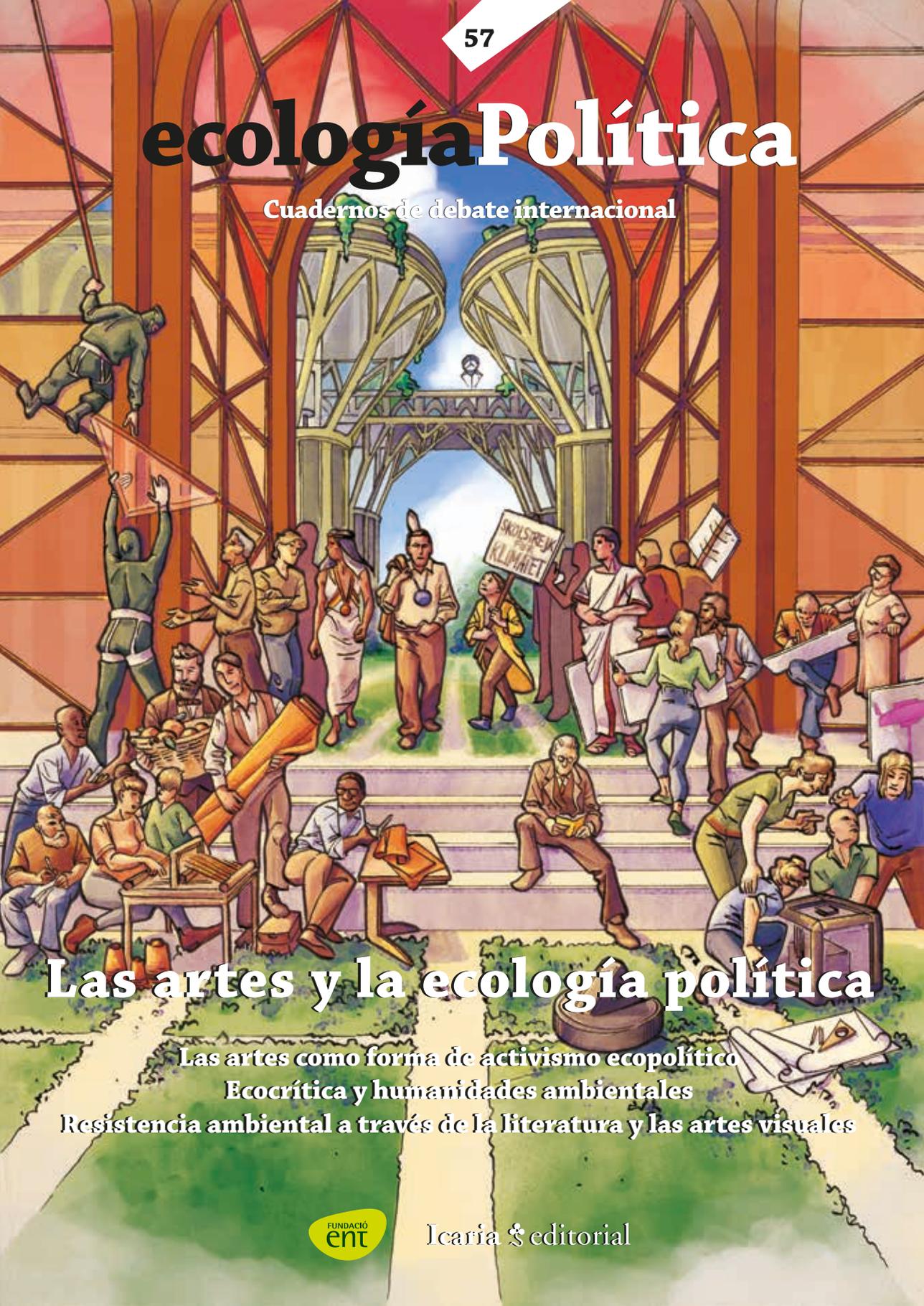


ecología Política

Cuadernos de debate internacional



Las artes y la ecología política

Las artes como forma de activismo ecopolítico

Ecocrítica y humanidades ambientales

Resistencia ambiental a través de la literatura y las artes visuales

Índice

EDITORIAL

EN PROFUNDIDAD

- 8** **Pensar lo impensable. Las humanidades ambientales como discurso de liberación**
Serenella Iovino
- 16** **El poder de la imaginación literaria**
Carmen Flys Junquera
- 24** **La comunidad extendida: arte e implicación social en el Antropoceno**
Eugenio Tisselli

OPINIÓN

- 32** **Future & Co.: una obra de teatro-acción para entender el negocio responsable y sostenible**
Alexandra Köves, Judit Gáspár y Réka Matolay
- 38** **Historias de los no humanos. La especulación artística como recurso para aproximarse a otras realidades**
Paula Bruna Pérez
- 43** **Arte, activismo, educación e investigación: expresiones culturales en los conflictos socio-ambientales**
María Heras y Sara Mingorría

BREVES

- 51** **Ecoimaginarios en el arte latinoamericano del siglo XXI**
María A. Gutiérrez Bascón
- 56** **Frenar la distopía: diseño especulativo, solarpunk y herramientas visuales para proponer futuros positivos**
Sam Holleran
- 62** **Decolonizar los espacios grises: el arte y la narración como activismo político de los samis**
Ellen A. Ahlness y Maria Gracia Gauto
- 68** **Huertopía. La agricultura urbana y sus imaginarios en la ciencia ficción**
José Luis Fernández Casadevante y Nerea Morán Alonso
- 73** **Movilización artística en conflictos socioambientales: prácticas en la Tierra de los Fuegos en la región de Campania (Italia)**
Chiara Mazzarella y Maria Cerreta
- 81** **Arte y resistencias al extractivismo en Argentina. Lenguajes para defender y reinventar lo común**
Gabriela Merlinsky y Paula Serafini

86 El papel del cine comunitario en las redes de movilización socioambientalistas de Argentina
Soledad Fernández Bouzo y Patricio Bruno
Besana

92 Plantar es político: prácticas artísticas ambientales en el espacio público
Vanessa Badagliacca

REFERENTES AMBIENTALES

98 Bastardas de Camille. Fabulación y feminismo especulativo de la mano de Donna Haraway
Helen Torres

104 Raymond Williams: pasado y presente del materialismo cultural
Jaime Vindel

109 Cuando la realidad supera la ficción. Sebastià Estradé i Rodoreda (1923-2016) contra la montaña de residuos salinos
Santiago Gorostiza

REDES DE RESISTENCIA

116 Agrofonías para la soberanía alimentaria
Paula Andrea Tamayo y Nelson Molina

121 Upcycling y soberanía textil: metodologías de investigación y prácticas contemporáneas
Clara Mallart

CRÍTICAS DE LIBROS

128 Ecocriticism and Italy de Serenella Iovino
Raul Ciannella

131 Green Planets. Ecology and science fiction, editado por Gerry Canavan y Kim Stanley Robinson
Miquel Ortega Cerdá

Editores:

Joan Martínez Alier, Ignasi Puig Ventosa y Anna Monjo Omedes.

Equipo editorial invitado:

Raul Ciannella, Maria Antònia Martí Escayol.

Coordinación editorial:

Marién González Hidalgo y María Prieto Castillo (articulos@ecologiapolitica.info).

Subscripciones:

Mar Santacana (subscriptores@ecologiapolitica.info).

Comunicación:

Raimon Ràfols (comunicacion@ecologiapolitica.info).

Diseño, maquetación e impresión:

Georgina Rosquelles y Pol-len edicions, scl.

Corrección ortográfica y de estilo:

Virginia Fernández Nadal.

Cubierta:

Commando Jugendstil.

Secretariado:

Fundació ENT.

C/ Josep Llanza 1-7, 2n 3a.

08800. Vilanova i la Geltrú. España.

Tf/Fax: +34 938935104.

Edita: Fundació ENT / Icaria editorial.

Consejo de Redacción:

Diego Andreucci, Gualter Barbas Baptista, Iñaki Bárcena Hinojal, Gustavo Duch, Irmak Ertör, Aniol Esteban, Núria Ferrer, Marc Gavaldà, Gloria Gómez, Marien González Hidalgo, Santiago Gorostiza, Eva Hernández, David Llistar, Florent Marcellesi, Patricio Igor Melillanca, Ivan Murray, Miquel Ortega Cerdà, Marta Pahissa, Jesús Ramos Martín, Albert Recio, Tatiana Roa, Jordi Roca Jusmet, Carlos Santos, Carlos Vicente, Núria Vidal, Joseph H. Vogel y Mariana Walter.

Consejo Asesor:

Federico Aguilera Klink, Nelson Álvarez, Manuel Baquedano, Elisabeth Bravo, Jean Paul Deléage, Arturo Escobar, José Carlos Escudero, María Pilar García Guadilla, Enrique Leff, Esperanza Martínez, José-Manuel Naredo, José Augusto Pádua, Magaly Rey Rosa, Sílvia Ribeiro, Giovanna Ricoveri, Victor Manuel Toledo, Juan Torres Guevara, Ivonne Yanez.

Impreso en Catalunya.

Junio de 2019. Revista bianual.

ISSN: 1130-6378

Dep. Legal: B. 41.382-1990

Ecología Política en internet

 <http://www.ecologiapolitica.info>

 <http://www.facebook.com/revistaeopol>

 http://twitter.com/Revista_Eco_Pol



Licencia Creative Commons de Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 España

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, y hacer obras derivadas bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** El material puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos.
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Compartir igual.** Si altera o transforma esta obra, o genera una obra derivada, sólo puede distribuir la obra generada bajo una licencia idéntica a esta.

Esto es un resumen legible del texto legal (la licencia completa) se encuentra disponible en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/legalcode.es>

Editorial

“Nosotros somos músicos, somos soñadores, y la idea mía es que esto se convierta de la música a la realidad, o sea, aterrizar lo que nosotros cantamos”.

William Yela, agricultor y músico colombiano.

Aterrizar una idea creativa es llevarla a la tierra, convertirla en acción. Las palabras de William Yela, miembro del grupo afrofónico Campo y Sabor, de quien incluimos un artículo, son la esencia misma del número que presentamos, el 57 de *Ecología Política*.

La crisis socioecológica actual solo puede afrontarse si se produce un cambio cultural. Es decir, solo una nueva manera de *pensar* el medio ambiente —cultural, política y económicamente— puede incidir en la manera de *actuar* con y en el medio ambiente, una idea que ya sugirió Rachel Carson hace más de medio siglo. También tiene una larga historia la consideración de que existe una vía fundamental para conseguir este cambio: romper las barreras entre las supuestas dos culturas, la científica y la humanística. La crisis ecológica actual no se puede disociar de lo social. Puesto que los sistemas sociales o económicos entran en lo que es natural —moldean los cuerpos de los humanos, diseñan los animales o alteran la composición de la atmósfera—, se debe comprender y hacer frente a la crisis partiendo de la base de que aquello que estudia —mira, habla de o imagina— lo ecológico es indisoluble de aquello que estudia —mira, habla de o imagina— lo social y lo humano.

En las últimas décadas, tanto fuera como dentro de la academia —especialmente con iniciativas impulsadas por la ecología política o las humanidades ambientales—, en acciones colectivas o individuales y en territorios hegemónicos o no,

contaminados o contaminantes, devastados, ignorados o silenciados, innovadoras metodologías e intervenciones en el campo de las artes están proporcionando nuevas herramientas para afrontar la crisis. Son propuestas que se erigen como fórmulas válidas y necesarias para romper las barreras y constreñimientos de las disciplinas y lograr construir el cambio cultural necesario para transformar la manera de pensar el medio ambiente.

El presente número recoge los idearios de estas propuestas dando voz a campesinos agromúsicos, científicas muralistas, costureros activistas, ingenieras, ganaderos, arquitectas, actores, economistas, brujas, pintores y ambientalistas. Mediante la experimentación y la creatividad, ellos rompen barreras y abordan los problemas con objetivos revolucionarios y soluciones que vienen de —y se dirigen a— la hibridez.

La fusión de las artes con la ecología que se halla en la base de todos los artículos persigue diversos objetivos. Primero, entender toda la complejidad de los diferentes estratos que se intersecan en asuntos como el cambio climático o la pérdida de biodiversidad. Segundo, encontrar nuevas formas de producir, reproducir, divulgar y aprehender el conocimiento socioambiental. Tercero, analizar la capacidad transformadora del arte generado por el activismo como lucha y emancipación o recurso que aporta nuevos conocimientos. Y cuarto, evaluar cómo el arte puede transformar nuestra cognición, generar nuevos modelos de comportamiento y ampliar el registro ético. El artículo de Serenella Iovino, en la sección “En profundidad”, trata estos temas; así configura el eje y el marco teórico y metodológico de todos los artículos del número, que presentamos de forma sucinta a continuación.

En la sección “Opinión”, tres artículos exponen nuevas formas de producir conocimiento socioambiental con propuestas de formatos académicos inusuales que trasladan la investigación a los escenarios. Alexandra Köves, Judit Gáspár y Réka Matolay ofrecen un análisis del concepto de *backcasting* y sus vinculaciones con la economía ecológica a través de la experiencia teatral. María Heras y Sara Mingorría describen una sesión de trabajo en un aula: con el teatro y la música, se trabajó el contenido de la plataforma en línea EJAAtlas dedicada a conflictos socioambientales. Por su parte, Paula Bruna Pérez interpreta varias exploraciones artísticas del concepto de Antropoceno que proponen el cuerpo humano como escenario teatral a la par que laboratorio.

Cinco de los artículos incluidos en la sección “Breves” proporcionan ejemplos en que la narración transmitida a través del arte emerge a modo de lucha y estrategia de resistencia y se revela como forma liberadora y emancipadora. Ellen A. Ahlness y Maria Gracia Gauto describen casos de arte de protesta de los pastores samis de Noruega para reivindicar sus derechos indígenas y visibilizar sus conflictos a nivel nacional e internacional. Chiara Mazzarella y Maria Cerreta evalúan las prácticas artísticas derivadas de la crisis de los residuos tóxicos en la Tierra de los Fuegos en Campania, que la llamada ecomafia ha convertido en la mayor área contaminada de Italia. Eugenio Tisselli presenta una plataforma de comunicación digital creada con el objetivo de preservar las narraciones emergidas de los conflictos derivados del cambio climático entre el campesinado de Tanzania. Soledad Fernández Bouzo y Patricio Bruno Besana analizan el papel del cine comunitario en las redes de movilización en Argentina en el marco de una serie de reivindicaciones en torno a la justicia ambiental. Por su parte, Gabriela Merlinsky y Paula Serafini

exploran de qué manera se reproduce la conflictividad de lo comunal en las artes visuales.

Diversos artículos presentan manifestaciones artísticas que escogen como temática principal cuestiones ambientales y tienen una dimensión especulativa y un objetivo político claro: emplear el poder transformador de la narración para incidir en asuntos relacionados con el medio ambiente, la salud pública o las demandas de participación. Todas ellas son propuestas contrahegemónicas que se alzan para impugnar las narrativas dominantes —y por ende se rebelan contra un determinado contexto— e imaginan, sugieren, impulsan, configuran y crean futuros alternativos. En esta línea, dos artículos exploran propuestas contemporáneas: por un lado, Samuel Holleran presenta la actividad del think tank alemán Ellery Studio, que explora el género transdisciplinar y transmedia del solarpunk para elaborar propuestas de transición energética; por otro, Helen Torres evalúa en “Referentes” la narrativa colectiva propuesta por la bióloga y filósofa de la ciencia Donna Haraway en el “Manifiesto Chthuluceno” y las “Historias de Camille”. En la misma sección, Jaime Vindel examina el recorrido del teórico marxista Raymond Williams y las posibles aportaciones de su materialismo cultural al debate crítico sobre el binomio naturaleza-cultura en el contexto actual. Otros tres artículos interpretan, con una perspectiva histórica, narrativas literarias enmarcadas en el género de la ciencia ficción: Santiago Gorostiza, en la sección “Referentes”, explora e ilumina la obra literaria del ingeniero y abogado Sebastià Estradé (1923-2016) y su lucha contra los residuos salinos en el río Llobregat cerca de Barcelona; José Luis Fernández Casadevante y Nerea Morán Alonso ofrecen, en la sección “Breves”, un recorrido histórico por el tópico de la agricultura urbana; y en la sección “En profundi-

dad”, Carmen Flys Junquera evalúa las relaciones entre imaginación y acción política a partir de la obra de la escritora, activista y bruja Starhawk. Finalmente, dos artículos también incluidos en “Breves” investigan narrativas vinculadas a las artes visuales: Vanessa Badagliacca expone varias propuestas artísticas realizadas en el espacio urbano de ciudades de Estados Unidos y Europa durante las últimas décadas del siglo xx; y María A. Gutiérrez Bascón presenta iniciativas de artistas latinoamericanas de las primeras décadas del siglo xxi.

Los dos artículos de “Redes de resistencia” emergen del concepto de soberanía. Clara Mallart propone el *upcycling* como método para alcanzar la soberanía textil y afrontar los retos y conflictos que plantea la actual industria textil; Paula Andrea Tamayo y Nelson Molina presenta el proyecto del grupo musical colombiano Campo y Sabor que, configurado alrededor del concepto de música agrofónica, nació con el objetivo de alcanzar la soberanía alimentaria y se reveló como un mecanismo de divulgación ambiental híbrido que vehicula la circulación del conocimiento de forma no lineal entre artistas, agricultores, académicos y consumidores de arte y alimentos.

Finalmente, en “Críticas de libros” se reseñan dos ensayos que, con diferentes perspectivas, analizan las relaciones históricas y culturales entre las artes y el medio ambiente. Raul Ciannella reseña *Ecocriticism and Italy ecology: resistance, and liberation* de Serenella Iovino, y Miquel Ortega, *Green Planets. Ecology and science fiction*, que tiene como editores a Gerry Canavan y Kim Stanley Robinson.

Por último, presentamos la cubierta, creada por el colectivo multidisciplinar Commando Jugendstil, que es simultáneamente ilustración, proyecto urbano y manifiesto programático. En

ella, se sincretizan y reelaboran dos pinturas, *La Escuela de Atenas* de Rafael (de la primera década del siglo xvi) y *El cuarto estado* de Giuseppe Pellizza da Volpedo (1901), y el propio Commando se inserta en la imagen aplicando la misma estrategia de fusión que inspira sus pinturas y creando una *mise en abyme* estético-conceptual. Si la pintura de Rafael establece un diálogo de la fe, la razón y la filosofía de la Antigüedad con la ciencia moderna y la de Pellizza da Volpedo une lo urbano con lo rural, lo artificial e interior con lo exterior y solar, en la reelaboración del Commando coevolucionan artes con luchas socioambientales, activistas con filosofías, ciencias con tecnologías, la emancipación con la historia y el futuro imaginado.

Recuperamos las palabras de William Yela para manifestar nuestra idea de que la reivindicación, la resistencia y la liberación propuestas en este número se conviertan de las palabras a la realidad, o sea, que *atterrice* lo que aquí hemos escrito. ▀

Raul Ciannella, Maria Antònia Martí Escayol

En profundidad

Pensar lo impensable. Las humanidades ambientales como discurso de liberación

Serenella Iovino

El poder de la imaginación literaria

Carmen Flys Junquera

La comunidad extendida: arte e implicación social en el Antropoceno

Eugenio Tisselli



Pensar lo impensable. Las humanidades ambientales como discurso de liberación

Serenella Iovino*

Traducido por Raul Ciannella

Resumen: El artículo refleja las diversas facetas de las crisis ecológicas desde el enfoque del discurso ecológico surgido durante los años setenta en las prácticas transdisciplinarias que configuran las humanidades ambientales. La crisis ecológica no es una crisis singular, limitada a una dinámica natural, sino un sistema complejo de crisis en las que están estrechamente interconectados ecología, política, sociedad, humanos y no humanos. No obstante, el principal aspecto de esta crisis es el cultural: en su origen se hallan representaciones sociales excluyentes y estilos de vida que con frecuencia conducen a formas de inestabilidad ambiental e injusticia social. La aparición de las humanidades ambientales responde, precisamente, a este problema. El artículo se centra en la literatura y la ecocrítica, consideradas como prácticas tanto cognitivas como éticas con capacidad para crear una concienciación acerca de las problemáticas ambientales.

Palabras clave: humanidades ambientales; ecocrítica; crisis ecológica; educación ambiental

Abstract: Following the development of ecological discourse from the 1970s to the trans-disciplinary practices of the environmental humanities, the essay reflects on the many facets of the ecological crisis. The ecological crisis is not to be seen as a singular crisis, limited to natural dynamics, but rather as a complex system of crises, where ecology, politics, society, human and nonhuman natures are strictly interlaced. The main aspect of this crisis, however, is a cultural one: at its origin lie exclusionary social representations and unsustainable lifestyles often ushering in forms of environmental instability and social injustice. The appearance of the environmental humanities is precisely the response to this issue. The essay focuses in particular on literature and ecocriticism, considered as ethical and cognitive practices for creating awareness about the entanglements of environmental life.

Keywords: environmental humanities; ecocriticism; ecological crisis; environmental education

Introducción

Habría tenido que pensarlo antes, ahora ya es tarde. [...] Ahora, cuando la señal luminosa se enciende, me transmite una sensación de alarma, de amenaza indefinida, inminente [...]: cuando sé que el depósito se está quedando sin combustible, siento cómo

*Universidad de Carolina del Norte. Departamento de estudios romances. *E-mail:* serenella.iovino@unc.edu.

se agotan las reservas de las refinerías, siento el fluir de los oleoductos, la carga de los petroleros que surcan los mares; las sondas hurgan las profundidades de la tierra y solo extraen agua sucia; mi pie en el acelerador se vuelve consciente de que a la más mínima presión se queman las últimas salpicaduras de la energía acumulada por nuestro planeta [...], piso el pedal como si el depósito fuera un limón que hay que estrujar sin desperdiciar ni una gota; desacelero; no: acelero, la reacción instintiva es que, cuanto más corro, más kilómetros gano al que podría ser el último empujón. (Calvino, 2004: 261-262).

En estas líneas, pertenecientes al relato "La pompa di benzina", Italo Calvino expresa la ansiedad que siente un conductor ante la repentina escasez de carburante en las gasolineras italianas. Corría el año 1974, el año de la austeridad, de los domingos sin coche y de la gasolina intermitente. Esos acontecimientos, que, como de costumbre, la literatura captaba y representaba para que la imaginación hablara directamente, eran los primeros signos de un cambio cuyos efectos y derivaciones se prolongarían en el tiempo y en el espacio. Era aquel cambio que, justo en ese periodo, se iba posicionando ante la conciencia colectiva con el nombre de crisis ecológica. En cierta medida, en Italia, la crisis ecológica de esos años se percibía más bien como una crisis del paisaje. Prueba de ello son las intervenciones de Giorgio Bassani en la asociación ambientalista Italia Nostra; las de Pasolini en referencia a la irrealidad que se expande a costa del paisaje, o las del mismo Calvino, que ya a finales de los años cincuenta había escrito dos refinadas e irónicas elegías protoambientalistas: *La nube de esmog* y *La especulación inmobiliaria*. Sin embargo, en otras partes del mundo occidental, esta crisis entraba de lleno en los debates científicos e imponía a la cultura humanística una radical reconsideración de sí misma.

Fue en los años setenta cuando aparecieron los primeros debates filosóficos acerca de la responsabilidad humana con el bienestar del medio am-

biente y de las generaciones futuras, la inclusión en la esfera moral de los seres no humanos y el papel de las humanidades en la difusión de un paradigma alternativo al antropocéntrico y pragmático que, según varios intérpretes, había provocado la crisis medioambiental. Se imponía la necesidad de elaborar una visión del mundo más inclusiva, que no solo desestructurase la ideología imperialista implícita en la relación humanidad-naturaleza, sino que también, dentro de la misma categoría de *humanidad*, otorgase espacio a sujetos, culturas y lenguajes discriminados por formas de colonialismo intelectual y eurocentrista. En el ámbito de las premisas filosóficas, eso suponía ensanchar el lenguaje moral y el espacio dedicado a la ética aplicada al medio ambiente. Se trataba, pues, de volver a incluir a la naturaleza como sujeto en el horizonte de la ética. El discurso del valor se extendía así de los seres humanos, activos y racionales, a los *sujetos morales pasivos*: los animales, las plantas, el paisaje, la biodiversidad, la atmósfera. A partir de estas premisas, progresivamente se incluyeron entre los sujetos morales a los seres sensibles en general, como se evidencia en las cuestiones relativas a la liberación animal y los derechos de los animales; a los organismos dotados de finalidad intrínseca de desarrollo biológico, o a la Tierra, con sus dinámicas físicas y sus comunidades vivas.¹

Pero, al mismo tiempo, esta apertura del panorama ético-conceptual presupuso reconsiderar los modelos implicados con las estructuras y las jerarquías socioculturales de la sociedad industrial. Quedaba claro que, en el paradigma dominante del desarrollo económico, las descompensaciones ecológicas se entrelazaban con desequilibrios y abusos sociales. Tales desequilibrios cobraban, y cobran hoy más que nunca, distintas formas: en el campo de la ordenación local, la forma del abuso del territorio y de los ecosistemas (un punto que los sistemas capitalistas compartían con los comunistas); en el ámbito de las políticas económicas, la forma de las desigualdades entre

1. Para una reciente panorámica sobre la ética medioambiental, véase Schmidt y Shahar, 2018. He tratado este debate en Iovino, 2004.

países industrializados y países en vías de desarrollo. Cada vez era más obvio que enfrentarse a los problemas del medio ambiente significaba hacer frente a los problemas de la sociedad. El desarrollo y la riqueza de los países industrializados no se generan en un laboratorio aséptico, sino que son fruto de una realidad compleja. En efecto, el equilibrio social y el natural depende no solo de los ritmos de producción y consumo, sino también de las dinámicas de acaparamiento de los recursos naturales según esquemas que a menudo repiten viejos modelos coloniales.² Los predomios del humano sobre el humano y del humano sobre la naturaleza no humana, por lo tanto, son paralelos, y a estas jerarquías de poder se conectan las dinámicas ecológicas, políticas y económicas que determinan los equilibrios globales y las estrecheces locales. Ello incluye las colas en las gasolineras semidesangradas, a los conductores en apuros o los domingos sin coche en tiempos de austeridad.



Imagen 1: Domingos sin coche en Milán durante la crisis de petróleo de los años 70.

Fuente: [facebook.com/MILANO.sparita.e.da.ricordare/](https://www.facebook.com/MILANO.sparita.e.da.ricordare/)

Actualmente, a décadas de distancia, nos parece imposible obviar la inclusión de la ecología en nuestros discursos. Sabemos que lo que defini-

2. Este es el discurso de la justicia medioambiental; véanse Nixon, 2011, y Martínez Alier, 2009. Sobre ética medioambiental poscolonial, véase Curtin, 2005.

mos en singular como "crisis ecológica" es, en realidad, un sistema de crisis en el cual las emergencias medioambientales y sociales se entrelazan, desde la gestión de las catástrofes climáticas hasta las migraciones, desde el sufrimiento de las minorías étnicas hasta las ecomafias y, también, desde la contraposición de los intereses del desarrollo industrial hasta la salud de los ciudadanos y la belleza de los paisajes. Por lo tanto, la crisis ecológica también es una crisis social cuyos daños irradian de manera muy diversa, y a menudo agravan las desigualdades y los conflictos. Eso sí, lo que queda cada vez más claro es que la crisis ecológica es una expresión directa de una crisis cultural, debida a modelos que nos impiden ver los lazos entre todos estos fenómenos y, sobre todo, imaginar nuevas formas de relación con y en el medio ambiente. Es indudable que los debates de los setenta nos han ayudado a abrir horizontes nuevos, pero sobre todo nos han ayudado a entender que la relación con la naturaleza no humana también es el fruto de precisas imágenes culturales, ya que el conjunto de las actitudes respecto al medio ambiente surge de la elaboración de estas imágenes y de cómo se transmiten en las formas de vida comunes. Es a partir de un territorio concebido como "otro respecto a la civilización" y, por lo tanto, colonizable, que el predominio sobre la naturaleza ha adquirido caracteres imperialistas y ha justificado políticas de prevaricación que no solo afectan al territorio, sino también a formas de humanidad que no encajan en el canon de dicha "civilización". Por eso, es necesario analizar críticamente estas imágenes y esta identidad, para intentar infringir la autorreferencialidad de una cultura que no sabe dialogar con culturas diferentes ni reconoce valores y modelos alternativos a los suyos.

El modelo de las ciencias humanas ambientales y el papel de las narrativas

Las disciplinas humanísticas involucradas en el debate ambiental reflexionan sobre estos temas de manera transversal: aparte de la filosofía, también la historia, la literatura, la antropolo-

gía, la psicología y la arquitectura han empezado a orientarse hacia una perspectiva que no solo incluya un enfoque específico de la relación entre naturaleza y cultura, sino que, además, al hacerlo, remita a la aportación de las ciencias naturales, principalmente de la biología y la ecología. La utilidad de este enfoque ha desembocado recientemente en la práctica de las humanidades ambientales, un campo de estudio transdisciplinar que reivindica la necesidad de superar la fractura entre las dos culturas, la humanística y la científica, y de considerar las cuestiones ambientales como parte de la reflexión sobre el papel de lo humano en su conjunto.³

La idea base de las humanidades ambientales es muy sencilla: cuando las cuestiones que están en juego se introducen en sistemas complejos, ninguna disciplina por sí sola es capaz de proporcionar respuestas adecuadas. Esto vale aún más en la época del Antropoceno, cuando el impacto de nuestra especie sobre los ciclos bio-geo-químicos del planeta ha adquirido la envergadura de una fuerza geológica. Para hacer frente a todo esto, los estudiosos de las humanidades ambientales sugieren que la investigación ambiental puede tener un impacto significativo en la vida de una sociedad solo si los climatólogos y los economistas trabajan codo con codo con los historiadores y los antropólogos; si los biólogos, filósofos y geógrafos aúnan esfuerzos. En otras palabras, solo si los que practican las denominadas ciencias duras trabajan junto con educadores y académicos de las disciplinas humanísticas, unidos por el objetivo común de integrar políticas públicas con modelos culturales más sostenibles.

Pensemos en el calentamiento global: ¿podría afirmarse que se trata de una cuestión exclusiva de los climatólogos o químicos de la atmósfera? ¿O bien solo de economistas y geógrafos? Si exploramos las raíces de este fenómeno, veremos su estrecha relación tanto con los ciclos geo astronómicos de nuestro planeta como con nuestros

estilos de vida y modelos culturales. ¿Podríamos, por lo tanto, excluir de la discusión sobre este asunto a estudiosos de la historia, la literatura o la psicología? Desde la misma perspectiva, cabe plantear el tema de los residuos y la contaminación. Si se quiere entender en todas sus dimensiones, se precisa una mirada que permita mantener juntos todos los aspectos: sociales, éticos, políticos, económicos y ecológicos. En otras palabras, no existen fenómenos aislables de los entretreídos plurales a los cuales pertenecen; ningún fenómeno ambiental está confinado en un abstracto mundo exterior. Como afirma Rosi Braidotti, "Tanto la escala como las consecuencias del cambio climático son tan importantes que desafían la representación. Las humanidades y, más específicamente, la investigación cultural son las más adecuadas para cubrir este déficit del imaginario social y ayudarnos a pensar lo impensable." (2013: 160).

El impacto de estas investigaciones sobre la sociedad es potencialmente muy importante. De hecho, las emergencias socioambientales no son ni remotas ni abstractas: están aquí y ahora. ¿Cómo podemos pensar en resolverlas si antes no las comprendemos, si no se convierten en parte de nuestra formación cultural? Dejar que solo los científicos se ocupen de ello significa renunciar a la responsabilidad educativa de las ciencias humanas en la plasmación de formas de concienciación social esenciales a la vida política y a los desafíos de los cambios.

En particular, tanto la literatura como la crítica literaria han tenido un papel fundamental en la configuración de este cambio cultural. Al unirse a la ética ambiental —cuyas reivindicaciones conceptuales han asumido, pero sin absorber su lenguaje, en ocasiones elitista—, la literatura y la crítica literaria se han convertido en portavoces de un cambio de paradigma, incluso en el campo pedagógico. A partir de este humus, en la década de 1990 se configuró la ecocrítica o crítica literaria ecológica. A medio camino entre el activismo y la academia, entre la teoría y la praxis, la ecocrítica demuestra que, en la época de la

3. La literatura sobre el tema crece rápidamente. Recomiendo Oppermann y Iovino, 2017, y Emmett y Nye, 2017.

crisis ambiental, la literatura puede ser "uno de los instrumentos de autoconcienciación de una sociedad", como deseaba Calvino en un ensayo de 1976 (2001: 357). En síntesis, la literatura es capaz de imponer modelos lingüísticos y cognoscitivos "que son al mismo tiempo estéticos y éticos, esenciales en cada proyecto de acción, sobre todo en la vida política" (Calvino, 2001: 359). Esta conciencia no aparece solo en obras explícitamente ecológicas, sino en cualquier texto que hable a la imaginación y dé voz a los silencios (elegidos o impuestos) de la realidad en la que vivimos.

Al promover una estrategia basada en la idea de que una interpretación ecológica de los textos literarios nos lleve a adquirir una conciencia crítica de nuestra relación con la vida no humana, la ecocrítica lee el medio ambiente a través de la literatura. En uno de sus actos fundacionales —la introducción de Cheryl Glotfelty al volumen *The ecocriticism reader* de 1996—, se pide que la ecocrítica conteste preguntas como las siguientes:

¿Cuál es el papel del paisaje en esta obra?
¿Qué se entiende con la palabra *naturaleza*?
¿Existe una influencia de los roles de género en la manera en la que se escribe sobre la naturaleza? ¿De qué manera los sistemas políticos y económicos (capitalismo, comunismo, etc.) influyen sobre la percepción social de la naturaleza y sobre las actitudes hacia el medio ambiente? ¿Podemos pensar el lugar como una categoría literaria e interpretativa distinta, al igual que la clase, el género y la raza? ¿Cuál es nuestra percepción sobre la naturaleza salvaje, y de qué manera tal percepción ha variado a lo largo de los siglos? ¿Cuál es la representación [...] que la literatura moderna y la cultura popular proporcionan de las cuestiones ambientales? (Glotfelty, 1996: XVIII).

No nos encontramos solo ante la necesidad de conjugar cierta cuestión con su representación literaria (necesidad ya manifestada por corrientes

crítico-literarias como la crítica literaria feminista o los estudios *queer*). Para la ecocrítica, el estudio del modo en que los textos literarios vehiculan una representación del medio ambiente es funcional a un discurso sobre el valor de lo que se representa y el modo en que ese valor es percibido y comunicado por la sociedad productora de tal representación. Se trata de una crítica literaria comprometida que pretende dotar a la sociedad de modelos al mismo tiempo estéticos y éticos. En la era de la crisis ecológica, la ecocrítica considera que la función civil de la literatura redefine la dimensión política como interacción entre seres vivos y sociedades humanas en un ambiente compartido. Si la ética ambiental invoca un cambio de paradigma ante todo en la esfera conceptual, la ecocrítica construye este nuevo paradigma a partir de la función civil y ético-educativa de la literatura. Así, la ecocrítica confía en el efecto de concienciación que la literatura transmite a una sociedad acerca de sus estructuras, sus desequilibrios, sus iniquidades, sus posibilidades de futuro. Esta confianza no es abstracta o romántica, sino que se apoya sobre bases empíricas. En efecto, desde hace décadas, las ciencias cognitivas aplicadas a la literatura señalan que las narraciones son estrictamente funcionales al desarrollo de nuestro sistema cognitivo, e influyen de manera notable incluso en el desarrollo del sistema intuitivo y experiencial. Lo que somos en el mundo es también fruto de las historias que escuchamos, interiorizamos y asimilamos. Disciplinas como los estudios literarios cognitivos y la psiconarratología han demostrado que las historias que nos contamos y seguimos aguzan nuestra conciencia social, refuerzan actitudes cooperativas y estimulan la creatividad, pero también que hay una respuesta cognitiva implicada en cada forma de narración.⁴ La dimensión ética de este discurso es notable. Al contar una historia, de hecho, las narraciones no solo confieren una *forma* (y por lo tanto una comprensibilidad) a lo que ocurre en un determinado contexto, sino que también hacen posi-

4. Véanse Zunshine, 2015; Jaén y Simon, 2012, y Bortolussi y Dixon, 2003.

ble la realización de un proyecto que involucra a la sociedad y sus valores. Al crear las condiciones para una concienciación, las narraciones pueden ser una forma *creativa* de responsabilidad, ya que el *objeto* de la historia puede ser transformado en un proyecto moral y, por lo tanto, político. Además de una ética del relato (acabado), la ética de la narración es, también y sobre todo, una ética del relatar. Y puesto que relatar es una forma de acción que aspira a tener un sentido, la ética de la narración es una ética del hacer, del proyectar, de imaginar un futuro todavía en parte por escribir, precisamente porque se ve la historia como cristalización de eventos y concatenación de causas y efectos.⁵

Las consecuencias sociales de estas dinámicas cognitivas son potencialmente importantes. Como afirma Gregory Bateson, las ideas que una sociedad piensa y desarrolla constituyen un ecosistema complementario al viviente (biológico), una verdadera ecología de la mente. Si las ideas que circulan en este ecosistema colaboran con la vida del planeta y no se contraponen a ella, entonces será más fácil que los comportamientos de la sociedad sean más sostenibles para el medio ambiente. La gran característica de la literatura es que nos permite tener una experiencia vicaria de cosas que posiblemente nunca viviremos; nos hace ver el mundo con los ojos de un perro o de una ballena, nos transporta a escenarios apocalípticos en los que los humanos conviven con los cíborgs y nos hace sentir el dolor de un refugiado climático o de una niña esclavizada. Y hace todo esto con una fuerza que ni los números ni las estadísticas podrán tener nunca.⁶ El potencial educativo de la literatura es, pues, fundamental para revitalizar la ecología de la mente de nuestra sociedad.

Un pensamiento creativo de la liberación

La literatura, la historia y la ética nutren el tejido narrativo de las humanidades ambientales. Existe, sin embargo, una tensión común en todas

las disciplinas que concurren en la formación de este nuevo paradigma de pensamiento. La cultura ambiental, en efecto, es un pensamiento de liberación: una liberación conjunta de lo humano y lo no humano. La liberación nunca es abstracta. Hay una liberación de la esclavitud, de las injusticias de la sociedad patriarcal, del dominio de los colonizadores, de las estructuras sociales portadoras de discriminación. Pero existe también una liberación de la invisibilidad, del silencio, de la oscuridad de la "noche eterna" descrita por William Blake, a finales del siglo XVIII, en una poesía dedicada a los "augurios de inocencia" inscritos sobre el rostro de los animales, algo que reaparece en las débiles y pequeñas criaturas que se hallan en el umbral entre lo humano y lo no humano de las novelas de Anna Maria Ortese. Y de nuevo (aunque los ejemplos son innumerables) en la criatura indefinible —violenta e indefensa— del *Frankenstein* de Mary Wollstonecraft, en la alteridad humillada y no obstante familiar de Gregor Samsa en *La metamorfosis* de Franz Kafka, en los cíborgs que anhelan memorias y deseos humanos en *Blade Runner*. Una literatura que es instrumento de liberación es aquella que, al liberar nuestra imaginación de los dogmas del centralismo humano (y solo de *cierto* humano), también rescata cosas, criaturas y otras personas del sótano de nuestra percepción y nuestros discursos.

Cuando hablamos de liberación, pensamos sobre todo en liberarnos *de* algo. Queremos liberarnos del miedo al otro, de las consecuencias materiales de las injusticias sociales y de la explotación ecológica. Pero, si el énfasis solo cae en aquello *de* lo que queremos liberarnos, corremos el riesgo de dejar una dimensión creativa en la sombra. Esta dimensión creativa es visible en el nexo entre *liberación* y *deliberación*. Una cultura de la liberación no es solo una cultura de la emancipación de los vínculos impuestos (sociales, culturales o "naturales"), sino también una cultura de la *de-liberación*; una cultura hecha de actos deliberativos conscientes, actos que liberan nuevos significados en la realidad: actos creativos. Es a través de estos actos que pueden nacer nuevas

5. Sobre este punto, véase Cavarero, 1997.

6. Véase Slovic y Slovic, 2015.

posibilidades y visiones. Hablar de liberación en este contexto significa, por lo tanto, reflexionar sobre el poder de la cultura (no solo literaria) para vehicular un mensaje de creatividad; sobre el poder de la imaginación para reformar nuestro horizonte moral. Una cultura de la liberación, que transite por relatos, discursos o formas artísticas, habla de estas posibilidades creativas, y lo hace abriendo el horizonte a nuevos sujetos, cuestiones e interconexiones. Se trata de una cultura que nos enseñe las hibridaciones que pueblan y constituyen nuestro mundo. Estos sujetos poseen, a veces, aspectos inquietantes, y su naturaleza nos parece poderosa y terrorífica; en términos hegelianos, "el otro respecto al espíritu". Pero lo no humano también es frágil, como las criaturas minúsculas y el delicado equilibrio de los ecosistemas; indefenso, como los animales explotados o los paisajes destruidos; asaltado y agredido, como cada alteridad que se quiera aplastar o destituir. Esta alteridad la llevamos dentro; porque, ya en lo biológico, el ser humano es *otro*. Pensemos en las colonias de bacterias, arqueas, hongos y virus que constituyen nuestro microbioma. Estamos colonizados por alienígenas, "clases impredecibles de *nosotros*" (Haraway, 2008: 5) sin los cuales no sobreviviríamos. Y esto vale tanto para la biología como para la cultura, porque, como nos recuerda Franco Cassano en referencia al hibridismo mediterráneo, frente a fronteras cada vez más cerradas, "nuestro *nosotros* está lleno de otros" (2005: XXV).

Conclusiones: una cultura para narrar la crisis

El desafío de la crisis ambiental, en todas sus formas, consiste en evaluar nuestra relación con el ambiente primordialmente en términos de cultura. ¿Qué tipo de cultura es la que nos ha conducido a la crisis ecológica? ¿Se pueden concebir discursos en los que el sufrimiento del territorio sea independiente de la conciencia que los ciudadanos tienen sobre sus propios derechos democráticos? ¿Cuáles son las dinámicas que conectan salud ecológica y salud social en un territorio en guerra (en referencia no solo a la guerra de los

grandes sistemas geopolíticos, sino también a la guerra cotidiana de las emergencias perpetuas y de los mecanismos de marginación social)?

La crisis se puede narrar de varias maneras: lo hacen las novelas, cuando se confrontan con paisajes que cambian o escenarios posapocalípticos; lo hacen las canciones, cuando denuncian la crisis del planeta o el riesgo nuclear; lo hacen las artes figurativas, y lo hacen las películas, los documentales, los grandes reportajes fotográficos. Pero, en realidad, la crisis ambiental es narrada por el mundo mismo, por nuestros cuerpos, por nuestros paisajes. Pensemos en los cuerpos tóxicos de las tierras contaminadas por las ecomafias. A su manera, son *narraciones materiales* que cuentan tramas de sustancias contaminantes, flujos económicos, malestar social, poderes políticos y visiones culturales. Cada cuerpo, cada ambiente, cada paisaje nos cuenta historias materiales.⁷ Hoy en día, aprender a leer estas historias no es, pues, solo un ejercicio crítico apasionante, sino también una forma necesaria de alfabetización ética y política. La literatura (junto a las otras expresiones culturales) puede tener un papel activo en la tutela del ambiente, si nos ayuda a entender que el destino del planeta es nuestro destino, que sus historias son nuestras historias. Si, en cambio, crea un dualismo entre nosotros y una naturaleza percibida como ajena, entonces no hace otra cosa que acentuar nuestra alienación y, por ende, la crisis en la cual estamos inmersos.

La fuerza de la cultura ecológica es justamente la fuerza de las interconexiones. Entre presente y futuro, entre cosas e imágenes distantes, entre cosas no dichas y palabras para decirlas, entre *nosotros* y *ellos*, existe una conexión material y discursiva, porque nosotros y ellos somos solo maneras diversas de decir *mundo*. El mundo al cual esta cultura se dirige es un mundo de cosas, de animales, de crisis, de vínculos, de conciencia, de luchas. Al mirar este mundo con todos sus vínculos, el pensamiento ambiental no solo

7. Véase un interesante experimento, aplicado a la realidad de las mujeres en la crisis de los residuos en Nápoles, es Armiero, 2014. Véase también Iovino, 2016.

proporciona las palabras para decir todo esto, también nos equipa con los marcos conceptuales necesarios para ver las interconexiones presentes en un mundo viciado por la alucinación de la separación. Y, de este modo, nos prepara para recalibrar la escala de nuestra imaginación y nos ayuda a *pensar lo impensable* que teje nuestra vida. ■

Bibliografía

- Armiero, M. (ed.), 2014. *Teresa e le altre. Storie di donne nella terra dei fuochi*. Milán, Jaca Book.
- Bateson, G., 2000. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago, University of Chicago Press.
- Bortolussi, M., y P. Dixon, 2003. *Psychonarratology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Braidotti, R., 2013. *The posthuman*. Londres, Polity Press.
- Calvino, I., 2001. *Una pietra sopra*. Milán, Mondadori, vol. I, p. 357.
- Calvino, I., 2004. *La pompa di benzina*. Milán, Mondadori, vol. III, pp. 261-262.
- Cassano, F., 2005. *Il pensiero meridiano*. Roma-Bari, Laterza.
- Cavarero, A., 1997. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milán, Feltrinelli.
- Curtin, D. W., 2005. *Environmental ethics for a postcolonial world*. Lanham, Rowman & Littlefield.
- Emmett, R., y D. E. Nye, 2017. *The environmental humanities: a critical introduction*. Cambridge, MIT Press.
- Glotfelty, C., 1996. "Introduction". En C. Glotfelty y H. Fromm (eds.), *The ecocriticism reader*. Athens, University of Georgia Press.
- Haraway, D., 2008. *When species meet*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Iovino, S., 2004. *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*. Roma, Carocci.
- Iovino, S., 2016. *Ecocriticism and Italy: ecology, resistance, and liberation*. Londres, Bloomsbury.
- Jaén, I., y J. J. Simon (eds.), 2012. *Cognitive literary studies: current themes and new directions*. Austin, University of Texas Press.
- Martínez Alier, J., 2009. *El ecologismo de los pobres: conflictos ambientales y lenguajes de valoración*, Barcelona, Icaria Editorial. En italiano, 2009. *Ecologia dei poveri. La lotta per la giustizia ambientale*. Milán, Jaca Book.
- Nixon, R., 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Boston. Harvard University Press.
- Oppermann, S., y S. Iovino (eds.), 2017. *Environmental humanities: voices from the Anthropocene*. Lanham, Rowman & Littlefield.
- Schmidtz, D., y D. C. Shahar (eds.), 2018. *Environmental ethics: what really matters, what really works*. Londres-New York, Oxford University Press.
- Slovic, P., y S. Slovic (eds.), 2015. *Numbers and nerves: information, emotion, and meaning in a world of data*. Corvallis, Oregon State University Press.
- Zunshine, L. (ed.), 2015. *The Oxford handbook of cognitive literary studies*. Nueva York, Oxford University Press.

