

Pensar ecológicamente a través de la ficción: el uso de las figuras retóricas en la composición de mundos en la ciencia ficción y la fantasía

Aura María Rendón Lopera¹  

Recibido: 29/04/2025 Aceptado: 25/07/2025 Actualizado: 17/12/2025

DOI: 10.17151/luaz.2025.61.6

Resumen

En este artículo se aborda la relevancia de las lecturas ecológicas de las composiciones literarias. Si bien este tipo de análisis se puede aplicar a cualquier tipo de texto literario, este artículo se enfoca en los relatos de ciencia ficción y fantasía. Como parte de la discusión se presentan las características y rasgos a los cuales se debe prestar atención en una lectura ecológica, como es el uso de las figuras retóricas por parte del autor o autora. Con este fin, se expone la relevancia que tiene el uso de las figuras literarias en el ejercicio de pensamiento en diversos ámbitos disciplinares y se describen de manera breve algunas de las figuras retóricas más utilizadas. Posteriormente, se ejemplifica la relevancia del análisis de este recurso literario en las lecturas ecológicas de los relatos de ciencia ficción y fantasía a través de dos exploraciones: la primera es sobre *Nosferatu, una sinfonía del horror* (Murnau, 1922) y, la segunda, es sobre *Distopías del desarrollo insostenible*, de La Ortiga Podcast (2021)².

Palabras clave: ciencia ficción, fabulación especulativa, fantasía, figuras retóricas, lectura ecológica.

Thinking ecologically through fiction: the use of rhetorical figures in the composition of worlds in science fiction and fantasy

Abstract

This article addresses the relevance of ecological readings of literary compositions. Although this type of analysis can be applied to any type of literary text, this text focuses on science fiction and fantasy stories. As part of the discussion, the characteristics and features that should be taken into account in an ecological reading are presented, such as the author's use of rhetorical devices. To this end, the relevance of the use of literary devices in the exercise of thinking in various disciplinary fields is explained, and some of the most commonly used rhetorical devices are briefly described. Subsequently, the relevance of the analysis of this literary resource in ecological readings of science fiction and fantasy stories is illustrated through two explorations: the first is on *Nosferatu, a*

symphony of horror (Murnau, 1922) and the second is on *Dystopias of unsustainable development*, from La Ortiga Podcast (2021).

Keywords: ecological reading, fantasy, rhetorical figures, science fiction, speculative fiction.

Introducción

La Tierra está compuesta por múltiples mundos desde los cuales las diversas entidades que formamos parte de Gaia³ *devenimos-con* ella (Haraway, 2019). Suponiendo que todos los seres que habitamos la Tierra nos reuniésemos en una gran asamblea para contar cómo vivimos, nos daríamos cuenta de que este planeta cobra, para cada una, distintas formas, cualidades y agencias. Los mundos son formas singulares de percibir a las otras entidades con las cuales compartimos este espacio-tiempo en el que hemos coincidido. En ellos se configuran diversos tipos de vínculos y relaciones que evidencian una multiplicidad de potencias de actuar, que a su vez intervienen en el devenir de otras entidades. De manera similar, las historias que componemos y contamos hablan de distintos mundos: diferentes maneras de habitar con otros. Debido a esto, el mundo que se presenta en un relato puede parecer cercano o lejano a la realidad, y esto depende de quién lo lee.

Existen múltiples formas de aproximarse a una obra literaria o audiovisual. Es posible hacer una lectura intratextual, donde solo se presta atención a lo que ofrece la obra en su composición interna: el desarrollo de la historia, las entidades que componen ese mundo, la trama y las figuras retóricas utilizadas por el o la autora, entre otros elementos. Otras formas pasan por prestar atención a los vínculos externos con otros textos y a las referencias al contexto en que es generada la obra. El tipo de análisis depende de los intereses de quien lee. Por ejemplo, en una lectura ecológica se puede prestar atención al tipo de entidades que participan en dicha historia, sus potencias de actuar, los vínculos y relaciones que configuran, si es posible establecer un tiempo y lugar en el que se desarrolla. El análisis de estos detalles, que caracterizan el mundo en el que ocurre ese relato, permite indagar sobre la cosmovisión y la ontología desde las cuales se ha compuesto la obra.

Adicionalmente, al leer un texto literario desde una perspectiva se debe prestar atención al tipo de figuras retóricas que quien escribe ha utilizado, para así tomar en serio su composición. El uso de este recurso literario también hace parte de la presentación de esos mundos imaginados, de las ideas y pensamientos que el autor o autora propone explorar. Estas son consideraciones que en especial deben estar presentes en las lecturas ecológicas de las obras de ciencia ficción y fantasía,

donde sus autores suelen pasar por alto algunas leyes de la física y principios ecológicos con el fin de ensayar alguna idea.

