
ORO, PIOJOS Y OVEJAS
Imaginar la justicia ambiental

MARIA ANTÒNIA MARTÍ ESCAYOL

ORO, PIOJOS Y OVEJAS.
Imaginar la justicia ambiental

GRANADA, 2023

BIBLIOTECA COMARES DE CIENCIA JURÍDICA

c o l e c c i ó n

E C O R A M A

23

Director

JOSÉ LUIS SOLANA

© Maria Antònia Martí Escayol

Editorial Comares, 2023

Polígono Juncaril

C/ Baza, parcela 208

18220 Albolote (Granada)

Tlf.: 958 465 382

<https://www.comares.com> • E-mail: libreriacomares@comares.com

<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>

<https://www.instagram.com/editorialcomares>

ISBN: 978-84-1369-558-7 • Depósito legal: Gr. 633/2023

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: COMARES

SUMARIO BREVE

INTRODUCCIÓN	1
1. Los sujetos y objetos de estudio	6
2. Disciplinas y metodologías	7
3. La intersección entre ecología política y humanidades ambientales	8
4. Bibliografía citada	14
 CAPÍTULO 1. ¡CONTRAMÍNATE! EXPRESIÓN ARTÍSTICA Y RESISTENCIA ANTIMINERA EN CORCOESTO ..	21
1. El sitio, el conflicto y la emergencia del movimiento	23
2. El enmarcado con palabras, sonidos e imágenes	26
3. Estrategias para movilizar palabras, sonidos e imágenes	30
4. Temas y contenidos creados y movilizados	34
5. La movilización de recuerdos de justicia ambiental local	34
6. La movilización de visiones de injusticias ambientales globales	39
7. El uso de relatos anticoloniales con argumentos precoloniales	40
8. La movilización de visiones del futuro	44
9. Las seis claves del éxito de Corcoesto	45
10. Bibliografía citada	10
 CAPÍTULO 2. SABIÑÁCIDO. ESTÉTICA Y DISONANCIAS TÓXICAS DEL LINDANO, EL PLAGUICIDA ANTIPIOJOS	53
1. Los eco-medios	56
2. La transmisión de la toxicidad	58
3. La comparación de Sabiñánigo con Chernóbil	60
4. La metáfora del Edén envenado por Inquinosa	61
5. La metáfora de las ruinas	65
6. La metáfora del vacío	68
7. Las metáforas del descenso virgiliano y de David contra Goliath	69
8. La retórica de la culpabilidad	72
9. La metáfora de la transcorporeidad	73
10. Los espacios de la ciencia y la política	75

11. Narración acústica en primera persona y disonancias tóxicas para deshechizar Sabiñánigo.	77
12. Conclusiones.	12
13. Bibliografía citada.	85

CAPÍTULO 3. «OVELLES DE LLANA POLIÉSTER». DESCOLONIZACIÓN Y REORGANIZACIÓN PRODUCTIVA

LOCAL CONTRA EL COLAPSO.	89
1. El proyecto Me Ecològic como proceso cognitivo	91
2. Recuperación y adaptación de saberes bioculturales locales	93
3. La traslación de los conocimientos a la práctica	95
4. La ganadería como escenario de cuidado y de violencia.	97
5. Los textos del progreso	101
6. La modificación de los cuerpos.	103
7. La memoria biocultural local pública	107
8. La isla de la calma, un relato de colonización.	112
9. La descolonización de la isla de la calma	118
10. Conclusiones.	121
11. Bibliografía citada.	123

INTRODUCCIÓN

Este libro presenta en tres capítulos diversas muestras de creatividad socioambiental dispersas en el cuerpo de España y que, a modo de narrativas de resistencia, tienen como objetivo restablecer la justicia socioambiental en un lugar que ha sido dañado. Son iniciativas emprendidas por individuos y comunidades que soportan los costes e impactos del arsénico, el cianuro, el lindano, el cambio climático o la intensificación ganadera y se enfrentan a ellos a través de unas expresiones moldeadas a partir de sus saberes vernáculos —paisajísticos, culturales, históricos, literarios y científicos— y desde el profundo conocimiento de su entorno inmediato.

Las creaciones artísticas que observo tratan con problemas ambientales y casos en que los hechos son inciertos, hay pluralidad de valores en conflicto, es urgente tomar decisiones, hay mucho en juego y severos riesgos que son transferidos a unas comunidades frecuentemente excluidas de la participación pública; y son iniciativas que tienen como objetivo más que la búsqueda individual de la belleza formal el proporcionar un marco coherente para una producción artística que involucre a todas las comunidades afectadas —incluyendo las pasadas y las futuras— y consiga descontaminar y desafiar los discursos dominantes. De hecho, es un tipo de expresión que podría definirse como «estética post-normal», por su alta vinculación con la «ciencia post-normal» propuesta por Silvio Funtowicz y Jerome Ravetz (Funtowicz y Ravetz, 1992, 1997, 2000a, 2000b, 2003). En este sentido, considero que los individuos y las comunidades que observo crean un tipo de contenido cultural, humanístico y científico que es improrrogable no solo analizar e iluminar, también incorporar en la discusión pública, algo que es imprescindible para actualizar la definición de lo que es el medio ambiente contemporáneo.

En el libro atiendo académicamente a la dimensión de la estética del conflicto ecosocial y simultáneamente adopto una postura activista, por lo que mi objetivo es tanto analizar las posibilidades políticas, humanísticas y científicas que ofrecen las iniciativas de creatividad socioambiental, como reverberarlas, en el sentido de

iluminarlas, amplificar sus voces y dilatar al máximo que sea posible el espacio y el tiempo que ocupan.

Para ello me nutro de metodologías propias de diversas disciplinas o post-disciplinas en las que colaboran conjuntamente académicos, artistas y activistas con el objetivo de abordar problemas ecosociales; y emprendo mi análisis desde el convencimiento que las crisis ecosociales no pueden solamente resolverse con la innovación y la eficacia que puedan proporcionar ámbitos estrictamente científicos y tecnológicos, sino que también es imprescindible, e improrrogable, la participación del ámbito humanístico.

Me interesan especialmente las disciplinas derivadas de las alianzas entre las ciencias ecológicas, la ecología política, los movimientos de la justicia ambiental, las humanidades, el trans-humanismo, la ciencia externalista y la ciencia post-normal; puesto que estas alianzas tanto legitiman romper las barreras entre activismo y academia como permiten derribar las (falsas) dicotomías entre naturaleza y cultura o ciencias y humanidades, algo que desde diversos ámbitos se está reclamando desde hace décadas. La intersección entre ciencias ecológicas, sociales y humanísticas es el lugar que considero idóneo para que este estudio contribuya a la desintoxicación material y narrativa; es decir, a combatir la «narrativa tóxica» —el concepto propuesto por Marco Armiero y el colectivo de escritores italianos Wu Ming (2011)—, aquella que «contamina» los discursos públicos, impone sus verdades oficiales y descarta cualquier punto de vista alternativo; y a combatir la «injusticia narrativa» —el concepto desarrollado por Donna Houston (2013), Stefania Barca (2014) y Serenella Iovino (2016)—, el tipo de violencia que silencia e invisibiliza las historias de las comunidades que habitan paisajes contaminados.

En el primer capítulo abordo la dimensión estética en un movimiento gallego que entre 2011 y 2014 se opuso a un proyecto de explotación de una mina de oro a cielo abierto. La movilización se incluye dentro del ciclo de protestas alzadas ante el avance de las fronteras de las industrias extractivas (Martínez Alier, 2020) —algunas de ellas necesarias para la substitución de recursos que requiere la denominada «revolución de la energía verde»— y que afecta a todo el planeta desde finales del siglo xx e impacta tanto a zonas del sur global, en particular de América Latina, como del norte, a países endeudados de la eurozona, como Grecia, y ex comunistas, como Rumanía. Son lugares donde se defienden los derechos de la población indígena con lemas como el inspirado en el poema de Nnimmo Bassey (2011) *I Will Not Dance To Your Beat*, leído en la ceremonia de abertura del World People's Conference on Climate Change de 2011 y que clama: «¡Deja el petróleo en el suelo, el carbón en el hoyo y las arenas bituminosas en la tierra!» («Leave the oil in the soil, the coal in the hole and the tar sands in the land!»).

En España, la presión extractiva de centenares de proyectos mineros afecta especialmente áreas de Galicia, Asturias, Ávila, Castilla, León, Extremadura o Murcia y,

como reacción, desde 2005 se han multiplicado las asociaciones, plataformas y redes de comunidades que les hacen frente. Algunas de ellas son: Comisión de Asociaciones en contra as minas na Terra Chá (Galicia); Plataforma por la defensa de la Serra do Galiñeiro (Galicia); Plataforma Veciñal Corno do Monte (Galicia); Plataforma Mina Touro-O Pino Non Mina Touro (Galicia); Asociación de Afectados por Metales Pesados (Murcia); Coordinadora No a la Mina de Uranio (Salamanca); La Raya sin Minas (Valencia de Alcántara y Tamuja de Plasenzuela, Cáceres); Plataforma Sierra de Gata Viva (Cáceres); Salvemos la Montaña (Cáceres); Salvemos las Villuercas (Cáceres); No a la Mina en el Valle del Corneja (Ávila); No a la Mina en la Sierra de Ávila (Ávila); No a la Mina en la Sierra de Yemas (Ávila); No en mi Tierra (Zamora); Oro No (Asturias); Plataforma Ciudadana Sierra de Morón (Sevilla); Salvem Salou (Tarragona).

El foco de este primer capítulo ilumina la Comarca de Bergantiños y la Costa da Morte de Galicia para observar la estética de la movilización emprendida contra el proyecto Grupo mineiro de Corcoesto, iniciado en 2010 por la empresa canadiense Edgewater y que tenía como objetivo evaluar la idoneidad de construir una mina de oro a cielo abierto. Aquí la movilización se enfrenta a una amenaza urgente, que actúa sobre un lugar con agravios endémicos y provoca injusticias incluso antes de que la extracción sea una realidad material. La oposición a la mina se organizó en diversos grupos, cuyas prácticas fueron determinantes para erigir e institucionalizar primero, en 2013, una red gallega de oposición a la minería, —ContraMINAcción. Rede contra a Minaría Destrutiva na Galiza— y después, en 2019, una red ibérica y transnacional que agrupa plataformas del estado español y Portugal —No minas. Península Ibérica.

Aquí analizo los modos en que los sujetos sublevados, quienes consideran que están ante una injusticia ambiental y temen recibir el impacto del arsénico, definen y resuelven sus problemas ambientales transformando sus saberes vernáculos —paisajísticos, culturales, históricos, literarios y científicos— en expresiones artísticas que son incluidas en sus estrategias y acciones de reivindicación y contención. Con poemas, canciones, manifiestos, lemas, pancartas, pinturas, fotografías, tractoradas, festivales o teatralizaciones los sujetos crean sus historias antitóxicas, las cuentan, movilizan, expanden, comparten con otros afectados, otras comunidades y otros expertos en ámbitos científicos o de la economía. Con este compartir rompen las individualidades y forman las comunidades antitóxicas, a la vez que crean alternativas a la economía minera o nuevas modalidades de ciencia —y en este sentido crean ciencia post-normal sobre el terreno.

En el segundo capítulo analizo diversas producciones musicales y audiovisuales vinculadas a la contaminación por lindano (γ -hexaclorociclohexano), el componente empleado para combatir piojos y otros insectos que fue sintetizado durante la Segunda Guerra Mundial y utilizado hasta que se prohibió su fabricación a finales de

los años ochenta. Los espacios del lindano constituyen los focos tóxicos transfronterizos más problemáticos que habitan o han habitado la península ibérica junto, entre otros, el amianto de Uralita en Cerdanyola del Vallès, Cataluña (Sánchez, 2009), los vertederos e incineradoras de Zaldibar en el País Vasco y Son Reus en Mallorca (Song y Hall, 2020) o las cementeras que incineran residuos como Cimpor y Secil en Portugal (Nunes y Matias, 2003) o cementos Portland Valderribas en Morata de Tajuña, Madrid (Carrasco, 2017).

