



OBSERVATORI CULTURAL DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

MEMORIA 2022

Raúl Abeledo Sanchis

Editor

Marcia Jadue Boeri

Coordinadora

UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

**OBSERVATORI CULTURAL
DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

Memoria 2022

OBSERVATORI CULTURAL DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Memoria 2022

Editor

RAÚL ABELEDO SANCHIS

Coordinadora

MARCIA JADUE BOERI

Autoras y autores

RAÚL ABELEDO SANCHIS

JOSÉ ALBELDA

PILAR ALMENAR

JUAN BORDERA

SALVADOR CATALÁN ROMERO

ANTONIO JAVIER GONZÁLEZ RUEDA

TERESA FERRÉ PANISELLO

MARCIA JADUE BOERI

IÑAKI LÓPEZ ORDÓÑEZ

RAMÓN MAYRATA

Portada e ilustraciones interiores

ELÍAS TAÑO

UVcultura^à
OBSERVATORI CULTURAL

VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

València, 2023



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-
NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

© De los textos: los autores, 2023

© De esta edición: Universitat de València, 2023

Corrección, fotocomposición y maquetación: Letras y Píxeles, S. L.
Ilustración de la cubierta: © Elías Taño.

ISBN Papel: 978-84-9133-595-5

ISBN PDF: 978-84-9133-596-2

<http://dx.doi.org/10.7203/PUV-OA-596-2>

Edición digital

Índice

Prólogo	11
M. VICENTA MESTRE ESCRIVÀ ESTER ALBA PAGÁN	
A vueltas con la observación cultural para el desarrollo.....	15
RAÚL ABELEDO SANCHIS	
1. Introducción	15
2. Una actividad intensa y diversa	16
3. La edición de esta publicación	17
Las labores técnicas en la gestión cultural.....	23
MARCIA JADUE BOERI	
1. Primer desafío: prepararse para la adversidad	23
2. Segundo desafío: lidiar con un desarrollismo y protagonismo no buscados	26
3. Tercer desafío: evitar que la burocracia consuma tu vocación	28
4. El último desafío: ser invisibles	30
Los observatorios culturales deseados o la tentación contemporánea de Prometeo	37
ANTONIO JAVIER GONZÁLEZ RUEDA SALVADOR CATALÁN ROMERO	
1. Introducción	37
2. Principios básicos	39
3. Objetivos	43
4. Áreas de trabajo	45
5. Retos	46
6. El papel de las universidades en los Observatorios Culturales	49
7. Coda	50

El otoño de la civilización ha comenzado	55
JUAN BORDERA	
1. Introducción	55
2. El punto de no retorno	57
3. De la negación a la negociación	59
4. El fin de la energía barata	59
5. La crisis del diésel	62
6. La primera guerra de la era del descenso energético	62
7. Lo que revelan las filtraciones del IPCC	63
8. El tiempo de la desobediencia civil ha llegado	66
Estética, arte y ecología para tiempos de decrecimiento.....	71
JOSÉ ALBELDA	
1. Los escenarios de decrecimiento	71
2. Nuevos discursos, una nueva cultura para los inicios del declive	73
3. Hacia una estética de la circularidad	74
4. El lugar del arte y de la representación en la transición decrecentista	79
5. Lenguajes, símbolos y capacidad de crear conciencia colectiva	83
Activismo cultural frente a la depredación del territorio.....	93
IÑAKI LÓPEZ ORDÓÑEZ	
1. Introducción	93
2. Territorio, ruralidad y comunidad	94
3. El ecosistema cultural rural en la era digital	98
4. #15M: nuevas tecnologías y movimientos sociales	101
5. Los retos actuales: las macrorrenovables	104
6. La respuesta al reto: gestión de recursos en red	107
7. Algunos ejemplos de prácticas	112
8. Conclusiones y comentarios finales	115
Cultura en la prisión.....	123
PILAR ALMENAR	
1. Introducción	123
2. La realidad en las prisiones	124
3. La cultura como herramienta para la reinserción	130

Agustí Centelles Ossó: archivo, imagen, memoria	141
TERESA FERRÉ PANISELLO	
1. Introducción: vida de Agustí Centelles Ossó	141
2. Fotografías como moneda de cambio	148
3. El archivo: memoria de la Guerra Civil y símbolo del Exilio	151
4. El legado Centelles en la actualidad	154
Magia. Del mito a la realidad virtual	163
RAMÓN MAYRATA	
1. Introducción: realidad y ficción	163
2. El arte sin nombre	164
3. Secularización	167
4. Automatas, proyecciones y fantasmagorías	169
5. La linterna mágica	170
6. Magia romántica: La Fantasmagoría	171
7. Poética realista	172
8. Auge del espiritismo	172
9. Cultura eléctrica	173
10. Goldin y Houdini y la industria del espectáculo	175
11. Close-up	177
Biografías de las autoras y autores	183

Prólogo

A casi tres años de iniciar su andadura, el Observatori Cultural de la Universitat de València comienza a consolidarse como un espacio fundamental para la reflexión en torno a los principales retos que enfrenta el sector cultural. Cuando diseñamos su puesta en marcha, nos imaginamos un lugar donde pudieran confluír el mundo profesional con la academia, asegurando un diálogo horizontal y abierto entre el ecosistema cultural y la comunidad universitaria. Y es justamente en aquella convergencia de lo profesional con lo académico que el Observatori hoy cumple íntegramente con su cometido.

En efecto, la devolución social de su quehacer se ha concretado en diferentes niveles: desde el punto de vista local, abriendo un espacio de promoción y representatividad para los agentes que conforman el tejido cultural valenciano y, desde una perspectiva macro, construyendo redes y generando lazos estratégicos con otras organizaciones que desarrollan labores similares.

Los desafíos abordados hasta ahora han estado marcados por la multidisciplinariedad, la creatividad y la colaboración. Estas reconocidas características del sector cultural y artístico han logrado permear la función analítica propia de una entidad alojada en una universidad pública. La actividad que ha desarrollado el Observatori Cultural y el conocimiento que se ha generado gracias a ella, permite que la comunidad universitaria y la sociedad en su conjunto se posicionen de manera informada ante los principales retos que enfrentan las personas que integran el ecosistema cultural.

Si bien la génesis del Observatori estuvo marcada por su potencial funcionalidad en el diseño y evaluación de la actividad cultural universitaria, hoy trasciende como un espacio dialógico y con capacidad crítica que, a través de la docencia, la investigación y la programación cultural asegura la transferencia de conocimiento a la sociedad. Y, aunque en el corto plazo esperamos que el Observatori colabore con la urgente comprensión de las distintas formas de participación en la

actividad cultural que presentan los diversos públicos que componen la comunidad universitaria, esta está lejos de ser su única finalidad.

La misión cultural de la universidad que proponemos –y aquella por la cual estamos trabajando– es mucho más que una agenda con programación artística que se despliega por los distintos campus o territorios de la comunidad valenciana. Lo que queremos es contribuir al desarrollo de una sociedad que asegure el ejercicio de los derechos culturales de la ciudadanía. No nos olvidemos que se trata de derechos fundamentales cuya garantía es estratégica para la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible que como sociedad nos hemos propuesto.

Para esto, el trabajo que lleva y llevará adelante el Observatori Cultural de la Universitat de València es esencial.

M. VICENTA MESTRE ESCRIVÀ
Rectora de la Universitat de València

ESTER ALBA PAGÁN
*Vicerrectora de Cultura y Sociedad de la Universitat
de València*



A vueltas con la observación cultural para el desarrollo

RAÚL ABELEDO SANCHIS

*Cap de iniciatives responsable del Observatori Cultural
Universitat de València*

1. *Introducción*

Un año más de debates y una nueva publicación del Observatori Cultural de la Universitat de València. Durante este curso 2021-22, hemos debatido sobre algunos de los principales retos culturales de este siglo XXI, el siglo de la crisis sistémica y global. Un contexto histórico en el que el modelo capitalista y neoliberal de «progreso» rompe por las costuras en forma de emergencias climáticas y ambientales, de crisis pandémicas, económicas y humanitarias globales. Un escenario en el que la centralidad de la cultura para el desarrollo (Hawkes, 2001) reclama un creciente protagonismo, a la vez que el sector y sus organizaciones y agentes se enfrenta a sus propias miserias, contradicciones y carencias estructurales (Abeledo, 2013 y 2020). Estas cuestiones marcan las prioridades de nuestra línea editorial como observatorio cultural. Buscamos así generar y transferir conocimiento en las relaciones entre cultura y desarrollo, promoviendo el debate crítico y generando espacio público a través de distintos encuentros.

Nuestra principal hipótesis de investigación incide en el valor estratégico que la secuencia cultural de identidades-saberes-haceres (Sennet, 2009) posee para la necesaria transformación social hacia sendas más sostenibles de desarrollo. Esta secuencia es de vital importancia en la deconstrucción del (fallido) relato neoliberal hegemónico sobre las tesis del desarrollo y el diseño de imaginarios y alternativas necesarias y deseables (Riechmann, 2005). Frente al callejón sin salida en el que nos encontramos en términos ecológicos y sociales, se plantea la necesidad de dar voz a la diversidad de

identidades (formas de ser), prácticas culturales (formas de hacer) y producción de saberes (conocimiento) de nuestras sociedades, con el objeto de imaginar y poner en marcha modelos alternativos de organización social y económica.

Para ello, el Observatori viene desarrollando su programación en diversos formatos como son las conferencias de personas expertas, los talleres prácticos, cursos de formación, producción editorial, archivo y documentación en la web y gestión de redes sociales de toda nuestra producción de conocimiento. A continuación, damos breve cuenta de ello.

2. Una actividad intensa y diversa

En estos primeros años de gestión, el Observatori Cultural de la Universitat de València ha convocado como ponentes a un total de 155 profesionales, expertos y expertas en diversas áreas del sector de la cultura y las artes, que han encabezado más de 50 conferencias, seminarios, debates y mesas redondas realizadas tanto en el Aula Magna del Centre Cultural La Nau como en diferentes espacios de los Campus de Tarongers y Blasco Ibáñez, contribuyendo a la descentralización de la actividad cultural de la uv. Además, siguiendo el modelo de *Social-Lab* en que se inspira, han sido organizados una decena de talleres sobre temáticas diversas como fotografía social, serigrafía artesanal, confección de mapas 3D y artesanía *high tech*.

El portal web ha resultado una herramienta clave en nuestra estrategia de comunicación y transferencia de conocimiento. En efecto, el progresivo incremento de la actividad del Observatori y las necesidades propias en materia de comunicación y difusión de la programación requerían de un portal propio que facilitara las diversas funciones asumidas por el Observatori. Se encargó así al personal de la Fundació un nuevo sitio web que se encuentra en funcionamiento desde noviembre de 2022 (Observatori Cultural, 2023).

Este espacio virtual, además de servir de plataforma de difusión de nuestro programa de actividades, incluye un Centro de Recursos para la Gestión Cultural. Dicho centro está compuesto por más de 300

recursos diferentes distribuidos en cuatro secciones: Financiación; Iniciativas para la profesionalización; Acceso a las webs de otros 23 observatorios culturales internacionales; y una cuidada selección de documentos y videos de diversas entidades especializadas en el análisis, la gestión y la investigación en materia de cultura. La herramienta de buscador automatizado permite seleccionar los temas de interés para la localización de documentos.

3. La edición de esta publicación

Por otra parte, las publicaciones resultan un complemento ideal para el espacio web en términos de transferencia de conocimiento y difusión, potenciando el impacto de la actividad del Observatori en términos de debate académico, espacio público y ciudadanía crítica. Este libro pretende ser un reflejo del debate generado en el Observatori Cultural de la Universitat de València y nuestra modesta aportación al papel que están llamadas a desarrollar los observatorios culturales y las universidades públicas en el actual contexto de crisis y transformación sistémicas.

En este sentido, la estructura de autores y contenidos combina teoría y análisis, experiencias y prácticas y define así la siguiente secuencia en tres bloques:

A título introductorio, comenzamos por analizar la experiencia histórica de los observatorios culturales, sus características, tipologías y tendencias actuales con dos veteranos expertos en la materia como son Salvador Catalán y Javier González (Universidad de Cádiz). El rol de la Universidad pública, como institución de conocimiento y programadora cultural, será abordado con singular interés.

A continuación, serán analizadas las implicaciones culturales del emergente paradigma del decrecimiento que nos rodea en este Antropoceno nuestro. El periodista y escritor Juan Bordera presenta las claves bioeconómicas y termodinámicas de este análisis y sus conexiones con el mundo de la ciencia y la cultura.

Avanza en esta línea y nos dirige un paso más allá el profesor José Albelda (Universidad Politécnica de Valencia), al recoger el testigo

dejado por Bordera para trazar una cierta estética con criterio ecológico y definir el papel del arte en esta fase de transición que iniciamos como sociedad global.

Tras este primer bloque, iniciamos el segundo con el primer caso práctico que aporta la experiencia y perspectiva de análisis de agitador cultural de Iñaki Lopez (RuralC). Un caso de estudio en donde arte y activismo se integran para hacer frente a la agresiva campaña de depredación del territorio protagonizada por los macroproyectos industriales de energías renovables en el mundo rural.

Arte y activismo también maridan bien en nuestra siguiente experiencia, la de la revista *Impresas*. En esta publicación la inserción social y la práctica artística se dan la mano, tal y como nos cuenta la periodista Pilar Almenar, promotora de este interesante proyecto de cultura en prisión con perspectiva de género.

Iniciamos el tercer bloque y vamos cerrando el libro, en el que nos centraremos en el valor de la imagen y de los imaginarios en las dinámicas de desarrollo. En primer lugar, la periodista cultural e investigadora independiente Teresa Ferré Panisello (Observatori de la Vida Quotidiana) analizará el valor que para la memoria de un país tiene su archivo fotográfico y el caso de singular interés que supone el del Archivo Centelles. Un patrimonio fotográfico y simbólico de gran valor histórico y artístico e imprescindible para nuestra memoria democrática.

Seguimos a vueltas con los imaginarios y la producción de imágenes y significados y finalizamos con el capítulo del mago e investigador cultural Ramón Mayrata. *Magia: del mito a la realidad virtual* explora las relaciones de complementariedad entre el logos y el mito a través de la historia del arte del Ilusionismo. Ciencia, arte, magia se retroalimentan en la producción de conocimiento gracias a la complementariedad de sus metodologías, lo que permite activar las diversas capacidades del ser humano (creativa, intuitiva, imaginativa, sensible, lógica, técnica, poética, etc.) Una diversidad imprescindible para poder gestionar la complejidad de los retos actuales a los que nos enfrentamos.

Un buen capítulo de cierre con el que brindar por el desarrollo de los tan necesarios imaginarios de justicia social y ambiental que nuestro planeta demanda. Imaginarios asentados sobre la defensa de los derechos culturales y los valores de la diversidad, la resiliencia, la adaptación y la auto-contención (Riechmann, 2005; Toledo, 2010). Imaginarios abordados desde una perspectiva participativa y de co-creación, atendiendo de manera integral a la complejidad de sus conflictos; con capacidad de anticipación, pero también de improvisación, orientados por el pensamiento crítico, disruptivo lateral, apoyándonos en el arte de la memoria para desplegar nuestra capacidad de imaginación y creación. Unos imaginarios cuyo diseño demanda de prácticas de co-creación, de potenciar la experiencia de participación cultural, de fomentar la educación artística y el desarrollo de competencias creativas por parte de la población. De impulsar en definitiva la democracia cultural, entendiendo a las personas de toda condición como entes culturales con derecho a formarse de manera autónoma y libre, orientados por su vocación personal

REFERENCIAS

- Abeledo Sanchis, R. (Dir.) (2020). *Análisis del Impacto del Covid-19 sobre las organizaciones y agentes culturales en España*. <https://adp.cat/web/wp-content/uploads/Afectacio-COVID-sector-Cultura-Esp.pdf>
- Abeledo Sanchis, R. (2021). Un ejercicio de prospectiva en torno a los Observatorios Culturales. *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, (14), 133–153. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2013.i14.15>
- Hawkes, J. (2001). *The Fourth Pillar of Sustainability. Culture's essential role in public planning*. [https://www.culturaldevelopment.net.au/community/Downloads/HawkesJon\(2001\)TheFourthPillarOfSustainability.pdf](https://www.culturaldevelopment.net.au/community/Downloads/HawkesJon(2001)TheFourthPillarOfSustainability.pdf)
- Red Española de Desarrollo Sostenible (2020). *Cultura y Desarrollo Sostenible. La dimensión cultural de la Agenda 2030*. <https://reds-sdsn.es/nueva-publicacion-cultura-desarrollo-sostenible/>
- Riechmann, J. (2005). ¿Cómo cambiar hacia sociedades sostenibles? Reflexiones sobre biomimesis y autolimitación. *Revista Isegoría* número 32, Madrid, p. 95-117. <https://acortar.link/FUaRla>
- Sennet, R. (2009). *El Artesano*. Editorial Anagrama

Toledo, V.M. (2010). *Las claves ocultas de la sostenibilidad: transformación cultural, conciencia de especie y poder social*. https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Situacion_Mundo/2010/Claves_ocultas_de_la_sostenibilidad_V._Toledo.pdf



Las labores técnicas en la gestión cultural

MARCIA JADUE BOERI

Gestora cultural. Técnica de Gestión del Observatori Cultural de la Universitat de València

La finalidad de este texto es hacer un ejercicio descriptivo de la labor que llevamos a cabo las personas que trabajamos como técnicas y técnicos de gestión en el sector cultural. Buscaré poner el énfasis en los desafíos cotidianos que enfrentamos desde nuestros puestos de trabajo y, al mismo tiempo, procuraré exponer las posibles causas que yacen tras la especificidad de nuestros perfiles profesionales. Presentaré algunas ideas sobre la complejidad de tener elevados grados de cualificación y el reto que supone trabajar en estructuras intermedias. Finalmente, expondré la que considero una de las paradojas más interesantes de nuestro quehacer: cuanto más invisibles seamos, posiblemente, estemos haciendo mejor nuestro trabajo.

1. Primer desafío: prepararse para la adversidad

Es habitual encontrar ofertas de trabajo para técnicos y técnicas de gestión donde aparezca como requisito ‘conocer el sector cultural y sus dinámicas de producción’. El problema de esta frase, en apariencia sencilla y casi obvia, es que en la práctica encierra un complejo entramado de posibilidades.

De acuerdo con el Marco de Estadísticas Culturales (MEC) de la UNESCO (2009), el sector cultural puede dividirse en 7 dominios: “1) Patrimonio Cultural y Natural; 2) Presentaciones Artísticas y Celebraciones; 3) Artes Visuales y Artesanías; 4) Libros y Prensa; 5) Medios Audiovisuales e Interactivos; 6) Diseño y Servicios Creativos y 7) Patrimonio Cultural Inmaterial” (P. 23). A su vez, cada dominio agrupa varias disciplinas; tomemos como ejemplo el grupo número 2: “Presentaciones Artísticas y Celebraciones”. Este incluye: “Artes Escénicas, Música, Festivales, Festividades y Ferias”. Desglosemos

los dominios incluidos en las Artes Escénicas: “Teatro, danza, ópera y teatro de títeres” (P. 25). Si quisiéramos extremar el ejercicio, podríamos seguir abriendo cada uno de estos dominios y generaríamos fácilmente un contundente listado de géneros, estilos y formatos.

Con todo, la división propuesta por la UNESCO es sólo eso, una propuesta, ya que según modifiquemos la perspectiva y/o el organismo, encontraremos múltiples formas de dividir el sector cultural. La CulturEU Fundig Guide, por ejemplo, ordena su oferta de oportunidades de financiación en 9 sectores: “1) Arquitectura; 2) Artesanía Artística; 3) Audiovisual; 4) Patrimonio Cultural; 5) Diseño y Moda, 6) Literatura, Libros y Editorial; 7) Música; 8) Artes Escénicas; y 9) Noticias y Medios” (European Commission, 2022).

Por su parte, el Ministerio de Cultura y Deporte de España, para medir la participación en actividades culturales propone una división más atrevida, mezclando disciplinas, infraestructuras y medios: “1) Monumentos, yacimientos, museos y archivos; 2) Lectura y bibliotecas; 3) Ballet o danza, ópera, zarzuela, teatro y circo; 4) Conciertos de música clásica y actual; 5) Música grabada; 6) Cine y contenidos audiovisuales; 7) Espectáculos o festejos taurinos; 8) Televisión y radio; 9) Ordenador, Tablet, Internet; 10) Otras prácticas relacionadas con el ocio” (Ministerio de Cultura y Deporte de España, 2022, p. 32).

Otra forma de ilustrar tanto la diversidad del sector cultural como las formas de aproximarse a este ocurre al intentar identificar las etapas del ciclo productivo o cadena de valor. De hecho, incluso hay discusión sobre cuál de las dos nomenclaturas es la más adecuada. Para eliminar cualquier consideración jerárquica hacia las partes que pudiera sugerir el término “cadena de valor” el MEC de la UNESCO, prefiere el término “ciclo cultural” y lo presenta en 5 partes que operan como una red: “1) Creación; 2) Producción; 3) Difusión, 4) Exhibición/recepción/transmisión; y 5) Consumo/participación” (2009, p. 20). Algunos autores y autoras agregan a ese listado otras etapas como la “Investigación”, la “Formación” o la “Conservación” (Viña, 2013).

Cada una de estas etapas del ciclo cultural productivo también tiene sus propias dinámicas de funcionamiento según se trate de los distintos dominios y disciplinas mencionados en los párrafos precedentes. Para ser concreta, si analizáramos, por ejemplo, las características de la distribución de una película calificada como cine de autor, encontraremos muy pocas similitudes con el proceso de montaje de una exposición de escultura cinética o con la programación de un festival de danza contemporánea en el centro histórico de una ciudad. Son distintos dominios o disciplinas artísticas –audiovisual, artes visuales y artes escénicas–, diferentes géneros o estilos dentro de los mismos –cine de autor, escultura cinética y danza contemporánea– y, además, se trata de diferentes etapas de la cadena de valor –distribución, montaje y programación. Para cada una de las alternativas de este sencillo ejemplo se requerirán técnicas y técnicos de gestión especialistas en ellas.

A esta diversidad propia del sector cultural, tenemos que agregar un fenómeno relativamente reciente. Desde mediados del siglo xx, las manifestaciones artísticas han comenzado a caracterizarse por ser multi, trans y/o interdisciplinarias¹. Esta complejidad se explica en la vocación del arte contemporáneo por salir de los marcos institucionales, cuestión que ha propiciado oportunidades de intercambio y colaboración con otros saberes y disciplinas como, por ejemplo, el activismo social, las prácticas comunitarias o la tecnología (Rodrigo-Montero, 2015; Peters, 2019). Esto nos desafía no sólo a la hora de mediar los contenidos con las audiencias sino, tanto más, al tener que describir lo que realizamos con el objetivo de conseguir financiación para los proyectos. Ambas tareas, la mediación artística y la gestión de recursos económicos también recaen en manos de las técnicas y técnicos de gestión cultural.

Convengamos hasta acá que el sector cultural presenta una composición compleja y que exigir conocer sus dinámicas de producción

1 Para ilustrar la diferencia entre estos tres conceptos recomiendo el texto de Riveros, Meriño y Crespo (2020).

puede resultar un requerimiento tan inabarcable como inespecífico. Sin embargo, como adelantaba, es un asunto que suele estar presente entre las características que describen las ofertas laborales para técnicas y técnicos de gestión, así como en la relación de sus puestos de trabajo. La exigencia de este imposible puede revelar tanto un desconocimiento sobre el sector como su propia falta de desarrollo. En efecto, la gestión cultural es todavía una disciplina bastante contemporánea (Ben, 2014), por lo que no debiera sorprendernos la impericia de terceros o la propia falta madurez por el estadio temprano en que se encuentra.

2. Segundo desafío: lidiar con un desarrollismo y protagonismo no buscados

De acuerdo con Rowan (2010), esta suerte de obsesión por clasificar, categorizar y/o dividir la cultura es producto del impacto que el neoliberalismo ha tenido en todos los ámbitos sociales “[sin dejar] espacio ni objeto del que no se pueda extraer valor económico” (P. 15). Efectivamente, al buscar referencias bibliográficas al respecto es relativamente fácil encontrar definiciones del sector cultural y artístico abordadas desde categorías económicas.

Donde abundan es en instituciones de alcance internacional. El Banco Interamericano de Desarrollo [BID] indica que se trata de “[actividades] que tienen el potencial de crear empleos y riqueza a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual” (BID, 2015). El programa de la Comunidad Europea para la Cultura, Europa Creativa, señala que “[la nueva Agenda Europea para la cultura busca] aprovechar al máximo el potencial de la cultura para fomentar la innovación, el crecimiento económico y la creación de empleo (Europa Creativa, 2022). Por su parte la UNESCO entrega datos concretos afirmando que “[el sector cultural y creativo] constituye el 3,1 % del PIB mundial y el 6,2 % del total del empleo” (UNESCO, 2022).

Analizar el sector cultural desde el punto de vista económico es especialmente útil cuando los datos recabados nos sirven para justificar la inversión pública o privada. En otras palabras, situar a la

creatividad y a la propiedad intelectual en lugares de privilegio en la cadena productiva nos sirve para conseguir más y mejores recursos, fortaleciendo la profesionalización y el desarrollo del sector. Sin embargo, convendrá tener presentes los peligros de subordinar la cultura a las lógicas del mercado que el mismo Rowan advierte, como pueden ser las distintas formas de auto explotación o la invisibilización de las disciplinas que no basan su producción en el derecho de autor/a (2010 y 2016).

De forma paralela a la valorización de la cultura como sector productivo, también ha tomado fuerza la promoción del ejercicio de los derechos culturales para alcanzar un mejor Índice de Desarrollo Humano [IDH]².

Si bien la propia Declaración Universal de Derechos Humanos garantiza en su artículo 27 los derechos culturales (ONU, 1948), no será sino hasta fines del siglo xx y principios del XXI que diversos autores y autoras comenzarán a plantearlos como un asunto fundamental para mejorar la capacidad de agencia (Sen, 1998, 2004) y conseguir una sociedad más justa, libre e igualitaria. Es más, incluso hay quienes aseguran que el pleno ejercicio de los derechos culturales será clave para la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible [ODS] de la Agenda 2030 (Maraña y Revert Roldán, 2020; Martinell, 2020; Martinell y García, 2021; Observatori Cultural uv, 2022).

En la misma línea, era previsible que tras la crisis socio sanitaria provocada por la pandemia por Covid-19 y, habida cuenta del positivo rol que jugó la cultura acompañando el confinamiento de millones de personas (Abeledo, 2019; UNESCO, 2020), su potencial cohesionador adquiriera aún más fuerza. En efecto, aun cuando los

2 Desde 1990 el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD] realiza periódicamente el Informe de Desarrollo Humano, cuyo principal indicador es el Índice de Desarrollo Humano [IDH]. Este se enfoca en el bienestar de las personas desde distintas dimensiones y apunta a una mayor libertad para poder vivir la vida que ellas valoran. Esto implica que puedan desarrollar habilidades, pero también que tengan las oportunidades para usarlas, siendo de su exclusiva incumbencia las decisiones que tomen en ese cometido.

ingleses Brook, O'Brien y Taylor (2020), titulan su libro de forma provocativa afirmando que "La cultura es mala para ti" [*Culture is bad for you*], ocupan una parte importante de su publicación entregando evidencia sobre los beneficios que esta tiene en nuestras vidas, como, por ejemplo, mejorar la educación, colaborar con el bienestar de las personas e influir positivamente en la transformación de las ciudades.

Comprender la cultura como un vehículo para el desarrollo es un tema complejo. Entender la magnitud de su alcance precisa conocimientos en economía, derecho, sociología, política e historia, sólo por mencionar algunos campos. El asunto aquí es que quienes nos desempeñamos como técnicos y técnicas de gestión en el sector cultural estamos siendo desafiadas a articular cuestiones de escala planetaria –como sobrevivir a una pandemia o resolver la desigualdad estructural–, con las particularidades del sector cultural. De ahí que la formación permanente y nuestros perfiles multidisciplinares no sean casuales. Son un requisito de supervivencia laboral.

3. Tercer desafío: evitar que la burocracia consuma tu vocación

La especificidad de nuestras formaciones resulta particularmente útil para cumplir con una de nuestras principales tareas: asistir y acompañar a quienes encabezan los equipos de trabajo que integramos en la toma de decisiones estratégicas tanto para las organizaciones como para el sector cultural en general.

Esto explica que parte importante de nuestro trabajo consista en elaborar informes y memorias, identificar fuentes bibliográficas o proponer metodologías de investigación. De igual forma, tenemos que estar al corriente de los temas contingentes para el sector y relacionarnos de forma directa con los agentes culturales que pudieran estar marcando tendencias en sus respectivas disciplinas o que se hayan convertido en referentes para sus pares. De esta manera, las personas que trabajamos como técnicas de gestión en el sector cultural también nos desempeñamos como asesoras y relacionadoras públicas.

Además, desde nuestros puestos de trabajo debemos interactuar con otras áreas o departamentos a nivel interno y con proveedores externos de la más diversa índole. A nivel interno, los equipos de trabajo con quienes nos solemos relacionar de forma más estrecha suelen ser los de operaciones, el área jurídica y la de comunicaciones. Este último caso es uno de los que requiere mayor atención: dada la especificidad de la programación artística suele recaer en nosotras la responsabilidad de entregar insumos suficientes y adecuados para que este equipo pueda colaborar de forma efectiva en la difusión de las actividades que coordinamos. En este cometido son especialmente valoradas la habilidad para redactar, manejar más de una lengua y, por supuesto, saber administrar redes sociales y páginas web.

En lo que respecta a proveedores externos, en un mismo día podemos interactuar con personas que nos entregarán servicios de logística, alojamiento o alimentación; artistas plásticos, compositoras, comisarios, dramaturgas o artesanos; investigadores, catedráticas o políticos. Lo de manejarse en varias lenguas acá no se refiere a idiomas sino a la capacidad de poder dialogar con cada una de estas personas y resolver sus necesidades para sacar los proyectos adelante. Bien debemos entender de lenguaje contable como de partituras, utilería o anclaje de obras plásticas. Para nosotras es igual de importante poder comprender el contenido del BOE como la diferencia entre el código de color Pantone y CMYK. Nos resulta igual de trascendente asegurar la calidad de sonido en la proyección de una película en la plaza del Ayuntamiento como contar con el número de baños apropiados para la cantidad de personas que participará de la función.

Con todo, y aunque suene apasionante el desafío de ser pivote entre unas y otras áreas de nuestras organizaciones o lo de relacionarnos con diversos tipos de profesionales –que lo es–, los técnicos y técnicas de gestión cultural pasamos buena parte del tiempo dedicadas a labores puramente administrativas. Para ser justas, la mayor parte de tiempo. Esto tiene poco o nada de pasión y mucho de paciencia, orden y disciplina. Efectivamente, la demanda de energía que suponen este tipo de tareas logra arrasar con el famoso entusiasmo y vocación

con que suelen caracterizarnos a los trabajadores y trabajadoras del sector cultural.

Esa misma vocación que varios autores y autoras describen como una cualidad fundamental para sostener las precarias condiciones en las que, con frecuencia, realizamos nuestro trabajo (Rowan, 2010; Aliaga y Navarrete, 2017; Gasol, 2021; Zafra, 2017 y 2021), estaría siendo mermada, incluso devastada por la burocracia. Todo romanticismo que yazga tras el ejercicio de profesiones u oficios de este sector desaparece cuando se materializa en cientos de horas dedicadas a completar formularios, elaborar memorias, rellenar liquidaciones, hacer justificaciones, y un sinfín de trámites y documentos que poco tienen que ver con la creatividad, la experiencia estética o las artes.

4. El último desafío: ser invisibles

Independientemente del tamaño de una organización, las estructuras intermedias cumplen un rol fundamental. En ellas se encuentran ubicadas las personas que ejecutarán la planificación estratégica transformando las ideas en acciones concretas. Esta es otra forma de describir el trabajo que hacemos las técnicas y técnicos de gestión.

Nosotras somos quienes implementamos la museografía de una exposición al ponerla en contacto con el equipo técnico que realizará el montaje en la sala. Somos quienes recibimos programación de un nuevo festival de teatro y coordinamos la logística necesaria para que la escenografía esté montada el día en que las actrices y actores comienzan los ensayos. Incluso, somos quienes nos aseguramos de que los públicos que participarán de esa obra no solo se enteren de cuándo y dónde pueden verla, sino que cuenten con las herramientas necesarias para disfrutarla en las condiciones en que la directora o director planificaron.

La especificidad de nuestras labores nos desafía diariamente. Para esto no solo se requiere una formación académica y experiencia profesional adecuada, sino que también una importante cuota de adaptación, flexibilidad y capacidad de reacción para resolver retos de todo tipo: desde conseguir un músico de reemplazo a dos horas

del estreno hasta negociar con grandes aseguradoras las condiciones para el traslado de una obra de una ciudad a otra. Desde escribir el discurso inaugural de una exposición hasta corregir la ortografía en una nueva publicación. Transitamos diariamente entre el árido lenguaje de la administración hacia la efímera emoción que tiene lugar tras el encuentro de los públicos con la obra artística. Y nuestro tránsito debe ser invisible, cuanto más, mejor.

En efecto, si con el afán de que nuestro trabajo fuera reconocido nos empeñáramos en la titánica tarea de desvelar los complejos procesos de coordinación que hay tras cada obra artística, posiblemente se terminaría dañando la sensibilidad que caracteriza la participación en la oferta de productos y servicios culturales y la experiencia estética ni siquiera tendría cabida. De ahí que probablemente el mayor desafío que enfrentamos las personas que nos desempeñamos como técnicas y técnicos de gestión cultural es de orden interno, estrictamente personal: para lo que tenemos que prepararnos es para ser invisibles... que, en todo caso, no es lo mismo que ser invisibilizadas.

REFERENCIAS

- Abeledo, R. (2019). *Análisis del impacto del Covid-19 sobre las organizaciones y agentes culturales en España*. <https://adp.cat/web/wp-content/uploads/Afectacio-COVID-sector-Cultura-Esp.pdf>
- Aliaga, J.V. y Navarrete, C. (Eds.). (2017). *Producción Artística en Tiempos de Precariado Laboral*. Tierra de Nadie Ediciones.
- Banco Interamericano de Desarrollo (2014). *La OEA, el BID y el Consejo Británico presentan el informe “El impacto económico de las industrias creativas en las Américas”* [Comunicado de prensa]. <https://www.iadb.org/es/noticias/comunicados-de-prensa/2014-01-16/impacto-economico-de-las-industrias-creativas%2C10735.html>
- Ben. L. (2014). *Formación de Gestores Culturales*. Manual Atalaya de Apoyo a la Gestión Cultural. <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/formacion-gestores-culturales>
- Brook, O., O'Brien, D. y Taylor, M. (2020). *Culture is bad for you: Inequality in the cultural and creative industries*. Manchester University Press.
- European Commission (2022). *CulturEU Funding Guide. EU Funding Opportunities for the Cultural and Creative Sectors 2021-2027*. www.culture.europa.eu/en/culturEU

- ec.europa.eu. <https://culture.ec.europa.eu/funding/cultureu-funding-guide/discover-funding-opportunities-for-the-cultural-and-creative-sectors>
- Europa Creativa (2022). *Nueva Agenda Europea para la Cultura*. www.europacreativa.es. <https://europacreativa.es/nueva-agenda-europea-para-la-cultura/>
- Gasol, D. (2021). *Arte (in)útil. Sobre cómo el capitalismo desactiva la cultura*. Rayo Verde Editorial.
- Maraña, M. y Revert Roldán, X. (2020). Patrimonio Cultural y Desarrollo: una mirada a la Agenda 2030 y el rol del patrimonio. *Periférica Internacional*, (21), pp. 180-195. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.15>
- Ministerio de Cultura y Deporte de España (2022). *Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2021-2022*. División de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica Ministerio de Cultura y Deporte. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f2932131-e501-4da6-b5f4-6387044916cf/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2021-2022.pdf>
- Naciones Unidas (1948). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Adoptada en la Asamblea General del 10 de diciembre de 1948. Resolución 217 A (III). <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (2020). Human Development Data Center. <https://hdr.undp.org/en/data>
- Observatori Cultural de la Universitat de València [Centre Cultural La Nau]. (13 de mayo de 2021). *Webinars La Nau: Nuevas tendencias en políticas culturales y marcos de financiación*. [Video Seminario Online]. Youtube. <https://youtu.be/juP46NxCeEg>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2009). *Marco de estadísticas culturales de la UNESCO 2009*. Instituto de Estadísticas de la UNESCO. <https://unesdoc.UNESCO.org/ark:/48223/pf0000191063>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2020). *La cultura en crisis: guía de políticas para un sector creativo resiliente*. UNESCO. <https://unesdoc.UNESCO.org/ark:/48223/pf0000374633.locale=en>
- Peters, T. (2019). ¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 4(6). doi:10.32870/cor.a4n6.7134
- Riveros, P., Merino, J. y Crespo, F. (2020). *Las diferencias entre el trabajo Multidisciplinario, Interdisciplinario y Transdisciplinario*. Universidad de Chile. <https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/1098/submission/proof/index.html>

- Rodrigo-Montero, J. (2015). Kunstcoop: Experiencias de mediación artística. *Alemania. Arte, Individuo y Sociedad* 2015, 27(3): 373-392. ISSN: 1131-5598. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n3.43723
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura*. Traficantes de Sueños.
- Rowan, J. (2016). *Cultura libre de Estado*. Traficantes de Sueños.
- Sen, A. (1998). Culture, freedom and independence. En Arizpe, L. (Dir.), *World Culture Report, 1998: culture, creativity and markets* (pp. 317-321). UNESCO Publishing. <https://links.uv.es/4qsYZJ5>
- Sen, A. (2004). How does culture matter? En Walton, M. y Rao, V. (Eds.). *Culture and public action: A cross-disciplinary dialogue on development policy*. World Bank Publications.
- Viña, A. (Dir. y autor). (2013). *Cartilla Emprendimiento Cultural Para La Innovación Desarrollo Asociatividad MinCultura 2013*. Universidad Nacional de Colombia. <https://es.scribd.com/document/192361355/Cartilla-Emprendimiento-Cultural-Para-La-Innovacion-Desarrollo-Asociatividad-MinCultura-2013>
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.
- Zafra, R. (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Anagrama.



Los observatorios culturales deseados o la tentación contemporánea de Prometeo

ANTONIO JAVIER GONZÁLEZ RUEDA
Investigador del INDESS (Universidad de Cádiz)

SALVADOR CATALÁN ROMERO
*Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya
(Universidad de Cádiz)*

1. Introducción

La pasada primavera de 2022, en el contexto de las actividades del Observatori Cultural de la Universitat de València, pudimos bosquejar el origen semántico del término Observatorio Cultural, analizar los elementos que lo constituyen y, finalmente, proponer un análisis crítico de su situación actual en forma de conclusiones (Universitat de València, 2022)³. Con posterioridad, en septiembre de 2022, el Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, que lidera la Universidad de Cádiz, organizó el *I Encuentro inter-observatorios y redes españolas y latinoamericanas de política y gestión culturales* que permitió conocer de primera mano y en voz de sus impulsores la actividad y situación actual de los principales observatorios culturales de España y Latinoamérica (Ben-Andrés, 2023).