En el caso de los relatos de ciencia ficción, de fantasía, también de lo extraño (*weird*), suelen participar entidades u ocurrir fenómenos que no se consideran parte de los mundos que habitamos. Si decidimos “rastrear [su] pertinencia ecológica” (Henríquez, 2014, p. 69) es muy probable que encontremos muchas impertinencias en dichos relatos. Sin embargo, es posible hacer otro tipo de lecturas ecológicas, que no pasan solo por analizar las condiciones de posibilidad y de viabilidad de esos mundos imaginados. Lecturas que también pueden arrojar interpretaciones pertinentes y apropiadas si se considera el rol que juegan estas entidades fantásticas, improbables e imposibles. Podemos leer qué representan, cuáles son sus modos de actuar, sus agencias, cómo se vinculan con la época en que fueron creadas y, por qué no, qué nos permiten pensar e imaginar para seguir viviendo en estos *tiempos turbulentos* (Haraway, 2019), en los que asistimos a la *mutación* de Gaia (Latour, 2017).

Ahora, también es relevante diferenciar si se trata de una historia de ciencia ficción o fantasía. En el primer tipo de narraciones se encuentran especulaciones sobre desarrollos científicos y tecnológicos que aún no existen, que podrían parecer imposibles, pero que siguen “la mayoría de las reglas de la ciencia, o al menos no [las ignoran]” (Le Guin, 2022, p. 332). Este es un rasgo que cobra más peso al encontrar que el origen de la ciencia ficción está vinculado con los inicios de la Revolución Industrial, donde *Frankenstein*, publicada por Mary Shelley en 1818, es considerada la obra inaugural de este género. Posterior a esta novela fueron publicadas más y más obras con estas características, como las de Julio Verne y H.G. Wells. Sin embargo, es evidente que no todas las leyes de la ciencia se pueden seguir al pie de la letra en los relatos de ciencia ficción. Por este motivo suele haber algo de fantasía en las invenciones tecnológicas y científicas que participan de estas historias.

Al mismo tiempo, existe una amplia variedad de proyectos de investigación científica que se proponen llevar a cabo algunas de las ideas planteadas en la ciencia ficción: desde autos voladores, *cyborgs* y clonación de especies extintas —que ya tienen sus primeros desarrollos— hasta los planes de terraformar Marte. Estos proyectos son hijos de la modernidad y el progreso. Van y vienen entre cuentos, investigaciones y planes de desarrollo, y muchos persisten en su materialización a pesar de las fallas que puedan tener y los riesgos que esto implica. Al igual que sucede con la ciencia ficción, ciertos proyectos de corporaciones y grupos empresariales dejan a un lado las leyes de la ciencia con tal de lograr aquello que se han propuesto. En especial dejan a un lado las leyes de la ecología:

no consideran los límites planetarios, la finitud de la Tierra, la interdependencia ecosistémica ni la simbiosis entre organismos, y tampoco dan lugar a las consideraciones éticas. Estos vínculos de incidencia mutua entre ámbitos científicos, tecnológicos, políticos y artísticos son unos que hay que tener presentes en las lecturas ecológicas.

Las creaciones fantásticas, también, pueden especular sobre ciencia, tecnología y política. Y, si bien ambos géneros permiten explorar y simular ideas que no caben en lo que la mayoría concibe como parte del “mundo real”, es posible diferenciarlos porque en la “fantasía puedes inventarlo todo, incluso las reglas de cómo funcionan las cosas, y luego seguir tus reglas fielmente” (Le Guin, 2022, p. 332). Fantasía viene del latín *phantasia*, y ésta del griego φαντασία (*phantasia*), y significa “imaginación, visión, sueño”, también “idea, pensamiento, concepto” (Vox, 1982, definiciones 1 y 2). Así, aunque es una palabra que se asocia con aquello que está por fuera de la realidad, en su definición se encuentra que también está vinculada con el pensar y la generación de ideas y conceptos.

Las obras literarias que involucran lo fantástico, a menudo consideradas como una vía de escape de la realidad, también ofrecen la posibilidad de explorar lo que se acepta como real desde una perspectiva diferente. Un ejemplo de esto se encuentra en las obras que son clasificadas como realismo mágico, que puede ser un subgénero de la fantasía, la ficción realista o un híbrido. En este tipo de historias es recurrente el “uso moderno de la fantasía para registrar una realidad no accesible a las técnicas del realismo” (Le Guin, 2022, p. 331). Si se considera el gusto con que muchas autoras especulan en sus procesos creativos, y se desentienden de los supuestos límites entre los géneros literarios, es claro que se encontrarán dificultades al intentar clasificar sus obras. De modo que se vale que quien las lee las vincule con uno o más géneros acudiendo a su propio criterio y bajo su propia responsabilidad.

La extensa bibliografía de análisis literarios de ciencia ficción y fantasía que existe indica que las entidades extrañas y los acontecimientos fabulatorios que participan de estas historias merecen ser atendidas y leídas con cuidado. Por este motivo, cuando un lector o lectora se encuentra ante una obra que introduce un agente o fenómeno que parece fuera de lugar, absurdo, raro, de otro mundo, algo que puede hacer es preguntarse si su participación en esa historia posibilita algo en su devenir: ¿propicia un giro interpretativo de la narración?, ¿establece nuevas conexiones con otros actores/actantes al interior de la misma historia?, ¿es un guiño a un acontecimiento o situación que marcó a su autora o autor? Aquello que no se enmarca como realista, incluso que no es verosímil al

interior de la historia, puede ser una elección deliberada para explorar algo o permitir que algo suceda.