El poder de la imaginación literaria

Carmen Flys Junquera*

Resumen: A partir del análisis de dos novelas especulativas y futuristas de la autora Starhawk, el artículo muestra el poder de la imaginación para la acción política. No solo se trata del poder de la literatura para influir en la sociedad, sino que estas novelas ponen un fuerte énfasis en el papel de la imaginación para desarrollar nuevos modelos de sociedades sostenibles al hacer al lector participe del proceso mental de los personajes. Por tanto, las novelas empoderan al lector para reflexionar y efectuar sus propios cambios.

Palabras clave: imaginación, Starhawk, empoderamiento, literatura, sociedades sostenibles

Abstract: Based on the analysis of two speculative and futuristic novels by Starhawk, the article highlights the power of the imagination to instigate political action. It is not only the power of literature to shape society, but these novels in themselves emphasize the role of the imagination in developing new, more sustainable societies, making readers share the mental processes involved. Therefore, the novels actually empower readers to reflect and make their own changes.

Keywords: imagination, Starhawk, empowerment, literature, sustainable societies

* Universidad de Alcalá, GIECO, Instituto Franklin. *Email:* carmen.flys@uah.es.

Introducción

Con frecuencia se dice que la política es el arte de lo posible o, como matiza Alberto Buela (2007), el arte de hacer posible lo necesario. Vistas numerosas campañas y programas electorales, podríamos afirmar que la política también es el arte de hacer posible lo imposible, o bien el arte de hacer necesario lo no necesario. En cualquier caso, el primer paso siempre es imaginar lo posible o lo necesario. Sin la capacidad de imaginar algo, difícilmente se puede articular, estructurar, legislar o simplemente "vender" una idea, y menos aún entusiasmar a la comunidad. En una democracia, las personas tendemos a elegir el partido capaz de comunicar una visión coherente de lo necesario, de convencernos de que determinadas acciones son necesarias para alcanzar una vida mejor, o de que ese partido es capaz de llevarlas a cabo. Si queremos considerar una acción o estructura social necesaria y beneficiosa para la mayoría, primero tenemos que ser capaces de imaginarlas.

Este artículo, precisamente, trata de la importancia de la imaginación para la actividad política, con especial énfasis en la construcción de sociedades sostenibles. Parte de un análisis ecocrítico, una escuela de crítica literaria nacida en Estados Unidos en la década de 1990, que ha cobrado gran fuerza en todo el mundo angloamericano



Imagen 1: Mujer mirando al horizonte. Autora: Ana Agraz.

y en el norte de Europa.¹ Para ello, echaré mano de la literatura de ficción, particularmente la ficción especulativa y futurista, capaz de crear otros mundos y otras sociedades. Tradicionalmente, la literatura ha constituido un reflejo de la sociedad de su momento. Al trasladar valores sociales a personajes ficticios, los autores han retratado una sociedad con todos sus valores y actitudes. Pero la literatura también ha inspirado cambios sociales, denunciado vicios y revelado injusticias. No puede subestimarse el impacto social de determinadas novelas, como *La cabaña del tío Tom*, 1984, *Nuevo mundo feliz* o *Los viajes de Gulliver*, entre muchísimas otras. En este artículo voy a analizar dos novelas, poco conocidas, de la escritora ecofeminista y activista Starhawk: *The Fifth Sacred Thing* (La quinta cosa sagrada, 1993) y su secuela, *City of Refuge* (Ciudad de refugio, 2016).² Ambas tratan de la creación de una sociedad futurista, pero muy realista y basada en la actual, donde predomina la sostenibilidad y

la justicia: una utopía. Estas novelas pueden ser consideradas *ecotopías*, un género frecuente después de la década de 1960. Describen un futuro posindustrial que rechaza el ilimitado crecimiento económico y la tecnología a gran escala (Kumar, 1987). Las utopías y distopías tradicionales suelen ser mundos estáticos, terminados, sociedades consolidadas. Pero, en este caso, más que utopías, se podrían considerar *eutopías*, como el crítico Patrick D. Murphy (2014) llama a las novelas en las que el proceso del cambio es lo central. Estas novelas evidencian el proceso y los debates sociales para intentar llegar a un mundo mejor.

Utopías literarias en construcción

El papel de la literatura es esencial no solo por las obras que han influido en nuestras sociedades y las han forjado, sino también porque la ficción, según el crítico de teorías evolutivas Brian Boyd (2009), fomenta la capacidad de imaginar y multiplicar opciones de vida y es el género preferido por nuestra especie: a través de los relatos, el *Homo sapiens* desarrolla su sentido de la realidad. La científica de teorías cognitivas y narrativas Lisa Zunshine (2006) afirma que la

1. En España empieza a despuntar. En 2006 se creó el grupo de investigación GIECO (www3.uah.es/gieco) y desde 2010 se publica *Ecozon@*. *Revista Europea de Literatura, Cultura y Medioambiente*, en abierto (www.ecozona.eu), ambos en la Universidad de Alcalá.

2. Puesto que ninguna de las novelas está traducida, todas las traducciones del texto, incluidos los títulos, son mías.

ficción alimenta las adaptaciones cognitivas de la mente, pues aporta nuevo conocimiento y, además, nuevos modelos de comportamiento para sopesar, evaluar y ampliar nuestro registro ético (Flys Junquera, 2018). La lectura de novelas futuristas nos permite imaginar otras sociedades, otras formas de vivir, ya sean mejores o peores. Existe mucha ciencia ficción *dura*, basada sobre todo en innovaciones tecnológicas y en la búsqueda y descripción de vida y sociedades en otros planetas. Pero hay otro tipo de ciencia ficción, o bien de novela futurista, basada en nuestro mundo actual, con unos cuantos aderezos tecnológicos; realmente, son novelas especulativas que analizan nuestra sociedad. Este segundo tipo de ciencia ficción, a menudo llamada *blanda*, es de autoría mayoritariamente femenina y sus innovaciones tecnológicas suelen ser en biotecnología, más que de tipo mecánico. Son eutopías feministas que, según Murphy (2014), especulan acerca de temas como las jerarquías sociales, género y sexualidad, sociedades polimorfas y en proceso de desarrollo; abordan temas controvertidos y están llenas de contradicciones que intentan resolver o encajar. En gran medida, estas novelas son experimentos conceptuales y filosóficos. Las de Starhawk corresponden a este esquema de eutopías y ciencia ficción *blanda*; la imaginación de la autora, así como la de los personajes, se vuelca en la búsqueda de una sociedad más sostenible.³

En el marco del I Congreso Internacional de Humanidades Ambientales "Relatos, mitos y artes para el cambio", que tuvo lugar en la Universidad de Alcalá, entre el 4 y el 6 de julio de 2018, Starhawk dio una conferencia titulada "Construir y cambiar el mundo: imaginar y crear el futuro" y el taller "Relatos para reinventar el mundo".⁴ El taller comenzó con una meditación; la autora pidió a los asistentes que pensarán en las relaciones más importantes para

3. Para una comparativa de sociedades en transición en el imaginario literario, véase mi conferencia "Sociedades sostenibles" (<https://media.upv.es/player/?id=85fefa40-ff61-11e7-a69a-ed3f85977e27>).

4. En breve se publicará una entrevista a la autora sobre este tema (Flys Junquera y Lindo Mañas, 2019).

cada uno, relaciones por las cuales cada uno estaría dispuesto a darlo todo. A continuación, pidió que cada asistente imaginara un mundo, una comunidad, donde esas relaciones se salvarían y desarrollarían, y con esa premisa, fue solicitando que se desgranaran aspectos particulares de esa sociedad: su economía, la procedencia de su comida, sus rituales o religión, su sistema de transporte, salud, justicia, educación, instituciones, etc. Esto es básicamente lo que ella, como numerosos otros autores, hace en sus novelas. Pero, a diferencia de muchas utopías y distopías literarias, en las que la sociedad es como es —el autor la ha imaginado y construido y frecuentemente la trama se centra en la rebelión del protagonista contra la estrechez impuesta—, en estas novelas la utopía está en fase de elaboración. Hay elementos ya establecidos, pero su proceso de construcción se relata a través de distintas conversaciones, y hay otros nuevos retos a los que los personajes deben enfrentarse. Y precisamente este proceso, con sus debates desde múltiples perspectivas, es el que puede inspirar al lector a replantear sus valores y actitudes y proponer alternativas sociales o políticas.

Creando una sociedad sostenible (o creando una sociedad utópica)

La primera novela, *The Fifth Sacred Thing* (Starhawk, 1993), empieza con la celebración de la cosecha. Ya durante la descripción de ese festejo, en que se recuerda la revolución y fundación de esa sociedad, se perciben varios de sus valores, por ejemplo, en los rituales que marcan sus hitos importantes y en el compromiso con la diversidad reflejado en los idiomas, estructuras familiares, roles de género, razas, religiones o comidas. La fiesta termina con un recordatorio:

Un hecho puede cambiar el mundo. Cuando remuevas la tierra húmeda, devuelvas sus desechos al ciclo de descomposición y coloques la semilla en el surco, recuerda que estás plantando tu libertad con tus propias manos. *“¡Que nunca tengamos hambre! ¡Que*

nunca tengamos sed!", corearon las voces unidas de la multitud (Starhawk, 1993: 18).⁵

Estamos en San Francisco en el año 2048. A causa de una crisis del petróleo, una prolongada y severa sequía y la inundación de las costas por la subida del nivel del océano, cayó el gobierno democrático estadounidense. Hace veinte años, fuerzas militaristas unidas a grupos fundamentalistas cristianos se hicieron con el poder en el oeste del país. En San Francisco, un grupo se rebeló contra la ley marcial y ha creado su comunidad a espaldas de los gobernantes, conocidos como los Guardianes (*Stewards*). Los protagonistas, el músico Bird, que fue apresado y se escapó, y la sanadora Madrone, van relatando el pasado y explicando las bases de esta nueva sociedad. Maya, de 98 años, una de las "abuelas" de la revolución, completa la memoria histórica de esta sociedad. Al promediar la novela, San Francisco se ve obligada a enfrentarse a un ataque inminente de los Guardianes, un reto que siempre han sabido que llegaría, pero para el cual no se han preparado. El lector se convierte en partícipe de los debates para encarar la defensa.

Las descripciones revelan la estructura social y las decisiones que se toman. La gobernanza de esta sociedad se lleva a cabo a través de consejos de los barrios y de los gremios, y de sus representantes —cargos rotativos y obligatorios—, que acuden al Consejo Central semanal. Todas las decisiones se toman por consenso y, como se queja el médico Sam, "después de unas mil horas de reuniones" (Starhawk, 1993: 18). Para crear esta estructura, Starhawk se inspiró en la sociocracia de los cuáqueros Kees Boeke (1884-1966) y Gerard Endenburg (1933), su discípulo. Si bien hay diferencias de opinión y conflictos, el ejercicio de la mediación es clave y una asignatura obligatoria del sistema escolar.⁶ El Consejo

de Defensa, que cobra una relevancia especial ante la anunciada invasión, está formado por nueve mujeres nonagenarias, consideradas menos influenciadas por "hormonas y paranoias" (Starhawk, 1993: 52).

La economía se basa en bancos de tiempo que dan crédito por horas trabajadas. El cuidado doméstico o de los niños, enfermos y mayores entra en el cómputo. Las personas pueden especializarse, delegar o hacer sustituciones, según quieran. Pero hay tres profesiones que reciben un estipendio fijo de la sociedad, puesto que sus horas no pueden ser contabilizadas: los trabajadores de la salud, los artistas y los educadores. El sistema de salud es principalmente preventivo, gratuito y constituye una mezcla de la medicina oriental y occidental. El aprovechamiento de la energía, del *Qi*, es central en los procesos de sanación. Tienen un alto nivel biotecnológico y se fomenta la investigación. La educación es práctica, aplicada y kinestésica; se realiza en la calle y el campo, lleno de maquetas decoradas para desarrollar la creatividad y la imaginación. La participación de artistas, ya sean de artes plásticas, musicales o textuales, se considera un bien social central.



Imagen 2: Jóvenes creando un mural.

Autora: Ana Agraz.

5. En sus novelas, Starhawk intercala frases en español y en algún otro idioma para ilustrar la diversidad lingüística. Puesto que las citas son mis propias traducciones, indicaré en cursiva aquellas frases del texto literalmente citadas en español u otro idioma.

6. La mediación es esencial. De hecho, Starhawk ha publicado una guía (Starhawk, 2011) precisamente para ayudar a grupos colaborativos que se encuentran con dificultades.

Como afirma Starhawk en su entrevista, el placer, la capacidad de expresarse y el uso de la música para aprender son esenciales y deben ser valorados. Esa sociedad ha establecido cinco criterios básicos para tomar decisiones sobre herramientas, procesos y desarrollo. Estos "cinco

criterios de la auténtica riqueza" son: utilidad, sostenibilidad, belleza, lo que resulta curativo para la tierra (o al menos, no dañino) y lo que alimenta el espíritu (Starhawk, 1993: 275). Estos criterios revelan la importancia de la ecología, pues cualquier artefacto debe cumplir con varios. Un ejemplo es el rechazo de los coches a favor del transporte colectivo por góndolas aéreas. La energía es principalmente eólica, solar o mareomotriz. Solo se emplea plástico o metal reciclado de la civilización anterior. La permacultura,⁷ el compostaje y los circuitos integrales del agua constituyen la base de su agricultura, y las antiguas calles se han levantado para crear jardines de frutales con ciclos de agua tanto para las fuentes como para el regadío.

Si bien esta descripción muestra la parte utópica de la sociedad, también deja vislumbrar las difíciles decisiones que se tomaron al evaluar las herramientas y procesos industriales. El reto inicial fue vencer el hambre, como muestran las consignas en el ritual, y el Consejo decidió priorizar la producción de alimentos por encima de todo. Así pues, en esa sociedad nadie pasa hambre ni sed. Pero, ante la amenaza de la invasión, se encuentran sin armas, transporte ni ningún mecanismo de defensa. Por el contrario, en el sur, que conocemos a través de los viajes de Bird y Madrone, la dictadura ha impuesto roles de género que han revertido en el patriarcado más autoritario, y la riqueza (incluida el agua) solo está disponible para los adeptos al régimen. La dictadura cría soldados, los mantiene fieles mediante la adicción a estimulantes y los priva de una educación. Todo se invierte en desarrollar armas y transporte (menos el aéreo, que, por la crisis del petróleo, ya no es viable).

Una de las mayores riquezas de la novela se encuentra en los largos debates del Consejo Central acerca de cómo defenderse de los Guardianes. La función del mediador que facilita las reuniones viene acompañada de la voz de las cuatro cosas

sagradas. Nada puede decidirse sin tomarlas en cuenta y "cualquier gobierno que fracase en protegerlas, pierde su legitimidad" (Starhawk, 1993: prólogo). Distintas personas simbólicamente enmascaradas entran en trance y dan voz a esos cuatro elementos sagrados: el Aire, representado en el este por el halcón; el Fuego en el sur, representado por el coyote, el Agua en el oeste, con el salmón como símbolo, y la Tierra en el norte, que toma la forma del ciervo blanco.⁸ El debate se centra en cómo mantener sus principios éticos y ecosociales y a la vez combatir al enemigo. Maya recuerda que, al fundar el Consejo, decidieron acabar con la distracción milenaria de la guerra que tanta destrucción había causado. Decidieron "acabar con todo eso; no malgastar la esperanza que nos queda construyendo armas de guerra" (Starhawk, 1993: 239).

El reto a la imaginación

Es aquí donde el peso de la imaginación llega a su cima. El Consejo consulta al Consejo de Defensa, y Lily Fong, una de las "cuatro viejas" que iniciaron la revolución, recuerda que, si no tienen armas, al menos tienen una visión y la imaginación. Ante tamaño reto, tienen que ampliar su imaginación en busca de soluciones que nunca antes se hayan intentado. Maya es una cuentacuentos, y ha tenido una visión (basada en el profeta Elías) de la que duda. Se pregunta qué ocurriría si se invitara al enemigo a compartir la fiesta; si esa invitación no le transformaría, y aboga por la resistencia pacífica y la no cooperación con la violencia. En la encendida defensa de su postura, afirma que la única guerra que cuenta "es la guerra contra la imaginación".⁹

Cualquier guerra se libra primero en la imaginación para limitar nuestros sueños y visiones, hacernos aceptar sus condiciones,

7. Starhawk imparte talleres de permacultura. Véase su web: <https://starhawk.org>.

8. La influencia de las culturas indígenas es patente, pero el hecho de que la naturaleza tenga una voz no es exclusivo de esas tradiciones; aparece en varias teorías de ecojusticia según las cuales un tutor podría representar a la naturaleza en el sistema legal. Véase Schlosberg, 2007.

9. En su entrevista, Starhawk atribuye esta frase a un poema de Diane di Prima.

creer que nuestras únicas opciones son aquellas que la guerra nos plantea. Si permitimos que las condiciones de la fuerza marquen el terreno de la batalla, perderemos. Pero, si nos anclamos al poder de nuestras visiones, de nuestros corazones, de nuestra imaginación, podemos luchar en nuestro terreno, que es el paisaje de nuestra conciencia. Allí, el enemigo no puede evitar transformarse (Starhawk, 1993: 238).

Lily insiste en la necesidad de enfrentarse al reto de forma innovadora. De lo contrario, "moriremos, y quizás la tierra se repensará este experimento en racionalidad y conciencia y empezará de nuevo a crear otra forma de vida, menos agresiva quizás, menos extremista, menos sorprendente" (Starhawk, 1993: 239). Aquí vemos el papel de la imaginación. Sin ella, sin visualizar un camino alternativo, no se puede cambiar el mundo. Es la gran lección de esta novela. Como ficción que es, huelga decir que repelen la invasión al conseguir transformar a una parte importante del contingente enemigo. Están decididos a no cooperar con la violencia, ni siquiera respondiendo a los insultos, y ante cualquier agresión repiten su mantra: "Hay un plato para ti en nuestra mesa, si eliges unirte a nosotros" (Starhawk, 1993: 310). A pesar de las amenazas e incluso de las matanzas, todas las personas de cualquier edad corean esta frase hasta que parte de los soldados se ven incapaces de seguir matando y se transforman.

A lo largo de la novela, hay grandes dosis de imaginación y creatividad, con giros a veces casi infantiles y otros muy artísticos, que, por obvios, tienen menos interés para este análisis. También la imaginación nos permite aceptar la magia, ya sea la magia de la ficción o bien la magia y el asombro del mundo. Para Starhawk, la magia consiste en la capacidad de cambiar la conciencia y la percepción de forma deliberada.¹⁰ En estas novelas, imaginar otro modo de vida es

cambiar la percepción y empezar a crearla. Ante la petición reiterada de los rebeldes marginados que conocen, Bird y Madrone se ven obligados a describir su ciudad, y a base de repetición, se va creando una tradición oral, un relato casi mítico que permite a los rebeldes soñar con un más allá, con un nuevo Edén. "Cuéntanos acerca del norte," dijo Gaby. "Me gusta oír tus historias", y Madrone entona el repetido relato: "En el norte, el agua corre libremente por la ciudad en riachuelos abiertos, donde los patos se bañan y los niños nadan y cogen peces. Nadie es dueño de nadie, y todos tienen lo suficiente para comer y beber..." (Starhawk, 1993: 362). Esto inspira a los rebeldes, que ayudan a Bird y luego a Madrone a escapar, y algunos incluso los acompañan para llegar a ese paraíso.

Este aspecto cobra especial relevancia en la segunda novela, *City of Refuge* (2016). Si bien la comunidad logró vencer la invasión en la primera obra, saben que en cuestión de meses los Guardianes se rearmarán y atacarán de nuevo. Mientras educan en los nuevos valores a los soldados desertores, se convencen de que todo el pueblo del sur de California debe rebelarse y expulsar a los Guardianes: una revolución en toda regla. Pero ¿cómo conseguir que se levante un pueblo totalmente oprimido? Maya aconseja: "Cuenta el relato. Canta la canción" (Starhawk, 2016: loc. 645).¹¹



Imagen 3: Personas protestando.
Autora: Ana Agraz.

10. Starhawk se basa en las definiciones de Dion Fortune (Pizza y Lewis, 2009) y David Abram (1996).

11. He usado la versión E-Kindle de la segunda novela, *City of Refuge*, y no tiene la numeración de páginas, sino un localizador; por tanto, las referencias serán con localizador.

Bird y Madrone vuelven al sur y buscan un refugio escondido en las ruinas de la ciudad de Los Ángeles. Bird sale a diario, disfrazado como un cantante ciego; arrastra un carro de penitente y ofrece un vaso de agua a cambio de desechos orgánicos (que usan para reciclar y compostar). Cuando ve que no hay Guardianes, entona otra canción, intercalando referencias bíblicas como claves acerca del paraíso y el camino a seguir. "Acercaos a mí / aquellos que tenéis sed, / que tenéis hambre, / que ansiáis la libertad. / Encuentra tu camino a través de las ruinas / al hogar / y el árbol sagrado" (Starhawk, 2016: loc. 6116). Esta estrategia se asemeja al uso de los cánticos bíblicos (espirituales) de los esclavos norteamericanos que lanzaban mensajes acerca de la hora y el camino para escapar al norte. Poco a poco va añadiendo versos y pistas; la gente escucha, empieza a repetir la letra y se aprende el camino metafórico, hasta que algunos lo imaginan y lo encuentran. A lo largo de la novela, a base de generosidad, paciencia, música, rituales y relatos acerca de esa tierra prometida, Bird y Madrone consiguen seguidores y los instruyen en sus valores: la importancia de las relaciones,¹² la ecología y la sociocracia. Como parte del ritual iniciático ante el árbol del perdón, cada persona cuenta su historia hasta que el relato individual se convierte en el relato colectivo (Starhawk, 2016: loc. 7081). La gente recupera su autoestima y dignidad, empieza a soñar con la libertad y se empodera. La novela detalla este proceso: la gente pasa de la imaginación, visualizando una alternativa, a la acción para convertirla en realidad. Como era de esperar, ante una enésima provocación, el pueblo, poco a poco y luego en masa, se levanta y se contagia del sueño de la libertad hasta llegar a crearla. Evidentemente hay bajas, muchas. La novela es realista en ese sentido y cada rebelión tiene su precio. Y la alternativa que surge no está exenta de problemas, pero es otra posible eutopía en proceso, cada comunidad busca las fórmulas que le funcionen.

12. Las novelas hacen mucho hincapié en las relaciones entre las personas y otros seres vivos, un elemento central del ecofeminismo. Karen Warren afirma que son precisamente nuestras relaciones las que definen quiénes somos (1996).

Conclusiones

Lo importante aquí es el infinito poder de la imaginación. Starhawk, con su imaginación, crea unas novelas que reflejan el poder de la imaginación. En la autobiografía de Maya encontramos su último consejo:

Lo único que os puedo decir es esto: para que la gente llegue a creer en una ilusión, alguien tiene que hilarla. Para que una visión sea real, alguien tiene que crearla. Para que el relato se desarrolle, alguien tiene que contarlo (Starhawk, 2016: loc. 10795).

Starhawk y Maya invitan al lector a imaginar un mundo mejor y a tomar la iniciativa de crearlo, de hacerlo realidad. Sin imaginación, no se pueden visualizar alternativas. La gran maestra de la imaginación, Ursula Le Guin, nos permitió adivinar un mundo sin la dicotomía hombre/mujer en *The Left Hand of Darkness* (1969), sin la dicotomía humano/no humano (naturaleza) en *The Word for World is Forest* (1972), sin la dicotomía capitalismo/anarquismo en *The Dispossessed. An Ambiguous Utopia* (1974). Ella destaca el poder de la imaginación:

Solo la imaginación puede librarnos de las ataduras del eterno presente, inventando, postulando, pretendiendo o descubriendo un camino por el cual la razón puede seguir entre la infinidad de opciones, siguiendo una pista a través de los laberintos de elecciones, un hilo dorado, el relato, que nos lleva a la libertad que es propiamente humana, la libertad abierta a aquellos cuyas mentes pueden aceptar la irrealidad (Le Guin, 1989: 45; traducción propia).

Ante la crisis ecológica y civilizatoria de nuestro mundo, es nuestra obligación (y la de nuestra clase política) imaginar soluciones y otros estilos de vivir que sean más justos y sostenibles. La imaginación literaria puede empoderar al lector. Los consejos de estas autoras nos permitirán imaginar y crear un mundo mejor. ■

Agradecimientos

La financiación para la investigación de este artículo viene de los proyectos "Humanidades ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles" (HUAMECO), Subproyecto 2: "Relatos para el cambio" HAR2015-67472-C2-2-R (MINECO/FEDER), y del Proyecto Acis&Galatea "Actividades de investigación en mitocrítica cultural" Ref. S2015/HUM-3362 (CAM/FSE)

Bibliografía

- Abram, D., 1996. *The Spell of the Sensuous*. New York, Vintage.
- Boyd, B., 2009. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press.
- Buela, A., 2007. "La política es el arte de hacer posible lo necesario". *Bitácora PI*, 6 de marzo). Disponible en: <https://bitacorapi.blogia.com/2007/030601-la-politica-es-el-arte-de-hacer-posible-lo-necesario.php>, consultado el 15 de abril de 2019.
- Flys Junquera, C., 2018. En el principio era la palabra: la palabra y la creación de imaginarios ecológicos. En J. Albelda, J. M. Parreño y J. M. Marrero (eds.), *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Madrid, Catarata, pp. 182-200.
- Flys Junquera, C., y B. Lindo Mañas, 2019. "Building stories to change the world: interview with Starhawk". En D. Villanueva, L. Kerslake y C. Flys (eds.), *Imaginative ecologies: conversations in environmental humanities* (en revisión).
- Kumar, K., 1987. *Utopia & Anti-utopia in Modern times*. Hoboken, Blackwell.
- Le Guin, U. K., 1969. *The Left Hand of Darkness*. New York, Ace Books.
- Le Guin, U. K., 1972. *The Word for World is Forest*. New York, Berkley Books.
- Le Guin, U. K., 1974. *The Dispossessed. An Ambiguous Utopia*. New York, Harper Collins.
- Le Guin, U. K., 1989. *Dancing at the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*. Nueva York, Grove Press.
- Murphy, P., 2014. "Dystopic and Eutopic Ecofeminist Futures". Conferencia del 5 de marzo en el Instituto Franklin de la Universidad de Alcalá.
- Pizza, M., y J. R. Lewis, 2009. *Handbook of Contemporary Paganism*. Leiden, Brill.
- Schlosberg, D., 2007. *Defining Environmental Justice: Theories, Movements, and Nature*. Oxford, Oxford University Press.
- Starhawk, 1993. *The Fifth Sacred Thing*. Nueva York, Bantam.
- Starhawk, 2011. *The Empowerment Manual: A Guide for Collaborative Groups*. Gabriola, New Society Publishers.
- Starhawk, 2016. *City of Refuge*. San Francisco, Califia Press (Kindle e-book).
- Warren, K. (ed.), 1996. *Ecological Feminist Philosophies*. Bloomington, Indiana University Press.
- Zunshine, L., 2006. *Why We Read Fiction: The-ory of Mind and the Novel*. Columbus, Ohio State University Press.

La comunidad extendida: arte e implicación social en el antropoceno

Eugenio Tisselli*

Resumen: En este artículo, examinaré las relaciones que emergen entre la práctica artística socialmente implicada y sus entornos, tanto inmediatos como remotos, y la forma en que estas relaciones se entretajan, a su vez, en la red del Antropoceno. Para entender estas nuevas relaciones, propondré la noción de *comunidad extendida*, que puede entenderse como la composición de formas inéditas de coexistencia solidaria con seres humanos y no humanos, cercanos y remotos. Con el fin de implicar a la comunidad extendida en la práctica artística, presentaré, además, una serie de herramientas: la observación cuidadosa, la escritura colaborativa, la traducción y el cultivo de una actitud farmacológica ante la tecnología. Por último, ilustraré brevemente la aplicación de estas herramientas en el proyecto Sauti ya wakulima, en el que un grupo de campesinas y campesinos en Tanzania utilizan una plataforma de comunicación digital para crear una memoria comunitaria, un ejemplo de experiencia artística que implica directamente a su comunidad extendida.

Palabras clave: Antropoceno, arte, comunidad extendida, Sauti ya wakulima

Abstract: In this paper, I will explore the relations that emerge between socially engaged art and its immediate and remote environments, and how these relations become, in turn, entangled in the broader network of the Anthropocene. To understand these new relations, I will propose the notion of extended community, understood as the composition of novel forms of coexistence and solidarity with local and remote humans and non-humans. To effectively engage with the extended community, the practitioner of socially engaged art can incorporate in her work a set of tools: careful observation, collaborative writing, translation, and a pharmacological approach to technology. To illustrate these tools, I will briefly discuss how the project Sauti ya wakulima, in which groups of smallholder farmers in Tanzania use a digital media platform to collaboratively create a community memory, can be regarded as an artistic experience that explicitly engages with its extended community.

Keywords: Anthropocene, art, extended community, Sauti ya wakulima

Arte antes y después del Antropoceno

El consenso que en Occidente nos permite considerar ciertos artefactos, representaciones y prácticas como *arte* ha sufrido diferentes trans-

* ETH, Escuela Politécnica Federal de Zúrich. *E-mail:* eugenio@openculture.agency.

formaciones históricas, en resonancia con los tonos cambiantes de los tiempos. La visión del arte como una esfera autónoma, cuyo único objeto es ser un fin en sí mismo y con repercusiones limitadas al goce o al cultivo espiritual (Kant, 2001), fue radicalmente impugnada por las vanguardias artísticas del siglo xx. Dichos movimientos atacaron la supuesta autonomía del arte e inventaron nuevas formas de imaginar, producir, difundir y apreciar el trabajo artístico. De este modo, postularon la idea de un arte plenamente consciente de sus funciones sociales y políticas y, por ello, en estrecha interdependencia e implicación crítica con otros ámbitos de lo humano. El arte autónomo se vuelve *heterónimo* y cuestiona los principios que daban fundamento a su autonomía. En este texto, me concentraré en exponer cómo la crítica al *genio* del autor individual ha derivado en la colaboración multivocal de las autorías colectivas, y cómo este nuevo *hacer* artístico resuena con los cambios de paradigma que el Antropoceno demanda.

La puesta en cuestión de la autoría individual ha sido el punto de partida de ciertas manifestaciones artísticas recientes, en las que no es el autor quien *habla*, sino una multiplicidad de actores humanos y no humanos. Para ilustrarlo, invoco brevemente *Piantazione Paradiso*, una *escultura social* que Joseph Beuys realizó en Bolognano, Italia, donde coordinó, junto con la comunidad, el restablecimiento de la biodiversidad de quince hectáreas de un terreno común (Montagnino, 2018). Esta experiencia demuestra no solamente el papel de la colectividad en el arte, sino también, y de manera ejemplar, cómo la práctica artística puede abandonar su autonomía para sumergirse de lleno en la complejidad de lo social, lo político y lo ecológico. El arte se transforma, así, en un potente instrumento de implicación social y agencia colectiva.

La comunidad extendida

El siglo xx ha quedado atrás, y el arte encuentra hoy nuevas cuestiones por desenmarañar. A pesar de que ya en el siglo pasado existían claros indi-

cios de una catástrofe (*kata-strophē*), es decir, un giro repentino en el curso de los acontecimientos,¹ no ha sido sino hasta los primeros lustros del siglo xxi cuando la conciencia de un colapso ecológico ha penetrado con fuerza en los distintos imaginarios culturales. Hoy vivimos en una nueva era geológica en la que los sistemas biofísicos de la Tierra se alteran acelerada e irreversiblemente, debido a la fuerza tectónica de la acción humana (Steffen *et al.*, 2007). Esta era ha recibido varios nombres, entre los cuales destaca el de *Antropoceno*, la era de *lo humano*, que ha adquirido una creciente popularidad. Sin embargo, se han propuesto nombres alternativos, tales como *Capitaloceno* (Moore, 2017) o *Plantacionoceno* (Haraway, 2015), entre otros, que pretenden refinar nuestro entendimiento sobre las causas e implicaciones del enorme enredo contemporáneo. Estos términos alternativos revelan que, en el origen del colapso de los ecosistemas, se encuentran la explotación de los recursos terrestres y la esclavización de grupos humanos en aras del *progreso* y el crecimiento económico. En este nuevo escenario, el arte no puede renunciar a plantearse nuevas preguntas sobre su papel en las transformaciones culturales que la humanidad debe emprender para navegar en esta catastrófica complejidad.

Propongo aquí que el arte en el Antropoceno se halla frente a la cuestión de cómo implicarse con su *comunidad extendida* (Tisselli, 2018). ¿Cómo puede el arte ayudar a curar las heridas abiertas del Capitaloceno, bajo cuya perspectiva el capitalismo es ya una ecología-mundo, que funde la acumulación del capital con la coproducción tecnificada de la naturaleza? ¿Qué puede hacer el arte ante la explotación generalizada de tierras y personas para alimentar la *megamáquina* (Latouche, 2016), tal como lo sugiere el término *Plantacionoceno*? Si hemos aceptado una visión heterónoma del arte, no podemos más que aceptar también su interdependencia con todos estos fenómenos. Así, el arte que pretenda implicarse en estos escenarios tendrá que ampliar su ámbito de observación, y afinar su capacidad de poner

1. Ver, por ejemplo, Meadows *et al.* (2004) o Carson (2002).

en relación lo cercano con lo remoto y lo propio con lo extraño, para dirigirse, en fin, hacia la comunidad extendida. Para definir este concepto, comienzo por delimitar lo que aquí entiendo por *comunidad*. De todas las perspectivas posibles, rescato la que plantea que una comunidad está formada por un grupo de sujetos que comparten conjuntos de símbolos, pero no necesariamente de significados (Cohen, 1985). Esta perspectiva permite pensar la comunidad como un espacio de intercambio polisémico en constante negociación. El desacoplamiento de símbolo y significado abre camino a la cohesión armónica, pero también a la heterogeneidad y al conflicto en una comunidad, puesto que prevé la coexistencia *ruidosa* de individuos con posturas contradictorias e incluso antagónicas, pero, a pesar de ello, vinculados por acuerdos simbólicos que se deben renovar constantemente. Sin embargo, esta visión de comunidad implica que sus fronteras se hallan delimitadas por los propios símbolos que sus miembros tienen en común. Por ello, todo lo que se encuentre más allá de esas fronteras permanece ignorado, o activamente excluido y silenciado. En consecuencia, para poder vislumbrar la comunidad extendida, señalo la necesidad de franquear los límites simbólicos de la comunidad, pues estos corren el riesgo de convertirse en muros que impidan alcanzar a quienes están del *otro lado* y, por lo tanto, extender hacia ese *afuera* nuestro afecto y solidaridad.

Dirigirse hacia la comunidad extendida implica imaginar nuevas maneras de estar juntos en el Antropoceno. Más allá de la mera *conectividad solitaria* (Turkle, 2011) propiciada por las redes digitales, con el arte podríamos inventar formas inéditas de *composición* (Latour, 2010) y coexistencia. Las y los artistas que trabajan con tecnologías digitales, por ejemplo, han aprovechado las redes de comunicación para construir algo que podríamos llamar una comunidad planetaria. No obstante, dada la ceguera inducida por sus propias fronteras, dicha comunidad suele ignorar la existencia de quienes hacen posible su práctica: entre ellos, quienes extraen, a menudo en condiciones inhumanas, los minerales con

los que se fabricarán —también en semiesclavitud— los circuitos que darán vida a ordenadores y teléfonos móviles, y así sucesivamente.² El encadenamiento de lugares, agentes y acciones que hacen posible la existencia de las herramientas digitales se borra desde el origen. No vemos más que lo inmediato. Para ver más allá y captar la comunidad extendida, tendríamos que preguntarnos quién vuelve a quién capaz de hacer qué, y a qué precio. En el Antropoceno / Capitaloceno / Plantacionoceno, no debemos permanecer ciegos y sordos ante la explotación y el expolio, aunque ocurran en lugares remotos. Esta época obliga a quienes estamos implicados en la esfera del arte a poner en tela de juicio la *irresponsabilidad* implícita en la supuesta autonomía del arte, pero a la vez nos ofrece la posibilidad de implicarnos con la comunidad extendida, en la que el cuidado y la coexistencia no tienen que limitarse estrictamente a quienes estamos dentro de una misma frontera simbólica.

El arte que se dirige a la comunidad extendida se inscribe dentro de movimientos artísticos contemporáneos, tales como el *arte participativo* (Bishop, 2012) o el *arte socialmente implicado* (Helguera, 2011), cuyos cometidos principales consisten en inventar plataformas que faciliten la participación social y crear nuevas comunidades a través de la experiencia colectiva. Con el fin de contribuir a que estos movimientos se impliquen con la comunidad extendida, propongo aquí una serie de herramientas metodológicas: la observación cuidadosa, la escritura colaborativa, la traducción y el cultivo de una actitud farmacológica ante la tecnología. Estas herramientas pueden ser una guía para configurar nuevos campos de acción para el arte, así como para desarrollar las capacidades de identificar a quienes componen la comunidad extendida, entenderlos y comprometerse con ellos.

2. Dejo de lado, por ahora, la cuestión de cómo se podría incluir a los seres no humanos en la comunidad extendida. Sin embargo, Serres (2004), Latour (2009) y Haraway (2015) ofrecen potentes argumentos a favor de una consideración de los seres no humanos como sujetos históricos, políticos y sociales, y por ello capaces de tomar parte activa en la vida de una comunidad.

En primer lugar, propongo la observación cuidadosa, lo que Anna Tsing llama *arts of noticing* (Tsing, 2015), que consiste en describir, rica y detalladamente, las historias particulares y los procesos localizados en un entorno. Esta observación no es simplemente una forma de empirismo destinada a inventar sus propias categorías, sino un proceso experimental gracias al cual quien observa puede darse cuenta (y dar cuenta) de aquello que normalmente se pasa por alto. Se trata de ver lo invisibilizado y escuchar lo silenciado por las narrativas del progreso, encontrar los símbolos que nos vinculan con *lo otro* para identificar así a los actores que laten en la comunidad extendida.

Una vez dibujado el mapa de estos actores, invitarlos a participar en una escritura colaborativa puede ser una estrategia fructífera para tejer alianzas con y entre ellos. Entiendo aquí la escritura como un ejercicio no restringido a la producción de textos, sino ampliado para comprender otros formatos, que pueden ser audiovisuales, cartográficos³ o de otros tipos. La escritura colaborativa, además, es aquí una experiencia fundada en el concepto de *desapropiación*, según lo ha planteado Cristina Rivera Garza (2013). En vez de ocultar nuestra complicidad creativa con otros actores, la desapropiación busca *incorporarlos* de forma explícita en un trabajo comunal. La diversidad —no solamente de lenguas, sino también de epistemologías y *saberes*— que se pone en juego con la escritura colaborativa hace necesaria una traducción fuertemente situada, sensible a los lugares de enunciación y a las relaciones de poder.

Finalmente, el cultivo de una actitud farmacológica ante la tecnología puede ser útil, sobre todo, a artistas en cuyo trabajo la tecnología tenga una fuerte presencia. Esta actitud implica una investigación de cómo los artefactos tecnológicos curan o dañan nuestros cuerpos, mentes y almas individuales y colectivas (Stiegler, 2015). Un fár-

maco es, al mismo tiempo, algo que permite cuidar y curar y algo de lo que debemos cuidarnos. Por lo tanto, una actitud farmacológica plantea una pregunta permanente y constante acerca de la justa dosis de tecnología que necesitamos para vivir bien, sin caer en el daño ni cegarnos al dolor de nuestra comunidad extendida, a menudo provocado por la propia (sobre)producción tecnológica.

Sauti ya wakulima

Presento aquí la experiencia Sauti ya wakulima⁴ como ejemplo de práctica artística que busca implicarse con la comunidad extendida y hace uso de las cuatro herramientas metodológicas recién descritas. En 2011, inicié en Tanzania Sauti ya wakulima, en el contexto de un proyecto de investigación transdisciplinar que incluía a personas del ámbito de las ciencias ambientales, y a mí como artista.

Originalmente, el proyecto tenía como objetivo invitar a un grupo de campesinas y campesinos a plasmar y comunicar sus observaciones sobre los efectos que el cambio climático estaba provocando en sus campos y cultivos.⁵ Con este propósito, llevamos a cabo una serie de talleres en los que diez participantes del distrito de Bagamoyo compartían dos *smartphones* aportados por nosotros. Las y los participantes utilizaron los *smartphones* para registrar sus observaciones cualitativas en forma de mensajes audiovisuales, y enviarlas a un sitio web compartido.⁶ Según el propósito inicial del proyecto, el equipo científico estudiaría los mensajes recogidos en dicho sitio web para determinar la naturaleza de los efectos del cambio climático reportados por las y los campesinos, con el fin de mejorar las estrate-

4. *Sauti ya wakulima* significa, en suahili, "La voz de los campesinos".

5. Así como quienes trabajan en minas y fábricas de componentes electrónicos forman parte de la comunidad extendida de los que usamos artefactos digitales, quienes trabajan la tierra son sujetos de la comunidad extendida de las personas que intentamos consumir alimentos no producidos por máquinas.

6. Las herramientas y métodos de Sauti ya wakulima son herederas del proyecto artístico Megafone.net, en el cual colaboré entre 2004 y 2010.

3. Ver, por ejemplo, el trabajo del colectivo argentino Iconoclastas. Disponible en: <https://www.iconoclastas.net/>, consultado el 15 de marzo de 2019.

gias locales de adaptación. Sin embargo, después de unos meses, quienes participaban en Sauti ya wakulima transformaron espontáneamente el proyecto, pues adaptaron su objetivo original a sus propias ideas y aspiraciones, y lo convirtieron en un espacio de expresión e intercambio *horizontal* de conocimientos entre el campesinado de su región. Dicha transformación nos hizo ver que el acceso y la puesta en común de conocimientos agrícolas eran considerados por los participantes como un factor determinante en la tarea de adaptarse al cambio climático, incluso más que el simple monitoreo y diagnóstico. Resulta interesante notar la pertinencia de este cambio, ya que, las alternativas ecológicamente viables a la agricultura industrial, como por ejemplo la agroecología, consideran a los campesinos como actores principales en la cocreación y diseminación de conocimientos agrícolas (Holt-Giménez, 2006; Altieri 2002). Los participantes de Sauti ya wakulima, además, encontraron en el proyecto una manera de amplificar sus voces y hacerlas llegar, a través del sitio web, a interlocutores cercanos y lejanos. Las palabras de Renalda Msaki, participante del proyecto, nos permiten entender el porqué de este deseo de hacerse oír: "Las campesinas tenemos muchas cosas que decir, pero no tenemos acceso a medios dónde decirlas" (Tisselli, 2016).

Sauti ya wakulima se convirtió en un intenso ejercicio de observación cuidadosa, llevado a cabo no solamente por quienes coordinábamos el proyecto, sino por los propios campesinos y campesinas, cuyas capacidades de observación se afinaron gracias a su tarea de recabar y compartir conocimientos. El grupo de participantes creó, durante más de siete años, una memoria comunitaria en línea a través de la escritura colaborativa, entendida en este caso como la composición de múltiples voces a través de la fotografía y las grabaciones de voz.⁷ Esta escritura no solamente implicó traducir entre el suahili y el inglés, sino

también una intensa labor de traducción entre diferentes formas de ver, saber, contar y conocer. El proyecto, además, puso en práctica una farmacología tecnológica, al limitar el número de dispositivos disponibles. Esta limitación no se debió principalmente al ahorro de recursos, sino que, sobre todo, respondió a un intento de redefinir a los *smartphones*, dispositivos intrínsecamente individuales e intransferibles, como herramientas compartidas para la documentación colaborativa. Con ello, pretendimos minimizar la dosis de tecnología y aumentar al máximo su capacidad para contribuir a construir *lo común*.



Imagen 1. El grupo de participantes de Sauti ya wakulima en Bagamoyo, Tanzania. Autora: Juanita Schlaepfer-Miller.

Conclusiones

Implicarse con la comunidad extendida en el contexto del trabajo artístico significa asumir plenamente un arte heterónimo, irremediablemente interdependiente con los seres y fenómenos que se enmarañan en esta era de la vulnerabilidad. En estos párrafos he presentado brevemente una propuesta que busca contribuir a una redefinición del papel del arte en el Antropoceno. Si creemos que el arte tiene la capacidad de transformar nuestra relación con el mundo, las y los artistas podríamos empezar por emprender esta tarea con humildad y reconocer nuestro lugar de enunciación dentro de la estructura sociopolítica que nos permite *hacer arte*. He expuesto aquí una serie de herramientas metodológicas que, a partir de este reconocimiento primordial, pue-

7. La escritura audiovisual colaborativa de los participantes de Sauti ya wakulima se encuentra disponible en <http://sauti-yawakulima.net/bagamoyo/about.php?l=1>, consultado el 4 de abril de 2019.

den guiar la práctica artística en su encuentro e implicación con la comunidad extendida. Como ejemplo que ilustra estos procesos, he ofrecido la experiencia de Sauti ya wakulima, un proyecto de arte participativo enmarcado dentro de la colaboración transdisciplinaria entre arte y ciencia. Con este ejemplo, he pretendido mostrar que las herramientas metodológicas aquí propuestas son eminentemente prácticas y experimentales, puesto que, al ponerse en juego, producen experiencias con finales abiertos. ■

Bibliografía

- Altieri, M., 2002. "Agroecology: the science of natural resource management for poor farmers in marginal environments". *Agriculture, Ecosystems & Environment*, 93, pp. 1-24.
- Bishop, C., 2012. *Artificial bells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londres, Verso Books.
- Carson, R., 2002. *Silent spring*. Boston, Mariner Books.
- Cohen, A., 1985. *The symbolic construction of community*. Nueva York, Routledge.
- Haraway, D., 2015. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene". *Environmental Humanities*, vol. 6, pp. 159-165.
- Helguera, P., 2011. *Education for socially engaged art*. Nueva York, Jorge Pinto Books.
- Holt-Giménez, E., 2006. *Campesino a campesino: voices from Latin America's farmer to farmer movement for sustainable agriculture*. Oakland, Food First Books.
- Kant, I., 2001. *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa.
- Latouche, S., 2016. *La megamáquina: razón tecnocientífica, razón económica y mito del progreso*. Madrid, Díaz & Pons.
- Latour, B., 2009. *Politics of nature*. Cambridge, Harvard University Press.
- Latour, B., 2010. "An attempt at a Compositionist Manifesto". *New Literary History*, vol. 41 (3), pp. 471-490.
- Meadows, D., J. Randers y D. Meadows, 2004. *Limits to growth: the 30-year update*. Vermont, Chelsea Green Publishing.
- Montagnino, F., 2018. "Joseph Beuys' re-discovery of man-nature relationship: a pioneering experience of open social innovation". *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity*, vol. 4 (4), p. 50.
- Moore, J., 2017. "The Capitalocene. Part I: On the nature and origins of our ecological crisis". *The Journal of Peasant Studies*, vol. 44 (3), pp. 594-630.
- Rivera Garza, C., 2013. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Ciudad de México, Tusquets.
- Serres, M., 2004. *El contrato natural*. Valencia, Pre-Textos.
- Steffen, P., J. Crutzen y J. R. McNeill, 2007. "The Anthropocene: are humans now overwhelming the great forces of nature?". *Ambio*, vol. 36 (8), pp. 614-621.
- Stiegler, B., 2015. *Lo que hace que la vida merezca ser vivida*. Madrid, Avarigani.
- Tisselli, E., 2016. *Reciprocal technologies: enabling the reciprocal exchange of voice in small-scale farming communities through the transformation of information and communications technologies*. Repositorio PEARL, University of Plymouth, Plymouth. Tesis doctoral, disponible en: <https://pearl.plymouth.ac.uk/handle/10026.1/5134>, consultado el 4 de abril de 2019.
- Tisselli, E., 2018. "The heaviness of light". *MATLIT: Materialities of Literature*, vol. 6 (2), pp. 11-25. Disponible en: <https://iduc.uc.pt/matlit>, consultado el 2 de mayo de 2019.
- Tsing, A., 2015. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton, Princeton University Press.
- Turkle, S., 2011. *Alone together: why we expect more from technology and less from each other*. Nueva York, Basic Books.