Si se repasan, aunque sea de forma somera, las grabaciones disponibles de ambas actividades, surge la tentación titánica de, con todo lo observado y escuchado, proponer a la comunidad creativa-cultural y a la comunidad científica los principios, objetivos y áreas de trabajo que podrían constituir el observatorio cultural deseado.

3 Esta conferencia audiovisual podrá ser consultada en forma de texto en la revista *kult-ur* de la Universitat Jaume I (a la fecha de elaboración de este artículo está en proceso de edición).

Y si partimos de la aportación de Ortega, en 2010, que recalca que el único consenso estaba en que “estudiaban fenómenos culturales” y en que el territorio condicionaba el modelo de observatorio hasta atomizarlos y dificultar su estudio, especialmente, también por lo reciente de su emergencia, la tentación de hacer una propuesta *ad hoc* se antoja más urgente (Ortega Nuere, 2010a, p. 7).

Juguemos, pues, a ser Dios y tomemos la arcilla de todo lo publicado, visto, escuchado y reflexionado y modelemos un observatorio cultural a la medida de nuestros deseos y querencias. Quizás, la fotografía íntegra del mismo permita a los observatorios actuales contrastar su modelo y estructura a partir de cuatro elementos relacionados (figura 1):



Figura 1: Elementos del modelo de Observatorio Cultural deseado (Fuente: elaboración propia).

En la conferencia mencionada al principio de este capítulo, sosteníamos que el sintagma nominal *observatorio cultural* “es una marca potente, con resonancias positivas, que puede, por el reverso de la fuerza, transformarse en una marca denostada”. Se trata, para muchos, de un nombre de fantasía. Intentemos, pues, dotar de sentido y contenido a esa ilusión y, evitemos, en la medida de lo posible esa idea extendida en los últimos tiempos de la «caja de herramientas» para encubrir propuestas metodológicas en la que cabe todo mezclado. Lo expresa de una forma descarnada Fernando Vicario: “pero

parece que queremos seguirlo observando todo, para no hablar de nada” (Vicario Leal, 2021, p. 129).

Toda la literatura generada alrededor de los observatorios, en general, y de los observatorios culturales, en particular, confluye en una idea común: son muchos y muy diferentes ya que si partimos de que “el observatorio es un catalizador de la inteligencia colectiva que abre la participación a un mayor número de agentes, y que requiere de un ambiente propicio para dar valor agregado a datos e información y conocimiento a fin de activar el potencial humano de las organizaciones” (Angulo Marcial, 2009, p. 12), casi cualquier iniciativa o proyecto podría acogerse al término observatorio. Para evitar este problema, Trimarchi indica que “sería deseable que en la Unión Europea se delinea el ‘carné de identidad de los observatorios’ aunque sólo fuera en forma de directrices y recomendaciones” (Ortega Nuere, 2010b, p. 77).

Como parece que la oficina europea expendedora de carnés *observatoriales* no prosperará, valga esta aproximación para plantear un modelo desde lo ideal, que pueda ser bien entendido y usado desde lo real.

Para concluir esta introducción, nos gustaría reseñar la aportación científica y de gestión de la española Cristina Ortega Nuere en este campo de conocimiento. Su análisis completo, aplicado y mantenido en el tiempo de los observatorios culturales, en el ámbito mundial, es imprescindible para cualquier *aprendiz de brujo* que se acerque a este mundo y su rigor al abordarlo es un buen espejo en el que mirarse. En la escala latinoamericana es también muy reseñable la labor del mexicano José Luis Mariscal Orozco.

2. Principios básicos

Si entendemos los observatorios culturales como artefactos metodológicos que se construyen de una manera colectiva, es evidente que su estructura debe estar basada, consciente o inconscientemente, en una serie de principios que los doten de sentido y a los que se pueda acudir en cualquier momento de mudanza o crisis. Usamos

la categoría de los principios en el sentido de la tercera acepción del Diccionario de la RAE: “m. Base, origen, razón fundamental sobre la cual se procede discurrendo en cualquier materia”. Porque, quizás, la indefinición de muchos observatorios en cuanto a los principios que lo rigen es la que conduce a la heterogeneidad ya demostrada sobradamente por Ortega Nuere.

En este contexto, y desde nuestra óptica personal, emergen los siguientes siete principios:

- **Independencia.** Para Trimarchi la independencia es un valor que alcanzar (Ortega Nuere, 2010b, p. 74) y, a nuestro juicio también, uno de los dilemas que deben resolver los observatorios ya que no suele casar bien un alto porcentaje de financiación pública con un aceptable grado de independencia. Un buen código ético y un buen consejo asesor pueden actuar como contrapeso y, sobre todo, el establecimiento de una misión que deje claro que un observatorio cultural sostenido con fondos públicos no tiene por principal cliente o destinatario al gobierno democrático de turno que lo sostiene sino a los ciudadanos, a la sociedad, y a los sectores socioeconómicos a los que atiende. En definitiva, que está al servicio del buen gobierno de la cultura. Lo reseñamos expresamente porque, en ocasiones, esta última premisa no parece estar suficientemente clara o interiorizada.
- **Neutralidad.** En apariencia, también, es un principio universal para cualquier observatorio, pero genera un segundo dilema subyacente: neutralidad o interpretación. Muchos observatorios optan por descifrar los datos y resultados de forma que, aunque la objetividad se supone, determinadas conclusiones u orientaciones generan una cierta sensación de sesgo. Este dilema, difícil de resolver, proviene también, en ocasiones de la necesidad de los observatorios de generar la interpretación antes que la realicen los medios de comunicación.
- **Rigor, eficiencia y pertinencia.** El propio Trimarchi recoge esta idea del rigor en el sentido de “estructurar de forma eficaz

y científicamente pertinentes” todas sus funciones, pero especialmente las analíticas. Aunque el uso adverbial y adjetival de científico es muy dúctil, creemos que el método científico, la independencia y la objetividad pueden ayudar a conformar un principio de rigor en nuestros observatorios. Ese rigor, a su juicio, solo se consigue si el observatorio en cuestión, por sus propios medios o por las alianzas trazadas, logra “aportar datos fiables, confrontarlos con las metodologías correctas y, por último, elaborar las valoraciones necesarias” (2010b, p. 73).

- **Cocreación.** Aunque el término cocreación pueda generarnos cierto rechazo, por sus orígenes mercadotécnicos⁴ y su rápida implantación casi viral (especialmente en jerga de proyectos europeos), la idea de que nuestros observatorios impliquen en sus diseños de resultados e investigaciones a los agentes involucrados sí que es excelente. Bien es verdad que, si la cocreación es más real que maquilladora, el concepto se refuerza. O como reseña Abeledo, “todo ello nos indica la trascendencia que adquiere la participación de los propios agentes culturales (entendidos en un sentido amplio e integral) en el funcionamiento de los observatorios y en la generación compartida de conocimiento” (Abeledo Sanchis, 2021, p. 149). Tras este principio subsiste, también, un tercer dilema entre enfoques verticales y enfoques horizontales (*up to down* versus *bottom up*).
- **Transparencia.** Es este uno de los talones de Aquiles de casi la totalidad de observatorios analizados, por encima incluso del marco legislativo específico de transparencia de cada país. Si los observatorios culturales aspiran a ser espacios de cristal, el nivel y la calidad sobre sus procesos técnicos y económicos deben incrementarse. Las autorías de los estudios, productos

4 Atribuido, en parte, a Philip Kotler en *Marketing 4.0: Moving from Traditional to Digital* (2016).

y servicios, así como los microdatos de encuestas y trabajos de campo deben ser conocidos y las prácticas *lobbísticas* en las que se vean inmersos deben estar explicitadas. Este principio coadyuva en gran medida a los de independencia y rigor.

- **Devolución social.** Los esfuerzos para diseminar conclusiones, informaciones y orientaciones se deberían redoblar para tener un verdadero objeto social. Los continuos debates sobre la utilidad de los observatorios, en general, no solo los culturales, provienen de la presencia débil de este principio en los mismos. Supone un paso adicional al habitual de “socialización y transferencia del conocimiento” (Mariscal Orozco & Anguiano, 2021, p. 6).
- **Ciencia Abierta.** La Ciencia Abierta (*Open Science* en inglés) es un movimiento mundial, surgido de la comunidad científica, que aboga por una mayor accesibilidad, colaboración, eficiencia y transparencia de la investigación, para que sea más democrática y con mayor vinculación a las necesidades de la sociedad⁵.

5 “A los efectos de la presente Recomendación, la ciencia abierta se define como un constructo inclusivo que combina diversos movimientos y prácticas con el fin de que los conocimientos científicos multilingües estén abiertamente disponibles y sean accesibles para todos, así como reutilizables por todos, se incrementen las colaboraciones científicas y el intercambio de información en beneficio de la ciencia y la sociedad, y se abran los procesos de creación, evaluación y comunicación de los conocimientos científicos a los agentes sociales más allá de la comunidad científica tradicional. La ciencia abierta comprende todas las disciplinas científicas y todos los aspectos de las prácticas académicas incluidas las ciencias básicas y aplicadas, las ciencias naturales y sociales y las humanidades, y se basa en los siguientes pilares clave: conocimiento científico abierto, infraestructuras de la ciencia abierta, comunicación científica, participación abierta de los agentes sociales y diálogo abierto con otros sistemas de conocimiento.” (Recomendación de la UNESCO sobre la Ciencia Abierta, 2021, p. 7).

3. *Objetivos*

La heterogeneidad de los observatorios culturales en alcance, temática y funciones no nos deja ver que el número y calidad de sus objetivos es bastante mensurable y más común de lo que podría parecer. Esa realidad, la bibliografía existente y nuestro propio bagaje experiencial nos lleva a proponer los siguientes objetivos deseables para un observatorio cultural que busque ser, en palabras de Augustín Girard, “un lugar de negociación e interactividad” (Wright, 2016):

- i. Investigar, de forma teórica y aplicada, en el contexto de las políticas culturales, las tendencias, motivaciones y barreras culturales y creativas, tanto desde perspectivas cuantitativas como cualitativas⁶ y/o mixtas. En palabras de Ortega Nuere se trataría de “profundizar en los aspectos subjetivos de la experiencia de ocio cultural, profundizando en las motivaciones, valores, intereses, opiniones y beneficios” (2010a, p. 15). Aunque nos gusta más el enfoque que utiliza Ariño al concebir y privilegiar el estudio de las disposiciones (2020).
- ii. Crear, recopilar e integrar estadísticas y datos culturales útiles para conformar un sistema de información cultural abierto y disponible para los usuarios del observatorio que nos permita pasar de la información al conocimiento compartido.
- iii. Proponer sistemas de indicadores o indicadores específicos a instituciones y agentes y, en algunos casos, medir y analizar estos indicadores.
- iv. “Monitorizar procesos culturales” y evaluar los formatos de actividades existentes (Plebańczyk, 2014, p. 177).
- v. Elaborar cartografías de equipamientos, eventos, recursos, creadores, agentes y relaciones entre ellos.

6 En este sentido son de interés las aproximaciones cualitativas del Grupo de Prácticas Culturales del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya: <https://observatorioatalaya.uca.es/practicas-culturales-2/>

- vi. Analizar los efectos de los programas, actividades y proyectos culturales, patrimoniales y creativos, así como proponer recomendaciones o propuestas de mejora. En este objetivo, tiene sentido también, de manera complementaria, medir y analizar de los “impactos intangibles y emergentes” de la cultura, el patrimonio y la creatividad en un contexto muy cercano al de la *hidden innovation* (Abeledo Sanchis, 2021, p. 2).
- vii. Ayudar a la planificación, diseño y toma de decisiones culturales, patrimoniales y creativas de gobiernos y autoridades con el suministro de información y propuestas elaboradas. Estaríamos ante una toma de decisiones informadas.
- viii. Ayudar a desarrollar capacidades (*capacity building*) en los sectores y agentes con los que trabaja el observatorio, aunque, a nuestro juicio, no se deben suplantar en temas de formación a universidades, organismos públicos y asociaciones profesionales.
- ix. Analizar problemas específicos o sectoriales para proponer soluciones o recomendaciones. Dentro de este objetivo, caben la perspectiva predictiva y también la prospectiva (identificación de problemáticas emergentes con la construcción de escenarios y alternativas). En determinados observatorios sectoriales se puede añadir la función de defender los intereses del sector (*lobby*). Como herramienta ya usada por otros observatorios están los conocidos como *position paper*⁷ o documentos de posición que deben tener un alto rigor en evidencias y planteamientos pero que son muy intrínsecos a la misión de un observatorio.

7 También podríamos traducirlos como Manifiestos pero el proceso de pauperización de este término le restaría valor actual a su potencialidad en el sentido que lo usamos en este texto.

- x. Auspiciar redes de agentes y expertos, espacios de debate independientes, así como los intercambios de conocimiento con otros observatorios y la deseable intercambiabilidad de datos.
- xi. Participar en proyectos de I+D+i de carácter cultural, patrimonial o creativo en los que, siguiendo el enfoque de Bonet, se pueda “garantizar los recursos y la difusión de la investigación más crítica” (Ortega Nuere, 2011, p. 62).
- xii. Diseminar de manera integrada, proactiva y con enfoques comunicativos innovadores los principales resultados y procesos desarrollados en el observatorio. O de forma más sencilla, “dar a conocer la situación del sector cultural a la sociedad” (Ortega Nuere, 2011, p. 148). O, de manera más utilitaria, mostrar los beneficios sociales de la cultura para obtener mejor financiación (2011, p. 254).
- xiii. En el caso de observatorios de alcance nacional, aportar soporte a la diplomacia cultural del país.
- xiv. En el caso de observatorios culturales situados en zonas de mayores conflictos socio-culturales, mediar entre la sociedad y la comunidad cultural.
- xv. En determinados casos justificados, integrar la información cultural existente (observatorios territoriales) para facilitar el acceso y la información a servicios y productos culturales, patrimoniales y creativos. Aunque algunos autores, como Abeledo, lo incluyen, no consideramos que este objetivo deba abarcar la función prescriptora para el Observatorio.

4. *Áreas de trabajo*

Irrumpe la palabra miscelánea cuando intentamos definir las actividades o las áreas de trabajo (agrupación temática de estas actividades):

The observatories' activities focus on miscellaneous areas –from cultural policy, through collaboration, management, to the labor market in culture, and all that in the contexts of technological advancement, economics, as well as social and

civilization development. Some strive to stimulate development by influencing the decision-making processes; others seek to do the same through the producing of scientific papers, studies, plans and programs. (Plebańczyk, 2014, p. 174).

He aquí nuestra particular y sencilla taxonomía de áreas de trabajo que se relaciona de forma evidente con objetivos y principios:

- Datos propios o ajenos (Sistema de información basado en indicadores para la toma de decisiones).
- Análisis e investigación (Grupo de Investigación).
- Información y documentación (Centro de Documentación).
- Consultoría.
- Innovación (buenas prácticas, malas prácticas).
- Intercambio y colaboración.
- Formación.
- Difusión.
- Pedagogía (materiales para el aprendizaje cultural, patrimonial y creativo).
- Posicionamiento.
- Sistema de alertas (Prospectiva).

5. Retos

El reto como desafío, como salida de nuestra zona de confort a la búsqueda de nuevos caminos, es un sustantivo poco utilizado en el ámbito de los observatorios culturales. Habitualmente, están asociados a un contexto temporal o espacial y por ello van cambiando o modulándose con el paso de tiempo. Nuestra propuesta de retos, por tanto, está asociada al momento actual (año 2022) en un contexto radiografiado de cambio de paradigma cultural (la digitalización de los contenidos culturales y creativos), de retroceso de la financiación pública de la cultura y de reorientación de las políticas culturales públicas más hacia los eventos culturales (*espectacularización*) que hacia los derechos culturales (*socialización*). También la situamos, siguiendo a Ramonet, en esa idea que va más allá de la *fake news* y

retuerce el principio atribuido a Goebbels de que una mentira repetida mil veces se convierte en una verdad para reformularlo bajo la idea de que una verdad repetida miles de veces puede ser el motivo o inicio de una mentira (Ramonet, 2022). Parecería que los observatorios culturales del siglo pasado estaban mejor preparados para responder al mensaje *goebbeliano* que a este otro paradigma más *trumpista* de la actualidad en tanto en cuanto podemos estar generando, sin desearlo, excusas o palancas para las mentiras en nuestro sector.

Nuestra propuesta de retos, en este contexto, incluiría los siguientes:

- i. Integrar como objeto de estudio no sólo a los sectores culturales tradicionales sino también a los sectores creativos (Plebańczyk, 2014).
- ii. Incluir el enfoque de la gestión de la complejidad (relaciones y datos) y de la incertidumbre (posicionamiento), respondiendo a esta incertidumbre y a esta complejidad incrementando nuestras capacidades de prospectiva y anticipación. En 1973, Augustin Girard (citado por Bonet) ya vislumbraba este reto en un contexto mucho más estable que el actual: “Aquello que estamos llamados a buscar es la apertura de hipótesis nuevas, permitir la puesta en cuestión total, compensar los olvidos” (Ortega Nuere, 2011, p. 57). Las tres cuestiones, los tres sub-retos siguen vigentes a nuestro parecer.
- iii. Dar sentido a los datos a partir de la generación de mejores sistemas de gestión de la información (integración del *big data*) y de “un mayor esfuerzo en el área de estadísticas culturales” (Ortega Nuere, 2010b, p. 31).
- iv. Diversificar las fuentes de financiación de los observatorios y sus proyectos para reducir así la dependencia de un solo financiador y sus posibles rémoras para la autonomía e independencia de este.
- v. Ser capaces de posicionarnos de manera académica y profesional sobre los grandes problemas del sector y del territorio:

observar e intervenir en un contexto de *espectacularización* de lo creativo y lo patrimonial y de incertidumbre permanente del llamado ecosistema cultural y creativo.

- vi. Identificar tendencias y escenarios futuros con mayor rapidez y utilidad, generando «alertas tempranas» para el sector cultural, creativo y patrimonial.
- vii. Diversificar la *expertise* interna del observatorio para garantizar multiplicidad de miradas y enfoques, así como para incorporar a los mismos a creadores, profesionales y gestores que, actualmente, están infrarrepresentados frente a los expertos universitarios y a los profesionales de la consultoría.
- viii. Poner el foco más en los públicos y creadores del futuro que en los actuales y no olvidar a los conocidos como «no públicos». Se trataría por tanto de no estar siempre en la seguridad del entorno de la percepción positiva de la cultura y la creación para abordar también los contextos que solidifican percepciones negativas o neutras, sin renunciar a estudiar los contextos de «guerras culturales» que los imbuyen.
- ix. Evolucionar desde observatorios culturales tradicionales hacia laboratorios culturales avanzados e integrados.
- x. Integrar en nuestras observaciones un paradigma sistémico en el que lo artístico, lo cultural, lo creativo, lo patrimonial, lo científico, lo técnico o lo ambiental son elementos cotidianos de nuestra mirada y análisis, superando las ya tradicionales barreras entre ciencia y cultura.

En la figura 2 se resumen los cuatro elementos del modelo deseado para un observatorio cultural a partir de descriptores.

Principios	Retos	Objetivos	Áreas de actividad
Independencia	Integrar nuevos sectores creativos	Investigar las políticas culturales	Sistemas de información
Neutralidad	Incluir nuevos enfoques	Sistema de información cultural	Análisis e investigación
Rigor	Dar sentido a los datos	Proponer sistemas de indicadores	Centro de documentación
Co-creación	Diversificar fuentes de financiación	Monitorizar procesos culturales	Consultoría
Transparencia	Ser capaces de posicionarnos	Elaborar cartografías	Innovación
Devolución social	Identificar tendencias escenarios	Analizar los efectos culturales	Intercambio y colaboración
Ciencia abierta	Diversificar el <i>expertise</i> interno	Toma de decisiones culturales	Formación
	Nuevos focos de estudio	Desarrollar capacidades	Difusión
	Evolucionar hacia laboratorios culturales	Proponer soluciones	Pedagogía
	Superar barreras entre ciencia y cultura	Auspiciar redes	Posicionamiento
		Diseminar de manera integrada	Prospectiva
		Soporte a la diplomacia cultural	
		Mediación cultural	

Figura 2: Sub-elementos del modelo de observatorio cultural deseado (Fuente: elaboración propia).

6. *El papel de las universidades en los Observatorios Culturales*

Como han constatado ampliamente los análisis ya referenciados de Ortega Nuere a nivel internacional y de Mariscal Orozco a nivel latinoamericano, las universidades lideran, coordinan o monopolizan una buena parte de los observatorios culturales ya que parten de un capital humano investigador que se considera connatural a un observatorio. Esta premisa en nuestro observatorio deseado solo es cierta si las universidades entienden su papel desde dos puntos de vista: el primero tiene que ver con su capacidad para proporcionar investigadores de múltiples disciplinas asociados por el método científico. Incluso los observatorios más temáticos deben huir del monopolio de los mismos por parte de un solo departamento o área de conocimiento. La multidisciplinariedad es intrínseca a los fenómenos culturales, pero también

lo es la capacidad de lo creativo para asociarse al otro y entender que ninguna creación es posible en la soledad absoluta. En este segundo aspecto, las universidades que se implican o protagonizan observatorios culturales tienen un margen importante de aprendizaje. Somos, a veces, demasiado autosuficientes y soberbios sin llegar a entender que un observatorio cultural carece de alma si no integra y trabaja con los agentes culturales, patrimoniales y creativos del territorio o espacio al que se dedica.

La universidad ofrece al sector cultural un abanico completo de posibilidades: docencia, investigación, cultura universitaria y transferencia social. Este abanico cuando se aplica en el contexto de un observatorio cultural, en ocasiones, se queda sólo en la investigación y no aprovecha las posibilidades de las otras tres misiones de la universidad para este tipo de observatorios, quedando los mismos, en la mayoría de las ocasiones, en atalayas episódicas y discontinuas.

7. *Coda*

Socialmente los observatorios están vinculados con el estudio, análisis y predicción de los fenómenos naturales. En nuestro sector, los observatorios culturales están también ligados al estudio, análisis y predicción de los fenómenos culturales. La fenomenología de Hegel, quizás, no nos sea de mucha utilidad en esta ocasión, pero sí la idea de Ariño⁸ de que la cultura y la creación, sobre todo digital, no consiste en esa biblioteca u archivo ordenado que, en ocasiones, comentamos sino más bien en una inabarcable miscelánea de creaciones, productos y servicios que se sitúan, para nuestros ciudadanos, en un desorden individual y múltiple. El observatorio cultural deseado, por tanto, será aquel que se capaz de visualizar tendencias y rutas en este caos de contenidos.

8 Entrevista en profundidad a Antonio Ariño Villaroya (27/10/2022). Pág. 22 de la transcripción. Dentro del Proyecto de Prácticas Culturales de los Universitarios Andaluces. No publicada.

Y nos quejábamos en la década de los ochenta del pasado siglo del mundo que nos había tocado observar. ¿Quién pudiera teletransportarse y construir esos observatorios de entonces con las herramientas de hoy? De Prometeo estaríamos pasando al Capitán Kirk de *Star Trek*. Otra tentación más.

REFERENCIAS

- Abeledo Sanchis, R. (2021). Un ejercicio de prospectiva en torno a los Observatorios Culturales. *Periférica Internacional. Revista Para El Análisis de La Cultura y El Territorio*, 14(14), 133–153. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2013.i14.15>
- Angulo Marcial, N. (2009). ¿Qué son los observatorios y cuáles son sus funciones? *Innovación Educativa*, 9, 47.
- Ariño, A. (2020). *Cultura universitaria. Políticas para la alma mater*. Tirant Lo Blanch.
- Ben-Andrés, J. L. (2023). I Encuentro inter-observatorios y redes españolas y latinoamericanas de política y gestión culturales. Relatoría. *Periférica Internacional. Revista Para El Análisis de La Cultura y El Territorio*, 23.
- Mariscal Orozco, J. L., & Anguiano, M. (2021). Mapeo de los observatorios culturales en Iberoamérica: revisión desde la gestión cultural. *Córima, Revista de Investigación En Gestión Cultural*, 6, 1–33. <https://doi.org/10.32870/cor.a6n11.7408>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2021). Recomendación de la UNESCO sobre la Ciencia Abierta. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379949_spa
- Ortega Nuere, C. (2010a). Nuevos retos de los observatorios culturales. *Boletín Gestión Cultural, No 19: Obs.* <https://studylib.es/doc/1836164/nuevos-retos-de-los-observatorios-culturales>
- Ortega Nuere, C. (2010b). *Observatorios culturales: creación de mapas de infraestructuras y eventos*. Barcelona: Ariel, 2010. <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/64566>
- Ortega Nuere, C. (ed). (2011). *Nuevos desafíos de los observatorios culturales* (Universidad de Deusto, Ed.).
- Plebańczyk, K. (2014). The idea of culture observatories – overview. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 72, 169–180. https://leidykla.vda.lt/Files/file/Acta_72/Acta_72_10_Katarzyna_Plebanczyk_.pdf
- Ramonet, I. (2022). *La era del conspiracionismo*. Clave Intelectual.
- Universitat de València (2022). *Observatoris culturals en les universitats públiques del segle XXI*. <https://www.youtube.com/watch?v=60sR0O6VfT4>

- Vicario Leal, F. (2021). Observatorio Iberoamericano de cultura, un complejo pasado y un futuro no menos complicado. *Periférica Internacional. Revista Para El Análisis de La Cultura y El Territorio*, 0(14 SE-Monográfico Observatorios culturales), 119–132. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2013.i14.14>
- Wright, P. (2016). *What are cultural observatories and how do they work?* South African Cultural Observatory. <https://www.southafricanculturalobservatory.org.za/what-are-cultural-observatorie>



El otoño de la civilización ha comenzado

JUAN BORDERA

Guionista y periodista especializado en clima y energía

1. Introducción

A la vista de cualquiera que se atreva a mirar (crisis energética, caos climático desbocado, guerras, etc.) el otoño de la civilización ha comenzado. Pero no hay que temer a la caída de las hojas. El otoño siempre ha sido una estación preciosa para quien sabe ver. Lo que sí habrá que asumir, y rápido, es que, sin duda alguna, no fue buena idea pretender crecer eternamente en un planeta finito, y que ahora vamos a tener que enfrentar las consecuencias de nuestra desmesura –la del monstruoso sistema que hemos permitido con nuestra obediencia– y que nos va a tocar aclimatarnos con celeridad al vaivén rítmico de unos ciclos naturales preciosos que quizá nunca debimos pensar en someter y dominar.

Gracias a nuestro ingenio logramos crear un desarrollo tecnológico que nos ha permitido –a los privilegiados– habitar ambientes cálidos en inviernos fríos y viceversa. Las frutas y verduras ya nos llegan en todas las estaciones y de cualquier parte del mundo en cualquier momento, gracias a la complejidad de nuestro sistema. En uno de los grandes –quizá aparentes– avances de nuestra *civilización*, en cierta manera, logramos disciplinar a la fuerza de los ciclos naturales.

Sin embargo –habrá quien le encuentre un reverso poético a esto–, para lograr someter a los ciclos, hemos usado tal cantidad de combustibles fósiles que ya no solo los tiempos están cambiando. Las estaciones también. Nuestra pírrica victoria solo ha sido temporal. Temporal, como los que estamos desatando. No solo hemos diluido los ciclos, digamos, de puertas para dentro, sino que estamos creando un nuevo estado climático caótico que nos va a sorprender con fenómenos meteorológicos cada vez más abruptos, inesperados,

potentes y frecuentes. Es la consecuencia de haber pretendido dominar los ciclos, sin antes comprenderlos (Turiel y Bordera, 2021).

Nos encontramos ante una encrucijada sin salida alguna hacia adelante. Lo que se ha entendido como progreso no se puede sostener sin las bases materiales que lo han hecho posible. Se suele hablar en los círculos de poder de eficiencia, de desacoplamiento de emisiones, de hidrógeno de todos los colores, de fusión nuclear o de captura y secuestro de carbono y otros tantos milagros tecnológicos que van a venir a rescatarnos de nosotros mismos. Y todo ello, cualquier cosa es preferible, antes que asumir que la receta cultural que nos sirve de base para nuestros imaginarios está carcomida e incompleta. Que la fe en la tecnología como eterna salvadora no es más que eso, fe. Que nuestras sociedades hipercomplejas no se van a escapar a las leyes de la termodinámica o a la ley de los rendimientos decrecientes. Que necesitamos abandonar el pensamiento mecanicista y, sobre todo, en una aparente paradoja que no es tal, que debemos superar el antropocentrismo si queremos salir bien parados del Antropoceno.

Todas las civilizaciones que conocemos han sido acogidas por un ecosistema y un clima estable –el del periodo anterior, que ya estamos abandonando, el Holoceno–. Esa estabilidad pretérita que ahora se tambalea, quizá ya perdida, pero que aún así urgiría rescatar antes que a los bancos y a las multinacionales. Un plan de regeneración mundial de los ecosistemas nos hace falta como el comer –porque el comer depende sobre todo de ellos, de los ecosistemas sanos y de un clima estable y predecible–, pero no, nos vuelve a dar por la guerra, la competición en su máxima y más terrible expresión.

Todo merece la pena ser sacrificado en busca de un crecimiento económico que solo se puede sostener si permitimos que crezca a su vez el fascismo latente en nuestras sociedades (seguimos sin comprender que cuando la tarta comienza a menguar no es tanto el crecimiento del fascismo como el fascismo del propio crecimiento). Necesitamos una nueva cultura, una nueva educación urgente que asuma la búsqueda del equilibrio con los ecosistemas como el objetivo principal y abandone de una vez por todas el sinsentido que guía a todas las economías del planeta: pretender crecer eternamente en un

planeta finito. Cualquier receta que no contemple esto está destinada al fracaso.

El clima que nos permitió desarrollarnos está sosteniendo su equilibrio con unos contrapesos cada vez más frágiles. Nuestra civilización es un gigante con los pies de materiales más endebles que el barro: un pie de petróleo y gas cada vez más escaso; otro de iceberg en creciente fase de deshielo. Y lo peor es que los pies del gigante no caminan al mismo ritmo, van casi a contrapié; si queremos que uno de los dos aguante el ritmo, el otro sufrirá las consecuencias.

2. *El punto de no retorno*

El último golpe de hacha que le das a un árbol antes de que caiga debido a la gravedad. La última pedalada antes de subir una cuesta hasta que la inercia te lleva a recorrer la pendiente cuesta abajo. Son algunos ejemplos que ayudan a comprender lo que es un punto de no retorno. Un punto a partir del cual volver atrás es ya imposible.

Los puntos de no retorno climáticos están muy cerca –esos puntos imposibles de determinar con exactitud a partir de los cuales los distintos elementos del clima de la Tierra irán encaminándose paulatina e irreversiblemente hacia el desequilibrio–.

Un reciente estudio publicado en la prestigiosa revista *Science* (Armstrong McKay *et al.*, 2022), y firmado por algunos de los mejores científicos vivos que tenemos, alerta de que 6 de esos elementos cruciales –similares en cuanto a importancia a los órganos de un cuerpo– están cerca de sobrepasar su punto de no retorno. A partir de ese punto se desestabilizarán sin remisión, influyéndose unos en otros, acercándonos al temido punto de no retorno del sistema climático, que sin duda se encuentra entre los 1,2 °C actuales de calentamiento y los 2 °C.

Desde ahí ya nos dirigiremos hacia algo que se ha acordado en llamar en otro estudio seminal *Tierra Invernadero* (Steffen *et al.*, 2018). Aunque sean los gases de efecto invernadero los responsables indirectos de semejante catástrofe, quizá sea un error que no se le haya puesto un nombre más acorde con la capacidad destructiva que vamos a padecer si llegamos a semejante escenario. Invernadero es

un concepto demasiado amable. Parece que en ella vayamos a poder cultivar tranquilamente tomates bajo un mar de plástico. Algo así como “Tierra Infierno” o “Tierra Erial” habría sido sin duda más adecuado, y más certero.

Certero, porque, aunque no hay que temer al *Otoño de la civilización*, haríamos bien en usar el poder del miedo para reaccionar. El ser humano es lo que es porque ha tenido miedo y lo ha sabido integrar emocionalmente. El miedo a ser devorado por un animal salvaje, el miedo a caer por un precipicio... el miedo no siempre paraliza, a veces produce justo la emoción necesaria que te permite sobrevivir. Y ahora tenemos que correr y sabemos hacia donde, en realidad desde hace décadas. Lo que ocurre es que quizá no nos apeetece demasiado ir hacia allí, o nos parece demasiado alta la sisífica montaña que tendríamos que escalar y no sabemos bien por dónde habría que empezar.

Una de las razones por las cuales esta encrucijada no se puede solucionar desde los mismos marcos mentales que han ayudado a configurarla es porque, para empezar, respecto a esa “montaña” no es cuestión de seguir ascendiéndola, de seguir “progresando” sino que nos encontramos ante una montaña que lo que hay es que descender, con cuidado, para no lastimarse. Es un proceso de deconstrucción, más que lo contrario. Es una revolución benjaminiana en la que hay que tirar del freno de emergencia, más que seguir avanzando. Si te diriges hacia un afilado despeñadero –ese es sin duda nuestro caso–, es indiscutiblemente mejor frenar, que “progresar”.

Un estudio de los que más me interesan –sobre las emociones relacionadas con todo este proceso de *decrecimiento que vamos a vivir queramos o no* (o llámenlo como gusten)– apunta que tenemos que huir de aquellos mensajes excesivamente esperanzadores (Hornsey y Fielding, 2016). Debemos manejar otras coordenadas que apunten lejos del exceso de optimismo infundado e infantil del que hacen gala nuestros imaginarios en Occidente. Del *misterwonderfulismo* también se sale (o más nos vale).

Otro estudio reciente aborda esta cuestión crucial y apunta que necesitamos buscar la rabia. La rabia creadora que nos aparte de la depresión o la ecoansiedad (Stanley *et al.*, 2021). La emoción que antecede a la acción. Todas las grandes transformaciones históricas han tenido un componente de rabia, de rebelión.

3. *De la negación a la negociación*

Sin embargo, a pesar de todos los datos, ahí seguimos, atrapados. Del negacionismo climático al negociacionismo. De los *think tanks* regados por miles de millones de dólares de las petroleras, a éstas disfrazándose de verde gatopardo para que nada cambie realmente.

Si hay algo en lo que aún tenemos margen de comprensión por avanzar no es ya en la cuestión climática. Sabemos todo lo que necesitamos saber para entender la urgencia de actuar. Pero no lo estamos haciendo. Y el por qué ocurre esto, la causa de la inacción ante semejante reto nos lleva directo al otro gran problema, ese que no se asume con tanta rotundidad aún porque hacerlo nos obligaría a mutar: la crisis energética ha venido para nunca abandonarnos.

Nuestro modelo productivo –ya sea este capitalista o socialista– ha sido y es adicto a los combustibles fósiles. *Petroyongui*. Petrodependiente. Por eso quizá el físico y matemático Antonio Turiel habla de Petrocalipsis, porque no es el fin del mundo a lo que vamos a asistir, pero sí es *el fin de un mundo*, el fin del sueño productivista –que se ha convertido en pesadilla– y ese evento va a producir una revelación que de nosotros y nosotras depende en qué se transformará. El fin de un mundo, sin duda, que nos cuesta imaginar cómo hacerlo derivar hacia escenarios poscapitalistas y posrecentistas, pero es ahí donde está la única salida. Como decía Hölderlin, allí donde crece el peligro crece también lo que nos salva.

4. *El fin de la energía barata*

Hace 16 años, en 2005, la producción de petróleo crudo tocó su máximo. Es lo que se conoce como cenit del petróleo convencional, el *peak oil* del petróleo más versátil y fácil de extraer. Desde entonces,

se han introducido un montón de (malos) sucedáneos del petróleo para compensar el estancamiento y posterior caída de la cantidad de *petróleo bueno* que se producía cada año; así, se empezaron a producir biocombustibles obtenidos a través de cultivos, se extrajeron alquitranes en Canadá y Venezuela para combinarlos químicamente con gas natural y obtener algo vagamente parecido al petróleo. Por último, se impulsó la locura/burbuja del *fracking* en los EE.UU. Había que intentar rebañar las gotas dispersas de hidrocarburos degradados que se encuentran en algunas rocas. Todo prácticamente en vano. Estos sucedáneos, los petróleos no convencionales, son demasiado caros de extraer y tratar, y encima no son tan buenos. Algunos no valen ni para producir diésel.

Las compañías petroleras intentaron seguir en el negocio, pero tras años de pérdidas enormes a pesar de que el petróleo se vendía caro, en 2014 decidieron comenzar a arrojar la toalla. No merecía la pena seguir luchando. Desde 2014, las petroleras han reducido un 60% su inversión en la búsqueda y puesta en explotación de nuevos yacimientos. Ese frenazo tan rápido garantizaba que la producción de petróleo comenzaría a caer en breve, y así ha sido: desde diciembre de 2018 la producción va cayendo, problema que ha agravado en 2020 la Covid-19. Ojo, importante: agravado. No provocado.

Este proceso de caída de la producción de petróleo es conocido desde hace décadas, se ha avisado de él con frecuencia. Y ya está pasando, con el carbón, el uranio y, en menor medida, con el gas natural. Hemos topado con los límites de muchos de los recursos naturales esenciales. Tal y como advirtieron Donella y Dennis Meadows ya en 1972 en el sublime informe *Los límites al crecimiento* (Meadows et al. 1972). Hemos entrado en el “siglo de los límites”.

Falta diésel desde 2015, y por ello, la extracción de minerales y el transporte marítimo se encarecen. Todas las carencias que se van desencadenando se retroalimentan y hacen el problema cada vez más grave: si hay menos plástico y menos cobre faltan cables, y entonces faltan máquinas, que disminuyen la producción de tantas otras materias primas y elaboradas. Si se extrae y transporta menos hierro por

la falta de diésel y el encarecimiento de los portes marítimos, se fabrican menos contenedores y eso hace que los precios del transporte por mar se disparen aún más. *El efecto mariposa de la complejidad*, dentro de la propia cadena de suministros.

No se puede resolver la crisis energética y de materias primas con más inversión. El problema es estructural. La mayor parte de los yacimientos han tocado máximos y decrecen inevitablemente. Cada vez costará más obtener petróleo, gas u otras materias primas.

Y como las materias primas ya escasean –tal y como reconoce la conservadora Agencia Internacional de la Energía en su informe sobre minerales críticos de 2021, donde recomienda a los gobiernos acaparar–, no podremos implementar todos esos masivos parques de energías renovables que se proyectan en todas partes al mismo tiempo –presionando más la cadena de suministros–, y que requieren de ese litio, cobalto, neodimio, plata, disprosio y otros tantos materiales cada vez más buscados. Además, el abaratamiento de muchos de esos paneles o aerogeneradores (que tienen una vida útil determinada de unas pocas décadas y luego han de ser sustituidos) ha sido posible gracias a la globalización y a las economías de escala. Cuestionable, como mínimo, que se puedan mantener a medio plazo.