La creación de personajes fantásticos, no terrenales, debe pasar por un proceso reflexivo detenido para las y los autores, sobre todo si estos van a tener un lugar central en el desarrollo de sus historias. Es posible que no consideren algunos aspectos que una bióloga, un médico o una ecóloga no pasarían por alto; es posible que la creadora de la criatura del Doctor Frankenstein haya decidido omitir las imposibilidades e improbabilidades de la existencia de dicha entidad con el fin de explorar algo: la maternidad, la soledad, los ideales del progreso.

Las lecturas ecológicas de las historias que se cuentan, narran y componen pueden ser muy diversas, según los lentes que se utilicen. Si se utilizan aquellos que continúan bajo la división dicotómica jerárquica Occidental que ha dividido el mundo entre Naturaleza y Cultura, aquello que se encontrará será: humanos por un lado y, por el otro, las representaciones de la Naturaleza como el escenario pasivo donde se desarrollan las acciones humanas (Latour, 2017). Pero también es posible asumir otros lentes: unos con los cuales se rastreen las potencias y modos de actuar de todas las entidades que componen los mundos en esas historias; otros que presten atención al tipo de vínculos que tejen estas entidades; otros que consideren el uso de las figuras retóricas asociadas a las entidades que componen esas narraciones.

Por esta razón, si un relato presenta una perspectiva diferente e inesperada de un mundo, de las agencias que lo componen, vale la pena indagar sobre su composición: las figuras retóricas, el tipo de relaciones que vinculan a las diversas entidades, las referencias a otras obras, al lugar y el tiempo en que ocurre y cómo es su trama, entre otros rasgos. Todos esos elementos enriquecen y son necesarios para las lecturas ecológicas de esas historias.

Materiales y métodos

En esta investigación se utilizaron elementos del método sintético para establecer la relación entre el hecho de contar historias, el uso de figuras retóricas y el acto de filosofar y generar conocimiento. También se implementaron elementos del método comparativo para establecer las diferencias y similitudes entre los géneros de ciencia ficción y la fantasía y, posteriormente, entre las figuras retóricas. Finalmente, en la presentación de los ejemplos se encuentran elementos de la metasíntesis y de la hermenéutica. Los materiales utilizados para el desarrollo de esta investigación

fueron varios libros, un portátil, internet para acceder a los contenidos bibliográficos y los programas de *Microsoft Word* y *One Note*.

Resultados

Los resultados de esta investigación evidencian que en las lecturas ecológicas que se realizan de una historia, en especial de aquellas que se inscriben en la ciencia ficción y la fantasía, es fundamental prestar atención al uso de las figuras retóricas por parte de la autora de la obra.

Discusión

Toda narración, relato o historia pasa por la ficción. La palabra ficción viene del latín fictio y significa “creación; simulación; suposición, hipótesis” (Vox, 1982, definiciones 1 y 2). Los científicos, como los políticos y los poetas, han acudido a diversas figuras retóricas: metáforas, símiles, alegorías, entre otras, para entender mejor los fenómenos y agentes que estudian. Hay muchos ejemplos del uso de figuras retóricas, en particular de la metáfora, que han determinado el desarrollo de las ideas. Su influencia ha sido evidente en distintos campos disciplinares como las ciencias, la política, la filosofía, entre otros. Las metáforas se convierten en lentes a través de los cuales las personas observan e investigan, alterando aquello que ven y deducen, en especial cuando han depositado toda su confianza en una metáfora específica, convirtiéndola en un paradigma.

En el texto *Cristales, tejidos y campos*, Donna Haraway (2023) presenta varios ejemplos sobre el rol central que han tenido las metáforas en los paradigmas utilizados para la investigación de los organismos. Un ejemplo es el símil que afirma que “los animales son como máquinas”, el cual surge en el siglo XVII con Descartes y su dualismo, que es usado hasta el siglo XX (Haraway, 2023). Este mecanicismo cartesiano, como resalta Haraway, no fue el único paradigma desde el cual se estudió e investigó a los seres vivos en la biología, así como tampoco hubo una interpretación unívoca de dicho paradigma. Con la asimilación de los animales a las máquinas, Descartes les negaba el “alma” para otorgársela a los hombres, sosteniendo así la anhelada distinción entre ambos. Sin embargo, muy pronto, en el siglo XVIII, surgieron otras asociaciones como la del hombre-máquina (Haraway, 2023), lo cual no deja de ser paradójico puesto que la metáfora de la máquina había sido usada para diferenciar al hombre de los otros animales.

En tanto, en el siglo XIX y XX, la visión de los seres humanos como máquinas generó más de una pesadilla, y varias personas se manifestaron de diversas formas exigiendo que no se les tratara como una pieza más del gran engranaje del capitalismo y la industrialización. Motivo por el cual hoy existen películas como *Tiempos modernos* (Chaplin, 1936) y *The wall* (Parker, 1982). Sin embargo, otros encontraron esperanza en este símil y creen que el vínculo con la máquina es el que, en definitiva, les permitirá trascender su cuerpo biológico, frágil y mortal para continuar un supuesto destino evolutivo de la *humanidad*: tal es el caso del transhumanismo. También sobre este asunto hay bastante literatura y cine.