Revista PAPELES

La revista de FUHEM Ecosocial



www.revistapapeles.es

FUHEM
ecosocial



Opinión

Future & Co.: una obra de teatro-acción para entender el negocio responsable y sostenible

Alexandra Köves, Judit Gáspár y Réka Matolay

Historias de los no humanos. La especulación artística como recurso para aproximarse a otras realidades

Paula Bruna Pérez

Arte, activismo, educación e investigación: expresiones culturales en los conflictos socioambientales

María Heras y Sara Mingorría



Future & Co.: una obra de teatro-acción para entender el negocio responsable y sostenible

Alexandra Köves*, Judit Gáspár** y Réka Matolay***

Traducido por Yago Mellado

Resumen: En 2016 llevamos a cabo una investigación retrospectiva (*backcasting*) en Hungría sobre negocios responsables y sostenibles, y consideramos que los resultados obtenidos no debían permanecer dentro de los límites extremadamente estrechos de las publicaciones científicas. Dada su gran importancia, creímos fundamental que llegaran a un círculo mucho más amplio de la sociedad, pues solo así se podría iniciar un diálogo para crear un verdadero cambio social. Este artículo describe el esfuerzo para convertir los resultados de una investigación científica en un juego de aventura teatral, fruto de la cooperación entre una compañía de arte independiente e investigadores en 2018. Los resultados son la prueba de que el arte puede contribuir significativamente a acercar los escenarios más idealistas a la comprensión pública, especialmente en el complejo ámbito de las cuestiones sociales, ecológicas y económicas.

Palabras clave: *backcasting*, negocio sostenible, teatro, humanismo radical

* Department of Decision Sciences, Corvinus Business School. *E-mail:* alexandra.koves@uni-corvinus.hu.

** Department of Decision Sciences, Corvinus Business School. *E-mail:* judit.gaspar@uni-corvinus.hu.

*** Department of Decision Sciences, Corvinus Business School. *E-mail:* reka.matolay@uni-corvinus.hu.

Abstract: In 2016 a participatory backcasting research took place in Hungary on the topic of responsible and sustainable business. The researchers felt that the results should not remain within the extremely narrow limits of scientific publications, such a socially important issue should reach a wider circle of society. Only then can they initiate an indispensable dialogue to create real social change. This paper describes the endeavour that turned research results into a theatre adventure game through the cooperation of an independent art troupe and researchers in 2018. It shows how —especially in the realm of complex socio-ecological-economic issues— art can contribute significantly in bringing beneficial scenarios closer to public understanding.

Keywords: backcasting; sustainable business; research-based theatre; dissemination; radical humanism

Introducción

Poco importa que los científicos den la voz de alarma sobre el cambio climático y subrayen la necesidad de realizar intervenciones radicales. Estas advertencias rara vez parecen alcanzar terreno fértil. Gifford (2011) identificó treinta y seis tipos de lo que él denominó “dragones de la inacción”. Estos dragones son barreras psicoló-

gicas que la gente debe afrontar cuando intenta aprehender la compleja interconexión entre degradación ecológica e interacción humana. Abarcan heurísticas e inclinaciones como la tendencia al optimismo y la preferencia temporal, y se manifiestan en una apreciable falta de control del comportamiento y de autoeficacia para hacer algo al respecto; también en barreras ideológicas, como la fe en la tecnosalvación o los poderes suprahumanos (Gifford, 2011). Por lo tanto, los científicos deberían combatir estos dragones cuando presentan sus argumentos y no solo preocuparse de publicarlos en revistas científicas, que es como predicar para conversos.

Los cambios solicitados por los científicos solo pueden realizarse cuando una masa crítica de ciudadanos reaccionan a esas llamadas y empiezan a verse a sí mismos como parte de la solución. Una manera de iniciar cambios en las percepciones y acciones consiste en aportar nuevas narrativas que permitan a la gente superar los paradigmas imperantes y las trayectorias dependientes. Se trata de utopías reales (Wright, 2012) que ofrecen alternativas viables y abren el camino para transiciones necesarias. Los procesos participativos de *backcasting* (o investigación retrospectiva) generan "utopías reales". En 2016, llevamos a cabo en Hungría un intento de este tipo para evaluar cuán responsables y sostenibles podrían ser los negocios en un futuro. Desde nuestro punto de vista, la mera publicación de los datos y análisis científicos no contribuye al diálogo social indispensable para el cambio social; por consiguiente, dirigimos la atención hacia el arte para llegar a un público más amplio, combatir los dragones de la inacción y ver cómo la interpretación artística de los resultados podía contribuir a una comprensión de la materia. La compañía de teatro independiente The Symptoms Lab reconvirtió la información en un juego de aventura teatral.

En este artículo describimos las experiencias del proyecto. En primer lugar, presentamos el proceso de *backcasting* en sí mismo; en segundo lugar, describimos el tipo de cooperación entre los artistas y los investigadores, y finalmente

planteamos algunos puntos de discusión sobre por qué vale la pena contar con la dramatización como herramienta para lograr un cambio medioambiental.

Backcasting sobre negocio sostenible

Backcasting o investigación retrospectiva es un método de desarrollo de escenarios normativos que permite que tanto los actores individuales como las entidades sociales más amplias visionen futuros ideales. Una vez desplegados esos futuros ideales, el método plantea volver al presente y analizar qué puede hacerse para orientar las tendencias actuales hacia ese horizonte deseado. Los tres rasgos del método *backcasting* que más aportan a los temas de sostenibilidad son: *a*) que entiende el entorno como una realidad compleja, *b*) que detecta los rasgos actuales causantes de resultados inaceptables y *c*) que considera a los seres humanos como agentes activos en la transformación del futuro (Robinson, 2003).

A partir de este método, sugerimos llevar a cabo una investigación titulada *Cómo pueden ser las empresas del futuro: actores económicos sostenibles y responsables en 2050*. Organizamos la investigación en colaboración con dos organizaciones locales: el Business Council for Sustainable Development in Hungary (BCSDH) y la Civil Auction Foundation (CAF), ambas preocupadas por acelerar la transición hacia un mundo sostenible.

Durante un taller de investigación de dos días de duración, un panel de doce expertos en sostenibilidad con afiliaciones empresariales, cívicas y académicas creó, en primer lugar, una visión sostenible para 2050 y luego desarrolló los pasos intermedios entre ese futuro y el tiempo presente. En el futuro concebido, el objetivo fundamental era servir a las comunidades y a la naturaleza, y esta era a la vez la competencia central de las organizaciones económicas. El negocio se articularía por asuntos, maximizaría su utilidad y dejaría de ser un fin en sí mismo. Aunque existiría el beneficio, este ya no sería un fin, sino solo un indicador del valor de creación en la materia a

la que la compañía sirviera. La convergencia de los sectores empresariales y cívicos daría lugar a "organizaciones *cuvée*"¹ —un concepto desarrollado por los participantes—. La economía se caracterizaría por la *coopetición*² y se mantendría un incesante discurso público en sociedad, por ejemplo, sobre valores y asuntos centrales. Las organizaciones económicas son además, en este futuro, lugares de democracia para accionistas tanto internos como externos, genuinamente involucrados en procesos estratégicos de toma de decisión, así como en la planificación del futuro. Los asuntos principales seleccionados por los participantes para identificar los pasos del *backcasting* fueron: los atributos de la organización *cuvée*; las características de la relación asunto-beneficio; el rol del Estado; los mecanismos autorreguladores para prevenir la creación de centros de poder; los accionistas y la responsabilidad del individuo, y el futuro del trabajo.

Después del taller, se elaboró un sistema de mapas (Király *et al.*, 2016) basado en una extensa documentación (notas, fotos, grabaciones de audio o talleres segmentados) con el propósito de mostrar la interacción entre los diferentes elementos clave de ese futuro imaginado y los pasos que conducen a ellos.

Juego de aventura teatral (TAG) basado en *backcasting*

Después de comprender que la mera publicación científica de los resultados científicos no produciría el impacto deseado en el cambio social,

vislumbramos la posibilidad de un partenariado potencial. A través de esta cooperación, aspirábamos a ganar conocimiento en cuatro áreas: *a*) de qué modo los artistas podían convertir los tediosos resultados de la investigación en un pensamiento inspirador de formas comprensibles, más atractivas para una audiencia mayor; *b*) cómo esta divulgación podía inducir a la acción del público; *c*) cómo la construcción de sentido de los artistas contribuye a una comprensión más profunda de los resultados de los propios investigadores, y *d*) cómo la interacción entre arte y ciencia puede funcionar en general.

La unidad experimental Symptoms Lab fue creada por artistas que trabajaban estrechamente con el Symptom Ensemble.³ El TAG es un juego de aventura teatral para varios participantes creado con una lógica semejante a la de los juegos de ordenador tipo *point and click*, que acerca el teatro a la gente recurriendo a formas de interacción. Los participantes se mueven a través de escenas en pequeños grupos, interactuando con los actores y su entorno, y al mismo tiempo entran a formar parte de la historia. Nos asociamos a ellos en esta aventura.

Tras familiarizarse con la inusual demanda de convertir la investigación en algún tipo de arte y de comprender la dimensión relacional del *backcasting*, los artistas y los investigadores contemplaron un número de formas dramáticas para representarlas y entendieron que la interacción del TAG respondía a los propósitos planteados, concretamente, tratar de inducir a la gente a la acción para cambiar las estructuras sociales y económicas actuales. Tanto el *backcasting* como el TAG exigen que la gente salga del confortable estatus del espectador pasivo y que reflexione a medida que lo abandona.

Una vez establecido el formato, los creadores artísticos intentaron interpretar, traducir y transformar los resultados de la investigación en una experiencia artística provocadora del pensa-

1. Organización *cuvée* es un concepto creado durante el taller *backcasting*. Consiste en una entidad futura que presenta los rasgos de organizaciones económicas con y sin ánimo de lucro actuales con ciertas variaciones. El término *cuvée* en francés significa cuba de vino, el nombre de este tipo de organización es una metáfora, como en las cubas de vino la combinación de elementos produce un mejor resultado que los ingredientes por separado. Esta organización presenta la sensibilidad social y la motivación de las organizaciones ciudadanas que van más allá de la filosofía del aprovechamiento máximo de los recursos y añade la eficiencia de gestión de las corporaciones con ánimo de lucro.

2. *Coopetición* es un término empleado cuando cooperación y competición coexisten entre actores mercantiles mediante un apoyo mutuo.

3. El nombre húngaro de la tropa es Tünet Együttes.

miento. Dado que queríamos ver el proceso de construcción de sentido de los artistas y dejar los resultados del *backcasting* al margen de otras interpretaciones, discutimos los resultados con los artistas lo menos posible. Esto no resultó fácil, puesto que muchos conceptos exigían comprender el lenguaje económico y los propios investigadores debimos aportar muchos ejemplos hasta que se logró establecer un lenguaje común. Así, el TAG resultante no fue una interacción entre los creadores artísticos y los investigadores, sino una creación exclusivamente de los artistas basada en los resultados aportados por aquellos. Se grabaron casi todas las discusiones entre los artistas y las que tuvieron lugar entre estos y los investigadores, para dejar la puerta abierta a futuras investigaciones sobre esa colaboración.

La obra, titulada *Future & Co.*, trata sobre un grupo de personas (el propio público) que decide participar en un viaje al futuro. Pero, cuando salen de la máquina del tiempo, se dan cuenta de que no tienen billete para volver al presente. Por tanto, necesitan regresar década a década, hasta que encuentran a las Parcas, que pueden permitirles volver. Para realizar este viaje, adquieren la identidad de gestores de una empresa de producción de agua. Las diferentes décadas los confrontan a distintos escenarios en los que deben asumir decisiones empresariales responsables: liderazgo espiritual en 2048; obligada reinversión de sus beneficios en causas sociales justas en 2038; transparencia total en 2028. La estructura del TAG se inspiró en el método *backcasting*, mientras que el contenido fue extraído de los resultados de la investigación considerados más provocadores por los artistas.

El TAG se realizó por primera vez en el Festival de Teatro de Bánk los días 12 y 13 de julio de 2018 y, más tarde, en enero de 2019, en la Cor-

vinus University of Budapest (CUB). Los espacios se transformaron para responder al guion del TAG. En Bánk, las escenas se representaron frente al ayuntamiento y la iglesia durante el verano, en un entorno natural; mientras que en la CUB los artistas tuvieron que transformar creativamente una habitación moderna equipada para la enseñanza con el atrezo adecuado para las diferentes escenas. También había una diferencia en el público: en Bánk participó gente joven, con sus cervezas en la mano, mientras que en la universidad eran profesores con formación en economía y ciencias empresariales. Fue una auténtica experiencia en sí misma ver cómo el juego funcionaba en ambos contextos e inspiraba por igual a los participantes.



Imagen 1. Participantes en el TAG de Bánk.

Fuente: The Symptom Ensemble.

Representaron a las Parcas dos de los investigadores. Su rol consistía en permitir a los viajeros volver al presente únicamente si compartían sus pensamientos y cuestiones sobre los temas planteados en el TAG. De este modo, implicaban al público en un diálogo social y cosecharon valiosa información sobre cómo se siente la gente ante la imagen positiva de un futuro alternativo y también sobre cómo experimentan el inconveniente de la inacción, tanto en el juego como en la vida real.

Conclusiones: un TAG basado en una investigación humanista radical

Este intento de vincular ciencias sociales y arte al servicio de una transformación social positiva parte de una posición epistemológica de la que es importante dejar constancia. Según la tesis sociológica de Berger y Luckmann (1966: 13) sobre el conocimiento, "la realidad es una construcción social y la sociología del conocimiento debe analizar el proceso por el que tiene lugar esta construcción". De acuerdo con esta filosofía de la ciencia, nuestro *backcasting* exploró el proceso de construcción del futuro bajo el paradigma del humanismo radical (Burrell y Morgan, 1979). Una mirada humanista radical sobre la realidad supone aceptar lo *subjetivo*, reconocer que el mundo social no existe de manera independiente de la apreciación individual, sino que es algo que esta apreciación crea. Al mismo tiempo, el *cambio radical* significa que los individuos pueden interactuar, intervenir e incluso cambiar los conceptos dominantes de la realidad. *Future & Co.* se puede considerar un éxito desde esta perspectiva humanista radical.

Artes como el teatro se emplean cada vez más como métodos para dirigir y divulgar la investigación. Cuando esta se combina con la interpretación, se abre un abanico de diferentes tipos de teatro basado en la investigación. Este abanico abarca tanto las investigaciones formal y causal como las actuaciones para públicos específicos y generales con diferentes propósitos (Beck *et. al.*, 2011). El caso presentado es únicamente una ilustración de una reducida parte de este abanico de posibilidades. En nuestro trabajo, primero aplicamos un método de investigación formal —aunque participativa— y, a través de la colaboración con los artistas, se elaboró una obra estética —aunque fuera una obra interactiva.

En términos de formato, los TAG son una estupenda vía para invitar a diferentes públicos a reflexionar y deliberar sobre un tema en concreto y actuar en consecuencia. Sin embargo, esto

se realiza al precio de no llegar a mucha gente. Sin duda, los TAG pueden llegar a un público mayor que el que alcanza la comunidad de investigación, pero no tan amplio como el de una película o una obra de teatro. Dado que solo un número limitado de personas puede participar en cada interpretación y que cada escena implica actores y atreos, su coste es elevado. Esta es una de las razones por las que —a pesar de que *Future & Co.* se está interpretando en diferentes eventos—, a partir de las experiencias positivas sobre la cooperación de arte y ciencia, ahora trabajamos en un guion colectivo que pueda tener un impacto mayor y que podría ser incorporado a la enseñanza superior en economía.

El *backcasting* es una investigación orientada a elaborar políticas, y, como dijo Jean-Paul Sartre,⁴ si quieres hablar de política, elige el teatro. Los movimientos ecologistas los necesitamos a ambos para enfrentarnos a los dragones de la inacción. ■

Agradecimientos

Agradecemos a los participantes en la investigación por el tiempo dedicado y por compartir sus pareceres con nosotros. También agradecemos enormemente la implicación de la CAF y del BCSDH en la investigación inicial. A los miembros del Symptom Ensemble, por crear *Future & Co.* La contribución de los autores fue apoyada por el Fondo Nacional de Investigación, Desarrollo e Innovación de Hungría, financiado en el marco del programa posdoctoral PD128624.

Bibliografía

Beck, J., G. Belliveau, G. W. Lea y A. Wagner, 2011. "Delineating a spectrum of research-based theatre", *Qualitative Inquiry*, 17 (8), pp. 687-700.

4. Véase la entrevista a B. H. Levy (2019), disponible en: https://index.hu/kultur/2019/02/26/bernard-henri_levy_interju_europai_parlament-valaszta_orban_viktor_donald_trump/, consultada el 18 de mayo de 2019.

- Berger, P. L., y T. Luckmann, 1966. *The social construction of reality. A treatise in the Sociology of Knowledge*. Londres, Penguin.
- Burrell, G., y G. Morgan, 1979. *Sociological paradigms and organizational analysis*. Aldershot, Gower.
- Gifford, R., 2011. "The dragons of inaction: psychological barriers that limit climate change mitigation and adaptation". *American Psychologist*, 66 (4), pp. 290-302.
- Király, G., A. Köves, G. Pataki y G. Kiss, 2016. "Assessing the potential of participatory systems". *Systems Research and Behavioral Science*, 33 (4), pp. 496-514.
- Robinson, J., 2003. "Future subjunctive: backcasting as social learning". *Futures*, 35 (8), pp. 839-856.
- Wright, E. O., 2012. "Transforming capitalism through real utopias". *American Sociological Review*, 78 (1), pp. 1-25.

Historias de los no humanos. La especulación artística como recurso para aproximarse a otras realidades

Paula Bruna Pérez*

Resumen: Comprender la ecosfera y las complejas relaciones que en ella se suceden requiere situarse en puntos de vista no humanos. Pero ¿cómo aproximarse a lo no humano desde nuestras capacidades y limitaciones antrópicas? La literatura, el cine y el arte visual han utilizado la narrativa especulativa como instrumento para acercarse a ello. En este artículo se exponen tres proyectos artísticos contemporáneos en los que se ha utilizado la narrativa especulativa para confrontarse con el otro no humano: *Confronting vegetal otherness* (2015-), de Špela Petrič, que analiza la alteridad de la planta desde la interacción recíproca; *History of others* (2012-), de Laura Gustafsson y Terike Haapoja, que plantea una historia alternativa desde la perspectiva de los animales no humanos, y *El Plantoceno* (2017-), un trabajo artístico mío estructurado sobre un relato del Antropoceno desde el punto de vista de las plantas.

Palabras clave: arte contemporáneo, empatía, realismo especulativo, poshumanismo, posantropocentrismo

Abstract: Understanding the ecosphere and the complex relationships that take place in it requires to be placed in other non-human points of view. But, how can we approach the non-human from

our anthropic capacities and limitations? Literature, cinema and visual art have used speculative narrative as an instrument to approach the non-human other. In this article, three contemporary art projects where speculative narrative has been used to confront the non-human other are presented: *Confronting Vegetal Otherness* (2015-present), by Špela Petrič, which analyzes the plant otherness by means of a reciprocal interaction; *History of Others* (2012-present), by Laura Gustafsson and Terike Haapoja, which raises an alternative history from the perspective of the non-human animals; and *The Plantocene* (2017-present), my own artistic project based on an Anthropocene story from the plants point of view.

Keywords: contemporary art, empathy, speculative realism, posthumanism, post-anthropocentrism.

Introducción

Salir de la lógica imperante del capitalismo requiere un cambio fundamental en la subjetividad humana, tanto en la individual como en la colectiva (Guattari, 2000). Este profundo cambio en las mentalidades pasa por abandonar el excepcionalismo y el supremacismo de nuestra especie, y en definitiva el antropocentrismo que impregna todas las disciplinas (Haraway, 2016). En otras palabras, debemos dejar de lado nuestro protagonismo hegemónico y comprender otros puntos de vista no

* Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona. E-mail: pbp1278@gmail.com.

humanos. Porque solo siendo conscientes de la existencia de otras temporalidades, otras escalas y otras sensibilidades es posible plantearse la coexistencia ecológica (Morton, 2016).

Pero ¿cómo adentrarnos en subjetividades no humanas desde nuestra condición de humanos? Las teorías filosóficas del realismo especulativo, enmarcadas en el poshumanismo, abren una puerta a este reto al admitir la existencia de una realidad más allá de lo accesible para los humanos.¹ Existe, pues, un mundo parahumano al cual no podemos acceder debido a nuestras limitaciones naturales, pero podemos aproximarnos a él mediante la especulación.

El arte, el cine, la literatura e incluso el pensamiento ecológico han hecho uso de la especulación ante la necesidad de explicar realidades y sensibilidades que trascienden las capacidades sensoriales y cognitivas humanas. Haraway (2016), por ejemplo, recurre a la fabulación especulativa para exponer sus teorías sobre el Chthuluceno.² En el cine, la sensibilidad que trasciende el conocimiento humano de Justine en *Melancolía* (Von Trier, 2011) o la mezcla de realidades humanas y parahumanas en *Uncle Boonmee who can recall his past lives* (Weerasethakul, 2010) son referentes de narrativas posantropocentristas (Parker, 2017). Incluso antes de que se acuñara el término *poshumanismo*, este concepto estaba de algún modo presente en algunas obras del pensamiento ecológico (la *primavera silenciosa* con la que especuló Rachel Carson) y de la literatura de ciencia ficción (el planeta-entidad *Solaris* de Stanislaw Lem) (Schweiger, 2017). En el arte visual contemporáneo, las prácticas artísticas acompañadas de narrativas especulativas son

una interesante combinación para aproximarse a realidades no humanas. Las analizaré a partir de tres casos.

Confronting vegetal otherness (2015-)

Špela Petrič es una artista con una marcada formación científica (es doctora en Biomedicina). En su serie *Confronting vegetal otherness*, especula sobre el intercambio de perturbaciones entre humanos y plantas a modo de lenguaje de comunicación entre dos tipos de seres con formas de vida radicalmente distintas. A través de la confrontación con la alteridad vegetal, la artista explora su capacidad como humana para entender a las plantas en sus términos.

En el primer proyecto, *Skotopoeisis* (2015), Petrič se coloca frente a una parcela de berro germinado iluminado desde detrás de ella, de forma que su cuerpo proyecta una sombra en la parcela. Tras veinte horas de interacción, las plantas que se encuentran bajo su sombra se vuelven visiblemente más largas, delgadas y pálidas que el resto. Mientras el berro se alarga, la artista se encoge debido a la pérdida de líquido en los discos intervertebrales, consecuencia de tanto tiempo sin moverse.

En *Phytoteratology* (2016), Petrič combina hormonas humanas con embriones vegetales para crear entidades híbridas. "Extraigo esteroides de mi orina para estimular el crecimiento del embrión; las moléculas les hablan de mi presencia; como respuesta, ellos alteran sus patrones epigenéticos y desarrollan una morfología corporal única" (Petrič, s. f.). Estos pequeños "monstruos", que la artista atiende con cuidados *plantoparentales*, emergen en un tiempo de crisis ambiental, política y social como precursores de la colaboración agencial afectiva.

En *Strange encounters* (2017), la artista organiza encuentros extraordinarios a nivel celular entre humanos (representados por células cancerígenas humanas) y plantas (el alga *Chlorella*). El papel de Petrič consiste en posibilitar, seleccionar, orquestar, documentar y narrar estos encuentros *in vitro*, en los que el cáncer y las algas negocian el espacio que les es permitido.

1. El realismo especulativo (Brassier *et al.*, 2007) nace como reacción al antropocentrismo de la filosofía contemporánea que circunscribe a los humanos el acceso a la realidad. Otras corrientes dentro del poshumanismo, como el nuevo materialismo o la ontología orientada a objetos, coinciden en cuestionar la relación humano - no humano, rechazar la superioridad del ser humano y desafiar el orden antropocéntrico que sitúa a los humanos como maestros y centro del planeta.

2. El Chthuluceno es una era caracterizada por las interacciones multiespecíficas y agencias colaborativas. Ocurre en un espacio-tiempo inexorable, y está lleno de relatos sobre relaciones entre múltiples especies para lograr una supervivencia colaborativa (Haraway, 2016).

La convicción de Petrič acerca de la posibilidad de conocer más allá de las capacidades humanas se alinea con las teorías poshumanistas. A pesar de su base científica, llegado cierto punto, Petrič necesita recurrir a la especulación para completar el círculo que supone el conocimiento mutuo de plantas y humanos a igual nivel. La fabulación se hace más evidente a medida que avanza la serie; en *Strange encounters* Petrič narra situaciones imaginadas entre células humanas y vegetales, que suceden en tiempos y a escalas no antrópicos.



Imagen 1: Špela Petrič, *Skotopoiesis* (2015).

Fuente: Petrič, s. f.

***History of others* (2012-)**

Este es un proyecto de la artista Terike Haapoja y la escritora Laura Gustafsson cuyo objetivo es reinterpretar la historia y la organización social considerando las vidas y experiencias de los animales no humanos. Se trata de una serie de propuestas en forma de exposiciones, publicaciones, *performances*, intervenciones y seminarios que plantea una cosmopolítica interespecífica, en contraposición a las relaciones desiguales y diferenciadas entre humanos y no humanos que se producen en el antropocentrismo (Gustafsson y Haapoja, s. f.).

Museum of the history of the cattle (2013) es su primera propuesta. En ella reconstruyen la historia (pre-

sente, pasado y futuro) desde el punto de vista del ganado mediante la producción de documentación y su instalación en forma de museo. Esta historia alternativa está narrada en primera persona, y plantea una visión muy diferente de la domesticación. *The trial* (2014) consiste en la escenificación de un juicio a quince cazadores por la muerte de unos lobos. Para ello, las artistas construyeron un sistema judicial imaginado que garantizaba los derechos de los animales.

En *The museum of the history of non-humanity* (2016) las artistas regresan a la forma de museo para narrar la historia de la distinción entre humanos y otros animales. La propuesta, planteada en un futuro hipotético, sitúa la deshumanización en el lugar de la historia al que consideran que debería pertenecer (el pasado), y busca una forma de convivencia más inclusiva para el futuro.

En definitiva, en *History of others* Gustafsson y Haapoja utilizan la narrativa especulativa para imaginar cómo sería un mundo en el que los marcos político, legal y social reconocieran la igualdad interespecífica, en contraposición a la excepcionalidad humana de la sociedad antropocéntrica actual. La escenificación artística de esta especulación provee de una realidad alternativa, de la posibilidad de otra manera de habitar el mundo basada en un orden biocéntrico y no antropocéntrico (Demos, 2016).



Imagen 2. Haapoja y Gustafsson, *The trial* (2014). **Fuente:** Demos, 2016.

El Plantoceno (2017-)

El Plantoceno es un proyecto artístico mío fundamentado en una era geológica ficcionada, y a la vez factible, en la que las plantas son las protagonistas (Bruna, s. f.). Considerando las consecuencias de la fotosíntesis en la configuración y el funcionamiento del planeta (desde la composición atmosférica o el ciclo del agua hasta la existencia de la vida animal), si diferenciamos un Antropoceno, ¿por qué no un Plantoceno? Este punto de vista cuestiona la excepcionalidad y superioridad de nuestra especie, y pone de manifiesto la desigualdad de las relaciones interespecíficas, ya que nosotros dependemos de las plantas, pero ellas no de nosotros.

La primera propuesta, *La reconquista* (2017), consiste en una serie de dibujos realizados a partir de fotografías aéreas, que registran el avance del bosque en la zona de Farrera (un pueblo del Pirineo catalán) entre 1949 y 2015, debido al abandono de antiguos cultivos.

En el siguiente proyecto, *El mundo sumergido* (2018), objetos relevantes para nuestra sociedad (relacionados con la cultura, la tecnología, etc.) aparecen cubiertos por la vegetación, que borra su significado antrópico. La introducción de organismos vivos en las obras supuso un acercamiento físico al Plantoceno y un cambio significativo en mi práctica artística, pues requiere adaptarme a los tiempos y necesidades de las plantas.

En *Dos vestidos* (2018), confeccioné un vestido cosido íntegramente por plantas y otro plantado sin voluntad funcional ni estética. La experiencia de cada uno de ellos al contacto con mi piel fue absolutamente contraria y reveladora. En el primer vestido las plantas fueron convertidas en eficientes costureras, mientras que el segundo convirtió mi cuerpo en paisaje en una experiencia que mutó del asco al disfrute. *Dos vestidos* habla de la importancia de la dirección en el acercamiento al otro: la aproximación del otro hacia lo antrópico (implícita en el concepto de servicios ecosistémicos), o, por el contrario, la disponibilidad de ir (o incluso

ser) más allá de lo humano, pese a la incomodidad inicial.

En *Procesos del Plantoceno* (2018-), profundizo en el ejercicio de delegar el protagonismo en los no humanos. Mi papel deviene el de iniciadora de procesos orgánicos en los que intervienen agentes no controlados, que generan una serie de paisajes mutantes parahumanos.



Imagen 3. Paula Bruna, *Dos vestidos* (2018).

Fotógrafa: Laura Mir Sanjuán.

Conclusiones

Superar el capitalismo imperante, comprender la ecosfera y tender hacia la coexistencia ecológica requiere un cambio radical en las subjetividades humanas que implica abandonar nuestro protagonismo hegemónico e incorporar las realidades subjetivas de los no humanos. Los proyectos analizados afrontan este reto cediendo el protagonismo al no humano y dándole voz en la construcción de la(s) historia(s). Estos proyectos demuestran, además, que una aproximación profunda al no humano conlleva inevitablemente cierta *desantropomorfización* del propio humano: Petrič se convierte en progenitora de entidades vegetales-humanas; Haapoja y Gustafsson se meten en la piel del ganado, y yo devengo paisaje.

Como demuestran los ejemplos expuestos, el uso de una narrativa especulativa, dotada de cierta base científica que le otorga credibilidad, resulta determinante para poder trascender los límites humanos y adentrarse en otras realidades. Por su parte, la

práctica artística ofrece experimentar esa realidad alternativa como posible. Así, la combinación de narrativas especulativas y prácticas artísticas permite aproximarse a aquello que está más allá de lo humano y experimentarlo, lo que le confiere un gran potencial transformador de las subjetividades hacia cosmovisiones posantropocentristas y otras maneras de (co)habitar los sistemas ecológicos. ■

Bibliografía

- Brassier, R., I. H. Grant, G. Harman, y Q. Meillassoux, 2007. "Speculative Realism". *Col-lapse III*, pp. 306-449.
- Bruna, P., s. f. *Plantoceno*. Disponible en: <https://paulabruna.com/plantoceno/>, consultado el 20 de marzo de 2019.
- Demos, T. J., 2016. "Animal cosmopolitics: the art of Terike Haapoja". *The Center for Creative Ecologies*, agosto. Disponible en: <https://creativeecologies.ucsc.edu/demos-haapoja/>, consultado el 20 de marzo de 2019.
- Guattari, F., 2000. *The three ecologies*. Londres y New Brunswick, Athlone Press.
- Gustafsson, L., y T. Haapoja, s. f. Gustafsson & Haapoja. Disponible en: <http://www.gustafssonhaapoja.org/>, consultado el 20 de marzo de 2019.
- Haraway, D. J., 2016. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham y Londres, Duke University Press.
- Morton, T., 2016. *Dark ecology. For a logic of future coexistence*. Nueva York, Columbia University Press.
- Parker, T., 2017. "Reframing ecological thinking; Felix Guattari, subjectivity and film". *Bristol Society and Space*. Disponible en: <https://bristolsocietyandspace.com/2017/08/18/reframing-ecological-thinking-felix-guattari-subjectivity-and-film/>, consultado el 20 de marzo de 2019.
- Petrič, Š., s. f. *Špela Petrič. Life in the terratope*. Disponible en: <https://www.spelapetric.org>, consultado el 20 de marzo de 2019.

Schweiger, R. J., 2017. *Posthumanism in late soviet science fiction: a posthuman reading of Solaris (1961), Roadside picnic (1971), Solyaris (1972), and Stalker (1979)*. Russian and Eurasian Studies Leiden University. Disponible en: <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/45799>, consultado el 20 de marzo de 2019.

Von Trier, L. (dir.), 2011. *Melancolía*. Película.

Weerasethakul, A. (dir.), 2010. *Uncle Boonmee who can recall his past lives*. Película.

Arte, activismo, educación e investigación: expresiones culturales en los conflictos socioambientales

María Heras* y Sara Mingorría**

Resumen: En este artículo reflexionamos sobre las potencialidades de conectar el arte, el activismo y la investigación para entender, analizar y comunicar qué son los conflictos socioambientales, sus causas y consecuencias. En particular, presentamos y evaluamos una experiencia piloto de arte y educación activista con estudiantes universitarios. A lo largo de cinco sesiones prácticas, el alumnado exploró otras formas de conocimiento, participación, aprendizaje y comunicación a través de la música, el teatro y la plataforma en línea de conflictos socioambientales (EJAtlas.org). Sobre la base de la evaluación hecha por el alumnado, el profesorado y las facilitadoras, discutimos cómo el arte, conectado a la educación, la investigación y el activismo, ayuda a superar la preconfiguración hegemónica que separa razón de emoción y cuerpo, a promover la producción colectiva de conocimiento y el análisis de procesos complejos, como las dinámicas de los conflictos ambientales, desde múltiples vértices, así como a motivar una transformación del mundo.

Resumen en forma de vídeo: <https://youtu.be/UuQxfHRUXoQ>.

Palabras clave: educación basada en las artes, movimiento de justicia ambiental, EJAtlas

Abstract: In this article we reflect on the potentialities of connecting art, activism and research to understand, analyze and communicate what socio-environmental conflicts are. In particular, we present and evaluate an art-activist and educational experience with undergraduate students at UAB. Throughout five practical sessions, students explored other forms of knowledge, participation, learning and communication through music, theater and the online platform of socio-environmental conflicts (EJAtlas.org). Based on the evaluations made by students, professors and facilitators, we discuss how art connected to education, research and activism, helps to overcome the hegemonic pre-configuration of separating rationality from emotion and body; promotes the co-production of collective knowledge and the analysis of complex processes, such as the dynamics of environmental conflicts, from multiple perspectives; and motivates the students to transform the world.

Keywords: arts-based education, environmental justice movement, EJAtlas

* Internet Interdisciplinary Institute (IN3), Universitat Oberta de Catalunya (UOC), Institut de Ciència i Tecnologia Ambientals (ICTA), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). *E-mail:* heraslopez.maria@gmail.com.

** ICTA, UAB; colectivo FRACTAL. *E-mail:* sara.mingorría@gmail.com.

Introducción

"Casi siento, por primera vez desde que estoy en la universidad, que esto cobra sentido. Me he sentido útil y con voz".

Alumna participante

La educación formal es clave en las transformaciones socioambientales. Sin embargo, educar y aprender desde la perspectiva de la transdisciplinariedad y la complejidad, integrando lo emocional y lo racional, es un gran reto hoy en día.

En los últimos años, como consecuencia del reconocimiento de formas alternativas de exploración y conocimiento, han surgido distintas formas de investigación y educación basadas en las artes. Estos enfoques reconocen que las expresiones artísticas son formas de conocer, de aproximarse y experimentar la realidad, que pueden aportar elementos diferentes (como lo sensorial, la creatividad, la empatía) al proceso de aprendizaje, indagación y comunicación (Leavy, 2017). En este artículo reflexionamos sobre una experiencia piloto en la que integramos el arte, el activismo y la investigación para analizar críticamente conflictos socioambientales con la óptica de pedagogías participativas, cooperativas y reflexivas dentro del aula de una universidad catalana.

Investigadoras y profesorado¹ diseñamos e implementamos colaborativamente las prácticas de la asignatura Usos humanos del sistema Tierra, del primer curso del grado en Ciencias Ambientales en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Ochenta estudiantes, repartidos en dos grupos, participaron en las prácticas, que se desarrollaron durante el curso académico de 2017-2018. Sus objetivos fueron analizar y entender qué son los conflictos socioambientales desde múltiples vértices, y explorar las expresiones

artísticas como herramientas de análisis y de comunicación. Todo ello con el empleo de recursos digitales y artísticos, como el EJAAtlas, la música y el teatro participativo. A lo largo de cinco sesiones, el alumnado trabajó en pequeños grupos a partir de un conflicto socioambiental elegido. En cada sesión, analizaron una de sus dimensiones o elementos.

La base de datos EJAAtlas,² una plataforma que da cuenta de más de dos mil setecientos conflictos socioambientales y movimientos de justicia ambiental alrededor del mundo, se usó como principal fuente de información para caracterizar el conflicto escogido. El alumnado recopiló información de sus fichas sobre la historia y la situación actual del conflicto, los actores involucrados y sus impactos, así como sobre las respuestas y formas de resistencia de actores locales, nacionales e internacionales (Temper *et al.*, 2015). Después, cada grupo analizó una canción relacionada con su caso para escuchar las voces de los que protestan, voces que muestran los múltiples lenguajes de valoración que los colectivos locales utilizan para denunciar injusticias ambientales. Finalmente, se recurrió al teatro imagen: una técnica de teatro participativo que consiste en crear imágenes con el cuerpo que pueden dinamizarse (Boal, 2002). Estas dinimizaciones permitieron analizar a los actores implicados y sus relaciones de poder. La última sesión consistió en un simulacro de congreso, celebrado en el Institut de Ciència y Tecnologia Ambientals (ICTA-UAB), en el que cada grupo de alumnos compartió el análisis de su conflicto por medio de expresiones artísticas, como poesía, vídeo, música, teatro o danza.

En cada sesión se abrió un espacio para la reflexión grupal, donde el equipo docente y el alumnado compartían la experiencia de ese día.

1. La lista de los participantes (investigadores, profesorado y talleristas) puede verse en los créditos del documento "Expresiones transculturales del movimiento de justicia ambiental. Plan piloto educativo en la Universidad Autónoma de Barcelona, 2019". Disponible en: <http://docus-ecoeco.net/ficha-didacticas/>.

2. El Ejarlas - <https://ejatlas.org/>, comenzó en 2012 financiado por el proyecto EJOLT. La base de datos sigue creciendo a día de hoy, al ser co-producida por personas de la academia, el activismo y comunidades locales afectadas. Es dirigida y coordinada por el ICTA-UAB y apoyada por los proyectos EnvJustice (ERC Advanced Grant 2016-2021) y ACKnowl-EJ (2015-2018).



Imagen 1. Un momento de la sesión teatral. Autora: María Heras.

De manera individual, se usaban pósts para responder preguntas sobre los retos y oportunidades de la metodología aplicada, y algunas reflexiones se compartían oralmente. Además, al acabar las prácticas, distribuimos un cuestionario en línea y el alumnado reflexionó sobre distintos aspectos de la experiencia educativa y de su impacto en su aprendizaje.

El arte y el EJAtlas como herramientas de análisis de los conflictos socioambientales

El uso de estas herramientas permitió analizar y también comunicar lo específico y lo global de los conflictos socioambientales trabajados sin menoscabo de su complejidad. Asimismo, identificamos la dificultad del alumnado para gestionar la incertidumbre y la complejidad en el marco de un enfoque pedagógico innovador que enfatiza su propio pensamiento crítico y usa otros lenguajes expresivos.

Una de las ventajas del enfoque planteado fue la posibilidad de ofrecer herramientas para mirar los conflictos desde múltiples vértices, con el fin de analizar de forma crítica sus causas y consecuencias, establecer relaciones y acercar el conflicto a la realidad del alumnado, a sus propias vivencias. Todo ello se llevó a cabo invitándolos a compartir y promoviendo, a su vez, posicionamientos propios. Esto fue posible gracias a la integración del EJAtlas en el análisis y al uso de expresiones artísticas, así como al acercamiento del activismo y la investigación como elementos del proceso de aprendizaje. Por un lado, el EJAtlas fue la base de información disponible y conectó sus realidades locales con el mundo globalizado. Fue la herramienta que los conectó con la investigación, los datos, la información escrita y sistematizada; les ofreció un primer contacto con el conflicto e hizo posible describirlo con su materialidad. Del EJAtlas, el alumnado destacó su capacidad de visibilizar los problemas a nivel global y ofrecer información estructurada a ni-

vel local, así como su accesibilidad: "Te permite ver la gran cantidad de conflictos ambientales de una forma muy visual. Impactante".³ "Es una herramienta muy intuitiva, de fácil uso".

El análisis de canciones y el uso del teatro imagen como herramienta exploratoria añadieron nuevas capas de comprensión y reflexión. Al permitir observar la interpretación de un mismo conflicto desde diferentes posicionamientos o lugares, integraron la diversidad de lenguajes de valoración y sus dimensiones relacionales y emocionales.

Las canciones, que contienen las voces de quienes protestan o de quienes pierden más (voces marginalizadas), conectaron al alumnado con otras narrativas y emociones para caracterizar el conflicto. Estas se construyen a menudo en primera persona, a partir de la vivencia propia. El alumnado destacó la capacidad de las canciones de facilitar su comprensión del conflicto a través de las emociones, y de hacerlo, además, desde un lugar que invitaba a la reflexión crítica: "Las canciones te acercan a la población afectada; puedes ver su día a día y entender lo que sufren a causa del conflicto". "Motivan e incentivan la imaginación y la manera de reflexionar sobre el problema".

El teatro imagen permitió introducir la dimensión relacional y vivencial dentro del abanico de actores y discursos identificados en los conflictos. El alumnado exploró en primera persona el lugar y el poder relacional de algunos de ellos. A través del cuerpo situado en el espacio, el poder se examinó como una relación cambiante que se ejerce sobre uno y que puede interpretarse desde múltiples prismas. De esta técnica, el alumnado enfatizó su capacidad de visibilizar y analizar distintos puntos de vista y perspectivas, al explorar los motivos y las emociones de cada tipo de actor: "El teatro, una vez que lo analizamos, nos permite ver interpretaciones diferentes de un mismo conflicto, puntos de vista diferentes a

los que inicialmente habríamos pensado". "Crea una visión más interna del conflicto, es decir, provoca empatía hacia los otros actores. Te hace entender el porqué de los actos de todos".

En resumen, los diversos lenguajes del EJAAtlas, las canciones y las dinámicas teatrales aportaron distintas capas de entendimiento, necesarias para una comprensión y un análisis complejo de qué son y cómo se expresan los conflictos socioambientales. Las múltiples herramientas dieron información sobre lo relacional, lo tácito y lo emocional; rompieron las dicotomías simplificadoras del conflicto (ellos/nosotros, buenos/malos, racional/emocional), e interpelaron directamente al alumnado.

Más allá del análisis, las expresiones artísticas ofrecieron recursos expresivos que evocaron y transmitieron información compleja desde varias aristas, ideas, posiciones, sensaciones y emociones. Pudieron comunicar lo aprendido al resto del grupo de forma accesible y sin perder el enfoque complejo. El alumnado eligió expresiones artísticas como los títeres, la poesía, el vídeo o la danza para comunicar lo aprendido. En sus palabras: "El arte es un medio de difusión de información muy importante dentro de la sociedad. Por eso encuentro coherente que se nos den herramientas artísticas para reivindicar estos conflictos ambientales y sociales".



Imagen 2. Presentación final de trabajos en el simulacro de congreso.
Autora: Sara Mingorría.

3. Las citas textuales del alumnado aquí incluidas corresponden a las evaluaciones hechas con los pósts durante las sesiones y a las respuestas de las preguntas abiertas del cuestionario de evaluación que se distribuyó al acabar las clases.

Gestionar la complejidad

El uso de estas herramientas también planteó diversos retos y limitaciones. En primer lugar, para el alumnado supuso romper, en muy poco tiempo, con varias lecciones aprendidas (por ejemplo, la idea de que el conocimiento es patrimonio exclusivo de las personas investigadoras y el profesorado) y abrirse a participar, a argumentar una posición y conocer otras, a vivirlas y no solo oír las. Romper con la dicotomía teoría/práctica tampoco fue fácil. Aprender experimentando en vez de que una persona explique magistralmente sigue siendo un reto, y parte del alumnado identificó "la falta de un mensaje claro" como un contraste entre nuestro planteamiento y los enfoques habituales en el aula. Asociamos esta sensación de carencia con esa complejidad abierta en un contexto en el que se exigía la implicación activa del alumnado en la elaboración del análisis. Esto puede suponerle una dificultad añadida, pues a veces tenían la sensación de perder de vista la dimensión más conceptual, que algunos identificaban como "objetiva" o "científica":

Nos ha ayudado a enfocar la información recopilada de diferentes maneras para entender mejor lo que estamos estudiando, aunque este aspecto a veces puede resultar un poco confuso más que aclarador, por el hecho de ver las cosas de diferentes maneras.

La pervivencia en parte del alumnado de determinadas asociaciones y dicotomías (arte-emocional frente a ciencia-racional, experiencia-subjetividad frente a análisis-objetividad, etc.) nos invita a pensar de forma humilde sobre el impacto real de esta experiencia en el cambio de percepciones del alumnado y la necesidad de más tiempo que requieren estos enfoques. En este sentido, el tiempo disponible para nuestras prácticas y el elevado número de estudiantes fueron factores limitantes. El propio alumnado reflexionó sobre esta cuestión e identificó necesidades específicas, como la de ampliar el tiempo disponible o de asegurar un seguimiento más exhaustivo del grupo y su evolución.