Aún tenemos tiempo para hacer preparativos y evitar lo peor. Pero no podemos esperar más, porque de hecho ya llegamos tarde. Deberíamos dejar de hablar de macroyectos y tecnofábulas fantasiosas, y centrarnos en cosas más simples e imprescindibles. Garanticemos el suministro de alimentos, garanticemos el agua limpia, aseguremos las necesidades locales, relocalicemos el trabajo, trabajemos con materiales de proximidad y montemos los sistemas locales y resilientes que necesitamos, tanto de producción de energía como de todo lo demás. Dejemos de encandilarnos con las eternas promesas tecnológicas incumplidas y salvemos lo salvable. Adaptémonos a lo que ha de venir igualmente.

5. *La crisis del diésel*

Es altamente probable que el diésel protagonice la primera de las grandes crisis de la energía que vamos a presenciar en las próximas décadas.

En 2015 el diésel llegó a su máximo histórico y desde 2018 ha comenzado a caer. A finales de 2021 la producción de diésel ya había caído un 15 % con respecto a su valor de 2015 (Turiel, 2021).

Por eso, desde 2015 se han ido acrecentando los problemas por todo el mundo al respecto del diésel: Sri Lanka, Bangladesh, Laos, Paquistán, Kazajistán, Kenia, Somalia, Nigeria, Sudáfrica, Bolivia, Perú, Ecuador, Chile, Argentina, Venezuela, México... La crisis del diésel también ha venido para quedarse, y todo parece apuntar a que va a agravarse con mucha velocidad.

El principal impacto de la escasez de diésel es sobre la maquinaria pesada. Prácticamente toda la maquinaria pesada de este mundo funciona con diésel, y eso incluye a camiones, tractores, excavadoras, grúas. Alimentación y minería se verán comprometidas. También lo hará la aviación, a medida que la escasez de keroseno, que es el combustible que usan los aviones, aumente junto con el precio de los vuelos.

6. *La primera guerra de la era del descenso energético*

Todo este contexto de crisis doble (clima y energía) de toda la civilización, es el que ha acabado germinando en un nuevo asalto por el control de Eurasia, la zona clave en cuanto a recursos energéticos y rutas de paso de los mismos. El 24 de febrero de 2022, las tropas rusas invadieron Ucrania. Cuando las bombas rusas empezaron a caer, se inauguró una nueva era. La era del descenso energético.

La guerra de Ucrania no será la última, pero sí será la primera de la Era del Descenso Energético, la que marca el punto de ruptura. Un descenso que, como no hagamos algo rápido y coordinado, será a codazos, pisándose unos países a los otros por la falta de honestidad de unos Gobiernos que se resisten a reconocer que hemos chocado contra los límites biofísicos del planeta. En este descenso energético caótico y desordenado, siempre habrá una guerra en alguna Ucrania,

ya sea en Europa, Sudamérica, Asia o África. Ahora mismo hay 17 guerras más activas, además de la que ocupa las portadas del primer mundo, que a veces parece la antesala del último.

Pero otro descenso energético es posible. Siempre fue posible y aún lo es. Uno en el cual se asuman los límites del planeta y la extralimitación insostenible del ser humano “civilizado”. Estas comillas no son triviales, el 80 % de la maltrecha biodiversidad la sostiene el 5 % de la población del planeta, como ha reconocido un informe encargado a la FAO por Naciones Unidas recientemente (FAO, 2008). Ese 5 % de la población son los pueblos indígenas. Aquellos que desde nuestras cómodas posiciones nos atrevemos a despreciar, nos están sosteniendo.

7. Lo que revelan las filtraciones del IPCC

Hay una historia que explica mejor que ninguna otra cómo no podemos confiar en que algo o alguien va a venir a rescatarnos de este desastre creciente que amenaza con enterrar buena parte de lo que hemos construido en los últimos siglos. Cómo hacerlo si ni siquiera la comunidad científica de vanguardia puede expresarse en libertad.

Unos días antes de publicarse el informe oficial del primer grupo del IPCC (Panel Intergubernamental del Cambio Climático, el grupo de expertos coordinado por la ONU), el 7 de agosto de 2021, publicamos la primera versión del borrador del grupo III, la parte más crucial de este informe, pues es la que más se moja en cuestiones políticas y económicas, y el impacto en los medios –internacionales, aquí tardó bastante más y solo una cadena de televisión lo sacó en el telediario– fue inmediato: *The Guardian*, *Der Spiegel*, la *CNBC* o la Universidad de Yale, el *Hindustan Times* de la India, en total más de 30 países publicaron la información que divulgamos en exclusiva en la revista española *CTXT*.

Todo ello gracias a la filtración conseguida por activistas de la propia comunidad científica, que querían evitar algo que luego se ha documentado con mucha precisión. Al poder comparar la versión inicial del resumen para políticos con la última, tras las presiones queda claro para siempre: “cómo los lobbies diluyen el informe climático más

importante del planeta” (Bordera, Valladares, Turiel *et al.* 2022). Lo que sigue es un extracto del trabajo periodístico realizado:

Para titular los artículos tras nuestra filtración los periodistas solían elegir entre dos de las perlas que incluía ese primer borrador, que solo la mano de los científicos y científicas había tocado. Una de ellas, que las emisiones debían tocar techo en 2025 y descender rápidamente, se mantiene intacta en la versión final de este resumen para políticos. El otro gran titular, que todas las plantas de gas y carbón existentes deberían cerrar en aproximadamente una década, ha desaparecido por completo del resumen.

Pero no es lo único que ha cambiado. Comparando ambas versiones, las sorpresas son mayúsculas. Hemos encontrado multitud de ejemplos de cambios que suavizan un informe que, si de algo peca de entrada, es de una gran moderación. Y sobre todo, si algo ha cambiado, es el mundo. Los trabajos analizados en el compendio tienen una fecha máxima: octubre de 2021. Desde entonces hemos sufrido los primeros *shocks* graves de una crisis energética y de la cadena de suministros que venía larvándose desde hace años. Ha dado comienzo una guerra que ha cambiado la política y la economía quizá para siempre, y cada vez más voces alertan de que estamos a las puertas de una gran crisis alimentaria. Cuando todo se acelera, la vigencia de los análisis se vuelve aún más efímera.

Probablemente este es el último gran trabajo del IPCC que llega a tiempo de orientar a nuestras sociedades para maniobrar y evitar el descalabro. Hay quién cree que la dirección que se marca en el informe es clara, pero leyendo el resumen para responsables de políticas, la sensación que nos transmite es más bien la de una civilización que se tambalea inestable mientras va dando bandazos.

En el proceso, entre la versión del resumen filtrada en agosto y la finalmente publicada, los cambios más destacables son los siguientes:

- Desaparece la mención al cierre de las plantas de gas y carbón en una década. Los *lobbies* de la industria fósil han logrado rebajar el tono general del resumen dirigido contra su propia industria. Se sabe que el retraso en la publicación del informe ha sido principalmente por esta razón. Países interesados –destaca el rol de Arabia Saudita– presionaron para eliminar esta recomendación.
- Se rebaja el tono respecto a la responsabilidad del 10 % más rico. En el resumen filtrado se apuntaba que contaminan 10 veces más que el 10 % más pobre.
- Desaparecen muchas de las alusiones a las emisiones directas de la aviación, la industria del automóvil y el consumo de

carne. De hecho, la palabra “*meat*” desaparece del nuevo resumen. Estas emisiones quedan reflejadas en el recién publicado informe asociadas a otras del sector y por tanto queda diluida su importancia.

- En el primer borrador se alertaba respecto a los “intereses creados” como uno de los factores que imposibilitaban el avance de la transición energética. Esa mención, que sí aparece en el informe, ha caído del resumen, víctima, precisamente, de esos mismos intereses creados que presionan a los gobiernos. ¿Quién dice que no hay poesía en los informes científicos?
- Se elimina una de las frases que más enfrentaba el tecno-optimismo absolutamente predominante en el informe: “el coste, el rendimiento y la adopción de muchas tecnologías individuales ha progresado, pero las tasas de despliegue e implementación global del cambio tecnológico son actualmente insuficientes para alcanzar los objetivos climáticos”. Una afirmación que chocaba de lleno con la lógica de los mercados de carbono voluntarios y las grandes empresas.
- Sobre el mecanismo de la *Captura y Secuestro de Carbono*: Arabia Saudita, de nuevo, junto con otros países como Reino Unido, han pugnado por fortalecer este polémico punto que les permite seguir como si nada pasara, demostrando una absoluta frivolidad. El tecno-optimismo imperante cree que una tecnología por desarrollar vendrá mágicamente al rescate y permitirá incluso “seguir usando combustibles fósiles”. Se ha introducido mucho material sobre estas tecnologías para justificar la idea de las cero emisiones netas que no tiene apenas base científica, y que, sin embargo, sostiene la tesis central del informe.
- Desaparece del resumen cualquier tímida mención a los problemas con los materiales necesarios para la transición energética, que son indispensables para el desarrollo de las renovables, las baterías o el coche eléctrico. En el primer borrador estaba presente.

- Desaparece también la mención a la democracia participativa como una de las herramientas principales para desatascar y acelerar una transición para la cual ya no hay apenas tiempo.
- Desaparece por completo el punto que hacía referencia a que “los ambiciosos objetivos de mitigación y desarrollo no pueden alcanzarse mediante cambios graduales”. El maquillaje se ceba con las referencias que buscaban resaltar que no basta con cambios individuales y paulatinos.

Y no es solo en el seno del IPCC donde estas presiones tienen lugar. En la Cumbre del clima de Glasgow de 2021, que tuve el honor de cubrir para *CTXT* y otros dos medios, se documentó que los lobistas, cabilderos de las grandes empresas energéticas sumaban más representantes que ninguna otra delegación, es decir, había más “negociadores” buscando el beneficio de las empresas del gas, petróleo y carbón que de ningún país del mundo. Y luego hay gente que se extraña que de estas cumbres no salgan decisiones coherentes con el reto que enfrentamos. Como colofón final que demuestra que el problema persiste, Coca-Cola va a ser el principal patrocinador de la vigesimoséptima Cumbre del Clima, que tendrá lugar en Egipto. Ante un problema tan grave, con mimbres tan malos para su resolución, no es de extrañar que proliferen –y más que lo van a hacer– las organizaciones que apuestan por la desobediencia civil.

8. El tiempo de la desobediencia civil ha llegado

Muchos colectivos están surgiendo por Europa que, ante este contexto terrorífico, entienden la urgencia y han decidido pasar a la acción. Un fantasma recorre Europa, una vez más. Una ola de desobediencia climática se está extendiendo por muchos países.

En Reino Unido destacan dos colectivos que se suman a Extinction Rebellion y Scientist Rebellion: Just Stop Oil, que además de bloquear infraestructura fósil, está dejando imágenes para la posteridad. Una de sus acciones más comentadas –hasta la del cuadro de los girasoles de Van Gogh– consiste en atarse a postes de campos de fútbol y así paralizar los partidos para abrir un debate social sobre la cuestión. También

Insulate Britain, un movimiento que ya cuenta con varios integrantes en prisión por defender, mediante la desobediencia civil no violenta, la necesidad de aislar térmicamente y con urgencia las casas en las frías islas británicas para reducir la dependencia de unos combustibles fósiles que nos van a abandonar igualmente. Esto lo empezaron a defender mucho antes de la invasión de Ucrania.

En Alemania y Francia Last Generation es otro de estos movimientos emergentes que van a dar que hablar. Otro flanco radical. También especializado en bloquear vías y autovías pegándose o encadenándose, como Insulate Britain, aunque han probado otras tácticas como las huelgas de hambre para alimentar un debate inevitable en el que nos jugamos la estabilidad de las cosechas, y por tanto, al fin y al cabo, del orden. Entre el orden y el caos hay siete comidas de diferencia, dicen, y ya se están sucediendo las advertencias de una gran crisis alimentaria.

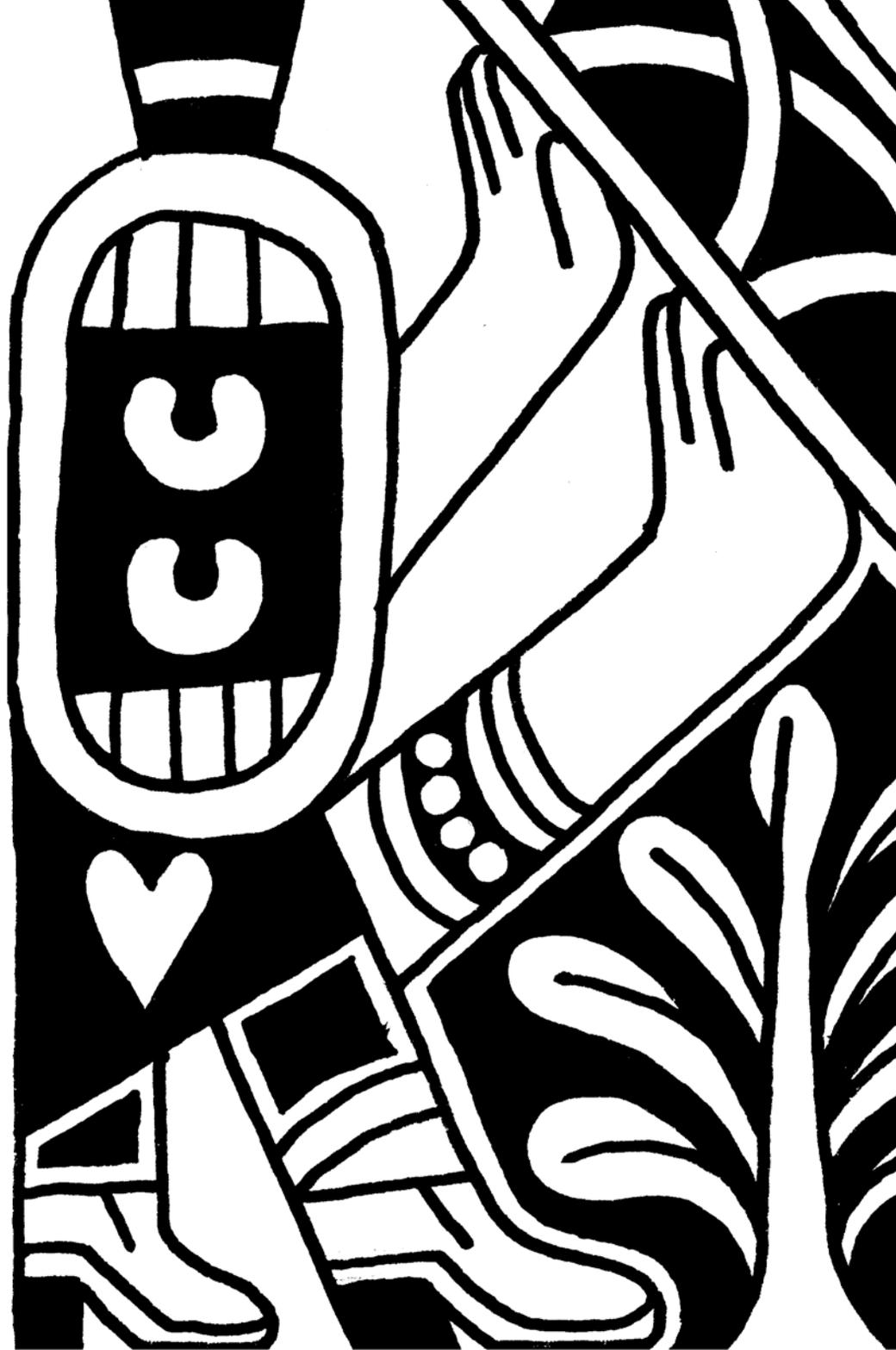
Cuando pase el tiempo, la mirada hacia los desobedientes será de absoluta comprensión, como pensando, ¿cómo no nos unimos a ellos y ellas? ¿Cómo no arriesgamos más? ¿Cómo no vimos que nuestros privilegios eran espejismos temporales? Estamos ante una bifurcación definitiva y definitoria. No queremos mirar hacia atrás cuando todo esté ya perdido y pensar, ¿y si nos hubiésemos atrevido a intentar algo que sabemos que empírica e históricamente ha funcionado?

Las luchas de las sufragistas femeninas, por los derechos de los afroamericanos o contra el Apartheid están ahí para aprender de ellas. Para aprender que en todas estas ocasiones se ha desafiado a la ley, e incluso han sido necesarias detenciones y condenas para que la población reaccionara apoyando masivamente estas luchas y lograra así cambiar el lento rumbo de la historia.

Como dice la física y activista Vandana Shiva en el documental *Demain* (Mañana): en ocasiones, no se trata de desobedecer una ley, se trata de obedecer a una ley superior. Si lo que está en juego es la estabilidad climática y, en definitiva, el sostenimiento de la propia vida, ¿a qué estamos esperando para organizar una respuesta lo más colectiva y rápida posible?

REFERENCIAS

- Armstrong Mckay, D. *et al.* (2022). Exceeding 1.5°C global warming could trigger multiple climate tipping points. *Science*, Vol 377, Issue 661. DOI: 10.1126/science.abn7950
- Bordera, J., Valladares, F., Turiel, A., García Pallarés, M., de la Casa, J., Prieto, F. y Puig Vilar, F. (2022). Sobre cómo los 'lobbies' diluyen el informe climático más importante del mundo. *CTXT-Contexto y Acción*. <https://ctxt.es/es/20220401/Firmas/39348/ipcc-juan-bordera-cambio-climatico-combustibles-fosiles-decrecimiento.htm>
- Hornsey, M.J. y Fielding, K.S. (2016). A cautionary note about messages of hope: Focusing on progress in reducing carbon emissions weakens mitigation motivation. *Global Environmental Change*. Vol. 39, 26-34. <https://doi.org/10.1016/j.gloenvcha.2016.04.003>
- Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, 2008. *Pueblos Indígenas y Áreas Protegidas en América Latina*. <https://www.fao.org/3/az734s/az734s.pdf>
- Stanley, S. K., Hogg, T. L., Leviston, Z., & Walker, I. (2021). From anger to action: Differential impacts of eco-anxiety, eco-depression, and eco-anger on climate action and wellbeing. *The Journal of Climate Change and Health*. Volume 1, March 2021, 100003. <https://doi.org/10.1016/j.joclim.2021.100003>
- Steffen, W. *et al.* (2018). Trajectories of the Earth System in the Anthropocene. *Proceedings of National Academy of Science*, 115 (33) 8252-8259. <https://doi.org/10.1073/pnas.18101411>
- Turiel, A. y Bordera, J. (2021). El otoño de la civilización (y la ruptura de la cadena de suministros), *CTXT-Contexto y Acción*. <https://ctxt.es/es/20210901/Firmas/37191/civilizacion-escasez-trigo-petroleo-gas-suministros-antonio-turiel-juan-bordera.htm>.
- Turiel, A. (19 de noviembre de 2021). El pico del diésel: edición de 2021. *The Oil Crash* [Blogspot]. <https://crashoil.blogspot.com/2021/11/el-pico-del-diesel-edicion-de-2021.html>



Estética, arte y ecología para tiempos de decrecimiento

JOSÉ ALBELDA

Investigador del Centro de Investigación Arte y Entorno – Universidad Politécnica de València

1. Los escenarios de decrecimiento

Con el progresivo final del llamado petróleo barato –tras el *peak oil*, referenciado al año 2005– y del fácil acceso a materias primas abundantes y fundamentales para las sociedades capitalistas hiperconsumistas, se inicia una etapa nueva sin referentes cercanos que va a marcar radicalmente nuestro futuro: el inicio del declive de la sociedad tecnoindustrial (Bordera y Turiel, 2022). La palabra “decrecimiento” está cada vez más presente en ensayos de economía ecológica y pensamiento crítico, pero no ha entrado ni por asomo en el discurso oficial, que sólo habla de reducir momentáneamente determinados consumos en función de crisis sectoriales o coyunturales que se anuncian como pasajeras, no como crisis sistémicas mantenidas en el tiempo. Sería el caso, actualmente, del ahorro en aire acondicionado, calefacción y transporte, que se relaciona fundamentalmente con la guerra ruso-ucraniana, pero no con cuestiones de más hondo calado y trayectoria de futuro.

Sin embargo el decrecimiento ni va a ser coyuntural –y por lo tanto pasajero–, ni se trata simplemente de una cuestión metabólica, exclusivamente relacionada con el consumo de materiales y energía –aunque esté sobre todo ahí su origen (Turiel, 2022) –, puesto que va a afectar al conjunto de sistemas y objetivos civilizatorios del capitalismo tardío, en el contexto de una profunda crisis ecológica y climática, que necesariamente desembocará a medio plazo en otro tipo de sociedad muy distinta a la que conocemos. A su vez, se trata de un decrecimiento no deseado que se opone frontalmente a la misma razón de ser de la cosmovisión capitalista dominante que,

como sabemos, es el crecimiento mantenido eternamente como objetivo irrenunciable. El declive de nuestra la civilización tecnoindustrial será, por lo tanto, nuestro propio declive, ante la imposibilidad de prolongar una dinámica civilizatoria que choca con los límites biofísicos del planeta. 10.000 años con clima estable y complejidad técnica casi siempre creciente en las sucesivas civilizaciones, han generado una importante inercia que refuerza el olvido del inevitable acabamiento cíclico: recordemos que ninguna civilización ha durado eternamente, y que todo indica que estamos precisamente en el inicio de nuestro propio descenso civilizatorio.

Según el efecto Séneca (Bardi, 2017), este descenso promete ser bastante abrupto, en primer lugar porque los declives civilizatorios siempre son más pronunciados que las etapas de ascenso y asentamiento; y, en segundo lugar, porque la gran aceleración, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xx, en los procesos de creciente complejidad socio-técnica, en el consumo de recursos energéticos y de materiales no renovables, así como por el sobrepasamiento de nuestra huella ecológica en cuanto a sumideros y materiales renovables, necesariamente nos conducen a un fuerte descenso de los *stocks* que permiten precisamente nuestra civilización tecnoindustrial avanzada.

Por lo tanto, el decrecimiento no se limitará, según su propio enunciado, a una disminución del desarrollo económico, sino que generará –ya está generando– una profunda crisis civilizatoria que posiblemente se exprese a través de sucesivos colapsos sectoriales y zonales con vocación globalizadora, como la crisis económica de 2008 o la pandemia del SARS-CoV-2, que irán estresando nuestras estructuras de gobernanza y disminuyendo nuestra capacidad de recuperación sistémica y ecosistémica. Este escenario más que probable nos obliga a un importante cambio de estrategia: insistir en el crecimiento una vez sobrepasados los límites, no hará sino acelerar las respuestas catastróficas del sistema naturaleza/civilización. Por tanto, lo más inteligente es centrarnos en analizar prospectivamente los futuros a corto y medio plazo, y establecer un conjunto de estrategias de adaptación que necesariamente serán decrecentistas en

múltiples esferas culturales, no sólo en el apartado de la producción y de la economía. Dichas estrategias –y atendiendo al efecto Séneca– no necesariamente coinciden con las propuestas políticas del *New Green Deal* –también calificado como capitalismo verde–, pues no hay ni tiempo, ni energía, ni materiales para efectuar un giro radical hacia la sostenibilidad manteniendo las actuales matrices capitalistas de consumo.

2. Nuevos discursos, una nueva cultura para los inicios del declive

Frente a un cambio civilizatorio de las dimensiones del decrecimiento previsible, no necesitamos sólo información técnica o estadística y análisis de los recursos existentes, sino también un nuevo relato que nos guíe acertadamente en la pendiente del descenso. Las narrativas para los tiempos de decrecimiento civilizatorio ciertamente no pueden seguir el modelo de la abundancia capitalista, que actualmente sigue siendo el relato estrella, sino crear sentido positivo desde la austeridad, la resiliencia y la adaptación, haciendo énfasis en la justicia ecosocial. Por lo tanto, no se trata de potenciar los discursos tecnocientíficos a lo Elon Musk, que Jorge Riechmann (2004) califica de “antroprófugos” –por su huida de la condición y de los límites de lo humano–, ni de un “posibilismo verde” entendido como simples correcciones sociotécnicas, sin abdicar de la cosmovisión crecentista. Por el contrario, los relatos adecuados para los tiempos que ya hemos inaugurado deben provenir de un nuevo enfoque de las disciplinas del conocimiento, aceptando los límites biosféricos y adaptándose a la curva del descenso metabólico en la que ya hemos entrado. Se trata de aplicar el principio ecológico a los saberes humanistas –en gran medida inspirados por los principios de la ecología profunda (Naes, 1993)–: Ética ecológica, economía ecológica, ecología política, sociología ecológica... que influirán en posteriores desarrollos tecnocientíficos adaptados a la transición a escenarios de mayor escasez de recursos y energía.

A su vez, dado que de lo que se trata es de construir una nueva cosmovisión acorde con los tiempos del descenso, no sólo debemos trabajar un nuevo concepto de «humanidades» desde las disciplinas anteriormente citadas, sino que procede abrirse también a aspectos más generales como la espiritualidad, la estética y la creatividad, que deben contribuir a generar un nuevo proyecto civilizatorio que no sea sólo reactivo –de respuesta a desastre o a imposibilidad de crecimiento–, sino propositivo, mostrando la posibilidad de modificar los fundamentos capitalistas centrados en la necesidad de crecimiento y de abundancia selectiva. En cualquier caso, todo ello se resumirá en la defensa de las *humanidades ecológicas*, que podríamos definir como una actualización del humanismo con visión menos antropocéntrica y más biosférica, donde los límites ecológicos y la necesidad de pensamiento ecosistémico serán las nuevas guías de la aventura humana en los tiempos del poscrecimiento. Huelga decir que no es éste el plan de los partidos políticos mayoritarios, que siguen prometiendo bienes crecientes y siempre postergadas salidas de las sucesivas crisis; ni desde luego de los principales actores económicos e industriales, profundamente seducidos por el discurso del crecimiento verde y el buenismo de los ODS. Por el contrario, nuestro compromiso reside en fundamentar una amplia línea de pensamiento ecocompatible con los datos que ya conocemos y con los escenarios más probables; una línea de reflexión, creatividad y acción que no puede limitarse a denunciar y a mostrar con crudeza la realidad, sino que debe también construir una necesaria cultura de la sustentabilidad que busque el reequilibrio entre cultura y naturaleza, sin disfraces ni adornos, desde el esfuerzo y la veracidad.

3. Hacia una estética de la circularidad

Recordemos que la estética ha sido históricamente un importante valor de identidad y ha colaborado en concretar en lo materialmente perceptible las ideologías de toda laya. A su vez, es esencial para crear símbolos que potencien objetivos culturales y metas civilizatorias, y configurar las cosmovisiones. Dado que consideramos el tiempo del decrecimiento y la cultura de la sustentabilidad como

cambios revolucionarios de cosmovisión, es evidente que necesitamos del acompañamiento de una nueva estética, en palabras de Jorge Riechmann (2018), *Una nueva estética para la Era solar*:

En efecto: en la segunda mitad del siglo xx, hemos ido avanzando un poco –a trancas y barrancas– hacia una ética ecológica. Pero están sembradas también las semillas de una estética ecológica –que no podemos concebir desconectada de la ética–, cuyos valores podrían ser: *diversidad, sentido de la medida, sencillez, funcionalidad, singularidad, durabilidad, elegancia; aprecio por lo local, la vitalidad de la naturaleza y la fuerza del Sol*. Todo ello gobernado por una sentencia clave: “de nada en exceso”, como recomendaba la antigua sabiduría délfica, y redescubren los científicos sociales modernos (...).

Esta nueva estética deberá expresar materialmente y de forma empática los principios que caracterizan un giro hacia la sustentabilidad entre cultura y naturaleza, a la par que asumir una radical componente ecosocial. La biosfera está llamada a convertirse en el *oikos* común, un lugar no sólo físico sino identitario –Gaia como superorganismo–, trocando su actual concepción como materia prima o paisaje cultural. La estética de la naturaleza, desde la perspectiva de las humanidades ecológicas, nos habla de biomímesis en nuestros propios procesos productivos y sistémicos, aprendiendo de la gran maestra del reciclaje y la eficiencia. Una estética, por lo tanto, que no sólo revalida el interés plástico por los biomateriales, sino que trabaja la sistémica de la naturaleza en su conjunto, sobre todo la circularidad de sus procesos. Sin embargo, dicha circularidad no hay que concebirla únicamente como dinámicas de reciclaje –la tan cacareada economía circular–, sino como un importante cambio de paradigma frente a la linealidad como “progreso antropocéntrico” que ha caracterizado a la Modernidad, unida a una concepción estrictamente utilitarista de la naturaleza y de la vida no humana (Albelda, 2018).

Esta circularidad esencial nos debe llevar necesariamente a una renuncia parcial a nuestro antropocentrismo secular, de manera que los objetivos civilizatorios que nos marquemos en el tiempo del decrecimiento no deben estar separados de los intereses del conjunto de la biosfera. Así, la limitación de las tecnologías, de los sistemas productivos, del consumo y de la movilidad de alto impacto, deberán ser una prioridad. Trabajar por la restauración de la naturaleza

no humana, adaptarnos a nuestro nicho ecosistémico como especie, priorizar la resiliencia... Todas ellas son actitudes francamente revolucionarias que no tiene nada que ver con la inercia prometeica de nuestra cultura occidental (Albelda, 2019). Por supuesto, esta nueva cosmovisión que apoyamos conlleva otra forma de materializar y otra estética productiva, pero también por una tecnología humilde (Almazán, 2022) que se centre en la adaptación a los límites de energía y materiales disponibles; planteándose como principal objetivo aumentar lo menos posible la entropía que generan nuestros diferentes procesos culturales.

Finalmente, abogaremos por una tecnociencia que no se desarrolle al margen de su contexto ecosistémico, sino que analice todo su ciclo productivo para evitar daños a la biosfera. El gran lema sería: sustituir el desarrollismo por el reequilibrio y la restauración. Aquí tenemos toda una declaración de intenciones, fundamental para un nuevo humanismo ecológico de inspiración gaiana, que conlleva una nueva estética y nuevos discursos artísticos. De la mano de la biomímesis, la estética y el arte deberán seguir los caminos de la diversidad, pero buscando su adaptación a los materiales cercanos, y en función de las necesidades de los grupos humanos locales y de las restauraciones ecosistémicas necesarias. Un arte que no se construye, pues, como ente autónomo, sino que se debe al *oikos* común. Circularidad, por tanto, desde lo cercano, pero atendiendo a las grandes dinámicas de Gaia como gran principio de referencia.

Es evidente que estas amplias declaraciones de intenciones piden ejemplos que las acerquen y concreten. Hay un gran principio inicial: frente a una estética ajena al medio, una que nazca del propio lugar –cultural/natural– y de sus dinámicas, así como de sus necesidades, entendiendo las culturas humanas como parte de un ecosistema complejo. Esto se puede expresar a través de una sistémica y de una estética permacultural, donde el diseño del artefacto humano verdaderamente necesario partirá del conocimiento del entorno y de sus ciclos, se ceñirá a las disponibilidades energéticas y materiales cercanas, y atenderá al conjunto de las necesidades de la comunidad biótica con la que en el lugar nos relacionemos. Desde esta perspectiva, la

permacultura no tiene por qué limitarse al ámbito de la agroecología o a pequeños asentamientos neorrurales, sino que se trata de un modelo que, con sus correspondientes adaptaciones, se puede aplicar a cualquier diseño humano contextual; y contextual lo es todo, en mayor o menor medida.

Junto al diseño permacultural –diverso y biodiverso, circular, localizado, redimensionado, ecosistémico... – podríamos también referirnos a una nueva estética de la autocontención y la austeridad, que se opondría diametralmente al tecnooptimismo desarrollista y prometeico que ha caracterizado a los tiempos de la posmodernidad tardía, especialmente hasta finales del s. xx. Una vez más nos topamos con un principio revolucionario: autocontenernos como especie para que otras puedan existir, desarrollar un humanismo no antropocéntrico sino biosférico, donde sólo a través del reequilibrio entre cultura y natura consideraremos adecuados los fines civilizatorios. Esta estética del comedimiento –de no hacer todo lo que podríamos hacer, porque afecta a otros o a los ecosistemas– coincide con los principios del “ecosocialismo descalzo” (Riechmann *et al.*, 2018) que aúna el respeto biosférico con la renuncia a los antiguos socialismos expansionistas. La autocontención pasaría también necesariamente por la autolimitación en el número de humanos y en la expansión de nuestros artificios culturales –ciudades, industrias, vías de comunicación, agricultura... –, trabajando conscientemente por el resilvestramiento –*rewild*– como una vía correcta de autolimitación (Tafalla, 2022), como un proyecto ecocéntrico para dejar espacio a las demás especies que han sido sistemáticamente esquilmas por nuestras culturas dominantes desde hace siglos. Una dinámica y una estética, por lo tanto, donde la desaparición parcial de los humanos y de lo humano –no sólo a nivel simbólico– se consideraría adecuada.

A su vez, la idea matriz de “integración ecosistémica” nos debe llevar a trabajar por lo cercano, apreciándolo como parte de un “yo ecosistémico expandido”, que nos permita desarrollar una mayor empatía biosférica y comprender los procesos de causalidad e interdependencia entre nuestras acciones y los ciclos de la naturaleza. Junto a ello, insistiremos en una estética que exprese una cultura

hondamente biofílica, donde cualquier actuación debe considerar la afectación positiva o negativa para el conjunto de especies que pueblan el ecosistema donde se interviene, con sus complejas conexiones inter y extra ecosistémicas. Por ello «la medida de todas las cosas» ya no será principalmente lo humano y sus extensiones técnicas, sino la diversidad de la biosfera y su estética proteica. Decíamos en otro lugar:

(...) La circularidad debe ser entendida como un principio de reintegración ecosistémica consciente: todo lo creado por nosotros será transformado, aceptará la entropía y la disolución, y de su limo resurgirán otras creaciones nuevas. Frente al símbolo del ave fénix, el oficio del alfarero. Al igual que aceptamos el proceso circular de génesis, reproducción y muerte de la naturaleza, así también de lo humano, en nuestras vidas y en nuestros artificios. Este pensamiento de no perdurabilidad consciente debe ser estructural. Por lo tanto, una nueva belleza circular no debe limitarse a los aspectos más cercanos a los principios del reciclaje: la expresión de una economía circular, *cradle to cradle*, bioconstrucción y bicicletas, siendo sin embargo todos ellos elementos de gran importancia. La circularidad debe referirse antes que nada a nuestra propia cosmovisión: sabernos fugaces como individuos, como civilización y como especie y, a su vez, miembros de una extensa familia de seres que habitan la biosfera y forman parte de Gaia como entidad. (Albelda, 2019).

Ni qué decir tiene que estos principios revolucionarios no casan con nuestra sociedad actual y sus objetivos, y por lo tanto no es probable que puedan imponerse a futuro sin que medien profundos cortes de continuidad sistémica y cultural, que habitualmente llamamos colapsos. No parece probable que el rápido descenso sociometabólico pueda realizarse con una transformación adaptativa igualmente rápida de nuestra cosmovisión, pasando del desarrollismo capitalista a la autocontención ecosocialista. Más bien esperamos que los políticos y demás líderes resuelvan las sucesivas crisis que se van desencadenando –contando con nuestra fe y esforzada obediencia–, animados por el pensamiento mágico de que los tiempos de bonanza volverán, y que los males surgidos de la Caja de Pandora –el cambio climático, haber sobrepasado la huella ecológica planetaria, la escasez de recursos no renovables... – también de forma mágica volverán a guardarse. Entonces, la alta probabilidad de un modelo de multicolapsos concatenados en el tiempo ¿debe llevarnos a trabajar sólo

en adaptación y resiliencia? ¿Debemos centrarnos en el sálvese quien pueda en lugar de diseñar y luchar por sociedades sustentables en los tiempos de decrecimiento? No, claro que no. La fundamentación ética general, así como la enunciación de las vías de materialización sistémica y estética también deben ser una parte fundamental de nuestro trabajo, en la medida en que son posibles vectores de cambio a diferentes escalas, por lo menos en sus dimensiones más pequeñas.

Así pues, y desde la voluntad de concretar: bioclimatismo y arquitectura de tierra frente a una arquitectura *high-tech* de estética ajena al medio; tecnologías modestas como la bicicleta –con todas las innovaciones que se puedan llevar a cabo para hacerla más cómoda y eficiente–, pero no el coche eléctrico; captadores de viento de tamaño mediano y solar térmica y fotovoltaica en los tejados, frente a grandes huertos solares y parque eólicos sobredimensionados. Ciudades de pequeña y de mediana escala, renaturalizadas, con huertos urbanos y la dimensión correcta para desplazarse andando o en bicicleta, con su estética ecológica asociada, tan opuesta a la de las ciudades del hormigón y del coche. Sin olvidar adaptar y mejorar los trenes de cercanías ya existentes, frente a la estética futurista e improbable del *hyperloop*. Sin embargo, todo ello no será posible llevarlo a cabo sin una abdicación del antropocentrismo, sin una limitación autoconsciente de nuestra propia expansión, asumiendo un «yo» biosférico generoso.

4. *El lugar del arte y de la representación en la transición decrecentista*

El arte y los relatos audiovisuales nos pueden mostrar alternativas posibles que rompan con la inercia del desarrollismo tecnocapitalista, además de ser metáfora, denuncia y representación del presente. Cuando hablamos de arte vinculado a la ecología, quizás pensemos en exposiciones sobre la temática de la sustentabilidad, o bien muestras de contenido crítico con el actual sistema esquilador de la naturaleza. En efecto, esta sería una parte importante de la labor artística, ya con bastantes décadas de tradición: un arte que intenta

ser ejemplar optando por nuevos materiales naturales y actitudes cuidadosas con la naturaleza; menos intervencionista, menos antropocéntrico, crítico con la destrucción de los ecosistemas e incluso aliado con campañas ecologistas. Un arte que enuncie de los caminos deseables y los no practicables; al que se le sumaría, en un tiempo ya maduro en cuanto a la idea de transición a la sustentabilidad, un arte propositivo que se alíe con el hacer práctico, para impulsar todo tipo de proyectos que tengan como objetivo un mayor equilibrio entre cultura y naturaleza. Las diferentes perspectivas críticas y propositivas desde un concepto de arte entendido como disciplina autónoma, ya las hemos enunciado con amplitud y detalle en otros trabajos colectivos previos (Raquejo y Parreño, 2015), si bien tiene sentido recordar muy brevemente de dónde partimos. En la esfera de lo que podríamos calificar como arte plástico no mediático podemos identificar principalmente tres caminos –simbolización, crítica y proactividad–; citaremos algún conocido artista para ejemplificar cada uno de ellos.

En relación a la simbolización de un antropocentrismo más débil y de un diálogo esencial con los ecosistemas naturales, podemos mencionar el *walking art*, del que participan Hamish Fulton o Richard Long, este último con sus paseos documentados con fotografías, y dejando constancia de su paso sólo a través de reagrupaciones muy sencillas de elementos encontrados en el paisaje como círculos de piedras o ramas; también las intervenciones mínimas de Andy Goldsworthy, cuya obra no sólo se construye con elementos naturales, sino que trata de comprender la dinámica del lugar y la esencia de cada material antes de convertirlo en una obra de arte, siempre respetuosa y poética.