Tanto las escritoras y cineastas como los científicos han propuesto modelos y han realizado simulaciones con el fin de tantear una hipótesis o desarrollar una idea. Los mundos creados en obras de fantasía, ciencia ficción o lo extraño son simulaciones a partir de las cuales una autora tantea una hipótesis. En *Los desposeídos* (1974), Le Guin exploró cómo podía ser una sociedad anarquista en la cual no existiera la propiedad. Para esta simulación la autora propone imaginar y aceptar la existencia de *Urrás-Anarres*: un sistema planeta-luna en el que ambos están vivos y habitados por humanos. En el planeta existe la propiedad y en la luna no; los habitantes de Urrás viven diversos conflictos políticos y sociales, los de Anarres también, pero son diferentes. Que la autora tenga en cuenta de manera parcial, aunque no a profundidad, las diferencias corporales entre los habitantes de Urrás y Anarres, debido a las diferencias en la gravedad, es un buen detalle, aunque no es crucial para la simulación. En cambio, sí es importante –para su especulación– la decisión de que la luna tiene una escasa biodiversidad, mientras su planeta es lo opuesto.

Existen obras maravillosas que, siguiendo las convenciones y leyes de los mundos terrenales, brindan nuevos descubrimientos sobre esos mundos: sus paradojas, falacias y potencias para vivir y morir. No cabe duda de que *Los hermanos Karamazov* (Dostoievsky, 1880) es una historia que tiene lugar en un mundo terrestre, por más que quien lo lea no haya vivido en ese espacio-tiempo en que tiene lugar la historia (Rusia occidental, hace 150 años). Varias de las tensiones y dilemas que viven sus personajes: la confrontación con las diferentes figuras de autoridad como el padre, el dios y la iglesia cristiana son familiares. Puede ser que lo que allí explora el autor no sea de interés para todas las personas, pero es una obra que hoy sigue dando de qué hablar.

Otras obras se permiten jugar con ciertas agencias y elementos, empujando las fronteras de lo realista, al tiempo que presentan un mundo terrestre. Un ejemplo de esto es la película *Melancholía*

(Lars von Trier, 2011). Las imágenes que componen el preludio de la película establecen un vínculo entre el inicio y el final: un círculo que se cierra. Pero, claro, quienes apenas hemos empezado a verla no lo sabemos. La apertura es la de un planeta gigante, azul, que devora a otro planeta mucho más pequeño, también azul. Las imágenes siguen: una mujer camina arrastrando hilos gruesos, enredados como raíces; otra mujer corre con su hijo en brazos mientras se hunde en el césped, como si caminara sobre una gruesa capa de nieve; la pintura de *Los cazadores en la nieve* (1565) arde. Dichas escenas son el preludio de lo que estamos a punto de presenciar. Las imágenes surrealistas del inicio nos ofrecen una composición compleja de los personajes que estamos por conocer, justo antes de ingresar a su mundo “cotidiano”, terrestre, que está colapsando de múltiples formas, como el nuestro. La danza mortal de estos dos planetas bien puede tratar de la *intrusión* de Gaia de Isabelle Stengers (2020).

Algunas historias introducen fantasmas, criaturas extrañas, extraterrestres, tecnologías aún inexistentes, fenómenos que la ciencia no puede explicar: todo aquello que es altamente improbable o directamente imposible. A pesar de esto, o mejor, contando con ello, muchas de esas obras son consideradas como expresión de un mundo terrenal y no necesariamente como parte de otro mundo o de un tiempo-espacio futuro. ¿Cómo es posible establecer una asociación entre esos mundos compuestos en la literatura y el cine con los que componen la Tierra? ¿Cómo leer a esas entidades inverosímiles, fantásticas o extrañas?

Las figuras retóricas

El uso de las figuras retóricas suele vincularse con el estilo y la ornamentación en la oratoria. También han sido estudiadas “como procedimientos discursivos con funciones semánticas y argumentativas” (Ruiz-Ortiz, 2022, p. 215). Jakobson, en su obra *Dos aspectos de lenguaje y dos tipos de trastornos*, expone que:

Todo hablante realiza operaciones de semejanza y contigüidad; es decir, la semejanza está relacionada con la capacidad de los sujetos para hacer selecciones y sustituciones de palabras en un enunciado. Por su parte, la contigüidad se refiere a la capacidad para combinar y estructurar los enunciados a partir de reglas de contextura (Ruiz-Ortiz, 2022, p. 216).

En esa misma vía, pensadores como Lakoff y Johnson, en *Metáforas de la vida cotidiana*, argumentan que “los conceptos de uso cotidiano tienen diferentes formas de organización

metafórica” (Ruiz-Ortiz, 2022, p. 219). En ese texto se resaltan tres tipos de organización de la metáfora, que sirven a distintos propósitos: organizar un sistema de conceptos, como en “el tiempo es dinero” (p. 219); asignar una ubicación u orientación a un término, como en la afirmación “el futuro es adelante”; otorgar entidad y sustancia a un conjunto de elementos, como la ya mencionada de “los animales son máquinas”.

Sobre la metonimia, una figura que opera por contigüidad, Lakoff y Johnson encuentran que ésta “ejerce algunas de las funciones que desempeña la metáfora” (p. 221). Un ejemplo de esto es la frase “cincuenta velas” cuando lo que se quiere decir es “cincuenta barcos” (White, 1992, p. 43). Finalmente, algunos teóricos consideran la sinécdoque como un tipo de metonimia, ya que opera de manera similar “utilizando la parte para simbolizar alguna cualidad presuntamente inherente a la totalidad, como la expresión “es todo corazón” (White, 1992, p. 43).

