nuestra capacidad de acción ha trascendido la escala humana y el impacto puramente social, dejando de ser meros habitantes de la tierra para convertirnos en actores geológicos, lugar donde la actividad humana tiene un impacto que está quedando grabado en los estratos planetarios (Zalasiewicz, 2008).

La tesis del Antropoceno ha servido para múltiples postulados de carácter científico, traspasando los límites de la geología y embarcándose en análisis variopintos sobre el impacto de la acción humana en la escala planetaria. Si bien este concepto del antropoceno halla su seno en la investigación científica, este no ha quedado indiferente para el análisis cultural, estableciendo nexos entre las prácticas como el consumismo exacerbado, el extractivismo indiscriminado, y el detrimento de la realidad planetaria expresada en el ecosistema. Es frente a estas ideas acerca del deterioro global a causa de la intervención humana, que han surgido expresiones culturales que han hipotetizado en torno a la noción del fin del mundo, tejiendo lazos entre nuestra forma de habitar el planeta y la idea del exterminio planetario.



Una obra reciente que ha sido particularmente ilustrativa en torno al análisis sistemático de estas ideas de corte fatalistas sobre el fin del mundo, es el texto “El síndrome Babilonia” de Alain Musset (Musset, 2021), libro en el cual aborda los principales imaginarios que se han construido en torno a la idea del fin, haciendo un repaso exhaustivo por las principales obras de la humanidad, desde la biblia, pasando por la literatura de los siglos XIX y XX, hasta el cine catástrofe y de ciencia ficción. En su obra, Musset recorre los cuatro pilares históricos en torno a la idea del apocalipsis: Los nuevos diluvios, los meteoros y cuerpos celestes, las convulsiones terrestres, y las pestes y pandemias, para luego centrarse un nuevo y más reciente pilar: La humanidad verduga de sí misma y los mundos postapocalípticos. En palabras del autor:

“El apocalipsis y los universos postapocalípticos 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” (Musset, 2021).

A causa de esta disrupción planetaria a manos del ser humano, Musset identifica diversas narrativas en la literatura y el cine que se articulan en torno a la venganza de la naturaleza hacia la humanidad, los escenarios del apocalipsis y los posibles futuros tras el colapso. Estas representaciones sitúan a lo urbano como núcleo simbólico de la catástrofe, ya que son las ciudades —y las relaciones sociales que en ellas se tejen— las que aparecen como los principales espacios afectados por el apocalipsis. El síndrome de Babilonia estaría caracterizado como una condena casi unánime de los estilos de vida urbanos (Musset, 2021), entendidos como formas de existencia pecaminosas marcadas por la desigualdad, los excesos y la explotación sistemática de los recursos naturales; estos serían los principales motivos por los cuales Gaia se rebelaría contra la humanidad. En este marco, la destrucción de ciudades icónicas como Nueva York o París, así como de geosímbolos como la Torre Eiffel o la Estatua de la Libertad, opera como representación del colapso de un tipo de mundo occidental, moderno y hegemónico.

Junto a estas imágenes del fin, Musset reconoce también narrativas que proyectan un “después” del apocalipsis —el renacimiento de la humanidad, la salvación de los elegidos, las ciudades protegidas bajo cúpulas o figuras bíblicas como el Arca de Noé— que reinscriben la catástrofe como una oportunidad para reconstruir el mundo sobre las ruinas del anterior, manteniendo intactas ciertas jerarquías entre lo humano, la naturaleza y el mundo.

Bajo la idea del colapso a manos de la irrupción de la tecnología, cabe señalar un nuevo y más reciente pilar del apocalipsis que constituye un temor generalizado de la humanidad en torno al fin: La singularidad tecnológica y el dominio de las máquinas automatizadas. Sobre este tópico se han llevado variopintos análisis, desde las ideas del fin del trabajo (Rifkin, 1996), la automatización como amenaza existencial (Anders, 2011), hasta la desmaterialización del mundo a causa de la digitalización (Castillo, 2024).



Si bien estos estudios han referido a los impactos controvertidos de la automatización sobre la vida humana desde múltiples expresiones, lo han hecho orbitando imaginarios populares bajo la lupa de un mismo fundamento unificador: la idea de la autonomía tecnológica como amenaza del fin humano.

Sustentado en este fundamento, el cine una vez más, no ha tardado en hacerse eco de las interrogantes existenciales de nuestro vínculo con las máquinas, reflejando una vez más los temores humanos sobre la extinción. Desde su génesis con obras como Metrópolis de 1927, el cine de ciencia ficción ha puesto atención a nuestra relación controvertida con la tecnología, alimentando narrativas tecno-pesimistas e imaginarios fatalistas.

A día de hoy esta relación ha mutado en una pluralidad de formas, frente a lo cual el canon cultural de la industria del cine ha sido una de las principales fuerzas propulsoras de las formas de ver nuestra relación con las denominadas máquinas inteligentes. Será precisamente este cine de ciencia ficción de corte cyberpunk el segundo objeto de estudio, en el que se abordarán las narrativas críticas de la relación con el otro maquínico en el cine de plataformas.

Por otro lado, la narrativa del fin por la catástrofe ecológica es abordada por Musset a partir de relatos que aluden a la irresponsabilidad del humano y la venganza de la naturaleza que se levanta para recuperar el terreno que le pertenece y que ha sido explotado durante décadas. Es habitual ver en la literatura y el cine ciudades vacías de humanidad, pero con plantas que se apropián del asfalto y animales vagando libremente por las calles, como si finalmente la naturaleza hubiera triunfado sobre la ciudad. En este sentido, Viveiros de Castro y Deborah Danowski (2019) expresan que nuestra relación actual con el planeta tierra se configura a partir del sentimiento de pánico que conlleva la intrusión de Gaia, que conformaría al sistema tierra como un sujeto histórico, una fuerza moral amenazante que se levanta y tensiona nuestras certidumbres en torno al futuro. De esta forma, el miedo se genera a partir de la irrupción del planeta como un actor que castigaría a los humanos por todos los daños a la naturaleza, imaginario que puede visibilizarse en películas como El día después de mañana (2004) o Mad Max: Fury Road (2015) donde la naturaleza se presenta como agente activo de destrucción o reconfiguración del mundo humano.

El concepto de Gaia propuesto por Latour (2017) complejiza la distinción entre humanidad y mundo. Más allá de este dualismo, el mundo se presenta como un sistema atravesado por múltiples relaciones entre agentes, en el cual el ser humano forma parte del entramado, pero no como un sujeto privilegiado o fundacional (Danowski y Viveiros de Castro, 2019).

Nos encontramos ante una catástrofe compartida, y la reversibilidad de los efectos del cambio climático no constituye un proceso controlable por la humanidad, como se ha pensado y proyectado en películas como WALL-E (2008), donde los humanos, tras haber abandonado un planeta devastado, regresan eventualmente a la Tierra para comenzar su reconstrucción. reforzando la idea de que la restauración del mundo depende exclusivamente de su iniciativa, una lógica similar en Interstellar (2014), donde la humanidad, enfrentada a un colapso agroecológico global, busca salvarse mediante la exploración interestelar y la terraformación, desplazando la crisis ecológica a un problema resoluble por el humano.

Cabe mencionar, las distintas corrientes de pensamiento imaginan nuestra relación con la tecnología y la naturaleza en el futuro, la preocupación sobre el rumbo de la humanidad se vuelve un campo de disputa teórica, unas optimistas y otras pesimistas sobre el devenir del mundo. Una de ellas es la teoría de la singularidad, la que plantea un futuro en que nuestras capacidades, condiciones físicas y ambiente serán modificados por la tecnología, llevándonos a una nueva era transhumana, en la que existiría una superación de nuestros límites orgánicos y mundanos. Esta postura tiene una visión optimista del futuro, es desarrollada por el think tank del Breakthrough institute, el que defiende un capitalismo verde que resolvería todos nuestros problemas sociales y ambientales.