Un arte crítico con la destrucción de la naturaleza que trata de crear empatía y concienciar contra la destrucción ecosistémica se expresa, por ejemplo, en la obra fotográfica de Edward Burtynsky en su amplia reflexión sobre “paisajes manufacturados”; todo un tratado sobre la antropización, muchas veces extrema, del orden natural ecosistémico. También las colaboraciones de Spencer Tunick –con sus retratos corales de desnudos– con campañas a favor de la

conservación de los glaciares y contra el cambio climático; o las *performances* de Regina José Galindo contra la extensión de los cultivos de soja transgénica y la contaminación por plaguicidas.

Una tercera línea de trabajo creativo será precisamente la propositiva, la que además de mostrar empatía y reflejar su voluntad ecocéntrica, propone caminos de colaboración entre cultura y natura, o dinámicas de restauración ecosistémica. Sería el caso, por ejemplo, de la obra plural de Lucía Loren, especialmente sus reflexiones sobre las culturas agrícolas en equilibrio con el territorio, o sus trabajos simbólicos de reconstrucción ecosistémica; así como los proyectos restaurativos de Helen Mayer y Newton Harrison, que podríamos calificar como arte ecosistémico.

Cabría precisar que, en las últimas décadas, en consonancia con el agravamiento de la crisis ecológica, el número de artistas que trabajan desde estos postulados ha crecido exponencialmente, ofreciéndonos interesantes ejemplos simbólicos sobre nuestra situación de urgencia. Quizás una de las obras más citadas en este contexto sea el encargo a Olafur Eliasson de la instalación *Ice watch*, frente al Palacio de la Ópera parisina y coincidiendo con la gran Cumbre del Clima de 2015. Se trataba de doce fragmentos de hielo del Ártico en disposición circular, formando un gran reloj que se iba fundiendo según transcurrían los días de la Cumbre; toda una metáfora de la velocidad de los cambios y de la urgencia que reflejan. Sin embargo, dicha multiplicación del interés de los artistas por la temática ecológica, así como la gran pluralidad de sus planteamientos artísticos, no necesariamente implica un aumento en su capacidad de modificación de las poderosas inercias culturales en las que estamos inmersos; o al menos no parece que el arte –en su sentido más conocido, el fruto del trabajo de los artistas– tenga un papel nuclear como lenguaje crítico y propositivo de una nueva cosmovisión.

Desde el enfoque general que quiere adoptar este texto, donde el arte es tan sólo una parte del amplio tejido de una nueva cosmovisión, con su estética asociada, habría que señalar que el valor de dichas contribuciones tiene que ver sobre todo con un trabajo coral muchas veces inconsciente, donde los microdiscursos de autor pueden poco

a poco –cuando no tenemos tiempo, es cierto– ir cambiando la percepción de las cosas hasta producirse un punto de inflexión decisivo (Parreño, 2022). Por ahora, esta diversidad ciertamente enriquece el tejido, pero no posee todavía la fuerza necesaria para convertirse en un contrapoder, o al menos en una contraestética eficaz. Es por ello que preferimos ampliar el concepto de arte, aunque no sólo para centrarnos en los lenguajes mediáticos, de mayor capacidad de impacto y difusión, sino más bien destacando la base común que constituye y alienta dichos discursos: la estética y, más en concreto, una nueva estética ecológica. Todo ello, en su conjunto, sí puede ser un vector que colabore en la modificación de nuestra actual cosmovisión crecientista, sin solución de continuidad.

Con ello queremos remarcar la importancia de la estética como conformadora de identidad cultural y como vector de modificación de tendencias. Podríamos afirmar que ningún cambio eficaz de conciencia y de actitud colectiva será posible sin el acompañamiento de una estética dirigida hacia esa nueva cosmovisión; sin las imágenes que representen la nueva tierra prometida, sin la guía clarificadora del itinerario a recorrer. No se ganan guerras ni se consolidan revoluciones sin los símbolos y relatos visuales que las concretan y las hacen deseables. A priori y durante los procesos de transformación, para mantener la ilusión y el esfuerzo –como los carteles que hacía Josep Renau en los tiempos de la República y la guerra civil española– y después, para recordar de una determinada manera la historia, como el Guernica de Picasso, que fue un encargo del Gobierno republicano, precisamente de Josep Renau, entonces director general de Bellas Artes. Esto se puede aplicar tanto a revoluciones violentas -la estética fascista, por ejemplo- como a las pacíficas, lo que llamaríamos revoluciones culturales, como la estética de la generación *Beat*, *New Age*, etc.

Decíamos al respecto:

(...) La estética, aquí, no se limita al revestimiento decorativo de las intervenciones culturales, sino que afecta al proceso de antropización en su conjunto, a la conformación de las agrupaciones humanas, e incluso a la configuración de

la industria y la tecnología en su expresión material y ambiental. Recordemos que la estética ha reforzado en cada periodo histórico la cosmovisión dominante, ha sido su reflejo y su legado para la historia: en el Medievo expresaba el teocentrismo absolutista, en el Renacimiento el antropocentrismo como indiscutible canon de belleza; en la Modernidad, la representación positiva del progreso tecnocientífico y las sucesivas revoluciones sociopolíticas del siglo pasado. (Albelda, 2019).

Sin embargo, no siempre se da una actitud consciente y proyectiva a la hora de fundamentar una nueva estética como vector de transformación. En ocasiones se va tejiendo una trama helicoidal entre el cambio de pensamiento, la imposibilidad de seguir con la cosmovisión anterior –por sucesivas crisis sistémicas– y las modificaciones de patrones estéticos que, a su vez, animarán una nueva cosmovisión. Es evidente que la escasez de energía y de materiales nos puede llevar a potenciar de nuevo procesos artesanales, a alimentar una cultura del reciclaje y de la esencialidad constructiva. A su vez, los pasados excesos del neoliberalismo y de las burbujas financieras y de la construcción en nuestro país, por ejemplo, pueden alentar una estética de la mesura que no se exprese sólo en exposiciones o películas, sino en las construcciones y diseños más comunes, a modo de una nueva Bauhaus ecológica que tendría en cuenta no sólo la belleza de lo práctico, sino de la eficiencia sociometabólica y la ética ecológica.

5. Lenguajes, símbolos y capacidad de crear conciencia colectiva

En la historia de la humanidad encontramos importantes crisis que han sido afrontadas de forma adecuada y exitosa –de forma *resiliente*, diríamos ahora– en gran medida porque había un relato unificador que señalaba un *telos* común y una dinámica clara de comportamiento colectivo; fuese dicha guía un relato salvífico o una consigna revolucionaria encarnada en un líder carismático. Para que una propuesta pueda ser culturalmente eficaz, necesita de una narración y de una representación –o encarnación– exitosa; también en los tiempos del declive, en el decrecimiento. Sólo a su través podremos afrontar de la mejor manera posible las décadas próximas, sin

engaños y sin caer en caminos muy prometedores, pero de éxito improbable. Pues en el momento en que nos encontramos ya no basta con advertir y denunciar, hemos de construir proyectos que motiven y aglutinen, y representaciones que acerquen los mundos deseables y posibles que queremos, justificando el esfuerzo que necesariamente conlleva dicha empresa. Si no acometemos de forma orquestada la tarea de la sustentabilidad en el decrecimiento, el proceso será más desordenado y sin rumbo, primando las acciones reactivas sobre las propositivas y aceptando de mejor grado los engaños actuales de imposibles transiciones ecológicas, que implican un alto consumo de materiales y energía. Se trata de proponer proyectos que, sin caer en el engaño, sean suficientemente seductores y concreten los difíciles caminos practicables de una transición ordenada, que necesariamente implicará renuncia a muchas cosas que ahora tenemos, empujando por el especial protagonismo de nuestra especie en la biosfera.

José M^a Parreño, en su acertado texto *Decrecer con elegancia* (Parreño, 2022), describe la poderosa inercia de la sociedad industrial desde una perspectiva histórica, destacando la ineficacia contextual de importantes voces críticas –H.D. Thoreau, W. Morris– que trataron de impugnar la tendencia del llamado “progreso” en el ámbito de dicha sociedad entonces incipiente. Tras ello, y ya desde el presente, Parreño plantea una importante pregunta: ¿tiene sentido pensar que la actividad artística puede colaborar en la consecución exitosa de una transición a la sostenibilidad? En una sociedad, puntualiza el autor, en que la opinión y el comportamiento de la ciudadanía están contruidos fundamentalmente a través de los medios de comunicación. Unos canales, cabría precisar, profundamente acrícos con el modelo capitalista y muy simplificadores y maniqueos a la hora de mostrar la supuesta realidad, o más bien de construirla. Todo cuenta, en efecto, las sinergias pueden ser más eficaces que los canales únicos y la creatividad y la diversidad debe ser irrenunciables en todo proyecto que nazca de un deseo emancipatorio e inclusivo. Ahora bien, ante la urgencia es lógico que crezca el deseo de una eficacia inmediata, de ahí un cierto pragmatismo en los movimientos críticos, una tendencia que tuvo su inicio con el ecologismo

mediático de Greenpeace, sin que parezca que se haya cambiado de estrategia desde entonces, como pudimos ver en el mismo 15M, en *Occupy Wall Street* y, actualmente, en el amplio y diverso movimiento *Extinction Rebellion*.



Imagen 1: Científicos realizando una acción de resistencia civil ante el Congreso de los Diputados en Madrid, España, 6 de abril de 2022. (Fuente: Cedida al autor por *Scientist Rebellion*).

De ahí se sigue la búsqueda de una estética llamativa con sus componentes de pregnancia espectacular, pero también propositiva; quedando relegado a un segundo nivel la estética del arte plástico, quizás con mayor presencia física y simbólica, pero de menor influencia social. Como en los tiempos de Morris y Thoreau, estos discursos plásticos creativos y plurales pueden parecer incapaces de cambiar el curso de los acontecimientos, aunque representen un gran valor cultural para los aficionados, especialistas y el ámbito académico.

Pero, a su vez, ¿pueden los discursos audiovisuales de vocación mediática cambiar el statu quo? Pues tampoco es evidente, como luego veremos. Pero comencemos por revisar la capacidad simbólica de

cada lenguaje artístico y de cada opción estética en los tiempos de la vida digital y de la unificación mediática de los discursos totalitarios. Un cartel revolucionario o anticapitalista de Renau podía tener un gran impacto pegado en las paredes de la València republicana de los años 30, pero hoy en día probablemente pasaría inadvertido, y sería sustituido por un breve video viral con el objetivo de ser reenviado por las redes sociales. Sin renunciar a la defensa de la pluralidad de lenguajes y de la importancia de los símbolos materializados –de un arte enraizado en el lugar y encarnado en la materia–, hay que reconocer que la imagen y el relato audiovisual han tomado el relevo masivo de otras narraciones tradicionales, primero orales y luego pintadas y escritas. Los lenguajes audiovisuales –vídeo, documental, cine... –, y los nuevos medios –internet, televisión digital, el *smartphone* como prótesis corporal...– permiten *representar culturalmente la realidad* de forma mucho más verosímil y difundirla masivamente; algo que resulta muy cercano a crearla, decíamos, pues toda realidad ha de ser culturalmente traducida para poder ser asimilada.

La imagen mediática nos permite transmitir más eficazmente ideologías, aglutinar y potenciar la identidad de los grupos sociales y crear objetivos colectivos, tanto en el nazismo como en el 15M. Pensamos que la comparación entre ambos hitos revolucionarios puede ser clarificadora: los documentales de Riefensthal y, más en concreto, *El triunfo de la voluntad* –película de propaganda nacionalsocialista de 1935–, es un ejemplo magnífico de estética y discurso audiovisual puestos al servicio de la unificación del pensamiento y del simbolismo nacionalsocialista, caracterizado por la total supeditación de la personalidad individual a los objetivos colectivos del III Reich. No cabe duda de que la estética nazi fue esencial a la hora de crear un gran movimiento colectivo; mientras que la diversidad multicolor y variopinta del 15M fue un reflejo de su ideología de democracia directa y de una emocionada provisionalidad. Pero si bien la primera contribuyó a aglutinar una fuerza a la postre eficaz en un enfrentamiento militar, el 15M con su lentitud consciente, asamblearia, necesariamente asumió una eficacia limitada en el tiempo, aunque no por ello menos importante a nivel simbólico.

Por lo tanto, no se trata sólo de crear videos virales y de tratar de que se «muevan» por internet. La eficacia del mensaje audiovisual, como en los tiempos de Riefensthal, tiene que ver con la repetición y la sinergia de múltiples mensajes convergentes con una única finalidad o pensamiento, a la vez que una concreción física de la nueva ideología. Por el contrario, la diversidad crítica, los discursos plurales de una contracultura ciertamente creativa y rica, no parecen tener suficiente capacidad de actuar como contrapoder eficaz, no al menos en este punto del ciclo civilizatorio. Sí pueden, es cierto, crear «comunidades al margen» con un buen intercambio de información horizontal entre ellas, y conseguir aparecer en los medios dominantes puntualmente; pero no, decíamos, cambiar el curso de los acontecimientos –llevar a cabo la revolución hacia sociedades sostenibles sin que medien colapsos no deseables–; de momento no tienen esa capacidad. De hecho, si analizamos la producción audiovisual en relación con la crisis ecológica, sobre todo en el apartado de ficción –de ficción a futuro más en concreto–, comprobaremos que hay muchas más representaciones distópicas que utópicas –las dos entregas de *Blade Runner*, por ejemplo–, de manera que hay una cierta dificultad en tomar referencias positivas suficientemente difundidas y exitosas. Los documentales con vocación propositiva correcta, como *Home* de Arthus Bertrand o *Demain* de Cyril Dion –y antes *Una verdad incómoda* de Al Gore–, son producciones enunciativas y con muy buenas intenciones, pero no coinciden en sus previsiones o soluciones con los datos que ahora manejamos, y por lo tanto sus escenarios son muy improbables; mientras que los microrrelatos de la serie *El colapso* de Les Parasites si parecen más plausibles, dentro de su ficción. La distopía está mucho más presente que la utopía –realizable–, y los datos sobre la evolución del cambio climático y del estado de los ecosistemas no hace sino reforzar esta perspectiva distópica.

Es por ello que muy pocos autores defienden ya la posibilidad de un cambio radical y ordenado a escenarios sostenibles como se pedía en la Cumbre del Clima de París en 2015. A la vez que se acepta tácitamente que vamos a tener que sufrir un cierto nivel de colapsos concatenados y de forma intermitente, para que se inviertan

las tendencias de nuestras actuales sociedades insostenibles. Una vez asumido esto, el enfoque de nuestras acciones necesariamente será muy distinto: no se trata tanto de lanzar propuestas de sociedades ecocompatibles perfectas que necesitarían escenarios estables de lo más improbable, ni de pedir cambios rápidos que el propio sistema no va a poder realizar, como de trabajar inteligentemente ese difícil punto medio entre adaptación, resiliencia y reconstrucción a corto y medio plazo. No sólo dejarnos llevar por las sucesivas crisis –aunque hemos de aprender a adaptarnos a ellas– sino, a la vez, y a una escala manejable, crear sistemas de reequilibrio que podamos ir aumentando de escala en la medida en que los acontecimientos nos lo permitan. Y para contribuir a ello no es necesariamente más útil un tipo de arte que otro, ni un video viral más que una poesía en papel: la posibilidad de influencia extemporánea de nuestros discursos y propuestas creativas –para cimentar un futuro que habrá que reconstruir– es difícil de prever, así como su capacidad de germinar en otros tiempos y escenarios distintos. Morris a buen seguro que fue de utilidad para el nacimiento de la Bauhaus, y ciertamente los escritos de Thoreau han contribuido a fundamentar los actuales movimientos autogestionarios, biorregionales y de *slow life*. Vivimos tiempos veloces, donde muchas veces es difícil sopesar el posible curso de los acontecimientos y también resulta dificultoso predecir los mejores aglutinantes culturales, e incluso los contraculturales. Pero recordemos también que, en momentos de crisis ya avanzadas, un hecho puntual o un líder carismático –pensemos en el recorrido que ha tenido hasta ahora Greta Thunberg– pueden tener un decisivo poder desencadenante, revolucionario.

Con esta gran aceleración iremos llegando más pronto que tarde a tiempos extremos -en lo ambiental, pero también en lo sociopolítico. La historia nos ha enseñado que cuando una sociedad se tensa tanto que sólo existen explotación y supervivencia, no habrá ya mucho espacio para el arte, ni siquiera para el arte crítico; pero ahí seguirá, empecinada, la estética. Ella no puede desaparecer, porque es la expresión inconsciente de una determinada materialización cultural, del tipo que sea. Podrá ser más equilibrada y positiva o, por el

contrario, extremada en contrastes y negativa. Había estética impactante en las fotografías de Walker Evans sobre personajes de la Gran Depresión, y también en las breves películas de los rescatados de Auschwitz; y las imágenes de los hornos crematorios contribuyeron decisivamente a dar por clausurado el Proyecto moderno y su ya antigua identificación entre progreso técnico y bienestar humano. Pero no estamos todavía ahí, en los tiempos más extremos, estamos en tránsito. Para acompañar a la transición decrecentista, necesitamos relatos y una estética que muestren nuestra provisionalidad aliada a una biofilia irrenunciable, y una creatividad que consiga reconstruir el equilibrio biosférico en lo pequeño, contra todo pronóstico. Es tiempo de representar el decrecimiento como relato de construcción colectiva consciente, con el objetivo de una nueva cultura gaiana que considera a la biosfera como nuestro *oikos* común; y la estética de la sostenibilidad como un gran proyecto en movimiento, que debe incardinarse en un proceso cultural de reequilibrio entre cultura y naturaleza, donde nosotros nos contraigamos y el resto de la naturaleza se expanda.

REFERENCIAS

- Albelda, J., Parreño, J.M., y Marrero, J.M. (Eds.) (2018). *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. Los libros de la Catarata.
- Albelda, J. (2018). Repensando el concepto de *progreso* en: Albelda, J., J.M., Parreño, y J.M. Marrero (Eds.) (2018). *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. Los libros de la Catarata.
- Albelda, J. (2019). La belleza circular: Una aproximación a la estética de la sustentabilidad para el Capitaloceno. *Arte y Políticas de Identidad*, 20. <https://doi.org/10.6018/reapi.385621>
- Albelda, J. y Rodríguez Mattalia, L. (2021). Evolución de los relatos distópicos en los relatos fílmicos contemporáneos. Una perspectiva ecosocial. *Edições Cine-Clube de Avanca*.
- Almazán, A. (2022). Técnicas humildes para el siglo de la gran prueba, en AA.VV. *Humanidades ecológicas*. Tirant lo Blanch (en prensa).
- Bardi, U. (2017). *The Seneca Effect: Why Growth is Slow But Collapse is Rapid*. Springer.

- Bordera, J. y Turiel, A. (2022). *El otoño de la civilización. Textos para una revolución inevitable*. Todos tus libros.com.
- Naess A. (1993). *Ecology, community, lifestyle: outline of an ecosophy*. Cambridge Univ. press, Cambridge.
- Parreño, J. M^a. (2022). Decrecer con elegancia, en: AA.VV. *Humanidades ecológicas*, Tirant lo Blanch, (en prensa).
- Raquejo, T. y Parreño, J. M^a. (2015). *Arte y ecología*, UNED.
- Riechmann, J. (2004). *Gente que no quiere viajar a Marte: ensayos sobre ecología, ética y autolimitación*. Madrid: La Catarata.
- Riechmann, J. (2018). Una nueva estética para una edad solar. En J. Albelda, J.M. Marrero y J.M. Parreño. (Eds.). *Humanidades ambientales: pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. La Catarata.
- Riechmann, J., Almazán Gómez, A., Madorrán, C. y Santiago Muiño, E. (2018). *Ecosocialismo descalzo Tentativas*. Icaria Antrazyt.
- Tafalla, M. (2022). *Filosofía ante la crisis ecológica. Una propuesta de convivencia con las demás especies: decrecimiento, veganismo y rewilding*. Plaza y Valdés.
- Turiel, A. (2022). La crisis de la energía en el mundo de hoy. Análisis del World Energy Outlook 2021. *JHU-UPF Public Policy Center (UPF-BSM)*.



*Activismo cultural frente a la depredación del territorio*⁹

IÑAKI LÓPEZ ORDÓÑEZ

Agitador cultural. Grupo de Mapas MonferoDiNon

1. Introducción

El activismo cultural es una categoría con la cual tratamos de clasificar prácticas ligadas a lo político, lo social, o lo comunitario, que usan mecanismos de la cultura o el arte.

Existen tipos de arte y cultura fuera del mercado y de las instituciones museísticas que tienen la capacidad de provocar cambios, de dinamizar el tejido social, de favorecer una ciudadanía activa capaz de construir sus propias historias. Categorías como «arte público» o «arte colaborativo», recogen prácticas participativas orientadas a la transformación social. También encontramos prácticas de arte que trabajan la hibridación con otras disciplinas. La des-expertización, el humor o la improvisación, están muy relacionados con las metodologías del activismo.

El activismo cultural aprovecha la polivalencia y la cantidad de formas y recursos que ofrecen los lenguajes artísticos para moldear y materializar ideas y procesos comunitarios, ya que necesita asumir circunstancias sociales complejas y normalmente con carácter de urgencia. Puede funcionar como nexo entre lo político y lo social, fomentando la participación de perfiles muy diversos y tratando áreas esenciales de la vida.

Cuando se trata de movimientos sociales o activistas cuyos objetivos están relacionados con lo básico de la vida, el corto plazo define muchas de las organizaciones, acciones y formas. Las acciones se hacen para «sobrevivir», la urgencia viene impuesta desde fuera, la fecha

9 Escrito en septiembre de 2022.

límite para alegar o para que se ejecute la «injusticia» la marca el juez, la administración o la promotora. El activismo cultural es facilitador de información en situaciones de urgencia. Cuando está ligado a la defensa de un territorio maneja toda la carga emocional ligada a lo inmaterial, todo el ecosistema cultural preexistente en ese territorio.

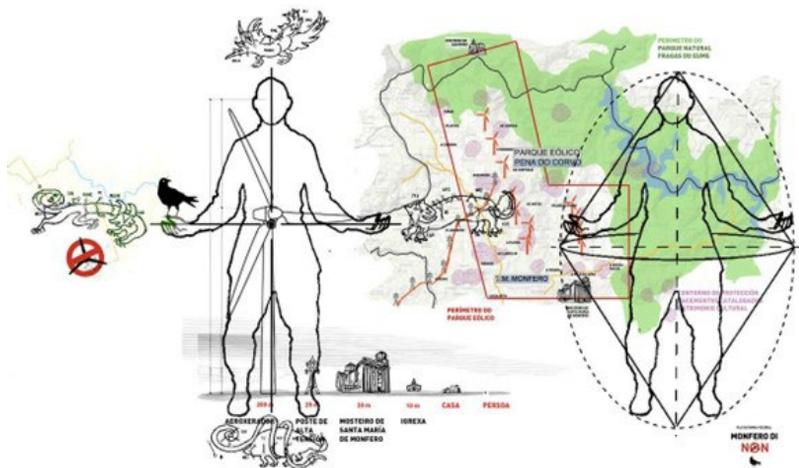


Imagen 2: Mantra eólico. (Fuente: cedida al autor por Monfero Di NON)

2. Territorio, ruralidad y comunidad

Cada persona tiene un lugar, un punto de referencia vital que le permite mantener un vínculo con la grandeza del mundo como un hogar, con la naturaleza, con sus orígenes, con sus ancestros, o simplemente con lo salvaje. Quizás ese es su territorio. Los territorios van mucho más allá del concepto estricto o de una delimitación geográfica, son lugares vinculados a sentimientos, a vivencias, a personas, a palabras, a historias, a recuerdos, a posibles futuros. Es territorio porque contiene todo este patrimonio material e inmaterial que han ido construyendo las personas que lo han habitado. La naturaleza y la cultura llevan mucho tiempo evolucionando juntas, formando territorios. Fruto de la relación y la adaptación al medio

se crean los ecosistemas culturales específicos de cada territorio. El territorio es percibido como un espacio donde convive lo doméstico con lo salvaje, la seguridad de la casa con las fuerzas de la naturaleza, lo esperado y lo inesperado, vida y muerte, una totalidad inseparable.

Hay una dialéctica continua entre cultura y territorio. El paisaje que vemos desde el tren o desde el coche es parte de un ecosistema cultural, está domesticado por personas, bien desde un despacho o bien desde las comunidades cuyas actividades están vinculadas a ese territorio. La gastronomía local no se puede separar de los productos del territorio. Un monte comunal no es tal sin una comunidad de personas que lo gestionan.

En la vida de las comunidades rurales el «territorio» es transversal, lo es, porque es el tablero de muchos ciclos. Del territorio vive el pescador, la ganadera y el agricultor, pero también la escuela de surf, el camping y el arqueólogo. Origen de agua y alimentos, está en la base del sector primario, pero también del cultural, del turístico o de todo lo relacionado con lo ambiental y la biodiversidad. Es la fuente en la que brotan los recursos, y por eso las comunidades establecen un diálogo con la naturaleza, un *toma y dame*. En las ciudades existe una relación diferente con el concepto de territorio, bien porque se acota a lo urbano, bien porque no existe una vinculación tan directa con la naturaleza y sus ciclos, o bien porque las personas reconocen como sus territorios otros espacios fuera de la urbe.

Cuando la industrialización floreció en España, muchas personas cuyas actividades estaban directamente vinculadas al territorio tuvieron que convertirse en obreras o participar de la agricultura o ganadería extensiva. Llegó la sacralización de lo industrial, que venía también a alfabetizar, traer nuevos conocimientos, materiales y técnicas, y a desbancar el poder que ejercía la Iglesia sobre lo cultural y lo social. Se habilitaron carreteras. El bus pasaba a las 6 de la mañana y llevaba a las personas obreras desde los pueblos a las fábricas en las ciudades o villas más cercanas. Otro vehículo venía a coger la leche o los productos, pero ya había que juntar mucha más cantidad. De este modo aparecían nuevos hábitos y oficios con todas sus necesidades, bártulos, herramientas y formas de hacer. Las ciudades asumieron la

hegemonía cultural. El capital, el salario y la burocracia comenzaron a marcar y dominar los ciclos, las dinámicas de la vida y el trabajo.

El rural se fue despoblando notablemente, y conforme se vaciaba, también se le aplicaron desde las administraciones criterios industriales. Se fomentó el monocultivo, la ganadería extensiva, la silvicultura de paisaje extremo y la agricultura biotecnológica. Por otra parte, muchos territorios salvajes se clasificaron como Reserva, Parque Natural, ZEPA [Zonas de Especial Protección para las Aves], etc., musealizándolos en cierta medida, y en muchos casos, desde la ignorancia de un despacho, convirtiéndolos en ruinas de lo que fueron o privándolos de la interacción humana, de las manifestaciones culturales que ayudaban al mantenimiento de la biodiversidad y al buen estar de ese territorio. Esto se tradujo en el mercado. En unas décadas desaparecieron la mayoría de las ferias de ganado y los mercados de proximidad, que eran los centros vivos de intercambio de productos, técnicas y saberes. Aparecieron las grandes superficies y la publicidad llegó a cada cocina de cada hogar rural. Esto no sucedió hace tanto.

Las microculturas y formas de hacer locales fueron cuestionadas, en muchos casos denostadas. Se cuestionó la calidad y el aspecto de los productos, las técnicas agrícolas, las técnicas de recolección o conservación, incluso se denostaron herramientas, palabras, modos de hacer las cosas, formas de vestir o formas de expresarse. Un mundo de máquinas supliría a las cuadrillas, y un mundo de productos perfectos venía a suplir los defectos y las carencias, a asegurar las cosechas, a acabar con las plagas. ¿Para qué pasar por tantas penurias si lo puedes comprar?

Esta deriva supuso el abandono de muchos saberes, procesos culturales y acciones comunitarias. La vida seguía en la aldea o en el pueblo, en muchos casos pasaron a vaciarse en invierno y llenarse con las fiestas de guardar o en verano. Sigue pasando, municipios donde las tres cuartas partes de las personas empadronadas no viven allí.

Los ecosistemas culturales locales sufrieron un proceso de transformación y adaptación a los cambios tecnológicos, a los nuevos hábitos y horarios, a las nuevas rutinas. En el rural el músculo social vinculado a

la tradición cultural y sus ciclos, se debilitó. Mientras brotaba el nuevo asociacionismo obrero en las ciudades, en muchos territorios rurales dejó de haber una comunidad capaz de plantar cereal en el monte, hacer un soutelo, o mallar cereal. Todos esos happenings, herramientas, formas de hacer, canciones ad hoc, lugares para el cortejo, palabras, conceptos, historias, patrimonio inmaterial, dejaron de usarse.

Las culturas locales, en muchos casos, fueron sustituidas o arrinconadas por la nueva cultura «moderna» que venía vestida elegantemente desde el nuevo territorio ciudad, que corría con la revolución del motor, que modernizaba y facilitaba la vida con objetos como la lavadora, y que sobre todo se veía reflejada y detallada en los medios de comunicación y el cine. Atrás, en un cajón con otras cosas, quedaba lo «antiguo».

En cosa de 50 años hubo un cambio de paradigma cultural en los territorios. Conforme acababa el siglo xx muchos ecosistemas culturales locales se desintegraron, otros territorios se volvieron desiertos culturales, y algunos directamente desaparecieron al despoblarse, al tiempo que las ciudades se ampliaban con barriadas de migrantes o pueblos dormitorio.

Aparecieron nuevos territorios, nuevos ecosistemas culturales urbanos y periurbanos, que mantenían vínculos de raíz con territorios rurales. Comenzó a su vez cierto proceso de romantización de la aldea y los pueblos, ya no vividos, sino añorados desde la lejanía de la migración en la ciudad. En ese proceso del «no habitar» no solo se deterioró el patrimonio material, las arquitecturas, molinos de agua, santuarios, hórreos, ourizeiras o curripas, que dejaban de tener un uso y se convertían en ruinas o desaparecían bajo la maleza, también se iba perdiendo, aunque pasase más desapercibido, todo el patrimonio inmaterial, base del conocimiento y de las intrahistorias, de la diversidad cultural, y de los eventos comunitarios ligados a esos territorios.

La desatención por parte de las administraciones y la falta de visión de muchos ayuntamientos ha dejado en la entrada del siglo xxi un rural despoblado, «vaciado» hemos oído en reivindicaciones. Un rural con una alarmante sangría demográfica, notablemente

envejecido, sin servicios, con carencias en los más básicos como son la sanidad, el transporte, servicios sociales, educación y cultura, con escasos centros médicos, sin transporte público pese a la deslocalización de sus habitantes, con un acceso a internet limitado, y con carencia de espacios para la participación ciudadana y el desarrollo de una cultura viva.

Por otro lado, las ciudades continúan en una posición hegemónica, superpobladas con barriadas y pueblos que se incorporan a la periferia, con museos, centros comerciales (algunos de ellos en ruinas también) y todo tipo de servicios. A su vez, con riesgos de contaminación, escasas infraestructuras verdes y con difícil acceso a la vivienda. Pudiera parecer que no hay una consciencia de qué sucede exactamente allí afuera en el campo. ¿Qué hay detrás de un vaso de leche, un papel reciclado, un sobre de embutido, o una rama de tomates? ¿De qué forma se obtienen los productos y cómo se gestiona la producción y sus residuos?

3. El ecosistema cultural rural en la era digital

El cambio de paradigma cultural que supone la era digital, y la llegada paulatina de internet al rural, abre una nueva etapa para muchos ecosistemas culturales que permanecían aletargados. En internet se tira del hilo de la tradición como no podía ser de otra forma. En las redes sociales están siendo documentadas, recuperadas y actualizadas muchas de las formas y expresiones culturales propias de los territorios, como historias, refranes, rituales, recetas, prendas, motes, actos, canciones, etc.

En el rural esta combinación de abandono y nuevas tecnologías, ha favorecido ciertas condiciones para la regeneración de los ecosistemas culturales. El abandono trae consigo algunas facilidades, como el mayor acceso a la vivienda y los terrenos, o la tranquilidad que le es propia. Desde hace una década hay una oleada de nuevos habitantes y nuevos perfiles que viven en el rural, buscando un modo de vida diferente al de la ciudad, en plan retiro o jubilación, y/o haciendo uso del teletrabajo gracias a internet. Esa gente no está por la industrialización de los

territorios, ni llega con una visión agroindustrial, más bien están apostando por una vida fuera de las dinámicas de la urbe y por cierta relación con los ciclos naturales y el ecosistema cultural propio del territorio.

Con la llegada de internet al rural muchas personas cuyas labores están vinculadas al territorio, han encontrado nuevas formas de producir y comercializar productos o servicios. Desde la administración se subvenciona un modelo «crecentista» en el que se prima lo macro, lo robotizado, lo eficaz para el mercado. Este esquema de «crecimiento» deja fuera a muchas personas y proyectos que no quieren crecer más o que quieren decrecer, que tienen un hacer más permacultural, y que no apuestan todo por la última tecnología en los medios de producción sino por un modo básico, por tecnologías primarias o tecnologías propias del territorio. Esto además imprime una seña de autenticidad y un valor sobre sus productos o servicios. Internet ha facilitado nuevos mercados y formas de hacer, acordes con lo local. Es el caso de granjas que decrecen, o el caso de muchas empresas, *freelanceers* o *startups* vinculadas a la agricultura, lo cultural, o lo turístico, como artesanos, productores en ecológico, cocineros, músicos, asociaciones que trabajan el patrimonio cultural, arqueológico o inmaterial, empresas de rutas, senderismo, y todo tipo de actividades que dependen del territorio.

La tradición cultural de un territorio es un pequeño hilo que esconde una gran madeja que no ves y que nunca puedes sacar del todo. Los ecosistemas culturales están tan profundamente enraizados a los territorios que se resisten a desaparecer, en su propia naturaleza está el persistir y rebrotar. Las formas y manifestaciones culturales con raíz territorial son fácilmente identificables, pues se expresan con una estructura muy sólida, con un lenguaje que se ha adaptado a las características propias del territorio, a sus árboles, al entorno, a la idiosincrasia de sus habitantes. Son las formas que han persistido y continúan definiendo esos territorios.

Los ecosistemas culturales se van adaptando al devenir histórico de los territorios. En muchas ocasiones se llama «cultura tradicional» a manifestaciones que pertenecen, representan o recuerdan al pasado. Esa «cultura tradicional» es de un pasado que normalmente

remite a antes del proceso de industrialización. Al haberse perdido muchos de los hábitos, modos de vida y costumbres que daban sentido o creaban espacios para ciertas expresiones y manifestaciones culturales, éstas han pasado a «musealizarse», o han cambiado su utilidad social. En lo gastronómico re-visitamos desde un restaurante «platos de pobres» que hacían nuestros antepasados a veces “viudos” (sin carne). También las canciones propias de cada territorio se han mantenido en formas que vienen enraizadas, han persistido melodías, timbres y ritmos, aunque muchas de las letras o performances ya no funcionan, dejan de tener sentido o remiten a ese pasado musealizado. La tradición en todas sus vertientes y la cultura propia de un territorio conviven inevitablemente con la cultura *mainstream* y cantidad de inputs que la transforman. Celebramos el *Halloween*, adaptamos fiestas, o dimensionamos comidas tradicionales para ganar un récord Guinness.

En muchos casos, desde las administraciones o desde las propias comunidades, se invoca al turismo como forma de reanimación o de salvación del ecosistema cultural de un territorio, pero suele resultar un espejismo de corto recorrido. Se maquillan los tópicos culturales para que parezca que hay un ecosistema cultural boyante, cuando en realidad es solo un *photocall*, una fachada, o un parque temático del pasado. La diferencia de los procesos creados desde el activismo, el asociacionismo y la ciudadanía, es que son «de abajo a arriba» y por tanto se adaptan de una forma más permacultural al territorio, porque nace de sus necesidades, recursos y estructura, antes de crear la fachada. Otras administraciones y/o comunidades continúan hilando y escuchando la cultura propia del territorio. Son capaces de traer al presente tramos de la madeja de la tradición y tejer con ella. Cuidan, protegen y hacen crecer su ecosistema cultural atendiendo a la sabiduría acumulada y al potencial existente en el propio territorio, adaptándose al devenir histórico y a la globalización.

Desde que las ciudades tomaron la hegemonía cultural y la industrialización llegó al rural, el activismo apareció ligado a conflictos con la industria y el desarrollo urbanístico. En las ciudades con las luchas sindicales y obreras, o los movimientos vecinales o sociales,

y en el rural, ante el expolio de territorios o el deterioro del medio ambiente, la vida o el patrimonio.

4. #15M: nuevas tecnologías y movimientos sociales

Con la llegada de internet y las nuevas comunicaciones, el activismo encontró un espacio donde lo cultural y los lenguajes son parte del medio: el ciberespacio o territorio virtual, un área intangible sin territorio fijo a la que cualquier persona puede acceder desde su hogar, su lugar de trabajo o cualquier espacio físico, mediante un dispositivo conectado.

En mayo de 2011 ya había algo de internet en muchos pueblos de la España rural profunda. Fue cuando experimentamos una explosión brutal de inteligencia colectiva y empoderamiento social a través del activismo. El #15m fue un macro-ecosistema de participación social y digital con una visión diferente del territorio. Llegó contagiado de la primavera árabe e hizo de catalizador hacia otros movimientos internacionales como #occupy en EE.UU., #Yosoy132 en México, #OccupyGezi en Turquía, las protestas de Brasil en 2013 o el #NuitDebout francés del 2016. Estos movimientos se contagiaron rápidamente a través del territorio virtual. Tuvo un papel fundamental el activismo cultural en red, se compartieron estrategias y herramientas, realizando campañas gráficas y de difusión que copaban las redes, y sobre todo, materializándose de una forma extrema en los territorios geográficos. El #15m acampó en 233 plazas de ciudades y pueblos, en los centros oficiales de los territorios urbanos, creando allí zonas temporalmente autónomas y micro-países ad hoc, conectados en red con las demás acampadas y espacios online.

Redes humanas y digitales se unieron utilizando sus lenguajes, emociones, saberes y capacidades, produciendo un contra-diagnóstico frente a la crisis social y económica. Los #15m se multiplicaron y crecieron en los territorios urbanos como una micorriza vigorosa que arranca el asfalto, mientras que en la mayoría de los territorios rurales aparecieron tímidamente, escasamente, allá donde la micorriza encontraba un ecosistema social activo en la política, en lo social o en lo cultural.