La metáfora sobresale como una de las principales figuras retóricas que usamos en la cotidianidad para pensar, comunicar una idea, compartir una experiencia o narrar una historia. Metáfora viene del griego μεταφορά (*metaphora*) y significa llevar a otra parte, trasladar, transportar. En efecto, cuando se sustituye una palabra por otra sobre la base de una semejanza o asociación, lo que se hace es transferir el sentido de una palabra o de una frase a otra. El mundo sería muy insípido y anodino —por no decir imposible— si no pudiéramos acudir a las metáforas para representarlo en nuestras ficciones. Por supuesto, existen metáforas pobres, trilladas, que cojean, pero, como dice Haraway en una conversación con Latour, la “metáfora de la no-metáfora es en sí misma una mala fantasía” (Zentrum Für Kunst Und Medien, 2020).

La metonimia es otra figura muy importante en las diversas composiciones discursivas y narrativas. Metonimia viene del griego μετωνυμία (*metonymia*), compuesta por las palabras μετα (meta) que significa “en seguida, junto, a continuación”, y ονομα (onoma) que significa “nombre”, por lo que quiere decir “cambio de nombre” (White, 1992, p. 43). Esta figura realiza la sustitución de una palabra por otra con base en una relación existencial entre ambas. Dicha relación suele considerarse como una de proximidad espacial o de tipo causal. De tipo espacial sería el nombrar una entidad por uno de sus componentes o rasgos distintivos, por ejemplo, al decir el “filósofo de Königsberg” en vez de Kant. De tipo causal es cuando se nombra la causa por el efecto, o viceversa, como en la “enfermedad de las vacas locas” para referirse a la encefalopatía espongiforme bovina, enfermedad que causa un deterioro progresivo en el sistema nervioso de las vacas.

Asimismo, en el campo de las figuras retóricas, la hipérbole es usada para exagerar una característica o propiedad de un agente o acontecimiento. Un ejemplo de esto lo encontramos en el lugar protagónico que tienen los edificios en el subgénero del *cyberpunk*. Estas narrativas imaginan y representan las ciudades del futuro como grandes moles de cemento, compuestas de megaestructuras superpuestas, en las que no suele haber un solo árbol, planta, hierba ni hongo y, los animales que la habitan —en su mayoría humanos—, se ven diminutos. El *cyberpunk* exagera la arquitectura de los edificios para resaltar, por ejemplo, el poder que ejercen las grandes corporaciones en las sociedades industrializadas. Es cierto que muchas ciudades tienen imponentes edificios, y que estos suelen ser propiedad de grandes corporaciones. Sin embargo, ninguno tiene las dimensiones de la estructura arquitectónica que posee la *Tyrell Corporation* en la ciudad de Los Ángeles de *Blade Runner* (Scott, 1982): “[una] pirámide neomaya, de kilómetro y medio de altura, [...] escupe su lluvia ácida sobre las masas mestizas que viven en los suburbios de más abajo” (Davis, 2001, p. 3).

Contrario a la hipérbole, la lítote atenúa la importancia de un rasgo o cualidad de una entidad o suceso mediante la supresión o adjunción negativa de semas. De esta manera, “disminuye el valor o la intensidad de un enunciado, sin perturbar el código o sentido convencional de las palabras empleadas” (Ruíz-Ortiz, 2022, p. 240). Un ejemplo sería la expresión “no está nada mal”, que reemplaza su versión afirmativa “está muy bien”. Esta forma de composición vincula la lítote con la ironía y el eufemismo, aunque suelen utilizarse con intenciones muy diferentes. Mientras la ironía resalta una contradicción, un absurdo, el eufemismo se configura de tal manera que atenúa un rasgo negativo de un agente o acontecimiento. El “desarrollo sostenible” es una ironía, un oxímoron como lo es el “hielo frito”. En cambio, afirmar que “el sector empresarial, industrial y las naciones firmantes del Acuerdo de París han hecho importantes avances para frenar el cambio climático” es un eufemismo. De todas formas, todas estas figuras se pueden usar a modo de burla, pero no siempre es así.

La ironía nos permite explorar y darle lugar desde el humor a las contradicciones que habitamos. Donna Haraway (1995), en su texto *Manifiesto para cyborgs*, acude a esta figura retórica pues esta “se ocupa de las contradicciones que, incluso dialécticamente, no dan lugar a totalidades mayores, se ocupa de la tensión inherente a mantener juntas cosas incompatibles, consideradas necesarias y verdaderas” (p. 253). Necesitamos más ironías para nuestras ficciones en este devenir con Gaia. En especial ahora que ella hace intrusión y enloquecemos de tantas maneras, tan contradictorias, como

expone Latour (2017) en su primera conferencia de *Cara a cara con el planeta*. Como afirma Haraway (1995), la “ironía trata del humor y de la seriedad” (p. 253).