El lindano es un tipo de contaminante al que actualmente toda la península presenta riesgo de exposición y especialmente allí donde se produjo o donde se trasladó para obtener los productos finales o para contener sus residuos. En estos lugares, de un modo u otro y en menor o mayor medida —por falta de cumplimiento legal o leyes inadecuadas, malas políticas, complicidades industriales, negligencias o pasividades de distinta índole— el tóxico se difunde y se perpetua de manera lenta, invisible, difusa y violenta a través del tiempo y del espacio, logra filtrarse subterránea y subcutáneamente, traspasa cuerpos humanos y no humanos, contamina ríos, mares y psiques y modifica materias, paisajes y mentes. Por estas características, en el análisis asumo que es un tóxico espectral, es decir, algo que durante décadas los humanos han convertido en un ente casi invisible —tanto desde el punto de vista material como informativo—, en un espectro asesino que permanece más allá del umbral de la experiencia sensorial directa y, no obstante, sigue estando presente y sigue contaminando.

En el capítulo ilumino la ciudad de Sabiñánigo, afectada por la actividad que desarrolló la fábrica Inquinosa entre 1975 y 1994. La ciudad es el epicentro ibérico de la movilización y de la cultura anti-lindano y en el capítulo analizo el modo en que se representa mediáticamente este discurso tóxico, se captan imágenes de toxicidad y se capturan las tramas corporales de los lugares contaminados. Analizo así expresiones artísticas que combaten y revelan los sutiles mecanismos de ocultación o invisibilización de lo tóxico, en un sentido amplio y desde diversas perspectivas, y que al hacerlo crean un tipo de ciencia ciudadana.

En la primera parte del capítulo me centro en documentales y reportajes que, en principio, adoptan una postura objetiva; y, en la segunda, en las composiciones musicales elaboradas por individuos impactados directamente por la experiencia de vivir en un lugar sometido a una violencia lenta. En esta segunda parte observo como se construye una forma de «disonancia tóxica» que «deshechiza» los lugares habitados por los espectros tóxicos; y vuelve visible lo invisible, sensible y perceptible lo abstracto y audible la vulnerabilidad corporal asociada con la exposición a atmósferas tóxicas y contaminadas.

En el tercer capítulo abordo el ideario que fundamenta la práctica de la ganadería ovina ecológica, una opción en crecimiento en España desde los años noventa del siglo xx y arraigada especialmente en zonas de Andalucía, Extremadura,

Cataluña, Galicia, Aragón y Mallorca (Ríos Núñez, 2012). En el capítulo me centro en el caso de Mallorca y en la ideología y la presentación pública del proyecto de promoción de ganadería ecológica Me Ecològic, una iniciativa de la asociación de producción agraria ecológica de Mallorca, APAEMA. El tema me permite tratar con conflictos derivados del turismo de masas, la intensificación de la producción ganadera y el maltrato animal.

Con la observación de las prácticas del Me Ecològic observo el lugar de la oveja en la representación literaria desde 1900 hasta el presente, así como el papel de la industria cárnica en la crisis climática actual o en los debates relacionados con la ética animal. A partir de diversos marcos interpretativos argumento que la ganadería ecológica propone un cambio radical de cosmovisión, costumbres y dieta orientado a evitar el colapso de la isla. Interpreto a partir de esta perspectiva que el proyecto es un proceso cognitivo y una elaboración conceptual y ético-histórica implicada con la salvaguarda de la sabiduría, el patrimonio y la biodiversidad local y erigida en pro de la consecución de la justicia ambiental y la soberanía alimentaria.

Para desentrañar el tema observo el proyecto productivo como una manifestación cultural y propongo que su ideario supone la creación de un tipo específico de «capital humano biocultural» y también supone una descolonización de la práctica ganadera, al centrarse en la exclusión de ciertas literaturas de opresión y en la inclusión de ciertas literaturas de liberación y resistencia. Así, supone la inclusión de literaturas vinculadas con el bienestar animal, lo antipastoral, el saber local, la historia oral y la valoración de la transmisión de saberes o el trabajo rural; y supone la exclusión de aquella literatura científico-técnica industrial que desde inicios del siglo xx se propone intensificar la producción ganadera, expandir el sector y satisfacer las necesidades del mercado y, en definitiva, impulsa técnicas que entienden el «progreso» en términos de abundancia material y construyen la «modernidad» yendo en contra de la naturaleza —en el sentido que la intensificación ganadera monopoliza la relación entre los humanos y los animales y no respeta las especificidades que requiere la vida de un animal en un ecosistema determinado. El proyecto también excluye las peligrosas mistificaciones de las metanarrativas opresivas transmitidas por la literatura turística y la literatura pastoril cuya ideología ha sido fagocitada por el progreso industrial y puesta al servicio de los intereses de clase y el proyecto de «vender» la belleza de la isla; esta ideología, en un contexto de turismo masificado, ha exacerbado los problemas ecosociales, limitado el libre desplazamiento de las ovejas y eclipsado tanto la voz de los trabajadores rurales como la agencia e individualidad de los animales.

El nexo en común entre los tres capítulos es la dimensión estética de los conflictos ambientales; no obstante, la jerarquía de las relaciones entre el arte y los conflictos es distinta en cada uno de ellos. Por lo tanto, las expresiones artísticas que

análisis tienen un origen plural, actúan de formas diversas y me obligan a adoptar conceptos y metodologías amplias.

En Mallorca trato los modos en que diversas cosmovisiones y contextos culturales —desde la definición de progreso a la estética, lo pastoral y antipastoral y los topos literarios arcadianos— impactan sobre unos determinados marcos productivos y de consumo alimentario; y trato también como uno de estos marcos productivos propone, a su vez, un cambio del contexto cultural y de cosmovisión con el fin de evitar el colapso de la isla. En Corcoesto observo las formas en que varios grupos de resistencia a un proyecto minero crean cultura y se sirven de ella para cumplir con sus propósitos de diagnosticar, pronosticar y motivar, es decir, de enmarcar un conflicto social; aquí, en definitiva, el movimiento social resistente «hace cultura». En Sabiñánigo trato con un conflicto ambiental lento, de larga trayectoria, donde las denuncias ejercidas durante décadas por parte de los grupos ecologistas, aún haber sido silenciadas, han influenciado inevitablemente sobre el contexto cultural del lugar, y han configurado una estética, unas metáforas y unas figuras literarias y acústicas que afectan las traslaciones del caso de contaminación al formato audiovisual y musical; aquí observo, por lo tanto, los modos en que los movimientos ecosociales han impactado a largo plazo sobre un determinado contexto cultural.

1. LOS SUJETOS Y OBJETOS DE ESTUDIO

Tanto los sujetos como los objetos que trato en el libro son diversos, híbridos, críticos, activos, agentes y resistentes. Los sujetos son poetas, fotógrafos o raperos que revelan su rol como activistas o son activistas que revelan su rol como poetas, fotógrafos o cantantes. Son sujetos que crean y movilizan relatos, conocimientos y contra-conocimientos, palabras, imágenes y sonidos; así es como disienten, construyen su propia historia en oposición a la hegemónica y contaminante, crean relatos poéticos, históricos, económicos o científicos y los movilizan con el objetivo de movilizar a otros sujetos e instar a la lucha. En términos generales, me centro en quien ejerce de artista en el sentido definido por Jacques Rancière (2011), aquel que es capaz de hacer visible lo invisible y de disentir de aquello que se presenta como «la verdad» o «lo incuestionable». Me interesan, pues, quienes a través de las expresiones artísticas —entendidas en un sentido amplio— buscan corregir, denunciar o desintoxicar un lugar que ha sido intoxicado por interpretaciones erróneas y falsificaciones discursivas; quienes redefinen su identidad y la de otros y quienes dedican un tiempo —que seguramente no poseen— y reivindican un espacio —que seguramente se les niega— para declarar su existencia, alzar su voz y demostrar que son agentes activos y con el poder de desintoxicar.

Trato por ejemplo con técnicos de sonido que con su música hacen visible la contaminación y simultáneamente otorgan a ecologistas de base un lugar dentro de

la historia del arte, me refiero aquí a los raperos de Sabinánigo, que logran visibilizar que instalar una fábrica de lindano cerca de un río fue una lectura incorrecta, o corrupta, del paisaje de la ciudad. Trato con profesores, sindicalistas, jubilados, percebeiros o domesticadores de pulgas que en el siglo *xxi* reviven las palabras de poetas del siglo *xix* para crear un conocimiento anticolonial con topoi precoloniales y para proponer alternativas económicas a una mina de oro a cielo abierto proyectada por una empresa canadiense; estos son sujetos que hacen visible que construir la mina en Corcoesto es una lectura errónea del paisaje. Trato con ganaderos que aprenden observando a las ovejas, atienden a conocimientos vernáculos y excluyen de su programa productivo los clichés pastorales y románticos que han marcado la literatura de una isla; y de ese modo hacen visible que basar toda una economía en el turismo de masas y la ganadería intensiva es una mala lectura del paisaje de Mallorca.

También es amplia la definición de los objetos que analizo y que incluyen discursos, narraciones, músicas, fotografías, pinturas o teatralizaciones; como también ciertas prácticas que encarnan una manifestación artística, ya que emplean recursos y habilidades creativas en la realización de banderas, lemas, himnos, cantos de lucha, consignas, gritos de orden, modos de caminar o engalanar tractores o modos de hacer paisajismo.

En Corcoesto trato con poemas, fotografías, pinturas, funerales carnavalizados o tractoradas; en Sabinánigo con música rap, punk o rock, con videoclips musicales y con reportajes y audiovisuales; en Mallorca con literaturas, fotografías, audiovisuales y paisajismo. El manejo de estas expresiones requiere capacidades compositivas y prácticas poéticas, invención de espacio-tiempos, escenarios, escenas, personajes o argumentos; requiere, en mayor o menor medida, el uso de lo performativo y el moldear las metáforas, lo ambivalente, lo implícito, el doble sentido, lo ambiguo, las comparaciones, el ritmo, la melodía o las tonalidades de música y color.

En síntesis, me interesan especialmente los objetos creativos que, al situarse entre la estética, la emoción, la subversión y el profundo conocimiento del entorno, logran amasar, manipular, dilatar, ensanchar y extender las formas y los sentidos de las palabras, las imágenes y los sonidos. De estos modos, son objetos que pueden tanto describir la realidad como reescribirla y simultáneamente denunciarla y ampliar el conocimiento científico, económico o social; y desvelar tramas y significados ocultos de la realidad, visibilizar lo invisibilizado o hacer audibles y amplificar las voces silenciadas.

2. DISCIPLINAS Y METODOLOGÍAS

La perspectiva adoptada en el libro es posible por la inclusión que a lo largo del siglo *xx* se ha realizado del paradigma ambiental dentro del estudio social y cultural, así como de la colisión acaecida en la academia a partir de los años setenta entre

múltiples disciplinas, pensamientos y activismos. La ambientalización de distintas disciplinas desde los años setenta y ochenta —en particular, de la literatura, filosofía, historia, geografía, climatología, antropología, economía y política y de los estudios de género y postcoloniales— ha dado a luz a nuevas propuestas. Estos procesos son importantes, si consideramos que han permitido la «re-unión» de aquello que la modernidad ha ido seccionando desde finales del siglo xv: de la naturaleza con la cultura y de las humanidades con las ciencias (Latour, 1997; Latour y Lenton, 2019; Merchant, 1980). Son nuevas perspectivas que permiten superar las limitaciones de una investigación excesivamente especializada, evitan la subdivisión de la información estimulando la comunicación entre los individuos —al modo que pedía Lewis Mumford (1979: 264)— y posibilitan, simultáneamente, el dialogo y conexión entre el activismo ambiental y la academia.

Para la ambientalización ha sido imprescindible la asunción de la teoría epistemológica externalista en el estudio de la historia de la ciencia desde principios del siglo xx, algo que introdujo la consideración de los contextos sociales dentro de los estudios científicos, donde incluimos los ambientales; con los giros lingüísticos, culturales, espaciales o de género de los años setenta y ochenta, los contextos sociales han absorbido enfoques literarios, psicológicos, emocionales, antropológicos o fenomenológicos. Desde estas perspectivas, el medio ambiente es visto como un sistema complejo formado por conglomerados indisolubles de factores objetivos y percepciones subjetivas que están en coevolución constante con múltiples diálogos, negociaciones y escalas dependientes del espacio, el tiempo, la sociedad, la identidad, la representación, el género, la etnia, la clase o el azar. De este modo, desde las teorías del lenguaje, la ciencia decodifica discursos y conceptos como «contaminación», «erosión», «desastre natural», «riesgo ambiental» o «estándar de calidad del agua, del aire y los alimentos»; desde las teorías sobre el metabolismo social, la historia analiza los modos en que a lo largo del tiempo los sistemas económicos han penetrado en lo natural y moldeado el cuerpo de animales o alterado la composición de la atmosfera; o desde las teorías sobre la ciencia post-normal la ecología política analiza los diálogos científicos mantenidos entre todos los afectados por un problema de toxicidad.