Comunidades, formadas en gran parte por personas desconocidas o anónimas, que en muchas ocasiones se conocían en el ciberespacio, planeaban y ejecutaban sus acciones en constante improvisación, coordinando la calle con la red, las asambleas con los pads, las risas con los memes, los abrazos con los emojis. El activismo cultural acampó a sus anchas, desplegó mecanismos potentes e inesperados fruto de la unión de internet y las calles. Los deseos y las emociones colectivas se proyectaban, se articulaban y acontecían a una velocidad inusual, sin aparentes burocracias y sin aparente centro. Podíamos ver manifestaciones espontáneas de unas ciudades apoyando a otras, o #15m apoyando desde el extranjero. La inteligencia colectiva propiciaba acontecimientos donde la autoría se desconocía y era desestimada. Las acciones y formas eran replicables y adaptables, cualquier persona podía hacerlo suyo, escribir su slogan, soltar un *tweet*, hacer un cartel, hacer una propuesta de acción, bajar a la plaza, tomar la plaza, cada una y todas juntas al margen de los enunciados dominantes. Fueron las personas y sus redes las que contaban lo que pasaba, cualquiera entendía el mensaje y tomaba parte de la acción. La prensa tardó en reaccionar.

En el movimiento internacional de las acampadas se desplegaron arquitecturas efímeras y se establecieron espacios para la participación. En España vimos todo tipo de expresiones artísticas y culturales, hashtags que hacían volver a las plazas a miles de personas ante la violencia institucional como *#sinmiedo*, *#nonosvamos*, otros planteando acciones desde la emoción y el humor como *#yeswecamp*, *#estoerreflexion*, *#occupymordor*. Vimos desde pintadas, carteles y pancartas “sin casa, sin curro, sin pensión, sin miedo”, esculturas, intervenciones en estatuas y patrimonio (al más puro estilo La Fiambrera Obrera), hasta verdaderas performances para encajar las cargas policiales, como grupos que utilizaban a modo de *atrezzo* cubos reflectantes gigantes llenos de aire, también volátiles, que provocaban el desconcierto en las filas de antidisturbios y evitaban grabaciones.

El estudio de tecnopolítica realizado por @Dataanalysis15m y @toret llamado *Tecnopolítica: la potencia de las multitudes conectadas*.

El sistema red 15M, un nuevo paradigma de la política distribuida profundiza en la génesis y desarrollo de este movimiento, no solo desde el análisis de datos, también desde el análisis de las emociones.

La cola del #15m se alargó y dejó auténticas maravillas del activismo cultural, como:

- i. Los happenings y acciones del colectivo Gila, que utilizaban el humor y el cansinismo como recursos centrales: “El humor es la mejor herramienta para diseccionar la realidad, porque al poder le jode verse ridiculizado, porque es la mejor manera de llegar a la gente y, por encima de todo, porque nos lo pasamos bien. Nuestra venganza será ser felices”.
- ii. Sus acciones van desde instalaciones con decenas de bragas colgadas de una cuerda y en cada una, un mensaje sobre Bankia, a propuestas descentralizadas como la #OPLolaFlores, que consistía en dar unos centimillos para rescatar a los bancos, pero metiéndolos por la ranura de las tarjetas. Otra de sus acciones descentralizadas fue #ToqueABankia, que usaba el cansinismo extremo (un recurso que consiste en ser cansino, preguntar muchos detalles y ocupar mucho tiempo) como técnica de bloqueo de sucursales, además de una web para organizarse entorno a la sucursal más cercana.
- iii. #15mpaRato, impulsado por LaXnet. Un proceso ciudadano activista que puso de manifiesto el papel protagonista de la sociedad civil en acontecimientos clave de la historia reciente de España. Entre otras hazañas impulsó el caso Bankia, consiguió la devolución de más de 9.000 millones de euros a los más de 800.000 afectados por acciones de Bankia y preferentes, sacó a la luz las #TarjetasBlack que condenaron a 65 políticos y banqueros, 15 de ellos entraron en prisión, entre ellos Rodrigo Rato (ex-director del Fondo Monetario Internacional), y acabó convirtiéndose en una obra de teatro, *Hazte banquero - tarjetas black*, que se representó por cantidad de teatros de España. Un ejemplísimo de cómo el activismo transita entre lo social, lo político y lo cultural.

- iv. Las innumerables acciones y hazañas de desobediencia civil de La PAH [Plataforma de Afectados por la Hipoteca], paralizando desahucios, señalando a los responsables y ocupando sucursales bancarias hasta tratar de llegar a acuerdos. Sus campañas gráficas “Sí se puede. Pero no quieren” o “Stop Desahucios”, en la que se aliaron con la revista Pronto para distribuir sus pegatinas.
- v. Innumerables expresiones efímeras o performances, como las Olimpiadas de la corrupción, en las que un activista, #Cobri, decidió encaramarse en lo alto de una farola de la Puerta del Sol hacia las 21:30 de la noche y permaneció con una pancarta en sus espaldas hasta las 14:00 horas del día siguiente, tras un intenso seguimiento de su performance en las redes.
- vi. Las más de 10 mareas ciudadanas, que salieron a las calles en 2013 y que supusieron una colectivización que abarcaba las problemáticas sociales desde los distintos sectores.

Cuando el activismo se trasladó de las plazas a los barrios, también se crearon iniciativas que trataban de llevar al rural el ideario y el modus operandi del #15m, como “Rurales enredadx” o “Las marchas de la dignidad”. Las asambleas y reuniones post #15m continuaron meses, quizás años, también en algunos pueblos, y fueron transformándose en otros organismos y proyectos culturales, políticos o sociales.

5. Los retos actuales: las macrorrenovables

En esta última década hemos visto cantidad de movimientos activistas ligados a centros o barrios periféricos de las ciudades amenazados por el urbanismo, por construcción de grandes infraestructuras de transporte o procesos de gentrificación. También muchas comunidades rurales y colectivos ecologistas que se organizan para parar proyectos industriales de minería, fracking, cementerios de residuos, etc., o incluso proyectos turísticos, que atentan contra la vida de las comunidades de ese territorio y/o el patrimonio ambiental o cultural. Muchos de estos proyectos tienen algo en común: la escala

macro y la falta de vinculación con el ecosistema cultural y social del territorio. Muchos de ellos tienen que ver con el extractivismo o con los residuos industriales, y son proyectados en territorios despoblados y con una población envejecida, es decir, en zonas sin aparente oposición vecinal.

Este hecho se está dando especialmente con el despliegue masivo de las industrias llamadas «renovables» a escala macro, que están suponiendo a día de hoy un problema incluso de salud para las comunidades de los territorios afectados. También para el resto de la ciudadanía, que ve cómo su patrimonio ambiental y cultural corre peligro ante la industrialización masiva del territorio.

Los datos del informe #MacroEólicosGalicia revelan que el 81,4 % de las macro infraestructuras y el 85 % de los macro-aerogeneradores se sitúan en municipios de menos de 5.000 habitantes. Solo en Galicia, quedarían 106.808 viviendas dentro de poligonales industriales y 13.122 viviendas a escasos 500 metros de aerogeneradores que miden entre 200 y 248 metros.

Miles de macro-polígonos industriales y tendidos de alta tensión se proyectan en España en 2021 y 2022 sobre las vidas y las tierras de las comunidades rurales, sobre las sierras donde nace el agua y donde están los recursos, atravesando Reservas de la Biosfera, y en conflicto con la Natura2000 o el Camino de Santiago.

Para muchas personas, la protección de estos ecosistemas y territorios es tan importante como la urgencia climática. Bajo lemas y hashtags como #aldeasLibresDeMacroeólicos #NoAlaMat (líneas de muy alta tensión) #StopFakeRenewables #RenovablesSiPeroNoAsí o #MACROrenovablesNO las comunidades afectadas defienden una transición energética justa y democrática. Su lucha es complicada, pues las «renovables» han aparecido como una burbuja para salvar a la humanidad ante la Urgencia Climática. Los medios se llenan de mensajes «verdes» y el oligopolio practica el «greenwashing» con total impunidad. Hay un contra-ecosistema cultural *mainstream* muy potente enfrente. Informar a la vecindad es complicado, muchas veces la respuesta que reciben se reduce a “peor es el cambio climático”.

Muchas de las personas afectadas han tenido que superar la paradoja de querer una transición acorde con el cambio climático y a su vez estar en contra de este despliegue masivo. Muchas de ellas ya eran ecologistas y habían participado de la utopía de la transición verde de finales del siglo xx, lo que no esperaban es que se iba a convertir en una distopía.

En 2019 apareció una nueva oleada de proyectos macro-renovables ligados a fondos europeos. Por aquel entonces ya había algunas plataformas vecinales organizándose y presentando alegaciones y enfrentándose a contenciosos, fueron las pioneras. Luego, los proyectos de macro-renovables se propagaron como la pandemia. Durante los confinamientos más duros del 2020 aparecieron marcas y cruces en cantidad de fincas, montes y carreteras de muchas aldeas y pueblos. Respondían a los estudios que las promotoras realizaban para instalar infraestructuras renovables. Al mismo tiempo, aparecían publicados en el BOE, DOGA, DOGC y demás diarios oficiales de los gobiernos, cientos de proyectos industriales fraccionados, e incluso solapados, en los territorios.

Las comunidades disponen de un plazo aproximado de 30 días para alegar contra estos proyectos que amenazan sus espacios vitales y su medio de vida. El plazo se vuelve extremadamente corto si esa comunidad no sabe muy bien lo que es una alegación, ni cómo se hace, ni cómo acceder a la documentación contra la que tiene que alegar. El Informe *Cómo la España Vacuada llena su tiempo en Internet* evidencia que la brecha digital sigue siendo notable en el rural, sobre todo en esos territorios envejecidos y despoblados, donde el 40% de los mayores de 60 años vive sin acceso a internet. Los datos de 2021 en España revelan que el 21,7 % de los habitantes de zonas rurales (el 12,3% de la población) no tiene conexión a internet.

Lo que no se esperaban las promotoras ni el gobierno, es que esas comunidades fueran capaces de responder con la contundencia con la que lo están haciendo. Territorios como la comarca de Val Miñor e Baixo Miño han llegado a presentar 100.000 alegaciones a un solo macro proyecto industrial eólico (P.Eólico Albariño1). Desde el Fondo para la Defensa Jurídica de la Cordillera Cantábrica, entidad que

agrupa organizaciones ecologistas y plataformas cántabras y gallegas por la defensa del territorio, han conseguido frenar por vía judicial varios proyectos eólicos, ante la deficiencia de los estudios ambientales o la posibilidad de impactos negativos significativos. Incluso se han llegado a paralizar parques tras años de funcionamiento, como el caso de Mondoñedo, anulado por afectaciones ilícitas al Camino de Santiago. Recordemos que el informe #MacroeólicosGalicia calcula que en el territorio gallego hay 38 BICS afectados directamente por infraestructuras eólicas, al igual que 2.072 elementos del patrimonio cultural catalogado que quedarían a menos de 500 metros de un macro-aerogenerador, con lo que esto conlleva.

Desde las propias entidades vecinales, coordinadas en torno a acciones o pequeñas comisiones internacionales, están haciendo llegar peticiones a la comisión de energía del Parlamento Europeo, también desde entidades vinculadas a los grupos políticos y sus europarlamentarios.

6. La respuesta al reto: gestión de recursos en red

Podemos decir que durante 2021 y 2022 un movimiento-red se ha formado por toda la península. No es una explosión viral a lo #15m u #occupy, se maneja en otros tiempos, pero se pueden observar ciertas similitudes en las estrategias y la lógica de compartir y replicar. Los movimientos activistas locales se nutren de experiencias similares en el territorio red, y al igual que en el #15m, unos territorios apoyan, se solidarizan o se benefician de lo que ocurre o se implementa en otros. Un ejemplo, ligado a lo cultural, de un recurso gráfico que ha saltado fronteras sería la imagen identitaria de @mariñasmandeo “Salvemos o Monte do Gato”, en la que una señora vestida de forma tradicional parte un eólico en sus rodillas. Esta imagen es replicada por @savegreekmounts “Ελεύθερα Βουνά χωρίς αιολικά” y adaptada a la cultura tradicional griega, con un minotauro realizando la misma acción.



Imagen 3: [Izquierda] Imagen identitaria de Salvemos o Monte do Gato (Fuente: cedida al autor por @mariñasmandeo). [Derecha] Adaptación de la imagen anterior @savegreekmounts (Fuente: cedida al autor por @savegreekmounts).

La aparición de un macro proyecto de estas características, que es presentado en un diario oficial en forma de documentos técnicos, y la urgencia que establece el plazo para presentar alegaciones, crea malestar e impotencia en las comunidades. Una avalancha de burocracia para un proceso complicado con un plazo de un mes pone en jaque tu forma de vida.

Sistemáticamente se ha violado el Convenio de Aarhus, por el que se exige participación ciudadana en este tipo de procesos. Miles de macro-proyectos han aparecido de repente sin que las comunidades participaran. En ocasiones, han sido los propios gobiernos municipales los que han emitido informes favorables y han ocultado la información a las comunidades. También hay gobiernos municipales que abanderan el rechazo a los proyectos, pero son los menos, por norma general son las comunidades las que tienen que organizarse para informar y alegar. Indudablemente las comunidades, desde el activismo, son mucho más avanzadas que las corporaciones municipales. Se ha visto en ejemplos concretos a la hora de informar.

Mientras los gobiernos municipales descaradamente traían a las promotoras a contar sus bondades e imprimían en muchos A3 un mapa del territorio, las comunidades en red ya tenían mapas interactivos y habían localizado todo el patrimonio afectado, estaban informadas y realizaban sus charlas mostrando mapas y vídeos 3D de las afectaciones. Mientras los ayuntamientos gastaban miles de euros en preparar alegaciones, en algunos casos ambiguas y sin tiempo para que la comunidad pudiese usarlas, las comunidades activistas lo hacían nutriéndose unas de otras, formando equipos para distribuirlas en red y por las casas y presentarlas por registro en los organismos pertinentes o distribuyendo una guía de como alegar online paso a paso.

Ejemplos de recursos creados desde el activismo cultural para analizar, conocer y situarse en el territorio son los mapas realizados desde las comunidades afectadas, como el mapa *Alerta en Terra de Montes*, que analizaba y situaba las poligonales eólicas de las diferentes compañías y en qué estado de tramitación se encontraban. O el mapa que realizó el grupo GIS de @MonferoDiNON sobre el parque eólico de Iberdrola *Pena do Corvo*.

Cualquier persona es capaz de abrir esos mapas desde su teléfono y situarse ante las infraestructuras, ver a cuánto queda su casa o su monte de un macro-aerogenerador o de una línea de alta tensión, o ver dónde está ese petroglifo.

El mapa de *Pena do Corvo* cruza las infraestructuras eólicas no solamente con el patrimonio material, también con el inmaterial, es decir, con toda la carga emocional del ecosistema cultural del territorio. Para realizarlo se utilizaron los datos ofrecidos por la promotora, los datos del patrimonio ambiental y patrimonio arqueológico, y el mapa del proyecto Historias de Vilachá que recogía las historias de la comunidad de una parte del territorio afectado. Este mapa, con más de 50.000 visitas en un año, en un municipio de menos de 2000 habitantes, pone de manifiesto la utilidad de la herramienta digital no solo para informar sobre las afectaciones y la distopía que se les avecina con las macro industrias, también para conocer, localizar y difundir el patrimonio material e inmaterial del territorio.

Posteriormente, el grupo de mapas de Galicia, en el que también está el @SLG_labregxs Sindicato Labrego galego, publicó cientos de mapas, algunos también de otras comunidades autónomas. Compartió en su github/monfero/eolicosasinon, un sistema con python que se ejecuta en Google Colab y permite que cualquier persona pueda realizar por sí misma el mapa 3D de las infraestructuras que afectan a su comunidad o territorio.

Las guías y manuales también han sido herramientas muy útiles. Creadas desde el activismo cultural, fomentan el contagio y animan a replicar y adaptar estructuras. En julio de 2021 @MandeoMariñas y @MonferoDiNON publicaron la guía *Qué hacer cuando llega un parque eólico a tu aldea*, en la que se listaban recomendaciones y tareas básicas para articular una plataforma vecinal en contra de un macroproyecto eólico. Se orientaba en cómo analizar la información de las promotoras, realizar alegaciones¹⁰, construir contenidos y gráfica, hacer mapas de las infraestructuras industriales, compartir materiales para las charlas informativas, generar contenidos para informar a la ciudadanía, e implementar una dinámica de reuniones o acciones. Esta guía propone una metodología de trabajo. Es un recurso para replicar fácilmente estructuras de activismo para la defensa del territorio.

Ante la poca población que habita estos núcleos rurales, la urgencia y la vulneración de derechos básicos de participación ciudadana, las pocas personas activistas que pueda haber en un pueblo o aldea de la «España vaciada» han tenido que tirar de todos los recursos posibles, y convencer a personas relacionadas con el diseño, el derecho, la arqueología, la biología, la informática, y personal técnico de todo tipo, para que les ayuden en la redacción de alegaciones, creación de contenidos, difusión, o realización de informes y noticias. La comunidad local se activa ante las tareas que le vienen impuestas por la administración y el consecuente orden de acciones que tiene que implementar para mantener su oposición a los proyectos. Espacios de participación se abren ante labores muy básicas que cualquier perfil

10 Manual de alegaciones por registros electrónico (Mapas Eólicos, 2023).

del grupo puede implementar, como informar, distribuir panfletos, preparar comida mientras se trabaja en estas cosas, cuidar huertas o ganado (ha sucedido), pegar carteles, ir al registro, hacer pancartas, o administrar.

El proceso de alegar es un auténtico calvario, ya que las administraciones no son capaces de asumir la avalancha de alegaciones, y los registros de los ayuntamientos se ven bloqueados en numerosas ocasiones. Como se documenta en la web de @MandeoMariñas en la entrada “Rexistros colapsados ante a avalancha de alegaci3ns a P.E CAIÑO e BRANCELLAO”.

El lado bueno de este calvario, aparte de los vínculos personales y afectivos que se establecen en los grupos de trabajo, es que las comunidades analizan los documentos de inicio y estudios de impacto de los proyectos sobre el territorio. Este análisis del territorio ha provocado que los valores y recursos del patrimonio vuelvan a estar en boca de la comunidad y, en cierta medida, se revaloricen. Se habla del patrimonio inmaterial, se localiza el patrimonio arqueológico y se conoce mejor el patrimonio ambiental, como los humedales, o la fauna y flora endémica. El activismo cultural juega un papel fundamental en esta labor, en saber comunicar el valor del patrimonio y en plantear escenarios. Es la cultura la que maneja los lenguajes desde los que se pueden expresar conceptos que rompen el panorama establecido, que cuestionan esos escenarios o plantean nuevos. El arte se puede mover con soltura entre el pasado, el presente y el futuro. Es a través de una película, de una canción, de una foto, como dialogamos con lo emocional, lo identitario o lo ancestral. Hacen falta recursos para poder cuestionar escenarios establecidos o plantear nuevos escenarios. Desde la gráfica, el audiovisual, y los nuevos canales de influencia de internet, el activismo cultural construye relatos que potencian y dan sentido a las emociones colectivas y que ayudan a divulgar las reivindicaciones de forma más amable y empática. En el 2015 vimos como los movimientos de liberación gráfica tuvieron un especial impacto en las campañas municipalistas de BCNenComú y AhoraMadrid, presentando una nueva forma de ver y pensar la gestión de los territorios urbanos.

7. Algunos ejemplos de prácticas

Ejemplos de prácticas de activismo cultural audiovisual relacionada con el movimiento por la defensa del territorio ante las macro-renovables son:

- Los vídeos de Rober de Outes: @RoberQuijote, que se han convertido en un clásico después de cualquier acontecimiento importante en los territorios gallegos y también en acciones estatales. Sus vídeos mandan mensajes contundentes y documentan las acciones en las que se coordinan muchas plataformas. También nos acercan a problemáticas directamente relacionadas con las macro-renovables, como la falta de protección de los humedales.
- El Tik Tok de Leti da Taberna, con más de 13.000 seguidores, que cuando se tercia explica la problemática y convoca a acciones y manifestaciones, participando también proactivamente en ellas.
- Los vídeos 3D del grupo GIS de @MonferoDiNON, como *Roteiro 3D P.E Taboada 2022*. Recrean la distopía, describen el patrimonio ambiental y cultural afectado sobre el mapa 3d del territorio mostrando a tamaño real los aerogeneradores y las demás infraestructuras, como torretas de alta tensión y tendidos, en relación con las casas y los lugares, bajando incluso a Google Street View para hacer comparativas entre la foto real y cómo quedaría con los aerogeneradores.

Durante los últimos meses de 2021 y 2022 nacieron decenas de plataformas que compartían slogans y recursos gráficos con licencias abiertas, estructuras y dinámicas similares. Se abrieron innumerables grupos de WhatsApp y comenzó a articularse una pequeña red en Twitter. Al igual que el #15m se articuló principalmente en Twitter, los movimientos ligados a las macro-renovables lo han hecho principalmente en grupos de WhatsApp. Este se puede considerar un hecho involuntario, ya que, en este mundo de canales tecnológicos obsoletos, finalmente son las emociones comunes las que acaban por definir qué herramientas y qué canales se usan. Los momentos

de urgencia acaban por utilizar el canal más útil en relación a las habilidades del grupo.

La defensa del territorio es transversal, por eso en este movimiento se mezclan las plataformas vecinales y ciudadanas con entidades muy diversas, como ecologistas, cinegéticas, agro-ganaderas, vitícolas, agrícolas, y muchas de las que están vinculadas al territorio desde la diversidad cultural o ambiental. Por un lado, algunas plataformas vecinales y entidades se han agrupado en coordinadoras comarcales, estatales o nacionales, como la Coordinadora Ubi racional en la Comunitat Valenciana, la Mesa Eólica de las Merindades, La Xarxa de Catalunya, la Plataforma por la Defensa de la Cordillera Cantábrica, o Aliente (Alianza Energía y Territorio) que agrupa a 206 plataformas del estado español, que consiguió movilizar a más de 15.000 personas y 182 asociaciones durante la manifestación en Madrid el 16 de octubre de 2021.

También se agrupan en torno a coordinadoras ligadas a grupos políticos territoriales, como la CUP (Candidatura de Unidad Popular), el BNG (Bloque Nacionalista Galego), o Teruel Existe, y entidades ecologistas afines. Esto requiere una relación con el aparato y la burocracia de estas entidades/partidos, y abre el debate de la instrumentalización política entre algunas de las plataformas vecinales.

Desde estas coordinadoras se han realizado acciones como:

- i. Moratoria científica para las Reservas de la Biosfera de España. Una acción coordinada desde un grupo de asociaciones, plataformas y entidades vinculadas con Reservas de la Biosfera, como la plataforma Xente de Oscos, Aire Limpo nas Mariñas Mandeo, o la Asociación Valle Natural Río Grande, entre otras. Este grupo difunde desde la alianza estatal Aliente su trabajo y recibe la adhesión de 450 adhesiones de numerosas entidades como Ecologistas en Acción de Zamora, Ecologistas en Acción de Ciudad Real, GEPEC-EdC, Otra Vez NO en Sayago, Xente de Oscos-Eo, o el Sindicato Labrego Galego, entre otras asociaciones de todo tipo vinculadas a esos territorios.

- ii. Denuncias e intervenciones en el congreso de los diputados o en los parlamentos y organismos locales, comarcales, estatales y europeos, realizadas por los grupos políticos y asociaciones ecologistas afines.

Por otro lado, muchas plataformas vecinales y entidades, incluyendo parte de las anteriores, se organizan *adhocráticamente*. Se contagian o se unen en el ciber-territorio y se agrupan para acciones concretas con carácter de urgencia. Esto produce estructuras organizativas descentralizadas o aparentemente amorfas, pero eficaces en su objetivo. Como ejemplos de este tipo de acciones, podemos citar:

- i. La acción *¡SUPRIMIR los Artículos 6 y 7 del RDL 6/2022 en su tramitación como proyecto de Ley!*. Impulsada por @salvariogrande y 2 abogadas, coordinada con otras plataformas vecinales a través de grupos de WhatsApp. En un tiempo inusual, 8 días, y marcado por la urgencia de los trámites del Real Decreto, esta acción, articulada entorno a un solo documento colaborativo, consigue agrupar a 2.508 entidades de las 17 Comunidades Autónomas, y a otras tantas estatales, como la Asociación Española para la Conservación y el Estudio de los Murciélagos, la Confederación de Ecologistas en Acción, Paisajes y Viñedos de España, la Plataforma para la Defensa de la Cordillera Cantábrica o la Confederación Española de Asociaciones Vecinales. La acción expresa ante los grupos políticos la contundente oposición ciudadana a la aprobación de este Real Decreto que facilita, sin consultar a la ciudadanía, de forma exprés y sin Estudios de Impacto Ambiental, la instalación de macro-industrias, e insta a estos grupos a que tomen parte activa en suprimir esos artículos. Un ejemplo que, pese a la brecha digital y la falta de conexión del rural, pone de manifiesto la eficacia organizativa de estos territorios en red.
- ii. El encuentro con la ministra para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico, Teresa Rivera. Para conseguir este fin, algunas entidades y/o organizaciones vinculadas a partidos políticos creaban un sinfín de burocracia y asambleas para organizar

y desorganizar una reunión con la ministra. Por otro lado, sin previa coordinación, un grupo de activistas con pancartas y camisetas, formado por personas de varias plataformas y asociaciones de la provincia de A Coruña, abordaban a la ministra en plena calle tras un acto oficial. El vídeo estaba en las redes antes de que la ministra abandonara el acto.

- iii. La unidad didáctica integrada para educación infantil O vento no horizonte das nosas aldeas. Una propuesta de la Comunidade de accións e saberes Arredor do Rural en la que colaboran la Asociación Rural Contemporánea, la asociación Avoar y el Grupo de Investigación Esculca de la Universidad de Santiago de Compostela. Varias personas de estas entidades se organizaron fuera de las coordinadoras o plataformas como un grupo lanzadera que decidió realizar este trabajo para llevar la información de los Macro-eólicos a los centros educativos. Se organizaron autónomamente hasta cumplir su objetivo, luego publicaron y compartieron el material didáctico libremente para su uso. El objetivo de la unidad es que los niños y niñas reconozcan el patrimonio y los recursos de su territorio, la fauna y la flora, o los bienes culturales. La unidad didáctica integrada va acompañada de un álbum ilustrado. El hilo conductor es la transformación que el territorio, la aldea, y todo ese patrimonio, está experimentando con la instalación de un macro-polígono eólico. Aborda de esta manera la problemática de cómo redefinir el territorio.

8. Conclusiones y comentarios finales

El trabajo activista se realiza mayoritariamente desde el voluntariado o el altruismo. A muchas personas no nos da tiempo a involucrarnos en una organización activista, trabajar, ganar dinero, cuidar de nuestros entornos inmediatos, y descansar. En los movimientos sociales predominan la ausencia y la intermitencia, aunque también la constancia o la sobreimplicación. Esto crea unas (des)estructuras de lo más variopintas que a veces son difíciles de asimilar por sus propios

integrantes. En estos movimientos hay subidones y bajones de participación ciudadana, y personas que mantienen el vuelo de las entidades. El momento de alegar o del desahucio es como un huracán que agrupa a la comunidad, pero a su paso deja una estructura débil, y es muy normal encontrar que son una, dos o un pequeño grupo de personas, las que asumen dinamizar o facilitar procesos al resto de la comunidad.

A veces es difícil participar, bien porque no se crean los espacios para todas las sensibilidades, o bien porque muchos actos o canales se copan por perfiles o roles que acaparan el espacio-tiempo. Es común encontrar asambleas donde predomina el machismo y hablan siempre las mismas personas. El problema es cuando no hay una «cultura del buen debatir» o estrategias grupales o comunitarias que eviten estas situaciones y que faciliten la participación. El exceso de burocracia interna, una burocracia aburrida, o la dispersión de contenidos que amplían los debates fuera de las temáticas para las que están creados los canales, suelen estar relacionados con la poca participación.

Las personas activistas deben asumir roles desde la des-expertización. Un día empiezan a leer boletines oficiales, a consultar los BOE, se adentran en el lenguaje jurídico, en el lenguaje GIS, redactan notas de prensa, organizan campañas mediáticas, dan charlas, coordinan grupos de trabajo con diversos perfiles, tienen reuniones con políticos, etc., pero realmente son veterinarias, ganaderas o cualquier otro oficio que puede no estar relacionado con muchas de estas tareas y lenguajes. La des-expertización tiene el valor de que aporta una mirada diferente, una mirada que descubre, que hila. Muchas veces no se es consciente de esto; tiene de complicado que requiere ser persistente y tenaz.

Desgraciadamente, las personas que trabajan de alguna forma en o con el activismo cultural están acostumbradas a moverse por entornos precarios, bien porque los contextos son precarios por sí mismos o bien porque su trabajo no es reconocido como tal. Los movimientos activistas suelen tener una lógica de autofinanciarse para superar las dificultades económicas, técnicas o tareas que no son capaces de implementar desde la participación altruista. Encontramos en los

crowdfundings una actualización del concepto de «caja de resistencia», que se nutre de la red para facilitar mecanismos y adhesiones.

El grupo activista #15mPaRato difundió tras conseguir sus logros el lema “la ciudadanía lo hizo”, recalcando que había sido un proceso ciudadano creado fuera de las lógicas de los partidos o las instituciones. En el *crowdfunding* que abrieron para financiar las tareas técnicas necesarias, en tan solo 24 horas consiguieron 15.000 euros, un 130% del objetivo marcado. El proceso fue dinamizado por uno de los colectivos más punteros en activismo online y derechos digitales del planeta, La XNet, por lo que consiguió gran viralidad y todo el empuje que arrastraba la cola del #15m.

Procesos similares están pasando, a otra escala, con la defensa de los territorios rurales frente al oligopolio energético. El acceso abierto al dominio público, el análisis y cruce de datos oficiales, está siendo una herramienta crucial para estos movimientos activistas. En el caso de las plataformas que se oponen a las macro-infraestructuras renovables, ha sido el activismo cultural quien ha superado la carencia de informes estratégicos por parte de las administraciones, y la ocultación y encriptación de datos y afectaciones por parte de las promotoras. Como ejemplo, el informe #MacroeólicosGalicia, impulsado y coordinado por la asociación cultural Rural Contemporánea. Este informe ha sido financiado mediante un *crowdfunding*, casa por casa como hacen las comisiones de fiestas, y mediante una plataforma digital. Los y las financiadoras son numerosas plataformas vecinales gallegas como Afectad@s de Paderne, Non a LAT P.Monteagudo o OrtegalDiNON, entre otras; Concellos como Betanzos, Oza Cesuras y Paderne, que se oponen a la construcción de estos proyectos; asociaciones de todo tipo, como Asociación A-Legre, Veciñanza de Orovello, y personas a título individual que simpatizan con el proyecto desde el ciberespacio o desde otros territorios afectados.

El informe nace de la necesidad de calcular con datos reales los impactos de las renovables en todo el territorio de Galicia. Para la realización del informe, se formó y coordinó un equipo técnico en análisis de datos, informática, técnica GIS, diseño gráfico, etc. El informe aprovechó y agrupó el inmenso trabajo realizado por el grupo

GIS de @MonferoDiNON y el @SLG_labregxs, que habían analizado cientos de EIAs (Estudios de Impacto Ambiental) de las promotoras y trasladado las coordenadas a mapas en la plataforma Google. Se realizaron los cálculos y se redactó un informe técnico con su gráfica, al que se le añadieron las conclusiones de especialistas de los diferentes ámbitos. Los datos públicos de patrimonio cotejados con los datos de las promotoras mostraban la magnitud de las afectaciones sobre el patrimonio y la vida, lo hacían con números y no con opiniones, números que pueden comprobarse ya que se pueden descargar los datos GIS.

La misma metodología usaron en la publicación de su segundo informe, #Natura2000vsRenovables, que analiza el impacto de las infraestructuras eólicas sobre los hábitats de la red Natura2000 protegidos por la Directiva 92/43/CEE (relativa a la conservación de los hábitats naturales y de la fauna y flora silvestres), desglosando la información de aquellos que son prioritarios. Para realizarlo, cruzaron los datos de las infraestructuras eólicas con los datos públicos del Plan Director RN 2000 de Galicia, en el que se geolocalizan y se detalla la info de las teselas de los hábitats protegidos. El resultado mostraba 199 municipios afectados, y desvelaba datos, como las 23.200 teselas de hábitats Natura2000 dentro de poligonales industriales, o que más de 900 hábitats prioritarios tenían proyectados un macro-aerogenerador dentro. Este informe y estos datos han llegado al Parlamento Europeo a través de una petición oficial realizada por las propias comunidades vecinales, organizadas desde sus asociaciones y plataformas. No ha habido europarlamentarios ni grupos políticos intermediando. La petición (a fecha 26-09-2022) ha sido admitida por el parlamento y está en trámite.

Este tipo de acciones, que podríamos categorizar dentro del “activismo cultural frente a la depredación del territorio”, demuestran que hay una ciudadanía que está expectante y vigila a sus instituciones, que tiene una actitud proactiva para dismantelar estructuras que intentan anular sus derechos o que afectan a lo más básico de sus vidas. Las plataformas y comunidades rurales que se oponen a procesos macro-industriales están re-escribiendo la historia y el carácter de los territorios.

REFERENCIAS

- Airelimpio Mariñas Mandeo (s.f). <https://airelimpomarinasmadeo.wordpress.com/>
- Castro, V. (2018). *El ecosistema cultural de Montemor O Novo*. Cultura en Rural. <https://culturaenrural.wordpress.com/>
- Conexiones Improvables (2022). <https://conexionesimprobables.es/v3/>
- Consultora Kantar para Euronova (2021). *Cómo la España Vacía llena su tiempo en Internet* [Informe]. <https://recursos.bps.com.es/files/1030/61.pdf>
- Díaz-Geada, A. y A. Taboada Casteleiro (2014). *Sindicalismo Nacionalista en el rural gallego del tardofranquismo y la transición (1973-1978): Discurso y Práctica para la democracia desde el campo*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Directiva 92/43/CEE del Consejo, de 21 de mayo de 1992, relativa a la conservación de los hábitats naturales y de la fauna y flora silvestres. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=DOUE-L-1992-81200>
- Eólicos así non (s.f.). <https://github.com/monfero/eolicosasinon>
- Esculca USC (s.f.). Grupo de investigación de la Universidad de Santiago de Compostela. <https://www.usc.es/esculca/>
- García, A. (2021). *La llamada de la aldea*. Monfero di Non. <https://monferodinon.wordpress.com/2021/09/10/la-llamada-de-la-aldea/>
- García, T. (14 de mayo de 2013). Al poder le jode verse ridiculizado por nosotras. *Diagonal Periódico*. <https://www.diagonalperiodico.net/movimientos/al-poder-jode-verse-ridiculizado-por-nosotras.html>
- Historias de Vilachá (s.f). <https://historiasdevilacha.home.blog/>
- Izquierdo Vallina, J. (2013). *La conservación cultural de la naturaleza*. KRK Ediciones.
- La XNet (s.f). <https://xnet-x.net/es/>
- López, I. (2021). *Apuntes sobre la organización de los movimiento sociales*. www.furallfalle.com/2021/11/apuntes-sobre-la-organizacion-de-los.html?m=1
- MACRO Renovables NO (s.f). <https://macrorenovablesno.wordpress.com/>
- Mapas eólicos (s.f). *Informe y campaña Natura2000 v/s Renovables*. <https://mapaseolicos.wordpress.com/natura2000/>
- Mapas eólicos (s.f.). *Mapas de polígonos industriales eólicos y fotovoltaicos sobre aldeas, pueblos, patrimonio natural y cultural, montes y tierras de las comunidades rurales*. Gis monferodinon. <https://mapaseolicos.wordpress.com/>
- Mapas eólicos (2022). *Informe macro eólicos Galicia*. <https://mapaseolicos.wordpress.com/informe/>
- Mapas eólicos (2022). *Manual Alegaciones Online*. https://mapaseolicos.files.wordpress.com/2022/04/manual_alegaciones_registro_online_2.pdf

- Mesa Eólica Merindades (s.f.). <https://mesaeolicamerindad.wixsite.com/membu/bio>
- Ministerio para la Transformación Ecológica y el Reto Demográfico de España (2023). Aarhus. *Información ambiental*. Información ambiental. <https://www.miteco.gob.es/es/ministerio/servicios/informacion/informacion-ambiental/default.aspx>
- Mintzberg, H. (1989). *Diseño de Organizaciones Eficientes*. El Ateneo.
- MonferoDiNON (2021). *Qué hacer cuando llega un parque eólico a tu aldea* [Guía]. https://monferodinon.files.wordpress.com/2021/07/manual_quecc81-facer-cando-choa6.pdf
- MonferoDiNON (2021). *MAPA Parque Eólico Pena do Corvo*. <https://www.google.com/maps/d/u/3/viewer?hl=es&mid=1SOq525C9ZrA5eXMOYYE y9FYUkOiUzU2l&ll=43.36991357777589%2C-8.05014823779298&z=13>
- Movimiento Liberación Gráfica (s.f.). <https://mlgmadrid.tumblr.com/>
- Plataforma para la defensa de la Cordillera Cantábrica (s.f.). <https://www.cordilleracantabrica.org/plataforma/>
- Reflectantes (s.f.). <https://reflectantes.wordpress.com/>
- Rural C, (s.f.). *O vento no horizonte das nosas aldeas, unidade didáctica integrada para Educación Infantil*. <http://www.ruralc.com/2022/09/o-vento-no-horizonte-das-nosas-aldeas.html>
- Todo por la Praxis y España, P. (2019). *Archivo Prácticas Colaborativas*. *Archivo IDYS*. <https://www.institutodoityourself.org/publicacion-archivo-practicas-colaborativas/>
- oret, J., DatAnalysis15m, Calleja-López, A., Marín Miró, O., Aragón, P., Aguilera, M., Barandiaran, X., Lumbreras, A. y Monterde, A. (2013). *Tecnopolítica: la potencia de las multitudes conectadas. El sistema red 15M, un nuevo paradigma de la política distribuida*. <https://tecnopolitica.net/sites/default/files/Tecnopolitica.pdf>
- 15mPedia (2022). <https://15mpedia.org/>
- 15MpaRato (s.f.) <https://15mparato.wordpress.com/>



Cultura en la prisión

PILAR ALMENAR

*Periodista y gestora cultural.
Directora del proyecto Impresas*

1. Introducción

Cuando empezamos a pensar en las prisiones, lo primero que aparece en nuestra mente es desconocimiento relleno con miedo y clichés. Nos vienen a la cabeza decenas de películas y de series con aire americano, donde la gente va vestida con uniformes amarillos, o naranja Guantánamo y donde, en medio de la oscuridad, entre miradas de reojo y silencios, al menor paso en falso, te dan un navajazo. Quizá incluso nos viene a la mente *El verdugo* de Berlanga, el corredor de la muerte de Estados Unidos o las prisiones latinoamericanas atestadas de personas que malviven hacinadas. Sin embargo, y pese a tener en la cabeza la idea de un entorno violento e indeseable, es cotidiano escuchar cómo se banaliza hasta el chiste el hecho de estar en prisión en España y se dicen cosas como que «en la cárcel se vive muy bien», que tienen «hasta piscina», televisión y que retozan tranquilamente en un hotel mientras les dan de comer.