Dentro de ambas consideraciones, tanto en las formas culturales de ver la crisis ecosistémica, como las controversias socio-técnicas, nuestro propósito será ahondar en la visión de la cultura hegemónica occidental en torno a nuestra relación social con el otro no-humano orgánico y técnico, explorando los imaginarios tanto de la creciente crisis en la relación inter-especie, como la incipiente crisis en la relación con las máquinas. Para ello, el cine de ciencia ficción se erige como un dispositivo narrativo que no sólo refleja nuestro vínculo con el otro, sino que también lo transforma. Antes de entrar de lleno en las consideraciones teóricas que ello implica, cabe repasar algunas nociones que la literatura académica ha desarrollado las últimas décadas frente a las ideas de colapso ecológico, fin del mundo y antropocentrismo.

Sobre la colonización de la crítica

Ejercer el acto de pensar críticamente nunca es una tarea fútil, al contrario, siempre está empapada de posicionamientos en torno a la sociedad, juicios de valor, compromiso, praxis, e incluso voluntad transformadora. Tradicionalmente, y debido a su génesis, el pensamiento crítico ha estado históricamente ligado a esfuerzos intelectuales insurgentes y fuerzas políticas emancipatorias, basta con visibilizar el origen de lo que podemos denominar tradición crítica en la obra de Karl Marx, más concretamente en sus tesis once sobre Feuerbach que versa que “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo” (Marx, 1974)



para dar cuenta de la connotación transformadora ligada a un proyecto político post-capitalista vinculado a Marx como referente intelectual histórico de la izquierda. Esta crítica, históricamente ha servido de sustento teórico para movimientos sociales anticapitalistas, feministas, sindicalistas, y ecologistas más recientemente, siendo por un lado herramienta teórico-política que ha permitido develar la opresión y el poder, y también una herramienta imaginativa para pensar futuros posibles.

A día de hoy, frente a miedos sobre el fin del mundo, y más particularmente al miedo de cierto modo de mundo (occidental, capitalista, eurocéntrico y estadounidocéntrico) es que surge la necesidad estructural de pensar otros futuros más allá de la crisis. Sobre esto, occidente ha tenido un rol especial en su posibilidad de desaparición, basta con visibilizar temáticas como la pérdida de la biodiversidad, la contaminación de ecosistemas completos, la crisis occidental de la salud mental, la fragilidad económica de potencias mundiales como Estados Unidos y la dependencia a las tecnologías de forma cotidiana, para dar cuenta del estado de vulnerabilidad del ser humano en cierto lado del mundo con el resto del globo. Si bien la crisis global capitalista a través de su relación con el planeta y las tecnologías son un eje constitutivo de nuestro tiempo, también lo es su capacidad de sobreponerse a la crisis e idear formas de subsistencia y anteposición a la posibilidad de desaparición.

Para dar cuenta de esto, Donna Haraway resulta asertiva al decir que la visión es siempre una cuestión del poder de ver, existiendo violencia implícita en nuestras prácticas de visualización (Haraway, 1988). Desde un prisma materialista, podemos señalar que la visión acerca de las nuevas materialidades no-humanas, está atravesada por prácticas de poder. En el presente texto, analizaremos el cine como dispositivo de construcción del acto de ver, concretamente una forma coyuntural de cine que es el cine de plataformas de ciencia ficción, el cual se enmarca como una nueva expresión de las plataformas en el fervor del reciente capitalismo de plataformas (Srnicek, 2018).

Hasta ahora se ha señalado en múltiples ocasiones la cuestión de la materia y lo material. Antes de entrar de lleno en el enfoque teórico aquí desarrollado, cabe señalar ciertas consideraciones sobre la noción de materialismo, la cual se trabajará a lo largo de todo el escrito.

Desde su acepción tradicional al interior de las ciencias sociales, el materialismo desarrollado por Marx supuso una desterritorialización de la materia y su componente físico y empírico, hacia la reterritorialización de una acepción de esta entendida como procesos históricos y relaciones sociales. Este enfoque centrado en las relaciones sociales, más concretamente entre la relación capital-trabajo, ha sido el esquema preponderante al interior de las ciencias sociales hasta nuestros días por parte de la tradición marxista. Sin embargo, para autores como Deleuze y Guattari, Latour, y Rossi Braidotti, la lectura tradicional de la materia por parte de la institucionalización canónica del marxismo entendida como relaciones sociales hallaría limitaciones analíticas que corresponden a los sesgos clásicos de la modernidad.

El capitalismo históricamente se ha caracterizado por una dominación de la materia, desde sus primeras fases a través de la acumulación originaria, la propiedad de la tierra y la industria en el siglo XIX, hasta el consumo y el sector servicios en el siglo XX. Este modelo no sólo se ha erigido como una visión acerca de la economía, sino que de la sociedad en un conjunto, una axiomática capitalista que controla incluso lo real, recurriendo nuevamente a Deleuze y Guattari (Deleuze, 2006). Dentro de su afán expansionista, el capitalismo ha dominado la tecnología y la naturaleza desde sus orígenes, sin embargo, desde la aparición de la cibernetica a mediados de siglo XX como ciencia de control, y todos sus derivados contemporáneos como la logística, la informática, la biometría, etc, el capitalismo ha devenido horizontal y cibernetico trayendo a Tiqqun, forzando a leer realidades como la naturaleza y la tecnología ya no desde una lógica apropiativa y jerárquica, sino que relacional y post-antropocéntrica.

La emergencia ecológica global, la aceleración tecnológica, y la pérdida de la hegemonía global han llevado al capitalismo occidental a reinventar la forma de narrar el mundo, viendo la necesidad de incorporar en su narración la relación inter-especie y la relación tecnológica ya no como un más allá instrumental y útil, sino que como un más acá social y asociativo. Sobre esto, Braidotti señala que el pensamiento canónico dominante eurocéntrico ha tenido un vuelco post-antropocéntrico que ha resaltado la necesidad de superar el *anthropos* como universal antropológico incorporando animales, plantas, insectos, fungis, dispositivos, objetos, aparatos, datos como un más acá social, pero desde una mirada acrítica que oculta las contradicciones inherentes (Braidotti, 2019).

Por otro lado, y de forma complementaria, nuevas y frescas visiones del pensamiento crítico convergen, también pensando en torno a la neutralización de la crítica. Por su parte, Luc Boltanski y el nuevo espíritu del capitalismo (Chiapello, 2002) analiza cómo el capitalismo asimila y neutraliza las críticas dirigidas contra él, incorporándolas en su propio funcionamiento. De modo similar, el autor de la Unidad de Investigación de Cultura Cibernetica (CCRU por sus siglas en inglés) Mark Fisher se refiere a la cooptación de la crítica. En su libro Realismo capitalista (Fisher, 2016), el autor argumenta que el capitalismo ha absorbido la crítica de tal manera que incluso las posiciones aparentemente críticas pueden volverse funcionales al sistema. Frente a la imposibilidad de pensar otra alternativa al capitalismo, considerado como el único juego que se puede jugar, se le puede cuestionar al mismo tiempo que se sigue siendo parte de él, su crítica otorgaría la impunidad para seguir consumiendo, así es como la producción cultural es vaciada de su potencial transformador al estar sometida a la lógica de mercado y limitar con la imposibilidad de imaginar cambios sistémicos.

En este sentido, nuestra condición como consumidores determina las reglas en que se producirán y emitirán los contenidos culturales, en base a nuestros deseos las grandes industrias cinematográficas realizan películas con las que aseguran éxito de ventas, imperando la estandarización de la cultura y evitando pérdidas monetarias.