3. LA INTERSECCIÓN ENTRE ECOLOGÍA POLÍTICA Y HUMANIDADES AMBIENTALES

La ecología política, configurada en los setenta y ochenta, analiza los procesos económicos y las relaciones de poder en las interacciones entre sociedad y medio ambiente. En España es una disciplina deudora de diversas iniciativas: del impulso del marxismo ecológico que a través de la revista *Mientras Tanto* (1979-2014) promovieron Giulia Adinolfi (1930-1980) y Manuel Sacristán (1925-1985); de las publicaciones del sociólogo Mario Gaviria (1938-2018), *El Bajo Aragón Explotado*

(1977) y de Gaviria junto al economista José Manuel Naredo y el sociólogo Juan Serna, *Extremadura Saqueada: Recursos Naturales y Autonomía Regional* (1978) —donde se incluyen trabajos de, entre otros, Blanca Berlín y Mila Rodríguez Villa; de la editorial que publicó esta última obra, Ruedo Ibérico, dirigida por el escritor anarquista José Martínez Guerricabeitia (1921-1986), y también impulsor de la revista *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (1965-1979) que, especialmente en su última etapa —cuando participan José Manuel Naredo y Joan Martínez Alier— se convierte en una referencia para el desarrollo de la perspectiva crítica ambiental (Löwy, 2018; Ramos Gorostiza, 2006; Serna, 2017; Tello, 2016); y, más delante, la ecología política se nutre de las propuestas que lanza desde la economía Lourdes Benería (1982, 1987; Benería y Stimpson, 1987) al abordar los sesgos de género y clase en el trabajo industrial o, desde la antropología, Verena Stolcke (1988), con su análisis de las desigualdades en las plantaciones de café por cuestiones de clase, raza y género.

Desde sus inicios, y a lo largo de las décadas, la ecología política ha integrado o coevolucionado con distintas propuestas, que asimismo han derivado en diferentes líneas. Ha coevolucionado con corrientes de pensamiento ecosocialistas y ecofeministas (Herrero, 2008; Salleh, 1992) y con la economía ecológica —configurada en los setenta y que tiene en España como obras fundacionales *Ecological Economics* (1987) de Martínez Alier y *La economía en evolución* (1987) de Naredo (Martínez Alier, 2019; Naredo, 2009); ha integrado el ideario propuesto por el ecologista Madhav Gadgil y el historiador Ramachandra Guha (1993), que ha derivado en la creación de conceptos como ecologismo de los pobres, ecologismo popular y de los indígenas empobrecidos (Folchi, 2019; Guha y Alier, 2013; Martínez Alier, 2003); ha integrado las teorías del riesgo y la incertidumbre de Beck (Beck, 1996) y de la ciencia post-normal de Silvio Funtowicz y Jerome Ravetz (1992, 1997, 2000a, 2000b, 2003); ha anexado el ideario del movimiento de la justicia ambiental, nacido de las protestas originadas en Estados Unidos en las últimas décadas del siglo XX para luchar contra la contaminación en barrios empobrecidos (Bullard, 1990; 2000); ha coevolucionado con la teoría del decrecimiento y el buen vivir, con raíces en los setenta y consolidada en los noventa (Acosta y Brandt 2017; Akbulut et al, 2019; Herrero, 2008, 2010, 2012; Martínez Alier 2012).

En este libro preciso especialmente de la intersección entre ecología política con las humanidades ambientales, algo que en Europa ha recibido un especial impulso desde espacios italianos marcados por la tradición de la microhistoria de los años setenta y ochenta, y de la historia ambiental, agraria y de la ciencia de los noventa.

La denominación de humanidades ambientales tiene sus raíces en diversas propuestas que aparecieron simultáneamente en los noventa. En el MacArthur Workshop on Humanistic Studies of the Environment (1991-1995) del Massachusetts Institute of Technology se promovieron los estudios encaminados a superar la dicotomía entre naturaleza y cultura; simultáneamente, en la academia australiana

de la misma década se propuso la intersección entre historia, estudios indígenas, antropología, filosofía, teoría política y literatura, y en 2001 Libby Robin y Deborah Rose de la Australian National University publicaron el *Manifesto for the Ecological Humanities*. En 2010 distintos departamentos universitarios del planeta proponen el término «humanidades ambientales», que actualmente ejerce de paraguas bajo el que se acogen disciplinas como la eco-lingüística, la ecología queer (Gaard, 1997; Sandilands, 2004), los estudios culturales ambientales (Beilin, Conolly y McKay, 2019; Prádanos, 2018), los estudios culturales de justicia ambiental (Ziser y Sze, 2007), la historia de la ciencia ambiental (Guillem-Llombat y Nieto-Galan, 2020; Hochadel y Nieto-Galan, 2016) y las dos líneas pioneras: la historia ambiental y la ecocrítica.

La historia ambiental es una disciplina propuesta en los años setenta y tiene como proyecto leer las capas narrativas del mundo y deconstruir las metanarrativas de crecimiento y progreso triunfalistas que no atienden a los conflictos y a las externalidades negativas (Barca, 2014, 2017, 2020); fue implementada en España en los noventa a partir de propuestas provenientes de la geografía y de la renovación de la historia agraria y la historia forestal, impulsada por las influencias recibidas de la economía ecológica (Gorostiza Langa, 2017; McNeill 2003; Ortega & González de Molina 2009), y que tiene entre los trabajos pioneros los de Arantxa Otaegui, Naredo, Ramon Garrabou o Manuel González de Molina. Por su lado, la ecocrítica se ocupa del estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente, se configuró en los noventa cuando en 1992 el Western Literature Association de la University of Nevada–Reno fundó la Association for the Study of Literature and the Environment (ASLE), y tiene como texto canónico *The Ecocriticism Reader* (1996) editado por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm; en España ha tenido desde sus inicios su epicentro en el grupo de investigación de la Universidad de Alcalá impulsado por Carmen Flys Junquera.

A lo largo del siglo xx y xxi las disciplinas ambientalizadas han mutado temática y metodológicamente, y lo han hecho en coevolución tanto de los diversos estadios de las crisis socioambientales como de las diferentes, cambiantes y azarosas percepciones de estas crisis, ya sean individuales, sociales, políticas y científicas. Son crisis que han impactado a distintas comunidades, a causa por ejemplo de la expansión dramática de las fronteras de la extracción de materias primas y de la eliminación de residuos; o de los procesos asociados a la intensificación agrícola y ganadera; o del incremento imparable de la concentración de dióxido de carbono en la atmósfera, como reflejan las medidas de la curva de Keeling (Martínez Alier, 2020). Al ser fruto de crisis y al mutar según sus ritmos, las disciplinas ambientalizadas tratan con retos ambientales coetáneos a ellas, pero que frecuentemente son de larga raigambre e implican consecuencias futuras inciertas. Son, por lo tanto, disciplinas que abordan pasados, presentes y posibles futuros y necesitan de una academia capaz de adoptar

una orientación pública, crítica y comprometida en evaluar y proponer modelos de desarrollo alternativos y en dar voz y atender a las comunidades que más soportan los costos e impactos de las actividades humanas. Por ejemplo, la literatura ha de ser capaz de comprometerse con los pasados, presentes y futuros de comunidades indígenas o movimientos sociales, vecinales, ecologistas, feministas o pacifistas; o la historia ha de ser capaz de participar en debates públicos actuales y adoptar un tipo de «presentismo motivacional», sin temor a que tratar el presente sesgue sus métodos, tal y como es definido por Naomi Oreskes (2013).

En este libro preciso de la ecología política y el movimiento global de la justicia ambiental porque trato con actores que se enfrentan a conflictos surgidos por una distribución desigual e injusta de los beneficios y de los costos ambientales; ambas disciplinas ofrecen los instrumentos metodológicos necesarios para observar y develar como actúan estas relaciones de poder (Gorostiza Langa, 2017; Greenberg y Park, 1994; Martínez Alier, 2002, 2019; Naredo, 2009; Robbins, 2004). Preciso de las humanidades ambientales porque trato con cosmovisiones y valores que causan injusticias ambientales; y así mi análisis se centra en el papel que pueden tener las expresiones artísticas para impulsar cambios de cosmovisión. Es decir, me interesa observar el poder transformador de las manifestaciones artísticas en casos de lucha y emancipación ante injusticias ecosociales.

Mis sujetos impulsan cambios de cosmovisiones porque justamente las crisis a las que se enfrentan derivan de visiones del mundo erróneas o tóxicas que han contaminado y generado crisis sociales, materiales y culturales y que atañen tanto a las ciencias como a la política y a las humanidades (Escobar, 2006; Estenssoro, Parker y Baigorrotegui, 2017; Gorostiza Langa, 2017; Mähler & Pierskalla, 2015; Smart Larrain, 2019). Son cosmovisiones que, por ejemplo, definen el progreso, el bienestar, la felicidad y la libertad humana en términos de un crecimiento económico construido en oposición a la naturaleza o a los animales no humanos y a favor de una (sobre)abundancia material que no contempla los conflictos y las externalidades que ella misma genera; y en este sentido apelo a las propuestas de Escobar (1998) y Charbonier (2020). Son también cosmovisiones que malinterpretan —intencionadamente o por ignorancia— un paisaje, o lo falsifican discursivamente, por ejemplo, obviando la «transcorporiedad», el concepto propuesto por Stacy Alaimo (2010) que, partiendo de la consideración que toda materia es un complejo dinámico y poroso de elementos y vidas, define los modos en que los sistemas sociales o económicos entran en lo que es natural y moldean los cuerpos de los animales o alteran la composición de la atmósfera. Por ejemplo, quienes ignoran la transcorporeidad ignoran que, si no se impermeabilizan los estratos y montañas donde se acumula el lindano, éste se infiltra subterráneamente y subcutáneamente, contamina las capas freáticas, los ríos y mares, se biomagnifica en la cadena trófica, traspasa cuerpos y queda arrapado en ellos, se fija en las grasas, mamas y cápsulas suprarrenales de los

mamíferos y se bioacumula en microorganismos, invertebrados y vertebrados. Para estas consideraciones, apelo a las propuestas derivadas de la confluencia entre la ecología política con las teorías del riesgo y la incertidumbre y la ciencia post-normal y con la ecocrítica material.

La ecocrítica material de Serenella Iovino y Serpil Oppermann (2014) es un proyecto epistemológico y crítico que redefine lo que es un texto y proporciona las herramientas de interpretación y los instrumentos metodológicos adecuados para leer las diversas capas textuales que componen la materia. Así vista, esta materia es elocuente, es «storied matter», el concepto con el que Iovino (2016) ha analizado, como si fueran un texto, los paisajes de Nápoles, Venecia, Belice, Irpinia, L'Aquila y el Piamonte.

Por su parte, las teorías del riesgo y la incertidumbre de Beck (Beck, 1996) y la ciencia post-normal propuesta por Silvio Funtowicz y Jerome Ravetz (1992, 1997, 2000, 2003) proponen redefinir lo que es el conocimiento científico y, en su confluencia con la ecología política y el activismo, permiten atender a los diálogos entre científicos profesionales y comunidades involucradas en conflictos socioambientales o posibilitan evaluar la calidad de la ciencia utilizada en la toma de decisiones, especialmente en relación con los riesgos ambientales, de salud y tecnológicos. El encuentro de esta perspectiva científica con la ecología política se plasma, por ejemplo, en los estudios sobre las minas de uranio Rössing en Namibia y Areva en Niger (Conde, 2014); el herbicida glifosato en Argentina (Barri, 2010; Blois, 2016); la polución de LNG en Ensenada, Baja California (Carruthers, 2007; Velasco Pegueros, 2020); de la refinería Hydro Alunorte en Barcarena (Normann, 2022); de la incineradora de residuos en Sarzedo (Rezende, 2022); de la empresa Sasol en Mpumalanga (Abdulahé, 2011); de la empresa Sappi en Ngodwana (Steyn, 2008); de la minería Oyu Tolgoi en Mongolia (Byambajav, 2015); de la fábrica de baterías Shanghang Huaqiang en Fujian (Liu, 2017); o de la compañía minera Lynas Corp en Kuantan (Phua y Velu, 2012).

La combinación entre ecología política y humanidades ambientales —en particular siguiendo la línea propuesta por Iovino (2016)— me permite leer entero el palimpsesto de la toxicidad. Con la ecología política identifico los lugares donde se han realizado lecturas erróneas de los textos materiales y que han derivado en una intoxicación del paisaje. Con las humanidades ambientales puedo leer las recreaciones que se han elaborado de estos paisajes contaminados —a través de estrategias formales, estéticas y estilísticas— y que posibilitan que el paisaje contaminado entre dentro del ámbito cultural en forma de propuesta narrativa, ideario productivo, funeral carnavalizado, poema, pintura, fotografía, sonido, teatralización, videoclip o reportaje.