De manera realista y sosegada, pensamos poco o prácticamente nada en las personas reclusas y cuando lo hacemos, muchas veces nos alejamos del concepto de «ser humano». Tendemos a pensar de las personas reclusas que pagan un castigo necesario, merecido. Incluso demasiado corto, porque, muchas veces, socialmente, la percepción del delito suele ser más grave que la pena que contempla la ley. Preferimos a las personas reclusas lejos, las preferimos ocultas y silentes, sin derecho a nada, que paguen, que no molesten y no se quejen, penadas y penando. Pero después les exigimos socialmente que se reinserten y que sean ciudadanas de primera, o de primera superior, demostrando ser casi mejores de lo que se exigiría a cualquiera para «merecer» la libertad que ansían.

Estas ideas, socialmente extendidas, son fáciles de perpetuar en el tiempo porque casan mucho con un sistema con las prisiones alejadas de la sociedad (no ocurre así en todos los casos en algunos sistemas penitenciarios europeos las penas se cumplen en medio abierto, como en Países Bajos o incluso el modelo nórdico donde en algunos casos se han cerrado prisiones). Y, por supuesto, porque la comunicación sobre lo que ocurre en las prisiones es muy escasa y opaca. Como periodista, sé que es muy difícil hacer un reportaje periodístico dentro de las prisiones españolas y conozco bien la casi imposibilidad de entrar una cámara o una grabadora en prisión para hacer nuestro trabajo. De esta manera, ante la ausencia de información y de contacto, nuestra imagen de qué es ser una persona reclusa, se alimenta más de series y películas, de representaciones construidas, que de datos.

Si salimos a la calle y preguntamos a cualquiera: ¿Cuántas personas reclusas hay en España? ¿Visten uniforme? ¿Es verdad que viven como en un hotel? ¿Hay mujeres en prisión? ¿Cuántas? ¿Hay menores? ¿Las prisiones son públicas o privadas? Seguramente no encontremos respuesta certera ni a la mitad de las preguntas. Yo tampoco sabía responder hasta que se me ocurrió fundar el proyecto *Impresas*, una revista creada en 2018 por mujeres reclusas en la prisión de Picassent en València, luego hablaremos de ella.

2. La realidad en las prisiones

Como el concepto de cultura, mal que bien, todo el mundo lo conoce, quería empezar este artículo encendiendo una pequeña linterna para poner la luz sobre algunos datos que nos hagan entender el contexto penitenciario. El primero, para bajarnos de las nubes: las personas reclusas en España no llevan monos naranja, llevan su ropa normal.

Según los datos de la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias (dependiente del Ministerio del Interior de España), existen (a fecha de noviembre de 2022) 56.105 personas reclusas en todo el Estado. De ellas, el 92,8 % son hombres y solo el 7,2 % son mujeres. Otro de los datos que muchas veces desconocemos es que

la competencia de prisiones en España no está centralizada en la Administración General del Estado; en Cataluña y País Vasco (este último desde 2021) están delegadas a sus gobiernos autonómicos. Así, en las prisiones de Cataluña existen 7.711 personas reclusas y en las de País Vasco 1.579.

Los tipos de centros penitenciarios son muy diversos y cumplen funciones muy diferentes. Según los datos del II Informe del Observatorio de Salud Mental y Prisiones, editado por la Asociación Àmbit, existen en la Comunitat Valenciana 5 centros penitenciarios ordinarios: 2 en Castellón, 2 en Alicante y 1 en València (en Picassent, la prisión más grande de España y la segunda mayor de Europa con cerca de 2000 personas internas). Además, existen 2 Centros de Inserción Social, centros de menor tamaño donde las personas en alto grado de reinserción o las personas condenadas a penas alternativas a la prisión cumplen condena. En estos centros la estancia es voluntaria y las personas reclusas salen durante el día para trabajar y vuelven para pasar la noche.

Por otro lado, el informe contempla en el territorio valenciano un centro psiquiátrico penitenciario en Fontcalent (Alicante) de los cuales hay solo dos en todo el Estado. Y por supuesto, el informe incluye el Centro de Internamiento de Extranjeros de Zapadores (València) que, pese a no ser considerado oficialmente centro penitenciario, en la práctica, lo es. Los Centros de Internamiento de Extranjeros son espacios de privación de libertad para personas migrantes en situación administrativa irregular, es decir, personas que no han cometido ningún delito, sino que no tienen en regla la documentación de estancia en España. Estos espacios no están pensados para contribuir a la reinserción de las personas ni para contribuir a su regularización, sino como un paso intermedio, de corta estancia para, en la mayoría de los casos, expulsarlas del país. Si cuesta trabajar la cultura en las prisiones, pensadas para educar, no imagino lo que ocurrirá en estos inmensamente opacos Centros de Internamiento de Extranjeros.

Volviendo a las prisiones llamadas «ordinarias», hay un dato imprescindible que pocas personas conocen y que analiza muy bien el Observatorio de Salud Mental y Prisiones: el 40 % del total de la

población penitenciaria en la Comunidad Valenciana tiene problemas de salud mental. Según su informe 2022, el trastorno mental en personas de las prisiones españolas tiene una prevalencia en la vida de un 90,2 %, Es decir, más del noventa por ciento de las personas reclusas han tenido algún trastorno de salud mental en algún momento de su vida. Los casos más extremos y delicados de tratar son los de patología dual, diagnósticos de salud mental unidos a adicción a sustancias, para los cuales se requiere una atención específica que, según denuncian las entidades especializadas, no existe.

El problema real tiene lugar cuando se analizan los datos de la atención médica disponible para las personas privadas de libertad. Según denunciaba en diciembre de 2022 el director del Observatorio, Javier Vilalta, el 65 % de las personas que están en prisión en la Comunitat Valenciana toma medicación psiquiátrica, incluso personas sin diagnóstico de salud mental, para poder dormir o funcionar normalmente en prisión. Y esto coincide con una carencia de un 70 % de facultativos en prisiones en la Comunitat. La carencia gravísima de psiquiatras supone en la práctica que, en algunas prisiones, este tipo de médico no ha pasado consulta en años, lo que deriva en el escaso control de la salud mental de las personas internas y la cotidiana sobremedicación en espacios que, denuncian, se han convertido en los psiquiátricos del siglo XXI. Seguramente, después de conocer estos datos, nuestra idea sobre las prisiones se plague aún más de preguntas.

Respecto a la situación social, las mujeres en prisión cumplen una triple condena. La primera, por ser mujeres culpables de un delito, lo que socialmente está peor visto y más penalizado, incluso en su entorno familiar, debido a los roles de género. Además, las mujeres reclusas suelen haber vivido entornos de violencia previos a su entrada en prisión y en muchas ocasiones esta violencia se perpetúa también al entrar en prisión. No he encontrado estudios amplios y específicos sobre la prevalencia del maltrato y la violencia de género en mujeres reclusas en España, pero sí existen algunos estudios regionales que apuntan a que más del 80% de las mujeres reclusas han sufrido violencia en algún momento de su vida. Uno de ellos,

realizado sobre mujeres reclusas en Cataluña en 2005, apunta a que el 88,44% de las internas encuestadas aseguró haber sufrido violencia a lo largo de su vida. Otro de los estudios, realizado en Asturias en 2013, eleva la cifra del maltrato grave hasta el 96,6 % de las mujeres reclusas encuestadas.

La segunda de las condenas es la de la dispersión, porque la ausencia de módulos de mujeres en la mayoría de las prisiones obliga a las mujeres, en muchas ocasiones, a cumplir condena a cientos de kilómetros de sus lugares de origen, incluso en otras comunidades autónomas. De las 69 prisiones de todo el Estado, solo 4 son específicas para mujeres. En numerosas comunidades autónomas no existen tampoco módulos de mujeres dentro de prisiones de hombres donde ellas puedan ingresar. Las niñas y niños tienen derecho a permanecer en contacto con sus madres hasta los tres años, por lo que, si la mujer que debe ingresar en prisión es madre, solo puede ingresar en alguno de los 4 módulos de madres que existen en España, con lo que la dispersión puede acrecentarse. La tercera de las condenas es la de un sistema pensado para los hombres: la escasez de recursos formativos y de apoyo específicos con perspectiva de género para mujeres presas (ellas tienen menos opciones de talleres y también menos opciones de apoyo al salir al exterior).

Y es importante destacar la idea de «al salir al exterior» porque el sistema penitenciario está pensado para que las personas reclusas lo sean sólo temporalmente. Está diseñado, al menos en la teoría (ay, la práctica...), para ofrecer un proceso de reinserción a las personas reclusas y facilitarles la vuelta a una sociedad de la que, en realidad, jamás dejaron de formar parte. Las personas reclusas forman parte de la sociedad y volverán a ella cuando recuperen la libertad que circunstancialmente perdieron. Que no miremos lo que ocurre en las prisiones no hace que estas personas desaparezcan o que sus derechos humanos se esfumen, como cuando éramos pequeñas y al taparnos la cara pensábamos que los demás desaparecían y nosotras también. Las personas reclusas están ahí, son personas y tienen derechos humanos. Es responsabilidad colectiva que las prisiones sean lugares donde se respeten estos derechos.

Dentro de los derechos humanos, sin duda, está el derecho a la información, a la educación y a la cultura. Quienes nos dedicamos a ello (yo soy periodista) sabemos que la información es poder, que la educación es la base de una vida libre y que la cultura es un vehículo comunicativo que transforma de una manera muy profunda. La pregunta es ¿qué acceso tienen las personas reclusas a la cultura? ¿Desde qué perspectiva? ¿Con qué herramientas cuentan? ¿Cuentan con alguna?

Según hemos ido conociendo a lo largo de los 4 años que llevamos trabajando en el proyecto Impresas, el acceso a la cultura se gestiona de manera diferente según la prisión en la que estemos, por cuestiones logísticas, de recursos y de quién dependa la gestión de las prisiones (del Estado o de la región). Hablaré a continuación del caso del Centro Penitenciario Antoni Asunción-Hernández (comúnmente la prisión de Picassent, València), que es el que conocemos en el proyecto cultural que dirijo.

Respecto al derecho a la información, las personas reclusas sí tienen derecho a ver las noticias, pero los dispositivos a través de los cuales les llegan esas noticias los tienen que pagar. Es habitual ver a personas con pequeñas radios de bolsillo con auriculares, pero no son aparatos de los cuales la prisión provea, sino que son dispositivos que ellas mismas han comprado (si han tenido recursos económicos para ello, muchas no los tienen). Con los televisores pasa lo mismo, solo tienen televisión en la celda las reclusas que han podido comprarla a través del demandadero, un catálogo de productos (suministrados, según cuentan ellas, por El Corte Inglés) a través del cual pueden encargar algunos productos, desde ropa hasta pequeños electrodomésticos de uso personal. Los periódicos y las revistas solo llegan a los módulos si las mujeres están suscritas a ellos (pagando, claro) o si alguien se los envía.

El acceso a la biblioteca y a los libros, en los módulos de preventivos en los que trabajamos en Picassent, es muy complejo. Me explico. La prisión en la que trabajamos está dividida en dos grandes bloques: preventivos (el bloque más grande) y penados (un poco más pequeño). Dentro de cada bloque hay numerosos módulos (edificios con

celdas, su propio comedor, sus pequeñas áreas comunes y su propio patio) y algunos espacios comunitarios fuera de los módulos de uso puntual (auditorio, biblioteca... etc.). La biblioteca de preventivos está en un edificio llamado área sociocultural, un lugar al que solo tienen acceso físico las personas que tienen permiso para salir de sus módulos hacia las áreas de uso comunitario. De manera que hay muchas personas que no tienen siquiera acceso presencial a la biblioteca. Para quienes no pueden salir, algunos módulos tienen una habitación-biblioteca, pero otros ni siquiera eso.

Según el artículo Mujeres, iguales dentro y fuera que publicaron las redactoras de Impresas en 2020 en La voz del Patio, periódico creado en la prisión de Burgos, “las instalaciones para el gimnasio en los módulos de hombres son más grandes y con máquinas en mejores condiciones. El equivalente de este espacio en nuestros módulos es la sala para pintura, costura o peluquería. La estancia más pequeña de nuestro módulo se destina al gimnasio, mientras que en sus módulos es una biblioteca” (La voz del patio, 2020).

Para intentar resguardar el derecho a la lectura de las mujeres que no pueden salir de sus módulos existen dos herramientas. Por una parte, en cada módulo hay un cuaderno gordísimo con un inventario de los libros que hay en la biblioteca, un listado inmenso y antiguo de referencias escritas en una planilla Excel, numeradas (sin imágenes) y encuadradas para su consulta. En este anodino catálogo las personas internas sin acceso presencial a la biblioteca pueden elegir qué leer. Por otro lado, el equipo de internos que ejercen de bibliotecarios pasea varias veces por semana un pequeño carrito metálico con algunos libros para intentar animar a la lectura a las personas de los módulos, como una pequeña biblioteca rodante a la que muchas de las internas no prestan atención. En 2018 llevamos a un grupo de redactoras de varios módulos a conocer la biblioteca y la experiencia de inmersión en todos los estímulos culturales que ofrece una biblioteca fue incomparable a cualquier otra propuesta de animación lectora. Todas volvieron con algún libro prestado. Caso aparte merece el fondo bibliográfico de las prisiones que no suele disponer precisamente de las últimas novedades del mercado.

Por supuesto, la oferta de actividades culturales no se limita a la lectura de textos, incluye la música, las artes escénicas, el cine, las artes plásticas, y la forma de acceder es muy diversa, según sean los recursos de los que disponga cada centro penitenciario. En algunos de la Comunitat Valenciana, la biblioteca sí dispone de cd de música para préstamo, pero dada la limitación en el acceso a los reproductores de música y aparatos electrónicos que tienen muchas personas reclusas, desconocemos el alcance de la difusión de esta herramienta.

Dentro de los centros penitenciarios sí hay acceso a la educación reglada. En Picassent existe escuela de educación secundaria y bachillerato para las personas reclusas que decidan estudiar. También hay talleres de cerámica y otras instancias de formación profesional. Además, numerosas asociaciones y entidades ofrecen talleres concretos relacionados con el deporte, la arteterapia o la creación cultural y artística como, por ejemplo, talleres de pintura o la redacción de nuestra revista. Son, en todo caso, talleres que, por cuestión de recursos, no alcanzan ni de muy lejos a la mayoría de las personas internas. Algo que no hemos dicho hasta el momento es que, por supuesto, las personas reclusas tienen totalmente prohibido el acceso a Internet, desde los teléfonos móviles y dispositivos digitales y que, cuando pueden tener acceso a un ordenador por recibir clases de informática, lo tienen solo en la sala de ordenadores y por supuesto sin conexión a Internet.

En muchas de estas propuestas, el ejercicio de los derechos culturales alcanza a la población penitenciaria de forma limitada y, cuando lo hace, se concreta en el derecho a participar y no tanto en el derecho a producir perdiéndonos parte de su potencial transformador.

3. La cultura como herramienta para la reinserción

En medio de este panorama, en el que casi nos hace falta respirar para digerir la información, aparecen proyectos independientes que utilizan la cultura como herramienta para la transformación social en las prisiones. Y, sobre todo, que tratan a las personas reclusas no sólo como consumidoras culturales pasivas sino como creadoras

culturales, aprovechando todo el potencial de la cultura como vehículo entre el interior y el exterior de las prisiones. Si lo que no se nombra, no existe ¿cómo vamos a conseguir que la sociedad acoja en igualdad a las personas reclusas al salir de la prisión como ciudadanas de pleno derecho?

El pasado 22 de septiembre de 2022 nos reunimos cuatro de estos proyectos en el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València en el seminario Cultura a la presó, un encuentro donde pudimos explicar de qué manera utilizamos la cultura para aportar herramientas de cara a la reinserción, en concreto, de mujeres reclusas. En aquella sesión, que os recomiendo mucho revisar en el canal audiovisual de la Universitat de València, Mediauni (os dejo el enlace en las referencias), participamos Elena Cánovas (Teatro Yeses, Madrid), María Rufflanhas (A las olvidadas y teta&teta, Madrid), Cristina Sampere (Traspasant l'objectiu, Fundació Setba, Barcelona) y yo misma moderando, Pilar Almenar (Proyecto Impresas, València).

El proyecto con más solera (seguramente uno de los más longevos de España) y más respetado por todas es Teatro Yeses, un grupo nacido hace ya 37 años en la prisión de mujeres de Yserías (ahora Centro Penitenciario de Madrid I Mujeres en Alcalá de Henares). Eran mediados de los años 80 y Elena Cánovas, por entonces funcionaria, en medio de unos cambios sociales increíbles y en un momento en que las drogas en prisión estaban en uno de los puntos más complejos, propuso a la dirección de la prisión crear un grupo de teatro para utilizar la cultura como herramienta terapéutica y educativa. Y querían que fuese más allá de un taller carcelario, según explican en su página web, querían “inaugurar una experiencia nueva que tuviese continuidad y coherencia en sus planteamientos, que debían de ser lo más parecido posible a los habituales del mundo libre” (Teatroyeses, s.f.).

Desde ese momento y no sin reticencias por parte de un sistema que no contemplaba más que la mano dura como herramienta, Elena Cánovas comenzó a trabajar en un taller de teatro estable que lleva en activo desde 1985. Su primer texto de creación propia fue *Mal bajo*, una obra sobre cómo es vivir en prisión, que ganó el premio Calderón de la Barca del Ministerio de Cultura y les permitió salir

de gira por España, consiguiendo dar un gran impulso al proyecto. Durante estas décadas, las decenas de actrices que han formado parte del proyecto han representado ya más de 40 obras propias, que han girado por España e incluso fuera del país y que han llegado a ganar un premio MAX, uno de los galardones de teatro más importantes de España. Lo más poderoso de este proyecto es su longevidad y su perspectiva integradora, haciendo participar en pie de igualdad a profesionales del teatro y a mujeres presas, amateurs, que nunca habían participado en obras teatrales.

Con clara perspectiva feminista, desde los años 90, Teatro Yeses hace dos giras anuales, una con motivo del 8 de marzo (Día Internacional de la Mujer) y otra el 25 de noviembre (Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer). El equipo del proyecto Impresas tuvo la suerte de poder viajar el pasado noviembre a Madrid para ver en directo una representación de Teatro Yeses en el Teatro del Barrio y podemos garantizar que fue una actuación de altísima calidad y una experiencia muy emocionante. Un proyecto que consigue hacer reflexionar y conmover con sus textos a un público, según explica Cánovas, eminentemente femenino.

El segundo de los proyectos que participó en este seminario fue Traspasant l'Objectiu de la Fundació Setba, en Barcelona, un proyecto potente, que utiliza la fotografía como herramienta para el empoderamiento y la divulgación de la situación de las mujeres reclusas. El proyecto cuenta ya con 3 ediciones y trabaja en dos prisiones catalanas, Wad-Ras y Brians 1. En él, una fotógrafa profesional ejerce de directora artística de un grupo de internas a quienes forma en el uso de la cámara como herramienta de expresión. De estos años de aprendizaje y experiencias han editado en 2022 un fotolibro Brians, mujeres invisibles, un trabajo que recoge imágenes de las participantes del taller, así como retratos que la directora artística les ha hecho a ellas.

“¿Qué libro regalarías a una mujer reclusa?”. Esta fue la pregunta que lanzaron María Rupilanchas y su equipo a la comunidad digital de teta&teta para fundar A las olvidadas. De aquella pregunta nació un proyecto con sede en Madrid que recoge libros donados y dedicados por la ciudadanía para entregarlos a mujeres reclusas

de toda España. Su potencia reside en el alcance y en la capacidad de movilizar a una inmensa comunidad de personas anónimas por toda España que reflexiona, compra, dedica y envía miles de libros en cada convocatoria específicamente dirigidos a mujeres reclusas. En los 4 años que A las olvidadas lleva en marcha, han logrado llegar a casi todas las comunidades autónomas y el proyecto está ya replicándose con éxito en México, Colombia y Francia.

El último de los proyectos, Impresas, iniciativa que dirijo, nació en 2017 de la intención de utilizar el periodismo como herramienta para la dignificación y visibilización de las voces de las personas que nunca aparecen en los medios de comunicación. Una forma de hacer presentes a quienes los medios y la cultura hegemónica ignoramos de forma reiterada. La máxima de Impresas es que «todo el mundo tiene una voz, lo que no tiene es espacios donde proyectarla ni herramientas para amplificarla». Y en eso nos centramos en Impresas, en generar un espacio donde las mujeres internas en la prisión de Picassent sean las propietarias del proceso y del resultado. Un equipo de profesionales de la cultura y de la psicología acompañamos anualmente a un equipo de redactoras en la creación de su propia revista en Picassent. De estos procesos han salido ya tres números de una revista en papel que se edita de forma anual y donde ellas han tomado todas las decisiones: eligen los temas, escriben los textos, eligen el nombre de la publicación, la maquetación, las colaboraciones gráficas... todo.

Existen muchos proyectos como los nuestros en España y hemos tenido la ocasión de conocerlos durante los últimos años en diversas reuniones, jornadas y congresos con las mismas conclusiones: la cultura sí mejora la autopercepción de las mujeres reclusas, sí les dota de herramientas para la reinserción y sí las ayuda en el camino a salir a la calle. Y no lo decimos sólo nosotras, lo dicen ellas mismas en las evaluaciones que los proyectos realizamos tanto dentro como fuera de las prisiones. La cultura no les salva la existencia, pero las acompaña y las ayuda mucho a construir el camino.

Integrantes de los cuatro proyectos mencionados, tuvimos la ocasión de reflexionar conjuntamente tanto en público en la jornada del

Observatori Cultural de la Universitat de València, como en privado, en una reunión de trabajo organizada por el proyecto Impresas y a la que invitamos a numerosos agentes culturales y sociales. En vista de que nuestros proyectos generan impacto social en las mujeres participantes y también en la sociedad, nuestro reto en esta ocasión era intentar resolver colectivamente la pregunta de cómo trasladar y posicionar en la sociedad el producto cultural que generamos, considerado cultura subalterna, como cultura hegemónica.

Para abordar esta reflexión, el proyecto Impresas contó con el apoyo de la Fundació la Caixa que financió la jornada y cedió las instalaciones del CaixaForum de València, donde pudimos reunir puntos de vista muy diversos. En esta reunión privada participamos Andreu Moreno i Tarin, abogado especializado en derecho penal y penitenciario; la compañía de teatro El Pont Flotant; la dirección del Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana; el director de Verkami, una gran plataforma de micromecenazgo; la responsable Cultura de la Fundació la Caixa; Asociación Àmbit, de apoyo a personas reclusas y exreclusas con diagnóstico de salud mental; la Red Leen, una red internacional de proyectos de lectura en prisiones iberoamericanas; el Observatori Cultural de la Universitat de València y el equipo de los cuatro proyectos de mujer, cultura y prisiones mencionados en los párrafos anteriores.

Durante cerca de 5 horas, pudimos sincerarnos, hablar de fortalezas y debilidades, de amenazas y de oportunidades tanto desde el punto de vista de la financiación, como de los contenedores culturales, de la sociedad civil y la academia.

Las conclusiones, que compartiremos más adelante con la sociedad en forma de relatoría de resultados, giraron en torno a la necesidad de aprender a trasladar a la sociedad que los productos culturales que generamos en las prisiones son cultura de primer orden, que tiene el valor intrínseco añadido de haber sido gestada con un proceso de creación donde se genera impacto social. Es necesario que los centros y programadores culturales aprendan a leer la cultura creada por colectivos silenciados como cultura hegemónica, cultura, sin más, en lugar de verla como folklore 'outsider' a programar ocasionalmente

para cumplir el expediente. Y para conseguirlo, es necesario que los proyectos nos quitemos el síndrome de la impostora, asumamos que creamos cultura de primera y seamos capaces de exigirlo y defenderlo así. Y esto pasa por la necesidad de utilizar los mecanismos y los lenguajes profesionales de la gestión cultural para, en base a la reiteración de nuestro enfoque, generar confianza en las instituciones, los agentes culturales, los financiadores y los públicos. Para ello, se requiere que estructuralmente la cultura sea valorada como el vehículo poderoso que es y que las instituciones penitenciarias apuesten de manera seria por estos proyectos, normalmente autofinanciados.

Los proyectos que promovemos la cultura en las prisiones sabemos que es una herramienta para la reinserción real. En 2022 se lanzó un estudio, a mi parecer, crucial para definir hacia dónde debería ir en el futuro la cultura en las prisiones. La pregunta semilla del proyecto La voz que nadie escucha fue: ¿Y si las mujeres privadas de libertad pudieran sustituir sus condenas por experiencias culturales?

El pasado mes de mayo de 2022, la Fundación Gabeiras junto a teta&teta, creadores del proyecto La voz que nadie escucha, organizaron en Madrid una jornada en la que dieron a conocer el resultado de un estudio minucioso de Esther Pascual Rodríguez, de la Universidad Francisco de Vitoria y Cristina Rodríguez Yagüe de la Universidad de Castilla-La Mancha. El estudio se publicó en forma de libro (encontrarás un enlace en las referencias) y llevó por título Las mujeres en prisión: la voz que nadie escucha. Explorando nuevas vías de cumplimiento de las penas impuestas a mujeres a través de la cultura. La investigación, desarrollada durante más de un año de trabajo, recoge la situación penal de las mujeres en prisión y analiza punto a punto toda la cadena jurídica de toma de decisiones respecto a la definición y cumplimiento de sus penas. En cada punto del proceso, identifica mecanismos posibles para proponer la cultura como medida alternativa y como elemento imprescindible de la fase de cumplimiento de la pena.

Sus propuestas se basan en el enfoque de dejar de comprender la cultura como mero ocio y empezar a entenderla como parte del tratamiento educativo de las personas en prisión, especialmente de las

mujeres. A lo largo de 232 páginas, el libro analiza por qué la cultura sí tiene cabida en el marco legal actual como alternativa terapéutica a las penas de privación de libertad y en qué casos, señalando, además, el camino que se puede empezar a recorrer desde ya para lograrlo.

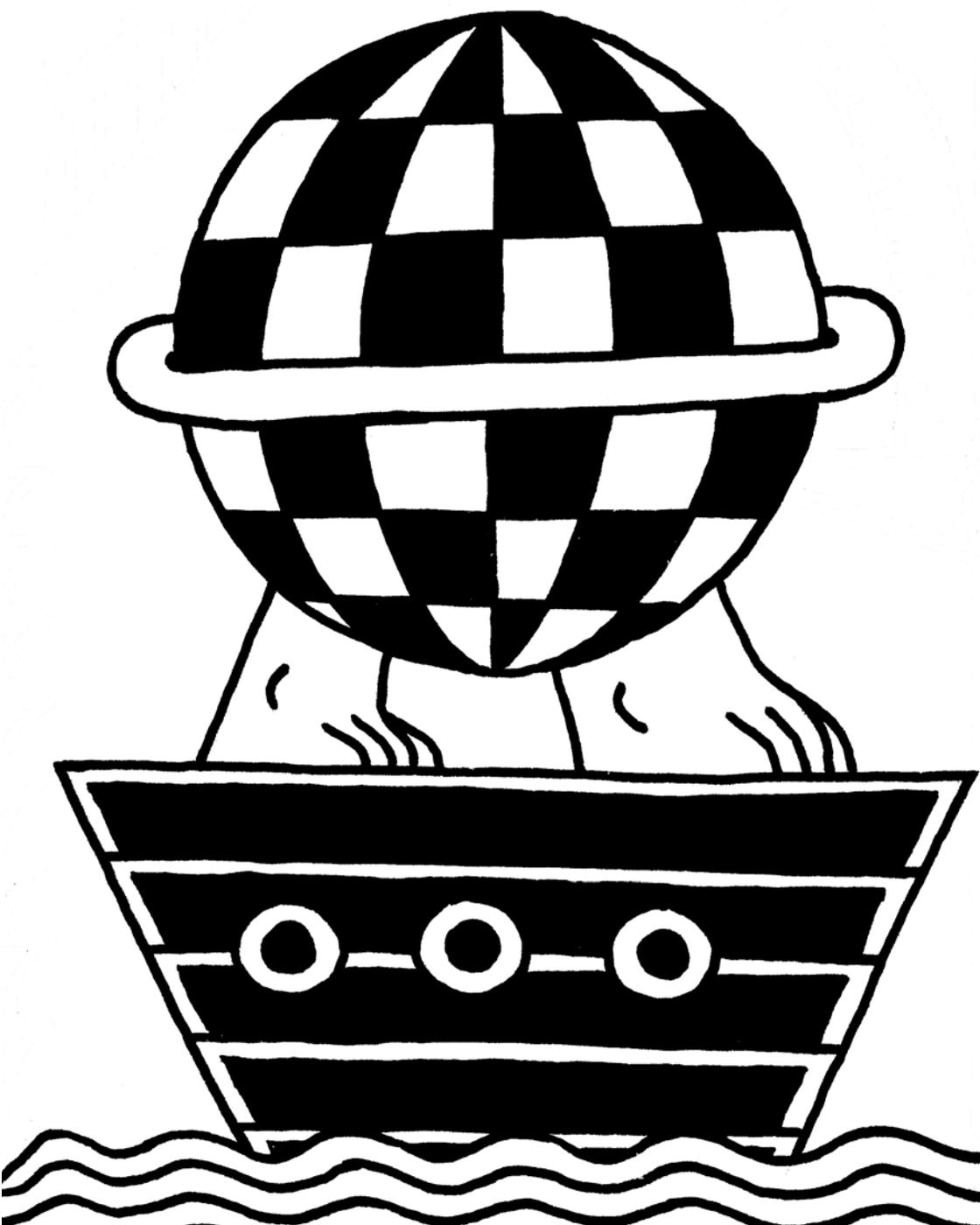
Y es que, al final, más allá de que los agentes culturales impulsemos proyectos y medidas de demostrada eficacia terapéutica, y más allá de que consigamos que la sociedad reflexione, la cultura como herramienta para la reinserción solo será una realidad palpable si el sistema penitenciario y judicial mueven ficha y abren su foco para integrarla como herramienta legal.

Estamos en el reto de que los marcos legales y jurídicos acepten que la cultura acerca a las personas y es un vehículo excelente para que la sociedad conozca quiénes son y cómo son las personas reclusas, con el objetivo de comprender que, cuantas más herramientas podamos poner para prevenir entrar en prisión y para mejorar sus condiciones de reinserción, mejor nos irá a la sociedad como conjunto.

REFERENCIAS

- Asociación Teatro Yeses (23 de enero de 2023). Teatro Yeses. <https://teatroyeses.com/>
- Cruells, M (2005). *Violencia contra las mujeres*. Instituto de las Mujeres. <https://www.inmujeres.gob.es/publicacioneselectronicas/documentacion/Documentos/DE0804.pdf>
- Europa Press C. Valenciana. (19 de diciembre de 2022). Observatorio de Salud Mental y Prisiones denuncia “fracaso” del sistema: inexistencia de psiquiatras y sobremedicación. *Europa Press*. <https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-observatorio-salud-mental-prisiones-denuncia-fracaso-sistema-inexistencia-psiquiatras-sobremedicacion-20221219171506.html>
- Fontanil, Y., Alcedo, M. A., Fernández, R. y Ezama, E. (2013). *Mujeres en prisión: un estudio sobre la prevalencia del maltrato*. RECYT. <https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/download/65324/39608/0>
- Fundació Setba (25 de marzo de 2020). *Traspassant l'objectiu - Fundació SETBA*. Fundació SETBA. from <https://fundaciosetba.org/es/projecte/traspassando-el-objetivo/>
- García Berlanga, L. [director]. (1963). *El Verdugo* [Film].
- La voz que nadie escucha (24 de enero de 2023). <https://lavozquenadieescucha.org/>

- Ministerio del Interior de España (1 de noviembre de 2022). *Estadística penitenciaria mensual de España*. Datos estadísticos de la población reclusa. <https://www.institucionpenitenciaria.es/es/estad%C3%ADstica-mensual-2022>
- Observatorio Salud Mental y Prisión (2022). *Informe 2022 - Observatorio Derechos Humanos Salud Mental y Prisión* [Informe sobre salud mental y prisiones]. Con Salud Mental.org. <https://consaludmental.org/centro-documentacion/observatorio-derechos-humanos-salud-mental-prision/>
- Redactoras del Proyecto Impresas (13 de marzo de 2019). *Revista 'Expresas' - Número 0 - 8 Marzo 2019 by Proyecto Impresas*. Issuu. https://issuu.com/impresas/docs/expresas_pdf_completo
- Redactoras del proyecto Impresas (8 de marzo de 2020) Mujeres, iguales dentro y fuera. *La Voz del Patio*. https://www.lavozdelpatio.es/assets/files/La%20Voz%20del%20Patio_04_web.pdf
- Rodríguez Yague, C. y Pascual Rodríguez, E. (2022). *Las mujeres en prisión: la voz que nadie escucha. Explorando nuevas vías de cumplimiento de las penas impuestas a mujeres a través de la cultura*. Ediciones La Cultivada (Fundación Gabeiras). <https://lacultivadaediciones.es/wp-content/uploads/2022/07/Las-mujeres-en-prisio%CC%81n-La-voz-que-nadie-escucha.pdf>
- teta&teta. (s.f.). *A las olvidadas*. <https://alasolvidadas.org/>
- Universitat de València - Mediauni. (2022). *Mesa redonda "Cultura a la presó"* [Video de la mesa redonda del Observatori Cultural de la uv. Con María Rufilanchas (teta&teta, Madrid), Elena Cánovas (Teatro Yeses, Madrid), (Traspasant l'objectiu, Barcelona) y Pilar Almenar (Impresas, València)]. Universitat de València. https://mediauni.uv.es/uvtv/tv_detalle/?TWID=2g43heuta46uh4jhfpqbn13deg&Evento_ID=7245



Agustí Centelles Ossó: archivo, imagen, memoria

TERESA FERRÉ PANISELLO

*Profesora asociada de la Facultat de Ciències
de la Comunicació de la Universitat Autònoma
de Barcelona*

1. Introducción: vida de Agustí Centelles Ossó

Agustí Centelles Ossó (1909-1985) es conocido históricamente como fotoperiodista durante la Guerra Civil, aunque se dedicó profesionalmente a la fotografía a lo largo de casi medio siglo. De las tres generaciones de reporteros gráficos que trabajaron en Barcelona desde inicios del siglo xx hasta 1939 su obra es la que ha sido más difundida desde los años de la Transición (Antebi, Ferré, González, Adam, 2015).

Centelles nació en València en una familia de clase trabajadora que un año después se trasladó a Barcelona instalándose en el Distrito V. Sus primeros pasos fotográficos los dio de manera autodidacta con la cámara de segunda mano que le regaló su padre y apuntándose a un curso de retoque de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, en la que había ingresado como socio poco después de su fundación en 1923. Durante la formación le pidió a su profesor, el reputado fotógrafo Francesc de Baños, si podía ser aprendiz en su estudio.

A partir de 1925 combinó esta tarea con la de aprendiz en la sección de rotograbado de *El Día Gráfico* (1913-1939), justo cuando el diario había inaugurado talleres con la maquinaria alemana más moderna del momento (Huertas (dir.), 1995, pp. 310-311). Allí conoció al reportero gráfico Josep Badosa Montmany (1893-1937)¹¹, quien le

11 Sobre Josep Badosa Montmany: <http://www.reportersgrafics.net/es/autors/badosa>

introdujo en el fotoperiodismo como su ayudante y a quien siempre consideró su maestro.

Tras dejar el estudio de Baños, entre 1927 y 1928 alternó los talleres con la empresa de Badosa. Pero a partir de otoño de 1928 ya se dedicó plenamente al retrato y al fotoperiodismo. Fue entonces cuando empezó a publicar en diferentes medios, aunque, evidentemente, bajo la firma de su jefe, y a conocer un oficio formado por profesionales, algunos de los cuales ya consolidados desde la primera década de siglo. El joven dejaba atrás la idea de ser cámara de cine, su aspiración profesional por la afición que tenía al séptimo arte.

Los inicios del período republicano coincidieron con su servicio militar, que duró 59 días por excedente de cupo (Centelles, 2009, p. 22). Al volver, Badosa le pidió un tiempo de receso porque había bajado su ritmo de trabajo. La situación se iba alargando y pasaban los meses, hasta que en febrero de 1932 Centelles empezó a trabajar para la sociedad formada por Josep M^a Sagarra (1885-1959)¹² y Pablo Luis Torrents (1893-1966)¹³, dos de los fotoperiodistas más relevantes del primer tercio del siglo pasado, tanto en la prensa de Barcelona como en la de Madrid.

En mayo de 1934 los socios se separaron y el joven se quedó sin trabajo. Había llegado el momento de lanzarse profesionalmente por su cuenta con su reluciente cámara Leica, comprada hacía un mes (Centelles, 2009, p. 25). En tan solo medio año la firma *Centelles* se convirtió en habitual en diferentes diarios barceloneses como *La Humanitat* (1931-1939) y *La Vanguardia* (1881), colaboró también con el diario *El Día Gráfico*, con el semanario gráfico madrileño *Mundo Gráfico* (1911-1938) y algunas de las fotografías que realizó durante los Hechos de Octubre se difundieron internacionalmente, como por ejemplo en el semanario francés *Voilà* de la editorial Gallimard.

12 Sobre Josep M. Sagarra: <http://www.reportersgrafics.net/es/autors/sagarra>

13 Sobre Pablo Luis Torrents: <http://www.reportersgrafics.net/es/autors/torrents>

En 1935 mantuvo su actividad y al fundarse el diario *Última Hora* (1935-1938), vespertino que introdujo el modelo americano gráfico en el periodismo catalán de los años 30, la firma *Centelles* fue constante. A partir de enero de 1936 fue acreditado como miembro de plantilla, además de continuar publicando en otros medios.

Su evolución en tan poco tiempo no es nada extraña teniendo en cuenta que hacía una década que había debutado en el campo de la fotografía, primero como retratista, después adquiriendo todos los conocimientos técnicos de la compleja sección de rotograbado de un diario y, posteriormente, haciendo tareas de laboratorio y cubriendo la actualidad con Badosa, Sagarra y Torrents, tanto en actos institucionales, acontecimientos sociales y actualidad deportiva y cultural (Ferré, 2020, pp. 275-292).

El golpe de Estado de julio del 36 significó la consolidación de su carrera fotoperiodística gracias al reportaje que realizó en las calles de Barcelona. Algunas de las imágenes, sobre todo *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*, se difundieron por todo el mundo en diarios y semanarios. La fotografía se convirtió en símbolo del triunfo republicano ante los sublevados y, con el tiempo, en uno de los iconos más famosos de la Guerra Civil.

Como el resto de sus compañeros de profesión, se transformó en fotógrafo de guerra. Pero su experiencia es mucho más compleja y se aleja de la representación mítica (Ferré, 2018) del fotoperiodista bélico construida desde la ficción. Su periplo profesional puede dividirse en tres etapas: la primera, desde julio de 1936 hasta septiembre de 1937 como reportero *freelance* cubriendo el frente de Aragón y la retaguardia barcelonesa igual que algunos de sus colegas; la segunda, a partir de septiembre de 1937 cuando es llamado a filas pero no para ir al frente, sino como fotógrafo en el Comisariado del Ejército del Este situado en Lleida; y la tercera, desde diciembre de 1937 hasta enero de 1939 cuando su vida profesional cambió radicalmente. Centelles fue reclamado por el Ministerio de la Gobernación para formar parte del Departamento Especial de Información del Estado (DEDIDE) y, a partir de abril de 1938, fue nombrado jefe del Gabinete

Fotográfico del Servicio de Información Militar (SIM) del Ministerio de Defensa Nacional.