Bajo este contexto, cabe preguntarse cómo se desarrolla la crítica considerando las lógicas mercantiles que subyacen al cine de plataforma, ¿podemos pensar la crítica más allá del ámbito económico y pensar en las posibilidades imaginativas que nos otorga el cine como medio para plantear diálogos relevantes en relación a los otros no humanos?

Bajo estos marcos, cabe pensar que incluso la crítica post-antropocéntrica hacia los dualismos naturaleza-cultura, tecnología-sociedad pueden volverse útiles al movimiento histórico del capitalismo, incluso la urgencia global puede tornarse una mercancía. En el análisis desarrollado en las futuras páginas, nos centraremos en estudiar las narrativas críticas del cine de plataformas de ciencia ficción, profundizando en el miedo del fin del mundo tanto a manos de la naturaleza, como a mano de las tecnologías. Creemos que esto nos permitirá develar la controversia subyacente a la maduración del eco-capitalismo y el tecno-capitalismo en nuestros días. Es el cine contemporáneo de plataformas precisamente uno de los lugares eminentes de la cristalización de la crítica soft hacia los afectos de la figura del ser humano como centro ontológico, pero, ¿Además de la crítica hacia el humano como centro, habrá una crítica hacia el seno mismo de las fuerzas del capital y el régimen de acumulación? Esto será revisado a continuación, antes cabe relevar ciertas consideraciones de métodos y estrategias de procesamiento de los datos.

Nuevos materialismos y análisis cultural de los modos de existencia en el cine de ciencia ficción

El presente análisis halla en su centro una serie de consideraciones acerca de la realidad social en un sentido diferente a lo social promulgado por gran parte del canon sociológico. Este canon, comprendido en términos latourianos es posible ser leído como una sociología de lo social, poniendo en el centro del quehacer analítico al ser humano y sus vínculos como materia prima del análisis, relegando a lo no-humano a una dimensión periférica y casi inexistente. Enfrentando los reduccionismos de este modo de pensar lo social, la filosofía de Latour introduce una reconcepción de la sociedad, ya no ligada sólo a las relaciones sociales antropocentradadas, sino que más bien a las asociaciones-en-red (Latour, 2008). Este modo de pensar la sociedad, alejado de las estructuras dualistas del conocimiento le ha valido al autor una serie de vinculaciones con otras filosofías, como la filosofía rizomática y multilineal de Gilles Deleuze y Félix Guattari (Deleuze, 2006) y sus consideraciones acerca de la multiplicidad, permitiendo conocer la sociedad ya no sólo ligada al ser humano, sino que en clave deleuziana leyendo a Simondon, poniendo en el centro los modos de existencia.



Esta suerte de pluralismo ontológico en el plano de la filosofía, también se traduce en un pluralismo metodológico en el plano de la investigación, no tanto por la diversidad de las herramientas de análisis y sus instrumentos, sino más por la amplitud de nuevas y múltiples formas de existencia al interior de la investigación de lo social. Esta apuesta metodológica ha sido definida en el canon de los estudios sociales de la ciencia y la tecnología como un materialismo relacional (Law, 1993) lugar donde la materialidad ya no sólo sería entendida en su acepción empírica como lo entendió el realismo ingenuo, o en su acepción marxista como relaciones sociales de producción, sino más bien desde la materia vibrante con capacidad inmanente de afectar y ser afectado en palabras de Jane Bennet (2015), o zoe centrada con foco en el ímpetu vital de la materia en palabras de Rosi Braidotti (2019). Sea cual fuese el concepto acompañante para entender este nuevo giro, es preciso centrarse en lo que la literatura metodológica ha denominado como nueva investigación social materialista (Fox, 2015). Es esta la que se levanta aquí como una de las estrategias metodológicas para leer el mundo.

En línea con las ideas de captar fugazmente la realidad social, la presente investigación orientará sus esfuerzos en realizar una cartografía crítica de las narrativas presentes en el cine de plataformas de ciencia ficción, ya que es en este dónde se cristaliza momentáneamente y difunde masivamente los significados de la relación con los no-humanos tecnológicos y biológicos, poniendo en juego la concepción social de la alteridad, y en última instancia nuestra asociación con estos.

Para ello, y bajo la mirada metodológica de los nuevos materialismos, seguiremos las pistas del historiador español del cine Santos Zunzunegui (2010) para pensar la imagen desde un análisis cultural centrado en la imagen cinematográfica, traduciendo a estas en significado que nos den pistas sobre acerca de las orientaciones de las narrativas críticas subyacente y sus vinculaciones con la colonización de la narración del otro. Bajo esta mirada metodológica de los estudios culturales, tanto el estudio de las imágenes a través de fotogramas y sus composiciones estéticas, así como también de los contextos de producción de las imágenes, serán clave para comprender la instrumentalización de las narrativas críticas.

En relación con los procesos metodológicos formales, se realizó un análisis narrativo de la plataforma Netflix, por su popularidad y posicionamiento como líder en el mercado global de plataformas de streaming, con 301,6 millones de suscriptores (Singh, 2025). Se seleccionaron dos series producidas por esta industria de entretenimiento: Sweet Tooth, como eje de análisis de la instrumentalización de las narrativas ecológicas, y Black Mirror, del lado de la captación de las narrativas en torno a la tecnología.

La elección de ambas series se realizó mediante un proceso exploratorio de identificación de producciones de ciencia ficción con tramas críticas vinculadas a la naturaleza y la tecnología, priorizando aquellas con alta visibilidad y circulación global. Sweet Tooth y Black Mirror se constituyen así en casos significativos no solo por su contenido narrativo, sino también por su amplia difusión, evidenciada por su presencia en los rankings de series más vistas (Netflix, 2024; Netflix, 2025), lo que refuerza su relevancia para el análisis de imaginarios sociales sobre desastres ecológicos y tecnológicos.

De ambas obras se extrajeron escenas con alta densidad simbólica de capítulos clave que den pistas de la reconstrucción de un imaginario sobre la naturaleza y la tecnología. Para tal propósito se siguió la siguiente estructura:

- Se escogieron 3 capítulos de alta connotación e impacto en ambas series. En el caso de Black Mirror, concretamente fue el capítulo uno de la temporada uno, el capítulo uno y dos de la temporada siete el objeto de este análisis. Esta selección responde al criterio de dar luces sobre una obra cuya novedad data del primer trimestre del 2025.
- En una segunda etapa, se llevó a cabo una visualización sistemáticamente de los capítulos seleccionados, identificando escenas de alto sentido crítico, narrativo y visual, que fueran relevantes para esclarecer la construcción del tipo de imaginario cultural asociado a la tecnología presente en la obra.
- Ya habiendo ahondado en el capítulo, en la tercera fase se establecieron coordenadas de análisis entre la obra y el marco analítico aquí desarrollado, sometiendo a revisión la narrativa bajo la lente de la relación crítica entre humanos y no-humanos en el capítulo selecto de la serie.
- En el caso de Sweet Tooth, se generará sintéticamente un abordaje descriptivo de los personajes, argumentos y conflictos que se mantienen y evolucionan a lo largo de la serie en torno a la figura del híbrido: una especie que combina rasgos humanos y animales, y que encarna la alteridad. Se identifican roles, acciones e ideas en actores relevantes de la obra, lo que permite desentrañar los discursos críticos que operan en relación a la crisis ecosistémica y las agencias no humanas. Esta etapa descriptiva de los antagonismos y el desarrollo de los conflictos a lo largo de las tres temporadas, es identificable en Sweet Tooth ya que es una serie secuencial, a diferencia de Black Mirror que es antológica, que cuenta con historias diferentes en cada capítulo.