Conclusión

Esta experiencia piloto nos ha permitido intuir el potencial de la integración de herramientas artísticas, como el teatro o la música, y herramientas digitales diseñadas por colectivos investigadores, como el EJAAtlas, para abordar los conflictos socioambientales con el alumnado. Valoramos especialmente la respuesta del alumnado y su motivación para explorar nuevas formas de aprendizaje y comunicación científica, más allá de las clases magistrales. Por otro lado, la experiencia nos confirma también que, para que este tipo de proyectos dejen de ser algo excepcional y anecdótico en la educación formal, necesitamos una clara apuesta por la pedagogía crítica a largo plazo. Una apuesta que reconozca el valor de integrar formas diversas de conocimiento y permita un viraje hacia procesos de aprendizaje conjuntos entre estudiantes, profesorado y personas investigadoras. ▀

Bibliografía

- Boal, A., 2002. *Juegos para actores y no actores*. Barcelona, Alba.
- Leavy, P. (ed.), 2017. *Handbook of arts-based research*. Nueva York, Guilford.
- Temper, L., D. del Bene, L. Argüelles y Y. Çetinkaya, 2015. "EJAAtlas, mapeo colaborativo como herramienta para el monitoreo de la (in)justicia ambiental". *Ecología Política*, 48, pp. 10-13.

ÚNETE A OPCIONS

EL CONSUMO ES UNA PODEROSA HERRAMIENTA DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Consumir de acuerdo con tus valores es posible.
Desde Opciones te acompañamos en este proceso y te lo hacemos más fácil.



OPCIONES.COOP

OPCIONES.ORG

LIBROS DE

Alternativas económicas



Búscalos en **librerías**
o pídelos a
contacto@alternativaseconomicas.coop
o al **93 611 63 05**

Breves

Ecoimaginarios en el arte latinoamericano del siglo XXI

María A. Gutiérrez Bascón

Frenar la distopía: diseño especulativo, solarpunk y herramientas visuales para proponer futuros positivos

Sam Holleran

Decolonizar los espacios grises: el arte y la narración como activismo político de los samis

Ellen A. Ahlness y Maria Gracia Gauto

Huertopía. La agricultura urbana y sus imaginarios en la ciencia ficción

José Luis Fernández Casadevante y Nerea Morán Alonso

Movilización artística en conflictos socioambientales: prácticas en la Tierra de los Fuegos en la región de Campania (Italia)

Chiara Mazzarella y Maria Cerreta



Arte y resistencias al extractivismo en Argentina. Lenguajes para defender y reinventar lo común

Gabriela Merlinsky y Paula Serafini

El papel del cine comunitario en las redes de movilización socioambientalistas de Argentina

Soledad Fernández Bouzo y Patricio Bruno Besana

Plantar es político: prácticas artísticas ambientales en el espacio público

Vanessa Badagliacca



Ecoimaginarios en el arte latinoamericano del siglo XXI

María A. Gutiérrez Bascón*

Resumen: La emergencia de la crisis ecológica actual ha encontrado su resonancia creativa en la práctica artística latinoamericana del presente siglo, en propuestas llevadas a cabo por artistas nacidos entre los años setenta y ochenta del pasado siglo. En este artículo, hago un breve recorrido por las obras más significativas de algunos de estos artistas: Rafael Villares (La Habana, 1989), Alexandra Kehayoglou (Buenos Aires, 1981), Ana Teresa Barboza (Lima, 1981) y Alejandro Durán (Ciudad de México, 1974).

Palabras clave: arte contemporáneo, arte ecológico, Antropoceno, Latinoamérica

Abstract: The urgency of the current ecological crisis has found its creative resonance in artistic practices coming from Latin America in the new century, through works carried out by artists born between the 1970s and the 1980s. In this article, I briefly discuss the most significant works by some of these artists: Rafael Villares (Havana, 1989), Alexandra Kehayoglou (Buenos Aires, 1981), Ana Teresa Barboza (Lima, 1981) and Alejandro Durán (Mexico City, 1974).

Keywords: contemporary art, ecological art, Anthropocene, Latin America

* John Morton Center for North American Studies, University of Turku. E-mail: maria.gutierrezbascon@utu.fi.

Introducción

Si bien el término *Antropoceno* aún no ha sido formalmente aceptado para denominar una nueva era geológica, el concepto se ha utilizado ampliamente desde principios del siglo XXI para apuntar al innegable impacto de la actividad humana en la geología terrestre y sus ecosistemas. La realidad de la crisis ecológica parece innegable, especialmente tras la publicación en 2014 del Quinto Informe de Evaluación del Panel Intergubernamental del Cambio Climático. Ante la problemática medioambiental, el arte del nuevo siglo se ha movilizado y ha propuesto obras relevantes como respuesta a las sostenidas preguntas acerca del futuro de la humanidad y de los ecosistemas que hacen posible la vida.¹ El arte latinoamericano reciente no es excepción a la ubicua preocupación por estas problemáticas.

Rafael Villares (La Habana, 1989)

La obra del joven artista cubano Rafael Villares incorpora con frecuencia árboles y entornos naturales para proponer una reflexión sobre la relación sujeto-objeto y sobre cuestiones ecológicas (Price, 2015). En una de sus obras más tempranas, *De la soledad humana* (2009), Villares

1. Aunque algunos han expresado su desconfianza sobre la capacidad del arte para dar cuenta de las complejidades de la cuestión medioambiental sin convertirlas en un espectáculo (Miles, 2010), otros críticos han planteado que el arte puede ser una vía para replantearnos nuestra relación ecológica con el planeta (Davis y Turpin, 2015; Latour *et al.*, 2016; Hedin y Gremaud, 2018; Cheetham, 2018).

suspende en el aire un árbol desenraizado cuyos rizomas se proyectan, en sombras, sobre el suelo de la galería. Rachel Price ha señalado que, en los borradores que el artista dibuja para la obra, el suelo toma la forma del planeta. Price sugiere que la pieza de Villares, al invertir la posición natural de las raíces para situarlas por encima del espectador, alude a un planeta que ya es incapaz de sostener la vida. En su reciente exposición en solitario "Divergencias: paradigma líquido" (octubre de 2018-febrero de 2019), albergada en la galería Factoría Habana, Villares revalida su interés por los temas ecológicos. El hilo conductor de varias piezas de la exposición parece ser el género del paisaje o, más bien, un interés por repensarlo. El propio artista ha declarado en una entrevista que la muestra está motivada por "la idea de cómo cambiar esa noción de paisaje desde el mismo género".² Más concretamente, el propósito de Villares pasa por "empezar a hacer paisajes que evidencien esa relación implícita en la palabra, que es la relación naturaleza-hombre".³

En efecto, W. J. T. Mitchell definió el paisaje como un tipo de representación que media entre la naturaleza y la cultura, y al mismo tiempo presupone una distancia estetizante entre el espectador y la escena (Mitchell, 2002). Para Timothy Morton, esta separación entre ser humano y la naturaleza, entre sujeto y objeto —que la tradición paisajística reinscribe de forma paradigmática—, está en la raíz de la explotación y la degradación del medioambiente (Morton, 2010). Por ello tiene mucho sentido no dejar de lado completamente, sino más bien reexaminar, la tradición del paisaje para repensar nuestra relación con aquello que hemos conceptualizado como "la naturaleza". Y eso es precisamente lo que hacen las piezas (contra)paisajísticas de Villares, con su intento de deconstruir el género y de interrumpir la mirada antropocéntrica tradicionalmente

desplegada sobre el territorio. En *Vértice 1*, Villares ensambla un paisaje monocromático fragmentado, compuesto de tres triángulos anexados de manera aparentemente aleatoria (Imagen 1). El subtítulo de la obra nos hace saber que las tres escenas representadas pertenecen a espacios geográficos distantes entre sí: las Montañas Rocosas, el eje montañoso central de Costa Rica y la cordillera de los Andes. La pieza desnaturaliza el paisajismo al aludir al género como un encaje de convenciones arbitrarias y disloca la perspectiva antropocéntrica del espacio-tiempo que podríamos asociar a la geografía. En *Paradigma 2*, el artista superpone fórmulas científicas a una fotografía de una escena montañosa (Imagen 2). Las precisiones químicas suspenden la contemplación de la escena para recordarnos, quizás, los niveles moleculares que escapan a la vista humana.



Imagen 1. Rafael Villares, *Vértice 1*, 2018. Pastel seco / madera, 200 x 400 cm. Autora: María A. Gutiérrez Bascón.



Imagen 2. Rafael Villares, *Paradigma 2*, 2015-2018. Fotografía / fórmulas científicas, 146 x 109 cm. En colaboración con Carlos Marange. Autora: María A. Gutiérrez Bascón.

2. Véase la entrevista a Rafael Villares del 16 de enero de 2019 en ArtCronica Documenta. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Zy030iUH8Qo>, consultado el 20 de marzo de 2019.

3. Véase la entrevista a Rafael Villares del 14 de enero de 2018 en CubaMás. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FlAanxBgo2M>, consultado el 21 de marzo de 2019.

La preocupación de Villares por el cambio climático y la subida de los niveles del mar se materializa en la pieza *Paradoja topográfica* (2018), en la que el artista deja derretir sobre el papel una serie de maquetas de hielo y pigmentos azules previamente construida como levantamientos topográficos de islas⁴ en peligro de desaparición o ya desaparecidas. La obra se acompaña de una *tablet* en la que los espectadores pueden ver un vídeo del proceso de deshielo de las maquetas. Si Deleuze (2004) había señalado a las islas como espacios utópicos que permiten, en el imaginario, un nuevo comienzo, las islas de Villares son huellas de un futuro (o presente) apocalíptico.

Alexandra Kehayoglou (Buenos Aires, 1981)

Similar preocupación por la desaparición de entornos identitarios puede apreciarse en el trabajo con tapices tradicionales de expresión paisajística de la artista argentina Alexandra Kehayoglou. En su obra *Santa Cruz River* (2018), Kehayoglou documenta el último río de origen glacial que corre libremente por Argentina, justo antes de la destrucción de la cuenca por dos megapresas proyectadas para pronta construcción. Voces ecologistas han advertido del impacto ambiental de estas infraestructuras hidroeléctricas y han señalado la conexión del río con el glaciar Perito Moreno y la posibilidad de que este y otros glaciares retrocedan tras el aumento del nivel del agua en la cuenca. Kehayoglou, que navegó durante siete días por el río para documentar minuciosamente el paraje, ha manifestado que su intención al crear *Santa Cruz River* fue "inmortalizar el río como es ahora, y como ya no volverá a ser; usar mi trabajo como una forma de contribuir a crear conciencia sobre la situación".⁵ A la joven artista no le interesa observar el río con una lente "objetiva": "Hay algo que es

intangible, que no puede registrar un estudio de impacto ambiental", dice (Carbajal, 2018). El trabajo textil de Kehayoglou inscribe, más bien, una memoria afectiva y colectiva del entorno.⁶ La disposición de la obra en el espacio expositivo también invita a experimentar esa memoria en común. Y es que la alfombra de *Santa Cruz River* está dispuesta para ser "habitada" por los visitantes: desciende desde el techo, en gran formato (casi diez metros de largo por algo más de cuatro de ancho), para deslizarse hasta el suelo y quedar reflejada en un espejo cenital que multiplica la perspectiva (Imagen 3). El trabajo textil que da origen a los tapices de Kehayoglou es completamente artesanal; quizás remita a un momento preindustrial, preantropocénico. Es significativo, además, que los materiales de la pieza sean los sobrantes de otros procesos textiles, una posible alusión a las dinámicas del exceso y la carencia que marcan la época del petrocapialismo.



Imagen 3. Alexandra Kehayoglou, *Santa Cruz River*, 2018. Tapiz / lana, 980 x 420 cm.
Fuente: <https://alexandrakehayoglou.com/Santa-Cruz-River>.

Ana Teresa Barboza (Lima, 1981)

La artista peruana Ana Teresa Barboza también conjuga práctica textil y trabajo paisajístico. Los hilos que utiliza proceden de diferentes comunidades indígenas de Perú. Con frecuencia, los paisajes de Barboza parecen estar en un proceso

4. Yolanda Wood ha identificado una suerte de "insulomanía" en el arte cubano reciente, que echa mano de las islas como "metáfora de la identidad regional" (Wood, 2000).

5. Véase la entrevista a Alexandra Kehayoglou del 17 de septiembre de 2017 en NGV Melbourne - NGV Triennial. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aFWdvCfDI-Jw>, consultado el 22 de marzo de 2019.

6. La relación entre las metáforas del acto de tejer y la memoria tiene, de hecho, una larga tradición desde las *Confesiones* de san Agustín (Olney, 1998).

precario de deshilado, o quizás estén, más bien, en curso de ser urdidos, en alusión a la posibilidad esperanzada de rehilar los ecosistemas y nuestra relación con ellos.⁷ En su serie "Animales familiares" (2011), Barboza aborda la relación entre seres humanos, representados a través del dibujo monocromático, y animales, que aparecen bordados en vívidos colores (Imagen 4). La disparidad de medios subraya las tensiones entre



Imagen 4. Ana Teresa Barboza, sin título.

Grafito y bordado en tela, 131 x 186 cm.

De la serie "Animales familiares" (2011).]

Fuente,: <http://anateresabarboza.blogspot.com>.

ambos sujetos, según la propia artista. En sus reflexiones sobre el lugar del arte en el Antropoceno, Davis y Turpin han señalado que es necesario repensar la relación jerárquica que los seres hu-

7. Algunos de estos paisajes textiles forman parte de la serie "Leer el paisaje", cuyas imágenes pueden consultarse en el sitio web de la artista: <http://anateresabarboza.blogspot.com/p/leer-el-paisaje.html>, consultado el 23 de mayo de 2019.

manos han establecido con los animales a través de una especie de "pensamiento metaespecies" que "exponga las interconexiones y permita que otros animales pasen a primer plano" (Davis y Turpin, 2015: 13). En una línea similar parece desplegarse la pieza de Barboza, con la superposición de capas que sitúan al cuerpo humano en el último plano de la composición.

Alejandro Durán (Ciudad de México, 1974)

Finalmente, los componentes residuales reaparecen como material expresivo en la obra de Alejandro Durán. A diferencia de los sobrantes artesanales de Kehayoglou, se trata de residuos plásticos que dan a parar al mar, y que el artista mexicano recoge en las costas de Tulum para su serie "Washed Up".⁸ Según los análisis de Durán, el plástico recolectado en las costas mexicanas para su proyecto proviene de cincuenta y ocho países distintos. "Washed Up" formula así una cartografía global del plástico y subraya la escala generalizada de penetración del contaminante —y del sistema de consumo que le da soporte— en los ecosistemas del mundo. El plástico funciona aquí como lo que Morton ha llamado un "hiperobjeto", es decir, un elemento masivamente distribuido en el tiempo y el espacio que trasciende toda escala humana (Morton, 2013). Durán reutiliza y reordena este "hiperobjeto" en la propia costa mexicana para fotografiar paisajes de tono apocalíptico.

Conclusiones

Como parte del llamado Sur global, Latinoamérica es una de las regiones que más ha sufrido la "violencia lenta" (Nixon, 2013) del cambio climático, la deforestación y otros fenómenos de destrucción medioambiental. Con sus reflexiones sobre la relación de los seres humanos con los ecosistemas que sostienen la vida y con otras especies que también dependen de ellos, sobre la

8. Las imágenes de la serie "Washed Up" pueden consultarse en el sitio web del artista: <http://www.alejandroduran.com/washedupseries>, consultado el 23 de mayo de 2019.

desaparición de entornos naturales por la subida de niveles del mar y sobre los contaminantes que inundan los ecosistemas, Villares, Kehayoglou, Barboza y Durán dan cuenta, a través de su práctica creativa, de una de las problemáticas más urgentes del siglo. ■

Bibliografía

- Carbajal, M., 2018. "La lana como mapa eterno del territorio". Página 12, 14 de febrero. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/95557-la-lana-como-mapa-eterno-del-territorio>, consultado el 22 de marzo de 2019.
- Cheetham, M., 2018. *Landscape into eco art: articulations of nature since the '60s*. University Park, Pennsylvania State University Press.
- Davis, H., y E. Turpin (eds.), 2015. *Art in the Anthropocene: encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. Londres, Open Humanities Press.
- Deleuze, G., 2004. *Desert islands and other texts (1953-1974)*. Nueva York, Semiotext(e).
- Hedin, G., y A. S. Gremaud (eds.), 2018. *Artistic visions of the Anthropocene North: climate change and nature in art*. Nueva York, Routledge.
- Latour, B., L. M. Thorsen y A. Vandsø, 2016. "How to rediscover our ground after nature? A conversation with Bruno Latour". En E. Høyersten (ed.), *The garden*. Londres, Koenig Books.
- Miles, M., 2010. "Representing nature: art and climate change". *Cultural Geographies*, 17 (1), pp. 19-35.
- Mitchell, W. J. T. (ed.), 2002. *Landscape and power*. Chicago, University of Chicago Press.
- Morton, T., 2010. *The ecological thought*. Cambridge, Harvard University Press.
- Morton, T., 2013. *Hyperobject: philosophy and ecology after the end of the world*. Mineápolis, University of Minnesota Press.
- Nixon, R., 2013. *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Cambridge, Harvard University Press.
- Olny, J., 1998. *Memory and narrative: the weave of life-writing*. Chicago, University of Chicago Press.
- Price, R., 2015. *Planet/Cuba: art, culture, and the future of the island*. Nueva York, Verso.
- Wood, Y., 2000. "Visiones de islas en el arte del Caribe contemporáneo". Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/YWood.PDF>, consultado el 16 de marzo de 2019.

Frenar la distopía: diseño especulativo, solarpunk y herramientas visuales para postular futuros positivos

Sam Holleran*

Traducido por Seble Samuel

Resumen: Este artículo analiza el proyecto Solar Punk Futures, una iniciativa de Ellery Studio que actualmente reúne a científicos, investigadores y pensadores visuales para indagar en la transición energética desde la perspectiva solarpunk. Esta perspectiva se pregunta cómo podemos trascender escenarios distópicos y visualizar un futuro sin carbono y con nuevas formas de organización social.

El solarpunk es un movimiento literario y visual originario de Brasil; caracterizado por rechazar el pesimismo de los escenarios distópicos y presentar imágenes de utopías basadas en energías renovables, nos desafía a cambiar nuestros hábitos sociales. Ellery Studio trabaja con varias organizaciones educativas y ONG para romper con la política climática y modelar futuros deseables con novedosas herramientas visuales desde una perspectiva solarpunk. Este artículo propone que un movimiento fundamentalmente estético puede encerrar un poder transformador y que los procesos de diseño especulativo pueden ir más allá de una "visión de futuro" para pasar a ser herramientas de cambio en organizaciones y comunidades.

Palabras clave: estrategia climática, diseño especulativo, escenarios futuros, solarpunk, educación popular

Abstract: This article examines the ongoing program "Solar Punk Futures" an initiative of Ellery Studio Berlin that brings together scientists, researchers, and visual thinkers to examine the energy transition from a Solarpunk perspective. It asks how we can let go of dystopian scenarios and, instead, envision a carbon-free future, and the new forms of social organization that decarbonization will create. Solarpunk is a literary and visual movement that originated in Brazil in the early 2000s. It rejects dystopian pessimism and puts forward images of renewable-powered utopias that challenge us to alter our social habits. Ellery Studio is working with several educational and nonprofit organizations to use Solarpunk as a jumpoff point to break down climate policy and model desirable futures with novel visual tools. This article asks how a largely aesthetic movement can achieve transformative power. And how speculative design processes might move beyond "visioning" to transition organizations and communities.

Keywords: climate strategy, speculative design, future scenarios, Solarpunk, popular education

* Ellery Studio, Berlín. *E-mail:* samholleran@gmail.com.

Introducción

Ante la realidad del cambio climático, reinan los escenarios en imaginarios distópicos. Han proliferado las películas, series de televisión y novelas apocalípticas. Nos bombardean con imágenes de ciudades inundadas, bosques que se queman y proyectos de geoingeniería que terminan horriblemente mal. Deleitarse con la caída de la humanidad puede ser más fácil que tratar de mejorar la terrible situación en la que nos encontramos. Aunque está claro que se deben tomar medidas para salvaguardar el futuro del planeta, es difícil dar el primer paso, y muchos optan por la complacencia. Otros han tratado de salir de este letargo proponiendo ideas radicales sobre qué aspecto tendría un futuro sin carbono. Los pensadores visuales, con su capacidad de invocar futuros alternativos, han estado a la vanguardia, esto incluye el movimiento, relativamente nuevo, solarpunk. Sin embargo, este movimiento todavía navega en una esfera pública desnuda y está aún evaluando la manera en que las visiones gráficas del futuro pueden contribuir a un cambio sistémico real.

Solarpunk: ¿trampolín para la política climática alternativa?

Está claro que, al diseñar nuestro futuro imaginario, se debe ir más allá de la mentalidad utopía/distopía. Los artistas tienen el poder, no solo de sugerir escenarios distópicos, sino de plantear una nueva forma de vivir en el mundo. El solarpunk, movimiento literario y visual que se originó en Brasil en la década de los años 2000, se caracteriza por rechazar el pesimismo distópico y, en cambio, presenta imágenes de futuros impulsados por energía renovable que nos desafían a cambiar nuestros hábitos sociales. Aunque el nombre se basa en los *punks* de *cyberpunk* y *steampunk*, este movimiento se resiste al determinismo tecnológico del primero y el imaginario eurocéntrico del último. Es punk en el sentido de que insiste en un cambio social radical, pero no radicalmente imposible. Los solarpunks se basan en las tecnologías existentes,

como la energía solar y la agricultura urbana, con el fin de "revolver el presente para producir un futuro alternativo" (Hamilton, 2017). Sostienen que el mayor obstáculo no radica en el reequipamiento tecnológico, sino en el replanteamiento social necesario para hacer viable un futuro libre de carbono.

El solarpunk llegó a la esfera pública público como una colección de relatos cortos *Solarpunk: Histórias ecológicas e fantásticas em um mundo sustentável* (Lodi-Rivero, 2012) publicados en Brasil, pero se transformó rápidamente en una especie de género de pintura. Los artistas digitales representaron ciudades inspiradas en el *art nouveau*, llenas de plantas, y las publicaron en Tumblr. Un pequeño grupo de seguidores empezó a surgir, incluyendo varias investigaciones académicas y periodísticas. El auge de este movimiento impulsó a Ellery Studio a crear el Festival Solar Punk (SPF) en 2018, que reunió a científicos, investigadores y artistas. Durante dos semanas de festival, se plantearon nuevas formas de pensar acerca de la transición energética y se propusieron prototipos que destacaron por su creatividad.

Ellery Studio ya había trabajado anteriormente con el Instituto para la Protección del Clima, la Energía y la Movilidad (IKEM) con el fin de divulgar conceptos del *Energiewende* (la transición energética alemana) entre una audiencia no especializada. Esto incluyó la producción del *Infographic energy transition coloring book* (libro para colorear de infografías sobre la transición energética), una mirada hacia la sostenibilidad con gráficas e ilustraciones que pretenden hacer más digeribles cuestiones políticas complejas —es decir, más gente estará dispuesta a leer sobre la transición energética alemana si se les presenta en forma de dibujos— y más comprensibles para el público en general.

Otro de los objetivos del libro era visualizar de manera detallada, por un lado, políticas climáticas alternativas y por otro, técnicas catalizadoras de público previamente reticente. Durante

la producción del libro para colorear, todos los participantes observaron que el proceso de creación de imágenes ayudaba a aclarar posiciones y a articular mejor los escenarios futuros. Intercambiar ideas de forma gráfica y colectiva, a veces como esbozos y diagramas rápidos en trozos de papel, mejoró la alfabetización visual de todo el grupo y la calidad del intercambio de información.

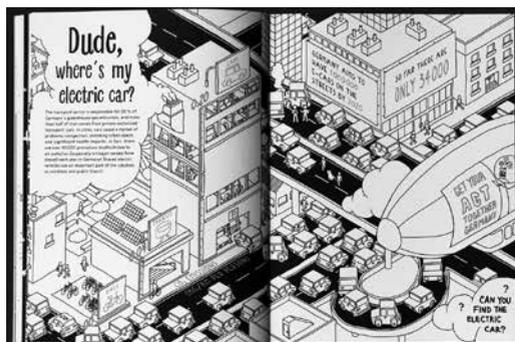


Imagen 1. Infographic energy transition coloring book, una colaboración de Ellery Studio y el IKEM que sentó las bases para el Festival Solar Punk. Autor: Eugen Litwinow.

De imagen a plataforma

Las lecciones aprendidas durante la creación del libro para colorear fueron una gran base para el SPF. Durante dos semanas, se produjo una colaboración entre el colectivo español de ilustración GUTS, la Universidad Técnica (TU) de Berlín y la red de energía renovable Wind-NODE. El proceso se centró en una semana inicial de clases informales durante la que se presentaron diferentes problemas relacionados con la sostenibilidad a los pensadores visuales —ilustradores, pintores, diseñadores, artistas textiles y animadores— en un lenguaje libre de tecnicismos. Durante la siguiente semana el proyecto se centró en la producción creativa, realizando una serie de visitas al lugar en el que más tarde se realizaría una instalación. Este proceso creativo culminó con la instalación de un mural en Ferropolis —una antigua mina a cielo abierto a ciento cincuenta kilómetros de Berlín, que ahora se usa como sede de festivales

musicales— y una exposición itinerante en la TU que contó con el prototipo de una casa para el futuro llamada *Cápsula solar*.



Imagen 2. Participantes en el SPF, del colectivo artístico español GUTS, pintan un mural infográfico en Ferropolis. Autor: Eugen Litwinow.

Andreas Corusa —investigador de la TU que ayudó a poner en contacto a la institución, a Ellery Studio y a los colaboradores creativos— señaló: “Cuando uno trabaja con datos o con aspectos técnicos todos los días, a menudo olvida el panorama general que desea dibujar. Con solarpunk, tuvimos la oportunidad de acceder a un enfoque completamente distinto, un enfoque social y muy holístico”.

Esto hace incluso más evidente, que la planificación para el futuro desde un enfoque “pragmático” a menudo se acaba convirtiendo en un análisis retórico sobre el grado de calentamiento planetario que podría resultar aceptable. Cuando la situación es urgente y las recetas con sentido común “basadas en políticas” fracasan, la importancia de los elementos visuales para ayudar a restablecer las prioridades se hace evidente. Las imágenes nos ayudan a ver o reimaginar radicalmente la situación sobre el terreno. El solarpunk proporciona un marco imaginativo para pensar en las nuevas relaciones sociales que harían posible una descarbonización total.



Imagen 3. Lucía Cordero, artista y organizadora del SPF, trabaja dentro de la Cápsula solar instalada en la Universidad Técnica de Berlín. Autor: Eugen Litwinow.

La creación de prototipos, artefactos materiales y herramientas visuales de educación popular se remonta a las exposiciones universales de mediados de siglo, como la feria Flushing Meadows de la ciudad de Nueva York que tuvo lugar en los años 1964 y 1965 y la Expo 67 de Montreal, donde la presentación de diversos avances tec-

nológicos brindó al público la oportunidad de participar en la construcción de conocimiento científico y de presenciar la extraordinaria competencia de la guerra fría. En estos eventos, el futurismo romántico de los dibujos animados *Los supersónicos* se mezcló con el miedo de la era atómica y la destrucción mutua asegurada. La manera de presentar la información se volvió clave para determinar narrativas sobre los cambios que ya estaban en marcha y los que estaban por venir. Volviendo a las enseñanzas de Kepler, los científicos trabajaron con artistas para implementar herramientas especulativas y literarias con el fin de promover algunas de sus ideas más feroces. Sin embargo, es imprescindible recordar que los avances científicos por sí solos no constituyen el núcleo del modelo solarpunk, sino que conforman las condiciones básicas sobre las cuales pueden ocurrir cambios sociales, que, aunque resultan dificultosos son realmente necesarios. Al fin y al cabo, es en la dislocación social donde entra en juego la parte *punk* del solarpunk.



Imagen 4. Los visitantes interactúan con un tablero de instrumentos animado en la Cápsula solar. Autor: Eugen Litwinow.

En su presentación en el SPF, Markus Graebig, líder del proyecto WindNODE, describió la transición a fuentes de energía menos contaminantes como una oportunidad sobrecogedora pero potencialmente memorable, que podría ser "el equivalente a la llegada a la luna de nuestra generación".¹ Esta analogía es reveladora ya que se remonta tanto a la confianza tecnológica que se respiraba durante los años sesenta como al escenario mundial de la guerra fría. En alemán, la palabra *Energiewende* también está cargada de significación; otra forma conocida para referirse a este concepto es *Die Wende*, "el giro" nombre por el que se conoce el proceso que reunificó Alemania después de 1989 y que volvió a conectar la economía nacional. El uso de este lenguaje implica un cambio fundamental tanto en las estructuras físicas como en las sociales.

Conclusiones

Con su llamado a reimaginar el futuro, el solarpunk pretende incentivar una participación más diversa en la configuración del ambiente construido. El debate sobre si el solarpunk es realmente un movimiento político o simplemente un género estético sigue actualmente abierto. En un artículo de 2018, la crítica Elvira Wilk señala que el solarpunk no trata solamente de cerrar "la brecha de la credibilidad" y demandar "una arquitectura verde agradable [porque] este movimiento perdería su significado si se convirtiera en una extensión de la fantasía colonialista a través de las narrativas de los mismos héroes que abundan en los relatos *steam* y *cyber* [punk]" (Wilk, 2018). En el mejor de los casos, el solarpunk representa la democratización del pensamiento sobre el futuro en un mundo dominado



Imagen 5. Un taller participativo en el SPF.
Autor: Eugen Litwinow.

1. Conferencia de Markus Graebig titulada "Remarks at Solar Punk Festival (SPF)". TU Berlin, 27 de agosto de 2018.

por empresas multinacionales y laboratorios de ideas financiados por instituciones militares, como por ejemplo la corporación RAND. En palabras de David Graeber, el solarpunk "demanda ficciones constructivas e instructivas"

(Graeber, 2012) y pretende asegurar que la participación en la evaluación de temas críticos sea verdaderamente diversa.

Obtener la participación pública en los complejos procesos de toma de decisiones no es fácil, sin embargo, las herramientas de modelado visual en las que los participantes se ven inmersos pueden ser de ayuda a la hora de comprender a qué palancas de poder tienen acceso.

Durante la reestructuración de la iniciativa SPF para su implementación durante un segundo año, Ellery Studio desplegó cabinas de visualización y sesiones comunitarias de dibujo que se llevaron a cabo en los Fridays for Futures (actual huelga estudiantil contra las políticas climáticas) y en las reuniones de participación comunitaria implementadas en Lusacia, región del este de Alemania caracterizada por la minería extensiva. Estos nuevos programas atraen a personas interesadas con una mentalidad diferente de la del solarpunk y los incita a abandonar sus zonas de confort para formar nuevas redes orientadas a la justicia climática con la cultura visual como hilo conductor.

Trabajando como intermediario entre personas provenientes de una gran variedad de campos de estudio, Ellery Studio (y demás colaboradores del proyecto SPF) pretende nutrirse del entusiasmo de un movimiento joven —una cuerda floja entre distintas circunscripciones electorales y diferentes registros de transferencia de información—. Las imágenes de un futuro impulsado por energía renovable nos desafían a modificar nuestros hábitos, pero también deben crear un impacto en una audiencia amplia: si son demasiado áridas, pierden su poder de inspiración; si son demasiado edulcoradas, pierden fuerza, resultando atractivas para políticos y científicos pragmáticos. El resultado ha sido un enfoque palimpsesto que lentamente ha generado un catálogo visual construido a través de una serie de acciones artísticas basadas en la investigación y el intercambio entre científicos y otros especialistas con amplia experiencia en temas relacio-

nados con el urbanismo, la descarbonización y los estudios del futuro. Estos murales, instalaciones, dibujos colectivos, prototipos de cartón y animaciones renuncian a tener un solo estilo estético; su diversidad sugiere la multiplicidad de nuevas formas de vida en un mundo que ha hecho una completa transición hacia la energía renovable. ▀

Bibliografía

- Graeber, D., 2012. "Of flying cars and the declining rate of profit". *The Baffler*, 19, pp. 66-84.
- Hamilton, J., 2017. "Explainer: solarpunk, or how to be an optimistic radical". *The Conversation*. Disponible en: <https://theconversation.com/explainer-Solarpunk-or-how-to-be-an-optimistic-radical-80275>, consultado el 5 de marzo de 2019.
- Lodi-Rivero, G. (ed.), 2012. *Solarpunk: histórias ecológicas e fantásticas em um mundo sustentável*. Brazil, Draco.
- Wilk, E., 2018. "Is ornamenting solar panels a crime?". *e-flux architecture*. Disponible en: <https://www.e-flux.com/architecture/positions/191258/is-ornamenting-solar-panels-a-crime/>, consultado el 1 de marzo de 2019.

Descolonizar los espacios grises: el arte y la narración como activismo político de los samis

Ellen A. Ahlness* y Maria Gracia Gauto**

Resumen: Ha habido que salvar grandes dificultades, pero la visibilidad internacional de la lucha por los derechos domésticos de los pueblos indígenas ha experimentado inmensos avances. No obstante, aunque la literatura académica con frecuencia reconoce sus victorias, no se reconocen tanto algunas de sus formas de resistencia, como la narración y el arte, situadas en un espacio político considerado gris. El arte, como activismo ecológico-político de las comunidades indígenas del Ártico, expone aspectos en los que se entretujan la dominación política, la marginalización social y la vulnerabilidad ecológica. El pueblo sami de Escandinavia utiliza de forma prolífica el arte comunicacional como medio político. Con protestas artísticas dirigidas a la problemática del arreo de venado, sus manifestaciones iluminan su vulnerabilidad histórica y la subyugación del Estado en un contexto contemporáneo.

Palabras clave: arte indígena, activismo político, narración, política indígena

Abstract: Despite significant barriers, Indigenous nations have experienced gains in the international attention paid to their domestic rights struggles. Indigenous political victories are frequently addressed in academic literature, yet other forms of resistance are under-addressed as they exist in a political 'gray space'. Yet resistive art is both intersectional and political. For Arctic indigenous communities, art as political ecology activism addresses the interwoven aspects of political domination, social marginalization, and ecological vulnerability. The Sámi in Scandinavia are among the most prolific in using art and storytelling as political venues, with protest art centering on reindeer herding issues. Herding has a complicated political and social history. For decades, Sámi who did not herd were not considered indigenous by the state. Today, Sámi are denied the right to own enough reindeer to support traditional livelihoods, resulting in socioeconomic ills and self-determination denial. Saami art consequently illuminates historical vulnerability and subjugation in a contemporary context.

Keywords: indigenous art, indigenous politics, political activism, resistance, storytelling

* Department of Political Science, University of Washington.
E-mail: eahlness@uw.edu.

** Evans School of Public Policy, University of Washington.
E-mail: mggauto@uw.edu.

Introducción

“No se puede vencer a la bestia con sus mismos trucos”.

Proverbio sami

Los movimientos ambientalistas indígenas están configurados por procesos tan complicados y diversos como las situaciones políticas que los generan. Gran parte de la literatura académica se concentra en el activismo y los movimientos ambientalistas protagonizados por organizaciones y foros internacionales, debido a su naturaleza explícitamente política. Esta atención se remonta al que se considera el primer intento de defensa indígena ante un organismo internacional, cuando en 1923 el jefe Haudenosaunee Deskaheh defendió en Ginebra los derechos de los pueblos indígenas, una petición que fue desestimada (Sanders, 1980). Sin embargo, los movimientos en defensa de los derechos ambientales y el discurso ambientalista tienden a ser ignorados por la academia.

Brechas en la literatura

Muchas narrativas indígenas referentes al cambio climático se sitúan dentro de un espacio gris; en los márgenes de lo que parte de la academia considera espacios políticos, lo cual no significa que no existan. Estas narrativas se inscriben en un fuerte movimiento para conseguir el reconocimiento de aquellas “políticas más allá del Estado” que reclaman una mayor concienciación ambiental y cambios en el comportamiento humano (Ginsburg, 2002; Wapner, 1996). La negligencia hacia estos canales comunicacionales impide que las voces indígenas estén representadas en el discurso del cambio climático (Ford *et al.*, 2011).

Arte, activismo y resistencia

El activismo y la resistencia que ocupan el “espacio gris” —que incluye las narraciones, el arte y la música— abordan la relación entre los problemas ambientales y los factores políticos,

económicos y sociales de manera intersectorial. Para las comunidades indígenas del Ártico, el arte como activismo ecológico-político aborda, concretamente, aquellos aspectos entrelazados y coloniales que denotan la existencia de la dominación política, la marginación social y la vulnerabilidad ecológica, y lo hace a través de unas formas que toman en consideración los aspectos específicos de su entorno político y sus necesidades culturales.

Los samis y el pastoreo

Los samis en Escandinavia se encuentran entre los grupos indígenas circumpolares más prolíficos en los campos del arte y la narración de historias, y su metodología ejemplifica la naturaleza activista y política que el arte puede alcanzar. Entre estos grupos indígenas, el arte como protesta se centra en la problemática del arreo y el pastoreo de venados, y puede constituir un estudio de caso para indagar sobre la respuesta del activismo ecológico en un contexto político y social específico.

Durante décadas, el Estado no consideraba indígenas a aquellos samis que no pastoreaban. Hoy en día, a los samis se les niega el derecho a poseer el número de venados suficiente para sustentar su modo de vida tradicional. Estas barreras actuales al pastoreo derivan en problemáticas sociales, económicas y fisiológicas, y simultáneamente imposibilitan la autodeterminación. En este contexto, la narración de cuentos y el arte visual actúan como formas de resistencia que iluminan la histórica colonización indígena, su vulnerabilidad y la subyugación del Estado. Así, estos no son espacios grises; iluminan la naturaleza política del arte. A continuación exploramos, a través de dos casos, el arte y la narración samis en relación con el desarrollo de las políticas de pastoreo de venados en Noruega.

Contextualización del pastoreo

Los medios de vida de los samis noruegos están históricamente arraigados en el pastoreo y la

caza de venados y en la pesca costera. Según los registros, entre los siglos xv y xvii pocas leyes limitaban el pastoreo. Sin embargo, el panorama cambió a finales del siglo xvii, cuando surgieron nuevas leyes en el contexto de la construcción de las naciones escandinavas (Noruega, Suecia y Finlandia). Como resultado del proceso, a los samis residentes en el extremo norte se les exigió pagar impuestos por las pieles y la carne de los venados, lo que derivó en la necesidad de incrementar el tamaño de las manadas.



Imagen 1. Mapa de las tierras originarias samis. Fuente: Sapmi Map.

En el siglo xix, la extensión de las vías férreas y de las carreteras obstruyó las rutas de migración del venado y las áreas de pastoreo. Simultáneamente, las políticas de asimilación del Estado impidieron que las nuevas generaciones se educasen en la cultura tradicional, lo que disminuyó el número de samis involucrados en el pastoreo. Estas prácticas, incluidas las de las escuelas misioneras, persistieron hasta mediados del siglo xx (Gaski, 2013). Durante este periodo de tiempo, el número de pastores samis decayó drásticamente. En la década de 1970, el Gobierno ofreció incentivos para sacar a los pastores de la profesión y disminuir la cantidad de venados. Sin embargo, nunca se consultó con los samis, y el número de venados aumentó en respuesta a los nuevos incentivos del mercado. Como consecuencia, el

Estado comenzó a aplicar leyes de sacrificio para disminuir la población de venados, considerada excesiva. Esto, en el nuevo milenio, condujo a una masacre de estos animales.

En Noruega, las leyes de sacrificio son controvertidas, y son ejemplo de la falsa dicotomía de valores que enfrenta las necesidades ambientales con los derechos indígenas. Las políticas referidas a los venados son parte de un debate mucho más amplio sobre si hay que priorizar los derechos ambientales o indígenas (incluido el derecho a vivir conforme a sus medios tradicionales). El Ministerio de Agricultura y Alimentación de Noruega defiende las leyes de sacrificio, que considera necesarias para regular el elevado número de venados en el país (unos doscientos veinte mil) y evitar el sobrepastoreo en el delicado ecosistema de la tundra (Estadísticas de Noruega, 2016). Según el Estado, hay que prevenir el crecimiento excesivo de la población de venados para que toda la industria de arreo y pastoreo se mantenga en márgenes ecológica y culturalmente sostenibles. Con esta justificación, el Gobierno considera que la ley es "razonable y objetivamente justificable" (Suprema Corte de Justicia, 2017). Sin embargo, la ley ha generado fuertes críticas y resistencias entre los samis.

El arte como protesta ante el sacrificio

En el año 2014, se ordenó al pastor noruego sami Jovsset Ante Sara que sacrificara cuarenta y uno de los ciento dieciséis renos que formaban su rebaño. Como respuesta, el pastor presentó su caso ante el Tribunal Supremo de Noruega. Argumentó que, si cumplía la orden, no podría mantenerse a sí mismo ni a su familia. Añadió que la política del Gobierno infringía los derechos de los indígenas. El Tribunal Supremo falló en contra de Sara por considerar que el derecho a poseer una manada de renos no abarcaba "el derecho a tener suficientes renos como para disfrutar de un rendimiento financiero". Ante esta resolución, Sara expresó su intención de llevar el caso al Tribunal Europeo de Derechos Humanos.

Si bien la epopeya de Sara por los principales canales de la corte es explícitamente política, el reconocimiento global de este caso se logró en gran parte debido al arte de protesta de la artista y activista Máret Anne Sara, hermana de Jovsset Ante. Cuando Jovsset Ante llevó su caso por primera vez al tribunal de distrito de Finnmark en 2016, Máret Anne le acompañó exhibiendo una primera muestra de su arte de protesta: un montón de cabezas de reno ensangrentadas y coronadas por una bandera noruega.

Gracias a esta intervención artística, se publicó la primera noticia internacional acerca de Jovsset Ante. Durante las semanas siguientes, medios como *The New York Times*, CBC Television (Canadá), BBC y France 2, entre otros, dedicaron sendos reportajes a las políticas de sacrificio y las calificaron de "regresivas". Jovsset Ante ganó el caso contra el distrito, pero finalmente este pasó a la Corte Suprema en diciembre de 2017. Mientras la corte deliberaba, Máret Anne llevó a cabo otra exhibición masiva de arte de protesta: cuatrocientos cráneos de renos acribillados a balazos colgaron frente al Stortinget, el Parlamento de Noruega en Oslo.



Imagen 2. Máret Anne Sara.
Autora: Tara Khandelwal.

Los cráneos provenían de un matadero cercano a la comunidad sami de Kautokeino, y la elección tenía unas fuertes connotaciones históricas. En el año 1852, un grupo de samis se sublevó contra las autoridades noruegas y los mercaderes explotadores, en lo que se conoció como el levantamiento de Kautokeino. Dos de los líderes samis fueron ejecutados, el resto fue encarcelado. Los

agujeros de bala en los cráneos se añadieron a modo de símbolo de la colonización occidental. En el transcurso de la deliberación de la corte, los cráneos se deterioraron mientras pasaban por varias etapas de descomposición. Según Máret Anne, "la energía todavía está aquí, junto a las cabezas. Están simultáneamente muertas y vivas" (Martyn-Hemphill, 2017). El arte ecológico provocó una respuesta nacional e internacional masiva; las asociaciones samis se mostraron decepcionadas ante el tremendo esfuerzo que fue necesario llevar a cabo para lograr que la comunidad internacional se interesase por su difícil situación.



Imagen 3. Cráneos colgados frente al Parlamento Noruego. Autora: Heinz Bunse.

La resistencia por medio de la narración de cuentos

El caso de Jovsset Ante obtuvo el apoyo de la amplia comunidad artística sami, incluso de los cantantes de *joik*. El *joiking* es una forma de narrar cuentos cantando, una poesía "profundamente personal y, a la vez, relevante para toda la comunidad" (Gaski, 1999: 5). A través del texto y la interpretación, los cánticos *joik* son símbolos políticos, y muchos intérpretes samis preservan la esencia de las convenciones de narración tradicionales mientras abordan las injusticias contemporáneas y los desafíos sociales. Un ejemplo de esta práctica es el de la artista sami Elle Márjá Eira, quien combina el canto con pantallas visuales y vídeos para enfatizar la importancia cultural del pastoreo y condenar la marginación sancionada por el Estado.



Imagen 4. Instantáneas del video *Guođohit*. Autora: Elle Márjá Eira.

Según el doctor Nicholas Tyler de la Arctic University of Norway, “los pastores samis están siendo aplastados físicamente por carreteras, represas, minas, ferrocarriles y parques eólicos. Luego se les dice que son insostenibles” (Martyn-Hemphill, 2017). Al negárseles justicia a través de los canales políticos tradicionales, los artistas-activistas abordan las injusticias por medio del arte ecológico-político. Es una estrategia con beneficios comunicativos, pues trasciende las barreras culturales de una forma que los espacios políticos no logran.

Al respecto, el arte sami ha sido repetidamente referenciado por los pueblos circumpolares y las naciones simpatizantes en las organizaciones internacionales para ilustrar la necesidad de crear instituciones que den más poder a los indígenas en la tomar decisiones. Por ejemplo, se hizo referencia al arte de Sara en el Consejo Ártico para resaltar la importancia de incorporar el conocimiento local tradicional en la elaboración de las políticas de uso de tierras.

Conclusiones

La fe de los samis en el arte como medio político se basa en un viejo proverbio: “No puedes vencer a la bestia con sus propios trucos”. Una frase que tiene las mismas connotaciones que la de la poeta Audre Lorde: “Las herramientas del maestro nunca dismantlarán la casa del maestro”. No obstante, esta consideración requiere una interpretación más profunda, de lo contrario el dicho provocaría una inacción cínica: si los marginados no pueden apropiarse de las herramientas del Estado (como los tribunales estatales), en una época en que el Estado determina todo, solo sería posible quedarse cruzado de brazos (Lorde, 1984). Sin embargo, este no es el caso. Las cosas buenas, poderosas y útiles existen fuera del kit de herramientas del maestro. Estos procesos no son infalibles; no solo hay éxitos en el historial del arte activista contra los Estados que se resisten a reconocer los derechos indígenas. Sin embargo, el mismo acto de reapropiarse de la protesta al incorporar mensajes culturales y visuales en su comunicación ya es significativo. Al buscar una alternativa a los caminos de protesta dominados por el Estado, los pueblos indígenas crean estrategias de desarrollo

propio para defender su autodeterminación. De esta manera, las fuerzas creativas, artísticas y locales de la cultura sami desafían el dominio de los procesos estatales y el colonialismo ecológico y a la vez logran conectarse con audiencias internacionales en un proceso simultáneo de resistencia y construcción de lazos. ■

Bibliografía

- Estadísticas de Noruega, 2016. "07688: Sámi statistics. Reindeer taken by predators, compensation applied for and granted, by type of predator. Selected areas 2007-2008 - 2015-2016". Statbank Norway. Disponible en: <https://www.ssb.no/en/statbank/table/07688/?rxid=e6d165a6-51ff-4b4b-965a-6a06f06e2d50>, consultado el 30 de mayo de 2019.
- Ford, J., W. Vanderbilt y L. Berrang-Ford, 2011. "Authorship in IPCC AR5 and its implications for content: climate change and indigenous populations in WGII". *Climatic Change*, 113 (2), pp. 201-213.
- Gaski, H., 1999. "The secretive test: yoik lyrics as literature and tradition". *Nordlit*, 3 (1), pp. 3-27.
- Gaski, H., 2013. "Indigenism and cosmopolitanism: a pan-sámi view of the indigenous perspective in sámi culture and research". *AlterNative*, 9 (2), pp. 113-124.
- Ginsburg, F., 2002. "Screen memories: resignifying the traditional in indigenous media". En F. Ginsburg *et al.* (eds.), *Media worlds: anthropology on new terrain*. Berkeley, University of California Press, pp. 39-57.
- Lorde, A., 1984. "The master's tools will never dismantle the master's house". En A. Lorde, *Sister outsider: essays and speeches*. Berkeley, Crossing Press, pp. 110-114.
- Martyn-Hemphill, R., 2017. "In Norway, fighting the culling of reindeer with a macabre display". *The New York Times*, 6 de diciembre. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2017/12/06/world/europe/reindeer-norway-trial.html>, consultado el 30 de mayo de 2019.
- Sanders, D., 1980. *Background information on the World Council of Indigenous Peoples: the formation of the World Council of Indigenous Peoples*. Copenhagen, International Work Group for Indigenous Affairs.
- Suprema Corte de Justicia de Noruega, 2017. "State v. Sara. Oslo: the Supreme Court of Norway". Disponible en: <https://www.domstol.no/globalassets/upload/hret/decisions-in-english-translation/hr-2017-2428-a.pdf>, consultado el 30 de mayo de 2019.
- Wapner, P., 1996. *Environmental activism and world civil politics*. Albany, State University of New York Press.