Por lo tanto, su recorrido como fotógrafo de guerra publicando en medios de comunicación barceloneses, españoles y también internacionales se desarrolló entre julio de 1936 y terminó con unas pocas colaboraciones en el primer trimestre de 1938. Como el resto de fotoperiodistas, también vendió imágenes a diferentes organismos propagandísticos. En su caso, es destacable la intensa colaboración con el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

El 25 de enero de 1939 el fotógrafo emprendía el camino del Exilio dejando a Eugènia Martí, su mujer, y a su hijo Sergi de año y medio en Barcelona. En su equipaje llevaba una maleta con miles de negativos y sus cámaras, una decisión que marcaría toda su vida. A pesar de la experiencia acumulada fotografiando la guerra, no pudo seguir: “Tengo un nudo en la garganta. Mi espíritu de periodista ha desaparecido y no me veo capaz de bajar del camión para hacer fotos, ni tampoco desde arriba” escribía en su diario (Centelles, 2009, p. 40).

Evacuado en camión junto con otros compañeros del SIM, su destino fue Figueres y el objetivo montar el Gabinete Fotográfico. Pero el avance de las tropas franquistas era imparable y el 4 de febrero el grupo fue trasladado a Portbou. Al día siguiente de madrugada recibieron la orden de destruir todo el material y archivo del SIM y pasar a pie a Francia por el túnel del tren haciéndose pasar por brigadistas internacionales.

Tras pisar suelo francés, Centelles y sus compañeros fueron detenidos en el campo de Argelers entre el 8 y el 28 de febrero, y de allí trasladados al campo de Bram, donde permaneció del 1 de marzo al 13 de septiembre. En el denominado “campo modelo” por las autoridades francesas el fotoperiodista se transformó en documentalista forjando un legado de 583 imágenes que actualmente constituyen un fondo excepcional en la visualización del sistema concentracionario francés (Ferré, 2005). A su obra gráfica se suma un diario personal, publicado en 2009, constituyendo un testimonio único.

A mediados de septiembre de 1939, Centelles salió del campo para establecerse en Carcasona trabajando en un estudio fotográfico, el dueño del cual había sido movilizado. Vivió en la capital del Aude hasta 1944, tiempo en que se debatía entre emigrar a México con su mujer e hijo –haciendo todas las gestiones para que pudiesen viajar a Francia– o volver a Barcelona. Aunque el gobierno mexicano le concedió permiso para él, no tuvo la misma suerte para poder reunir a su familia (Ferré, 2020, p. 486). Respecto a la vida laboral, es destacable el hecho que durante todo el tiempo siguió trabajando como fotógrafo en diferentes estudios de la ciudad.

Como cualquier refugiado tenía que pertenecer al correspondiente Grupo de Trabajadores Extranjeros (GTE) y el suyo fue el 422. Allí se implicó en la Resistencia montando un laboratorio clandestino para hacer todo tipo de documentación (Pons Prades, 2002, pp. 112-114). En 1944, después de una redada de la Gestapo en la que fueron detenidos y deportados los principales líderes del GTE, la situación de peligro provocó que volviese clandestinamente a Catalunya. Antes de partir dejó su archivo en manos de la familia de la casa donde se hospedaba en Carcasona para que lo guardasen.

Durante los tres primeros años en Cataluña, la familia se estableció en Reus con unos familiares que tenían una panadería. A partir de 1947, ante la llegada del segundo hijo, se mudaron a Barcelona donde Centelles volvería a la fotografía, ahora en el ámbito industrial y publicitario. Al reincorporarse en su oficio, el sector publicitario empezaba una lenta recuperación después del grave retroceso causado por la guerra (Pérez Ruiz, 2001, p. 191). Su trayectoria en este ámbito es tan inmensa como desconocida e, incluso, ignorada. *Fotografía Industrial y Publicitaria Centelles* es una empresa moderna y dinámica, que se enmarca en la corriente renovadora que comenzó en los años 50 y culminó en los 60, considerados la edad de oro de la publicidad internacionalmente. A nivel local, es la década de estabilización de la estructura profesional y del intento de ponerse al nivel de lo que pasaba en el extranjero, como han estudiado Pérez Ruiz (2003) y Checa Godoy (2007). Prueba de ello es la evolución de su empresa, creada en solitario en un local minúsculo de la calle Bonavista. En 1949 se trasladó a

la avenida de la Llum de la plaza de Catalunya y su hijo Sergi empezó como aprendiz. Un año más tarde su vida dio un vuelco al tener que afrontar un proceso judicial.

Desde 1940 la maquinaria represiva del régimen había iniciado la cuenta atrás para juzgar al fotógrafo por masón. Efectivamente había pertenecido a la logia *Adelante* entre 1928 y 1933, y fue dado de baja por falta de asistencia y pago (Ferré, 2020, pp. 217-222). Nunca pidió el documento para finalizar su relación con la logia, por lo tanto, a efectos de la Ley para la Represión de la Masonería y el Comunismo¹⁴ se le consideraba masón. El tiempo jugó a favor de Centelles ya que todos los requerimientos fueron enviados al que había sido el domicilio de su padre, ya fallecido. Así que no fue localizado por las autoridades, pasaron los años y hasta el 6 de diciembre de 1949 no se presentó a declarar en el juzgado para la represión de la masonería de Barcelona (Ferré, pp. 537-547). El resultado final del juicio, con sentencia de 9 de marzo de 1950, implicó prisión atenuada en su domicilio con la obligatoriedad de presentarse una vez al mes o cuando fuese requerido ante la Jefatura Superior de Policía, además de la inhabilitación para poder ejercer el fotoperiodismo o cualquier otra profesión pública. En conclusión:

Analizado el proceso de depuración de Agustí Centelles, y sin ánimo de minimizarlo, podemos calificarlo de suave y afirmar que fue muy afortunado por diversos motivos. En primer lugar, se le juzgó como masón, una actividad de juventud, y no, por ejemplo, por haber formado parte del SIM durante la guerra. En segundo lugar, el contexto represivo del año 1949 no tenía nada que ver con los momentos inmediatos de la postguerra cuando los fusilamientos eran a diario. Si en 1939 se hubiese quedado en Barcelona seguramente las consecuencias habrían sido nefastas para él. (Ferré, 2020, p. 547).

14 Boletín Oficial del Estado. Ley para la Represión de la Masonería y el Comunismo del 2 de marzo de 1940. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1940/062/A01537-01539.pdf> Esta ley fue completada con la Ley para la Seguridad del Estado (29.3.1941) que cubriría las situaciones no previstas en la ley anterior.

Su renovada vida profesional no se vio afectada por el juicio y en 1958 se instaló en un espacio alquilado en la avenida Diagonal, año en que también compró un terreno en Premià de Mar para construir la casa familiar y un local en la calle Ciutat de Balaguer, 31 en Barcelona. Durante la década de los 60 también empezó a trabajar en la empresa su segundo hijo y, como el negocio no paraba de crecer, empezaron a contratar algunos profesionales externos. A partir de 1962, además de la sede de Diagonal, se puso en marcha el estudio de Ciutat de Balaguer, dedicado sobre todo a trabajos en color. En 1968 la familia sufrió la muerte prematura de Eugènia Martí. El fotógrafo continuó trabajando especialmente con los encargos de blanco y negro y el retoque, técnica en la que era un verdadero maestro, mientras que los hijos y el resto de plantilla se dedicaban intensamente a la fotografía en color.

Más allá de la expansión física de la empresa, la lista de clientes indica que Centelles fue uno de los profesionales más cotizados, que trabajó durante años para las agencias locales más importantes, desde la pionera Roldós a O.E.S.T.E., e internacionales como Mc Cann-Erickson, o directamente para empresas de la talla de la multinacional Siemens. También exploró nuevos sectores como la fotografía de ferias y escaparates, además de la industria editorial. Por lo tanto, su trayectoria como fotógrafo industrial y publicitario no es menor, sino la de uno de los profesionales que más contribuyó a la recuperación y modernización de la publicidad, uno de los sectores comunicativos más importantes (Ferré, 2020, pp. 547-581).

Camino de la jubilación, su vida dio un giro radical porque sus últimos años significaron el reconocimiento público de su carrera como fotoperiodista, especialmente de la Guerra Civil. En 1976 el fotógrafo viajó a Carcasona con su amigo el historiador Eduard Pons Prades para recuperar su archivo. Al volver, lo ordenó y clasificó. A partir del retorno de las imágenes en plena Transición, comenzó un proceso de “difusión, reconocimiento, museización y mitificación” de su figura a través de la prensa y las instituciones (Ferré, 2020, pp. 607-653). Empezaba una etapa de actividad frenética con exposiciones, apariciones en medios de comunicación, reconocimiento de su figura –que culminó en 1984 cuando obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas–, publicaciones de libros y

relación con las nuevas generaciones de fotoperiodistas, quienes lo descubrieron y admiraron como referente.

Agustí Centelles murió en Barcelona el 1 de diciembre de 1985. Su trayectoria fotográfica en conjunto es singularmente poliédrica y en todas las etapas demuestra su dominio de los diferentes lenguajes visuales. Siempre se adaptó a las circunstancias más trágicas de la vida y lo consiguió gracias a su profesionalidad, talento y esfuerzo.

2. *Fotografías como moneda de cambio*

Durante la Transición, Centelles siempre explicó públicamente que cuando decidió llevarse parte de sus fotografías al Exilio nunca pensó que harían historia, simplemente no quería que su trabajo sirviese como instrumento de represión para identificar personas. Lo cierto es que, aunque no tuvo en cuenta las repercusiones que este hecho tendría a nivel personal, su archivo se convirtió en moneda de cambio en dos momentos esenciales de su vida como exiliado.

El primero tuvo lugar mientras estaba detenido en Bram. Como cualquier otro refugiado, su objetivo era salir lo antes posible del campo y lo intentó durante meses a través de diferentes mecanismos, todos ellos sin resultado¹⁵. La opción más sólida era a través de su amigo y periodista Josep Aymamí, exiliado en París y que trabajaba en el Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles (SERE), junto con el apoyo del diputado de ERC Antoni Trabal. Aymamí logró contactar con Centelles a mediados de marzo y en su primera carta ya mencionaba el material del fotógrafo: “¿pasaste algún material fotográfico interesante que podamos aprovechar? Manuel Fontdevila ya me ha comentado que podríais hacer algo con él... Sería para

15 Los detalles de estos intentos, a través del Ministerio de Defensa y de la masonería (había pertenecido a una logia cuando era muy joven) se estudiaron gracias al diario y a la documentación personal del fotógrafo conservada y se difundieron en 2009 en el catálogo de la exposición monográfica *Agustí Centelles. El camp de concentració de Bram*, 1939, realizada en el Centre d'Arts Santa Mònica.

traducirse al inglés. Podría ser interesante. Vale la pena considerarlo” (Ferré y Guerrero (ed.), 2009, p. 34).

A finales del mes de mayo la posibilidad de salir del campo se volvía real. Aymamí explicaba por carta del día 27 que desde el SERE comprarían “una copia de cada temática de tu archivo, en el entendido de que te quedes con los negativos y con las copias originales” (Ferré y Guerrero (ed.), 2009, p. 34). Centelles aceptó inmediatamente y todo parecía indicar que en breve se trasladaría a París. Pero a mediados de junio esta operación empezaba a torcerse porque hubo cambios internos en el SERE, hecho que obligó a iniciar de nuevo las gestiones.

Los días pasaban en Bram y a finales de julio el fotógrafo empieza a asumir que la posibilidad de ser libre se desvanece. Pero el 17 de agosto escribe en su diario que el asunto está arreglado y que Trabal le visitará a finales de esa semana. Mientras seguía a la espera, el día 23 un grupo de políticos catalanes visitó el campo por primera vez después de varios intentos negativos. Al enterarse que Centelles tenía el archivo, según su testimonio, manifestaron sorpresa. Pero al hablar con ellos le dio la impresión de que no había nada que hacer para poder salir del campo (Centelles, 2009).

Antoni Trabal nunca fue a buscar al fotógrafo, quien finalmente consiguió salir de Bram al estallar la II Guerra Mundial a través de las autoridades del campo porque se necesitaba mano de obra. Si en los primeros meses de su exilio el archivo se convirtió en moneda de cambio para salir en libertad del campo, dos años más tarde podía ser el pasaporte para regresar a casa, tal y como ha estudiado Ferré (2020, pp. 487-492).

Así, el 31 de enero de 1941 Centelles recibió una buena noticia: el gobierno de México le aceptaba como emigrante. Pero, ante la imposibilidad de viajar con la familia, continuó en Carcasona. En otoño recibió noticias del tándem Trabal –Aymamí que estaban de nuevo haciendo gestiones, esta vez para facilitar su regreso a España¹⁶.

16 Una nota de Trabal muestra que existía un grupo de ayuda entre diferentes personas, pero no especifica cuál es su relación ni da nombres concretos y solamente se les refiere como “nuestros amigos de peña”.

En una carta del fotógrafo del 21 de noviembre, se dirige a un amigo sin identificar, aunque podría ser perfectamente Trabal, ya que el contenido prueba una relación estrecha entre los dos hombres. El texto da un giro hacia el elemento que hace único a Agustí Centelles, el archivo que se había llevado al Exilio.

Hay una cuestión de fondo y principio que me escupe ya que para lograr unos fines particulares míos estas fotos pueden o podrían ocasionar inconvenientes o disturbios en la vida de personas que sean quienes sean y piensen como piensen no soy yo, bajo ningún concepto, quien debo colocarlos en evidencia. Yo preferiría lograr mi objetivo sin que mediara esta transacción vil ya que no considero difícil si no hay de por medio ensañamiento o mala voluntad de los de allá. En cambio, si es absolutamente preciso hacer lo que podríamos llamar 'cambio' he de confesar honradamente que no me siento inclinado a cargar en mi conciencia una responsabilidad semejante. Hasta hoy estoy exento de responsabilidades ante mis propios ojos (y me atrevería a decir que inclusive a los de persona neutral) pero una vez entregado mi pobre archivo ya no podría decir lo mismo y nada hay tan horrible, a mi parecer, como la propia acusación.

(La primera vez que se publica esta carta es en Ferré, 2020, p. 491).

El fragmento anterior permite deducir que, aunque no había visto a su familia desde enero de 1939, su conciencia le impedía convertir el archivo en moneda de cambio para regresar inmediatamente, incluso califica la operación como "transacción vil". Centelles continuó esperando consciente de que las fotografías eran el precio a pagar y que tampoco eran garantía plena de no ser represaliado en Barcelona. Tras diversas gestiones y personas implicadas, esta vía de regreso no prosperó y el fotógrafo siguió en Carcasona hasta 1944.

Mientras el fotógrafo estaba detenido en el campo de Bram, su obra también tuvo consecuencias para su familia. El 13 de marzo de 1939 Eugènia Martí recibía una notificación del Servicio Nacional de Propaganda (SNP) donde se la instaba a entregar "lo que falta del archivo fotográfico del Sr. Centelles que interesa a esta Sección y para

completar informaciones sobre el mismo¹⁷. No habían pasado ni dos meses desde que el fotógrafo había abandonado Barcelona. El documento evidencia que la requisita en su domicilio ya se había efectuado y que los servicios de propaganda franquistas habían tenido tiempo para comprobar que faltaba mucho material¹⁸ (Ferré, 2005, pp. 23-27).

Centelles no tuvo noticias de este hecho y de otras consecuencias del mismo hasta finales de agosto, tal como anotó en su diario: “Me han contado que Eugènia estuvo detenida un día y que la soltaron. En casa, me lo han quitado todo: archivos, materiales, máquinas, accesorios nobles, etc. Me da igual mientras no molesten a mi esposa e hijo y a mi padre” (Centelles, 2009, p. 161).

3. *El archivo: memoria de la Guerra Civil y símbolo del Exilio*

El retorno del legado de Agustí Centelles desde Francia se produjo en un contexto, el de la Transición, de reivindicación de la memoria de la República y la Guerra Civil. Curiosamente la primera difusión masiva de sus fotografías de guerra se realizó a través del cine, en la película de Jaime Camino *La Vieja Memoria* estrenada en 1977 ya que el director utilizó fotos del archivo sobre todo del 19 julio 1936 en Barcelona. Poco después, en febrero de 1978, se inauguró la primera exposición en la sede de Convergencia Democrática de Catalunya del barrio de Gracia, ya que el hijo pequeño de Centelles era militante. Se tituló *Imatges inédites d'un repòrter gràfic 1934 – 1938* y, según las notas del fotógrafo, se mostraron 232 fotografías (Ferré, 2020, p. 616).

17 La carta estaba firmada por Josep Compte, fotógrafo galerista y publicitario que ejercía de *Jefe de la Sección de Fotografía* del Servicio Nacional de Propaganda en Barcelona y estaba llevando a cabo la requisita de material de los fotógrafos profesionales en Cataluña.

18 La orden de entrega de negativos y copias fotográficas era obligatoria ya que, tras ocupar Barcelona, el SNP publicó una nota en la prensa reclamando a fotógrafos profesionales, reporteros y particulares que pasaran por su sede a depositar sus materiales.

La muestra es el punto de partida de un reconocimiento de la prensa de Barcelona, que también marcó un proceso de mitificación de su figura y abrió la puerta a la museización de su obra. Este proceso mitificador (Ferré, 2018) tuvo como analogía la figura de Robert Capa con el apelativo el *Capa catalán* o el *Capa español*, que por primera vez encontramos en la revista *Destino* el 23 de marzo de 1978.

En el conjunto de los artículos sobre esta exposición destacan dos aspectos: la identificación de Centelles como “el fotógrafo de la Guerra Civil” y su proeza de guardar la maleta, objeto que emerge como símbolo de miles de exiliados y de la memoria colectiva, un discurso público que se produce en un momento de incipiente reconstrucción de la memoria republicana y de retorno de figuras políticas y literarias desde el Exilio. En su caso no significa su regreso personal, sino el de su archivo.

En este contexto, la publicación de obras sobre la Guerra Civil y también la II República iba en aumento y era evidente que las fotos de Centelles serían de las más reproducidas y utilizadas, como ya lo habían sido en el momento de su producción. El fotógrafo aprovechó sus apariciones en la prensa para empezar a reclamar también el reconocimiento de sus derechos como autor justo a partir de la primera exposición. Por ejemplo, el 15 de febrero de 1978 declaraba en *El Correo Catalán*: “algunas fotos, sin embargo, han sido utilizadas sin mi consentimiento en algunas publicaciones. No sé si emprenderé alguna acción contra ellos”. Se desconoce si llevó a cabo alguna acción concreta en este sentido, pero sí hizo algo más relevante.

A finales de los años 70 no existía una entidad que velara por los intereses de los autores visuales como VEGAP, creada en 1990, y la Ley de Propiedad Intelectual no se renovaría hasta 1987. Pero sí que existía el Registro General de la Propiedad Intelectual en cada provincia. Centelles confeccionó un álbum de contactos de 4.311 imágenes y

el 24 de febrero de 1978¹⁹ lo inscribió en el registro de la provincia de Barcelona. El conjunto incluye obra de su etapa como fotoperiodista, especialmente de la Guerra Civil, mientras que deja fuera las fotografías realizadas en el campo de concentración de Bram, experiencia vivida en primera persona y de la que no había dado detalles ni a su propia familia (Ferré, 2020, p. 622). Además de la reivindicación constante de su trabajo durante los años finales de su vida, también intentó recuperar la parte de material que no se había llevado a Francia en 1939. El fotógrafo, tal y como explicó a la prensa, estaba convencido que se hallaba en el Archivo General de la Guerra Civil situado en Salamanca e hizo todas las gestiones y consultas al respecto. La respuesta que obtuvo fue negativa. Dónde fue a parar todo lo requisado en la casa del fotógrafo todavía hoy es un misterio.

En octubre de 1978 las fotografías de la Guerra Civil de Centelles entraron en el museo, concretamente en el Centre Internacional de Fotografia (CIFB) de Barcelona, que se inauguró con una exposición de su obra (Ribalta y Zelich, 2011). Su director, Albert Guspi, también le abrió la puerta a exponer en diferentes galerías especializadas de toda España a partir de marzo del siguiente año, empezando por Madrid. Se producía así el inicio de la museización de su obra, que nunca fue concebida para tal fin sino como fruto de la actualidad periodística ni tampoco él mismo se autocalificaba como artista. A la vez comenzó a conocer y tratar con las nuevas generaciones de fotógrafos y también obtuvo el reconocimiento y admiración de todo el ámbito de la fotografía, muy activo en aquella joven democracia.

En 1979 se publicó el libro *Años de muerte y esperanza* de la editorial Blume con texto de Eduard Pons Prades e imágenes de Centelles. La obra es un itinerario fotográfico de 218 imágenes desde la proclamación de la II República hasta 1937, donde el último apartado

19 Registro general de la propiedad intelectual. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Inscripción núm. 59581. 24 de febrero de 1978. Este legado no se hizo público hasta 2011 por parte de la Biblioteca del Pavelló de la República (UB) que lo conserva en depósito.

corresponde a la ayuda catalana al Madrid asediado. Aunque en el texto introductorio Pons explica la existencia de las fotos de Bram, no se muestra ninguna y se anuncia un segundo volumen sobre el Exilio donde se darían a conocer. Tras varios intentos, el proyecto editorial nunca prosperó. No fue hasta 1982 cuando por primera vez se publicaron en un libro cuatro de las imágenes del campo francés. Fue en *Catalunya republicana i revolucionària (1931-1939)* de la editorial Grijalbo, fruto de la colaboración entre Gabriel Jackson y Agustí Centelles, quien contribuyó con 142 de sus imágenes.

El fotógrafo continuaba disfrutando de la difusión en los medios de comunicación y el apelativo *Capa español* o *Capa catalán* ya había hecho fortuna. Centelles era indiscutiblemente el fotógrafo de la Guerra Civil popularizado por la gesta de salvar la maleta con el archivo. La institucionalización de su figura tuvo lugar en 1980 gracias a la exposición *La guerra civil española*, organizada por el Ministerio de Cultura en el Palacio de Cristal de Madrid con cerca de 3.000 objetos y un discurso de eufórica «reconciliación».

En el apartado del catálogo dedicado a la fotografía, el gran referente es Robert Capa y solo se citan dos firmas locales, *Alfonso* de Madrid y *Centelles* de Barcelona. La segunda parte del libro la conforman una serie de entrevistas, una de ellas al fotógrafo a quien se presenta como el *Capa español*. En ella, el propio Centelles declaraba: “la verdad es que se ha mitificado bastante la historia de la maleta con los archivos” (Ministerio de Cultura, 1983, p. 94).

4. El legado Centelles en la actualidad

El fotógrafo ya no pudo disfrutar del éxito de su primera gran exposición retrospectiva, *Agustí Centelles (1909-1985)*. *Fotoperiodista*, realizada en 1988 y comisariada por Pere Formiguera en La Pedrera de Barcelona. Una muestra que ponía en valor toda su trayectoria como fotoperiodista incluía imágenes del legado del Exilio y en su catálogo se publicaban por primera vez algunos pequeños fragmentos de su diario personal. Durante la década de los 90 la obra de Centelles continuó difundándose en algunas obras monográficas,

exposiciones individuales y, evidentemente, en muestras colectivas relacionadas con la II República y la Guerra Civil. La recuperación de su figura fue constante y a la vez parcial, porque las fotografías del campo de concentración y su trabajo como fotógrafo industrial y publicitario todavía no era conocido para el gran público.

No fue hasta en 2004 y en València, la ciudad donde nació, cuando gracias a la iniciativa *Salvem el Cabanyal* que la obra del fotógrafo fue expuesta mostrando las diferentes facetas de su trayectoria en la exposición *Agustí Centelles. VII Cabanyal Portes Obertes* y su catálogo correspondiente. Mención aparte merece la mayor retrospectiva que se le ha dedicado hasta la fecha Centelles: *Les vides d'un fotògraf 1909 – 1985* en 2006. Inaugurada en el Palau de la Virreina de Barcelona, esta muestra itineró posteriormente al Centro Conde Duque de Madrid (2007), a la mexicana Universidad de Guanajuato (2008) y al centro de arte Jeu de Paume en París (2009).

Desde su muerte en 1985, su legado estaba custodiado por su hijo Sergi en el estudio fotográfico familiar y los derechos de autoría gestionados por Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos (VEGAP). Fue entonces cuando se incorporó el material producido en el campo de Bram, posteriormente se digitalizaron los negativos y, ya en 2008, se recuperaron otro centenar de negativos y positivos.

El 2009 fue el año de difusión más intensa de su obra del Exilio. Primero, con la publicación del diario que escribió mientras estaba detenido en el campo de Bram y, en octubre, con la exposición monográfica *Agustí Centelles. El campo de concentración de Bram, 1939* en el Centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona, en la que por primera vez se mostraban parte de sus fotografías y textos de este legado excepcional.

Mientras la exposición todavía estaba abierta al público, Agustí Centelles saltó a la actualidad periodística cuando sus herederos comunicaron que habían pactado la venta del archivo al Ministerio de Cultura por 700.000 euros. Una decisión que eclipsó totalmente la obra del fotógrafo y se convirtió en un debate público sobre una operación polémica políticamente, que ocupó la atención de expertos y

prensa, e insólita en el ámbito de la fotografía española. De acuerdo con Pierre Bonhome, ex director de patrimonio fotográfico de Francia entre 1989 y 2003, este caso significa un precedente peligroso. “El Estado francés no ha pagado nunca una suma de dinero tan considerable por recibir un archivo. Creo que es un muy mal ejemplo y espero que no sea seguido por otros” (TVC, 2010).

Así, desde 2009 el legado de Centelles está depositado en el Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH), paradójicamente en el mismo edificio que alberga el archivo donde se puede consultar su expediente como masón por el cual fue juzgado e inhabilitado durante el franquismo. Al adquirir los negativos y positivos fotográficos, el Ministerio de Cultura se comprometió también a difundir su obra, por ejemplo, con una exposición permanente y una sala con su nombre en el CDMH, dos iniciativas todavía no realizadas.

Respecto al archivo, el CDMH alberga dos fondos sobre el fotógrafo. El primero, Archivo fotográfico histórico de Agustí Centelles i Ossó corresponde a la venta del 2009 y contiene 12.838 negativos de 35 mm. Tras la adquisición el ministerio se comprometió a documentarlo y ponerlo en línea, pero solo una fotografía está accesible en la web PARES²⁰. No hay fecha prevista sobre la finalización de la descripción ni la puesta en línea (Ferré, 2022, p. 188). El segundo se denomina Archivo fotográfico publicitario de Agustí Centelles i Ossó y según la descripción incluye “7000 fotografías en negativo tamaño 35 mm”²¹. Se trata de una donación realizada por los herederos a finales de 2011 en régimen de dación por pago de impuestos sobre la renta de personas físicas al Ministerio de Cultura para su custodia de manera única, permanente e indivisible en el CDMH, tal y como informó la prensa. Este fondo tampoco es accesible en internet.

A pesar del reconocimiento de la obra de Agustí Centelles como gran fotógrafo de la Guerra Civil que fue y de la excepcionalidad de las fotografías producidas en Bram, actualmente la inversión pública

20 CDMH. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/contiene/6978682>

21 CDMH. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/12797143>

de la compra de su obra «histórica» no ha favorecido a su mayor difusión y conocimiento si atendemos a criterios de documentación, descripción del contenido y accesibilidad. Lo mismo sucede en su legado como fotógrafo industrial y publicitario, todavía desconocido y que merecería ser estudiado en profundidad.

Respecto a la maleta–archivo como objeto, su periplo nos muestra las vicisitudes que Agustí Centelles atravesó a lo largo de su vida. Primero para conservar su obra, llevándose la maleta al Exilio y guardándola en los campos de Argelers y Bram, viendo cómo se frustraba la posibilidad de ser libre gracias a las imágenes e instalarse en París; posteriormente, renunciando a su regreso a casa porque no quería que sus fotografías fuesen moneda de cambio ante una posible instrumentalización represiva de las mismas por parte del régimen franquista y, finalmente, ya sí, recuperándolo durante la Transición, época en que clasificó, cuidó y reivindicó su trabajo y pudo disfrutar del reconocimiento público que se merecía por haber realizado un gesto que marcó toda su vida y que también ha tenido repercusión décadas después de su muerte.

REFERENCIAS

- Antebi, A., Ferré, T., González, P. y Adam, R. (2015). *Repòrters Gràfics. Barcelona, 1909-1939*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona y ANC.
- Carrasco, A. (1978, 15 de febrero). Agustí Centelles, fotografiar la historia. *El Correo Catalán* - Centelles, A. (2009). *Diari d'un fotògraf. Bram, 1939*. Edición a cargo de Teresa Ferré. Barcelona: Destino.
- Centelles, S., Centelles, O. y Berga, M. (Eds.) (2006). *Centelles: les vides d'un fotògraf. 1909-1985*. Barcelona: Lunewrg i Institut de Cultura de Barcelona.
- Centelles, A. (2004). *Agustí Centelles*. València: Plataforma Salvem el Cabanyal.
- Checa Godoy, A. (2007). *Historia de la publicidad*. La Coruña: Netbiblo.
- EFE (2011, 19 de julio) El archivo publicitario de Centelles será depositado en Salamanca. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110719/54187793409/el-archivo-publicitario-de-centelles-sera-depositado-en-salamanca.html>
- Ferré, T. (2022). La accesibilidad a los fondos fotográficos históricos custodiados por archivos públicos. El caso de los reporteros gráficos de la Barcelona del primer tercio de siglo xx. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 45(2), 183-189. <https://doi.org/10.5209/dcin.80792>

- Ferré, T. (2020). *Agustí Centelles i Ossó (1909–1985), de la jove promesa del fotoperiodisme als anys trenta fins al mite unívoc del fotògraf de la Guerra Civil construït durant la Transició*. [Tesis doctoral] Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/672051#page=1>
- Ferré, T. (2018). El fotoperiodista como mito: Robert Capa y Agustí Centelles ante la Guerra Civil Española. *Comunicación y Sociedad*, (33), 249-276. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i33.6913>
- Ferré, T. (2014). Vers une iconographie de l'exil: La mise en spectacle du réfugié. *Exils et migrations ibériques aux xxe et xxie siècles*, 6, 162-181. <https://www.cairn.info/revue-exils-et-migrations-iberiques-2014-1.htm>
- Ferré, T. (2012). L'arxiu Centelles: història d'una maleta i el seu contingut. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, 29 (2).
- Ferre, T, Guerrero, M. (Eds.) (2009). *Agustí Centelles. El camp de concentració de Bram, 1939*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Arts Santa Mònica, ACTAR.
- Ferré, T. (2005). *Agustí Centelles i Ossó. Un fotoperiodista a l'exili (1939-1944). Imatges del camp de concentració de Bram*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Història Moderna i Contemporània. [Investigación de DEA] <https://ddd.uab.cat/record/201414>
- Formiguera, P. (Dir.) (1988). *Agustí Centelles (1909-1985). Fotoperiodista*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Huertas, J.M. (Ed.) (1995). *200 anys de premsa diària a Catalunya 1792-1992*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Ical (2011, 17 de diciembre). El fondo publicitario de Centelles llega al Centro Documental de la Memoria Histórica. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/17/castillayleon/1324127320.html>
- Jackson, G. y Centelles, A. (1982). *Catalunya republicana i revolucionària (1931-1939)*. Barcelona: Ed. Grijalbo.
- Ministerio de Cultura (1983). *La guerra civil española: exposición organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Moya Angeler, J. (1978, 23 de marzo). Agustí Centelles: imágenes que hicieron historia. *Destino*.
- Pérez Ruiz, M. Á. (2001). *La Publicidad en España. Anunciantes, Agencias y Medios. 1850-1950*. Fragua Editorial.
- Pérez Ruiz, M. Á. (2003). *La Transición de la publicidad española. Anunciantes, Agencias centrales y Medios. 1950-1980*. Fragua Editorial.
- Pons i Prades, E. (2002). *Los senderos de la libertad. Europa, 1939-1945*. Flor del Viento Ediciones.

- Pons i Prades, E. y A. Centelles (1979). *Anys de mort i d'esperança. Els catalans a la república i la guerra*. Ed. Blume, 1ª edició.
- Ribalta, J. y C. Zelich (2011) (ed.): *Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (1978-1983)*. MACBA.
- San Agustín, A. (1984, 4 de octubre, 4). Jamás pensé que mis fotos harían historia. *El Periódico de Catalunya*
- TVC (productor). Martín, I., Pigrau, M. (2010) *Memòria fotogràfica. 30 minuts*. CCMA. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/30-minuts/memoria-fotografica/video/3001010/>



Magia. Del mito a la realidad virtual

RAMÓN MAYRATA

*Director de Maese Coral. Revista de investigación
de la historia del ilusionismo*

Cada época se alimenta de ilusiones; sin ellas los hombres deben renunciar de inmediato a vivir y el espacio humano desaparece.

Joseph Conrad, *Victoria*

1. Introducción: realidad y ficción

Los seres humanos ¿estamos preparados para lo real? Estremece pensar lo extremadamente frágiles que somos los seres humanos al exponernos a la realidad. Es sobrecogedor. Aceptamos y soportamos penosamente lo real cuando se muestra hosco y desapacible. Tendemos a escapar del «mundo real», a rechazarlo, empleando distintos métodos. Algunos radicales. Aniquilamos lo real destruyéndonos a nosotros mismos mediante el suicidio o lo suprimimos mentalmente a través de la psicosis. Pero existen otros procedimientos menos drásticos para esquivar lo que nos contraría: raramente, la aceptación y la distancia. Con más frecuencia, nos fugamos del «mundo real» duplicándolo en ilusiones y fantasías. Seguramente los seres humanos estamos más preparados para ver fantasmas que para ver lo real. Los fantasmas se asocian a la práctica de hacer visible en el espacio físico lo que existe en la psique, los sueños o la imaginación. Los testimonios de la práctica de desplazar fantasmas o apariencias engañosas desde los sueños o la imaginación al espacio físico se remontan a una historia secular, donde inicialmente lo virtual se asocia con la magia y la religión. Hay una poética antiquísima de la reaparición del sueño en la vigilia, del sueño considerado como una premonición de algo que va a ocurrir y, por lo tanto, se convierte en el modelo al que se ajusta nuestra forma de concebir el futuro. Una poética que extrae las imágenes de los sueños –las apariciones o fantasmas– y las transforma en fenómenos lumínicos

perceptibles para el ser humano mediante tecnologías ópticas, catóptricas, químicas o mecánicas, vinculadas a una mentalidad mágica y un planteamiento ilusionista. Lo virtual se vale, desde tiempos remotos, de tecnologías precisas, del conocimiento de los fenómenos ópticos, del aprovechamiento de las características de la percepción humana, del ingenio para crear ilusiones o para poner en evidencia las ilusiones que crea la propia naturaleza y, ciertamente, de la ocultación de la causa y del soporte de la gestualidad, la palabra, la música, los sonidos y la escenografía.

Es difícil considerar la ilusión sin conceder algún tipo de realidad a sus efectos. Los espacios abiertos por la imaginación en el «Más Allá», en el pasado o en el futuro, en la soledad de nuestro interior, desbordan el escenario inicial de la mente y penetran en el espacio físico. Freud, que se insurgía ante las ilusiones que distorsionan la realidad y nos impiden aceptarla tal como es, atribuía a la ilusión la propiedad de servir de protección frente a la violencia, siempre arbitraria y sin sentido, de lo real (Freud, 1969). Se trata de un recurso tan generalizado y extendido que podemos considerar que constituye una característica esencial de la acción humana. ¿Podemos afrontar la realidad sin ese mecanismo de defensa que es la ilusión que indefectiblemente se desvanece?

2. El arte sin nombre

Durante miles de años los chamanes, los magos rituales, los sacerdotes de las antiguas religiones, desarrollaron un arsenal de técnicas mágicas elaboradas para crear una doble realidad, que hiciera visible las creencias y, de esta manera, hacer habitable las duras circunstancias en las que se desenvolvía la vida de los seres humanos, ofreciendo un sentido a lo que no parecía tenerlo. También, sin duda, para garantizar su poder sobre la comunidad. Eran técnicas mágicas, desconocidas por la mayoría, con las que pretendían modificar la realidad o figurar lo invisible, configuraron un saber al que nunca otorgaron nombre, del que se mostraban los efectos, pero no la realidad oculta que los provocaba, velada por el secreto.

Bajo la cobertura de una poderosa carga emocional, las técnicas de prestidigitación eran difíciles de percibir, aunque no poseyeran la sutileza que alcanzarán cuando el ilusionismo se convirtió en una actividad artística. Se empleaban para la ejecución del «instante de prestidigitación» por chamanes y sacerdotes en un contexto ritual y no eran percibidas por las gentes como algo desligado del rito. Por eso no es sencillo encontrar imágenes explícitas de las ilusiones y juegos de magia insertos en prácticas religiosas y litúrgicas arcaicas. Las técnicas constituían un instrumento de magia con el que comunicar las creencias y hacer visible lo invisible. Lo que se veía era lo que se creía.

Para el ilusionista Juan Tamariz la magia [*ilusionista*] es una de las artes escénicas que representa [...] los deseos y sueños arquetípicos del hombre, a un nivel simbólico que los hace realidad, que hace posible lo imposible... Utiliza la vía artística con una técnica muy compleja (digital, corporal, de miradas, de palabras, etc.), encubriendo estas técnicas, ilusionando a los sentidos y a la mente [mediante] la psicología de la percepción, la atención y la memoria. Se basa en estructuras de tipo dramático –presentación, nudo, conflicto, desenlace– pero sin ese desenlace o con un desenlace solución del tipo el mago tiene poderes (Tamariz, 2016).

Del «arte sin nombre», se puede rastrear la existencia a partir de los supuestos de los arqueólogos o a través de ciertas descripciones de sus efectos en los textos más antiguos. Son testimonios extremadamente ambiguos y fragmentarios que aluden a juegos de magia que continúan formando parte efectiva del repertorio de la magia moderna porque persisten en el tiempo y siguen ejecutándose hoy día, miles de años después. Es algo realmente sorprendente, pues sugiere una continuidad y pone en tela de juicio uno de los fundamentos del ilusionismo: el secreto. ¿Por qué han logrado sobrevivir al sincretismo desconcertante que ha sustituido al rito en nuestro mundo postmoderno? ¿Por qué han logrado permanecer en otro tiempo distinto al que fueron concebidos?

En el seno de culturas distintas, el «arte sin nombre» proporcionó al rito la capacidad técnica para crear una doble realidad que permitía sobrepasar los límites de la naturaleza y la condición mortal, al

menos en la ficción ritual. Sus practicantes articularon un lenguaje universal de la ilusión. Un lenguaje capaz de ser reinterpretado en cada época y en cada cultura pues permite expresar contenidos que son intemporales y, al tiempo, formular nuevas preguntas. La creación de la doble realidad es inherente a lo simbólico y seguirá ofreciendo el poso de un sentido cuando la magia de los «hacedores de imposibles» se desprenda del ritual.