Black Mirror y la crítica tecnológica

Creada por crítico, autor y guionista Charlie Brooker, y lanzada al público en diciembre del 2011, la serie Black Mirror se ha consolidado en la industria cultural como una serie ácida y fuertemente crítica en su contenido y narrativas, explorando las controversias del mundo contemporáneo asociados a temas como las tecnologías digitales, la cultura digital, el poder, la comunicación y la ciencia. Basta con revisar las tempranas declaraciones de Brooker para dar cuenta de un fuerte interés por visualizar el lado oscuro de nuestra adicción a los dispositivos tecnológicos, la omnipresencia de las pantallas, y las tecnologías como drogas (Brooker. 2011). Sin embargo, lejos de ser una visualización irreflexiva o superficial, la serie apuesta por un posicionamiento crítico que se deja ver en cada construcción escénica y plot twist, elemento característico de su narrativa.

Basta con visualizar el primer capítulo, “The National Anthem”, traducido como “El himno nacional” para contemplar esta apuesta por un sentido crítico que busca someter a juicio los poderes avasalladores de la tecnología. Ahondando un poco más en este capítulo, con la advertencia debida de spoilers, después de recibir la amenaza de ejecución de la princesa de Reino Unido, el primer ministro recibe la orden de tener relaciones sexuales con un cerdo, televisando el acto, acto que generaría una paralización total de la vida nacional debido a la absoluta visualización de esta transmisión. Alimentados por el morbo, toda la nación acude a sus pantallas, visualizando, grabando, y difundiendo la acción por todo el internet, mientras que, por su lado, el aparente criminal detrás, revelaría el motivo de tal proyecto, el cual no sería ni dinero, ni poder político, sino una performance conceptual para criticar radicalmente la cultura del espectáculo y de la vitalización mediática.

Esta dinámica a la hora de narrar, y su consideración de la dimensión crítica respecto a fenómenos tecnológicos, hallaría un momento culmine en el capítulo sucesor al anteriormente descrito, el segundo de la primera temporada, titulado originalmente como “Fifteen Million Merits”, o “Quince millones de méritos” por su traducción. Este capítulo resulta particularmente ilustrativo para propósitos de hacer ver el ímpetu de la serie por cristalizar su mirada crítica. Situado en un mundo futurista en el cual las personas habitan cubículos llenos de pantallas, videos e interfaces en cada pared, habitación y espacio, el relato muestra a individuos que deben pedalear bicicletas día tras día con el propósito de generar méritos o créditos —la moneda del sistema—, para participar en diversas instancias que les permitan ascender socialmente.

Uno de los espacios de ascenso que se presentan en este mundo hipertecnologizado es un reality show altamente televisado y visualizado llamado *Hot Shot*, donde las personas, tras adquirir quince millones de créditos —una cantidad exacerbada dentro de este universo—, pueden acudir al programa con el propósito de mostrar sus habilidades frente a jueces evaluadores.

El protagonista, Bing Madsen, tras haber evidenciado la dinámica distópica del sistema, opta por adquirir los créditos necesarios para acudir a este programa, con el objetivo de hacer ver al público lo disruptivo de este mundo. Tras conseguir la cifra y presentarse al programa, Bing se enfrenta a los jueces buscando televisar un atentado a su propia vida. Frente a ello, el elenco destaca el potencial de su puesta en escena y su crítica al sistema como una posibilidad de programa para la televisión, y como oportunidad de ascenso social.

El plot twist en este capítulo muestra a Bing como presentador de su propio programa, en el cual televisa todas sus críticas a las dinámicas del sistema bajo su formato de éxito de la amenaza con quitarse la vida, transformándose así en un producto cultural más para el consumo de otros. Este capítulo resulta especialmente llamativo para propósitos de estudiar la captación de la crítica, pues el mismo relato deja en evidencia una meta-crítica: una crítica de la instrumentalización del potencial crítico como un posicionamiento que incluso puede servir para nutrir la misma dinámica del sistema, haciendo de esta no sólo una mercancía, sino un verdadero dispositivo de poder para la reproducción de la sociedad.

Esta puesta en escena presente en la primera temporada, y su crítica radical a fenómenos sociales contemporáneos ya mencionados como la espectacularización de la sociedad o la crítica a la maquinización, pondrían a *Black Mirror* en el radar de la gran industria del cine de plataformas, llevándola de ser producida y emitida por la televisión pública del Reino Unido a través del Canal 4, a ser adquirida y producida por Netflix a partir del 2015. Este hito, aunque no corresponda a la narrativa propiamente tal, resulta llamativo para propósitos del análisis, pues evidencia una dinámica que posteriormente veríamos expresada en los relatos de las temporadas siguientes, que hace referencia a la captación y cooptación de la crítica por parte de los poderes de una de las principales empresas de la industria capitalista del entretenimiento en nuestros días, privatizando un contenido que anteriormente era un bien público, y transformándolo en material al que sólo se puede acceder en calidad de consumidor.

Las temporadas posteriores a la adquisición de la serie por parte de Netflix, radicalizaría y estandarizaría la forma de narrar los capítulos, poniendo en el centro la relación entre tecnología y sociedad como un estandarte narrativo. La fórmula de Netflix tras este hito contemplaría lo siguiente; La presentando al inicio una sociedad futurista con una fuerte presencia de una tecnología en la vida de las personas, la intromisión de un elemento disruptivo que rompería progresivamente con la armonía tecnológica, y la distopía absoluta en la cual la tecnología sería gatillante del detrimento humano. Esta dinámica consolidaría a *Black Mirror* como un referente cultural del tecno-pesimismo, alimentando la idea de la tecnología como una fuente de malestar y controversia.

Los capítulos producidos desde la temporada tres en adelante, evidenciarían esta búsqueda de la plataforma por someter a juicio fenómenos tecnológicos actuales, tales como el poder de los datos, las interfaces neurales, la publicidad invasiva, la realidad virtual, las redes sociales, la gamificación de la realidad, la pérdida de agencia por la tecnología, etcétera.

Como temáticas que resultan de particular interés para cierto grupo interesado en la intromisión de las tecnologías digitales en la vida humana, aquí relevaremos dos cuestionamientos presentes en la séptima temporada. Sobre este primer tópico anteriormente mencionado, referido al poder de los datos, Black Mirror ha tenido una serie de capítulos que abordan nuestra relación con los datos como una tecnología digital altamente controvertida en nuestros días, desde un abordaje que posiciona en el centro de la discusión el poder avasallador de los datos sobre nuestra vida.

Entre los principales capítulos que abordan esta temática encontramos a: Nosedive, traducida como Caída en Picada, el cual pone en manifiesto la datificación de la realidad y el control algorítmico, o capítulos como Arkangel, que visualiza los riesgos de la vigilancia digital extrema. Respecto a la segunda dimensión asociada a las interfaces neurales, la serie también cuenta con un amplio repertorio, donde destacan capítulos como “The Entire History of You”, traducido como “Toda tu historia”, en el cual se visualizan las controversias asociadas a la fusión entre el cuerpo y lo digital, y la externalización de la memoria.

Sobre este primer ítem, un capítulo particularmente llamativo respecto a la crítica del poder de los datos, y sobre el que cabe detenerse, lo encontramos en el segundo capítulo de la séptima temporada titulado “Bête Noire”, que significa literalmente “Bestia Negra, capítulo en el cual se aborda el tema de los datos, con una puesta de acento ya no en cuestiones como la economía de los datos, altamente discutida por la investigación académica, o asuntos como la infraestructura de datos, cuestión de interés civilizatorio a este punto, sino que el capítulo apuesta por una narración radical: El poder de los datos de producir verdad.

El capítulo se ambienta en la actualidad y tiene como protagonista a María, una repostera que trabaja en una empresa de investigación y desarrollo de alimentos, cuya vida transcurre en la estabilidad propia de la rutina laboral. Esta normalidad se ve interrumpida con la llegada de Verity — el cual se traduciría al español como “Verdad” —, una antigua compañera de estudios cuya presencia introduce el elemento disruptivo que progresivamente aumentaría la tensión y desencadenaría la distopía. Desde su reencuentro, María comienza a experimentar alteraciones cognitivas y perceptivas, marcadas por episodios de confusión con sus compañeros, y errores en el trabajo que María asegura vehementemente no haber cometido, cuestión que Verity contradeciría y evidenciaría, lo cual llevaría a una creciente distorsión cognitiva por parte de María, provocando el deterioro de las relaciones laborales entre ambas, y la desestabilidad emocional de la protagonista.