Huertopía. La agricultura urbana y sus imaginarios en la ciencia ficción

José Luis Fernández Casadevante* y Nerea Morán Alonso**

Resumen: Los relatos sobre el futuro nunca han sido narraciones neutrales o meros juegos literarios, pues en las imágenes sobre el mañana lo que principalmente se proyecta son los retos y valores del contexto socioeconómico del momento en que se escribe. La agricultura urbana ha sido un elemento presente en obras de referencia, ya sea como actividad cotidiana, aspiración, elemento de esperanza o isla de resistencia. Se observa una influencia recíproca entre el experimentalismo cultural y ambiental de las distintas épocas y las connotaciones que adquiere esta actividad en la literatura de ciencia ficción. Esto se manifiesta en las utopías del siglo XIX en reacción a la ciudad industrial y en la aspiración a una sociedad ecológica de los años setenta, así como en las distopías y relatos recientes de recomposición social tras colapsos ambientales.

Palabras clave: agricultura urbana, utopía, ciencia ficción, distopía

Abstract: The stories about the future have never been neutral narratives or mere literary games, in the images about tomorrow what is mainly being projected are the challenges and values of the socioeconomic context of the moments in which they are written. Urban agriculture has been an element present in reference works, as a daily activity, an aspiration, an element of hope or an island of resistance. A reciprocal influence can be observed between the cultural and environmental experimentalism of different periods and the connotations that this activity acquires in science fiction literature. This can be seen in the utopias of the 19th century in reaction to the industrial city, in the aspiration to an ecological society in the 70s, and in the dystopias and recent stories of social reconstitution after environmental collapses.

Keywords: urban agriculture, ecology, science fiction, dystopia

Introducción

La agricultura urbana se ha convertido en un elemento estratégico para avanzar de forma práctica hacia una nueva cultura del territorio y abrir la discusión sobre la forma en que se van a alimentar

* Garúa S. Coop. *E-mail:* kois@garuacoop.es.

** Germinando S. Coop. *E-mail:* nereamorán@germinando.es.

las ciudades del futuro. Una actividad convertida en símbolo de las demandas de ecologizar y re-naturalizar tanto los entornos urbanos como los imaginarios socioculturales. La huertopía (*hortus* y *topos*) reivindica que los huertos echen raíces en el corazón de las ciudades, ya sea en las descritas por la ciencia ficción o en las que habitamos.

Una ficción preocupada por echar raíces

Todo inicio tiene algo de arbitrario, pero podríamos empezar este recorrido recuperando la *Utopía* que escribió Thomas Moro en el siglo XVI, a caballo entre la desesperanza del inicio de los cercamientos de las tierras comunales y las ilusiones despertadas por el "descubrimiento del Nuevo Mundo". Un relato crítico con su presente, que esbozó una sociedad alternativa en la que ciudad y campo se encontraban en armonía. En su obra, Moro contempló la necesidad de que todos los habitantes de estas ciudades autosuficientes conocieran de primera mano la actividad agraria: debían servir dos años trabajando en el campo, y contaban con huertos de autoconsumo en los patios de las viviendas urbanas para ejercer esta actividad de forma continuada a lo largo de su vida.

La simbiosis entre campo y ciudad, así como la proliferación de la agricultura urbana, inspiraron la imaginación política del socialismo utópico del siglo XIX, en el contexto del entorno inhabitable y las condiciones de vida que siguieron al desarrollo de la ciudad industrial (Fernández Casadevante y Morán, 2015). Los falansterios de Fourier y las comunidades experimentales cooperativas como New Harmony, Icaria o la Ciudad Jardín las incorporaron a su ideario. La obra de William Morris, *Noticias de ninguna parte* (2011), publicada en 1890, es la que nos deja la imagen más seductora del futuro. Londres pierde su centralidad urbana, muchos barrios de casas inhabitables se desurbanizan y sus solares quedan para la agricultura urbana, la jardinería y el esparcimiento. En esta visión, se conservan las zonas centrales de la ciudad, incluso se recupera una

cuidada arquitectura y se delimitan algunos de los espacios más densamente poblados para quienes desean mantener estilos de vida más urbanos.

La literatura utópica evolucionó desde la concepción de sociedades ideales ubicadas en lugares imaginarios o experimentos fuera de las ciudades preexistentes hasta sociedades ideales que no estaban pensadas en otro espacio, sino en otro tiempo. Este tránsito va de las utopías clásicas (Moro, Campanella...) a las que arrancan con saltos temporales (*El año 2000* de Bellamy, *Noticias de ninguna parte* de Morris, *La máquina del tiempo* de H. G. Wells...) y desembocan en la ciencia ficción.

La época dorada de la ciencia ficción coincide con el periodo de bonanza económica y optimismo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Los años cincuenta produjeron una inflación de imágenes futuristas (robots, coches voladores, domótica, colonización del espacio exterior...) que ignoraban la agricultura urbana en favor de los imaginarios asociados a la revolución verde y la mecanización del campo (cosechadoras voladoras, tractores manejados a control remoto, granjas controladas por científicos con batas blancas...).



Imagen 1. Astronautas agricultores.
Fuente: Victory Gardens of Tomorrow.

La contracultura y el *land art*: sembradores de ecotopía

Los años sesenta supusieron un terremoto cultural que removió los cimientos de las cosmovisiones sociales de Occidente, afectó a todas las instituciones y cortocircuitó las lógicas de la costumbre y la autoridad. El surgimiento del ecologismo se explica por la simbiosis de los nuevos conocimientos científicos críticos y el auge de la contracultura, que impulsa una oleada de iniciativas comunitarias basadas en la autonomía local y la autosuficiencia barrial. La agricultura urbana fue una herramienta clave en la generalización del experimentalismo que se tradujo en logros como la acuicultura, las placas solares, los primeros aerogeneradores, las miniplantas de etanol para convertir basura en energía, los proyectos de economía cooperativa, el compostaje, etc.

La agricultura urbana, más allá de su dimensión material en la producción de verduras y hortalizas, se convirtió en un símbolo que condensó las aspiraciones del ecologismo. El verde frente al gris, la vida frente al deterioro y la mercantilización, el esfuerzo colectivo frente al individualismo, la alimentación saludable frente al deterioro ambiental. Durante los años setenta, estos imaginarios se popularizaron más allá de los círculos activistas de la mano del *land art* o ecoarte, encargado de llevar las obras de arte a la naturaleza y las obras de la naturaleza a los museos.

Por todo Estados Unidos, se desarrollan experimentos que anuncian el reverdecimiento urbano y social. En la Costa Este, en Nueva York, la parcela renaturalizada con la flora del siglo XVI de Alan Solvist, el campo de trigo frente a las torres gemelas de Agnes Dees, las bombas de semillas de las Green Guerrillas y la proliferación de huertos comunitarios en solares abandonados de la mano de este colectivo y de otros artistas como Adam Purple y su Garden of Eden. En la Costa Oeste, epicentro del movimiento *hippie*, los espacios de colectivos como los Diggers en California y experiencias como The Farm de Bonnie Ora Shreck o el People's Park en Berkeley.

En 1975, en este efervescente contexto, Ernest Callebach escribió la novela *Ecotopía* (2013), una ficción que mezcla la recopilación de artículos periodísticos y el diario de viajes del primer periodista en visitar un nuevo país surgido tras la independencia de un fragmento de la Costa Oeste de Estados Unidos. En sus escritos describe el complejo proceso de desarrollo de una sociedad ecologista y anticapitalista, las transformaciones socioeconómicas que se suceden, los cambios políticos y las alteraciones en los estilos de vida. Entre sus habitantes, la jardinería popular es una de las actividades más extendidas. Hay plantas hasta dentro de los trenes, se renaturalizan espacios emblemáticos como Market Street en San Francisco y se cultivan flores en los socavones del asfalto sistemáticamente. El texto describe los huertos escolares y el impulso al cooperativismo alimentario, y cómo los habitantes de las ciudades se implican en actividades relacionadas con el cultivo de alimentos, el compostaje o las granjas urbanas. La expresión "agricultura urbana" no aparece tal y como se maneja en la actualidad, no se habla de huertos comunitarios ni de cultivos en azoteas, pero ese espíritu sobrevuela el conjunto de la obra. El autor lo reconoció en una entrevista reciente.

De la ingenuidad y la ilusión por la viabilidad de hacer realidad la ecotopía, se pasó, en la década siguiente, al surgimiento del *ciberpunk*, en pleno auge del neoliberalismo, que describió un futuro colapsado ambientalmente, plagado de nuevas tecnologías, *hackers* y megacorporaciones, sin un atisbo de verde urbano ni mucho menos de agricultura.

Plantarse ante el colapso de las sociedades industriales

En 2009 Margaret Atwood creó a los Jardineiros de Dios, una secta ecorreligiosa surgida al calor del colapso de las sociedades industriales y de la proliferación de las catástrofes ambientales descritos en *El año del diluvio*. Estos viven en las *plevillas*, periferias de la ciudad amurallada que quedan fuera del control institucional,

donde predicán la defensa de la naturaleza y la reconstrucción comunitaria de estilos de vida sostenibles. Vegetarianos, feministas y pacifistas, enseñan a sus discípulos las artes esenciales para sobrevivir, la horticultura y la defensa personal. La sede principal de los Jardineros se encuentra en un edificio recuperado cuya principal seña de identidad es el EdenCliff Rooftop Garden: un huerto cultivado en la azotea, que les permite autoabastecerse de frutas y verduras, prueba del resurgimiento de una actitud regenerativa hacia la naturaleza.

Atwood pudo inspirarse en un episodio histórico de la Baja Edad Media. Los jardinistas fueron una de las sectas milenaristas que radicalizaron las concepciones del cristianismo. Bandas de desposeídos, lideradas por Aquilino de Tours, se entregaban al cultivo de la tierra sin descanso, y en ese *furor hortensis* mortificaban su cuerpo como forma de expiar los pecados. Con la consigna "plantad el cielo", se afanaron en crear hermosos huertos y jardines, y por medio de esta actividad aspiraban a la salvación colectiva y a la construcción del paraíso terrenal (Beruete, 2018).



Imagen 2. Cultivar para sobrevivir a un apocalipsis zombi. Fuente: fotograma de la serie «The Walking dead».

También distintas series televisivas como los apocalipsis zombis de «Walking dead» o «Revolution», en que ha habido un apagón energético, muestran la agricultura urbana como una característica omnipresente en los refugios y asentamientos de las comunidades de supervivientes más democráticas. Una actividad que, con mayor o menor intensidad, forma parte de las tareas

obligatorias de sociedades que enfrentan una escasa disponibilidad energética y una pérdida de complejidad tecnológica y económica.

En *Nueva York. 2140* de Kim Stanley Robinson, publicada una década después de *El año del diluvio*, con el agravamiento de la crisis ecosocial, se presenta la ciudad de Nueva York medio inundada a consecuencia del cambio climático. Allí conviven un capitalismo financiarizado y una constelación de iniciativas populares autogestionadas. Entre ellas, rascacielos reconvertidos en cooperativas de vivienda, huertos hidropónicos, granjas urbanas en las azoteas y sistemas de cría de pescado asociados a los edificios. Una visión optimista de la capacidad para adaptarse a la crisis ecológica, en la que la resiliencia de las ciudades permite un alto grado de autosuficiencia en la producción de alimentos.

Espacios para sembrar futuro

En los años noventa, Jesús Ibáñez (1994) distinguía una ciencia ficción conservadora, que imagina futuros idílicos y sin conflictividad social, y cuyo motor de transformación son los descubrimientos científicos o las innovaciones tecnológicas; un lugar deseable hacia el que conviene dirigirse para dar continuidad al presente. En contraposición, hay una ciencia ficción transformadora, distópica, opresiva y con una mirada más desencañada sobre las tendencias autoritarias, la falta de control social del conglomerado tecnocientífico y la insostenibilidad ambiental. Estas imágenes de futuros indeseables, desde 1984 hasta *Un mundo feliz* o *Blade Runner*, además de indagar sobre la evolución de la sociedad, persiguen tener un efecto en la realidad, provocar inquietud, llamar a la acción para cambiar el presente y evitar que el camino desemboque en el final proyectado.

Conclusiones

Como apunta Kim Stanley Robinson (2019), en el escenario actual de previsible colapso ecológico las distopías han devenido conservadoras y previ-

sibles; transmiten la incertidumbre, los miedos o el malestar presentes en nuestras sociedades. Los futuros catastróficos ficcionados en el pasado comienzan a ser demasiado probables, y pierden su valor como detonadores del cambio social. El reto no es describir nuestras ansiedades, sino esbozar representaciones de sociedades alternativas al capitalismo, que estimulen la imaginación política, incentiven la acción y movilicen la esperanza. Y es que, como afirma Jameson (2009), lo que ofrece la literatura utópica cuando trata de pensar algo radicalmente distinto de lo conocido son imágenes invertidas o condicionadas de la sociedad que las ha generado. Por tanto, uno de los principales aportes de estos relatos utópicos es hacernos conscientes de nuestras propias limitaciones al proyectar nuevos mundos.



Imagen 3. Un hueco para la huertopía en el corazón de la ciudad. Fuente: mural del Teatro Polivalente Ocupado, Bolonia.

La agricultura urbana se vincula con las utopías reales investigadas en medio mundo por Erik Olin Wright (2014), en las que lo pragmáticamente posible no es independiente de nuestra imaginación, sino que, al contrario, toma forma a partir de nuestras visiones de la realidad y nuestras formas diferentes de habitarla. Ante la crisis ecosocial y la insostenibilidad del sistema agroalimentario, la huertopía siembra narrativas y estilos de vida que deben servir como avanzada en la reconstrucción de las alianzas entre el campo y la ciudad. ■

Bibliografía

- Beruete, S., 2018. *Verdolatría. La naturaleza nos enseña a ser humanos*. Turner Noema.
- Callebach, E., 2013. *Ecotopía*. Linterna Sorda.

- Fernández Casadevante, J. L., y N. Morán, 2015. *Raíces en el asfalto. Pasado, presente y futuro de la agricultura urbana*. Madrid, Libros en Acción.
- Ibáñez, J., 1994. *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid, Siglo XXI.
- Jameson, F., 2009. *Arqueología del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid, Akal.
- Morris, W., 2011. *Noticias de ninguna parte*. Madrid, Capitán Swing.
- Olin Wright, E., 2014. *Construyendo utopías reales*. Madrid, Akal.
- Stanley Robinson, K., 2019. "Dystopias now". *Commune*, 2. Disponible en: <https://communemag.com/issue/spring-2019/>, consultado el 14 de mayo de 2019.

Movilización artística en conflictos socioambientales: prácticas en la Tierra de los Fuegos en la región de Campania (Italia)

Chiara Mazzarella* y Maria Cerreta**

Resumen: Aunque en la región de Campania la crisis de residuos oficialmente concluyó a finales de 2009, la acumulación de desechos peligrosos en tierras agrícolas cercanas a zonas residenciales —derivada de décadas de gestión ineficiente y de la eliminación ilegal de residuos— causó graves daños al medio ambiente y a la salud humana. Ante la generalización de esta situación, varios grupos de ciudadanos tomaron conciencia de los riesgos que podían derivarse de esta crisis ambiental. El primer indicador de una nueva conciencia ecológica fueron las manifestaciones y protestas populares, a las que pronto se unió la acción de asociaciones y grupos organizados que empezaron a reclamar enérgicamente el derecho a disponer de un medio ambiente óptimo. En este artículo se han seleccionado diversas prácticas artísticas y se las analiza para trazar un marco relativo al proceso de sensibilización y de activismo de asociaciones y movimientos como reacción a la emergencia producida por los residuos contaminantes. A través de una evaluación *ex post*, se han identificado los componentes más importantes de las distintas prácticas artísticas colectivas, con el objetivo de orientar un nuevo modo de gobernanza territorial.

* Estudiante de doctorado, Departamento de Arquitectura (DiARC), Universidad de Nápoles Federico II. *E-mail:* chiara.mazzarella@unina.it.

** Estudiante de doctorado, profesora de Evaluación Ambiental, Departamento de Arquitectura (DiARC), Universidad de Nápoles Federico II. *E-mail:* maria.cerreta@unina.it.

Palabras clave: movilización artística, conflictos socioambientales, residuos, evaluación *ex post*

Abstract: The end of waste emergency was formally declared in the Campania Region, by the end of 2009. After decades of inefficient management and an illegal disposal phenomena, hazardous waste dumped in agricultural fields in the vicinity of residential areas has caused environmental and human health damage. This widespread emergency led various groups of citizens to become aware of the important risks due to the environmental crisis. The demonstrations and popular protests were the first indicators of a new ecological consciousness and, simultaneously, associations and organized groups began to strongly claim the right to the environment and to health. The paper analyzes a selection of practices to outline a framework on the processes of awareness and artistic activism of associations and movements, in reaction to waste emergency. Through an *ex-post* evaluation approach, the significant components that characterize the different practices are identified, in order to orient new territorial good governance.

Keywords: art mobilization, socio-environmental conflicts, waste, *ex-post* evaluation

Introducción: la crisis de los residuos en la región de Campania

Tras analizar más de tres mil quinientos recursos llegados a Estrasburgo, en el año 2019 el Tribunal Europeo decidió incoar un juicio contra el Gobierno italiano. Los demandantes denunciaban que, aunque las autoridades conocían el estado de riesgo real e inminente para la vida de las personas en la llamada Tierra de los Fuegos (en la región de Campania, en el sur de Italia), no tomaban las medidas adecuadas para reducir el peligro y no informaban a la población sobre los perjuicios para la salud.

La Tierra de los Fuegos constituye un contexto complejo y es la expresión de una profunda crisis territorial (D'Alisa *et al.*, 2010; De Rosa, 2018; Berruti y Palestino, 2019).¹ El nombre de Tierra de los Fuegos se acuñó en el año 2003, en el informe "Ecomafia" de la ONG Legambiente, y describe la presencia de residuos vertidos y quemados en campos, cunetas y lugares marginales, cuyos humos tóxicos esparcen sustancias contaminantes para el aire, el suelo y las aguas. Desde los años ochenta, la crisis de residuos es un fenómeno extendido a escala nacional, que ha implicado a organizaciones criminales, entidades públicas y privadas (Mazza *et al.*, 2018; Ancona *et al.*, 2014). En este contexto, han surgido comités, movimientos y asociaciones para reclamar sus derechos a la protección de la salud y también para actuar. En un territorio donde las actividades económicas de la camorra tienen mucha fuerza, algunos grupos valientes están trabajando para activar modelos comunitarios alternativos con el arte como fundamento, pues lo consideran una poderosa herramienta para transmitir mensajes de indignación y protesta.

1. Toda Italia podría ser considerada una Tierra de los Fuegos, si se tiene en cuenta el mapa de fuegos en instalaciones de tratamiento de residuos en el país confeccionado por Claudia Mannino.

Resistencia artística en los conflictos sociomedioambientales

Durante años, artistas y grupos de diferente índole se han ocupado de la crisis medioambiental en Campania y han expresado con fuerza mensajes de denuncia a través de las artes (Tabla 1).

En este heterogéneo panorama, algunas prácticas artísticas han generado cooperación social, además de expresar disensión y protestas, y así se han unido energías e inquietudes en proyectos de denuncia, intercambio, reapropiación de espacios y reflexión crítica.

Esculturas vivientes: acciones colectivas en la Tierra de los Fuegos

Durante sus últimos quince años de carrera, Joseph Beuys llevó a cabo el proyecto *Difesa della natura* en Italia. En él, a través de una acción artística, política, ecológica y humanitaria, expandía el concepto de obra escultórica a la sociedad humana. El concepto beuysiano de esculturas vivientes se basa en la cooperación y comunicación solidaria y libre entre personas de distintas culturas, orígenes, religiones y clases sociales. A partir de este planteamiento, examinamos a continuación cuatro acciones que tuvieron lugar en la Tierra de los Fuegos (Diagrama 1, Imagen 1), en las que se modelaron esculturas vivientes y se generaron acciones de innovación social en respuesta a la crisis medioambiental.

1. Bidonvillarik, creada en Villaricca (Nápoles) en el año 2006, es una idea original del grupo musical Marenia, fundador de la asociación Illimitarte, que apoya a jóvenes y lucha contra la camorra, el racismo, la xenofobia, la homofobia y la violencia por medio del fomento de la música y la libertad. Bidonvillarik crea música con objetos, desechos y todo lo que se puede reutilizar. Cada año, la banda renueva los miembros y, a lo largo del tiempo, ha logrado fama y ha llamado la atención de medios de comunicación como la BBC. Otra versión es la Bidonvillarik Vegetables Orchestra: interpreta música con

N.	NOMBRE	ARTISTAS / PROMOTOERS	LUGAR	AÑO	DURACIÓN	ARTE	TIPOLOGÍA DE EVENTO	TEMA	RESULTADOS
1	Bidonvillark – Industria percussive riciclante	Illimitarte – Asociación cultural and musical	Villaricca (Nápoles)	2006	En curso	Música	Open orquesta	Crear música tocando objetos y residuos	Cohesión social e intercambio cultural
2	Blutiful Cauntry	Esmeralda Calabria, Andrea D'Ambrosio	Nápoles / Caserta	2007	/	Film	Documental	Devastación de la Campania Felix	Sensibilización sobre los fenómenos ilegales y los daños a la salud
3	Postales del duende de la tierra de los fuegos	Mauro Fagnano	Orta di Atella, Caivano, Casoria/ Afragola border; Terzigno S.Giuseppe Vesuviano Chiaiano, Taverna del Re-Confine Giugliano- Villaricc, Acerra Incineritor (Nápoles)	2012	8 performances	Instalación & Fotografía	Visitas de un duende a vertederos de residuos tóxicos	Parte del "Frente de liberación de los duendes de jardín"	Sensibilización sobre los fenómenos de disposición ilegal de residuos en la región Campania
4	"Prendamos la esperanza" evento	Promovida por las Asociaciones "Work in progress" and "ABC – Abanova Bene Comune"	San Cipriano D'Aversa, Casal di Principe e Casapesenna	2013	/	Escultura	Instalación de 150 maniqués en botellas de plástico	Alto número de enfermedades por cancer	Sensibilización sobre los riesgos para la salud
5	Tierra de los fuegos y del sol...(fuoco fumm cenere e pizza)	Raffaele Bova	Museo d'Arte Contemporanea della Città di Caserta	2014	28 Febrero a 21 Marzo	Arte Visual	Exposición	Fuegos de residuos	Sensibilización sobre el tema
6	'A Guerra d'Acerra	Peppe Ruotolo	Acerra (Nápoles)	2014	/	Música y poesía	Canción	Contaminación en Acerra	Sensibilización sobre los fenómenos ilegales y los daños a la salud
7	Pulcinella y Zampalesta en la tierra de los fuegos	Teatro della Maruca - Gaspare Nasuto e Angelo Gallo	Acerra (Nápoles)	2015	Eventos aislados	Teatro	Espectáculos de marionetas	Disposición ilegal de residuos peligrosos en los campos del sur de Italia	Difusión del tema
8	Tierra de los fuegos y del sol...(fuoco fumm cenere e pizza)	Raffaele Bova	ArtSTUDIO Gallery - Benevento	2015	Del 24 de Abril al 12 de Mayo	Arte Visual y Performance	Exposición - Obra Colectiva DISCARICA	Fuegos de basura y vertimiento de residuos	Difusión del tema
9	Bella e dannata	Pietro Marcello	Carditello Place and surrounding countryside (Caserta)	2015	/	Film	Docu-film	Documental poético sobre la devastación de la Campania Felix	Amor para la naturaleza, el patrimonio y los animales
10	Abbi pietà di noi	Enzo Avitabile	Nápoles	2016	/	Música y poesía	Canción en disco "Lotto infinito"	Oración sobre la contaminación en la tierra de los fuegos.	Sensibilización sobre los fenómenos ilegales y los daños a la salud
11	Immondezza - La bellezza salverà il mondo	Mimmo Calopresti	South of Italy	2017	/	Film	Docu-film	Viaje a través de paisajes, limpiando playas de los residuos.	Reporte de los paisajes residuales con cúmulos de basura
12	Tutte le promesse: una storia apocrifa	Autor: Raffaele Mozzillo. Editor: Effegu	Periferia y pueblos de la tierra de los fuegos	2017		Literatura	Libro	La vida en zonas peri urbanas abandonadas	Sensibilización sobre problemas sociales en barrios abandonados
13	De la tierra de los fuegos a la tierra de las flores	Sasha Vinci, Maria Grazia Galesi – promovida por la "Reggia di Caserta" con la Gallery A29 Project Room of Gerardo Giurín Milano Caserta	Instalaciones en Fotografías expuesta a la Reggia di Caserta.	2017	-	Escultura	Exhibición	Investigación sobre la identidad a través de sitios abandonados	Difusión del tema
14	La Luna	Director: Davide Iodice. Promovida por Teatri Associati de Nápoles	Teatro Nuovo (Nápoles)	2018	En curso	Teatro	Taller de colección e interpretación de los residuos de una comunidad	Trabajo conceptual sobre los desechos, como lo rechazado de una comunidad	Investigación artística sobre el concepto de basura
15	Museo Viviente de la Biodiversidad	Cortijo Antonio Esposito Ferraioli (AEF)	Cortijo AEF - Acerra (Nápoles)	2018	En curso	Museo al aire libre	Jardín de la biodiversidad como proyecto de arte colectivo	Plantación de especies de la Región Campania	Cohesión social e intercambio cultural en un jardín y rehabilitación medio ambientales
16	Terra Felix	Autor: C. Perugia, D&P Editori	-	2018	-	Poesía	Libro	Devastación de la Campania Felix	Difusión del tema
17	Terra Mala. Vivir con venenos	Artista: Stefano Schirato Promotor: GUNA	Milán	2018	Octubre – Diciembre 2018	Fotografía	Exhibición	Desastre ambiental de los últimos 30 años	Sensibilización sobre el desastre medio ambiental

Tabla 1. Revisión cronológica de las acciones artísticas disidentes en la Tierra de los Fuegos, en Campania. Fuente: Elaboración propia.

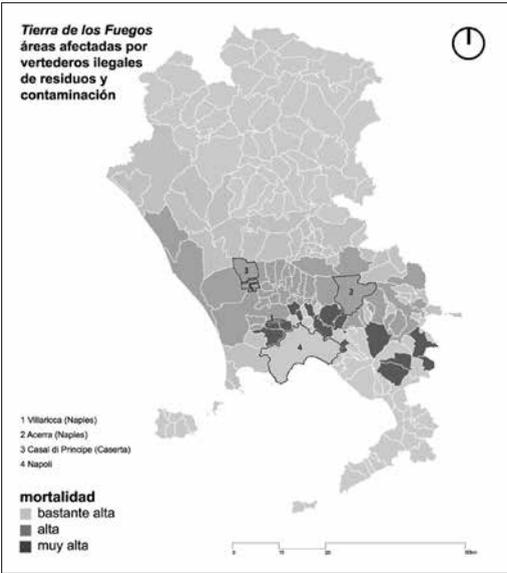


Diagrama 1. Mapa de Nápoles y Caserta. Municipios que han sido sedes de acciones de arte en la Tierra de los Fuegos, afectada por vertederos ilícitos y con alto nivel de mortalidad. Fuente: Elaboración propia a partir de datos del Instituto Superior de la Sanidad (ISS).



Imagen 1. La Bidonvillarik Orchestra, la granja AEF, el evento "Prendamos la esperanza" y el taller de teatro La Luna. Fuentes: Industria Percussiva Riciclante, AEF Farm, Pupia TV y NTFI, respectivamente.

frutos y vegetales, que se reparten y se cocinan al final de cada espectáculo.

2. El Museo Viviente de la Biodiversidad se creó dentro del espacio de la granja Antonio Esposito Ferraioli (AEF), un territorio confiscado a la camorra en Afragola (Nápoles). Con una extensión de doce hectáreas, es la mayor propiedad confiscada en el área metropolitana de Nápoles. Inaugurado en marzo de 2018, el museo contiene casi dos mil árboles de distintas especies nativas de la región de Campania. El primer trabajo de plantación fue destruido por un ataque intimidatorio, pero la comunidad de la granja reaccionó de inmediato y replantó árboles, entendidos como una expresión del valor histórico y cultural de la vegetación autóctona.

3. "Prendamos la esperanza" fue un evento de tres días de duración promovido por el artista Giovanni Pirozzi junto con las asociaciones Work in Progress y Albanova Bene Comune (ABC). Tuvo lugar en octubre de 2013 en San Cipriano d'Aversa, Casal di Principe y Casapesenna. Las calles de esos municipios se llenaron de maniqués elaborados con botellas de plástico transparente, cada uno con un cáncer negro en su interior para denunciar el alto riesgo para la salud que conlleva la contaminación. En el mismo evento también se organizó un encuentro con el objetivo de debatir sobre residuos y salud, con música en vivo y entretenimientos para niños.

4. El taller de teatro La Luna fue dirigido por Davide Iodice y promovido por Teatri Associati di Napoli, dentro de los actos del Napoli Teatro Festival Italia, en 2018. En el taller se recolectaron objetos desechados para fundar un "almacén de la humanidad". Primero los desechos se almacenaron en la Escuela de Bellas Artes de Nápoles y más tarde se emplearon en el proceso creativo del taller, con la colaboración de veinticinco actores seleccionados a través de un concurso público. La idea principal del taller fue evidenciar las consecuencias psicológicas de los residuos psicológicos en una comunidad.

CAPACIDAD POTENCIAL	CAPACIDAD REALIZADA	
Capacidad para la innovación social	Índice de orientación social	Índice de innovación social
Capacidad para el conocimiento	Adquisición de conocimiento	Adquisición de conocimiento
Capacidad para aprender	Desarrollo de proyectos sociales	Desarrollo de proyectos sociales innovadores
Capacidad para socializar	Impacto de proyectos sociales	Impacto de proyectos sociales innovadores
Capacidad para el desarrollo	Gobernanza	Gobernanza
Capacidad para la asociación		

Tabla 2. Capacidad realizada e indicadores de innovación social.

Fuente: modelo RESINDEX (RESINDEX, 2013: 17) adaptado por las autoras.

Grupo	Indicador	Descripción
CAPACIDAD POTENCIAL	Capacidad para compartir conocimiento	La capacidad de divulgación, sensibilización e intercambio de conocimientos
	Capacidad para generar comunidad	La capacidad de crear comunidades inclusivas y unidas a través de activistas y asociaciones existentes, comités etc.
	Capacidad Autopoiética	La capacidad de crear condiciones autoregenerativas
	Capacidad de difusión	La capacidad de difusión y crecimiento
CAPACIDAD REALIZADA	Distribución y adquisición de conocimientos	Los conocimientos compartidos, logrados y adquiridos
	Desarrollo de proyectos sociales innovadores	La capacidad realizada de proyectos innovadores de arte social
	Creación de comunidad	La creación de una comunidad inclusiva y unida
	Autopoiesis del proceso	Autoregeneratividad para la duración de procesos innovadores
	Difusión lograda	Eco y difusión del proyecto

Tabla 3. Acciones artísticas en la Tierra de los Fuegos, marco para una evaluación ex post: grupos e indicadores. Fuente: Elaboración propia.

Acciones de arte colectivo como innovación social: una evaluación ex post

Si consideramos las esculturas vivientes según el concepto moderno de innovación social, podemos evaluar sus efectos en el contexto de sus sociedades. Nos basamos en la definición de «innovación social» elaborada por la Unión Europea (Bureau of European Policy, 2011 y 2014) para evaluarla en las acciones de arte colectivo contra la crisis de residuos en la Tierra de los Fuegos

en Campania. De acuerdo con el planteamiento del proyecto regional Social Innovation Index (RESINDEX, 2013) (Tabla 2), proponemos un modelo de evaluación.

Hemos adaptado los grupos y la serie de indicadores del RESINDEX a nuestros casos de estudio, a partir de una descripción de la innovación social activada a través de la *capacidad potencial* y la *capacidad realizada* por cada acción artística, según los conceptos de conocimiento, comunidades, autopoiesis y difusión (Tabla 3).

Breves

	CAPACIDAD POTENCIAL				CAPACIDAD REALIZADA					
	Índice de orientación potencial				Índice de innovación social					
	CAPACIDAD PARA COMPARTIR CONOCIMIENTO	CAPACIDAD PARA GENERAR COMUNIDAD	CAPACIDAD AUTOPOIETICA	CAPACIDAD DE DIFFUSION	DISTRIBUCION Y ADQUISICION DE CONOCIMIENTOS	DESARROLLO DE PROYECTOS SOCIALES INNOVADORES	CREACION DE COMUNIDAD	AUTOPOIESIS DEL PROCESO	DIFUSION LOGRADA	
Bidonvillarik orquesta	good	average	average	good	very good	good	very good	good	very good	
Museo Viviente de la Biodiversidad	good	very good	good	average	good	good	very good	very good	good	
"Prendamos la esperanza" evento	good	good	average	good	very good	very good	average	average	very good	
La Luna taller de teatro	good	average	good	very good	good	very good	good	good	good	

Tabla 4. Matriz de evaluación: el método PROMETHEE-GAIA. Fuente: Elaboración propia.

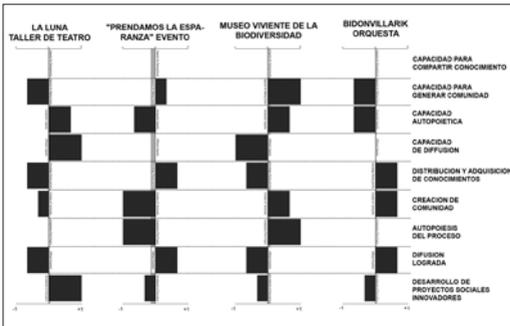


Diagrama 2. Perfiles de las cuatro prácticas artísticas. Fuente: Elaboración propia.

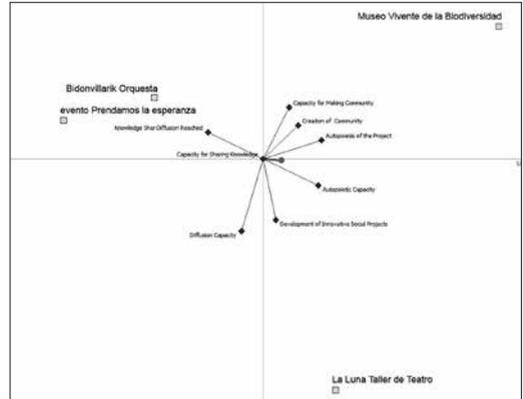


Diagrama 3. Visualización GAIA Plan: las prácticas se representan con puntos; los criterios, con ejes; el pesaje de los criterios y el ranking PROMETHEE, con el eje decisional. Fuente: Elaboración propia.

Evaluación de cuatro prácticas artísticas en la Tierra de los Fuegos

Las prácticas artísticas seleccionadas, concebidas como alternativas, se han evaluado con el método denominado *preference ranking organization method for enriched evaluation (PROMETHEE)* (Brans y Mareschal, 1994) con el objetivo de obtener un *ranking* de acciones basadas en grados de preferencia. Hemos empleado una escala cualitativa de juicio sobre la base de criterios e indicadores útiles para describir su *capa-*

cidad potencial y su *capacidad realizada* (Tabla 4). Los resultados del proceso de evaluación *ex post* se exponen a continuación (Diagramas 2 y 3). El perfil de cada práctica identifica cómo pueden expresar los criterios de *capacidad potencial* y *capacidad realizada*. La representación gráfica del problema multicriterio a través del Gaia Plan, que ayuda a razonar sobre las rela-

ciones y los impactos de los pesos en el *ranking* PROMETHEE, identifica los indicadores que influyen en la *capacidad innovadora* de cada práctica, conectada a la capacidad de hacer comunidad, a la autopoiesis del proyecto y, finalmente, a la capacidad de desarrollar prácticas sociales innovadoras.

Conclusiones

Las distintas prácticas artísticas en la Tierra de los Fuegos, en la región de Campania, generadas como respuesta a la crisis de los residuos, cuentan la manera en que personas y movimientos trabajan cada día no solo para luchar por sus derechos, sino también para construir *alternativas vivientes* que desafíen los problemas resultantes de la herencia dejada por la crisis de los residuos, utilizando el arte de forma resiliente. Las prácticas analizadas demuestran que cada logro puede ser importante para realizar innovación social. En particular, el Diagrama 2 describe el *ranking* de práctica al mostrar la *performance* de cada indicador y subrayar los aspectos críticos en relación con las capacidades para compartir conocimiento y difundirlo. Por otra parte, el Diagrama 3 describe el *ranking* de las prácticas: puede observarse que Bidonvillarik Orchestra y el evento "Prendamos la esperanza" tienen posiciones cercanas, favorables a procesos de cooperación al superar la carencia de conexión entre procesos. Los distintos resultados son complementarios, y juntos pueden promover procesos sinérgicos con un nuevo, y más activo, conocimiento de las problemáticas. Finalmente, consideramos que se están desarrollando grandes esfuerzos. Hemos reconocido diversos esfuerzos en desarrollo, pero existe poca conexión entre estas acciones artísticas. Las prácticas artísticas, a pesar de las dificultades, podrían construir una mayor conciencia social sobre los desastres medioambientales, con aportaciones para mejorar los hábitos de los ciudadanos, e instar a las instituciones locales a promover un mayor control general sobre el sistema de gestión de residuos y una mayor atención pública sobre los problemas de

la Tierra de los Fuegos, aunque estemos lejos de un real cambio de actitud y de la resolución de los problemas. ▀

Agradecimientos

Las autoras agradecen a la profesora Maria Federica Palestino, al doctor Salvatore Paolo De Rosa y a la doctora Tonia Limatola por su asesoría en la selección de las prácticas y en la elaboración del trabajo. También a Ytyus Black, Angelo Roco y Ana Lasheras por su colaboración en la traducción al castellano.

Bibliografía

- Ancona, C., V. Ascoli, M. Bellino y M. Benedetti, 2014. "SENTIERI Project. Mortality study of residents in Italian polluted sites: results". *Epidemiologia e Prevenzione*, 35 (4), pp. 86-88.
- Berruti, G., y M. F. Palestino, 2019. "Contested land and blurred rights in the Land of Fires (Italy)". *International Planning Studies*, 22 de febrero. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13563475.2019.1584551?journalCode=cips20>, consultado el 1 de junio de 2019.
- Brans J., y P. B. Mareschal, 1994. "The PROMCALC & GAIA decision support system for multicriteria decision aid", *Decision Support Systems*, 12 (4-5), pp. 297-310.
- Bureau of European Policy (BEPA), 2011. *Empowering people, driving change: social innovation in the European Union*. Luxemburgo, Publications Office of the European Union.
- Bureau of European Policy (BEPA), 2014. *Social innovation, a decade of change*. Luxemburgo, Publications Office of the European Union.
- D'Alisa, G., et al., 2010. "Conflict in Campania: waste emergency or crisis of democracy". *Ecological Economics*, 70 (2), pp. 239-249.
- De Rosa, S. P., 2018. "A political geography of 'waste wars' in Campania (Italy): Competing territorialisations y socio-environmental conflicts". *Political Geography*, 67, pp. 46-55.

- Mazza, A., P. Piscitelli, A. Falco, M. L. Santoro, M. Colangelo, G. Imbriani, A. Idolò, A. De Donno, L. Iannuzzi, A. Colao, 2018. "Heavy environmental pressure in Campania y other Italian regions: a short review of available evidence". *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 15, pp.105.
- RESINDEX Project, 2013. *Regional social innovation index. A regional index to measure social innovation*. Zamudio, Innobasque.

Arte y resistencias al extractivismo en Argentina. Lenguajes para defender y reinventar lo común

Gabriela Merlinsky* y Paula Serafini**

Resumen: En Argentina y otros países de América Latina, la mercantilización de la naturaleza y la expropiación del territorio son objeto de cuestionamiento por su afectación a los comunes. Este artículo analiza aquellas expresiones de resistencia a estos procesos que asumen modalidades y lenguajes artísticos para intervenir en espacios y discursos públicos. Investigamos de qué manera se produce la definición de lo común en tres medios: el cine documental, las artes visuales y las manifestaciones creativas en el espacio público.

Palabras clave: comunes, extractivismo, arte, activismo

Abstract: In Argentina and other Latin American countries, the commodification of nature and the expropriation of territory are being challenged due to their impact on common goods. This article analyzes expressions of resistance to these processes that adopt artistic forms and languages in order to intervene in public discourses and public spaces. We investigate the ways in which the definition of the commons is pro-

duced through three different media: documentary film, visual arts, and creative interventions in the public space.

Keywords: commons, extractivism, art, activism

Introducción

En las dos últimas décadas, tanto en Argentina como en otros países de América Latina se han multiplicado las manifestaciones que expresan una creciente conflictividad en relación con el acceso, la apropiación y la gestión de recursos y bienes comunes. Estas expresiones abren debates en torno a los supuestos beneficios del desarrollo. ¿Cuál es el impacto de diferentes actividades extractivas a medio y largo plazo? ¿Qué alteraciones irreversibles producen estas actividades en el territorio y en los modos de vida? En ellas intervienen diferentes lógicas de lo común referidas a la conservación y el cuidado de los recursos materiales y simbólicos de la sociedad, con la garantía de las condiciones materiales como eje para reproducir la vida colectiva (Gutiérrez Aguilar, 2017).

El concepto de lo *común* es polisémico, pues combina saberes con diferentes registros históricos y significados. Estos incluyen los complejos

* Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires/Conicet. E-mail: gabriela.merlinsky@gmail.com.

** CAMEo Research Institute for Cultural and Media Economics, University of Leicester. E-mail: paula.serafini@le.ac.uk.

regímenes de vida y gobierno de las comunidades indígenas y campesinas, la lucha histórica contra los cercamientos (un proceso mediante el cual la revolución agrícola transformó tierras comunales en espacios privados) y el resurgimiento contemporáneo de nuevos ámbitos y valores (incluso intangibles) de lo común.

El punto más interesante del debate actual sobre los comunes se relaciona con las prácticas que apuntan a la construcción de una *razón política alternativa* no limitada a la resistencia defensiva al poder, sino capaz de proponer y de producir nuevas ideas y nuevas reglas para mejorar la calidad de vida de organismos humanos y no humanos (Laval y Dardot, 2015). Puesto que el arte es una herramienta capaz de transformar subjetividades colectivas, nuestro argumento central es que las prácticas artísticas de resistencia al extractivismo aportan nuevos sentidos para pensar razones políticas alternativas sobre lo común.

Arte, ecología de prácticas y concepciones sobre lo común

Uno de los factores detonantes de la movilización en los conflictos ambientales es, precisamente, la negación del problema por parte de corporaciones y agencias estatales, lo que puede incluir el ocultamiento sistemático de la información. Estas formas de sustraer y escamotear información son, asimismo, un modo de dominación social que empuja a aquellas personas afectadas a la construcción de conocimiento propio mediante investigaciones que ponen en juego una ecología de prácticas y de concepciones (Sousa Santos, 2012).

Las prácticas artísticas vinculadas al cine documental y a las artes visuales y las intervenciones creativas en el espacio público son herramientas que dan lugar a una comunidad de trabajo (Rancière, 2012) que busca transitar desde una experiencia común de destino sufrido hasta la construcción de nuevas relaciones sociales. Se producen conocimientos que desbordan y desdibujan diferentes categorías, como arte, inves-

tigación, ciencia, periodismo y fuentes de datos, en pos de hacer visible lo invisible. Se trata de producir conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten múltiples conexiones entre campos de saber solidarios en torno a la política e incluso crean conversaciones epistemológicas (Haraway, 1991). Asimismo, el carácter relacional de ese proyecto político asume ciertas peculiaridades cuando las intervenciones artístico-políticas intentan desestabilizar los procesos de cercamiento, comodificación y privatización del espacio público y, de este modo, ponen en cuestión aquellas relaciones de poder en las que el espacio es un vehículo fundamental de naturalización del proceso de dominación (Lefebvre, 1991).

El cine documental y la visibilización de conflictos ambientales

El cine documental se ha convertido en un medio clave para visibilizar conflictos ambientales, en un panorama en el cual los medios de comunicación masivos tienden a no reportarlos y demuestran una clara adhesión a narrativas desarrollistas que apoyan la expansión de las actividades extractivas. Se trata de un género que cuestiona esas narrativas y ofrece ejemplos de otras formas de vida posibles. Dentro de la gran cantidad de documentales que han surgido en los últimos años, algunos de los que han alcanzado mayor repercusión a nivel nacional e internacional son *Vienen por el oro, vienen por todo* (2009) de Pablo D'Alo Abba y Cristián Harbaruk, el cual aborda la temática de la megaminería; *Viaje a los pueblos fumigados* (2018) de Fernando Pino Solanas, sobre los efectos de la agricultura industrial, y *Agroecología en Cuba* (2017) de Juan Pablo Lepore y Nicolas van Caloen, que ofrece una mirada alternativa sobre la agricultura.

En algunos de ellos destaca una estética de urgencia que intenta transmitir la magnitud de la devastación ambiental mediante la visibilización de la violencia ejercida sobre el territorio y las comunidades que lo habitan. Es una estética im-

perfecta que prioriza el testimonio, retrata los conflictos de una manera verosímil e inmediata y se aleja de los refinamientos que requieren mucho tiempo de producción y edición (Lepore, 2019). Por otro lado, también sobresalen los documentales sobre conflictos ambientales en los que la producción de la imagen se nutre de perspectivas compuestas; el punto de vista único del director o directora se reemplaza por un conjunto de tomas de cámara en mano que captan testimonios de diferentes actores, y se recupera material de archivo de distintos medios alternativos. Esta forma de construcción audiovisual resulta en una estética de *collage* (Cabrera, 2019), que busca mostrar la composición colectiva de las narrativas.