Finalmente, la combinación de ambas disciplinas me otorga los instrumentos necesarios para interpretar esta traslación, que puede ser o no ser correcta, ya que en este trasvase pueden o no haberse interpretado correctamente las causas reales

de la toxicidad, y de esta manera pueden tanto corregirse las causas de la toxicidad —y sabotear las malas lecturas que han causado lo tóxico y desintoxicar material y narrativamente—, como validar el error —y de este modo perpetuar la injusticia o diluir y banalizar su repercusión.

En definitiva, con la intersección entre ecología política y humanidades ambientales trato la gramática de la estética ambiental para así lograr una mejor comprensión de las maneras con que ésta colabora con la política, la ciencia y el activismo; asimismo adopto una postura activista, a pesar de que este no sea el papel tradicional que se adopte desde la academia. Lo hago desde el convencimiento que la crisis socioecológica actual solo puede afrontarse si se produce un cambio cultural, una nueva manera de pensar el medio ambiente que incida en la manera de actuar con y en el medio ambiente, una idea que ya sugirió Rachel Carson hace más de medio siglo.

Diversos autores han planteado como debe trazarse el camino en común que pueden emprender la ecología política y las humanidades ambientales. Nos interesan especialmente las propuestas que vinculan política, protesta, justicia y estética y observan desde distintas perspectivas las vinculaciones entre manifestaciones artísticas y casos de injusticia ambiental.

Me interesan los análisis de como los movimientos sociales resistentes «hace cultura» al modo que definen Adams (2001), Mahon (2000), Roy (2010), Rob Nixon (2011) —quien propone la intersección entre la violencia lenta, el ambientalismo de los pobres y el activismo—, o Vasi *et al.* (2015). Este «hacer cultura» se ha estudiado extensamente para distintos lugares y formatos, ya sean escritos (Adamson, 2001; García-Caro, 2011; Flys Junquera, Marrero y Barella, 2021; Meyer y Rohlinger 2012; Prádanos, 2018); audiovisuales (Andits 2013; Whiteman 2003); o musicales (Brown, 2016; Brown y Pickerill, 2009; Danaher, 2010; Eyerman y Jamison, 1998; Manabe, 2013; Roscigno, 2011; Roscigno y Danaher, 2001; Roy, 2010; Turino, 2008). Me interesan los análisis dedicados al impacto de los movimientos sociales sobre los contextos culturales (Berezin, 1994; Cruz, 1999; Eyerman y Jamison (1995); Hanson, 2008; Hemingway, 2002; Lipsitz, 2000; McAdam; 1994; Reed, [2005] 2019; Steinberg, 2004; Zolberg, 1997). Me interesa también el análisis de en qué medida la toxicidad puede ser desvelada por la comunicación ambiental y el impacto que esta representación puede tener sobre los receptores (Brereton 2005; Clark 2015; Cubitt 2005; Garrard 2004, 2014; Ivakhiv 2013; Monani *et al.* 2012; Slovic, 2016; Slovic, Rangarajan y Sarveswaran, 2019; Weik von Mossner 2017); en qué medida las manifestaciones artísticas pueden transformar la cognición o la psicología o generar nuevos modelos de comportamiento y ampliar el registro ético (Bennett, 2010; Escobar, 1996, 2012; Iovino y Oppermann, 2014, 2016; Sommer y Klockner, 2019); o pueden desvelar malas interpretaciones del paisaje (Iovino, 2016); o cambiar estructuras socioecológicas (Escobar, 2017; Sanz y Rodríguez-Labajos,

2021); o modificar dinámicas socioespaciales, exponer jerarquías tóxicas e imaginar y hacer plausibles nuevas relaciones (Alex Danchev, 2009; Bell y Desai, 2011; Hardt & Negri, 2009; Heise, 2016; Rose, 2011; Roland Bleiker, 2018; Trexler, 2015; Okuyade, 2013; Merlinsky y Serafini, 2020; Williams, 2017); o informar o educar (Blanc y Benish, 2017; Prádanos, 2012, 2015, 2018); o recomponer identidades y crear nuevas redes y comunidades (Văidianu, Pavel y Călin, 2014); o reconfigurar y perlongar luchas pasadas (Charbonnier, 2020); o influir en las movilizaciones sociales y en la toma de decisiones (Bianchi, 2018; Brewington y Hall, 2018).

Finalmente, es necesario mencionar también que este libro es deudor de los contenidos y metodologías propuestas en dos plataformas, a las que espero contribuir ofreciendo contenido: la Toxic Bios y el EJAtlas.

Toxic Bios tiene como objetivo centrar las narrativas históricas en torno a las voces de quienes han convivido o conviven con contextos contaminados; es una plataforma impulsada por los trabajos de Marco Armiero y Lise Sedrez (2014) y Stefania Barca (2012), académicos vinculados con el epicentro de las humanidades ambientales en Europa, el Laboratorio de Humanidades Ambientales (EHL) fundado en 2011 y con sede en el KTH Royal Institute of Technology en Estocolmo. Desde Toxic Bios se proporcionan materiales para un enfoque narrativo de la justicia ambiental y así se complementa el contenido del EJAtlas, un instrumento de la ecología política para proporcionar datos empíricos e impulsar un enfoque estadístico de la justicia ambiental.

El Atlas Global de Justicia Ambiental (EJAtlas) tiene el objetivo de cartografiar los conflictos ambientales en todo el mundo (Martínez Alier, 2020). Forma parte de las plataformas colaborativas que mapean conflictos ecosociales, como el Mapa de Conflictos Mineros de América Latina iniciado en 2010; el mapa de conflictos en Brasil de la Fundação Oswaldo Cruz; o el Mapa colaborativo de los conflictos del agua en Andalucía (Mapa-RedNCA) de la Universidad de Sevilla y la Red Andaluza de la Nueva Cultura del Agua. Estas plataformas son un componente fundamental tanto para la política y el activismo como para la investigación, ya que constituyen un repositorio con datos estandarizados sobre conflictos ambientales a nivel mundial, se construyen a través de la cartografía digital colaborativa, contactan académicos y activistas, otorgan visibilidad al ideario de la justicia ambiental y permiten evaluar e interpretar los conflictos ambientales como conflictos ecológico-distributivos.

4. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- | | |
|---|--|
| <p>ABDULAHÉ, A. (2011), <i>Impacto da prática da responsabilidade social da Sasol nas comunidades em Moçambique no período entre 2004 a 2009</i> (tesis doctoral), Iscte - Instituto Universitário de Lisboa.</p> | <p>ACOSTA, A. y BRAND, U. (2017), <i>Salidas del laberinto capitalista: decrecimiento y postextractivismo</i>, Icaria Antrazyt.</p> <p>ADAMSON, J. (2011), <i>American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism</i>:</p> |
|---|--|

- The Middle Place*, University of Arizona Press.
- AKBULUT, B., DEMARIA, F., GERBER, J. F. y MARTÍNEZ-ALIER, J. (2019), «Who promotes sustainability? Five theses on the relationships between the degrowth and the environmental justice movements», *Ecological Economics*, n.º 165, 106418.
- ALAIMO, S. (2010), *Bodily natures: Science, environment, and the material self*, Indiana University Press.
- ARIZMENDI, A. O. (1990). «Los aprovechamientos comunales en Guipúzcoa a fines del siglo XVIII», *Documents d'anàlisi geogràfica*, n.º 16, pp. 35-51.
- ANDITS, P. (2013), «Movies and Movements», en: Snow, D.A., della Porta, D., Klandermans, B. y McAdam, D., *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements*, Blackwell Publishing Ltd.
- ARMIERO, M. y SEDREZ L. (eds.) (2014), *A History of Environmentalism: Local Struggles*, Global Histories, A&C Black.
- BARCA, S. (2014), «Telling the right story: Environmental violence and liberation narratives», *Environment and History*, vol. 20, n.º 4, pp. 535-546.
- BARCA, S. (2017), «Els historiadors ambientals estan en una posició immillorable per contribuir a l'emergent domini de recerca dels estudis sobre l'Antropocè», *UAB divulga*.
- (2020), *Forces of reproduction: Notes for a counter-hegemonic anthropocene*, Cambridge University Press.
- (1012), «Bread and Poison: The Story of Labor Environmentalism in Italy, 1968–1998», en: Sellers, C. y Melling, J. (eds), *Dangerous Trade: Histories of Industrial Hazards Across a Globalized World*, Temple University Press, pp. 126–39.
- BARRI, F. R. (2010), «Pueblos fumigados en Argentina: resistencia epidemiológica comunitaria al modelo económico de los agronegocios», *Ecología política*, n.º 40, pp. 67-72.
- BASSEY, N. (2011), *I Will Not Dance to Your Beat*, Kraft Books. <<http://oilsandstruth.org/i-will-not-dance-your-beat-poem-nnimmo-bassey>>
- BECK, U. (1996), «Risk society and the provident state», en Lash, S., Szerszynski, B. y Wynne, B. (eds.), *Risk, Environment and Modernity. Towards a new Ecology*, SAGE Publications, pp. 27-43.
- BELL, L. A. y DESAI, D. (2011), «Imagining otherwise: Connecting the arts and social justice to envision and act for change: Special issue introduction», *Equity & Excellence in Education*, vol. 44, n.º 3, pp. 287-295.
- BEILIN, K., CONOLLY, K. y MCKAY, M. (2019), «Environmental Cultural Studies: Through Time: The Luso-Hispanic World», *Hispanic Issues*, n.º 24.
- BENNETT, J. (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press.
- BIANCHI, R. (2018), «Istanbul sounding like revolution: the role of music in the Gezi Park Occupy movement», *Popular Music*, vol. 37, n.º 2, pp. 212-236.
- BLANC, N. y BENISH, B. L. (2017), *Form, Art and the Environment. Engaging in sustainability*, Routledge.
- BLEIKER, R. (ed.) (2018), *Visual global politics*, Routledge.
- BLOIS, M. P. (2016), «Ciencia y glifosato: interpellando órdenes. Una investigación en la prensa en el contexto argentino», *Cuadernos de antropología social*, n.º 43, pp. 73-93.
- BRERETON, P. (2018), *Environmental literacy and new digital audiences*, Routledge.
- BREWINGTON, Q. L. y HALL, J. N. (2018), «Givin' stakeholders the mic: Using hip-hop's evaluative voice as a contemporary evaluation approach», *American Journal of Evaluation*, vol. 39, n.º 3, pp. 336-349.
- BULLARD R. D., JOHNSON G. S. (2000), *Environmental Justice*, Grassroots.
- BULLARD, Robert D. (1990), *Dumping in Dixie: Race, class, and environmental quality*, Westview Press.
- BYAMBAJAV, D. (2015), «The River Movements' Struggle in Mongolia», *Social Movement Studies*, vol. 14, n.º 1, pp. 92-97.
- CARRASCO GALLEGOS, B. V. (2017), «Participación ciudadana por la defensa del territorio y la salud; Movimientos sociales urbanos en contra de la industria cementera: México y España», *Revista Proyección*, n.º 22, pp. 6-28.