La situación alcanza un punto crítico cuando María descubre que Verity porta un pendiente de naturaleza tecnológica, capaz de intervenir en la percepción y manipular la realidad. El plot twist sucede cuando María, al adentrarse en la casa de Verity, descubre una mansión llena de excentricidades, dentro de las cuales se encontraría una habitación con centros de almacenamiento de datos, reflejando que el poder de transformar la realidad vendría de su capacidad de manejar los datos.

Este plot twist pone en evidencia una idea fuertemente asentada en la cultura política asociada al mundo digital de las últimas décadas, la idea de que los datos son poder. Este capítulo como material de estudio, nos hace ver la fuerte carga de poder asociada a la propiedad de los datos, mostrando que quien maneja los datos, maneja la realidad. Detrás de este planteamiento, subyace una serie de ideas provenientes del campo crítico, tales como las ideas de colonialismo de datos, el cual muestra la relevancia de la propiedad de los datos, o la idea de dispositivos de subjetivación, el cual refleja la capacidad de la tecnología de producir realidad en la mente humana. Este capítulo bebe fuertemente de estas ideas, para mostrar que nuestra relación con los datos a través de su manejo, es fundamental en la constitución de nuestro entorno.

En relación al segundo eje referido a las narrativas en torno a los dispositivos neurales que integran factualmente cuerpo con tecnología, o la relación humano-máquina, la séptima temporada también nos entrega luces críticas respecto a este vínculo. En este caso, es el primer capítulo de la séptima temporada, el que nos lleva a una de las construcciones argumentativas y estéticas más radicales en torno a esta asociación cerebro-tecnología

El primer capítulo de la séptima temporada, titulado “Common People” —traducido como “Una pareja común”— narra la historia de Mike y Amanda, una pareja compuesta por un obrero de la construcción y una profesora escolar que llevan una vida sencilla. Todo transcurre con normalidad hasta que Amanda comienza a sufrir un fuerte dolor de cabeza que la lleva rápidamente a un estado de coma. El diagnóstico médico es claro: muerte cerebral inminente y sin posibilidad de recuperación. Ante esta situación crítica, aparece RiverMind, una empresa tecnológica que ofrece una solución radical: la implantación de una prótesis cerebral que reemplaza funciones neurales, operando bajo un sistema de suscripción mensual. Mike acepta el procedimiento como única vía para salvar a su esposa. Amanda sobrevive, y la pareja retoma su vida, aunque ella comienza a experimentar largos períodos de sueño.

Durante un tiempo, la rutina parece estabilizarse, sin embargo, todo cambia cuando deciden salir de la ciudad para celebrar su aniversario. Al cruzar los límites urbanos, Amanda se desmaya repentinamente. Alarmado, Mike la lleva a las oficinas de RiverMind en busca de respuestas. Allí, una ejecutiva les informa que el desmayo se debe a que no cuentan con el plan de suscripción RiverMind Plus, que permite salir de la ciudad. Lo que parecía una solución médica se revela como un sistema restrictivo y dependiente del tipo de contrato.



A partir de ese momento, Amanda comienza a deteriorarse. Su cerebro se apaga progresivamente por no tener acceso al servicio de mayor categoría. La interfaz tecnológica cada vez precariza más su vida, haciéndose necesario ya no RiverMind Plus, sino que RiverMind Lux. Con la incapacidad de acceder a esta versión Premium, Amanda empieza a emitir anuncios directamente en su mente: promociones de productos sexuales durante su intimidad con Mike, servicios religiosos para niños en la escuela, y otros estímulos invasivos directamente provenientes de su interfaz cerebral. Amanda pierde su trabajo, su autonomía se reduce, y su vida cotidiana se ve interrumpida por la constante intrusión de la tecnología.

El plot twist del capítulo termina con Amanda atrapada en una realidad menoscabada, imposibilitada de acceder económicamente al último servicio de RiverMind Lux, condenada a una existencia marcada por la dependencia y el sufrimiento. Lo que comenzó como una intervención para salvarla termina por reducirla a una condición peor que la muerte.

El capítulo *Una pareja común*, así como *Bête Noire*, son evidencias por abordar la dimensión de la tecnología desde una óptica fuertemente conceptual, abordando la relación entre tecnología y sociedad desde una óptica que busca superar las concepciones clásicas asentadas en los estudios de la tecnología que han reducido a esta a un mero objeto artefactual e instrumental. Estos capítulos, nos hacen ver la fuerte imbricación de la tecnología en dimensiones humanas, exhibiendo la intromisión de tecnologías digitales como los datos, las interfaces, o las prótesis digitales como elementos fuertemente constitutivos de nuestra conformación como sujetos, así como la constitución de nuestro entorno.

En este sentido, *Black Mirror* plasma un abordaje que puede ser tildado como posthumanista, o postantropocéntrico, dejando atrás los dualismos entre tecnología y ser humano, planteando una narrativa donde ambos ya no aparecen como divididos, sino que ontológicamente vinculantes. En estos capítulos podemos ver conceptos críticos a los viejos modelos filosóficos como el humanismo, o el trascendentalismo, apostando por una concepción que invita a pensar en una ontogénesis de temas como el cuerpo y la realidad, ya no asociadas a un más allá ideal, sino que fuertemente arraigada en procesos materiales y tecnológicamente dispuestos. Es aquí donde la materialidad, o lo que aquí hemos denominado como una nueva materialidad (Híbrida, simbiótica, ciborg, etcétera) se posiciona como un elemento que busca ser narrado por la serie en sus distintas puestas en escena.

Adentrándonos en esta nueva materialidad, y entrando en los conceptos propios los nuevos materialismos tales como la idea giro empírico, el cual busca comprender la situacionalidad y los fenómenos tecnológicos concretos más que en abstracto, es que podemos dilucidar en estos capítulos abordajes materialidades tales como los datos como un dispositivo de poder, o el ciborg como un ser parte organismo, parte tecnología.

Ahora, esta nueva vinculación entre materialidades humanas y no-humanas, se presenta como un elemento fuertemente controversial, con inherentes tensiones y fuentes de malestar. Sobre esto, los capítulos expresan una crítica a expresiones concretas hacia tecnologías de nuestros días fuertemente arraigadas en nuestra vida cotidiana que se puede ver en tanto en el estilo narrativo, la construcción estética, y los plot twist.

Sin embargo, este aparente ideal postantropocéntrico, ciborg y crítico —que se presenta como capaz de iluminar las controversias en las imbricaciones entre tecnología y sociedad derivadas de la creciente incorporación de tecnologías digitales en la vida cotidiana— está lejos de constituir una crítica verdaderamente incómoda o destituyente de los fundamentos últimos que organizan los fenómenos tecnocientíficos contemporáneos. Lo que se despliega en la superficie narrativa no es un postantropocentrismo radical, sino más bien un simulacro de éste: una sensibilidad estética que adopta lenguajes de lo híbrido, lo maquínico y lo posthumano sin tensionar las matrices políticas, epistémicas y económicas que sostienen la tecnocultura actual. En términos de Braidotti, esta crítica no alcanza a convertirse en un postantropocentrismo crítico, pues permanece detenida en la fascinación por la figura del ensamblaje sin interrogar los regímenes de poder que lo producen y administran. En este sentido, la serie exhibe dispositivos visuales y narrativos que evocan lo no humano como alteridad, pero que finalmente reinscriben esa diferencia en un imaginario seguro, compatible y consumible.