Primera exploración

Una fabulación seria, basada en la ironía, compuesta de muchas hipérboles, algo de sarcasmo y otras figuras retóricas, se puede escuchar en *Distopías del desarrollo insostenible*, de La Ortiga Podcast (2021). En este episodio viajamos al 27 de mayo de 2125, día en que se lleva a cabo la “octagésima novena Convención Internacional del Medio Ambiente. Más sostenible que nunca”, en una Tierra “postapocalíptica” habitada por ciber-hembras, robo-machos, extraterrestres de dudosa procedencia y algunos humanos sobrevivientes. En caso de que la ironía no hubiera sido evidente, uno de los reporteros de la cumbre añade que en este evento se han congregado expertos para “hablar del desastre ambiental global”, como para que al oyente le quede claro que después de tantos años y cumbres, “nunca se logró nada”. Como no se ha logrado hasta el momento, y no por falta de conocimiento sobre las causas estructurales del problema.

La ironía que nos relatan desde el futuro es la ironía que venimos viviendo desde hace años, con tantos “expertos” insistiendo en que la “pobreza contamina el medio ambiente” (Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, 1987, p. 40). Un estribillo que —como cuenta uno de los invitados a la octagésima novena cumbre— se repitió, de todas las formas posibles, en varios de los informes elaborados por organismos “expertos” como las Naciones Unidas. Incluso cuando, antes de realizar la primera cumbre, se sabía de “la imposibilidad del crecimiento ilimitado en el planeta Tierra” (El Club de Roma en La Ortiga Podcast, 2021). Bajo esta y otras estrategias, la pobreza fue convertida en el “enemigo eterno” de los problemas ambientales, el cambio climático y la crisis ecológica, mientras apenas si se mencionaban los “riesgos originados por la actividad industrial y de grandes capitalistas” (La Ortiga Podcast, 2021).

Otra vez, la pobreza es el problema y la solución el desarrollo rápido y constante. Contradictorio, ¿no? Decir, sin más, que la solución es el desarrollo rápido y constante y a su vez pretender preservar los ecosistemas, cuando para ese momento ya se sabía que los “recursos” eran limitados y que el planeta Tierra no era infinito (La Ortiga Podcast, 2021).

Tampoco se puede pasar por alto la ironía con la cual da la bienvenida esta fabulación en el título del episodio: *Distopías del desarrollo insostenible*. La misma en que vivimos, que tantos gobiernos, corporaciones, empresarios y humanos insisten en perpetuar. Adicionalmente, en un ejercicio de

creatividad hiperbólica, y de nuevo irónica, la “transmisión del evento” va acompañada de las cuñas de sus patrocinadores: “viajes interestaciales el cuento chino: un privilegio de pocos, una ilusión para muchos” o “antidepresivos el mutante existencial: porque no importa cuántos tumores tengas, lo importante es sonreír” (La Ortiga Podcast, 2021). Esta creación narrativa es un buen ejemplo de un ejercicio de pensamiento colectivo, serio y lleno de humor.

Segunda exploración

Nosferatu, una sinfonía del horror (Murnau, 1922) es una película basada en la novela *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Ambos relatos son muy similares, solo que Murnau hizo una adaptación libre de la novela—probablemente para no pagar los derechos de autor— y cambió los nombres de los personajes y locaciones. La historia tiene lugar en Europa, durante la primera mitad del siglo XIX, y presenta los desafortunados y extraños acontecimientos que suceden a raíz de un viaje de negocios. A partir de ese viaje se establece la conexión entre dos mundos que hasta ese momento habían permanecido separados —o así parece— un mundo civilizado, cristiano, pacífico, y un mundo bárbaro, hereje, tenebroso. La trama de la historia se apropia de la antigua figura del vampiro, le da una forma y unos vínculos específicos y, a través de ella, explora algunos de los temores más vívidos para ciertos pueblos europeos: la peste, la herejía, las migraciones, la otredad. Temores que siguen siendo vigentes para muchas personas, con algunos cambios, por supuesto.

Es bastante dicente la manera en que la mayoría de los agentes no-humanos son representados en *Nosferatu*. Los imponentes y escarpados montes, las ratas, las arañas y las plantas carnívoras son presentadas como entidades misteriosas, a veces terribles. Si seguimos la voz del narrador, estas entidades escapan a la comprensión humana, hacen parte de otro mundo. Ese mundo debe ser aquel que Occidente construyó como Naturaleza. Un mundo al que no pertenece el hombre, al contrario, más bien parece que tuviera como misión enfrentársele. Pero es momento de detenerse en las ratas. Se sabe que estas son compañeras de viaje de los humanos. Son nuestras temidas y, al parecer, inevitables compañeras (Kolbert, 2016). Las ratas, entre otras características, son conocidas por ser vectores de enfermedades. Sin embargo, en la película ellas son compañeras del Conde Orlok, no las causantes directas de la muerte.

La figura de Drácula tampoco encaja en la categoría de ser humano: es algo más. Como resalta Fuentes Muñoz (2020), este personaje surge en el siglo XIX cuando la teoría de Darwin ha despojado a los humanos de su origen divino. Adicionalmente, dicha teoría había despertado el temor, en algunos, de que el ser humano pudiera *degenerar* en vez de *evolucionar*. Ese es uno de los miedos

que Drácula representa, pues tiene varios rasgos que son propios de otros animales no-humanos: colmillos afilados, orejas grandes y puntiagudas y en vez de manos parece tener garras. Es cierto que tiene otros poderes, que no son propios de ningún animal, pero su conexión con la tierra y lo corporal, podría —bajo otras apropiaciones de su figura— ser usada para recordarnos que, como él, somos animales terrestres. Este vínculo con la tierra es un rasgo que Rodríguez (En Fuentes Muñoz, 2020) resalta sobre Drácula: “es el hijo literalmente encarnado, literalmente terreno [...] la concreción máxima de lo terreno — de este mundo — los cuerpos” (p. 18). Tal vez, en ese sentido, habría otras historias por fabular sobre dicho personaje.