- CARRERA LÓPEZ, L. (2012), *Aragón...¿ agua y futuro? El movimiento social anti-pantano en el Alto Aragón: los casos de Yesa, Jánovas y Biscarrués* (Trabajo fin de master), Nafarroako Unibertsitate Publikoa.
- CARRUTHERS, D. V. (2007), «Environmental justice and the politics of energy on the US–Mexico border», *Environmental Politics*, vol. 16, n.º 3, pp. 394-413.
- CLARK, T. (2015), *Ecocriticism on the edge: The Anthropocene as a threshold concept*, Bloomsbury Publishing.
- CONDE, M. (2014), «Activism mobilising science», *Ecological economics*, n.º 105, pp. 67-77.
- CRUZ, J. (1999), *Culture on the Margins*, Princeton University Press.
- CUBITT, S. (2005), *The cinema effect*, Mit Press.
- DANAHER, WILLIAM F. (2010), «Music and Social Movements», *Sociology Compass*, vol. 4, n.º 9, pp. 811–23.
- DANCHEV, A. (2009), *On art and war and terror*, Edinburgh University Press.
- ESCOBAR, A. (1996), *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*, Editorial Norma.
- (2006), «Difference and conflict in the struggle over natural resources: a political ecology framework», *Development*, vol. 49, n.º 3, pp. 6-13.
- (2012), «Más allá del desarrollo: postdesarrollo y transiciones hacia el pluriverso», *Revista de antropología social*, vol. 21, pp. 23-62.
- (2017), «Diseño para las transiciones», *Etnografías contemporáneas*, vol. 3, n.º 4.
- ESTENSSORO, F., PARKER, C. y BAIGORROTEGUI, G. (2017), «Ideological Challenge For Environmental Governance In Latin America: The case of Chile and the Copper mining industry», *Revista Direitos Humanos e Democracia*, vol. 5, n.º 9, pp. 36-64.
- EYERMAN, R. y JAMISON, A. (1995), «Social Movements and Cultural Transformation: Popular Music in the 1960s», *Media, Culture, and Society*, vol. 17, n.º 3, pp. 449–68.
- EYERMAN, R. y JAMISON, A. (1998), *Music and Social Movements*. Cambridge, Cambridge University Press.
- FERNANDES, L. (2017), «Mapear diferentes formas de dizer não: notas sobre a co-construção do conhecimento dos conflitos ambientais em Portugal», *Cescontexto-debates*, n.º 17, pp. 12-24.
- FLYS JUNQUERA, C., MARRERO, J. M. y BARELLA, J. (2021), *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*, BOD GmbH DE.
- FUNTOWICZ, S.O. y RAVETZ, J. R. (1992), «Three Types of Risk Assessment and the Emergence of Post-Normal Science», en Krinsky, S.; Golding, D. (eds.), *Social Theories of Risk*, Praeger, pp. 251-273.
- (1997), «The Poetry of Thermodynamics». *Futures*, vol. 29, n.º 9, pp. 791-810.
- (2000a), *La ciencia posnormal. Ciencia con la gente*, Icaria.
- (2000b), *Post-normal Science. Environmental Policy under Conditions of Complexity*. <www.jvds.nl/pns/pns.htm>.
- (2003), *Post-normal science*, International Society for Ecological Economics.
- GAARD, G. (1997), «Toward a Queer Ecofeminism», *Hypatia*, vol. 12, n.º 1, pp. 114–137.
- GARCÍA-CARO, P. (2011), «Las minas del Rey Fernando: plata, oro y la barbarie española en la retórica independentista hispanoamericana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 40, pp. 39-59.
- GADGIL, M. y GUHA, R. (1993), *This fissured land: an ecological history of India*, University of California Press.
- GARRABOU, R. y NAREDO, J.M. (eds.) (1996), *La fertilización en los sistemas agrarios. Una Perspectiva Historica*. Fundación Argentaria.
- (eds.) (1999), *El agua en los sistemas agrarios. Una perspectiva histórica*, Fundación Argentaria, Madrid.
- GARRARD, G. (ed.) (2014), «Introduction», *The Oxford handbook of ecocriticism*, Oxford Handbooks, pp. 1-26.
- GLOTFELTY, C. y FROMM, H. (eds.) (1996), *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*, University of Georgia Press.

- GONZÁLEZ DE MOLINA, M. y MARTINEZ ALIER, J. (coord.)(1993), «Historia y ecología», *Revista Ayer*, núm. 11.
- GOROSTIZA LANGA, S. (2017), *Mobilising nature between democracy and fascism: An environmental history of the Spanish Civil War and the legacies of the Francoist autarky* (Tesis doctoral). Universidade de Coimbra.
- GREENBERG, J.B. y PARK, T.K. (1994), «Political ecology», *Journal of Political Ecology*, vol. 1, n.º 1, pp. 1-12.
- GUHA, R. y ALIER, J. M. (2013), *Varieties of environmentalism: essays North and South*, Routledge.
- GUILLEM-LLOBAT, X. y NIETO-GALAN, A. (2020), *Tóxicos invisibles: La construcción de la ignorancia ambiental*, Icaria.
- HANSON, M. (2008), «Suppose James Brown Read Fanon: The Black Arts Movement, Cultural Nationalism and the Failure of Popular Musical Praxis», *Popular Music*, n.º 27, pp. 341-65.
- HARDT, M. y NEGRI, A. (2009), *Commonwealth*, Harvard University Press.
- HEISE, U. K. (2016), *Imagining extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, University of Chicago Press.
- HEMINGWAY, A. (2002), *Artists on the Left* Yale University Press.
- HERRERO y. (2008), «Tejer la vida en verde y violeta: vínculos entre el ecologismo y el feminismo», *Cuadernos de Ecologistas en Acción*, n.º 13, pp. 1-24.
- (2010), «Cuidar: una práctica política anti-capitalista y antipatriarcal» en: Taibo, C. (Dir.), *Decrecimientos. Sobre lo que hay que cambiar en la vida cotidiana*, Los Libros de la Catarata.
- HERRERO y. (2012), «Propuestas ecofeministas para un sistema cargado de deudas», *Revista de Economía Crítica*, n.º 13, pp. 30-54.
- HOCHADEL, O. y NIETO-GALAN, A. (eds.) (2016), *Barcelona: An urban history of science and modernity, 1888-1929*, Routledge.
- HOUSTON, D. (2013), «Environmental Justice Storytelling: Angels and Isotopes at Yucca Mountain, Nevada», *Antipode*, n.º 45, pp. 417-435.
- IOVINO, S. (2016), *Ecocriticism and Italy: Ecology, resistance, and liberation*, Bloomsbury Publishing.
- IOVINO, S. y OPPERMAN, S. (eds.) (2014), *Material ecocriticism*, Indiana University Press.
- IVAKHIV, A. J. (2013), *Ecologies of the moving image: Cinema, affect, nature*, Wilfrid Laurier Univ. Press.
- LATOUR, B. (1993), *We Have Never Been Modern*, Harvester Wheatsheaf.
- LATOUR, B. (1997), «Foreword: Stenger's Shibboleth», en Stengers, I., *Power and Invention: Situating Science*, University of Minnesota Press, pp VII-XX
- LATOUR, B. y LENTON, T. M. (2019), «Extending the domain of freedom, or why Gaia is so hard to understand», *Critical Inquiry*, vol. 45, n.º 3, pp. 659-680.
- LIPSITZ, G. (2000), *Time Passages*, University of Minnesota Press.
- LIU y. (2017), «Industrial pollution resulting in mass incidents: Urban residents' behavior and conflict mitigation», *Journal of Cleaner Production*, n.º 166, pp. 1253-1264.
- LÖWY, M. (2018), «Why ecosocialism: For a red-green future», *Great Transition Initiative*, n.º 1, pp. 1-13.
- MÄHLER, A. y PIERSKALLA, J. H. (2015), «Indigenous identity, natural resources, and contentious politics in Bolivia: a disaggregated conflict analysis, 2000-2011», *Comparative Political Studies*, vol. 48, n.º 3, pp. 301-332.
- MAHON, M. (2000), «The visible evidence of cultural producers», *Annual review of anthropology*, vol. 29, n.º 1, pp. 467-492.
- MARTÍNEZ ALIER, J. (1987), *Ecological Economics: Energy, Environment and Society*, Blackwell Publishers.
- (2020), «Una experiencia de cartografía colaborativa. El Atlas de Justicia Ambiental», *Nueva sociedad*, n.º 286, pp. 123-129.
- (2003), *The Environmentalism of the poor: a study of ecological conflicts and valuation*, Edward Elgar Publishing.
- (2019), *Demà serà un altre dia: una vida fent economia ecològica i ecologia política*, Icaria.

- MCNEILL, J.R. (2003), «Observations on the Nature and Culture of Environmental History», *History and Theory*, vol. 42 n.º 4, pp. 5-43.
- MERCHANT, C. (1980), *The death of nature: Women, ecology, and the scientific revolution*, Harper & Row.
- MERLINSKY, G. y SERAFINI, P. (2020), *Arte y ecología política*, CABA, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- MEYER, D. S. y ROHLINGER, D.A. (2012), «Big Books and Social Movements: A Myth of Ideas and Social Change», *Social Problems*, vol. 59, n.º 1, pp.136-53.
- MONANI, S. y ADAMSON, J. (eds.) (2017), *Ecocriticism and indigenous studies: Conversations from earth to cosmos*, Routledge.
- MUMFORD, L. (1979), *The Myth of the Machine*, Harcourt Brace Jovanovich.
- NAREDO, J.M. (1987), *La economía en evolución. Historia y perspectivas de las categorías básicas del pensamiento económico*, Editorial Siglo XXI.
- (2009), *Luces en el laberinto: Autobiografía intelectual*, Los Libros de la Catarata.
- NIXON, R. (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press.
- NORMANN, S. (2022), «Time is our worst enemy: Lived experiences and intercultural relations in the making of green aluminum», *Journal of Social Issues*, vol. 78, n.º 1, pp.163-182.
- NUNES, J. A. y MATIAS, M. (2003), «Controvérsia científica e conflitos ambientais em Portugal: o caso da coíncineração de resíduos industriais perigosos», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 65, pp. 129-150.
- OKUYADE, O. (ed.) (2013), *Eco-critical literature: regreening African landscapes*, African Books Collective.
- OPPERMANN, Serpil y SERENELLA Iovino (eds.) (2016), *Environmental humanities: Voices from the Anthropocene*, Rowman & Littlefield.
- ORESKE, N. (2013), «Why I Am a Presentist», *Science in Context*, vol. 26, n.º 4, pp. 595-609.
- OTAGUI ARIZMENDI, A. (1987), «Guerra de la Convención y endeudamiento municipal: las ventas de bienes de propios a finales del siglo XVIII en la provincia de Guipúzcoa», *Revista Portuguesa de Historia*, vol. XXIII, pp. 215-221.
- PHUA, K. L. y VELU, S. S. (2012), «Lynas Corporation's Rare Earth Extraction Plant in Gebeng, Malaysia: A Case Report on the Ongoing Saga of People Power versus State-Backed Corporate Power», *Journal of Environmental Engineering and Ecological Science*, vol. 1, n.º 2.
- PRÁDANOS, L. (2015), «The pedagogy of degrowth: Teaching Hispanic studies in the age of social inequality and ecological collapse», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 19, pp. 153-168.
- PRÁDANOS, L. (2018), *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*, Oxford University Press.
- (2012), «Decrecimiento o barbarie: ecocrítica y capitalismo global en la novela futurista española reciente», *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 3, n.º 2, pp. 74-92.
- RAMOS GOROSTIZA, J. L. (2006), «Gestión ambiental y política de conservación de la naturaleza en la España de Franco», *Revista de historia industrial*, n.º 32, pp. 99-138.
- RANCIÈRE, J. (2011), *Política de la literatura*, Libros del Zorzal.
- (2011), «The thinking of dissensus: politics and aesthetics», *Reading Rancière*, pp. 1-17.
- REED, T. V. (2019), *The art of protest: Culture and activism from the Civil Rights Movement to the present*, University of Minnesota Press.
- REZENDE, P. S., MOURA, P. A., DURÃO JR, W. A., NASCENTES, C. C., WINDMÖLLER, C. C. y COSTA, L. M. (2011), «Arsenic and mercury mobility in Brazilian sediments from the São Francisco River Basin», *Journal of the Brazilian Chemical Society*, vol. 22, n.º 5, pp. 910-918.