Este desplazamiento se vuelve aún más evidente al contrastar la serie actual —producida, distribuida y privatizada por Netflix— con su etapa anterior en la televisión pública del Canal 4. El tránsito desde un medio público a una plataforma global implica no solo un cambio institucional, sino también un cambio profundo en las condiciones de producción y en las formas culturalmente permitidas de la crítica. Allí donde antes la serie desplegaba una crítica orientada a denunciar las estructuras de poder tecnológicas desde un lugar relativamente exterior al mercado, ahora lo hace desde dentro del dispositivo mismo que busca problematizar.

De este modo, la crítica deja de ser una denuncia de la tecnología para transformarse en una tecnología de la denuncia: una función narrativa domesticada, estilizada y emocional que permite expresar inquietud sin desbordar los límites de lo representable dentro del capitalismo de plataformas. La incomodidad es administrada, la disidencia es estetizada y la tensión queda encapsulada en una experiencia audiovisual que, antes que interpelar, acompaña y suaviza la relación del espectador con las máquinas y los sistemas que las sostienen.

Sweet tooth y la crítica interespecie

Producción original de Netflix basada en el cómic de Jeff Lemire, Sweet Tooth es una serie que genera un abordaje crítico de la crisis ecosistémica a partir de su posicionamiento y preocupación sobre el devenir de la humanidad y su relación con la naturaleza. La historia se origina tras el surgimiento de dos fenómenos que alteran el curso de la humanidad: la aparición de un virus letal que diezma a gran parte de la población mundial y el nacimiento de niños híbridos entre humanos y animales. Estos hechos emergen de forma paralela, generando desconcierto, temor y fracturas sociales entre los grupos sobrevivientes. La serie explora así las tensiones éticas, políticas y ecológicas que surgen frente a este nuevo orden, situando en el centro el vínculo entre humanidad, naturaleza y alteridad.

La atmósfera que envuelve este mundo ficticio está teñida de una estética amigable y colorida, incluso frente a la crisis sanitaria que aqueja a la sociedad. La crudeza y el sufrimiento se ven atenuados por los colores vivos, la luminosidad y la ternura de los personajes, lo que convierte a la serie en un producto cultural apto para un público amplio y familiar. A diferencia del cómic en el que se inspira -de estética más oscura y trama más violenta-que acentúa el carácter traumático y devastador del colapso, la serie adopta una narrativa más cercana y optimista respecto del futuro, siendo un ejemplo de cómo las plataformas reconfiguran y neutralizan discursos críticos, ajustándolos a formatos más consumibles para audiencias amplias y subsumiendo su potencia disruptiva dentro de las lógicas capitalistas de circulación cultural.

Para el abordaje analítico de esta obra, es necesario identificar la manera en que se desarrolla la trama y sus personajes. En un comienzo, la simultaneidad del nacimiento de los híbridos y la aparición del virus desencadena la búsqueda de un chivo expiatorio. En medio de la desesperación y el desconcierto colectivo, los niños híbridos, son agentes no humanos identificados como los responsables de la crisis sanitaria que asola al mundo, y, por ello, son perseguidos y asesinados -principalmente por el grupo paramilitar Los últimos hombres-. La cacería de híbridos, las crecientes tensiones de una sociedad fragmentada y la búsqueda de la cura del virus constituyen los conflictos que articulan el argumento de la serie y el desarrollo de sus personajes. En este contexto emerge la historia de Gus, un niño híbrido entre un humano y un ciervo, nacido durante el estallido del virus en medio de la creciente agitación social. Siendo un bebé, su padre decide llevarlo al parque nacional de Yellowstone para resguardarlo del colapso, y ambos viven allí aislados durante varios años con el fin de protegerse de las amenazas del mundo exterior. La aventura de Gus comienza tras la muerte de su padre.



Guiado por una fotografía de su madre en la que aparece una dirección desconocida, el protagonista decide abandonar la seguridad del bosque para emprender un viaje que lo llevará a atravesar distintos territorios devastados por la crisis.

La búsqueda personal que emprende el protagonista es un camino que conduce al origen de los híbridos y el virus. La primera temporada se centra en las primeras aventuras del personaje principal en este mundo post-pandémico, intercalando líneas narrativas que introducen a personajes que tienen un papel fundamental en la trama y en el destino del propio Gus. Algunos de estos personajes son: Grandote, doctor Singh, Becky y Aimee Edeen. Para efectos de este análisis, los roles, prácticas y antagonismos que desarrollan estos actores funcionan como vectores discursivos que permiten desentrañar los dilemas y posicionamientos críticos de esta obra frente a la relación inter-especie en un contexto de crisis ecosistémica. El doctor Singh, por ejemplo, encarnaría a la comunidad científica que se enfrenta a encrucijadas éticas, movilizado por el deseo de proteger a su esposa del virus y presionado para encontrar la cura, se encuentra atrapado entre la responsabilidad ética de su profesión, la instrumentalización de los híbridos y sus creencias religiosas que lo interpelan a tener compasión por las otras formas de vida. Esta tensión pone en escena el conflicto entre una lógica biopolítica donde la vida híbrida debe sacrificarse para la salvación de la humanidad y una sensibilidad ética más amplia que cuestiona la legitimidad de tal jerarquía.

En las temporadas posteriores, la serie amplía su mundo y complejiza sus líneas temáticas, profundizando en la violencia institucionalizada contra los híbridos, las diversas formas de resistencia, la búsqueda de la madre de Gus y de la cura del virus. La segunda temporada está marcada por el cautiverio de los híbridos y la confrontación directa entre Los Últimos Hombres liderados por Abbot, y los grupos protectores de los híbridos, encabezados principalmente por Aimee Eden -que tiene un refugio para niños híbridos-, Becky -líder de la Brigada Animal - y Grandote, compañero y protector de Gus. Estas dos fuerzas antagónicas encarnan visiones contrapuestas sobre las maneras de afrontar una crisis ecopolítica, por un lado, la alternativa sería la instrumentalización y explotación de otras formas de vida para lograr la subsistencia de la raza humana, y el otro, la posibilidad de crear comunidades basados en la armonía y el cuidado con el resto de las especies. Finalmente, en la tercera temporada conduce la narrativa hacia el origen del virus y de los híbridos, revelando la responsabilidad humana en el surgimiento de la catástrofe y abriendo la pregunta por el futuro de la humanidad, condensando los ejes analíticos de esta investigación: la agencia de la naturaleza, los imaginarios sobre el devenir de la humanidad y la culminación de los discursos críticos sobre la relación inter-especie.

Sweet Tooth sitúa en el centro de su relato la emergencia de niños híbridos —seres que combinan rasgos humanos y animales— como figura simbólica de ruptura con las lógicas dualistas modernas. La hibridación encarna una crítica al modelo humanista que ha separado jerárquicamente a los humanos de la naturaleza, al proponer una imagen de existencia interespecie que remite a la interdependencia, la simbiosis y la co-constitución entre formas de vida que comparten un mismo mundo. En este sentido, la sola presencia de los híbridos tensiona los límites de lo que se considera “humano”, generando reacciones de rechazo, miedo y violencia que revelan la fragilidad de dicha categoría y la resistencia cultural a aceptar ontologías no binarias —ni plenamente humanas ni plenamente animales. A lo largo de la serie, esta tensión expone la necesidad de los personajes, particularmente de los antagonistas, de reafirmar lo “humano” como esencia diferenciada y superior frente a la posibilidad de ser desplazados por una alteridad percibida como amenaza.