Las artes visuales y la producción de conocimiento común

Consideramos también las artes visuales y el trabajo de artistas que operan en el campo institucional del arte, es decir el mundo compuesto por instituciones culturales públicas y privadas, un mercado del arte y un circuito de bienales y ferias de carácter internacional. En los últimos años ha habido un importante incremento en la cantidad de exposiciones que aluden a la problemática del extractivismo. Existe un contingente de artistas visuales en Argentina que no solo observan la cuestión ambiental, también cuestionan los factores estructurales y las dinámicas geopolíticas que perpetúan el modelo.

Sus prácticas se basan en investigación, y utilizan la imagen de distintas formas. Hay artistas que recurren al archivo y la documentación para construir y visualizar genealogías del poder. Destaca el proyecto *Archivo caminante*, creado en 2001 por Eduardo Molinari, en el cual el artista utiliza el arte como herramienta de investigación y de acción colectiva para explorar las relaciones entre arte, historia y territorio, e investiga, entre otros temas, el cultivo de soja y el entramado del agronegocio en Argentina. Hay quienes utilizan herramientas de la cartografía para visibilizar la extensión y distribución de los

conflictos extractivos y para resaltar la presencia de resistencias, como, por ejemplo, los mapeos colectivos impulsados por el grupo Iconoclastas y las gráficas resultantes de esos procesos. Y hay quienes se inclinan por la tradición del retrato como forma de capturar las consecuencias humanas del extractivismo. Una ilustración de ello es la serie de retratos de Pablo Piovano titulada *El costo humano de los agrotóxicos*, la cual le mereció una muestra individual en el Palais de Glace en Buenos Aires en 2016 y un premio de la Philip Jones Griffiths Foundation. En esa misma línea —y para rendir homenaje a quienes luchan por una forma de vivir más justa—, resaltan los retratos de figuras clave de los campos de la medicina, la agroecología y los movimientos sociales, entre otros, plasmados en platos por Julia Mensch como parte de su proyecto en proceso titulado *Cartografía de un experimento a cielo abierto*. Estas obras y prácticas cumplen la tarea de socializar la información bajo un nuevo formato y asumen el desafío de tratar temas con controversias sociotécnicas utilizando el lenguaje del arte contemporáneo.

En muchas ocasiones las exhibiciones se complementan con actividades educativas y participativas en torno a temáticas ambientales. Se hace uso del espacio y la ocasión de la exhibición de arte como plataforma de diálogo, y se ofrecen actividades como charlas con expertos sobre temas ambientales. Un ejemplo es *Museo del neoextractivismo*, un proyecto itinerante del Grupo Etcétera sustentado en años de investigación y experiencias artísticas participativas en torno a la temática del extractivismo, expuesto en Buenos Aires en 2018 y 2019. También destacan los talleres de formación en temas como agroecología en el espacio cultural Museo del Hambre, creado en 2017 y con sede en Buenos Aires. Estas actividades facilitan un giro desde la práctica del arte plástico, comúnmente de carácter individual, hacia instancias de construcción colectiva de conocimientos. Se generan articulaciones entre el campo del arte y distintos sectores sociales de la resistencia al extractivismo; se crean espa-

cios donde se examina la condición actual y se discuten y elaboran visiones de otras formas de vivir más justas y sostenibles.

Intervenciones creativas en el espacio público. Contrapublicidad y *performance*

En las prácticas de contrapublicidad, como, por ejemplo, la del colectivo Proyecto Squatters, creado en el año 2008, la experiencia colectiva impugna la colonización del espacio público por parte del poder corporativo mediante la intervención de los carteles publicitarios, y lo hace a través de la resignificación de textos e imágenes. Se aplica la táctica *culture jamming* o desvío cultural: con una lógica de apropiación, se subvierten los signos de los textos publicitarios para generar nuevos significados que ironizan sobre el consumismo, el poder corporativo y la hegemonía política. En estas prácticas se asume el espacio publicitario como campo de batalla (Lekakis, 2017).

Por otro lado, colectivos como Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC), creado en el año 2016, utilizan la *performance* para denunciar los lazos entre el Estado y las empresas extractivas. Se entiende la *performance* como un género de las artes visuales que utiliza el cuerpo como vehículo de expresión. Dentro de esta tradición, destaca una vertiente de acción colectiva desarrollada en espacios públicos con una fuerte impronta política. En el contexto actual argentino, prácticas de *performance* colectiva ocupan lugares simbólicos o sitios de poder para subvertir dinámicas espaciales. La transgresión espacial y temporal generada por la disposición de los cuerpos abre posibilidades para prefigurar ese espacio, sus usos y sus significados. De este modo, *performances* a las puertas del Congreso de la Nación y del predio de una compañía petrolera —como en una intervención multisitio de FACC que expuso las tramas de poder en el modelo extractivista— no solo visibilizan, sino que presentan una contrapartida a ese poder, emergida del espacio entre los cuerpos que se apropian de esos sitios (Butler, 2015).



Imagen 1. Proyecto Squatters. Fuente: Movimiento contrapublicitario latinoamericano.

Conclusiones

El aspecto más radical de la definición de *común* es que está fuera de toda propiedad, y por lo tanto debe ser considerado como una coactividad o como un ámbito de creaciones colaborativas. En ese sentido, las prácticas artísticas en torno al extractivismo despliegan una variedad de lenguajes esenciales para expresar, denunciar y visibilizar los conflictos.

El uso de las imágenes en el cine documental y el arte visual, así como la realización de *performances* e intervenciones para descolonizar el espacio común, proponen razones políticas alternativas. Se trata de respuestas creativas ante el monólogo de la propaganda corporativa; acercan información bajo nuevos formatos; traen la voz de aquellos actores sin espacios en los medios de comunicación, y visibilizan los conflictos ambientales.

Estas intervenciones generan nuevos espacios de representación y de cocreación (espacios vivos) que incorporan simbolismos complejos, vinculados al lado clandestino o marginal de la vida social. Al señalar los sitios del poder e intervenir en espacios de circulación común, reclaman lo que ha sido cercado (el espacio y los bienes comunes, los derechos) e interpelan a quienes avalan esos cercamientos. Se trata de experiencias colectivas que resignifican lo común a través del proceso artístico. ▀

Bibliografía

- Butler, J., 2015. *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge, Harvard University Press.
- Cabrera, A., 2019. "Río seco. Crisis del agua y el territorio en Mendoza. Una experiencia de cine y videoactivismo". En G. Merlinsky y P. Serafini (eds.), *Extractivismo y poéticas de la resistencia* (en preparación).
- Gutiérrez Aguilar, R., 2017. *Horizontes comunitario-populares*. Madrid, Traficantes de Sueños.

- Haraway, D., 1991. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- Laval, C., y P. Dardot, 2015. *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona, Gedisa.
- Lefebvre, H., 1991. *The production of space*. Oxford, Blackwell.
- Lekakis, E., 2017. "Culture jamming and brandalism for the environment: the logic of appropriation". *Popular Communication*, 15 (4), pp. 311-327.
- Lepore, J. P., 2019. "La estética de un cine urgente". En G. Merlinsky y P. Serafini (eds.), *Extractivismo y poéticas de la resistencia* (en preparación).
- Rancière, J., 2012. *La méthode de légalité*. Montrouge, Bayard.
- Sousa Santos, B., 2012. "De las dualidades a las ecologías". *Cuaderno de Trabajo*, 18. La Paz, REMTE.

El papel del cine comunitario en las redes de movilización ambientalistas de Argentina

Soledad Fernández Bouzo* y Patricio Bruno Besana**

Resumen: En Argentina, el cine comunitario cobró un fuerte impulso entre los años 2000 y 2015, como producto de la necesidad de abordar problemas sociales invisibilizados, en coincidencia con el aumento de la conflictividad ambiental en el país y la región. En este marco, numerosas redes de movilización ambientalistas comenzaron a adoptar el cine comunitario como parte de los repertorios de acción colectiva, en asociación con instituciones del cine, la comunicación, la ciencia y las universidades. El presente artículo analiza el papel del cine comunitario como una de las estrategias de reconocimiento que utilizan las redes de movilización ambientalistas en Argentina, en el marco de una serie de reivindicaciones en torno a la justicia ambiental, el derecho a la comunicación y la soberanía audiovisual en América Latina.

Palabras clave: cine comunitario, acción colectiva, justicia ambiental, soberanía audiovisual

Abstract: In Argentina, community cinema gained a strong impetus during the period 2000-2015 as a result of the need to address invisible social problems, coinciding with the increase of various environmental conflicts in the country and the region. In this context, numerous environmentalist mobilization networks began to adopt community cinema as part of the collective action repertoires, often in association with institutions of cinema, communication, science and universities. This article analyzes the role of community cinema as part of the recognition strategies used by environmentalist mobilization networks in Argentina, within the framework of a series of demands regarding environmental justice, the right to communication and the audiovisual sovereignty.

Keywords: Community cinema, collective action, environmental justice, audiovisual sovereignty

Introducción

En América Latina, existe literatura que versa sobre cine comunitario (CC) entendido como toda práctica audiovisual que emerge de distintas experiencias de organización comunitarias

* Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires. *E-mail:* soledad.fernandezbouzo@gmail.com.

** Escuela de Política y Gobierno de la Universidad Nacional de San Martín. *E-mail:* pbesana@unsam.edu.ar.

invisibilizadas por los grandes medios de comunicación y la industria del cine. En Argentina, el CC cobró un fuerte impulso a partir de los años 2000 como consecuencia de la expansión de la cultura digital y la sanción de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, hechos que coincidieron con la multiplicación de conflictos ambientales en un contexto de ofensiva neoextractivista a nivel regional (Merlinsky, 2013; Svampa y Viale, 2014). En ese marco, numerosas redes de movilización ambientalistas comenzaron a adoptar el CC como parte de sus repertorios de acción colectiva, muchas veces en asociación con instituciones vinculadas al cine y la comunicación, la ciencia y la educación (Fernández Bouzo, 2016). Con la proliferación del CC, surgieron circuitos de cine-debate organizados en espacios institucionales, centros culturales, escuelas y universidades. A través de ellos se fueron dando a conocer diversas luchas territoriales con narrativas de resistencia inscriptas en demandas de justicia ambiental.

Los estudios del cine en América Latina y el Caribe conciben el CC como un proceso de creación audiovisual a cargo no tanto de profesionales del cine, sino principalmente de grupos y redes diversos focalizados en prácticas comunitarias. Con esa impronta, el CC comienza a formar parte de las estrategias comunicacionales de las distintas experiencias comunitarias a través de registros documentales. En el CC, los equipos de realizadores exploran no solo la creación audiovisual, sino también la apertura de canales alternativos a los espacios comerciales de proyección, con el objetivo de habilitar debates, elaborar diagnósticos, ampliar miradas y generar impactos en las esferas de decisión política (Fernández Bouzo, 2016). Si bien en el campo de los estudios sobre cine la definición misma de CC plantea discusiones, coincidimos con Gumucio Dragon (2014) en que se caracteriza principalmente por el protagonismo de comunidades organizadas que toman decisiones sobre las modalidades de comunicación audiovisual, aunque en ocasiones dicho protagonismo sea impulsado por iniciativas institucionales.

A partir de esta definición amplia, el presente artículo estudia el papel de las experiencias de CC como parte de las estrategias de visibilización y reconocimiento que utilizan las redes de movilización ambientalistas en Argentina, en el marco de una serie de reivindicaciones que incluye el derecho a la comunicación y la soberanía audiovisual. El trabajo analiza la red de CC ambientalista argentina más destacada: el Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA) del Instituto Multimedia de Derechos Humanos de América Latina y el Caribe (IMD). De acuerdo con la propuesta de Andrea Molfetta (2018) para el estudio del CC argentino, nos proponemos caracterizar: *a*) los grupos que conforman la red de CC ambientalista que promueve el FINCA, *b*) el sentido que estos atribuyen a la realización audiovisual, *c*) sus modalidades expresivas, *d*) el contexto político-tecnológico de producción y *e*) las modalidades de circulación. Se pondrá el foco en la red bajo análisis desde una perspectiva histórica; es decir, recuperando los antecedentes histórico-políticos del CC en Argentina y América Latina.

Antecedentes en Argentina y América Latina: el cine militante tercermundista

Según investigaciones especializadas (Molfetta, 2018; Gumucio Dragon, 2014), las experiencias de CC contemporáneas pueden compararse con el llamado Tercer Cine (TC), un movimiento cinematográfico regional surgido a fines de la década de 1960 y principio de la siguiente. El TC fue promovido por cineastas latinoamericanos para marcar distancia tanto respecto del Primer Cine (la gran industria del cine clásico y típicamente hollywoodense) como de las corrientes estéticas propias del cine de autor surgidas en la etapa del cine moderno (Segundo Cine). Como el Cinema Novo de Brasil, el Cine Imperfecto cubano y la Compañía de Films chilena, el TC se manifestó en Argentina a través del llamado Grupo Cine Liberación, integrado por reconocidos cineastas como Fernando Pino Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo. Para el TC, el sentido del cine no era otro que el de denunciar,

con un fuerte compromiso militante, toda clase de injusticias, y así contribuir a la recuperación de la memoria histórica por encima de cualquier búsqueda estética o mercantil. En esa línea, el dispositivo cinematográfico se pensaba en términos de lo que se conoce como "cine-acto"; es decir, como una herramienta de intervención política combativa frente al neocolonialismo. El emblema del movimiento fue *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968), película que denunciaba la situación de dependencia neocolonial de Latinoamérica respecto de Estados Unidos (Lusnich y Piedras, 2009).

En cuanto al contexto tecnológico de producción, si bien el TC recuperaba las voces de los grupos subalternos y las tecnologías de la época permitían a una parte creciente de la población disponer de una cámara de 8 o 16 mm, lo cierto es que este acceso distaba de ser masivo y los principales circuitos cinematográficos de producción y difusión quedaban en manos de grupos de cineastas especializados. De todas maneras, se promovía que los films se abrieran al debate público en las salas de exhibición, e incluso los espectadores podían sugerir modificaciones a las películas. Así, la modalidad de circulación se centraba en el proceso más que en el producto y "el relato filmico se ofrecía como una estructura abierta a la participación dialógica" (De la Puente, 2008: 2). Lamentablemente, el TC fue perseguido y sofocado en toda Latinoamérica una vez que se instalaron las dictaduras cívico-militares en buena parte de las décadas de 1970 y 1980.

Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA): acción colectiva ambiental y soberanía audiovisual en Argentina

Hacia las décadas de 1980 y 1990, con el regreso de los Gobiernos democráticos que profundizaron políticas neoliberales con un alto costo social, se abrió un nuevo campo fértil para la intervención del cine como práctica política (Sel, 2007). En Argentina, no fue sino hasta bien entrada la década de 2000 que comenzaron a mul-

tiplicarse las producciones audiovisuales sobre experiencias comunitarias en torno a la salud, la economía social, el ambiente, la educación y la participación popular (Molfetta, 2018: 17). Dichos trabajos se realizan y difunden gracias a la conformación de distintas redes integradas por asociaciones de fomento, organizaciones civiles ligadas al cine, festivales barriales, ONG, laboratorios de producción audiovisual de las universidades públicas, cooperativas audiovisuales, etc. La explosión de este fenómeno estuvo asociada a la conquista de "la vía digital"¹ y a la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual,² normativas que significaron el avance en la democratización de las herramientas digitales, el aumento de la producción de contenidos comunitarios y el fomento de las producciones documentales.

El Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA) surgió en este contexto histórico, en 2010, como un desprendimiento del festival de cine de derechos humanos impulsado por el Instituto Multimedia de Derechos Humanos (IMD), una asociación sin fines de lucro que promueve los derechos humanos en América Latina y el Caribe a través del cine. El IMD se fundó en 1997 por iniciativa del padre de Florencia Santucho (actual directora del festival) tras su regreso del exilio durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983).

1. En el año 2007, la Red Argentina de Documentalistas logró la aprobación de la resolución 632/07 (conocida como "la vía digital" o "la quinta vía") a partir de una serie de reclamos al Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales. Dicha resolución dispuso el aumento del financiamiento de las producciones cinematográficas documentales de Argentina, históricamente rezagadas en comparación con las de ficción, con un apoyo económico considerablemente mayor.

2. En 2009, el Congreso de la Nación Argentina sancionó la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que reemplazó a la Ley de Radiodifusión 22.285, promulgada en 1980 por la dictadura militar. La nueva ley buscaba poner freno a la concentración mediática en unas pocas empresas; ampliar la participación de las organizaciones comunitarias y las instituciones públicas en la producción de la comunicación social, y apoyar a los medios de comunicación comunitario. De esta manera, se esperaba fomentar la democratización y la diversidad de las voces representadas en los medios de comunicación televisivos y radiales. Esta ley se derogó en 2016. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>, consultado el 17 de mayo de 2019.

Entendemos al FINCA como una red de CC, en la medida en que convoca a participar a distintas redes de movilización ambientalistas no solamente para difundir sus producciones, sino también para integrar mesas de cine-debate en torno a distintos ejes temáticos: el impacto de la megaminería y la actividad petrolera, la soberanía alimentaria, el modelo agroindustrial y la fumigación con agroquímicos, la contaminación de los ríos urbanos, etc. Si bien el FINCA exige determinados estándares de calidad en los films presentados (mayormente documentales), la masificación y la fidelidad de las herramientas digitales contemporáneas permiten que se difundan piezas producidas por organizaciones comunitarias, instituciones educativas, organizaciones estudiantiles y cooperativas. En esa línea, el festival se encarga de abrir secciones especiales para tales producciones, al tiempo que desarrolla ciclos itinerantes en alianza con universidades, centros culturales y escuelas.

Una de las iniciativas destacadas del FINCA tuvo lugar en junio de 2016, cuando su directora, Florencia Santucho, logró reunir en el Senado de la Nación a dos figuras destacadas de la lucha contra el modelo agroindustrial que implementa la empresa multinacional Monsanto.³ Nos referimos a la cineasta y periodista francesa Marie-Monique Robin, directora de la conocida película *El mundo según Monsanto* (2008), y a la científica y activista ecofeminista Vandana Shiva, referente del movimiento Chipko en India en la década de 1970 y actual luchadora contra las corporaciones multinacionales de biotecnología y alimentos transgénicos. Titulada Jornada de Soberanía Alimentaria, la mesa se desarrolló en la Comisión de Ambiente y Desarrollo Sustentable del Senado, casualmente presidida por el cineasta y actual senador Fernando Pino Solanas. Fue una de las actividades centrales del FINCA⁴ (Imagen I) y buscó

difundir una acción que las invitadas llevaban adelante frente a los Tribunales Internacionales de La Haya para que las consecuencias nocivas para la salud y el ambiente de la producción de cultivos transgénicos con agroquímicos se reconozcan bajo una nueva figura penal de violación de los derechos humanos y la naturaleza llamada "ecocidio".



Imagen 1. De izquierda a derecha, Marie-Monique Robin, Fernando Pino Solanas, Vandana Shiva y Florencia Santucho en el Senado de la Nación Argentina. FINCA, 2016.
Fuente: InfoSur.

En ese momento la población de la localidad Malvinas Argentinas (provincia de Córdoba) se encontraba organizada en la asamblea "Malvinas Lucha por la Vida" bajo la consigna "Fuera Monsanto" (Imagen 2). Años atrás, la comunidad se había enterado de que la empresa multinacional se iba a instalar en su territorio para abrir una planta de acondicionamiento de semillas de maíz transgénicas, noticia a partir de la cual comenzaron a buscar información. Diversos testimonios de los y las asambleístas demuestran que la difusión de las películas *El mundo según Monsanto* y *Desierto Verde* (2013)⁵ fue clave para el conocimiento del pueblo de las consecuencias de la instalación de la planta y la importancia de pelear por la soberanía alimentaria.⁶ Marie-Monique Robin y Vandana Shiva

3. Una síntesis del evento está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0X4kShpQQkA>, consultado el 17 de mayo de 2019.

4. Véase <https://www.imd.org.ar/festivales/finca2016/actividades-especiales/>, consultado el 17 de mayo de 2019.

5. Esta última película, del documentalista argentino Ulises de la Orden, desnuda los mecanismos de la producción de alimentos en Argentina y visibiliza problemas asociados como la deforestación, la desertificación de los suelos y la contaminación con agroquímicos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=236tX5H-eQ0>, consultado el 17 de mayo de 2019.

6. Disponible en: <https://www.lavaca.org/mu103/ganamos/>

aprovecharon su viaje a Argentina para visitar la acampada contra Monsanto y dar su apoyo.⁷



Imagen 2. Acampada de la asamblea contra Monsanto en Malvinas Argentinas (Córdoba, Argentina). Fuente: revista Mu.

Durante la jornada del Senado, Florencia Santucho afirmó:

Creemos en el impacto social de las películas, en la reunión de las fuerzas entre actores sociales, comunicadores, cineastas, políticos, instituciones, para que la agenda pública empiece a debatir problemáticas que los testimonios de tantas películas van contando, que muchas veces los medios de comunicación callan y muchos Estados no tratan.

En esa misma línea argumentativa, Marie-Monique Robin destacó "el impacto social de las películas para instalar los temas en la agenda pública", mientras que Vandana Shiva enfatizó: "Hoy el pueblo de India y el pueblo de Argentina deben luchar conjuntamente para defender nuestra soberanía; hoy son nuestros alimentos los que se están convirtiendo en la fuente de un nuevo colonialismo".⁸

Este evento y otras actividades especiales organizadas por el FINCA durante la edición 2016 —como, por ejemplo, otra de las mesas en la que

7. Disponible en: <http://noqueremosinundarnos.blogspot.com/2016/06/las-chicas-superpoderosas.html>, consultado el 17 de mayo de 2019.

8. Véase la versión taquigráfica del Senado Nacional. Disponible en: <http://www.senado.gov.ar/upload/18476.pdf>, consultado el 17 de mayo de 2019.

participó Vandana Shiva, llamada "Mujeres, territorios y naturaleza. Una perspectiva ecofeminista" —tuvieron tal repercusión que se cuentan entre los hitos que alcanzaron mayor visibilidad y desencadenaron la retirada de Monsanto de la localidad Malvinas Argentinas. Tras una serie de bloqueos sistemáticos organizados por la asamblea y los grupos de madres movilizadas, la comunidad entera logró impedir la instalación de la empresa en su territorio.⁹

Conclusiones: el rol del cine comunitario en la ambientalización de los derechos humanos

El TC y el CC son expresiones artísticas surgidas en diferentes momentos históricos, pero que entienden la comunicación como una reivindicación y el cine en particular como una herramienta para la intervención política. Uno y otro buscan que la ciudadanía se involucre de un modo horizontal, construir información y ampliar las referencias sociales (Gumucio Dragon, 2014). Desde este punto de vista, no sorprende que uno de los referentes del TC, el cineasta Fernando Pino Solanas, se haya convertido en senador nacional y que, desde ese lugar, forme parte de las redes de CC contemporáneas, a las que incluso ha contribuido con su última película: *Viaje a los pueblos fumigados* (2018).

Aunque tanto el TC como el CC nacieron de la necesidad de comunicar resistencias sociales sin intermediarios, con un lenguaje propio, y de representar políticamente a las colectividades ignoradas, el FINCA se configuró como un dispositivo institucional de circulación de cine en un marco de debate democrático, dentro del cual un abanico heterogéneo de actores involucrados pueden (re)conocerse libremente entre sí (organizaciones sociales, decisores públicos, artistas, escuelas, universidades, etc.). A través del FINCA, el papel del CC contemporáneo es actualizar los debates en torno a los derechos

9. Disponible en: <http://www.lavaca.org/notas/chau-monsanto-los-vecinos-lograron-que-la-multinacional-se-vaya-de-malvinas-argentinas/>, consultado el 17 de mayo de 2019.

humanos tras las dictaduras cívico-militares de antaño, en clave de justicia ambiental y crítica decolonial, y sobre bases epistemológicas ecofeministas que amplían las referencias sociales en forma articulada (Imagen 3). En ocasiones, el CC incluso logra intervenir políticamente con éxito, tal como en el ejemplo presentado, en el que las películas, las jornadas de soberanía alimentaria y los debates ecofeministas organizados por el FINCA fueron centrales.



Imagen 3. Encuentro entre Nora Cortiñas (Madres de Plaza de Mayo, línea fundadora) y Vandana Shiva (activista ecofeminista) en el cierre del FINCA, 2016. Fuente: FINCA.

Finalmente, las herramientas propuestas por Andrea Molfetta (2008) para estudiar el CC, permiten ver de qué manera el CC ambientalista de Argentina se piensa a sí mismo como un acontecimiento audiovisual con un sentido fuertemente territorializado, en un contexto de procesos globales de acumulación económica sustentados en modelos neoextractivistas que despojan los territorios y vulneran los derechos humanos. En ese sentido, sostenemos que, para comprender la complejidad de las redes de movilización ambientalistas contemporáneas, es preciso profundizar en el análisis de las luchas por el acceso a la comunicación comunitaria y la soberanía audiovisual, aspectos que parecen ser claves en las políticas democráticas de reconocimiento, la transformación de las condiciones de vida y la búsqueda de modelos alternativos de desarrollo. ■

Bibliografía

- De la Puente, M., 2008. "Cine militante I". *la-Fuga*, 7. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cine-militante-i/13>, consultado el 3 de enero de 2019.
- Fernández Bouzo, S., 2016. "Escenas de la cuestión ambiental en Argentina. El proceso de producción, circulación y uso de documentales ambientales y su impacto en la construcción sociopolítica del ambiente (2007-2014)". *Quid* 16, 6, pp. 333-337. Disponible en: <http://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/quid16/article/viewFile/2079/1768>, consultado el 17 de mayo de 2019.
- Gumucio Dragon, A., 2014. *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Lusnich, A. L., y P. Piedras, 2009. *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires, Nueva Librería.
- Merlinsky, G., 2013. "Introducción. La cuestión ambiental en la agenda pública". En G. Merlinsky (ed.), *Cartografías del conflicto ambiental en Argentina*. Buenos Aires, Ciccus-Clacso.
- Molfetta, A., 2018. *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires, Teseo.
- Sel, S., 2007. *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires, Prometeo.
- Svampa, M., y E. Viale, 2014. *Maldesarrollo: la Argentina del extractivismo y el despojo*. Buenos Aires, Katz.

Plantar es político: prácticas artísticas ambientales en el espacio público

Vanessa Badagliacca*

Resumen: Durante la larga década de 1960, en un contexto de movilización política activa, se propusieron diferentes alternativas para construir e impulsar valores basados en la igualdad social, la sustentabilidad ambiental, la educación y el concepto de ciudadanía. Estos valores se expresaron en forma de estéticas dialógicas y colectivas; hubo artistas que adoptaron el acto de plantar en el espacio público como una afirmación de oportunidades igualitarias y creciente solidaridad, un acto libre de cualquier interés económico. En el presente artículo exploro sucintamente cuatro casos de intervenciones artísticas realizadas entre la década de 1970 y principios de la de 1980 en Estados Unidos y Europa: Bonnie Ora Sherk y su acto de esculpir una granja viviente bajo una autovía, el proyecto de bosque urbano de Alan Sonfist, la escultura ambiental de Agnes Denes y la intervención de Joseph Beuys encaminada hacia la plantación de una nueva sociedad.

Palabras clave: arte, ambiente, ecología, comunidad, espacio público

Abstract: In the context of an active political engagement during the long 1960s, by proposing alternative possibilities with which to construct values such as equality, environmental sustainability, education, and citizenship in the form of dialogical and connective aesthetics, some artists adopted the act of planting in urban spaces as an affirmation of equal opportunities and growing solidarity—an act free from economic interest. In this sense, the act of planting served the purpose of enhancing the growth of a new society, as a constructive response in reaction to a given societal structure. In this article I explore some case studies, developed in United States and Europe, by the 1970s and the beginning of the 1980s. Bonnie Ora Sherk and her act of sculpting a Living Farm at a Crossroad; Alan Sonfist's Forest in the City, "Time Landscape"; the environmental sculpture of Agnes Denes, and Joseph Beuys actions towards the planting of a new society.

Key words: art, environment, ecology, community, public Space

Introducción

Durante el periodo comprendido entre principios de la década de 1960 y principios de la

* CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Universidade de Lisboa. *E-mail:* vanessabadagliacca@gmail.com.

siguiente, tanto en Estados Unidos como en Europa, América Latina y algunos países de África, asistimos al desarrollo de movimientos sociales que tuvieron como objetivo luchar contra la guerra de Vietnam, se opusieron al racismo, se posicionaron a favor de la igualdad de género y clase y promovieron la sustentabilidad ambiental. En este sentido, el acto de plantar pretendió proponer o incentivar el surgimiento de una nueva sociedad, es decir, fue una respuesta de carácter constructivo que surgió en oposición a la coyuntura social del momento.

Uno de los eslóganes estudiantiles y feministas más populares de los movimientos sociales de finales de los años sesenta fue "lo personal es político", y también fue el título del célebre texto escrito en 1969 por la norteamericana Carol Hanisch. En este manifiesto, que se expandió rápidamente por América y Europa, la autora declaró que "los problemas personales son finalmente problemas políticos. Para una solución colectiva, solo hay acción colectiva" (Hanisch, 2006). Declarando la importancia de la igualdad de derechos y oportunidades en cada ámbito de incidencia, podríamos cambiar esta frase sustituyendo el adjetivo "personal" con la acción "plantar".

Lamentablemente, el legado sociocultural de esos años se agotó con rapidez, aunque dejó huellas y rastros en las décadas siguientes. A finales de los años sesenta, la necesidad de traspasar las limitaciones del cubo blanco (*white cube*), el espacio expositivo canónico de las galerías de arte y los museos, derivó en el rechazo del sistema social hegemónico por una gran parte de la comunidad artística. Este rechazo desembocó en la búsqueda de una relación más auténtica con, y desde, la naturaleza y sus posibilidades. En este marco se encuadran prácticas artísticas como el *land art*, incluso el *eco art*, el *Earth art* y el arte ambiental. El título escogido, "Plantar es político", se inspira en un artículo del arquitecto Philippe Zourgane, en el que afirma que el acto de plantar no concierne solo a la botánica y a la agricultura, sino que sobre todo es un agente

político: "La vegetación en el espacio poscolonial nunca fue decorativa, pero desde los primeros pasos de la conquista europea se hizo el agente de una política de vida" (Zourgane, 2015: 27).

Crear una granja, crear una obra de arte viva

Bonnie Ora Sherk concibe el arte como "una condición a la que aspirar, una esfera no realizada pero vital y esencialmente ética, casi por completo desenganchada de las instituciones del arte existentes; un *afuera* que no se refiere únicamente a la vida en los bosques, sino que puede manifestarse en cualquier lado" (Bradley, 2005). Arquitecta, paisajista, artista y educadora, Bonnie Ora Sherk llevó a cabo una investigación artística enfocada en la *performance* sobre las relaciones entre los universos humano y animal y el ambiente natural. En 1974, junto con John Wickert, creó la célebre *Comunidad del cruce*, en inglés *Crossroad community*, también conocida como *The farm*. Desde sus inicios, este proyecto se afirmó como un espacio de arte alternativo en San Francisco, al mismo tiempo que se revelaba como pionero en la agricultura urbana. Instalada en una superficie abandonada de dos hectáreas en medio de una intersección vial, *The farm* pretendía conectar personas, animales, plantas y recursos; proclamaba una nueva forma de pensamiento ecológico en medio de una ciudad cada vez más industrializada y gentrificada (Blankenship, 2015).



Imagen 1. Bonnie Ora Sherk, Jack Wickert, Crossroads Community (The Farm), 1974-1987, San Francisco. Fuente: Bonnie Ora Sherk.

The farm era un complejo que contenía una granja, una huerta, una biblioteca en el primer piso, una galería de arte y una escuela ubicada en el sótano. La intersección entre arte y radicalismo utópico materializada en *The farm*, donde se integraba a la comunidad local y se unía la creatividad con el desarrollo individual en armonía con la naturaleza, se convirtió en un modelo social en explícita oposición al sistema hegemónico prevalente (Bradley, 2005). Tristemente, la historia de *The farm* se interrumpió debido a la construcción de un aparcamiento gestionado por el ayuntamiento en esa misma superficie, que determinó su cierre definitivo en 1987. El impacto de este proyecto de agricultura urbana —como demuestra un documental realizado en 1990 (Kavanagh *et al.*, 1990)— marcó notablemente a los participantes y sigue sirviendo de inspiración hoy día. Los principios y la práctica artística y vital de Bonnie Ora Sherk no cesaron allí, sino que sirvieron de inspiración para crear otro proyecto que sigue en plena actividad: *A living library*. Por lo tanto, es interesante recapacitar sobre como un proyecto como *The farm*, que se opone al uso de pesticidas y herbicidas, a monocultivos con finalidad comercial y a la división del territorio entre zonas urbanas y rurales, es también, como afirma el historiador del arte T. J. Demos, “una forma de sobrevivencia artística basada en comunidades biológicas de cultivo que tácitamente interrogan también el contexto no productivo y estéril de la galería de arte” (Demos, 2016: 41-42).

Un bosque en la ciudad

El segundo caso presentado brevemente en este artículo se basa en el trabajo de Alan Sonfist, que en 1965 concibió un proyecto caracterizado por presentar una profunda relación con la historia y la memoria del espacio urbano, se propuso plantar un bosque en medio de la ciudad de Nueva York. Trece años después, el proyecto se concretó al ocupar un territorio de catorce metros de ancho por dieciséis metros de largo entre la plaza La Guardia y la calle West Houston en Manhattan: *Time Landscape* (1978).

Para llevar a cabo este proyecto, supervisado por el Departamento de Transportes de la ciudad de Nueva York, Sonfist investigó la historia del territorio y se remontó hasta su primera ocupación holandesa en el siglo XVII.

Su propósito era recrear en clave contemporánea el paisaje natural indígena anterior a la colonización mediante la instalación de un bosque rodeado de rascacielos. En palabras del artista, *Time Landscape* se propuso como “un intervalo temporal; un hueco en el pasado” (Blum *et al.*, 1989: 340). Su equipo de trabajo incluyó, entre otros, especialistas en biología, botánica, química y planeamiento urbano, que reconstruyeron las condiciones naturales originales del lugar e intentaron anticipar de qué manera la contaminación de la ciudad moderna afectaría a la sostenibilidad y supervivencia de las especies animales escogidas para habitar *Time Landscape* (Lalach, 2007: 92). Dado el interés de Sonfist por la historia natural de las ciudades, J. K. Grande consideró que su proyecto era “más el de un *biohistoriador* que trabaja con la unión de cultura y naturaleza que el de un ideólogo” (Grande, 2004: 167). En palabras de Sonfist, la biohistoria es “la estratificación de la naturaleza en el tiempo. [...] Esta estratificación es un *continuum*. No es un momento fijo. [...] En el marco de este *continuum* es posible seleccionar diferentes eventos únicos” (Grande, 2004: 170). En este bosque urbano, Sonfist introdujo más de doscientas especies de árboles y plantas nativas, seleccionadas desde la época precolonial, que se encuentran en interacción con especies animales como zorros, venados, serpientes y águilas. Este bosque urbano fue concebido como un “teatro natural”, poblado no solo por especies vegetales, sino también por todos los sonidos producidos por la coexistencia de flora y fauna. Así se permite “a los mismos animales ser actores en esta forma de expresión artística, de esta manera, la migración de pájaros se convierte en un evento especial” (Grande, 2004: 167). En una placa ubicada en la entrada del bosque, Sonfist recalca que la realización del proyecto *Time Landscape* fue posible “gracias a la colaboración de la co-

munidad local, que limpió el espacio, sembró especies vegetales y a día de hoy sigue protegiéndolo, haciendo de *Time Landscape* una verdadera escultura pública" (Blum *et al.*, 1989: 340).

Cultivo y cosecha, alimento para el pensamiento

Un trabajo emblemático en el campo de las interrelaciones entre ecología y política es *Wheatfield: a confrontation*, llevado a cabo en 1982 por la artista Agnes Denes. Este proyecto se realizó en un terreno de ocho mil metros cuadrados en Manhattan, rodeado por edificios de grandes multinacionales y cerca de las Torres Gemelas, que se habían inaugurado en 1973. El proyecto consistió en plantar trigo durante dos semanas, a las que siguieron cuatro meses de mantenimiento, para finalmente cosechar "más de cuatrocientos cincuenta kilos de trigo sano, y dorado" (Denes, 2008: 165).

Wheatfield: a confrontation pretendía llamar la atención sobre cuestiones de ámbito global como la alimentación, la economía y la ecología. En su texto, titulado "The dream" ("El sueño"), Denes declaró:

Creo que el nuevo papel del artista es el de crear arte que va más allá de ser decoración, mercancía o instrumento político. El papel del artista es crear arte que cuestione el *statu quo* y la dirección que la vida ha tomado, las infinitas contradicciones que aceptamos y aprobamos. Arte que estimule y ponga en marcha procesos de pensamiento (Denes, 1990: 920).

A pesar de la buena intención del proyecto de Denes, años después T. J. Demos nos hace notar la paradoja de *Wheatfield*: un monocultivo de trigo, "un tipo de agricultura que inadvertidamente igualaba la misma racionalización y mercantilización de prácticas de cultivo operada por agronegocios de corporaciones químico-industriales a las que el espíritu anticapitalista de su trabajo se oponía" (Demos, 2016: 42-43).

Hacia el implante de una nueva sociedad

Los tres trabajos colectivos hasta ahora presentados resaltan cuestiones ecológicas como el empoderamiento de una comunidad (Ora Sherk), el conocimiento del pasado para cuestionar el presente (Sonfist) y el respeto por el medio ambiente mediante la creación del camino hacia una vida más sostenible para nosotros y las futuras generaciones (Denes). Finalmente, presentaré el trabajo de Joseph Beuys, que tuvo como objetivo crear una nueva sociedad. Su práctica artística nos traslada de Estados Unidos a Europa. Su "teoría de una escultura social" proponía juntar disciplinas artísticas con otras esferas de la vida, como la acción política y la filosofía verde (Berghaus, 1995). En este marco podemos encuadrar uno de sus últimos trabajos: *7000 Oaks* (1982), que consistió en plantar siete mil robles en la ciudad alemana de Kassel.

La plantación a lo largo del territorio urbano de Kassel duró cinco años; el último roble se plantó emblemáticamente el 12 de junio de 1987. El acto de plantar, cuando es un gesto colectivo, se convierte en metáfora de la plantación de una nueva sociedad. Este trabajo concretiza la idea de escultura social que Beuys teorizó para dar forma a una nueva sociedad, regulada no simplemente por mecanismos económicos, sino por una búsqueda de renovación entre los humanos, entre todas las entidades vivientes y no vivientes del planeta, y por su coexistencia (Harlan, 2004: 9). ■

Aclaraciones y agradecimientos

Todas las traducciones del inglés al castellano citadas son mías.

Agradezco a Bonnie Ora Sherk por autorizar el uso de la imagen y por su generoso entusiasmo.

Bibliografía

Denes, A., 1990. "The dream". *Critical Inquiry*, 16 (4), pp. 919-939.

- Demos, T. J., 2016. *Decolonizing nature. Contemporary art and the politics of ecology*. Berlín, Sternberg Press.
- Berghaus, G., 1995. "Happenings in Europe. Trends, events, and leading figures". En M. R. Sandford (ed.), *Happenings and other acts*. Londres, Routledge, pp. 273-328.
- Blankenship, M., 2011. "The farm by the freeway". En C. Carlsson (ed.), *Ten years that shook the city. San Francisco 1968-1978*. San Francisco, City Lights Books. Disponible en: http://foundsf.org/index.php?title=The_Farm_by_the_Freeway, consultado el 31 de mayo de 2019.
- Blum, A., H. Conwill, P. Johanson, J. Kozloff, A. Sonfist, G. Sugarman, A. Tacha, J. Pitman Weber y E. Zimmerman, 1989. "Public artists on public art". *Art Journal*, 48 (4), pp. 336-346.
- Bradley, W., 2005. "Let it grow". *Frieze*, 94. Disponible en: http://www.frieze.com/issue/article/let_it_grow/, consultado el 31 de mayo de 2019.
- Grande, J. K., 2004. "Natural/cultural. Alan Sonfist". En J. K. Grande, *Art nature dialogues. Interviews with environmental artists*. Nueva York, State University of New York Press, pp. 165-176.
- Hanisch, C., 2006. "Introduction". En C. Hanisch, *The personal is political. The women's liberation movement classic with a new explanatory introduction*. Disponible en: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>, consultado el 31 de mayo de 2019.
- Harlan, V., 2004. *What is art? Conversations with Joseph Beuys*. Londres, Clairview Books.
- Kavanagh, M., M. E. Churchill y K. Katz, 1990. *The farm*. Disponible en: <https://archive.org/details/FarmDoc40min>, consultado el 1 de junio 2019 (vídeo).
- Lalach, M., 2007. *Land art*. Modena, Taschen.
- Zourgane, P., 2015. "The politics of vegetation". *All-Over*, pp. 26-33.

Referentes ambientales

Bastardas de Camille. Fabulación y feminismo especulativo de la mano de Donna Haraway

Helen Torres

Raymond Williams: pasado y presente del materialismo cultural

Jaime Vindel

Cuando la realidad supera la ficción. Sebastià Estradé i Rodoreda (1923-2016) contra la montaña de residuos salinos

Santiago Gorostiza



Bastardas de Camille. Fabulación y feminismo especulativo de la mano de Donna Haraway

Helen Torres*

Resumen: La bióloga y teórica de la ciencia Donna Haraway cierra su último libro, *Seguir con el problema: Generar parentescos en el Chthuluceno* (2019), con un ejercicio de fabulación especulativa titulado "Historias de Camille: niñas y niños del compost", un relato acerca de cómo sería el planeta en unos cuatrocientos años, al final del capitalismo y principios del Chthuluceno. La autora nos invita a extender su relato con todo tipo de historias en cualquier formato para publicarlas en el nuevo mundo digital colectivo de "niñas y niños del compost". En este artículo, comentamos tres descendencias bastardas de las "Historias de Camille" nacidas en Barcelona: un juego, un taller de fabulación especulativa y un cuento.

Palabras clave: fabulación especulativa, feminismo especulativo, Donna Haraway

Abstract: The biologist and theorist of science, technology and feminism Donna Haraway finishes her last book, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016), with a piece of speculative fabulation entitled "The Camille Stories. Children of Compost", which offers an account of how the planet could be in a four-hundred-year period, at the end of

capitalism and the beginning of the Chthulucene. In her tale, Haraway invites the readers to extend her writing with all kind of stories in any format to be published in the new collective digital world that the "Children of Compost" will have for story posting and gaming. In this article, we comment on three illegitimate offspring of the Camille stories born in Barcelona: a game, a workshop on speculative fabulation and a short story.

Keywords: speculative fabulation, speculative feminism, Donna Haraway

Introducción

La bióloga e historiadora de la ciencia Donna Haraway finaliza su último libro, *Seguir con el problema* (2019), con un relato de fabulación especulativa sobre humanos en simbiosis llamado "Historias de Camille: niños y niñas del compost". Quien a mediados de los años ochenta lanzara el eslogan "¡Cíborgs por la supervivencia de la Tierra!" hoy nos interpela con otro, "Generen parientes, no bebés", para abordar el problema de la sobrepoblación humana en el planeta. En las "Historias de Camille", Haraway se plantea qué pasaría si cada nuevo bebé humano tuviera tres progenitores y se entrelazara en procesos simbióticos con especies en peligro de extinción.

* Socióloga, traductora y educadora. Web: <https://helenatorres.wordpress.com/>. E-mail: helenlafloresta@gmail.com.

Todo empezó en Cerisy durante el coloquio "Gestos especulativos" organizado por los filósofos belgas Isabelle Stengers y Didier Debaise en julio de 2013. La actualidad del término *especulación*, dicen Stengers y Debaise, se debe a "una crisis generalizada de los modos de pensar que obtienen su autoridad de una referencia al progreso, la racionalidad, la universalidad" (Didier y Stengers, 2015: 3). Estas categorías del pensamiento moderno no pueden ser sustituidas por nuevas categorías igual de universales o generales. La propuesta de hablar de "gestos especulativos" intenta "poner el pensamiento bajo el signo de un compromiso por y para algo posible que trata de activarse, de ser perceptible en el presente" (Didier y Stengers, 2015: 4).

Ese verano en Cerisy nació "Les enfants du compost", un relato de Fabrizio Terranova, Lucienne Strivay y Benedikte Zitouni (Didier y Stengers, 2015). La primera versión de Haraway sobre Camille apareció en el documental *Story telling for earthly survival* (Terranova, 2017). La versión publicada en *Seguir con el problema* es un "proyecto piloto, un modelo, un objeto de juego y trabajo para componer proyectos colectivos no solo en la imaginación, sino también en la escritura real de relatos. Sobre y bajo la tierra" (Haraway, 2019: 209).

"Niños y niñas del compost" responde al llamado de escribir y contar historias para, en palabras de la antropóloga Anna Tsing, aprender las "artes de vivir en un planeta herido"¹. Ante la urgencia del problema de la sobrepoblación humana en la Tierra, las comunidades del compost fabuladas por Haraway ponen en práctica parentescos simbióticos en los que cada nuevo bebé humano tiene tres progenitores y un simbiote animal de una especie amenazada o extinguida. Así nace Camille, a quien Haraway sigue a lo largo de cinco generaciones de humanos en simbiosis con mariposas monarca en sus dos corrientes migratorias. Finalmente, "a lo largo de las cin-

co generaciones de Camille, la cantidad de seres humanos en la Tierra descendió de la elevada cifra de diez mil millones en 2100 a un nivel estable de tres mil millones en 2400" (Haraway, 2019: 220).

El relato abunda en detalles en torno al eslogan "Generen parientes, no bebés", "*Make kin not babies*", que la bióloga lanzó en su "Manifiesto Chthuluceno" (Haraway, 2016): comunidades en las que la reproducción no es una decisión individual y en las que los humanos adquieren características y atributos de especies compañeras en peligro, no para salvarlas, sino para conservar formas de vivir y morir. Haraway da un giro al concepto de derechos reproductivos, los saca del terreno del libre albedrío y los sitúa en el de la responsabilidad:

La decisión de traer a la existencia a un nuevo humano está fuertemente estructurada para ser una decisión colectiva de las comunidades emergentes. Más aún, no se puede coaccionar a nadie a dar a luz ni castigar a nadie por parir fuera de los auspicios de la comunidad. El poder más apreciado (la libertad reproductiva) es el derecho y la obligación de escoger un animal simbiote para el nuevo bebé por parte de la persona humana, de cualquier género, que esté embarazada (Haraway, 2019: 213).



Imagen 1. *Make kin not babies*. Pegatina creada por Kern Toy, Beth Stephens, Annie Sprinkle y Donna Haraway. Fuente: Haraway, D., 2019.

1. Tsing, A. 2017. *Arts of Living on a Damaged Planet*, Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan, y Nils Bubandt Editors.