- RÍOS NÚÑEZ, S. (2012), *El modelo ganadero español y la ganadería ecológica en Andalucía como una estrategia de (re) adaptación productiva: un análisis desde la perspectiva agroecológica*, (tesis doctoral), Universidad de Córdoba.
- ROBBINS, P. (2004), *Political ecology: A critical introduction*. Critical introductions to geography, Blackwell.
- ROSE, D. B. (2011), *Wild dog dreaming: Love and extinction*, University of Virginia Press.
- ROY, W. G. (2010), *Reds, Whites, and Blues*, Princeton University Press
- (2010), «How social movements do culture», *International Journal of Politics, Culture, and Society*, vol. 23, n.º 2, pp. 85-98.
- SALLEH, A. (1992), «Ecosocialismo–Ecofeminismo», *Ecología política*, n.º 2, pp. 89-92.
- SÁNCHEZ, M. (2009), «Cerdanyola, una población entre la modernidad y la asbestosis», *Ecología Política*, n.º 37, pp. 105-109.
- SANDILANDS, C. (2004), «Sexual Politics and Environmental Justice», en Stein, R. (ed.), *New Perspectives on Environmental Justice: Gender, Sexuality and Activism*, Rutgers University Press.
- SANZ, T. y RODRIGUEZ-LABAJOS, B. (2021), «Does artistic activism change anything? Strategic and transformative effects of arts in antioleal struggles in Oakland, CA», *Geoforum*, n.º 122, pp. 41-54.
- SERNA, J. (2017), *El rincón de Juan Serna* <<https://elrincondejuanserna.es/>> [consultado el 9 de mayo de 2022]
- SLOVIC, S. (2016), *Going away to think: engagement, retreat, and ecocritical responsibility*, University of Nevada Press.
- SLOVIC, S., RANGARAJAN, S. y SARVESWARAN, V. (eds.) (2019), *Routledge handbook of eco-criticism and environmental communication*, Routledge.
- SMART LARRAIN, J. S. (2019), *Local resistance to extractivism: community mobilisation in the case of Chile* (tesis doctoral), University College London.
- SOMMER, L. K., SWIM, J. K., KELLER, A. y KLÖCKNER, C. A. (2019), «Pollution Pods: The merging of art and psychology to engage the public in climate change», *Global Environmental Change*, n.º 59, p. 101992.
- STEINBERG, M. W. (2004), «When Politics Goes Pop: On the Intersections of Popular and Political Culture and the Case of Serbian Student Protests», *Social Movement Studies*, vol. 3, n.º 1, pp. 3-29.
- STEYN, P. (2008), «Industry, Pollution and the Apartheid State in South Africa», *SATH History Teaching Review Yearbook*, n.º 22, pp. 67-75.
- SONG, B. y HALL, P. (2020), «Densification of biomass and waste plastic blends as a solid fuel: hazards, advantages, and perspectives», *Frontiers in Energy Research*, n.º 8, p. 58.
- TELLO, E., (2016), «Manuel Sacristán at the Onset of Ecological Marxism after Stalinism», *Capitalism Nature Socialism*, vol. 27, n.º 2, pp. 32-50.
- TREXLER, A. (2015), *Anthropocene fictions: the novel in a time of climate change*, University of Virginia Press.
- VĂIDIANU, M. N., PAVEL, O. y CĂLIN, I. E. (2014), «Promoting arts-based activities for local sustainability: Danube delta case study», *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, n.º 122, pp. 105-109.
- VASI, I.B., WALKER, E.T., JOHNSON, J.S. y HUI FEN TAN (2015), «‘No Fracking Way!’ Documentary Film, Discursive Opportunity, and Local Opposition against Hydraulic Fracturing in the United States, 2010 to 2013», *American Sociological Review*, vol. 80, n.º 5, pp. 934-59.
- VELASCO PEGUEROS, B. A. (2020), «Otras formas de defender el territorio: la revitalización cultural e identitaria del pueblo cochimí de Baja California», *Revista Pueblos y fronteras digital*, n.º 15.
- WEIK VON MOSSNER, A. (2017), *Affective ecologies*, The Ohio State University Press.
- WHITEMAN, D. (2003), «Reel Impact», *Stanford Social Innovation Review* n.º 1, pp. 60-63.
- WU MING (2011), *How to Tell a Revolution from Everything Else*, UNC Global Education Center.

ZISER, M. y SZE, J. (2007), «Climate change, environmental aesthetics, and global environmental justice cultural studies», *Discourse*, vol. 29, n.º 2, pp. 384-410.

ZOLBERG, V. (1997), *Outsider Art*. Cambridge University Press.

CAPÍTULO I

¡CONTRAMÍNATE! EXPRESIÓN ARTÍSTICA Y RESISTENCIA ANTIMINERA EN CORCOESTO

«Fronte ao dilema entre o ouro e a vida,
nós luitamos contra a morte
com Nela, Bráulio, Celso, Emma, Ses, Leo e toda a gente
que da passos adiante
e algo está a suceder:
O imprevisível está da nossa parte».

Manifiesto de Corcoesto (2013) de Séchu SENDE

«Ai, poeta, eu tamén me Corcoesto!!!»

Miguel ANXO MOURIÑO, *Versus Cianuro* (2013)

«Contramínate» es un neologismo creado a partir de un juego de palabras, y que funde una preposición y un verbo para crear nuevos significados. El neologismo se empleó en la lucha de varias parroquias de Galicia contra el proyecto Grupo mineiro de Corcoesto emprendido por Mineira de Corcoesto, la filial gallega de la empresa canadiense Edgewater Exploration Ltd. El proyecto implicaba labores de prospección para evaluar la idoneidad de la instalación de una mina de oro a cielo abierto que afectaría a la Comarca de Bergantiños, formada por los municipios de Carballo, Coristanco, Laracha, Laxe, Malpica, Ponteceso y Cabana de Bergantiños, donde pertenece la parroquia de Corcoesto. «¡Contramínate!» es un grito de guerra que resonó, y sigue haciéndolo, en canciones, poemas, lemas, manifiestos y pancartas que configuran el discurso de la toxicidad de Corcoesto, el creado ante la percepción del riesgo medioambiental que supondría el uso de cianuro de sodio para la extracción del oro y la liberación de arsénico durante el proceso.

Al conjugar «contraminar» y gritando «contramínate», «contramíname» o «contraminando» el poeta revela su rol como activista, el activista su rol como poeta y, ambos, sus capacidades para enmarcar el movimiento y de este modo convertir en política expresiones artísticas, diagnosticar que existe un problema, pronosticar con el objetivo de proponer soluciones y motivar con el fin de romper el individualismo e instar a la lucha.

Este capítulo se centra en la resistencia de toda una comarca a la toxicidad del proyecto de una empresa y al gobierno que lo apoyaba. En este sentido podría ser la historia de muchos otros territorios, ya que la insurrección en Galicia forma parte del ciclo de protestas que se vienen alzando en todo el planeta desde finales del siglo xx en contra de actividades extractivas (Acosta, 2013; Bebbington, 2012; Brand, Dietz y Lang, 2016; Gudynas, 2010; Lahiri-Dutt, 2012). Son actividades que afectan tanto zonas del sud, en particular de América latina (Horowitz, 2017; Jenkins, 2014; Jenkins y Rondón, 2015; Lahiri-Dutt, 2012) como a países del norte, en particular los endeudados de la eurozona, como Grecia (Tsavdaroglou, Petrakos y Makrygianni, 2017), países ex comunistas, como Rumania (Velicu, 2015), y áreas poco pobladas (Sjöstedt-Landén y Fotaki, 2018; Willow, 2016).

En Corcoesto estamos ante un caso de «injusticia ambiental prospectiva», un concepto propuesto por Irina Velicu (2019) para definir los procesos involucrados específicamente con los proyectos de extracción. Es un tipo de caso que provoca injusticias incluso antes de que la extracción sea una realidad material. El conjunto del proceso es susceptible de dañar tanto al medio ambiente como a las psiques de los individuos y a los lazos de la comunidad afectada. Es un proceso dilatado en el tiempo, e incluye: el diseño y anuncio del proyecto, la llegada de expertos y maquinaria, la ejecución de las prospecciones sobre el terreno, la evaluación y divulgación de las muestras tomadas, la amenaza de las expropiaciones, la intoxicación narrativa de los medios de comunicación, la invisibilización y marginación de las comunidades locales, la descalificación, el daño psicológico y, a pesar de que el proyecto se rechaza, la amenaza del retorno. El proceso comportó, por parte de la empresa extractora, una enorme movilización de energías y materiales y, ante esto, la respuesta de la resistencia de Corcoesto fue una enorme movilización de palabras, sonidos e imágenes.

Aunque la resistencia de Corcoesto podría ser la de cualquier otro lugar he titulado el capítulo con un juego de orden léxico, morfológico y fónico para evidenciar que aquí la resistencia tiene una característica distintiva: las expresiones artísticas son el eje de las acciones de contención, y a través de ellas se hace política, activismo y ciencia. Aquí es extensa la lista de poetas entrelazados con las protestas, como extensa es la lista de cuerpos que se manifiestan entrelazándose con el arte y de versos que se entrelazan con el arsénico y los lugares que potencialmente podrían contaminarse.

Por ser tan significativas las expresiones artísticas en Corcoesto, he escogido iluminar esta resistencia y, en concreto, me concentro en el período comprendido entre 2011 y 2014, desde que surgen los primeros grupos de resistencia hasta que la Xunta cancela el proyecto. Mis fuentes principales son la observación directa, las entrevistas y la documentación. Para el marco metodológico vinculo las humanidades ambientales y la justicia ambiental; la literatura sobre movimientos sociales

y estructuras de la acción colectiva es la argamasa que empleo para unir las y, en concreto, los conceptos vinculados a los procesos de enmarcado (Andrews, 2004; Almeida, 2019; Benford, 1997; Berry, 1977; Marshall Ganz, 2009; Tarrow, 1994 y 1997; Van Dyke y Dixon, 2013), a los marcos culturales de la movilización (Labé, 2011; Snow y Benford, 1988), a las emociones de los sujetos movilizados (Goodwin, Jasper y Polleta, 2000; Jasper, 1998; Taylor y Rupp, 2002), a la creación de identidades a partir de la movilización (Laraña y Gusfield, 1994) y a los procesos de globalización de la movilización social (Maldonado, 2008; Ortiz, 2008).

Mi objetivo es, en términos generales, contribuir al debate sobre la capacidad de las expresiones artísticas para influir en las estructuras socioecológicas y en las dinámicas socioespaciales en casos de conflicto de justicia ambiental y, en términos específicos, analizar los modos en que en Corcoesto se vincularon las expresiones artísticas con las estrategias de enmarcado propias del activismo. Para ello hace falta analizar, primero, los modos con que los grupos resistentes a la mina diagnosticaron y así se identificaron los problemas y se condensó la información; segundo, los modos con que pronosticaron y así propusieron soluciones, crearon un discurso público, desafiaron y reelaboraron la cosmovisión de Edgewater y construyeron una de propia; y, finalmente, los modos con que motivaron y de este modo llamaron a la acción de los posibles aliados, alimentaron la acción subversiva, rompieron individualidades, tejieron redes de alianzas globales y configuraron una comunidad antitóxica.

El capítulo está dividido en cuatro partes. En la primera, presento el sitio, el conflicto y la emergencia de los grupos de resistencia; en la segunda, describo el repertorio de las acciones desarrolladas; en la tercera, identifico los modos con que los grupos movilizados contaron y compartieron sus historias, los modos con que a partir de las expresiones artísticas incidieron en la puesta en escena de los cuerpos manifestantes e interpreto la gramática de las expresiones artísticas reivindicativas. Finalmente, expongo las que considero son las ocho claves del éxito de la movilización de Corcoesto.

1. EL SITIO, EL CONFLICTO Y LA EMERGENCIA DEL MOVIMIENTO

El lugar afectado por el proyecto minero es la Comarca de Bergantiños y la Costa da Morte. Es una zona donde, a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y principios del xxi, se ha substituido la economía de producción primaria, basada en la agricultura, ganadería, pesca y la gestión de los montes, por la economía posproductiva, terciarizada, basada en el turismo, la recreación (Herrero Pérez, 2015; Jiménez-Esquinas, 2013; Pereiro Pérez, 2015) y lo que Jiménez-Esquinas denomina «patrimonialización extensiva» (2018: 164). La substitución ha causado despoblamiento y paro en toda la zona y son diversas las empresas potencialmente contaminantes que frecuentemente se presentan como la «solución» a esta coyuntura, entre

otras, destacan las piscifactorías, las biofábricas, las eólicas o las mineras. Estas últimas codician el yacimiento de oro de Corcoesto.

El yacimiento de oro de Corcoesto está ubicado en el dominio Esquistoso de Galicia-Trás-Os-Montes (ZGTM), una de las unidades geológicas en las que se subdivide el Macizo Ibérico, y se localiza en el sector norte del Cinturón de oro de Malpica-Tui. En esta zona, la extracción de oro se remonta al segundo milenio antes de nuestra era (Bias Cortina, 1990). Durante la época contemporánea, desde finales del siglo XIX hasta la irrupción de Edgewater, los permisos de extracción van cambiando de mano: Sagasta Gold Mines los tiene entre finales de XIX y principios del XX; Aurífera Gallega entre 1918 y 1928; Newmon, Explosivos Río Tinto, Goldfields, Anglo-American, B.P. en la década de los sesenta y setenta; y Río Narcea Gold Mines entre 1988 y 2010. La raíz más inmediata del conflicto que analizamos aquí se remonta a 2009 cuando Edgewater adquiere el plan para explotar el Grupo mineiro de Corcoesto emprendiendo así un conjunto de acciones que se desarrollan tanto sobre la tierra como sobre el papel.