Esta es la razón por la que los cubiletes, el trueque de cabezas, las regurgitaciones, los efectos con espejos o magia catóptrica, los efectos ópticos, la conversión del agua en vino, los escamoteos, las apariciones y desapariciones, las metamorfosis, las adivinaciones, aquellos juegos y efectos de los que tenemos noticia de que se ejecutaban en tiempos remotos, se siguen realizando hoy en día. Estos juegos nos permiten rehacer el conjunto de creencias y prácticas basadas en la convicción de que el ser humano puede intervenir en el determinismo natural, bien completándolo o bien modificándolo, mediante la manipulación o el encantamiento de ciertos poderes, accesibles a través de aptitudes, conocimientos o técnicas especiales.

¿Desde cuándo existen testimonios de una magia ilusionista percibida como una actividad emancipada de la magia ritual? Durante largos períodos es difícil, casi imposible, deslindar la magia ritual y la magia espectacular. La diferencia entre la magia ritual y la magia ilusionista se produce en la mente del espectador. Y es en la mente del espectador donde la magia ilusionista se desprende la actividad del chamán, de los ritos de iniciación, de la fiesta dionisiaca o de la celebración del retorno de las peregrinaciones. Una experiencia de orden subjetivo que reside en la vivencia de quien cree asistir a un rito o piensa que está asistiendo a un espectáculo o una representación. Aunque es probable que estas dos personas asistan a ambas cosas simultáneamente sin saberlo, porque el rito es inviable sin espectáculo y en el espectáculo sobreviven adherencias del rito.

La aparición del «arte sin nombre» como ilusionismo está ligada al paso del mito al logos. La magia ilusionista china ilustra la idea budista según la cual la realidad material no es más que un señuelo, una ilusión. De manera que más que crear la ilusión de un mundo real,

revela el carácter ilusorio de la realidad. Sin duda las invenciones de los magos indios y chinos tuvieron un destacado influjo en la creación de un corpus universal de juegos de magia. También Grecia y, muy especialmente Creta, serían centros de difusión muy activos de la magia ilusionista. Las tribus nómadas del Asia Central, que contaban con excelentes «entretenedores», como los gitanos errantes, contribuirían a su propagación. En algunas culturas los juegos de magia se asocian con el faquir y el mendicante religioso.

3. *Secularización*

En Europa, a partir del siglo XIII, la magia ilusionista empieza a secularizarse y a convertirse en un arte escénico que tendrá un papel crucial en la configuración de la manera de percibir y sentir la realidad de la cultura moderna, en las tecnologías que posibilitan la sociedad del espectáculo, en la aparición del cine y en el desarrollo de la realidad virtual que invade nuestro espacio físico (During, 2004).

En el Renacimiento los juegos de magia, con el desarrollo de un embrionario método científico y el proceso de racionalización cultural, se producen en un entorno distinto. Las condiciones de la ilusión se modifican pues el ingenio humano ya no se engaña a sí mismo. Es capaz de crear y reproducir los engaños y, en consecuencia, de desengañar y desengañarse. Cervantes escribirá en el Persiles: “Porque ninguna ciencia, en cuanto a ciencia, engaña: el engaño está en quien no la sabe” (Cervantes, 1984).

En el siglo XVI conviven tres tipos de magos que practican tres formas distintas de magia ilusionista, desde la más popular hasta aquellas que desarrollan lenguajes artísticos sofisticados, elaborados con la participación de artistas, técnicos y científicos de disciplinas variadas.

La magia ilusionista, en Occidente, intenta escapar –lo logra sólo en parte– al control de la Iglesia, aprovechando la presión del público que desplaza el espectáculo religioso hacia un espectáculo profano. Se hará presente en la vida social y cultural de las principales ciudades de Europa, para quebrar el ritmo de lo cotidiano y situar al

espectador en el ámbito de lo excepcional, ofreciendo a su público una realidad alternativa (Mayrata, 2013).

Por una parte, persiste una magia popular que tiene como referente a los trasechadores medievales, en los que sobrevive la tradición juglaresca. Estos magos populares actúan en representaciones callejeras, se muestran en ferias y fiestas, forman parte de las compañías itinerantes de volatines e incluso acceden, con el tiempo, a corrales y teatros a través de las compañías de Comedia del Arte y de la asociación de los «jugadores de manos» con los volatineros. Desde su nacimiento, probablemente en el siglo XII, las ferias fueron el marco de espectáculos temporales y de celebraciones festivas. Pero, a partir del siglo XVI, el teatro profesional extendió su calendario de representaciones al año entero y se multiplicaron los géneros del espectáculo, descritos especialmente por Tomaso Garzoni (Garzoni, 1585).

Asimismo, se desarrolla una magia cortesana, ligada a la diversión privada, en espectáculos como los de los magos Dalmau, el *Tortosino* (Crimi, 2011), o Scotto, de alcance internacional, que darán origen a un nuevo tipo de y a especialidades como la cartomagia o el mentalismo.

Y surge un tercer tipo de magia que podríamos denominar erudita, que se fundamenta en el hermetismo renacentista y en el desarrollo de la ciencia, de la que sería exponente el matemático Luca Pacioli, autor de una recopilación de juegos matemáticos, en la que incorpora las nuevas concepciones filosóficas de la magia y recurre a los conocimientos científicos para crear nuevos juegos o renovar los existentes (Mayrata, 2018a).

Este último tipo de mago erudito procede de distintos ámbitos del saber: del arte como Leonardo, de la magia natural como Giovanni Battista della Porta, de la ingeniería o la escenografía. Está vinculado al fasto ceremonial, al que aplica los logros técnicos del Renacimiento, como la invención revolucionaria de la perspectiva, los desarrollos de la mecánica, de la neumática y de la óptica, la creación de autómatas, los mecanismos escénicos, el uso de la pirotecnia y el empleo de la cámara obscura que, posteriormente, fueron utilizados en las mascaradas el drama, el ballet o la ópera (Mayrata, 2017).

4. Autómatas, proyecciones y fantasmagorías

La magia secularizada, despojada de su fundamento sobrenatural en un arte escénico, tendrá un papel crucial en la configuración de la manera de percibir y sentir la realidad de la cultura moderna, en las tecnologías que posibilitan la sociedad del espectáculo, en la aparición del cine y en el desarrollo de la realidad virtual que invade nuestro espacio físico. La presencia del cuerpo humano empieza a no ser tan imprescindible en los escenarios en el siglo XVIII, a medida que los ilusionistas abandonan la calle y empiezan a actuar en los teatros los programas de los más destacados ilusionistas de aquel siglo, como Comus, Pinetti o Robertson, incorporarán autómatas, proyecciones de linterna mágica y fantasmagorías (Mayrata, 2021).

Hoy en día, el imaginario de los magos actuales, amueblado casi exclusivamente por la cartomagia, la magia con monedas y un escaso puñado de grandes ilusiones, no contempla esta clase de manifestaciones. Pero en los siglos más brillantes para la magia ilusionista, el XVIII y, sobre todo el XIX, no sólo formaban parte, inexcusablemente, del repertorio de los magos, sino que, como comprobaremos más adelante, constituían la parte más numerosa y esencial de sus espectáculos.

En concreto, los autómatas constituyen un género específico dentro de la historia del arte y tienen un lugar destacado en la historia del ilusionismo. La capacidad de crear la vida es un tema recurrente en mitos y leyendas que anima la fragua de Vulcano, o el mármol de Pigmalión. Los autómatas confieren materialidad física a este deseo de creación que la teología rechazaba, como muestra la leyenda del Golem, porque encubría la pretensión de ser como Dios. El «autómata» adquiere existencia, como un ente autónomo, en muchos ingenios y artilugios que, como señala acertadamente Michael Camille (2000), entran de lleno en la magia ilusionista pues sus constructores a menudo “tratan de borrar su propia construcción”. Funcionan con duplicidad, escondiendo su mecanismo. Muchos están concebidos en su totalidad con un planteamiento ilusionista, pues no responden a mecanismo alguno, sino a trucajes ocultos. Algunos encubren en su interior un cuerpo humano que, verdaderamente, les hace funcionar

como el “turco ajedrecista”, sobre el que Allan Poe escribirá un célebre ensayo (Mayrata, 1990).

5. *La linterna mágica*

Los ilusionistas dieciochescos también incorporaron a sus espectáculos las cajas misteriosas, dotadas de un ojo de cristal, en cuyo interior prendían una luz que dejaba escapar una imagen con la claridad de un amanecer. La linterna mágica que proyectaba la luz, a través de una forma pintada a mano sobre cristal, podía suscitar casi cualquier imagen. El aparato difunde una nueva cultura visual que convierte la imagen en una fuente primordial de información y conocimiento. Pero la percepción comprueba, una y otra vez, que es ilusoria y engañosa. Por eso el arquetipo de la visión se vuelve fantasmal en el siglo XVIII (Mayrata, 2017).

Los seres humanos habían sido adiestrados para ver seres que no son visibles: dioses, demonios, monstruos o fantasmas. Todos estos seres improbables tenían en el otro mundo su domicilio fijo. Al igual que los antepasados. Con el proceso de racionalización y el debilitamiento o desaparición de la creencia en otra vida, estos seres fueron desalojados del «Más Allá» y tuvieron que ser reabsorbidos por la mente. En cierto modo los pensamientos se saturaron de espectros que se materializaban a través del sueño, las pesadillas, la alucinación, el delirio o la locura. También a través de la óptica. Los fantasmas, por supuesto, no tienen un origen sobrenatural. Son consecuencia de la amalgama entre los sentimientos y la imaginación.

El mundo moderno –escribe Jean Clair– todavía está habitado por la memoria, tenaz como el remordimiento, de demonios y los dioses, y es la tarea del poeta, pintor y filósofo, resucitar su presencia, es decir, bajo la luz fría y precisa del eterno retorno de lo mismo en el corazón de la modernidad, para descifrar los glifos y gráficos que inscriben en la mirada del hombre contemporáneo la antigua fatalidad en el común de los días (Clair, 1989).

6. *Magia romántica: La Fantasmagoría*

La Fantasmagoría será la respuesta tecnológica y artística de una época para hacer visible la poderosa carga espectral recluida en el cerebro. La poética romántica de la magia ilusionista, mediante la fantasmagoría, culmina un proceso de espectralización de las imágenes, de descorporización. La nueva tecnología producía imágenes sin soporte material alguno que otorgaban semblante a lo invisible, lo inmaterial o los espíritus y penetraban en la mente sin someterse a los obstáculos y reglas del mundo real. Se iniciaba un extraño proceso que alteraría la percepción de lo real y lo representado y acarrearía el descrédito de la naturaleza física y su sustitución por un espacio mental poblado de fantasmas y espectros, siniestras hechuras, liberadoras apariencias, soberbios simulacros y turbadores espejismos.

Lo que otorga un horizonte al espectáculo de la fantasmagoría no es solo la ilusión visual sino los deseos que la impulsan. Su capacidad para acceder al ámbito de lo fantástico y maravilloso, de agitar las sombras en la efervescencia de la mente, de convocar a los espectros de un mundo fantasmal que no acaba de desvanecerse.

Los tenaces fantasmas que han resistido a los embates de la razón, los fantasmas modernos, son sombras desencantadas que provocan un conflicto en el espectador entre lo que ve y lo que cree ver, entre la experiencia sensorial y el juicio racional. El espectador dudaba de la existencia de fantasmas, pero los veía realmente. Al tiempo sentía el deseo de ver a los muertos. La conexión con el deseo es crucial, porque es el deseo el que modifica nuestra percepción. Una condición de los fantasmas señala Gilles Deleuze es que no representan una acción ni una pasión, son consecuencia de ellas –de la acción y de la pasión–, es decir, estricto acontecimiento.

Se trata de una técnica de defensa ante lo real, una reacción ante una realidad carente de sentido que, a menudo, nos resulta ardua de sobrellevar, mediante la creación de «otra» realidad imaginaria pero que se puede experimentar y está abierta a todas las posibilidades.

7. *Poética realista*

Jean-Eugène Robert-Houdin, desarrollará una nueva poética de la magia que fue capaz de conciliar la práctica de la magia escénica con la realidad cotidiana de la vida moderna modelada por el acceso de la burguesía industrial al poder, el modo capitalista de reproducción de la riqueza y una concepción de lo humano que se identifica exclusivamente con la parte racional. Una visión del universo técnica e instrumental y una concepción positivista que afirma tajantemente que el conocimiento ha de someterse al escrutinio del método científico. En sus *Veladas fantásticas*, Robert-Houdin reintroduce la magia en un ámbito del que estaba excluida y encuentra para ella no sólo acomodo, sino un lugar destacado. Para ello plantea una propuesta “cientifista” incorporando a la magia un método que aspira al rigor científico adquirido por las ciencias naturales, basado en la naturalidad derivada de la observación de la naturaleza, la experimentación, la incorporación de la tecnología. Se ayuda del electromagnetismo, la óptica, la química, la mecánica para inventar o perfeccionar juegos y efectos.

Hofzinsler renovará y desarrollará, específicamente, la cartomagia, aplicando un enfoque minimalista y diseñando unas sesiones de magia de cerca, para grupos escogidos, con el nombre de *Una hora de engaño*.

8. *Auge del espiritismo*

Con sentido opuesto, hacia la mitad del siglo XIX surge un nuevo fenómeno social, exportado desde Estados Unidos y acogido en Francia, que se extendería rápidamente por todo el mundo: el espiritismo. Debido a la gran popularidad de las sesiones mesiánicas y al extremado interés que despertaba el «Más Allá», las sombras y los fantasmas serán el soporte material de una parte de la creación artística, del pensamiento y del mundo del espectáculo. En ellos se hace visible lo que no se ve, se encarna la presencia de lo desconocido. La magia escénica recurre a los procedimientos de la catóptrica para crear la ilusión fantasmal en el escenario y no en la pantalla de las fantasmagorías,

introduciendo imágenes refractadas –por medio de espejos y lentes giratorias– de actores que operan fuera de la vista del público.

Pero también surgió un nuevo género dentro del ilusionismo: los espectáculos de desenmascaramiento. Fueron numerosos los ilusionistas que se dedicaron a desenmascarar a los médiums y espiritistas que afirmaban mantener un contacto genuino con los espíritus, y protagonizar auténticos trances, levitaciones, ver a través de los cuerpos opacos o mover objetos sin contacto.

Por entonces Barnum desarrolló en Estados Unidos el Museo Moderno, el concierto popular y el circo de tres pistas, así como la publicidad moderna y, sobre todo, el concepto del espectáculo. Estaba convencido que no les importaba ser engañados, siempre que la ficción les produjera emoción, sensaciones, extrañezas. También si se hallaba vinculada al placer sensual negado por el puritanismo. Barnum creía que la diversión era una prerrogativa del pueblo, de las masas, de la gente corriente –por entonces existía un auténtico arsenal de palabras para designar al colectivo– y que, si se le priva de ella, apenas le queda otra cosa que una vida frustrante (Mayrata, 2018b).

El papel del ilusionismo en el desarrollo de las tecnologías y del concepto mismo de espectáculo fue determinante. La alianza secular con la tecnología permite al ilusionismo renovar la capacidad de extrañeza en cada época. En las sociedades industrializadas la relación se incrementa. Con el desarrollo de los nuevos medios, el ilusionismo debe adaptarse a una nueva relación óptica, sin desvincularse de la desenvoltura y desinhibición de las artes populares.

Eric Barnouw señaló esta tendencia que hace coexistir a los cuerpos con las imágenes autónomas (Barnouw, 1981). Si la fantasmagoría era el espectáculo representativo de la magia romántica, los espectros refractados lo serán de una corriente de la magia más acorde con el realismo y el naturalismo que se impone en el teatro.

9. *Cultura eléctrica*

Este procedimiento coexistirá con el auge de lo que se ha dado en llamar «cultura eléctrica» en el último tercio del XIX, la magia teatral

tuvo un papel destacado en las innovaciones que se producen en los escenarios, fruto de los cambios que la electrificación provocó en el mundo del espectáculo. Muchos de los espectáculos sitúan en una encrucijada la técnica científica y las preocupaciones estéticas.

El ilusionista Buatier de Kolta patenta en 1886 los dispositivos de su espectáculo *Magia Negra Moderna* en el que desarrolla las técnicas del Teatro Negro, empleando el poder de la luz tanto para mostrar como para ocultar. Inaugura una nueva era en la historia de los espectáculos de magia que permite realizar efectos hasta entonces imposibles: “El Teatro Negro ha sido un importante factor de innovación que ha contribuido a la evolución y transformación tanto del escenario teatral como del espectador” (Tabet, 2013).

Una larga serie de dispositivos visuales y de atracciones, como el panorama, los museos de cera, los acuarios, las exhibiciones de feria y los espectáculos de magia, coinciden en el propósito de mostrar imágenes animadas. En 1892, el ilusionista Émile Reynaud proyecta en el Museo Grévin de París imágenes en movimiento, pequeñas películas de animación, con el nombre de *Pantomimas Luminosas*. El aparato utilizado, el praxinoscopio, en 1892, emplea una rueda de espejos que reflejan unas imágenes dibujadas sobre tiras de papel. Supone una verdadera ruptura con los dispositivos ópticos anteriores en los que la imagen se hallaba prisionera en el aparato y sujeta a una acción circular sin principio ni fin (Dulac y Gaudreault, 2006).

Es la época de las Grandes Compañías que recorrían el mundo entero y competían en magnificencia con las compañías de ópera. En grandes ciudades, como Londres, en 1903, llegan a coincidir hasta seis grandes espectáculos. En 1903, *Okito* en el teatro Alhambra; *Downs*, en el Empire; *Thurston*, en el Tívoli; *Valadon*, en el Egyptian Hall; *Lafayette*, en el Hippodrome; y *Le Roy*, en el Oxford.

A principios de siglo xx la magia teatral vivía una edad de oro. Había sabido conjugar el desarrollo de técnicas propias con la incorporación de los avances científicos y las nuevas tecnologías, la inspiración de la literatura y las bellas artes para dar respuesta a los

deseos de reencantamiento de un mundo al que triunfo del método científico privaba de misterio.

Pero sus días están contados. Cuando tienen lugar las primeras proyecciones del cinematógrafo, el cine inicial, el cine de efectos es “a la vez un número de vodevil, una función de linterna mágica, un número mágico, un espectáculo de feria o un número de café concierto”. Según Tom Gunning, los primeros espectadores del cine participan plenamente en lo que él llama “una estética de la sorpresa” (Gunning, 2005). El ilusionista Georges Méliès, en su búsqueda de la ilusión, incorpora al cinematógrafo la maquinaria teatral, la prestidigitación, los efectos ópticos, la pirotecnia y el coloreado de las películas. Y, también, los desplazamientos verticales y horizontales, la parada de la cámara, el plano general, los fundidos, los encadenados, la sobrepresión y el montaje, que “se enraízan en técnicas claves del cine” (Morin, 1985, p. 59).

10. Goldin y Houdini y la industria del espectáculo

Tras la Primera Guerra Mundial los grandes espectáculos tuvieron que afrontar cómo digerir en un escenario lo que había sucedido en el campo de batalla, su sentido o su sinsentido. Tras la contienda se espera que los espectáculos fueran provocadores y emocionantes. Es la época en que Horacio Golding atraviesa el cuerpo de un hindú con un obús y pasa su brazo a través de un agujero en el estómago. En la que Chung Ling Soo atrapa con los dientes una bala, que le costará la vida en escena. En el que Horacio Golding, de nuevo, incorpora la sierra circular que trocea un cuerpo vivo que luego se recompone. En la que Florences y Frakson extraen de la nada cigarrillos encendidos. En la que Houdini desarrollará un nuevo género mágico –el escape– y hará desaparecer un elefante.

Goldin y Houdini desempeñaron un papel protagonista incorporación de la magia a la moderna industria del espectáculo destinada a procurar diversión a una sociedad masificada, en un momento crítico en el que la magia teatral empieza a declinar. A partir del anhelo generalizado de librarnos de lo que nos oprime, de lograr evadirnos de

cualquier prisión o atadura, Houdini compuso un contundente personaje de ficción. Se trata de un mago moderno al que presta su temperamento, carácter, preparación y conocimientos, ajusta a los códigos de la escena y reconcilia con las demandas del público.

La magia de Houdini responde a un nuevo imaginario. Un cambio fundamental que significó para la magia lo que vanguardias, como el futurismo, representaron para las artes plásticas y la literatura. Houdini concibió y practicó una nueva estética, acorde con la mentalidad moderna y las nuevas realidades, tomando como modelo las proezas de la aviación y del deporte y sus características: el movimiento, la energía, la rapidez, la velocidad. Por entonces un joven mago consigue engañarle con un juego de cartas. Dai Vernon, que adoptará la divisa de «el único mago que engañó a Houdini», despliega las bases de la moderna magia de cerca que adquirirá un desarrollo exponencial hasta nuestros días.

Al final de la década de los 30 la irrupción del cine sonoro y de la radio, junto a la Gran Depresión, dieron un golpe de muerte a la magia teatral y al vodevil. Miles de teatros desaparecieron. La Segunda Guerra Mundial aceleró la transformación del ocio y el espectáculo en una actividad doméstica. Alcanzó una gran envergadura la presencia de la ciencia y de la técnica. Muchas invenciones –el radar, helicópteros, y, desde luego, la bomba atómica– influyeron de manera directa en el resultado del conflicto. La ciencia se convirtió en el elemento determinante en el imaginario de postguerra. Estados Unidos intensificó la tecnologización del país introduciendo nuevos electrodomésticos que afectaron a los medios de comunicación, al ocio y al espectáculo. Radio y televisión se convierten en elementos esenciales de un nuevo estilo de vida doméstico que contribuyó al rápido declive del vodevil, la desaparición de las grandes compañías de magia e, incluso, a la desaparición total de la magia de los teatros y su destierro al Music hall.

Muchos magos se vieron obligados a abandonar la profesión. Otros adaptaron sus números a las salas de fiestas, actuando para un público distraído, más interesado en el alcohol y el sexo que en lo que sucedía en la pista. Cuando el empuje implacable de la televisión fue

desterrándoles también de las salas de fiestas, se intentaron acomodar al nuevo medio. Muchos no lo lograron. Su estilo se había fraguado en el escenario y resultaba ampuloso y exagerado en una pequeña pantalla que trasladaba el espectáculo a la sala de estar.

11. Close-up

Fue, sin embargo, la oportunidad para la magia de cerca. La magia estaba cada vez más lejos, pero se veía cada vez más cerca. Más que un tipo de magia fue una actitud. Una depuración en busca de la pureza original de un arte que muchos percibían que se había trivializado o había perdido su razón de ser. En arte esta clase de reacciones se producen periódicamente. A finales del siglo XIX se persigue el «Arte Total», la fusión de la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura en una única expresión artística: la ópera. A comienzos del siglo XX, las vanguardias artísticas buscarán la emancipación de cada una de las artes y su reconstrucción a partir de los elementos esenciales que las constituyen y diferencian de las demás. A lo largo del siglo XX, las generaciones influidas por el arte de vanguardia buscan en el arte de lo imposible la conciencia del misterio, la capacidad de penetrar en los niveles más profundos y menos conscientes de la existencia

El papel equiparable de los aficionados con los profesionales da una idea de la transfusión de nueva sangre artística que supuso. Inicialmente su desarrollo se produjo en círculos casi clandestinos, de manera fortuita y en espacios informales. No existían locales específicos para su explotación comercial, pero restauraron la presencia física del mago en la vida cotidiana.

En los años 70, esta actitud fraguó en el mundo de la magia, en distintos países, un movimiento crítico de renovación, un movimiento de vanguardia. Los programas de televisión cambiaron. Durante mucho tiempo los magos habían acudido a la televisión a realizar los números que hacían en el teatro o en la sala de fiestas, sin variaciones. La respuesta del público nunca tenía la intensidad que provocaban en sus actuaciones en directo. Pero los nuevos programas mejoraron la

recepción y verosimilitud de la magia televisiva, al estimular la identificación de la audiencia con el espectador o los espectadores, a los que expresamente se les hacía magia en el plató. La magia de cerca fue decisiva para suscitar en los televidentes la sensación de asistir desde sus casas a lo que estaba sucediendo en el estudio de grabación.

A finales de los 90, el vídeo permitió reinventar la magia de calle... pero en la televisión. Se concibió la brillante idea de sacar la magia de los estudios y grabar los juegos supuestamente en cualquier lugar, de manera no premeditada y en circunstancias incontrolables. En apariencia parecía dar la vuelta a la evolución histórica de la magia para regresar al punto de partida: el mago callejero enfrentado a una audiencia espontánea. Pero sólo en apariencia. Una apariencia que otorgaba mayor frescura y verosimilitud a una grabación y, en consecuencia, sin la presencia viva del mago.

En nuestros días, los equilibrios entre arte, ciencia y tecnología se han visto alterados tras la introducción de las tecnologías de la información y la comunicación (Alsina, 2007). La magia ilusionista ha sobrevivido al advenimiento de todas las nuevas tecnologías y nuevos modos de creación de imágenes artísticas. Para el mago la gran interrogante es la figura de este espectador mediático del siglo XXI para el que lo sólido no existe. ¿Un espectador, sometido a un flujo constante que acaba produciendo saturación y tedio? O, por el contrario, ¿el flujo que no cesa desencadena una recreación continua de posibilidades que, como la magia, dota a la realidad de apariencias impensables? En nuestra época, la óptica de la transformación y las tecnologías inalámbricas permiten concebir insospechadas perspectivas a lo fantasmal, a aquello que Philip Ball denomina “la turbulenta relación del ser humano con lo invisible: desde los mitos griegos hasta las últimas tecnologías bélicas para no ser visto, pasando por los mundos microscópicos”. Mediante la tecnología informática esta clase de entornos ha alcanzado un gran desarrollo y se puede crear una simulación programando una representación que imite un sistema o proceso que puede resultar más auténtico que la realidad que percibimos a través de nuestros sentidos. La teoría del caos, la ciencia de la complejidad, la geometría fractal, la cibernética y la inteligencia

artificial empiezan a formar parte de la teoría de la magia. Y la magia viva se vale de las tecnologías más avanzadas, con las que el espectador aún no está familiarizado, para poner a prueba los nuevos límites de lo imposible. Tablets, móviles, hologramas, realidad virtual, láser forman parte del equipaje del mago para crear e incrementar la intensidad de sus ilusiones. La realidad aumentada, el control visual de los ordenadores, los números con robots, el uso de móviles emergentes, de audio direccional, de cámaras 3D y sensores de posicionamiento forman parte de la puesta en escena. El diseño y desarrollo del software es parte integrante y esencial el planteamiento de los juegos de magia.

REFERENCIAS

- Alsina, P. (2007). Arte, ciencia y tecnología. UOC.
- Barnouw, E. (1981). *The Magician and the Cinema*. Oxford University Press.
- Cervantes, M. (1984). Los trabajos de Persiles y Segismunda, Libro 1, capítulo XIII. Avalle-Arce, Juan Bautista (Edición, Introducción y Notas de. Castalia, D.L.).
- Clair, J.(1989). *Méduse: Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Gallimard.
- Camille, M. (2000). *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Akal
- Crimi, G. (2011). *Illusionismo e magia naturale nel Cinquecento L'Opera nuova di Joan Dalmao*. Aracne editrice, Aprilla.
- Dulac, N. y Gaudreault, A. (2006). La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction: les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 50, 29-54. <https://doi.org/10.4000/1895.1282>
- During, S. (2004). *Modern Enchantments. The Cultural Power of Secular Magic*. Harvard University Press.
- Freud, S. (1969). *Psicología de las masas; Más allá del principio del placer; El porvenir de una ilusión*. López-Ballesteros y de Torres, Luis (Trad.). Alianza Editorial.
- Garzoni, T. (1585). *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*. Venecia, appresso Vincenzo Somasco.
- Gunning, T. (2005). *The Cinema of Attractions. Early film, its Spectator, and the AvantGarde*.

- Knopf, R. (Ed.). *Theater and Film. A Comparative Anthology*. (37-45). Yale University Press.
- Lachapelle, S. (2015). *Conjuring Science. A History of Scientific Entertainment and Stage Magic in Modern France*. Palgrave Macmillan
- Mayrata, Ramón (1990). *La sangre del turco*. Prólogo de Juan Tamariz. Frakson.
- ... (2013). *La cabeza parlante del Quijote o cómo el engaño desengaña*. <https://www.fronterad.com/la-cabeza-parlante-del-quiote-o-como-el-engano-desengana/>
- ... (2017). *Fantasmagoría: magia, terror, mito y ciencia*. La Felguera.
- ... (2018a) *Luca Pacioli, prestidigitador a lo divino* *Ramonmayrata.com*. <http://www.ramonmayrata.com/2018/11/luca-pacioli-prestidigitador-lo-divino.html>
- ... (2018b). La era del espectáculo. El engaño y el placer sensual de la diversión. *Wunderkammer: revista independiente de ilusionismo*, nº 1.
- ... (2021). Espectralización. La desaparición del cuerpo en el espectáculo. *Maese Coral: revista de investigación de la historia del ilusionismo*. Asociación Cancamusa, N. 1 (segundo semestre 2021).
- ... (2022). La magia y las vanguardias. *Maese Coral: revista de investigación de la historia del ilusionismo*. Asociación Cancamusa, N. 2 (primer semestre 2022).
- Morin, E. (1985). *Le cinéma ou L'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*. Les éditions de Minuit.
- Tamariz, J. (2016). *El arcoíris mágico*. Editado por Gema Navarro.



Biografías de las autoras y autores

Raúl Abeledo Sanchis (Paris, 1973). Director Académico del Observatori Cultural de la Universitat de València. Doctor en Ciencias Económicas y Máster en Estrategias y Gestión Ambiental por la Universitat de València. Su área de investigación integra el desarrollo local, la sostenibilidad ambiental y la planificación cultural. Ha sido coordinador de proyectos europeos de la Unidad de Investigación en Economía de la Cultura (Econcult) desde 2006 hasta 2020. Ha dirigido como investigador principal numerosos proyectos competitivos financiados con fondos europeos FEDER y Horizon 2020. Es miembro de la Mesa de trabajo de Cultura de la Red Española de Desarrollo Sostenible (REDS).

José Albelda (València, 1963). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de València (UPV). Codirector del Máster de Humanidades Ecológicas y Transición Ecosocial de la UPV y la Universidad Autónoma de Madrid. Compagina su labor docente con la pintura, siempre en torno a las temáticas del arte, la naturaleza, la ecología y la sostenibilidad. Cuenta con diversas publicaciones destacando: *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*, de la colección Investigación y Debate escrita junto a José María Parreño y José María (La Catarata, Madrid, 2018). Fue codirector del documental *Carrícola, pueblo en transición* e investigador principal de los proyectos de I+D+i *Humanidades Ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles* (2015-2018) y *Humanidades ecológicas y transiciones ecosociales. Propuestas éticas, estéticas y pedagógicas para el Antropoceno* (2020-2022) en el Centro de Investigación Arte y Entorno de la UPV.

Pilar Almenar (València, 1984). Periodista y gestora cultural. Formadora y fundadora de Impresas, proyecto que desarrolla una

revista escrita íntegramente por mujeres en el Centro Penitenciario València Antoni Asunción Hernández (Picassent, València). Interesada en el uso de las herramientas periodísticas para el empoderamiento social, desde 2020 es formadora en competencias digitales para diversos colectivos y entidades como el profesorado de establecimientos educativos públicos a través del Centre de Formació, Innovació i Recursos per al Professorat de la GVA. Ha colaborado con la Universitat Popular de València donde codirige FEM TRIC, proyecto que forma en Tecnologías de la Relación la Información y la Comunicación a mujeres en riesgo de exclusión digital. Cofundadora de Mediamorfosis, asociación para la transformación social a través de la comunicación.

Juan Bordera (Alcoy, 1984). Guionista y periodista. Diplomado en Nucine en la especialidad de guion y en la Escola Europea en producción y dirección cinematográfica. Ha trabajado detrás y delante de la pantalla en proyectos de teatro, radio, documental y televisión. Ha escrito crónicas y artículos en destacados nacionales como *CTXT*, *La Marea*, *Público*, *Eldiario.es*, *El Salto*, *Diagonal* o *el Huffington Post*, y también en algunos de repercusión internacional como las prestigiosas *Monthly Review* o *Resilience*. También ha escrito o participado en gabinetes de comunicación para distintos movimientos y ONG. En agosto de 2021 logró filtrar el contenido del informe climático del Grupo III del IPCC. Su crónica se extendió por más de 30 países, llegando a las cabeceras de medios de trascendencia internacional como *The Guardian*, *Der Spiegel*, la *CNBC* o la Universidad de Yale. Es coautor del libro *El otoño de la civilización* (2022) con el científico del CSIC, Antonio Turiel, y del libro coral *El efecto dominó* (2022). Como activista lleva más de 15 años colaborando en movimientos sociales. Fue uno de los impulsores del movimiento 15M en València. Actualmente milita en los movimientos internacionales *Extinction Rebellion* y *Scientist Rebellion/Rebelión Científica*.

Salvador Catalán Romero (Cádiz, 1961). Es licenciado en Filosofía y Letras (Historia) por la Universidad de Cádiz y experto universitario

en Programas de Promoción Cultural por la misma universidad. Ha ejercido como docente, crítico y articulista en medios generalistas y especializados, y es editor y miembro del Consejo Editorial de *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, publicada en el marco del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. También ha sido codirector científico del Proceso de Evaluación Institucional de la Política Cultural de Puerto Real, Algeciras y Sanlúcar y de la Política de Juventud de Chiclana de la Frontera y Chipiona y ha participado como profesor y docente en másteres, cursos y jornadas relacionadas con la gestión cultural y musical, organizadas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, las Diputaciones de Cádiz y Córdoba o las universidades de Cádiz, Sevilla y Huelva, entre otras. En la actualidad, es director del Servicio de Actividades Culturales del Servicio de Extensión Universitaria del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Cádiz, donde ejerce su labor profesional como programador y gestor desde 1994.

Antonio Javier González Rueda (Cádiz, 1969). Investigador del Instituto Universitario de Investigación para el Desarrollo Social Sostenible (INDESS) de la Universidad de Cádiz (UCA). Doctor en Artes y Humanidades por la UCA y Licenciado en Historia y Diplomado Universitario en Biblioteconomía y Documentación por la Universidad de Granada. Ha desarrollado su labor profesional como gestor cultural en la Universidad de Cádiz y es profesor externo del Máster Oficial en Gestión del Patrimonio desde el Municipio de la Universidad de Córdoba desde el curso 2008-2009. En solitario, tiene publicado dos libros de investigación: *El pueblo y yo. Un ensayo personal y visual sobre la España rural de 1981 vista desde la antípoda* (Madara, 2020) y *Patrimonio literario y gestión cultural: fundaciones, legados y otras tribulaciones* (Madara, 2020). Su línea actual de investigación gira en torno a los fenómenos de patrimonialización en el ámbito rural y de la gestión cultural. Es director de la revista de gestión cultural PERIFÉRICA.

Teresa Ferré Panisello (Amposta, 1974). Periodista cultural y doctora en Medios de Comunicación y Cultura por la Universitat Autònoma de Barcelona (2020) por su tesis sobre el fotógrafo Agustí Centelles, a quien ha dedicado parte de su producción académica. Es profesora asociada de la Facultat de Ciències de la Comunicació de la UAB e investigadora independiente del Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ), donde trabaja en diferentes proyectos sobre el legado gráfico anarquista y los pioneros del fotoperiodismo en Catalunya. Como periodista cultural se ha dedicado a la crítica teatral en diferentes medios de comunicación y ha trabajado en gabinetes de comunicación de instituciones como el Institut Ramon Llull (IRL) y en festivales como la Fira de Teatre de Tàrraga.

Marcia Jadue Boeri (Santiago de Chile, 1979). Gestora Cultural. Técnica de gestión del Observatori Cultural de la Universitat de València. Licenciada en Teatro y Actriz de la P. Universidad Católica de Chile (2003). MBA en Empresas e Instituciones Culturales de la Universidad de Salamanca (2007). Máster de Gestión Cultural de la Universitat de València (2022). Ha trabajado en producción, programación y mediación en artes escénicas. También ha asesorado a organizaciones y agentes culturales en planificación estratégica y ha colaborado con el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile como evaluadora de proyectos. Desde 2022 es alumna del programa de Doctorado en Ciencias Sociales de la Universitat de València, formación en la que emarca una investigación sobre mecanismos de financiación pública para el sector cultural.

Iñaki López Ordóñez (València, 1977). Agitador cultural. Grupo de Mapas MonferoDiNon. Licenciado en Bellas Artes por la UPV de Valencia en el año 2003. Investigador, creador y diseñador de objetos multimedia y procesos. Miembro de la productora Für alle Fälle. Secretario de la Asociación RuralC, desde donde promueven el medio rural como territorio para la innovación y el desarrollo sociocultural. Dinamizador del equipo de mapas de MonferoDiNon.

Ramón Mayrata (Madrid, 1952). Es especialista en la evolución e interpretación cultural del ilusionismo. Ha impartido cursos de literatura para varias universidades norteamericanas y de historia del ilusionismo en el Centro Universitario María Cristina de El Escorial. En la actualidad es director de *Maese Coral, revista de investigación sobre la historia del ilusionismo*. Como escritor sus últimas obras publicadas son: *El Mago Manco* (Frontera Digital, 2016) una novela donde explora los límites de la ficción y la realidad, y *Fantasmagoría, Magia, Terror, Mito y Ciencia* (Felguera Ediciones, 2017) sobre el papel del ilusionismo en la creación de las tecnologías del espectáculo, en la aparición del cine y en la génesis de la realidad virtual.

A través de una cuidada selección temática, esta segunda publicación del Observatori Cultural de la Universitat de València introduce en la agenda pública materias emergentes y de visibilización prioritaria para el sector artístico y cultural. Se trata de un libro escrito a varias manos que reproduce la voz de doctoras y doctores en Bellas Artes, Economía, Humanidades o Medios de Comunicación, pero también da cuenta de la valiosa experiencia de agitadores culturales, guionistas, activistas de movimientos sociales, gestoras culturales, investigadoras, periodistas y especialistas en ilusionismo. En conjunto, sus testimonios logran integrar los desafíos que afronta el ecosistema cultural local desde una perspectiva transversal en términos disciplinares y con alcance internacional desde el punto de vista territorial. Esta publicación aspira a contribuir con la generación de conocimiento específico para la Gestión Cultural, pero cuanto más a transferirlo de manera sensible a la comunidad universitaria y la sociedad en su conjunto al poner el énfasis en la experiencia y profesionalismo de las personas que lo protagonizan.



UVcultura^à
OBSERVATORI CULTURAL

UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA



GENERALITAT
VALENCIANA

Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

Fundació General
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



AJUNTAMENT
DE VALÈNCIA



OBSERVATORI
CULTURAL VALÈNCIA

caixa
popular