El episodio dos de la segunda temporada, “El cautiverio”, resulta especialmente significativo para abordar esta crítica al antropocentrismo, ya que expone de forma explícita el modo en que el orden humano intenta preservar su hegemonía frente a la existencia de subjetividades interespecie. En este capítulo, Gus y otros niños híbridos que vivían en la reserva de Aimee Eden, son encarcelados y utilizados como cuerpos experimentales para la elaboración de una cura contra el virus, situándolos en una posición de vida sacrificable al servicio de la supervivencia humana. Todo ocurre en el zoológico que acogía a la reserva de híbridos de Eden y que, tras ser tomado por la fuerza por Abbot y Los Últimos Hombres, fue convertido en un centro de operaciones militares y científicas. En este lugar, los niños híbridos encarcelados son amenazados, vigilados y tratados como “animales” por sus captores. Uno de los momentos más impactantes, es cuando Gus y Wendy —niña humana mitad cerdo y amiga del protagonista— descubren que uno de sus compañeros híbridos al que se habían llevado unos días antes, está muerto al interior del laboratorio, lo que evidencia cruelmente cómo sus vidas son utilizadas como medios de experimentación para el beneficio y supervivencia humana.

Esta lógica responde a lo que el posthumanismo crítico identifica como una reactualización del excepcionalismo humano: ante la amenaza de su posible extinción, la humanidad recurre a mecanismos biopolíticos y necropolíticos para reafirmar su valor ontológico, gestionando la vida híbrida como recurso y no como sujeto. Las escenas que transcurren en los laboratorios, es donde se prueba su resistencia y utilidad biomédica, cristaliza esta relación instrumentalizada, desnudando la estructura de poder que subyace al vínculo entre humanos e híbridos. Este episodio evidencia la crueldad y el abuso que existe hacia la alteridad, con el fin de legitimar la superioridad humana.

En ese sentido, la existencia de los híbridos corresponde a uno de los elementos críticos centrales de la serie, al vincularse con una mirada post-antropocéntrica que buscaría superar la centralidad universal del anthropos mediante la incorporación de otros seres no humanos en el entramado de lo social y lo viviente.



Sin embargo, tal como ha mencionado Braidotti (2019), este tipo de aproximaciones puede encubrir perspectivas acríticas y tensiones latentes no resueltas, operando como narrativas que carecen de un verdadero cuestionamiento ontológico y epistémico, y que, en consecuencia, terminan legitimando esencialismos y abordajes reduccionistas de la realidad. Esto puede observarse en el entramado de discursos que constituyen la serie, manifestados en los diálogos, los conflictos y las acciones de los personajes. Una de las ideas que se desarrolla con particular fuerza en Sweet Tooth es precisamente una visión esencialista de los otros no humanos y la naturaleza.

Un capítulo que es relevante para analizar esta representación de la otredad no humana y la construcción moralizante que subyace a la relación entre humanidad, naturaleza e hibridación, es el último episodio de la primera temporada “Grandote”, el que se desarrolla tras dos revelaciones sobre el origen del colapso: por un lado, Gus descubre que no nació de forma “natural” sino como resultado de un experimento científico vinculado al origen de la crisis sanitaria; y, por otro, se expone con mayor claridad la responsabilidad humana en la propagación del virus y, por extensión, en la devastación del mundo social y ecológico. En este episodio, los grupos antagónicos se enfrentan, resultando vencedores Los Últimos Hombres, quienes capturan a los híbridos y se apropián del zoológico que funcionaba como refugio. La intensificación del conflicto impulsa a los grupos aliados del protagonista -que son defensores de los híbridos-, a adoptar discursos y acciones que dejan entrever una narrativa profundamente esencialista de la alteridad no humana: la naturaleza, encarnada en los híbridos, es construida como portadora de una bondad intrínseca asociada a la pureza y la inocencia, mientras que la humanidad aparece caracterizada como agente de destrucción, avaricia e inmoralidad.

Esto se aprecia con claridad en una de las escenas del episodio que transcurre en el zoológico, donde Aimee Eden y Abbot mantienen un diálogo que visibiliza el antagonismo ideológico que estructura la narrativa de la serie y que sintetiza las visiones contrapuestas presentes en la sociedad respecto de los híbridos. Ante la mención amenazante de Abbot sobre la perra Laika como sacrificio necesario para el progreso humano —del mismo modo que considera sacrificables a los híbridos—, Aimee responde: “Son mejores que nosotros... son la parte buena de nosotros, sin las complicaciones. La naturaleza no nos quiere; nunca le dimos una buena razón para preservarnos”.

Esta romantización de lo no humano desactiva el potencial crítico del posthumanismo al desplazar la discusión desde las condiciones materiales —científicas, económicas y extractivistas— que originan el colapso, hacia una oposición moral simplificada entre una humanidad culpable y una naturaleza virtuosa.

Este contraste se refuerza mediante una retórica que idealiza lo no humano, atribuyendo a los híbridos una esencia ontológica “superior”, que los posiciona como los herederos legítimos de un nuevo mundo posthumano. Con ello, no sólo se legitima la diferenciación entre lo humano y lo no humano, sino que también se clausura la posibilidad de imaginar formas alternativas de futuro basadas en relaciones horizontales entre humanos y otras especies.

Esta idea culmina en el capítulo final, el episodio ocho de la temporada tres llamado “Una historia”, donde la serie condensa su clímax narrativo y simbólico al situar a la naturaleza como fuerza decisoria sobre el destino de la humanidad y de los híbridos. En este episodio, el árbol sagrado —vinculado al origen tanto del virus como de los nacimientos híbridos— comienza a sangrar y liberar nuevamente el patógeno, evidenciando que la naturaleza posee agencia suficiente para “corregir” el desbalance provocado por los humanos. Gus, enfrentado a la posibilidad de que sus amigos y humanos mueran por el virus, decide quemar el árbol, un gesto que elimina el virus pero no detiene el nacimiento de híbridos; por el contrario, sella la imposibilidad de continuidad reproductiva humana. Esta secuencia opera como resolución moral del conflicto: la humanidad desaparece como consecuencia de sus propios actos, mientras los híbridos heredan un mundo “restaurado” y potencialmente armonioso.

Lo que podría leerse como una apuesta que plantea un nuevo horizonte como sociedad, que incluya nuevas relaciones y compromisos inter-especie, se vuelve una fantasía eco-redentora, narrativa que, en lugar de abrir un espacio de reflexión crítica sobre la reorganización de la vida en común, cierra el conflicto mediante una purga de la humanidad. Este tipo de final encarna lo que Mark Fisher (2016) identifica como crítica soft, una forma de disidencia permitida que canaliza la ansiedad ecológica en imágenes de renovación moral sin exigir confrontación con las estructuras que la producen. El espectador experimenta alivio —la naturaleza ha “corregido” el error humano— sin verse interpelado a imaginar alternativas reales al modelo que provoca el desastre, y es así como se comercializa con la sensibilidad ecológica, pero sin incomodar el orden vigente.

Esta postura se alinea con la del *Wilderness*, impulsada por movimientos ambientalistas contemporáneos, que imaginan un mundo en que los humanos son expulsados de los espacios naturales, lo que permitiría la recuperación ecológica y el retorno a un estado primigenio de equilibrio en la naturaleza. Estos discursos, cargados de esencialismos, se reproducen y amplifican en diversas obras cinematográficas, permeando incluso narrativas que se presentan como abiertamente críticas. De este modo, los contenidos culturales terminan impregnados —a menudo de manera inadvertida— de premisas antropocéntricas que limitan el debate y las posibilidades de imaginar otras formas de organización social que sean capaces de tejer nuevas relaciones entre humanos, ecosistemas y las demás formas de vida.

Conclusiones

A lo largo de los casos analizados, se hace visible una tensión constitutiva en la representación contemporánea de las asociaciones entre humanos, máquinas y naturalezas: aquello que en apariencia busca desbordar los límites del humanismo —las hibridaciones, los ensamblajes, los cuerpos mixtos y las conciencias tecnificadas— termina siendo reapropiado por las narrativas dominantes que administran el deseo, el miedo y la imaginación de lo posible. En lugar de habilitar un pensamiento verdaderamente relacional y horizontal entre los distintos actantes que componen el mundo, la cultura visual contemporánea traduce estas posibilidades en formas rentables de ficción, estetizando el colapso, neutralizando la diferencia y domesticando la crítica.