Edgewater rastrea y sondea, cuadrícula el terreno, realiza mapeos geológicos, levantamientos geofísicos y geoquímicos de suelos y rocas, excava zanjas y perfora el terreno con diamantes —cada 25 metros, como exigen los bancos para tener la garantía de que invertir en el proyecto es seguro—. En paralelo, la empresa redacta, envía y publica infinidad de papeles vinculados al proceso administrativo, legal o informativo necesario para convencer a vecinos y políticos, obtener los permisos necesarios para perforar el terreno y realizar las expropiaciones. En principio, se proyecta operar durante trece años, extraer más de un millón de onzas de oro, invertir más de seiscientos millones de euros y crear más de doscientos puestos de trabajo. Todas las actuaciones se proyectan en la zona protegida *Red Natura 2000* y, a pesar de esto, el gobierno gallego abraza y se posiciona a favor de la propuesta.

En julio de 2010 Edgewater inicia el proyecto de exploración y anuncia un acuerdo de compra definitivo de todas las acciones de Río Narcea Gold Mines S.L., operación que se completa en septiembre de 2010. El 15 de febrero de 2011, la compañía informa que ha recibido de las autoridades de la Xunta contratos de arrendamiento minero por 90 años y en mayo la compañía se congratula por el fuerte respaldo recibido por parte de la alcaldía del Ayuntamiento de Cabana de Bergantiños; en setiembre de 2011 ya se han invertido cuatro millones de euros en perforar 44.400 metros. Es a finales de 2011 cuando Serafín González, miembro de la *Sociedade Galega de Historia Natural* (SGHN), alza la primera voz de alerta.

En setiembre de 2011 González evalúa los informes de la empresa, presenta varias alegaciones al proyecto y pide la elaboración de estudios de impacto ambiental. En paralelo, algunos vecinos de las zonas afectadas inician una movilización a través de las redes sociales con el objetivo de aunar fuerzas y exigir información transparente sobre los efectos de la mina. La profesora Nela Abella, miembro de la

asociación ecopacifista Verdegaiá y preocupada especialmente por las consecuencias que la mina tendría en la desembocadura del río Anllóns, es quien inicia en septiembre de 2011 la movilización. Abella envía cartas informativas a algunos vecinos; abre un grupo en Facebook, «Corcoesto: non todo é brillo no ouro»; y organiza las primeras reuniones de lo que será la Plataforma para a defensa de Corcoesto, y que tiene en su núcleo fundador al político Paco Trigo, al técnico de sonido Meli Souto, al consignatario de buques Nacho Jorganes y al profesor de matemáticas con amplia experiencia en el sindicalismo Braulio Amaro (1950-2021).

Mientras tanto, Edgewater procede con sus trabajos de prospección y en marzo de 2012 presenta el «Estudio de Impacto Ambiental» del proyecto. En mayo ya trabajan cinco máquinas sondeando el terreno y a partir de verano del mismo año el movimiento de resistencia se amplía al crearse la Plataforma Cidadá Salvemos Cabana, perteneciente al municipio de Cabana de Bergantiños. No obstante, el proyecto minero se refuerza cuando en diciembre de 2012 la Consellería de Medio Ambiente otorga a Edgewater la declaración de Impacto Ambiental positiva. El mismo mes, aunque la exploración aun no cuenta con todos los permisos necesarios, los vecinos reciben cartas firmadas por el gerente de Mineira de Corcoesto instándoles a vender sus terrenos antes de fin de año. Se les ofrece 1,2 euros por metro cuadrado, precisándose que, en caso de no aceptar, a partir de 2013 se iniciarán expedientes de expropiación forzosa. Estas misivas aumentan significativamente la división entre los vecinos y precipitan la creación de nuevos grupos, tanto de resistencia como de apoyo al proyecto minero.

A finales de diciembre se funda el grupo favorable al proyecto, Corcoesto, Sí. Mina, Sí, con un discurso fundamentado en la idea que la mina propiciaría la revitalización económica de la zona. En febrero de 2013 se constituye otro grupo de resistencia, el colectivo Contramínate, que agrupa a los vecinos del municipio de Laxe (constituido Asociación Ambiental en julio de 2015). Contramínate tendrá entre sus miembros más activos a la pintora Cari Camarero (1954) y a la profesora de francés y escritora Lola Torrano (1977). También a inicios de 2013 se crea el colectivo Contraminación con el objetivo de asociar los grupos antiextractivistas de toda Galicia, tanto los de nueva creación como los históricos.

Podría decirse que es en mayo de 2013 cuando se detecta un cambio de escala al dispararse la ola de protestas, y que coincide con los sondeos que se realizan, en las áreas mineras Julia 2 y Julia 3, sin disponer de licencia administrativa previa de la Delegación Territorial de Minas y de Aguas de Galicia. A partir de este momento se amplía significativamente el alcance de la actividad contenciosa del movimiento.

La última etapa del conflicto se inicia a mediados de octubre de 2013, al ponerse de manifiesto el fin del idilio entre la compañía y la Xunta, quien inicia los trámites para cancelar el proyecto. La Xunta aduce que Edgewater carece de solvencia y no cumple con los requisitos técnicos, económicos ni ambientales exigidos por la

normativa europea. Así es como se inicia una guerra de acusaciones públicas entre la Xunta y Edgewater, quien reclama compensaciones multimillonarias. En las resoluciones finales del conflicto se desestimarán las reclamaciones de la empresa, quien pierde en 2018 ante el Tribunal Superior de Xustiza de Galicia (TSXG), en 2019 ante el Tribunal Supremo (España) y en abril de 2020 ante la Comisión de las Naciones Unidas para el Derecho Mercantil Internacional.

2. EL ENMARCADO CON PALABRAS, SONIDOS E IMÁGENES

Los grupos que se enfrentaron al proyecto de Edgewater diseñaron todo un repertorio de acciones de protesta que desplegaron a lo largo de todo el contencioso y especialmente durante el año 2013. Para el diseño, colocaron sus agravios y reivindicaciones en un contexto cultural determinado y, de este modo, crearon un discurso propio, es lo que desde los estudios de los movimientos sociales se denomina el enmarcado.

Con este discurso, los grupos apelaron a la razón y a las emociones de los sujetos potencialmente movilizados; se enfrentaron a la narrativa tóxica de Edgewater, es decir, a la narrativa que trataba de imponer la empresa canadiense y que se basaba en asegurar que la mina a cielo abierto solucionaría los problemas del lugar, como la despoblación y el paro; y se enfrentaron a la injusticia narrativa que producía Edgewater, es decir, al silenciamiento e invisibilización de las comunidades que habitaban el lugar. Al analizar el conjunto de la resistencia de Corcoesto, podemos afirmar que el enmarcado fue lo suficientemente preciso como para conseguir que una cantidad de individuos suficiente se sumase a la acción colectiva de un modo sostenido a lo largo de todo el proceso y fuera capaz de presionar al gobierno.

Este enmarcado se realizó dando un protagonismo especial a las expresiones artísticas, que los grupos se esforzaron en crear, movilizar y compartir a través de una amplia gama de formatos, tiempos y lugares. A continuación describiremos las principales expresiones artísticas que se presentaron y que fundamentalmente fueron transmitidas a través de palabras, imágenes y sonidos.

Entre las palabras que contaron historias de contención en Corcoesto incluimos la recogida de firmas, las breves descripciones incluidas en las redes sociales de los grupos, los manifiestos, las conferencias y la literatura.

La petición de firmas certificó y encarnó el compromiso adoptado por los cuerpos amenazados por el proyecto. La primera la emprendió la Plataforma pola defensa de Corcoesto e Bergantiños, tuvo como lema «Non á mina de ouro a ceo aberto en Corcoesto» (junio de 2012), estaba dirigida a Ángel Bernardo Tahoces (Director Xeral de Industria, Enerxía e Minas. Xunta de Galicia) y consiguió 356 firmas; la segunda la impulsó casi un año después (21 de mayo 2013), Serafín González y *Salvemos Cabana*, tuvo como lema «Detenga la megaminería contaminante en

Galicia. NO a la mina de Corcoesto», estaba dirigida a Alberto Núñez Feijóo y consiguió 249.575 firmas. Por su parte, la plataforma a favor del proyecto, Corcoesto, Sí. Mina, Sí, también recogió firmas y consiguió 7.000.

En las descripciones de las redes sociales y en los manifiestos es donde se describieron las cosmovisiones y los puntos definitorios de la resistencia, fueron las guías que marcaron el camino a seguir y establecieron las particularidades y los puntos en común de los distintos grupos. El primer manifiesto que apareció es el de la Plataforma pola defensa de Corcoesto, y lo publicó Nela Abella en Facebook (1 de mayo de 2012). Posteriormente, el escritor Xurxo Borrazás (1963) publicó una carta en el periódico *Que pasa na costa* (junio de 2012) que se convertirá en manifiesto y se leerá en diversas ocasiones, por ejemplo, lo leyeron tres vecinos de Laxe, Cereo y Corcoesto durante la tractorada del 7 de Abril (2013), posteriormente, lo leyeron los escritores Manuel Rivas (1957) y Rosalía Fernández (1988) durante la Manifestación en Carballo (14 abril de 2013); y también se incluyó como prólogo en el libro de poesía *Versus Cianuro* (2013). Otro manifiesto, lo escribió en forma de verso el escritor y domador de pulgas Séchu Sendé (1972), se leyó en el *Festival contra a Mina de Corcoesto* celebrado en Carvalho (31 de mayo de 2013) y se publicó en *Nós Diario* (3 de junio de 2013).

Por su parte, las conferencias se ofrecieron a lo largo de todo el proceso, y se centraron en crear un conocimiento experto y fundamentado en argumentos científicos, económicos y organizativos. En estas conferencias se invitó a especialistas de distintas disciplinas, que establecieron un diálogo con los vecinos afectados. Así, invitaron a científicos para dialogar sobre el impacto ambiental de la mina (la conferencia del 23 diciembre de 2012 y el debate organizado por el periódico *Praza Pública* el 12 y 13 de diciembre de 2013) —este es un tipo de colaboración que produce ciencia post-normal (Funtowicz and Ravetz, 2003)—, lo que Marta Conde (2014) denomina, para el caso de conflictos mineros en Níger y Namibia, «Activismo Movilizando Ciencia» («Activism Mobilising Science»); se invitaron a expertos en movilizaciones sociales, para aprender de otros grupos de otros lugares y con experiencia en casos similares y con quien se quería establecer alianzas (14 y el 15 de febrero de 2013); y se invitaron a economistas, para discutir las alternativas a la mina («Xornadas agroecolóxicas en Valenza e Cereo», 18 de junio de 2014). En un sentido similar, y para ahondar en la creación de un conocimiento que estuviese estrechamente vinculado al espacio físico afectado, y como símbolo de la ocupación del territorio, se organizaron excursiones a pie y a caballo (como las paseadas del 26 de mayo 2013, el 11 de agosto de 2013 y el 15 de febrero de 2014).

En cuanto a las acciones puramente literarias, la primera intervención poética la promovió Nela Abella al ponerse en contacto con Paco Souto (1962-2017), quien hizo la convocatoria para el recital de poesía «VerSOS contra o cianuro» (Corcoesto,

11 de agosto de 2012) y donde la palabra se complementó con la música en directo de Serxio Moreira y la pintura, también realizada en directo, de Nolo Suárez (1953).

Paco Souto encarna el tipo de activista que consideramos es clave para el éxito del movimiento. Souto, percebeiro y poeta, tenía tradición militante, con experiencia en la movilización social y había sido impactado por catástrofes ambientales. Él fue uno de los portavoces de la plataforma ciudadana Nunca Máis —surgida para hacer frente a las causas políticas y a las consecuencias ecosociales provocadas por el hundimiento del petrolero Prestige en 2003—, había iniciado su trayectoria literaria en el ambiente cultural de los noventa y fue miembro del Batallón Literario da Costa da Morte, el colectivo literario creado en 1996 que tenía como objetivo democratizar la poesía y describir literariamente el paisaje ecosocial de la Costa da Morte. Souto se formó, por lo tanto, en ambientes impregnados por la crítica, el ecologismo, la insumisión al servicio militar, el pacifismo y el fuerte sentido de la importancia de la dinamización cultural colectiva. Así, fiel a la estética propia de su generación literaria (Castaño, 2017), Souto entiende que el recital poético es algo imprescindible para democratizar los mensajes y para conectar con el público, el lector o el ciudadano que potencialmente se desea movilizar. Con estas bases, él organiza el recital «VerSOS contra o cianuro», y lo hace con el apoyo del colectivo de intervención sociocultural As Redes Escarlata, creado en Santiago de Compostela en 2001 y que también tuvo un importante papel en la movilización ante el hundimiento del Prestige. Un año después de «VerSOS contra o cianuro», también es Souto quien impulsa una nueva convocatoria poética, con el objetivo de impregnar la protesta con un tipo de arte fundamentado en la colaboración. En este sentido, Souto presenta muy claramente los objetivos que tiene su convocatoria pública cuando destaca la importancia simbólica de los poemas creados por el conjunto de resistentes: «Queremos que cada letra se convierta nunha pinga de antídoto contra o veneno do cianuro. Que cada verso se converta nun valado que protexa o noso territorio, impedindo o paso de quen ven co ánimo de destruílo». Los textos recibidos se reunieron en el libro *Versus Cianuro*, publicado por la Editorial Caldeirón¹ y presentado el 19 de setiembre de 2013, no por casualidad, en Clavicémbalo, el mismo pub de Lugo donde en 1997 había dado un recital el Batallón Literario da Costa da Morte.