En la mayoría de las interpretaciones de Drácula se resaltan los comportamientos considerados *inhumanos*, como es el hecho de que para vivir deba succionar la vitalidad de otras personas (Alamo-Ripoll, 2020). Allí donde atraca el barco en que viaja el conde Orlok, también llega la muerte: “[la] enfermedad se extiende por cada rincón por el que Nosferatu pasa” (Álamo-Ripoll, 2020, p. 37). Según esto, Drácula sería una buena representación de los colonizadores, quienes también se apropiaron de la vida de otros y esparcieron la muerte donde llegaban. De acuerdo con Fuentes-Muñoz (2016), Drácula representaba el temor a una invasión en plena época de expansión del imperio británico: es una amenaza para la civilización y el proyecto humanista. Sin embargo, la lectura contraria es posible. La figura del vampiro también encarna varios aspectos del humanismo: la explotación de la vida de otros, la ausencia de escrúpulos, el anhelo por superar la muerte mientras la esparce, entre otros.

Todos estos análisis evidencian la manera en que la figura de Drácula, creada a partir de la idea del vampiro, adquiere múltiples significados al funcionar como metáfora e hipérbole de los temores de los pueblos colonizadores y judeocristianos de Occidente. También, el mundo que habita Drácula funciona como metáfora del mundo Natural inventado por Occidente, del cual debe separarse el ser humano, según los ideales modernos y los sueños del progreso. Cabe aclarar que estas son solo algunas de las figuras retóricas que se pueden explorar en esta historia, con seguridad existen otras por identificar, a través de las cuales se pueden seguir otros vínculos y significados pertinentes para pensar los tiempos que vivimos.

Conclusiones y recomendaciones

La presencia de las figuras literarias en una obra no es accidental, así como tampoco son un mero ornamento. Las distintas maneras en que son usadas para hilar las ideas dan lugar —al mismo tiempo— a formas o estrategias de argumentación diferentes. En una historia, que se desarrolla en un mundo compuesto por diversas entidades que interactúan entre sí, una misma entidad puede estar vinculada con más de una figura retórica o con un mismo tipo de figura literaria, que adquiere varios significados. Dichos significados no cobran vida solo porque existiera una “intención” por parte del autor o autora de la obra, también surgen a partir del tipo de lectura que hace quien se encuentra ante esta.

Como se evidencia en la exploración de las posibles lecturas de *Nosferatu, una sinfonía del horror* (Murnau, 1922), esta forma particular del vampiro está asociada a múltiples significados que, además, son más claros cuando la lectora se remite al lugar y la época en que fue producida: en plena expansión de Occidente a través de los procesos de modernización y colonización; en un momento en que el antropocentrismo Occidental se ve amenazado por la presentación, todavía reciente, de la teoría de la evolución de Darwin; en una época en que el “humanismo” no encuentra como darle cabida a los otros humanos, que no son cristianos, ni blancos, ni europeos, ni hombres, etc.

Adicionalmente, también las figuras retóricas pueden transmitir, a través del humor, una postura crítica y seria frente a cierta creencia, convicción, moral, idea, como se evidencia en las figuras utilizadas en *Distopías del desarrollo insostenible* (La Ortiga Podcast, 2021). La ironía y la hipérbole son figuras muy potentes para exponer una postura crítica y seria sobre temas tan importantes como el supuesto “desarrollo sostenible” que hoy se sigue vendiendo como una forma de vivir en Gaia, incluso cuando ya nos encontramos bajo un *nuevo régimen planetario* (Latour, 2017).

En este artículo solo se profundizó en la importancia de prestar atención a las figuras retóricas que hacen parte de la composición de obras de ciencia ficción y la fantasía. Sin embargo, una lectura ecológica de este tipo de relatos —que también es necesario realizar sobre historias de otros géneros y ámbitos discursivos— exige identificar la agencia y los vínculos que establecen las entidades que componen esos mundos, pues estas se constituyen también como fabulaciones y especulaciones sobre los mundos en que vivimos. Finalmente, existe otro tipo de matices que diferencian las obras literarias, audiovisuales, sonoras, pictóricas, que también sería necesario considerar en sus potencias significativas y creativas.