En *Black Mirror*, este proceso se manifiesta de modo paradigmático. La serie, que en sus primeras temporadas ensayó una reflexión incisiva sobre los efectos del poder mediático y las derivas tecnológicas del control, se convierte, tras su incorporación a la lógica de Netflix, en un ejemplo acabado de la instrumentalización de la crítica. La denuncia de los dispositivos de vigilancia, de la saturación algorítmica o de la dependencia tecnológica se transforma en un producto estéticamente sofisticado que circula dentro de las plataformas que reproducen esos mismos mecanismos. De este modo, la crítica deviene espectáculo y la distopía, una experiencia de consumo.

Este desplazamiento se expresa en el tránsito entre episodios como *The National Anthem* y capítulos posteriores como *Common People*, donde la incomodidad inicial es sustituida por una reflexividad controlada. En lugar de interpelar al espectador como partícipe del espectáculo, se lo invita a contemplar críticamente el sistema desde una distancia segura. La crítica se convierte así en una marca estética: se puede consumir el malestar sin sentirse implicado en él, privatizando no solo la narrativa, sino también la posibilidad misma de la crítica.

Este fenómeno responde a un movimiento más amplio de la cultura mediática contemporánea, en el cual las formas disidentes no son eliminadas, sino incorporadas al régimen de valor dominante. La diferencia y la resistencia se convierten en estilos dentro de un mercado saturado. En este sentido, *Black Mirror*, en su desplazamiento desde la televisión pública británica hacia la producción globalizada de Netflix, ilustra la transformación de la crítica política en mercancía simbólica, una simulación de disidencia compatible con el orden que aparenta cuestionar.

Por su parte, *Sweet Tooth* propone una aparente ruptura del esquema ontológico dualista a través de los híbridos humano-animal que emergen tras el colapso civilizatorio. La hibridación se presenta como metáfora de una posible recomposición del vínculo entre lo humano y lo natural. Sin embargo, esta apertura se ve rápidamente contenida por una narrativa conciliadora que reinscribe al híbrido como figura de pureza, redención e inocencia. De este modo, la alteridad no humana es despojada de su potencia relacional, restringiendo la imaginación de vínculos horizontales y no jerárquicos entre especies.



A lo largo de la serie, la crítica se expresa en la representación de los híbridos como vidas sacrificables dentro de una lógica biopolítica que jerarquiza los vínculos entre especies, así como en la persistencia de imaginarios esencialistas de la naturaleza, concebida como un espacio puro que el humano corrompe y del cual debe ser expulsado. La violencia institucional, la instrumentalización científica de los cuerpos híbridos y la resolución eco-redentora del conflicto revelan así los límites de una crítica que, aun visibilizando la catástrofe, desplaza la discusión de las condiciones materiales y estructurales del colapso hacia una solución simbólica que exime al orden social vigente la posibilidad de ser transformado.

Tanto Black Mirror como Sweet Tooth muestran, desde registros distintos, cómo la imaginación contemporánea de lo posthumano se encuentra mediada por la industria cultural y sus gramáticas del consumo. Las figuras del límite —el cuerpo tecnificado, animalizado o híbrido— son absorbidas por dispositivos de representación que transforman su potencia política en una estética de la diferencia controlada. La crítica no interrumpe el flujo de la cultura, sino que circula dentro de él, estetizada e instrumentalizada, reproduciendo la imposibilidad de imaginar relaciones verdaderamente horizontales entre los múltiples seres que componen el mundo.

Ahora, si bien el despliegue de la crítica soft supone un retroceso frente a las potencialidades transformadoras del proyecto histórico de la crítica, este reposicionamiento no deja de presentarse como una realidad que debe no tan sólo ser sometida a revisión analítica, sino que también a una disputa existencial. En el presente escrito hemos reconocido la colonización de las narrativas críticas entre humano y no-humanos en el cine, esto no deja de ser una materia de controversia debido a las dinámicas económicas que subyacen a este proyecto. Sin embargo, la crítica soft no emerge como un retroceso inherente, sino que su detrimento se presenta en sus manifestaciones concretas y las intencionalidades que le dan forma y existencia.

A día de hoy, la crítica suave presente en series y películas, y su forma de narrar nuestra relación con otras formas de existencia, emerge en la vida de la gran mayoría como un primer momento de encuentro frente a la idea de pensar que vivimos en un mundo compuesto de otros radicalmente diferentes. Es en este sentido, que el proyecto de la crítica debe manifestarse generando un repliegue de sus nociones y estrategias tradicionales —lejos de las grandilocuencias conceptuales y académicas presentes en la sociedad—, manifestándose en pequeñas y ligeras instancias que permitan generar un primer momento de conciencia frente a lo otro. Como todo dispositivo de poder, los dispositivos narrativos no sólo deben ser sometidos a crítica ácida y destructiva, sino que repensados y re articulados estratégicamente para hacer de su existencia una realidad común para todo proyecto transformador. Es en este sentido que resulta trabajo de lectores, artistas, guionistas y directores articular la narración de la alteridad lejos de las cooptaciones que hoy le dan forma, pensando esta realidad como un contra-dispositivo para la supervivencia terrenal.

PABLO CASTILLO

NUEVAS MATERIALIDADES EN JUEGO: SOBRE LA COLONIZACIÓN DE LAS NARRATIVAS ENTRE HUMANOS Y NO HUMANOS EN EL CINE DE PLATAFORMAS DE CIENCIA FICCIÓN

Referencias

- Anders, G. (2011). *La obsolescencia del hombre. Volumen I: Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Valencia: Pre-Textos.
- Bennet, J. (2015). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Barcelona: Ned Ediciones.
- Braidotti, R. (2019). *Lo posthumano*. Gedisa: Gedisa.
- Brooker, C. (1 de Diciembre de 2011). *The Guardian*. Recuperado el 06 de Noviembre de 2025
- Castillo, P. (2024). «Cultura digital como sustento de la Inteligencia Artificial Un recorrido por la teoría social de la tecnología». *Disputas*, 24-32.
- Castro, D. D. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Chiapello, L. B. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- DeLanda, M. (2021). *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Deleuze, G. (2006). *Empirismo trascendental y otros textos filosófico*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: Valencia.
- Fisher, M. (2016). *Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, M. (2022). *Constructos Flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernetica*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fox, N. &. (2015). «New materialist social inquiry: designs, methods and the research assemblage». *International Journal of Social Research Methodology*, 399-414.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecología*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Haraway, D. (1988). «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective». *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3, 575–599.
- Land, N. (2021). *Teleoplexia: Ensayo sobre aceleracionismo y horror*. Madrid: Holobionte Ediciones.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la Teoría del Actor-Red*. Buenos Aires: Manantial.
- Latour, B. (2019). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Law, J. &. (1993). *Notas sobre el materialismo*. Politica y Sociedad, 14-47.
- Marx, K. (1974). *Tesis sobre Feuerbach*. Moscú: Editorial Progreso.



- Musset, A. (2021). *El síndrome Babilonia*. Talca: Bifurcaciones.
- Rifkin, J. (1996). *El fin del trabajo: El declive de la fuerza de trabajo global y el nacimiento de la era posmercado* (G. Sánchez, Trad.). Barcelona, España: Paidós.
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Thévenot, L. B. (1991). *De la justificación: Las economías de la grandeza*. Madrid: Akal.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Madrid: Katz Editores.
- Zalasiewicz, J. (2008). *The Earth After Us: What Legacy Will Humans Leave in the Rocks?* Oxford: Oxford University Press.
- Zunzunegui, J. A. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Recibido: 10 de diciembre 2025

Aceptado: 28 de diciembre 2025