El de Camille no es un relato acabado. Haraway nos invita a "cambiar partes de la historia y llevarlas a otro lugar", a "extender, contradecir, engordar y reimaginar las formas de vida de las Camilles".

La historia que cuento aquí clama por prácticas colaborativas y divergentes creadoras de historias en *performances* narrativas, sonoras y visuales y textos en materialidades que abarquen de lo digital a lo escultural y a todo lo practicable. Mis historias son, como mucho, figuras de cuerdas sugerentes; ansían un tejido más completo que mantenga los diseños abiertos, con puntos de conexión ramificados por contadores de historias aún por venir (Haraway, 2019: 219).

En este artículo comento tres figuras de cuerdas con puntos de conexión con las "Historias de Camille": un juego de especulación, unos talleres de fabulación especulativa y un relato de SF.

El juego: *Game of kin (GoK)*

El colectivo LPL —Laboratorio de Pensamiento Lúdico— nació en Barcelona en 2016 con el objetivo de desarrollar juegos como herramientas de investigación multidisciplinar. *Game of kin - Habitació 1418* se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) en 2018 y próximamente estará en el Naturkundemuseum de Berlín y el Museo Abelló de Mollet del Vallès. Se trata de un juego de fabulación especulativa con la doble intención de plantear un problema y especular sobre sus posibles soluciones. A partir de un escenario inicial en el que se define el colapso de la vida en la Tierra, el objetivo es generar parentescos con especies no humanas para sobrevivir en unos hábitats fabulados.

Cada grupo de jugadores recibe dos tipos de cartas: unas con seres reales e imaginarios con los que tienen que emparentarse y generar nuevos *bichos*, y otras con escenarios medioambientales que carecen de un elemento vital (aire, agua, tierra o luz). Una vez imaginados los bichos, cada

grupo crea un hábitat con los materiales que tiene a mano, es decir, construye escenarios figurados y describe las relaciones en cada uno de ellos.

Se trata de pensar y consensuar las posibilidades de vida y muerte de seres híbridos surgidos de parentescos imaginados en condiciones ambientales extremas. Mutaciones, hibridaciones, extinciones... Las soluciones pueden no ser amables, pero implican consecuencias. Cada activación del juego deja las posibilidades totalmente abiertas.

Luego, cada grupo/hábitat escoge dos cartas de una nueva baraja que representa elementos en los que deben basarse para definir y expresar su cosmovisión, como las formas de comunicación, la relación con la muerte, los mitos o las formas de transmitir conocimientos. Cada grupo debe definir y representar dos aspectos de su cosmovisión teniendo en cuenta las características previamente definidas de sus bichos y su hábitat.



Imagen 2. *Game of kin*, del colectivo

Laboratorio de Pensamiento Lúdico. Fuente:
<http://www.armontesinos.net/game-of-kin-habitacio-1418-macba/>.

En el siguiente paso, la mitad de los miembros sale de su hábitat para buscar un nuevo territorio, debido al continuo deterioro ambiental. Así, la mitad del grupo recibe visitantes y la otra mitad se desplaza al hábitat de otro grupo. El objetivo es encontrar formas de convivencia entre dos cosmovisiones diferentes. Cada grupo/hábitat debe establecer un equilibrio con las condiciones extremas que le han tocado y con el resto de los ecosistemas.

Las posibles narrativas del juego son infinitas, pues dependen enteramente de las discusiones,

negociaciones y acuerdos alcanzados en cada activación del juego, que son instancias de generación de nuevas narrativas a través de una revisión colectiva permanente. Como las "Historias de Camille", *GoK* es una narrativa abierta en constante transformación.

Los talleres: ciencia ficción sin futuro

Inspirada en Haraway y la ciencia ficción feminista, desde hace unos años imparto talleres de SF (ciencia ficción, fabulación especulativa, hechos científicos, feminismo especulativo) que buscan poner en práctica el mandato de Virginia Woolf: "¡Debemos pensar!".

Pensar, sí, pero ¿cómo? El filósofo y matemático inglés Alfred Whitehead escribió: "No podemos pensar sin abstracciones, por lo tanto, es de la máxima importancia revisar críticamente nuestros modos de abstracción" (Stengers, 2008). A partir de esta premisa, estos talleres profundizan en el acrónimo *SF* planteado por Haraway, siglas en inglés referidas a la ciencia ficción, la fabulación especulativa, las figuras de cuerdas, el feminismo especulativo y los hechos científicos. Todos los componentes de *SF* se necesitan entre sí: especular a partir de hechos científicos desde la perspectiva del feminismo especulativo, fabular posibilidades en temporalidades no lineales, generar figuras de cuerdas que pasen de mano en mano como diseños en los que se va a intervenir, con puntos de anclaje y cambios inesperados que provoquen giros en la narrativa patriarcal colonial, en el relato del héroe, la salvación y la redención.

En cada encuentro se plantea una serie de ejercicios de sintonización entre los miembros del grupo; lecturas colectivas de textos fragmentados para provocar nuevos significados; ejercicios de escritura colectiva; conversaciones alrededor de conceptos y figuras que posibiliten formas de pensar menos reflexivas, y juegos que predisponen los cuerpos a un tipo de pensamiento en acción que no busca imponer razones, sino experimentar ideas.

En algunos talleres, se escogen hilos de las "Historias de Camille" para imaginar relatos que profundizan en el texto de Haraway o desarrollan nuevas fabulaciones. En otros, se utilizan algunas ideas y figuras para estimular una forma de pensar difractada: líneas de pensamiento que, al compartirse, se multiplican y superponen, marcan patrones de interferencia en lugar de plantear un tipo de pensamiento reflexivo y de enunciar razones con argumentos como armas para imponer una idea sobre otra con una lógica jerárquica.

En el último taller, llevado a cabo en la librería La Caníbal de Barcelona en enero de 2019, se trabajó a partir del concepto de simbiosis para generar semillas de futuras fabulaciones especulativas. Cada participante llevó un objeto que representara la simbiosis, y luego cada grupo imaginó una comunidad a partir del lugar que en ella ocupaban esos objetos. Así, una naranja, un calcetín con estrellas, testosterona en gel, un pájaro mecánico, una bufanda negra, un fósil con la huella de una concha, un telar, un mechero y una hoja adquirieron nuevos significados, y potenciaron el diálogo y preguntas interesantes.

Surgieron dos comunidades, cada una con un conflicto a partir de una carencia vital, y se propusieron rituales de recuperación parcial y un encuentro entre las comunidades. Una de ellas era una comunidad sin simbiosis, un mundo de "orfandad entrelazada" en el que el telar estaba destinado a restablecer vínculos: comunicarse a través del tejido, una práctica perdida para la que se realizó un ritual de recuperación. El telar fue definido como "el objeto que estos seres huérfanos tienen en el altar y alrededor del cual realizan ceremonias para que algún día vuelvan las tejedoras que sabían usarlo." La otra era una comunidad sin palabras, con un lenguaje único que se comunicaba a través de los sentidos, por medio de antenas sensoriales. En ella se gestaba una revuelta: su líder era Nico (participante del taller de tres años de edad), de cuyo calcetín "nacerán tantas estrellas que se confundirá el día con la noche"; y su emblema era un fósil con una

huella marina, que, cuando "el lenguaje único se interrumpa, sentirá las vibraciones de estructuras matemáticas y construcciones imposibles".

La finalidad de estos talleres no es la escritura creativa, aunque esta sea una de las dinámicas, sino potenciar un imaginario colectivo y unas formas de pensar que nos permitan vislumbrar formas de vivir y morir que dejen de reproducir el capitalismo, el patriarcado y la colonización.

El relato: "biston betularia"

La historiadora y escritora Maria Antònia Martí Escayol coge el relevo de Camille en "biston betularia" (2018), un relato no lineal que nos sorprende por su traducción especulativa de figuras y conceptos de Haraway. Es una narrativa sin mayúsculas en la que los puntos no son nuevos comienzos, sino pausas en la continuidad; en la que cada fase temporal marca cambios drásticos, pero no apocalípticos, a partir del devenir de un ser en transición.

Los simbioses de este relato son las mariposas de los abedules, la *Biston betularia*, que tiñó sus alas de negro en la segunda mitad del siglo XVIII, durante la Revolución industrial, cuando el carbón inundó tanto el aire que se oscurecieron las cortezas de los árboles. Como estas mariposas se posan sobre los abedules para camuflarse, cambiaron el color de sus alas para poder sobrevivir. Maria Antònia Martí Escayol parte de esta historia de melanismo industrial y la reescribe, inspirada en la ciencia ficción y en algunos hechos científicos, o, mejor, hace ciencia ficción reescribiendo la historia, con una narrativa difractada en la que el tiempo va hacia delante y hacia atrás. El ritmo del relato está marcado por diversas iteraciones: "falta algo; es una sensación de pérdida lingüística", "no me sorprende, me adapto", "abro los ojos" al cerrar los párrafos, hasta llegar al final con un "cierro los ojos y escucho".

La acción está situada en un "posnuevo raval que creció durante el Chthuluceno" en el que

"el aire es gélido", y en un "nuevo raval" posterior a la victoria sobre el Capitaloceno. Hay "bioparedes de nogal" y "biofachadas de cedro"; la gente estudia *artecuantificación*, *geoescultura*, *ecopoesía*, *arquinarraición*; el nombre de la muerte es "humificación" y el de la vida, "colaboración biótica con el globo". Estamos en una Barcelona del futuro con rasgos medievales; escenario de guerras pasadas, actuales y futuras; con facciones disidentes, y un virus que se propaga y afecta la "ecozona de la memoria".

No es una utopía sin fisuras ni una distopía total: aunque "nuestro corazón late de entusiasmo", el "servicio de cuidado cuántico de la ecozona de la memoria" advierte que "toda acción relacionada con la elaboración de entidades vivas en combinación con lo digital contraviene nuestros pactos de reproducción, limitados a la siembra de entidades biológicas" (Martí Escayol, 2018: 377). Sin embargo, se trata del relato de una metamorfosis, y no estrictamente biológica, figurada en el relato como el ascenso por una "escalera de dinosaurio".

La continuidad entre los mundos oníricos, virtuales y corporales de la historia provoca sorpresa y, a veces, desconcierto. Se tiene la sensación de acabar de despertarse y abrir los ojos en un mundo devastado pero aún vivo, lleno de muerte y gérmenes de vida, al leer detalles que difractan posibilidades. Tantas que el final no es un final, sino que invita a releerlo una y otra vez en busca de semillas para nuevas fabulaciones especulativas que desafíen la historia con relatos ricos y abiertos. En palabras de la autora, "ha llegado la hora de ser y el segundo de estar" (Martí Escayol, 2018: 423).

Conclusiones

Quedamos a la espera del espacio virtual abierto por Donna Haraway que incluya las distintas criaturas bastardas de las niñas y niños del Compost para pensar de manera colectiva, lúdica y generativamente, formas de vivir y morir en un planeta herido.

Estos tres ejercicios de SF a partir de las "Historias de Camille" que hemos presentado son apenas una muestra del mundo que podría desplegarse a partir de un ejercicio de fabulación especulativa. Ni los talleres, ni el cuento ni el juego intentan fabular utopías, sino que conciben virtualidades situadas para dar un giro a nuestras maneras de pensar y sembrar el germen de futuros vivibles. La regeneración y el florecimiento aún son posibles, pero solo si somos capaces de imaginarlos. ■

Bibliografía

- Debaise, D., e I. Stengers, 2015. *Gestes spéculatifs*. Dijon, Les Presses du Réel.
- Haraway, D., 2016. "Manifiesto Chthuluceno de Santa Cruz", *Planeta Laboratorio*, 5, p. 13. Disponible en: <https://helenatorres.files.wordpress.com/2016/02/chthulucene-haraway-esp5.pdf>, consultado el 11 de mayo de 2019.
- Haraway, D., 2019. *Seguir con el problema: generar parentescos en el Chthuluceno*. Bilbao, Consonni, pp. 207-252.
- Martí Escayol, M. A., 2018. "biston betularia". *Supersonic*, 4, pp. 363-425, y *Mamut*, 6, pp. 94-109.
- Stengers, I., 2008. "A constructivist reading of process and reality". *Theory Culture & Society*, 25 (4), pp. 91-110.
- Terranova, F. (dir.), 2017. *Story telling for earthly survival*, Bélgica. Disponible en: <https://earthlysurvival.org/>, consultado el 11 de mayo de 2019 (película).

Raymond Williams: pasado y presente del materialismo cultural

Jaime Vindel*

Resumen: El artículo revisa la trayectoria intelectual de Raymond Williams centrándose en las relaciones entre la cultura y la ecología. Con ese objetivo, se considera la originalidad de su obra en el contexto de los nuevos planteamientos materialistas surgidos a partir de la década de 1950 en ámbitos como la antropología o la *new left*. Ese repaso histórico permite abordar el binomio naturaleza-cultura en discusión con algunas teorías más recientes, así como destacar la actualidad del materialismo cultural de Williams para imaginar el arte como una forma de organización de la experiencia sensible que haga frente a los desafíos de la crisis ecosocial en curso.

Palabras clave: Raymond Williams, materialismo cultural, *new left*, arte, organización

Abstract: The article reviews the intellectual trajectory of Raymond Williams focusing on the relationship between culture and ecology. With this objective, it considers the originality of his work in the context of the new materialist approaches that emerged from the 1950s in areas such as anthropology or the New Left. This historical review allows for the addressing of the

nature / culture binomial under discussion with some more recent theories, as well as highlighting the relevance of Williams' cultural materialism when it comes to imagining art as a form of organization of sensitive experience that meets the challenges of the ecosocial crisis in progress.

Keywords: Raymond Williams, cultural materialism, New Left, art, organization

El nombre de Raymond Williams se encuentra asociado al origen de los estudios culturales. La crítica cultural y la historia social alumbraron en el contexto británico una serie de trabajos que se posicionaban contra la rigidez teórica del marxismo ortodoxo. Sin renunciar a una crítica materialista de la realidad social, Williams, E. P. Thompson y Stuart Hall cuestionaron que la cultura pudiera ser apreciada como un mero reflejo de la base estructural de una determinada sociedad. De ese modo, la *new left* aportó frescura a la teoría marxista en un momento de crisis aguda del movimiento comunista internacional, golpeado en 1956 por las revelaciones de los crímenes de Stalin en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) y por la represión en Hungría de la insurrección de los consejos obreros encabezados por Imre Nagy (Fontana, 2011: 191-253). La gestación durante los años cincuenta de los estudios culturales

* Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte. Este trabajo forma parte de los resultados de los proyectos de I+D+I HAR2017-82698-P y HAR2017-82755-P. E-mail: javindel@ucm.es.

como una reformulación del materialismo histórico coincidió con la aparición de un nuevo conjunto de aproximaciones a los vínculos entre la ecología y la cultura. De la mano de autores como Julian Steward, la ecología cultural surgió en el ámbito de la antropología como una corriente materialista que apostaba por pensar la interrelación entre los ecosistemas, la economía y las formas culturales que configuran las diversas comunidades humanas. Ese énfasis materialista en la concepción de la cultura contrasta con los acentos que el posmodernismo puso más tarde en la autonomía de las formaciones lingüísticas y culturales respecto a las bases materiales de la vida social.¹ Enfoques más recientes han tratado de suturar el abismo entre los rasgos deterministas y universalistas de las concepciones ecosistémicas materialistas —una tendencia detectada en diversas aportaciones de la ecología cultural, la sociobiología y la antropología marxista (Descola y Pálsson, 2001)— y el pluralismo culturalista que, aunque combate el reduccionismo del materialismo vulgar, deja intacto el concepto de naturaleza entendido como un trasfondo uniforme sobre el que se recorta la profusión de formas culturales.

Autores como Philippe Descola o Gísli Pálsson han insistido en que materialistas y culturalistas comparten el carácter eurocéntrico de la dualidad naturaleza-sociedad y han abogado por superarla a través del rescate de las epistemologías puestas en práctica por comunidades humanas no occidentales (Descola, 2012). Sin embargo, este giro decolonial pasa por alto que la articulación materialista entre naturaleza y cultura no tiene por qué caer ni en el determinismo ni en el dualismo. A menudo, la crítica planteada por autores como Descola parte de una caricaturización de las contribuciones del materialismo cultural y la biología evolutiva. Para los críticos más agudos de estos dos ámbitos, la cultura no es algo que se oponga a la naturaleza, sino más bien una declinación suplementaria de esta surgida

de nuestra historia evolutiva. En oposición a los teóricos culturalistas, Terry Eagleton ha afirmado que "la cultura no es nuestra naturaleza, no; la cultura es algo propio *de* nuestra naturaleza" (Eagleton, 2001: 147). En sintonía con esta línea antropológica, el materialismo cultural de Raymond Williams trasladó a las sociedades modernas un análisis no determinista de las relaciones entre economía, cultura y ecología.

La concepción materialista de la cultura alumbrada por Williams, E. P. Thompson y Stuart Hall desde finales de los años sesenta combatió la rigidez de aquellos esquemas teóricos marxistas —consagrados por el estalinismo— que comprendían la cultura como una expresión supraestructural de la base económica de una determinada sociedad. La cultura era investida de un carácter holístico y material que pretendía explicar tanto la complejidad y la irreductibilidad de las diversas relaciones de poder que se producen en el seno de una sociedad (sin desmerecer por ello la crítica de la economía política) como el modo en que se inscribe de manera práctica y sensible (estética) en la vida cotidiana. Por ese motivo, Williams planteó una crítica radical del elitismo y la excepcionalidad que el escritor T. S. Elliot o el crítico literario F. R. Leavis habían conferido a la cultura.² Para Williams, la cultura era algo ordinario que elaboraba la gente común en su día a día (Williams, 1958). Como he comentado en otro lugar (Vindel, 2018), en la actualidad urge reeditar la operación practicada por el materialismo cultural con una concepción ecológica de la cultura que rescate ese enfoque holístico (sin obviar las discontinuidades, mediaciones y especificidades que afectan a las diferentes esferas de lo social, desde la política a la economía) y que incorpore tanto una crítica ecosocial de la praxis vital cotidiana como una puesta en valor de los elementos de la cultura popular o de los movimientos contraculturales

1. Esta posición teórica se suele denominar culturalismo y contrasta con el carácter materialista que los estudios culturales tuvieron en su origen.

2. Como señalara María Elisa Cevasco, pese a que las posiciones de ambos autores no eran equiparables, ambos compartían la idea de que, en la medida en que "la creatividad es excepcional, ella tiene que ser preservada en la tradición de una minoría" (Cevasco, 2003: 57).

que podrían ser rescatados y expandidos como prototipos de nuevos imaginarios ecosociales.

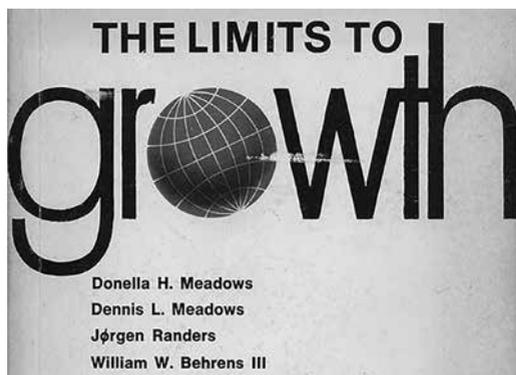


Imagen 1. Fragmento de la portada del informe "Los límites del crecimiento". Fuente: thenation.com/article/limits-growth-book-launched-movement/.

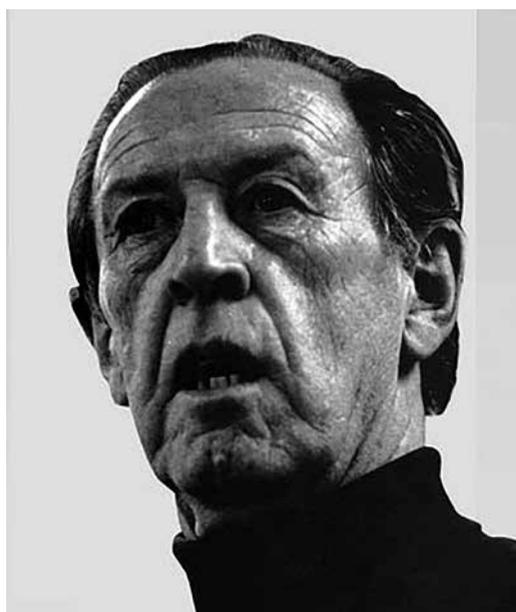


Imagen 2. Raymond Williams. Fuente: introduccionalahistoriajvg.wordpress.com.

El propio Williams aportó algunas ideas valiosas a lo largo de su trayectoria intelectual para esta reorientación ecológica del materialismo cultural. En el último de sus libros, titulado *Hacia el año 2000* (Williams: 1984), subrayó la necesidad

de actualizar las conclusiones esbozadas en uno de sus ensayos más conocidos, *La larga revolución* (Williams: 2003). Esa necesidad se derivó, entre otros motivos, del impacto que había experimentado tras conocer el informe *Los límites del crecimiento* (1972), encargado por el Club de Roma al MIT (Massachusetts Institut of Technology). Mucho antes que Naomi Klein, Williams se percató de que el estudio firmado por el equipo de trabajo encabezado por la biofísica y ambientóloga Donella Meadows "lo cambiaba todo". La prognosis de las consecuencias del choque contra los límites biofísicos del planeta sobre el decurso de los ecosistemas socioambientales exigía una reconsideración de los imaginarios y los programas de la emancipación social. De manera sintética, Williams abogó por desplazar la crítica de los medios de producción hacia los medios de vida: el dogma de la productividad debía ceder paso a una comprensión del metabolismo ecosocial basado en los valores de la sostenibilidad (Williams, 1984: 306).

Ese desplazamiento también debía afectar a las organizaciones sociales de la clase obrera. En su primer libro, *Cultura y sociedad* (Williams: 2001a), había rescatado los hilos románticos de la tradición literaria británica que plasmaron la crítica del utilitarismo y del progreso. La escisión entre el campo y la ciudad practicada por el industrialismo moderno había implicado la bifurcación entre estética y praxis en la historia de la relación humana con la naturaleza. Absorbido por la sensibilidad pintoresca, el sujeto burgués contemplaba la naturaleza como un "agradable panorama" del que eran evacuadas las tareas productivas —y, con ellas, los sujetos que estaban resistiendo la política de cercamientos de los terrenos comunales— (Williams, 2001b: 163-170). Como es sabido, la figura de William Morris condensó la crítica romántica y ecológica del industrialismo decimonónico y el compromiso con el socialismo revolucionario (Thompson, 1988). Aunque admiraba a Morris,³ Williams

3. Williams asignó a Morris el enorme mérito de haber hecho confluír las tradiciones del ecologismo y el socialismo británicos (Williams, 1982).

recelaba de las visiones idealizadas del pasado dominantes en un amplio sector del ecologismo de su tiempo y remontaba la destrucción ambiental humana hasta, al menos, el periodo neolítico.

Sin embargo, el aspecto de *Cultura y sociedad* que me interesa resaltar es que Williams consideraba los sindicatos como una de las producciones culturales más importantes del movimiento obrero. Esta comprensión de la cultura se complementaría más tarde con la interpretación que realizó en *La larga revolución* (1961) del arte como una forma de organización sensible de la experiencia social. La cultura y el arte aglutinaban, por tanto, esos dos aspectos: creación de formas de (auto)organización sociopolítica y reorganización estética de la realidad. En mi opinión, la relevancia de estas reflexiones hoy en día reside en una intuición muy presente en los teóricos culturales anglosajones de inclinación humanista y críticos con el desarrollo tecnológico —otro ejemplo es el sociólogo norteamericano Lewis Mumford—. A saber, que la regulación de la crisis del metabolismo socioambiental no puede sostenerse en presunciones tecnófilas basadas en el carácter salvífico del desarrollo de las fuerzas productivas (como suponía la teleología histórica marxiana), sino en dotarnos de aquellas formas organizativas e institucionales *duraderas* que nos permitan racionalizar la relación entre la especie humana y la naturaleza. Para los movimientos ecosociales, siguen siendo válidas las reflexiones de Williams sobre el poder popular en los inicios del neoliberalismo:

Las modalidades de poder popular directo que se nos presentan como ejemplos [] tienen que lograr nuevas posibilidades de duración mediante la construcción de complejos sistemas de vinculación que puedan afrontar no solo las emergencias, sino la continuidad de la vida cotidiana. Solo así se puede evitar desembocar en un monopolio del poder (por un partido o una burocracia), mediante la profundidad y la diversidad de las instituciones (Williams, 1984: 149).

Ya en los años ochenta, en el contexto de las huelgas mineras que intentaron resistir la imposición de la nueva hegemonía neoliberal, Williams clamó por una reinención de los discursos y las formas de acción sindicales para que, en lugar de validar la imagen corporativa generada por los medios conservadores, convocaran el interés general de la sociedad. En el contexto de la crisis ecosocial, esa pretensión contrahegemónica implicaba una crítica de la centralidad que la producción había ocupado en los imaginarios obreros. Sin embargo, esa crítica no debía ni debe implicar abordar la ecología al margen del mundo del trabajo, sino reconceptualizar este último en clave ecológica.⁴ Si algo han compartido el ecologismo *mainstream* y el populismo de izquierdas, ha sido la exclusión de esta temática en sus análisis. El primero, con su premarxismo, no contempla el trabajo humano entre las fuerzas productivas acosadas por la dinámica entrópica del capital. Por su parte, la razón populista, con su insistencia posmarxista en resaltar el carácter contingente de las formaciones políticas y culturales, excluye del análisis social la materialidad de las relaciones de producción (Vindel, 2019: 185).

Autores contemporáneos como Hubert Zapf han avanzado, en el campo de la ecocrítica, una aproximación a los estudios literarios desde la óptica de la ecología cultural, al recoger las aportaciones de teóricos relacionados con la génesis y la evolución de los estudios culturales, como Williams (Zapf, 2016). El reto que enfrentan estos enfoques es evitar que las denominadas "humanidades ambientales" queden confinadas a un nicho académico, lo que reeditaría la evolución de los propios estudios culturales, de cuya vocación política inicial es testigo la obra del sociólogo galés. Nos interesa hacernos eco de esas contribuciones ecocríticas para sugerir su extensión al campo del arte y defender la inscripción de la cultura en la política de clase. Una ecología cultural materialista de las prácticas ar-

4. El trabajo debería desconectarse del salario para redefinirse con el bien común y la reparación ecosistémica como base, algo incompatible con la mercantilización de la fuerza de trabajo (Williams, 1984: 41-42).

tísticas contemporáneas consistiría en dilucidar cómo estas pueden contribuir a una reorganización sensible de la vida social que favorezca la redefinición ecológica de los imaginarios y de las instituciones tanto existentes (desde los sindicatos sociolaborales hasta las universidades) como de las que puedan surgir en el futuro.

Williams sabía que el cambio social radical reside en la conjunción entre sentimiento y razón, imaginación y organización, esperanza y determinación (Williams, 1975: 76). El rescate de sus escritos permite complementar aportaciones más recientes en el ámbito de la estética y la filosofía política. Jacques Rancière ha descrito los disensos estéticos propiciados por el arte y la política como un desdoblamiento de la experiencia sensible que hacemos del mundo (Rancière, 2008), pero este filósofo no analiza cómo ese tipo de acontecimientos pueden activar una imaginación política que permita gestar nuevas formas de organización social y comunitaria. La articulación entre esas formas y una cultura material de vida alternativa a las dinámicas del sobreconsumo y el narcisismo subjetivo son imprescindibles para responder a los desafíos ecosociales de la crisis civilizacional. Es por esa conjunción entre organización y sensibilidad que la obra de Williams aún puede resultar inspiradora para redefinir en el presente las relaciones entre arte y ecología. ■

Bibliografía

- Cevasco, M. E., 2003. *Para leer a Raymond Williams*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes.
- Descola, P., 2012. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Descola, P. y G. Pálsson, 2001. "Prefacio". En P. Descola y G. Pálsson, *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*. México D. F., Siglo XXI, pp. 11-33.
- Eagleton, T., 2001. *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona, Paidós.

- Fontana, J., 2011. *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona, Pasado y Presente.
- Rancière, J., 2008. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ellago.
- Thompson, E. P., 1988. *William Morris: de romántico a revolucionario*. Valencia, Alfons el Magnànim.
- Vindel, J., 2018. "(Apenas) un recuerdo de sol: acerca de la relación entre materialismo, cultura y ecología". En J. Vindel (ed.), *Visualidades críticas y ecologías culturales*. Madrid, Brumaria, pp. 321-354.
- Vindel, J., 2019. "Entropía, capital y malestar: una historia cultural". En: A. Jappe, C. Rendueles, J. Dean, A. Athanasiou, M. E. Rodríguez Palop, J. Vindel y K. Ross. *Comunismos por venir*. Barcelona, Arcàdia, pp. 157-188.
- Williams, R., 1958. "Culture is ordinary". En R. Williams, 1989, *Resources of hope. Culture, Democracy, Socialism*. Londres, Verso, pp. 3-18.
- Williams, R., 1975. "You're a Marxist, Aren't You?". En R. Williams, 1989, *Resources of hope. Culture, Democracy, Socialism*. Londres, Verso, pp. 65-76.
- Williams, R., 1982. "Socialism and Ecology". En R. Williams, 1989, *Resources of hope. Culture, Democracy, Socialism*. Londres, Verso, pp. 210-226.
- Williams, R., 1984. *Hacia el año 2000*. Barcelona, Crítica.
- Williams, R., 2001a. *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Williams, R., 2001b. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.
- Williams, R., 2003. *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Zapf, H., 2016. *Literature as cultural ecology*. Londres, Bloomsbury.

Cuando la realidad supera la ficción. Sebastià Estradé i Rodoreda (1923-2016) contra la montaña de residuos salinos

Santiago Gorostiza*

Resumen: Este artículo examina la trayectoria personal de Sebastià Estradé, con especial atención a su actividad como escritor de ciencia ficción entre las décadas de 1960 y 1990. A caballo entre la divulgación científica y la literatura, Estradé vivió en persona la carrera espacial de los años sesenta y el despertar de la sensibilidad ambiental de los setenta. Con una sólida formación en derecho, alcanzó notoriedad ya jubilado, cuando demandó a la empresa minera Iberpotash por la acumulación de residuos potásicos en forma de escombrera y sus impactos ambientales. Desde la residencia para gente mayor El Relat, el poder de las palabras y argumentos de Estradé, ya nonagenario, fue clave para lograr la primera victoria judicial contra la empresa minera, lo que nos recuerda que a veces la realidad supera a la ficción.

Palabras clave: historia ambiental, minería potásica, Llobregat, carrera espacial, ecocrítica

Abstract: This article examines the personal trajectory of Sebastià Estradé, with special attention to his activity as a science-fiction writer since the 1960s. Halfway between science popularisation and science-fiction writing, Estradé witnessed the 1960s Space Race and the 1970s awakening of environmental consciousness. With a strong background in Law, he became known after he retired, when he sued mining company Iberpotash for its management of potash mine tailings in the Bages region (Catalonia). From the old people's home of El Relat, the power of Estradé's words and arguments were key for winning the first legal case against the company, reminding us that reality sometimes exceeds fiction.

Keywords: environmental history, potash mining, Llobregat, Space Race, ecocriticism

* Institut de Ciència i Tecnologia Ambientals (ICTA), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). *E-mail:* santiago.gorostiza@uab.cat.



Imagen 1. Sebastià Estradé i Rodoreda (1923-2016). Fuente: Regió 7.

Introducción

En septiembre de 2009, tras ingresar con ochenta y seis años en la residencia para gente mayor donde pasaría los últimos años de su vida al lado de su mujer, enferma de Alzheimer, una de las primeras cosas que hizo Sebastià Estradé i Rodoreda fue solicitar la contraseña de la red wifi para poder conectarse a Internet. Era la primera persona que la pedía, y tras algunas dudas por parte de la dirección del centro, se la entregaron. No había tiempo que perder (Cordero, 2013; Munné-Jordà, 2016).

Durante los siguientes años, Estradé desarrolló una gran actividad en El Relat —pues tal es el nombre de la residencia, situada en Avinyó (Barcelona)—.¹ Divulgador científico y escritor de más de veinte novelas, no tardó en poner en marcha aulas en las que se analizaban las historias de vida de varias de las personas de la residencia, recogidas pulcramente por él mismo a partir de entrevistas; introdujo talleres de lectura de prensa y literatura narrativa, e incluso organizó discusiones sobre la historia lejana y reciente del territorio (Cervera, 2013; Munné-Jordà, 2016). Pero Estradé fue más allá. Durante las décadas de

1990 y 2000, desde su casa en Sallent, había sido testigo del crecimiento de una enorme montaña de residuos salinos, una escombrera minera bautizada como Cogulló, resultado de la explotación minera de sales potásicas del subsuelo de la región, que daba trabajo a cerca de cinco mil personas. Con su traslado a Avinyó, perdió de vista los casi cincuenta millones de toneladas de residuos salinos, convertidos en parte del paisaje de la comarca. Pero no los olvidó. Desde El Relat, Estradé —diplomado en Ingeniería Industrial y Eléctrica, y doctorado en Derecho— lanzó una demanda judicial para denunciar las actividades de la empresa minera Iberpotash y la actitud pasiva de la Administración catalana, la Generalitat. En el año 2013, el Tribunal Superior de Justicia de Catalunya le dio la razón, instó a la Administración catalana a imponer una fianza mucho más elevada a la empresa minera para afrontar la futura restauración del terreno y exigió también que pusiera en marcha un plan de restauración de la montaña de residuos salinos (Cerrillo, 2013).

Estradé protagonizó así un nuevo capítulo de una larga lucha iniciada en la década de 1920, cuando diversas empresas mineras empezaron a explotar las sales potásicas de la región, para lo que compraron las tierras de su familia, entre muchas otras. La extracción de la potasa pronto comenzó a salinizar las aguas de los ríos Cardener y Llobregat, lo que afectó gravemente el suministro de agua de la zona y el de las poblaciones río abajo, incluida Barcelona. Antes de la guerra civil y la larga dictadura franquista, la salinización de las aguas causó las protestas de sectores tan alejados entre sí como el anarcosindicalismo, las asociaciones de pescadores y la Sociedad General de Aguas de Barcelona, empresa privada suministradora de agua a la ciudad. Actualmente este conflicto socioambiental es uno de los más graves que asola Cataluña, y ha obligado a las Administraciones a invertir más de doscientos millones de euros para asegurar la calidad de las aguas consumidas en la región metropolitana de Barcelona (Gorostiza *et al.*, 2015; Gorostiza y Saurí, 2017 y 2019).

1. La palabra catalana *relat* significa *relato* en castellano.

El éxito de su cruzada judicial convirtió a Estradé en un símbolo y abrió un camino que continúa a fecha de hoy, después de su muerte en 2016, con varios casos judiciales abiertos a escala local, nacional y europea. Pero ¿cómo llegó Estradé a convertirse en un abanderado de la justicia ambiental? Él no se consideraba a sí mismo ni un activista ni un ecologista, sino —en sus propias palabras— un “abogado aeroespacial que se dedica a temas rurales” (Cordero, 2013). Su trayectoria, una lenta transformación de divulgador científico y escritor de ciencia ficción a activista socioambiental, ilustra parte de la historia de la segunda mitad del siglo xx.

Un apasionado de la carrera espacial y de la “anticipación científica”

Sebastià Estradé comenzó a escribir en su juventud, marcada por su educación en el innovador sistema pedagógico implantado durante la Segunda República (1931-1939). Él recordaba a su maestro Augusto Gil Cánovas como una influencia clave: “Soy lo que soy gracias a él”, escribió (Fernández y Gabriel, 2017: 43). Sin embargo, sus primeras publicaciones no llegaron hasta la década de 1960, cuando ya se había establecido profesionalmente.

Tras diplomarse en Ingeniería Industrial y Eléctrica, Estradé trabajó como ingeniero adjunto en la Maquinista Terrestre y Marítima, donde se dedicó a la transformación de la flota de trenes de motores de vapor a motores diésel. Más tarde se incorporó a la empresa Promar, a cargo de tareas similares, y allí trabajó hasta jubilarse (Cerrillo, 2013). Pero su inequívoca pasión era la carrera espacial, en pleno desarrollo a finales de los años cincuenta. A ella dedicó sus estudios de doctorado, una de las primeras tesis del mundo en analizar los aspectos legales de la exploración del espacio. *El derecho ante la conquista del espacio* se publicó en 1964, y durante sus estudios Estradé adquirió una amplia gama de contactos internacionales, entre otros, el ingeniero aeroespacial Wernher von Braun (Estradé, 1964).

Estos contactos, unidos a sus conocimientos técnicos y legales, impulsaron su creciente actividad como divulgador de la carrera espacial. Su libro *De la Terra a l'infinit* se tradujo al castellano, con una tirada inicial de diez mil ejemplares (Estradé, 1966a). Desarrolló una gran actividad en la prensa e incluso en la incipiente televisión franquista. Fue guionista del programa de Televisión Española *Amigos del espacio*, emitido a finales de los años sesenta (Paz Rebollo y Martínez Valerio, 2014), y fue el enviado especial del periódico *TeleXprés* en la estación de seguimiento de la NASA establecida en Robledo de Chavela (Madrid) (Cerrillo, 2013).

En paralelo a estas actividades divulgativas, Estradé formó parte del que se considera el primer núcleo de escritores de ciencia ficción en catalán (Munné-Jordà, 2016). Fue colaborador de la revista quincenal para jóvenes *Cavall Fort*, fundada en 1961, donde combinó los artículos con las narraciones de ciencia ficción o, tal y como él prefería llamar a este género literario, de “anticipación científica”. Entre 1966 y 1970 escribió también en el semanario *Tele/Estel*, el primero autorizado en catalán desde el final de la guerra civil, y en estos mismos años publicó dos de sus novelas más conocidas, *Més enllà no hi ha fronteres* (“Más allá no hay fronteras”) y *Més enllà del misteri* (“Más allá del misterio”) (Estradé, 1966b, 1970). Implicado, por tanto, en la recuperación del uso público de la lengua catalana, durante estos años Estradé aportó a los lectores de la revista juvenil *Cavall Fort* diversas entrevistas con protagonistas de la carrera espacial, desde Wernher von Braun hasta el cosmonauta soviético Pavel Popovich. En uno de los números publicados en 1968, este último dedicó una foto a los lectores de la revista: “A la joventut de Catalunya, una salutació espacial”² (Estradé, 1968).

De la divulgación espacial a la divulgación ambiental

“Fuimos a explorar la Luna y, de hecho, descubrimos la Tierra”. Esta cita, con diversas varia-

2. En castellano: “Un saludo espacial a la juventud de Cataluña”.



Imagen 2. Primera foto del planeta Tierra tomada desde la órbita de la Luna por el Lunar Orbiter 1, el 23 de agosto de 1966. Fuente: NASA (<https://www.flickr.com/photos/nasacommons>).

ciones, se atribuye al astronauta William Anders, y se suele usar para ilustrar el enorme impacto cultural que las imágenes de la Tierra tomadas desde la Luna tuvieron en el desarrollo de la conciencia ambiental contemporánea (Jowit, 2008). La icónica imagen del planeta desde el espacio evocaba, mejor que mil palabras, su fragilidad y singularidad. Más allá de las discusiones sobre el impacto real de estas imágenes en el desarrollo del movimiento ecologista —Rachel Carson había publicado su *Primavera silenciosa* ya en 1962, y otros movimientos tienen unas raíces más profundas aún (Guha, 2000)—, es innegable la huella que dejaron en la conciencia de muchas de las personas que vivieron esos años.

Estradé, trabajador incansable, es indudablemente una de ellas, y sus publicaciones así lo atestiguan. Entre sus abundantes artículos, libros y novelas, durante la década de 1970 emerge la cuestión de la conservación ambiental, presentada a los lectores de *Cavall Fort* en tres artículos consecutivos (Estradé, 1973a, b y c). El mismo año publica *Una ciudad en el infierno*, novela de ciencia ficción en la que un grupo de viajeros del espacio visita un planeta donde la industria ha hecho imposible la vida en las ciudades y la polución ha terminado literalmente con la civilización (Estradé, 1973d). La sensibilidad de Estradé, sin embargo, estaba acompañada de una enorme fe en la tecnología y en la expansión de

la especie humana en el espacio. Ya en la década de 1980, la obra divulgativa *Estimeu el vostre entorn* ("Amad vuestro entorno"), merecedora del Premio Serra d'Or, se iniciaba precisamente con un imaginario vuelo al espacio exterior, a partir del cual los viajeros tomaban conciencia del impacto de las actividades humanas y decidían actuar para mejorar su entorno (Estradé, 1982).

Conclusiones. Cuando la realidad supera la ficción

Desde un altiplano, Lázaro contemplaba la zona, hundida a sus pies, de naturaleza vencida, de casas abandonadas, con un castillo en otra colina, aún altivo, pero de piedras desnudas de todo vestigio de verde vegetal. Y casi en medio, como una montaña más alta que cualquier otra, rojiza, carcomida, humillante, un montón del subsuelo vaciado por la furia humana, señal trágica de una mina abandonada y cadavérica (Estradé, 1996: 11).³

Cuando Sebastià Estradé empezaba su carrera de escritor de ciencia ficción en la década de 1960, poco podía imaginar que la fuente de inspiración de una de sus obras aparecería lentamente en el horizonte que se vislumbraba desde la terra-

3. En catalán en el original. Traducción del autor.

za de su casa en Sallent. La creciente montaña de sal del Cogulló, formada hoy por al menos cincuenta millones de toneladas de residuos salinos, tiene su doble de ficción en *Quan tornis porta una mica de pluja* ("Cuando vuelvas, trae un poco de lluvia"), novela publicada en 1996, que presenta un futuro en el que un grupo de jóvenes se traslada a una zona que ha quedado abandonada debido a la devastación provocada por la actividad industrial y minera, y se dispone a restaurarla lentamente (Estradé, 1996).

Fue su última novela de ficción. Hasta su muerte, en 2016, el "abogado aeroespacial" (como le gustaba llamarse) se dedicó sobre todo "a temas rurales". Podría decirse, parafraseando a William Anders, que Estradé salió de su Sallent natal para explorar la Luna y el espacio exterior, y así lo logró para disfrute de miles de lectores, jóvenes y mayores, durante buena parte de su vida. Pero, al final, lo que terminó descubriendo Estradé fue la tierra, su propia tierra, y la enorme montaña de residuos que crecía en su corazón y amenazaba con quedarse en él por muchos, muchos más años. "Ahora pido justicia ambiental", declaró en una de sus últimas entrevistas (Cerrillo, 2013).

En su libro *Slow violence and the environmentalism of the poor*, Rob Nixon destaca el papel jugado en muchas luchas socioambientales por los escritores activistas, que ponen "su agilidad imaginativa y el ardor de sus palabras al servicio de amplificar las causas de los desposeídos ambientales" (Nixon, 2011: 5, traducción del autor). Y aunque Sebastià Estradé i Rodoreda no se reconociera como activista, no hay duda de que el éxito de sus demandas algo debe al poder de su palabra y su argumento, a su experiencia como narrador. Cuando se cumple el quincuagésimo aniversario de la llegada de la especie humana a la Luna, la trayectoria de Estradé configura uno de los últimos capítulos de los ya casi cien años de historia de la lucha contra los impactos de la minería potásica en Cataluña. Sebastià ya se fue más allá de las estrellas, pero la montaña "rojiza, carcomida, humillante" sigue ahí. ■



Imagen 3. La escombrera de residuos mineros Cogulló. Fuente: Jordi Badia (Montsalat).

Agradecimientos

El autor agradece el apoyo financiero del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, mediante el Programa de Unidades de Excelencia María de Maeztu (MDM-2015-0552).

Bibliografía

- Cerrillo, A., 2013, "Ahora pido justicia ambiental". *La Vanguardia*, 15 de abril de 2013, p. 24.
- Corvera, J., 2013. "Sebastià Estradé. 90 anys". Disponible en: <https://blogs.ccma.cat/jordicervera.php?itemid=49652&catid=1048>, consultado el 20 de marzo de 2019. (Incluye un texto redactado por el propio Estradé a petición de Jordi Corvera).
- Cordero, D., 2013. "El jubilado contra la montaña". *El País*, 14 de junio. Disponible en: https://elpais.com/sociedad/2013/06/14/actualidad/1371209097_690206.html, consultado el 20 de marzo de 2019.
- Estradé, S., 1964. *El derecho ante la conquista del espacio*. Barcelona, Ariel.
- Estradé, S., 1966a. *De la Terra a l'infinit*. Barcelona, Rafael Dalmau.
- Estradé, S., 1966b. *Més enllà no hi ha fronteres*. Barcelona, Estela.
- Estradé, S., 1968. "Entrevista al professor Pavel Popòvitx". *Cavall Fort*, 115, pp. 6-7.
- Estradé, S., 1970. *Més enllà del misteri*. Barcelona, Estela.
- Estradé, S., 1973a. "La conservació de la natura (I): del passat i del futur". *Cavall Fort*, 244, pp. 6-7.

- Estradé, S., 1973b. "La conservació de la natura (II): una lluita iniciada". *Cavall Fort*, 252, pp. 6-7.
- Estradé, S., 1973c. "La conservació de la natura (III): l'aire que respirem". *Cavall Fort*, 253, pp. 18-19.
- Estradé, S., 1973d. *Una ciudad en el infierno*. Barcelona, Bruguera.
- Estradé, S., 1982. *Estimeu el vostre entorn*. Barcelona, Martín Casanovas.
- Estradé, S., 1996. *Quan tornis, porta una mica de pluja*. Barcelona, Castellnou.
- Fernández, D., y A. Gabriel, 2017. *August Gil Matamala. Al principi de tot hi ha la guerra*. Valencia, Sembra Llibres.
- Gorostiza, S., J. Honey-Rosés y R. Lloret, 2015. *Rius de sal: una visió històrica de la salinització dels rius Llobregat i Cardener durant el segle xx*. Sant Feliu de Llobregat, Edicions del Llobregat, Centre d'Estudis Comarcals del Baix Llobregat.
- Gorostiza, S., y D. Saurí, 2017. "Dangerous assemblages: salts, trihalomethanes and endocrine disruptors in the water palimpsest of the Llobregat river, Catalonia". *Geoforum*, 81, pp. 153-162. Disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2017.03.005>, consultado el 9 de mayo de 2019.
- Gorostiza, S., y D. Saurí, 2018. "Naturalizing pollution: a critical social science view on the link between potash mining and salinization in the Llobregat river basin, northeast Spain". *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 374. Disponible en: <https://doi.org/10.1098/rstb.2018.0006>, consultado el 9 de mayo de 2019.
- Guha, R., 2000. *Environmentalism: a global history*. Nueva York, Longman.
- Jowit, J., 2008. "How astronauts went to the Moon and ended up discovering planet Earth". *The Guardian*, 20 de diciembre. Disponible en: <https://www.theguardian.com/science/2008/dec/20/space-exploration-usa-earth-moon>, consultado el 9 de mayo de 2019.
- Munné-Jordà, A., 2016. "Sebastià Estradé, in memoriam". Disponible en: <https://www.nuvol.com/opinio/sebastia-estrade-in-memoriam/>, consultado el 20 de marzo de 2019.
- Nixon, R., 2011. *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Cambridge y Londres, Harvard University Press.
- Paz Rebollo, M. A., y L. Martínez Valerio, 2014. "La primera conformación de una audiencia infantil y juvenil para la televisión en España (1958-1968)". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20, pp. 43-58.