Referencias bibliográficas

- Álamo Ripoll, C. H. (2022). *Evolución de la figura del vampiro en los medios audiovisuales. De Nosferatu a los Originales* [Trabajo de pregrado, Universidad Pontificia Comillas]. <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/55894/TFG-%20Alamo%20Ripoll%2C%20Celia%20Hemalatha.pdf?sequence=1>
- Chaplin, C. (Director). (1936). *Tiempos modernos* [película]. Charles Chaplin Productions.
- Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (1987). *Nuestro futuro común*. Naciones Unidas. <https://digitallibrary.un.org/record/139811?v=pdf>
- Davis, M. (2001). *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*. Virus.
- Fuentes Muñoz, A. M. (2016). *For The Dead Travel Fast: la importancia del Drácula de Bram Stoker en la época victoriana y su recepción en la literatura y el cine*. [Trabajo de pregrado, Universidad de Almería]. <https://repositorio.ual.es/handle/10835/6817>
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra. <https://drive.google.com/file/d/0B0eSNzKvGUMNWINhc0xCRIZYWM/view?resourcekey=0-qxLoi7jseejAcSC0ieeWYw>
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres, Trad.). Consonni.
- Haraway, D. (2023). *Cristales, tejidos y campos. Metáforas que conforman embriones*. Rara Avis.
- Henríquez, J. M. M. (2014). Pertinencia de la ecocrítica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 57–77. <http://www.jstor.org/stable/43854809>
- Kolbert, E. (2016). La sexta extinción. *Una historia nada natural*. Crítica.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Siglo Veintiuno.
- Le Guin, U. K. (1974). *Los desposeídos. Una utopía ambigua*. Biblioteca Anarquista. <https://archive.org/details/LosDesposeidos/page/n1/mode/2up>
- Le Guin, U. K. (2022). *Lo real y lo irreal. Relatos seleccionados*. Planeta.

- Lovelock, J. (2007). *La venganza de la Tierra. Por qué la Tierra está rebelándose y cómo podemos todavía salvar a la humanidad*. Planeta.
- Murnau, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu: una sinfonía del horror* [película]. Prana film; Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=xbT1vrsNUTO>
- La Ortiga Podcast. (2021, 17 de junio). *Capítulo 5: Distopías del desarrollo insostenible* [Archivo de audio]. Soundcloud. <https://soundcloud.com/corporacion-narratribu/distopias-del-desarrollo-insostenible-final>
- Parker, A. (Director) (1982). *The wall* [película]. Metro Goldwin-Mayer; Tin Blue Productions; Goldcrest Films International.
- Rendón Lopera, A. M. (2025, 25 de abril). *Ecologías especulativas: relatos de mundos futuros en los márgenes de la literatura y el cine* [Trabajo de maestría, Universidad de Caldas]. Repositorio Universidad de Caldas. <https://repositorio.ucaldas.edu.co/entities/publication/eac60c5c-d934-4c31-9211-f2e5fc67cc36>
- Ruiz-Ortiz, B. (2022). *Cine de epidemias virales: figuras retóricas e imaginario social* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana]. <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/37377>
- Shelley, M. W. (2011). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. (Original publicado en 1818). Alianza.
- Stengers, I. (2020). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Hydra.
- Von Trier, L. (Director). (2011). *Melancholia* [película]. Frenetic Films.
- Vox. (1982). Diccionario ilustrado Latino-Español (15.ª ed.). [En línea] <https://aldeacultural.cl/latin/wp-content/uploads/2020/04/diccionario-vox-latin-espanol.p.pdf>
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Zentrum Für Kunst Und Medien. (25 de junio de 2020). *Donna Haraway y Bruno Latour. Discussion of the film "Storytelling for earthly survival"*. [Video] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=j-2r_vl2alg

Agradecimientos

Absoluta gratitud con mi directora de tesis, Natalia Agudelo Sepúlveda, docente catedrática en postgrados de la Universidad de Caldas y Gaia-curiosa.

Potencial conflicto de intereses

No se identificaron conflictos de intereses en la realización de esta investigación.

Fuentes de financiación

La investigación no contó con financiación externa; los recursos fueron aportados por la autora.

1 Magistra en Ecología Humana y Saberes Ambientales de la Universidad de Caldas, Manizales, Colombia. Correo electrónico: aurismrl@gmail.com. ORCID: 0009-0003-5246-0439. Google Scholar: <https://scholar.google.com/citations?hl=en&user=8Jh0BykAAAAJ>

2 Este artículo está compuesto por algunos apartados del segundo capítulo del trabajo escrito para optar al título de Magistra en Ecología Humana y Saberes Ambientales, de la Universidad de Caldas. El título del trabajo es Ecologías especulativas: relatos de mundos futuros en los márgenes de la literatura y el cine. El título del segundo capítulo es Tras las huellas de Bruno Latour y Donna Haraway: intertextualidad y transtextualidad.

3 Concepto central en la teoría que el químico atmosférico James Lovelock y la bióloga Lynn Margulis desarrollaron en la década de 1970. Esta teoría propuso mirar a la Tierra de una manera diferente, al menos para Occidente. En ella se argumenta que la Tierra es como un organismo vivo, donde existe una constante formación y transformación entre agentes “vivos y no vivos”. Gaia no es el planeta Tierra, sino esa franja en la que ocurre el fenómeno vida.

Para citar este artículo: Rendón Lopera, A.M. (2025). Pensar ecológicamente a través de la ficción: el uso de las figuras retóricas en la composición de mundos en la ciencia ficción y la fantasía. *Revista Luna Azul*, (61), 124-141. DOI: <https://doi.org/10.17151/luaz.2025.61.6>

Esta obra está bajo una [Licencia de Creative Commons Reconocimiento CC BY](#)



Código QR del artículo