Redes de resistencia

Agrofonías para la soberanía alimentaria

Paula Andrea Tamayo y Nelson Molina

***Upcycling* y soberanía textil: metodologías de investigación y prácticas contemporáneas**

Clara Mallart



Agrofonías para la soberanía alimentaria

Paula Andrea Tamayo Montoya* y Nelson Molina Valencia**

Resumen: El grupo musical Campo y Sabor aporta al fortalecimiento de la cultura campesina en Colombia al dar a las hortalizas, frutos y productos silvopastoriles un rol protagónico en sus letras. Llamamos *agrofonía* a su propuesta, una manera de expresar amor por la música campesina y por las labores agrícolas. En la primera parte del artículo, se expone la conformación del grupo musical con la participación multiétnica del campesinado. La segunda parte se centra en la vinculación de Campo y Sabor con entidades ambientales y académicas para divulgar saberes populares, técnicos y científicos a través del canto y de ritmos musicales tradicionales. Por último, se exponen algunas de sus propuestas políticas en pro de la promoción de la soberanía alimentaria. Se concluye que la música es un medio eficaz para fortalecer al campesinado colombiano; poner en circulación saberes técnicos y científicos, y promover prácticas agrícolas sostenibles.

Palabras clave: campesinado, música, soberanía alimentaria, sostenibilidad

* Instituto de Psicología de la Universidad del Valle. *E-mail:* paula.tamayo@correounivalle.edu.co.

**Instituto de Psicología de la Universidad del Valle. *E-mail:* nelson.molina@correounivalle.edu.co.

Abstract: The musical group Campo y Sabor contributes to food sovereignty in Colombia by giving vegetables, fruits and silvopastorals a leading role in their lyrics. This group calls their proposal "agrofonía" to express love for peasant music and agricultural work. In the first part of the article the conformation of the musical group is presented through the participation of multiethnic peasantry. In the second part, emphasis is placed on the link between Campo y Sabor with environmental and academic entities for the dissemination of popular, technical and scientific knowledge through singing and traditional musical rhythms. Finally, some of the political proposals for the promotion of food sovereignty are highlighted. It's concluded that music is an effective means to strengthen the Colombian peasantry, put in circulation technical and scientific knowledge and promote sustainable agricultural practices.

Keywords: peasant, music, food sovereignty, sustainability

Introducción

Aquí les llegó el sabor
de la fiesta campesina,
propio de nuestro folclor
y el de América Latina.
Porque somos campesinos
productores de comida,
qué bello es nuestro destino:
protectores de la vida.
Hermanos, somos del campo
razón de orgullo y honor
con su música y sus cantos
aquí está CAMPO Y SABOR.

(Letra de Campo y Sabor).

Por medio de agrofonías, el grupo musical Campo y Sabor revaloriza el patrimonio gastronómico y cultural del campesinado colombiano en un momento histórico en que la producción de alimentos y su consumo son fundamentales para el debate político-ecológico (Riechmann, 2004). Con sus letras, este grupo otorga protagonismo a los alimentos, los dota de voz, los encanta al incorporarlos en sus canciones (Fernández-Christlieb, 1993). Los alimentos tienen una dimensión comunicativa (Amon y Menasche, 2008), y ellos la aprovechan para crear las letras de sus canciones. De este modo, la música campesina hace posible construir y poner en circulación reflexiones en torno a la vida cotidiana en el campo y puede emplearse como una estrategia para fortalecer el buen vivir del campesinado.

Doble sabrosura

En 1999 el municipio de Córdoba (Quindío, Colombia) fue epicentro del terremoto que sacudió el eje cafetero. Como parte de la estrategia para visibilizar las acciones de reconstrucción del municipio, se creó un programa radial dirigido por el músico y activista ambiental León Octavio Osorno Aguirre. Un grupo musical conformado por tres campesinos y su patrón eran invitados frecuentes en este programa. Pero, tras la muerte de uno de sus integrantes, se disolvió.

Al retornar al norte del Cauca, León Octavio mantuvo la idea de un conjunto musical formado por campesinos productores, pues allí veía una *doble sabrosura*, la de la producción de comida y la de la música. De este modo, comenzó a articularse un nuevo grupo musical, en el que participan personas campesinas que cultivan en diferentes parcelas y que en algunos casos pertenecen a comunidades indígenas y afrodescendientes. William y Esnoraldo Yela, José Lires, Luis Carlos Ochoa, Oscar Vargas, Mario Potes, Jairo Ojeda y León Octavio plantean las agrofonías como estrategia para generar, entre las personas jóvenes, interés por las actividades del campo y la protección de culturas tradicionales amenazadas por la debilidad del proceso de relevo generacional.

Las primeras canciones de Campo y Sabor se inspiraron en los productos que los integrantes del grupo cultivaban. Al conversar con los asistentes a sus conciertos, notaron el desconocimiento que existía entre el campesinado de los alimentos producidos en diversos pisos térmicos. A partir de estas observaciones, el grupo identificó su propósito social:

Cantarle a la comida... Pero con el discurso botánico, para que los campesinos conocieran ese discurso que manejan los biólogos y los agrónomos en la universidad, pero del que ellos no tenían ni idea. Entonces, para acercar la academia al pueblo, fue que yo hice esas canciones con esa información botánica, ¡y esa vaina pegó! (Entrevista personal con Campo y Sabor, 2018).

Campo y Sabor fue invitado a festivales campesinos nacionales e internacionales y grabó tres discos. El primero dedicado a las hortalizas, el segundo a las frutas y el tercero al cuidado animal y los sistemas silvopastoriles. A partir de 2002, las agrofonías fueron reconocidas por organizaciones no gubernamentales como la Corporación para Estudios Interdisciplinarios y Asesoría Técnica (CETEC), la Fundación Centro para la Investigación en Sistemas Sostenibles de Produc-

ción Agropecuaria (CIPAV), el Instituto Mayor Campesino de Buga (IMCA) y la Corporación Autónoma Regional del Valle del Cauca (CVC).¹



Imagen 1. Grupo Campo y Sabor.
Fuente: Común Terra.

Academia y campesinado al rescate de recursos genéticos no valorados

Motivados por las posibilidades de la unión entre academia y campesinado para favorecer la apropiación social del conocimiento y promover la soberanía alimentaria, Campo y Sabor compone canciones con el fin de divulgar los resultados de investigaciones científicas sobre alimentos como el chachafruto, la sidra, el maíz, el cacao, el zapallo y el bore, entre otros. Resaltan sus propiedades nutritivas y curativas, y ponen en valor recursos genéticos que se desaprovechan al preparar alimentos. A continuación, transcribimos la letra de la canción dedicada al chachafruto:

Chachafruto es una vaina que tiene frijoles
grandes,
también le dicen balú, *Erithryna edulis*
también.
Es árbol de tierra fría, muy sabroso su comer.
Y si quiere usted saber qué se hace con
chachafruto,
cual si fueran papas fritas, puede fritar sus
semillas.

1. Para obtener más información sobre estas organizaciones, diríjase a: <http://www.cipav.org.co/>; <http://www.imca.org.co/> y <https://www.cvc.gov.co/>.

Se les llama chachafritas y quedan de maravilla.
Chachafruto, chachafruto,
quien no te come es muy bruto.
(Letra de Campo y Sabor).²

Como parte de su trabajo sobre la nutrición del ganado vacuno, CIPAV investigó las propiedades de árboles que aportan proteínas y reemplazan el pasto en épocas de calor. En 2012 Campo y Sabor musicalizó estas investigaciones con la intención de mostrar al campesinado la diversidad de hojas y hierbas útiles para alimentar a sus animales domésticos. Así surgieron letras dedicadas al maní forrajero, la leucaena, el marratón, el guásimo, el totumo y el nacedero, entre otras. En una de sus canciones, una vaca gorda conversa con su vecina, una vaca flaca que tiene hambre:

Coma hojas de guásimo,
que son buenas.
O de ese que llaman el botón de oro,
que también pa' las abejas es tesoro.
Está el bore, que's tan bueno pa' la cena.
Acostúmbrese a lo silvopastoril
y así nunca le faltará la comida.
En verano es la única salida
y no piense en abril con aguas mil.
(Letra de Campo y Sabor).

En 2014, CIPAV puso en marcha un proyecto dedicado a la restauración ecológica. Con el apoyo del Departamento Administrativo de Ciencias, Tecnología e Innovación Colciencias,³ integró a Campo y Sabor como estrategia para divulgar los resultados de sus investigaciones entre el campesinado colombiano. Los resultados sobre el manejo integrado de hormigas arrieras fueron popularizados por medio de un sainete. Esta es una de sus estrofa:

Soy llamada hormiga arriera,
también *Atta cephalotes*.

2. Esta canción se puede escuchar en: https://www.youtube.com/watch?v=cqy3Ad_CMww.

3. Para ampliar la información sobre esta entidad pública, diríjase a: <https://www.colciencias.gov.co/>.

Dicen que soy el azote
de árboles y sementeras.
Se me acusa de ser plaga,
de lo cual soy inocente,
enemiga de la gente.
Mentiras que se propagan...
(Letra de Campo y Sabor).

Una canción vale más que mil discursos

Con su música, Campo y Sabor llama la atención de diversos entes estatales y visibiliza sus posturas ecopolíticas con un discurso propio "sin los tóxicos del lenguaje militante y partidista" (entrevista personal con Campo y Sabor, 2018). Crean canciones inspiradas en la conservación de su tradición oral, la cocina, los artes y los oficios, la cultura y el territorio, la soberanía alimentaria y la agrobiodiversidad. Sus propuestas sobre el cuidado del agua, los recursos fitogenéticos y la economía campesina inspiran canciones como *El banquero raro*, para promover, en asociación con CIPAV, un Banco Mixto de Forrajes (BMF) que permita planificar la alimentación de animales con productos de las parcelas y evitar las deudas con tiendas agropecuarias.

Banquero raro porque no presto plata,
nada de cheques ni tasas de interés.
Mi banco nunca los bienes arrebató
al incumplido que tuvo algún revés.
Tengo en mi finca un banco natural
con aire puro y un hermoso paisaje,
agua, comida; es un banco especial,
el BMF, Banco Mixto de Forrajes.
(Letra de Campo y Sabor).⁴

El grupo se nutre de los modos de pensar, vivir y sentir del campesinado, de la forma como cuidan y dan uso a los productos de sus huertas. Sus agrofonías recuerdan los alimentos y las recetas que, generación tras generación, han calmado el hambre de los habitantes del campo (y de las ciu-

dades). Estas canciones son una estrategia educativa que promueve prácticas sostenibles entre el campesinado y estimula la reflexión sobre las acciones cotidianas que favorecen o dificultan el buen vivir en el campo.

Las agrofonías revalorizan las prácticas de la población campesina. El rescate de los conocimientos relacionados con los usos culinarios de los productos de las huertas —algunos de los cuales entran en la categoría de recursos genéticos no valorados— contribuye significativamente al fortalecimiento del campesinado. Campo y Sabor ve en la divulgación de estos usos culinarios una manera de contribuir a la soberanía alimentaria, pues el campesinado que logra aprovechar sus áreas productivas depende menos de los artículos que se adquieren en las tiendas. Las canciones de Campo y Sabor se inspiran en la abundancia, la belleza y la variedad de los alimentos que pueden encontrarse en una huerta campesina y motivan a quienes los escuchan a proteger la agrobiodiversidad.

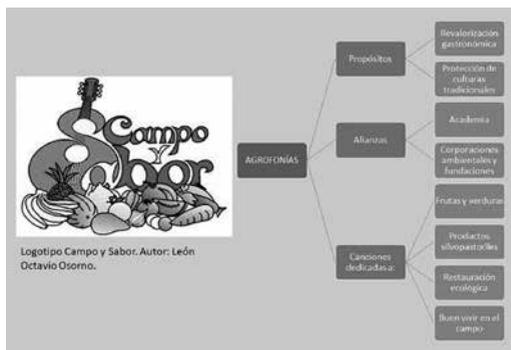


Ilustración 2. Propuesta agrofónica de Campo y Sabor. Fuente: Elaboración propia.

Conclusiones

Las agrofonías de Campo y Sabor se inspiran en los saberes y los sabores del campo. Con el propósito de revalorizar la gastronomía campesina y proteger las culturas tradicionales que perviven en el campo colombiano, este grupo musical ha construido alianzas con entidades académicas, corporaciones ambientales y fundaciones para

4. Para conocer más sobre Campo y Sabor, diríjase a: <https://www.facebook.com/Campo-Y-Sabor-1058174754195748/>.

producir y divulgar canciones dedicadas a las frutas y verduras, los productos silvopastoriles, la restauración ecológica y el buen vivir en el campo. De este modo, contribuyen a la formación del campesinado y a la sostenibilidad ambiental (véase la ilustración 2). ■

Bibliografía

- Amon, D., y R. Menasche, 2008. "Comida como narrativa da memória social". *Sociedade e Cultura*, 11 (1), pp. 13-21.
- Fernández-Christlieb, P., 1993. "El conocimiento encantado". *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 13, pp. 19-24.
- Osorno Aguirre, L. O., 2013. "Música agrofónica de Colombia". Común Terra. Disponible en: http://comuntierra.org/site/blog_post.php?idPost=182&id_idioma=3, consultado el 20 de marzo de 2019.
- Riechmann, J., 2004. "Hacia una agroética: consideraciones sobre ética ecológica y actividad agropecuaria. En J. Riechmann (coord.), *Ética ecológica: propuestas para una reorientación*. Montevideo, Nordan-Comunidad, pp. 175-201.

Upcycling y soberanía textil: metodologías de investigación y prácticas contemporáneas

Clara Mallart Lacruz*

Resumen: El artículo presenta la práctica del *upcycling* o suprarreciclaje, una metodología contemporánea para la transformación social del vestido que nos permite revisar el arte textil y sus aplicaciones, y reflexión sobre ellos. Esta práctica nos acerca a los objetos que nuestra sociedad desvaloriza, es mayoritariamente explorada y desarrollada por mujeres y contiene un profundo legado histórico. Me propongo mostrar el *upcycling* como una metodología de estudio e investigación; analizar su potencial como herramienta para la transformación social del textil y del vestido; estudiar el concepto de soberanía como máxima expresión de control de las decisiones (de compra, uso, producción y reflexión), y reflexionar acerca de la herencia de las artes textiles como posible motor para construir un nuevo paradigma de un futuro vivible, de decrecimiento y respeto social, ambientalmente sano y seguro para todos los seres vivos de nuestro planeta.

Palabras clave: *upcycling*, arte textil, activismo, soberanía textil, metodología

* Diseñadora, investigadora y docente. Investigadora del Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño, Escuela Eina, Barcelona. Profesora de Sostenibilidad en la Escuela Superior de Diseño (IED), Barcelona. Miembro de la Asociación de Moda Sostenible de Barcelona. *E-mail:* claramallart@gmail.com.

Abstract: The text presents the upcycling practice as a contemporary methodology for textile social transformation. A methodology that allows articulating a review and a reflection about textile art and its applications. A methodology that brings us closer to the objects that our society devalues, mostly explored and developed by woman around the world, and with a huge heritage legacy. It is not a matter here of making this technique known, closely related to artistic recycling, but of proposing it as a study and a research methodology. Using it as a tool for the social transformation of the textile culture and linked through the sovereignty concept, understanding it as the ultimate expression of control over our decisions (shopping, using, producing, and thoughts). The objective is to reflect how through the inheritance of textile arts, a new livable future paradigm can be constructed, based on degrowth, social respect and environmental care, safety and security for all the living beings of our planet.

Keywords: upcycling, textile art, activism, textile sovereignty, methodology

Introducción: el *upcycling* como metodología

El concepto de *upcycling* se refiere a la práctica que recupera materiales, objetos, artefactos, etc.,

que se han convertido en residuos, con el objetivo de revalorizarlos, transformarlos de manera creativa y alargar su vida útil. Se diferencia del concepto de reciclaje porque un objeto suprarreciclado (*upcycling*) aumenta su calidad o valor respecto al artefacto inicial. En oposición, el concepto de *downcycling* o infrarreciclaje alude a un proceso de reciclaje que concluye con un artefacto de menor calidad o valor (Salcedo, 2014).

Amy Twigger, diseñadora e investigadora textil, propone utilizar el reciclaje o el arreglo textil como metodología de estudio a través del hacer (Twigger, 2017). El concepto de *making as research* es su principal herramienta para investigar una tipología de moda a la que denomina *folk fashion*.¹ La práctica del hacer deja de ser un proceso para convertirse en un método y, a la vez, en objeto de investigación. A partir de estas premisas, propongo utilizar el *upcycling* como metodología para investigar la transformación del sector textil en su conjunto desde la perspectiva de la soberanía. Se trata de explorar cómo usar los recursos textiles de los que disponemos y gestionarlos con el fin de generar economías locales de desarrollo territorial para los pueblos.

El *upcycling* es una práctica común entre *makers*, diseñadores y artistas textiles. A través de él, estos colectivos realizan crítica social y ambiental, cuestionan la sociedad de consumo y se relacionan con otras disciplinas, como la ecología, la sociología o la economía. La técnica se utiliza para crear nuevos objetos a partir de la combinación de otros que han sido desvalorizados y convertidos en residuos. Un ejemplo es el colectivo Makea Tu Vida,² actualmente con sede en Fabra i Coats - Fábrica de Creació. Desde 2006, trabajan a caballo entre el diseño y la ecología, con una filosofía de vida enmarcada en el hacer como medio para aprender, compartir, crear, educar, posicionarse en una actitud crítica, cuestionar y transformar la realidad a través de la colectivización.

1. *Folk fashion* se refiere a la indumentaria que crean las personas para sí mismas con un conocimiento *amateur* (Twigger, 2017).
2. Disponible en: <http://www.makeatuvida.net>, consultado el 22 de marzo de 2019.

El *upcycling* textil se ha aplicado a lo largo de la historia con técnicas como el *quilting*, la deconstrucción, la customización, etc., en culturas diversas, entre las más conocidas, la anglosajona, la japonesa y la latina. La recuperación de materiales también se ha dado durante épocas de escasez, de guerra y posguerra, cuando materiales y recursos eran difíciles de conseguir. Esta práctica siempre se ha desarrollado en el ámbito doméstico, ejercida generalmente por mujeres (Bryan, 2017). Relegada al ámbito de las artes y oficios, ha favorecido la unión y la sororidad. Mientras practican *upcycling*, las mujeres comparten experiencias, traumas y relatos; de este modo, se transmiten conocimientos entre ellas, con el arte textil como medio o voz de sus vivencias, sufrimientos y también reivindicaciones (Garlock, 2016).

De residuo a recurso

El *upcycling* textil abre el vestido, lo deconstruye y lo transforma, conecta pasado, presente y futuro en un proceso de reconstrucción. Invita al juego y a la reflexión en torno a la memoria histórica (Hernández, 2018). Se toman materiales del pasado, que ya no circulan, y se trabajan con técnicas textiles que les devuelven valor, ya sea estético, económico o ecológico. El artista conecta los tiempos y activa experiencias a través de tramas y urdimbres. Así, proyecta hacia el futuro un vestido configurado de historias pasadas, de la historia como la define Miguel Ángel Hernández: "... algo latente y vivo, que afecta al presente y es la clave de la construcción de un futuro. El tiempo se abre, y el pasado y el futuro se comunican" (Hernández, 2018: 50), y es el textil el medio que articula esta comunicación. Se utilizan materiales en reposo y se toma como referencia un tiempo circular para habitar un espacio y rellenarlo de materialidad contemporánea.

Se propone conseguir esta materialidad por medio del rescate de fibras. El estudio "Trash to cash" (2018), realizado en el marco del Centre



Imagen 1. Maratón de reciclaje. Evento organizado por AltrapoLab, espacio de cocreación, participación y difusión de la práctica del upcycling y de la problemática textil. Autora: Julieta Pellicer (2018).

for Circular Design,³ de la University of the Arts London, y conducido por la profesora Rebecca Earley, es un ejemplo del uso del *upcycling* como metodología de estudio: durante cuatro años se investigó la creación, a partir del *upcycling*, de una materialidad contemporánea que comprende fibras, modelos y estilos de vida. Sobre la base de la cooperación entre disciplinas y la diversidad territorial conectada en red, se propuso estudiar esta materialidad cíclica, contemporánea y de calidad. Una materialidad segura para la vida y el planeta, confeccionada de fibras textiles que pueden permanecer circulando para su continuo uso sin perder valor ni propiedades.

El residuo textil provoca impactos ambientales muy visibles. Su recuperación por parte de colectivos —como Post Industrial Fashion—,⁴

marcas —como Ecoalf—⁵ y proyectos artísticos —como AltrapoLab—⁶ muestra la urgencia con que debemos buscar soluciones a esa problemática.

Soberanía textil, residuos y upcycling

Iolanda Fresnillo describe la soberanía como “el derecho de los pueblos a definir y decidir cómo quieren que sea la realidad que los rodea” (Fresnillo, 2019). Desde el territorio hasta la economía, pasando por las relaciones políticas y sociales, la soberanía es el derecho a decidir cómo queremos vivir, cómo queremos producir y cómo queremos que se desarrolle la vida, desde el respeto y el cuidado.

3. Disponible en: <https://circulardesign.org.uk/>, consultado el 22 de marzo de 2019.

4. Disponible en: <http://postindustrialfashion.com/>, consultado el 22 de marzo de 2019.

5. Disponible en: <https://ecoalf.com>, consultado el 22 de marzo de 2019.

6. Disponible en: <https://altrapolab.org/>, consultado el 22 de marzo de 2019.

El concepto de soberanía nos permite conectar la práctica del *upcycling* con el territorio. Con soberanía textil, nos referimos a la transformación del sector textil en espacios comunes de cuidado del territorio, de las personas que lo sustentan y viven en él, con propuestas alternativas al consumo textil —como la de Upclick—,⁷ proyectos de recuperación de especies vinculadas a los lugares —como los de Obrador Xisqueta,⁸ Esquellana⁹ y DLana—¹⁰ y de antiguas técnicas textiles —como el de Vanessa Barragão—.¹¹ Todos estos son ejemplos que se están desarrollando hoy en el territorio peninsular. También son prácticas de soberanía textil las que establecen relaciones laborales que hacen posible trasladar la vida al centro y generan procesos de cambio creadores de circuitos al margen del capital (Fresnillo, 2018). Además, la soberanía textil hace referencia al derecho a escoger textiles seguros para la vida y emancipadores para quien los trabaja, pues se sabe poco sobre cómo los químicos relacionados con el textil afectan a las personas.

El *upcycling* transforma la problemática de los residuos textiles en una oportunidad única para reflexionar sobre la propia gestión de los recursos a nivel territorial. El proyecto Back to Eco¹² es un claro ejemplo de cómo repensar los residuos textiles locales. Desde 2016 han rescatado más de siete mil kilos de pantalones tejanos y, gracias al *upcycling* y a la creatividad, los han transformado en accesorios de diseño. Así contribuyen a la economía local y a la inserción laboral. Su último logro ha sido cerrar el círculo: han creado el tejido *Infinít Denim* a partir de sus propios residuos, unos mil dos-

cientos kilos de mermas textiles mezcladas con fibra de celulosa regenerada. El *upcycling* es capaz de transformar un residuo en un recurso, aunque algunos estudios puntualizan que aún necesitamos más innovación en los procesos de separación de fibras, calidades y metodologías de desmontaje de prendas (Earley, 2018). Sin olvidar que, sobre todo, lo que se necesita es aumentar la concienciación y acabar con el consumo desenfrenando.

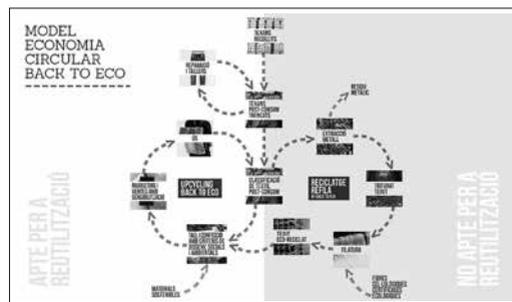


Imagen 2. Infografía del modelo circular de Back to Eco. Fuente: Back to Eco.

La construcción de circuitos cortos, como muestra el ejemplo de Back to Eco, así como de redes y nodos repensados para recuperar residuos, ofrece una oportunidad para trabajar con el concepto de soberanía. Recuperar antiguos espacios y conocimientos textiles —como la customización, el *quilt* y la deconstrucción— y combinar esta herencia con tecnologías desarrolladas (Infinít Denim) y otras aún por explorar, abren posibilidades territoriales y contribuyen a un desarrollo decrecentista y ambientalmente seguro.

Arte textil transformador, activismo, política y ecología en el vestido

El *upcycling*, nacido como técnica textil creativa de la mano de artesanos, artistas y diseñadores, abre posibilidades para la industria actual, enfrentada a la necesidad de repensarse en esta contemporaneidad. Son muchos los ejemplos que demuestran que es posible posicionarse en un modelo de decrecimiento circular y sostenible para no seguir colapsando el planeta.

7. Disponible en: <http://www.upclick.net/>, consultado el 22 de marzo de 2019.

8. Disponible en: <http://www.xisqueta.cat/>, consultado el 22 de marzo de 2019.

9. Disponible en: <https://www.esquellana.com/>, consultado el 22 de marzo de 2019.

10. Disponible en: <https://www.dlana.es/>, consultado el 22 de marzo de 2019.

11. Disponible en: <https://www.vanessabarragao.com/>, consultado el 22-03- de marzo de 2019.

12. Disponible en: www.backtoeco.com, consultado el 22 de marzo de 2019.

Vestirse es un acto político. A través del vestido, expresamos quiénes somos y quiénes queremos ser, nuestras motivaciones y nuestro posicionamiento político. En el arte textil, el *upcycling* propone alternativas posibles y viables para resignificar el vestido y definir nuestra identidad. El textil nos habla a través de su entrelazado de historias, su recuperación a través de retales de vida supone dar voz a las trabajadoras del sector invisibilizadas, a las mujeres que han cultivado los saberes textiles alrededor del mundo.

Conclusiones

El *upcycling* ofrece la oportunidad de generar una transformación en el territorio, de sus redes y sus economías, de entender que el textil es una posibilidad y trabajar para que sea un sector socialmente transformador. El arte textil trama conexiones con el territorio y sus recursos, con los pueblos y las personas que lo trabajan, con la cultura y la herencia de saberes. A través del hacer, podemos tejer futuros comunes con espacios de reflexión y crítica, emancipadores para los territorios y sus gentes. A través del hacer, podemos investigar tramas y urdimbres. En nuestras manos está hacerlas crecer hacia lo sostenible y vivible. ▀

Bibliografía

- Bryan Wilson, J., 2017. *Fray. Art and textile politics*. Chicago, University of Chicago Press.
- Fresnillo, I., 2019. "I si la resposta fossin les sobiranes?" *Crític*, 24 de enero. Disponible en: <http://www.elcritic.cat/blogs/sentitcritic/2019/01/24/i-si-la-resposta-fossin-les-sobiranes/>, consultado el 28 de enero de 2019.
- Garlock, L., 2016. "Stories in the cloth: art therapy and narrative textiles." *Art Therapy*, 33 (2), pp. 58-66.
- Hernández, M. A., 2018. "Contratiempos del arte contemporáneo". *Contranarrativas*. Disponible en: <https://www.um.es/artlab/index.php/contratiempos-del-arte-contemporaneo/>, consultado el 15 de mayo de 2019.

- Salcedo, E., 2014. *Moda ética para un futuro sostenible*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Twigger, A., 2017. *Folk fashion. Understanding homemade clothes*. Londres, Tauris.

Contra la caridad

En defensa de la renta básica

Título: Contra la caridad

Autores: Daniel Raventós y Julie Wark

Año de publicación: 2019

Páginas: 336

P.V.P.: 25 €



¿Qué es una autora?

Encrucijadas entre género
y autoría

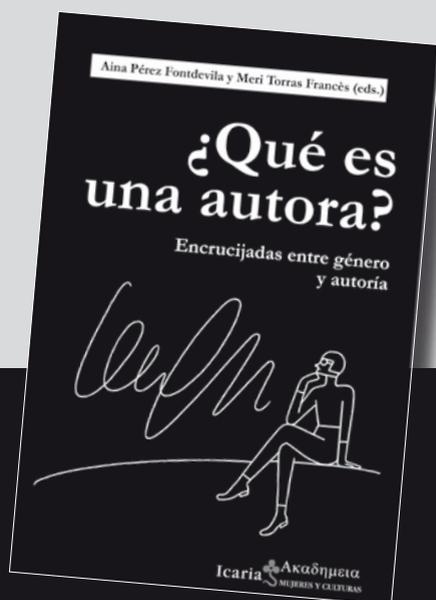
Título: ¿Qué es una autora?

Editoras: Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès

Año de publicación: 2019

Páginas: 336

P.V.P.: 24 €



Crítica de libros y reseñas

Ecocriticism and Italy de Serenella Iovino

Raul Ciannella

Green Planets. Ecology and science fiction, editado por Gerry Canavan y Kim Stanley Robinson

Miquel Ortega Cerdà



Ecocriticism and Italy: ecology, resistance, and liberation

de Serenella Iovino

Editorial: Bloomsbury Academic, Londres

Año: 2016

Páginas: 183

Idioma: inglés

ISBN: 9781350042018

*Crítica del libro: Raul Ciannella**

Palabras clave: Ecocrítica, humanidades ambientales, justicia cognitiva, Italia, storied matter

Keywords: *Ecocriticism, environmental humanities, cognitive, justice, Italy, storied matter.*

Serenella Iovino es actualmente una de las voces más destacadas del pensamiento ecocrítico y de las humanidades ambientales. Desde la publicación de *Ecología letteraria: una strategia di sopravvivenza* (2006, Milán, Edizione Ambiente), que introdujo los estudios de ecocrítica en Italia, Iovino desarrolló su propia tesis de ecología literaria, entendida como campo de estudio multidisciplinar y como una "forma de activismo cultural" que, al combinar ética ambiental, crítica literaria e intento pedagógico, se convierte en un instrumento de concienciación crítica.

Al acercarse a las posiciones del nuevo materialismo, que cortocircuita la idea binaria de naturaleza-cultura, y a las metodologías de la *difracción*, metáfora conceptual elaborada por Donna Haraway y Karen Barad, Iovino lee e interpreta los paisajes —que incluyen territorios y cuerpos, colectivos humanos y no humanos— como textos, historias materiales, cuerpos extendidos conformados por materia y discurso o, como ella los define, *storied matter*.

Simultáneamente, los cuerpos extendidos mantienen una estricta relación con los cuerpos artísticos y literarios que de ellos surgen. Se trata de una lectura combinada de estos textos *con* y *en* los otros, es decir, una lectura difractada, en la que "no solo desvelamos las tramas escondidas y los significados de una realidad, sino que amplificamos las voces a menudo silenciadas de esta realidad" (48).

La ecocrítica, al dar voz a lo silenciado y visibilizar lo invisible, actúa como recurso de *resistencia* y *liberación*, los dos sustantivos que, junto con *ecología*, completan el subtítulo del libro.

* Raul Ciannella es doctorando en Teoría de la literatura y literatura comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona. Email: raul.ciannella@gmail.com.

Cada uno de los cuatro capítulos que conforman esta obra examina uno o más paisajes de Italia y se acompaña de una o más palabras clave, a menudo fluidas y polisémicas, que, como riachuelos, recorren la multiplicidad de perspectivas y disciplinas necesarias para interpretar las *storied matter* y sus correlatos literarios, emanados de estos paisajes.

Porosidad es la palabra clave asociada a los "cuerpos de Nápoles", explorados en el primer capítulo. Es poroso el cuerpo mismo de la ciudad, erigida sobre canteras de toba volcánica, material empleado en su construcción. Porosos son los cuerpos que la habitan, por el intercambio recíproco de materia e ideas. Porosa es la historia de Pompeya, contada tanto por sus cuerpos petrificados como por los huecos y vacíos dejados por sus objetos ausentes. Porosa es *La piel*, material y literaria, en la epónima novela de Curzio Malaparte, que nos presenta una Nápoles destrozada por la segunda guerra mundial y víctima de los abusos de los "liberadores", en un cuadro antipastoral crudo y orgánico que se sobrepone a la visión romántico-arcádica del "jardín de Europa" y la borra. Este cuadro preanuncia el otro antipastoral de los campos contaminados por la ecomafia, que durante décadas ha vertido toneladas de desechos tóxicos en los alrededores de la ciudad, con la colaboración implícita y explícita de políticos corruptos, empresarios ávidos y mala administración, hasta crear la mayor área contaminada de Italia.

Si Nápoles es porosa, la Venecia del segundo capítulo es *híbrida* por su peculiar condición de ciudad suspendida sobre una laguna, entre tierra y mar, "un sueño faustiano", un desafío a los dioses y, por esto, híbrida también como "acto de *hubris*" (49). La hibridez de Venecia se rige por un delicado equilibrio que sus antiguos administradores supieron "leer" y mantener. Sin embargo, el equilibrio comenzó a romperse al inicio del siglo xx, cuando se decidió construir, justo frente a la ciudad, el complejo industrial de Porto Marghera. Con el tiempo, este conjunto, conocido como el Petrolchimico, se ex-

pandió y se convirtió en una ciudad tóxica, una anti-Venecia erigida sobre sus propios desechos contaminantes, "una *mise en abyme* material de todo el sistema de contaminación" (59). Así, a través de una lectura de la ciudad difractada y combinada con la obra de Thomas Mann, entre otras, el topos literario de la *Muerte en Venecia* se convierte en metáfora viva de esta *storied matter*, un texto que, interpretado correctamente, puede revelar sus narraciones de connivencias, silencios y abusos de poder.

El tercer capítulo examina tres territorios arrasados por terremotos: Belice en 1968, Irpinia en 1980 y L'Aquila en 2009. En los tres casos, a la destrucción repentina y devastadora del terremoto la siguió la "violencia lenta" de la ineptitud, la mala praxis y la corrupción. Las ondas sísmicas y los efectos catastróficos de tales acciones han reverberado en estas áreas y a menudo han causado muchos más daños que el terremoto mismo. *Catástrofe* es aquí la palabra clave que indica la pérdida de inocencia de los eventos naturales cuando entran en contacto con ciertas dinámicas humanas (101).

En estos casos —pero el discurso vale para todos los "lugares"—, la acción creativa del arte y la literatura — y, en definitiva, de todas las narraciones comprometidas— se convierte en un recurso imprescindible para alcanzar lo que la autora define como "justicia cognitiva", es decir, "una forma radical de justicia basada en el derecho a conocer y a actuar en consecuencia" (8). Narrar la catástrofe y sus heridas es una manera de volver a la vida, de recodificar un espacio (material y mental) perdido, en definitiva, de convertir "el duelo en cognición" (72).

Esto ocurre, por ejemplo, en Gibellina, uno de los pueblos devastados por el terremoto de Belice (Sicilia). Gibellina se ha convertido en un majestuoso taller experimental de arte y arquitectura al aire libre, cuyo epítome simbólico es el *Cretto* de Alberto Burri, una obra de *land art* que cubre toda la extensión del antiguo pueblo completamente asolado por el terremoto. El *Cretto* es

un territorio que se hace literalmente mapa, que rechaza su propia desaparición.

Finalmente, Iovino dedica el último capítulo a las Langhe, hermoso paisaje vinícola del Piemonte que alberga en su texto historias de *lentitud* y *violencia*. Son historias de viticultores; de partisanos de la resistencia que en estas tierras se escondían durante la ocupación nazi-fascista; de campesinos y campesinas cuyas voces, recogidas por el escritor y partisano Nuto Revelli y recuperadas del olvido, narran la violencia lenta de generaciones de pobreza, indigencia, emigración, superstición, patriarcado y abusos. Otro cuadro antipastoral que, a partir de los años cincuenta, sufrió la abusiva invasión del progreso y la industrialización, que trajeron consigo más historias tanto de violencia y contaminación como de resistencia y liberación.

Ecocriticism and Italy es un libro capaz de moverse con dinamismo en la compleja red de ramificaciones e interconexiones, tanto diacrónicas como sincrónicas, tejida por los varios agentes que intervienen en el devenir del paisaje/cuerpo/texto.

La autora maneja con agilidad y desenvoltura los presupuestos metodológicos multidisciplinares que sustentan la obra gracias a su capacidad de tejer un entramado teóricamente sólido y estilísticamente creativo, sembrado de citas autobiográficas y apelaciones directas al lector. Este entramado, como un buen poema, borra las fronteras entre forma y contenido, entre lo personal y lo impersonal, entre teoría y praxis. Al sublimar la cita de Barry Commoner "todo está conectado", el libro mismo se convierte, *de facto*, en un acto de liberación y resistencia. ▣

Green Planets. Ecology and science fiction

editado por Gerry Canavan y Kim Stanley Robinson

Editorial: Wesleyan University Press, Middletown

Año: 2014

Páginas: 295

Idioma: inglés

ISBN: 978-0-81957426-8

*Crítica de libro: Miquel Ortega Cerdá**

Palabras clave: *Nueva Jerusalén, Arcadia, Un mundo feliz, El señor de las moscas*

Key words: *New Jerusalem, Arcadia, Brave new world, Land of the flies*295

Los trece artículos, el prefacio y el epílogo que forman este libro exploran la relación entre la ciencia ficción y el medio ambiente a partir de dos ideas básicas. La primera es que las obras de ciencia ficción son narraciones realizadas con diferentes medios expresivos que proyectan hacia el futuro distorsiones de la realidad en la que se crean, y por tanto reflejan el contexto social y las preocupaciones sociales, económicas y ecológicas del momento. La segunda idea es que la ciencia ficción permite establecer una discusión sobre cómo y dónde vivimos ahora.

Opta, por tanto, por una visión abierta de lo que considera como ciencia ficción, y huye de otras definiciones en función del grado de fide-

lidad a las leyes científicas, la centralidad de las tecnologías en la narrativa o el nivel de fantasía incorporada en las historias.

Este libro es un excelente punto de entrada a la ciencia ficción para quienes estén interesados por la ecología política, sobre todo si disponen de un cierto bagaje teórico. No requiere una base tecnológica ni científica para disfrutarlo, y está compuesto por artículos muy diversos y autónomos, así que pueden leerse en el orden que se desee.

Un primer bloque de artículos analiza cómo determinados autores de referencia en la ciencia ficción tratan algunos conceptos de interés para la ecología política, como por ejemplo las visiones sobre las extinciones y los exterminios y el optimismo ecológico de H. G. Wells; la relación de algunos textos de Ursula Le Guin con el taoísmo o la ecología, y una reflexión sobre la ecología y el pensamiento ecológico a partir de la más reciente película *Avatar*, entre otros temas.

* Fundació ENT. E-mail: mortega@ent.cat.

Un segundo bloque de artículos se centra en cómo diferentes grupos de autores tratan determinados conceptos ecológicos. Por ejemplo, los artículos sobre la visión de la crisis ecológica contemporánea que tienen los autores de ciencia ficción de Sudáfrica; o las invasiones biológicas y su vinculación con el imperialismo ecológico en la ciencia ficción *new wave* de finales de los años sesenta e inicios de los setenta.

Si bien la diversidad de los autores enriquece el contenido del libro, de esta diversidad también nace su principal problema: también es variable el nivel de conocimientos previos y fundamentos teóricos necesarios para poder disfrutar los artículos. Algunos no son aptos para aquellos que no tengan unos conocimientos previos de política ambiental y pensamiento ecológico. Por suerte, la estructura autónoma de los artículos permite obviar los más complejos, si es necesario.

Todos los artículos aportan ideas de interés, pero dos de ellos son, a mi entender, de lectura imprescindible: la excelente introducción de Gerry Canavan, y el diálogo de cierre entre este y Kim Stanley Robinson.

La introducción de Gerry Canavan da coherencia a todo el libro. Parte de la propuesta de Samuel R. Delany (1990. "On Tritton and other matters". *Science Fiction Studies*, 17 (3), pp. 295-324) que a su vez bebe de Auden, para señalar que es posible concebir dos grandes visiones de modernidad, cada una con una cara oscura. Por un lado, podemos imaginarnos en un futuro como ciudadanos de una Nueva Jerusalén, una superciudad tecnológica donde todo está ordenado y la ciencia ha solucionado los problemas. Pero también podemos imaginarnos como miembros de una Arcadia: un sitio maravilloso donde los alimentos son ecológicos, las tecnologías son comprensibles y fácilmente reparables por uno mismo, la contaminación no existe, siempre llueve a gusto de todos y los pájaros cantan.

Pero cada una de las visiones tiene su cara oscura. La cara oscura de Nueva Jerusalén es *Un*

mundo feliz la sociedad en la que la tecnología sirve para controlar el alma de los ciudadanos, las máquinas acorralan a la humanidad y aíslan a las personas de la naturaleza. La cara oscura de Arcadia es *El señor de las moscas* donde la relación romántica y armónica con la naturaleza es sustituida por el hambre, las enfermedades, los cataclismos, las inundaciones, las supersticiones o la muerte.

Entre estas dos visiones (y sus respectivas caras oscuras) han navegado todos los autores de ciencia ficción y sus obras maestras durante décadas: la rompedora *Frankenstein* de Mary Shelley; los textos iniciáticos de H. G. Wells; los clásicos de la edad de oro de la ciencia ficción, como los de Asimov o Arthur C. Clarke; las distopías de los años cincuenta, como *Un mundo feliz*, 1984 o *Fahrenheit 451*; las visiones *new wave* (o *soft science fiction*) predominantemente femeninas de los sesenta y setenta; el ciberpunk y el posciberpunk de los años ochenta y noventa de autores tan diversos como Greg Egan o Patricia Cadigan, y las visiones más optimistas y recientes del solarpunk contemporáneo.

Es por ello que, de acuerdo con la propuesta de Samuel R. Delany, Gerry Canavan agrupa todos los textos del libro en dos grandes bloques. Por un lado, Arcadias y Nuevas Jerusalén; por el otro, *Un mundo feliz* y *El señor de las moscas*. Así consigue una sensación de conexión entre los diferentes análisis aportados.

Por otra parte, el diálogo final entre ambos editores es un justo epílogo para el libro. En él se exploran las relaciones entre la ciencia ficción y los conceptos de crisis (tan presentes en los discursos de ecología política: crisis climática, crisis civilizatoria, etc.) y utopía, y también la relación entre la ciencia ficción y las economías fuera de mercado. Todo ello, a través de un recorrido muy rico de autores y obras de ciencia ficción. Se trata, pues, de un libro ameno en el que se enlazan exitosamente el futuro, el pasado y el presente a través de análisis bien fundamentados. Un libro que ayuda a pensar en el nexo

entre conceptos que la tradición ha fragmentado equivocadamente, como los de ciencia, arte, política, economía, sociedad capitalista, búsqueda de la justicia, los sueños y las realidades.

A mi entender, sin ser doctrinario, el libro muestra, a través de sus artículos, cómo la ciencia ficción es una herramienta útil para la transformación social, y en particular para generar dinámicas críticas que ayudan a promover cambios sociales en la línea de los propuestos por la ecología política. ▣

Entidades colaboradoras

La revista Ecología Política quiere ampliar su difusión entre organizaciones y movimientos sociales, para así conseguir llegar a un público más amplio. Al mismo tiempo la revista espera ser un canal de difusión que permita apoyar a los colectivos y movimientos sociales interesados en la ecología política. Por ello hemos creado la figura de ENTIDAD COLABORADORA DE LA REVISTA ECOLOGÍA POLÍTICA. Las entidades colaboradoras se comprometen a distribuir la revista a todas las personas que estén interesadas y a cambio consiguen revistas a un precio reducido para su posterior distribución. Si vuestra entidad está interesada, escribid un correo electrónico a secretariado@ecologiapolitica.info.

Entidades colaboradoras:



Observatori del Deute en la Globalització
<http://www.odg.cat>
 C/Girona 25, principal, 08010, Barcelona



FUHEM
<http://www.fuhem.es>
 Avda. Portugal, 79 (posterior)
 28011, Madrid



VSF Justicia Alimentaria Global
<http://vsf.org.es>
 C/ Floridablanca, 66-72,
 08015 Barcelona



ENTREPUEBLOS
<http://www.entrepueblos.org/>
 Av. Meridiana, 30-32, entl. 2º b
 08018 Barcelona



Coordinadora El Rincón-Ecologistas en Acción
<http://coordinadoraelrincon.org>
 Islas Canarias



GREENING BOOKS
www.bookdaper.cat
 bDAP773

Ecología Política 57
 Fundació ENT, 2019

MOCHILA ECOLÓGICA - Cálculo de la mochila ecológica de un ejemplar de la publicación						
Masa publicación (g)	Huella de carbono (g CO ₂ eq.)	Residuos generados (g)	Consumo agua (L)	Consumo energía (MJ)	Consumo materias primas (g)	
281	636	41	5	12	169	
Ahorros*:	130	6	1	2	19	

* Impacto ambiental ahorrado respecto a una publicación común similar



Este número de la revista *Ecología Política* se centra en las relaciones entre las artes y la ecología política. Incluye veintiún artículos que abarcan un amplio espectro de aportaciones, debates y perspectivas sobre la función de las artes en las crisis socioecológicas actuales; sus relaciones con el activismo y con los conflictos ambientales, y también su poder como agente transformador.

La heterogeneidad de los artículos quiere demostrar la complejidad de los problemas ecológicos actuales y a la vez revelar la interconexión y transversalidad de sus respuestas. Por ello, presentamos estados de la cuestión dedicados a la ecocrítica y las humanidades ambientales y analizamos el papel de estas escuelas como instrumentos pedagógicos y de concienciación crítica; iniciativas artísticas de resistencia que devuelven la voz a colectivos y territorios silenciados o marginados, y proyectos de fusión entre arte y ciencia que desean crear nuevos imaginarios alternativos al Antropoceno.

La imagen de la portada, obra del colectivo de creadores solarpunk Commando Jugendstil, es simultáneamente ilustración, proyecto urbano y manifiesto programático. En ella, al fusionarse el contenido de dos pinturas —*La Escuela de Atenas* y *El cuarto estado*— con el propio ideario del Commando —basado en la realización de murales/manifiestos a partir de tecnologías de energía solar—, coevolucionan diversos tiempos y espacios de luchas, reivindicaciones, filosofías, ciencias, tecnologías y artes literarias y visuales. De esta manera, la imagen se convierte en la síntesis de todo el número.

En nuestra web es posible acceder a la versión electrónica de los números anteriores de la revista y suscribirse a ella.



<http://www.ecologiapolitica.info>



@Revista_Eco_Pol



<https://www.facebook.com/revistaecopol>

ISSN 1130-6378



9 771130 637008

PVP: 15€