Por otra parte, entre los sonidos que cuentan historias de contención en Corcoesto hallamos canciones, himnos, cantos de lucha, consignas, gritos de orden, palmadas y batucadas; como han destacado especialistas en movimientos sociales, este puede ser un recurso muy importante para el proceso de enmarcado, ya que

¹ Agradezco a Eduardo Estévez, editor de la editorial Caldeirón, la gentileza que tuvo al facilitarme el acceso al libro.

lo acústico puede aprenderse, registrarse, reproducirse y escucharse repetidamente (Mananabe, 2015). La mayoría de las canciones en Galicia se compusieron porque los líderes de los grupos de resistencia se las pidieron a los artistas y, entre otras, destacan: *Un berro por Corcoesto* de Guillermo Ignacio (publicada en YouTube en marzo de 2013); *Contramínate* de Paco Souto y Fernando Paredes, (publicada en YouTube el 15 de setiembre de 2013); *Berros de pedra* del grupo NOM; *Imos mal* de Lidia Botana; o *Maíos Contraminados* de Manolo Maseda.

Muchas de estas canciones se presentaron en conciertos. El primero, «A ceo Aberto», se celebró en Carballo (31 de mayo de 2013) lo coordinó Xosé Bocixa (1967) y en él actuaron Zënzar, Sés-Leo, Quempallou, NOM, Lidia Botana y Xurxo Souto —quien interpretó parte del poema «Rosa de Corcoesto» de Eduardo Pondal (1835-1917)—. El segundo concierto formó parte de la manifestación de la Praza da Quintana de Santiago (2 de junio 2013), e incluyó una versión de *Contamínate* del cantautor canario Pedro Guerra, adaptado al «Contramínate» e interpretado por Xoan Curiel siguiendo la petición de la asociación Contramínate.

Finalmente, entre las imágenes que cuentan historias de contención en Corcoesto, hallamos dibujos, pinturas, murales, infografías, fotografías o audiovisuales. Con todas estas imágenes los movilizados se esforzaron en expresar el potencial emocional del arte junto al pedagógico. Destacamos en este sentido las imágenes diseñadas por Andrés M. Díaz (1963), entre las que se incluye el logotipo de la Plataforma, carteles, memes, mapas e infografías, o la construcción de un cubo diseñado para que, según Díaz, se pudiera visualizar el impacto del proyecto y facilitar la comprensión de lo que significan millones de metros cúbicos de residuos tóxicos.

Por otra parte, la principal acción fotográfica se celebró en octubre de 2013, cuando Contramínate, con el apoyo de la Plataforma, convocó a fotografiarse con un cartel con el lema: «Eu digo NON á mina de Corcoesto». En cuanto a los audiovisuales, cabe citar el video que acompañó la segunda petición de firmas en Change.org, donde participaron celebridades del mundo cultural gallego; el documental *Rosa de Corcoesto* (diciembre de 2013) de Xosé Bocixa y Manuel Vilas; el reportaje *Diario de Mina de Corcoesto* producido por Contramínate (publicado el 1 de diciembre de 2013 en Youtube); el documental *Tesouro de Corcoesto* (marzo de 2015) dirigido por Cora Peña y financiado a través de micro mecenazgo; y el documental *Corcoesto. Voces contra la megaminería* (2015) dirigido por el periodista ambiental Moncho Varela. Al respecto, el conjunto de esta producción audiovisual contrapesó el reportaje (2013), de dos minutos de duración, emitido por el medio público de CRTVG sobre minería en Finlandia y que, según denunciaron varios medios y el diputado de AGE, Juan Manuel Fajardo, lo financió Edgewater.

En los actos de movilización pública es donde convivieron con más intensidad palabras, sonidos e imágenes. Nos referimos aquí a las manifestaciones y también a los festivales y las caminatas. Algunos de estos actos se organizaron ex profeso,

en otras ocasiones los grupos se añadieron a celebraciones organizadas con otros propósitos y en otras son los organizadores de otras celebraciones quienes se añadieron a la reivindicación. En cualquier caso, el objetivo de estos actos era conseguir la máxima efectividad de los enmarcados de diagnóstico y motivación, que se transmitieron en discursos, lemas, carteles, pancartas, sábanas, tractores engalanados, consignas o gritos.

Los principales actos de movilización pública de Corcoesto se prolongan durante todo el año 2013. En febrero se celebra el entierro del Gayetano y el funeral por las parroquias afectadas; el 7 de abril, la tractorada mixta que va de Ponteceso a la casa deo concello de Cabana de Bergantiños en A Carballa y expande lemas como «cianuro mata», «non queremos arsénico nin cianuro», «adeus ríos, adeus fontes, vén a mina!»; el 14 de abril la Manifestación en Carballo expande el lema «por un aire puro, sen arsénico nin cianuro: non á mina de Corcoesto», «Cianuro tururú, que o metan polo cú!» o «A auga vale máis que o ouro»; y en mayo se celebró el Festival contra a Mina en Carvalho (31 de mayo de 2013).

Durante la segunda mitad del año 2013, los organizadores de la romería artístico-reivindicativa «Enarborar o Bosque» Delio Sánchez (1968), de Factoría Delideas, y los componentes del Colectivo Teu, Inma Doval (1966) y Xacobe Meléndrez Fassbender (1963) deciden celebrar la tercera edición en solidaridad con Corcoesto (1 junio 2013). Para ello escogen el lugar de Carballeira de Santa Mariña do Remuíño de Corcoesto y el lema «Contra os proxectos de minería agresiva». La romería incluye, entre otras actividades, la presentación del libro *Versus Cianuro*, talleres de estampación y pintura colectiva, conciertos musicales, recitales poéticos, cuentacuentos, lecturas de manifiestos y la elaboración de Milladoiro de Corcoesto. Posteriormente, en colaboración con el Ayuntamiento de Carballo, se expusieron en la galería Fórum todas las obras realizadas durante la jornada.

También en junio se celebró la manifestación en la Praza da Quintana de Santiago (2 de junio 2013), que incluyó un concierto con la participación de varios músicos; la tercera edición de Festa da República se unió a la protesta (Ordes, 29 de junio), y también el Festival Noite de encantos na Furna (Corme, 10 de agosto), celebrado desde el año 1999, y que en su decimocuarta edición incluyó representaciones de teatro, música y aquelarres y adoptó el lema «Non ao Cianuro si a noite de encantos». Finalmente, en setiembre los grupos de la resistencia se añaden a la Festa da pataca 2013, celebrada anualmente desde 1980 en Coristanco, donde presentan un tractor informativo.

3. ESTRATEGIAS PARA MOVILIZAR PALABRAS, SONIDOS E IMÁGENES

Para que las creaciones creativas tuvieran la máxima eficacia como prácticas disruptivas y desafiantes, los grupos adoptaron tres estrategias para compartirlas,

agitarlas, movilizarlas, lanzarlas y expandirlas masivamente a través del tiempo y del espacio: primero, se maximizó la ocupación y la redefinición de estos tiempos y espacios; segundo, se concibió el arte como una expresión poética simultáneamente individual y colectiva; y, tercero, se adoptó la forma de la fiesta y la carnavalización.

En primer lugar, se ocuparon tiempos y espacios, tanto de los medios de comunicación y las redes sociales como de la naturaleza, la ciudad y de los cuerpos. Así, con el arte se descoloniza aquello que Edgewater ha colonizado o pretende colonizar, y con el arte se ocupa preventivamente, ya que el tiempo y el lugar ocupado por los poemas, murales o palmadas o por los cuerpos que reivindican nuevos escenarios, no podrá ser ocupado por el orden hegemónico que representa la empresa. En este sentido se organizó el recital «VerSOS contra o cianuro», que, con poemas, música y pintura, y con el lema «Prohibido prohibir», ocupó un escenario, y simbólicamente toda la comarca, en pro de la libertad de expresión y para plantar cara a la prohibición del Ayuntamiento de colocar pancartas o de celebrar reuniones en espacios públicos para manifestarse en contra del proyecto de Edgewater.

En el mismo sentido, para amplificar la ocupación de los mensajes sonoros, en cada acto se planificó aprovechar la topografía urbana, de las calles y edificios o de los espacios abiertos, de curvas de los caminos o colinas tanto para alentar a los convencidos por la causa como para llamar la atención de los transeúntes que podrían unirse de forma espontánea a las protestas. Con los mismos objetivos, los cuerpos de los artistas fueron llamados a «ocupar» el lugar amenazado, para que de este modo no lo hiciesen «solo» sus creaciones. Con su presencia en el lugar afectado, los artistas ejercían un ritual de pertenencia del suelo amenazado y agujereado por las prospecciones. De este modo, se rechazaba la colonización simbólica que implicaría traer creaciones de artistas que no estuvieran presentes. En base a este sentido del arte, la Asociación Ambiental Contramínate pidió a Manuel Rivas (1957), quien tuvo una participación clave en el movimiento Nunca Más, que leyese un manifiesto; o se pidió la presencia en las manifestaciones de los actores de la serie de televisión ambientada en la Costa da Morte «Mareas Vivas» (1998-2002).

En base a estas estrategias, en el festival Enarborar los asistentes no solo convirtieron en política expresiones artísticas, sino también actos cotidianos, por el hecho de hacerlos en comunidad, sobre el mismo lugar amenazado y primando la experiencia immersiva. El día del festival, los asistentes recitaron, tocaron música, fotografiaron o pintaron y también comieron, descansaron o apreciaron el entorno mientras ocupaban, reclamaban y reafirmaban el control sobre la Carballeira de Santa Mariña de Corcoesto, un lugar con un destacado significado histórico y ambiental, desde donde se observa un meandro del río Anllóns, que sería el más perjudicado con la construcción de la mina.

El proceso anterior y el posterior a la celebración de los actos también estaba planeado para conseguir la dilatación de la ocupación temporal y espacial. Una

vez definido el acto, éste se anunciaba ostentosamente con carteles o proclamas lanzados al espacio público, ya fuera en redes sociales o en ruedas de prensa; algo que se hacía a modo de pregón y con el objetivo de crear unas expectativas que se acrecentaban durante el montaje de los escenarios o la preparación de los recorridos. Con el mismo objetivo también se planteaba la difusión de las imágenes; por ejemplo, Andrés M. Díaz utilizaba imágenes de baja resolución para compartir en redes sociales, de alta resolución para imprimir y ocupar espacios destacados, e imágenes en blanco y negro para fotocopiar y aumentar así la difusión.

Una vez finalizados los actos, éstos se transformaron en una materia que se expandía, y volvía imperecedera. De este modo, por ejemplo, las fotografías de los actos reivindicativos se expandieron y movieron con la exposición itinerante organizada por Salvemos Cavana: «Ouro impuro: a loita por Corcoesto» (noviembre de 2013). En el mismo sentido, la construcción del Milladorio de 2013 no solamente ocupó el día y lugar de la construcción, también el tiempo y el espacio de los anuncios previos, de las convocatorias, del proceso de montaje y de los registros en vídeo o en fotografías que actualmente siguen ocupando un lugar en el espacio virtual.

En segundo lugar, se optó por una concepción del arte como expresión poética simultáneamente individual y colectiva. La mayoría de los actos de Corcoesto fueron concebidos como convocatorias públicas, en las que se buscó que el asistente no fuera un espectador sino que ocupase el lugar del artista y, de este modo, se minimizase, extinguiese o anulase la distinción entre unos y otros para así lograr romper las individualidades. Así, se persiguió que en los conciertos los artistas fueran uno con la audiencia, al estilo del tipo de música participativa descrita por Thomas Turino orientada a promover la vinculación social (2008: 26). Pero, especialmente, se promovió la idea que cualquiera podía «hacer arte» y «cualquier tipo» de arte, por lo que se amplificaron al máximo las definiciones de arte, y se ofrecieron una amplia gama de formatos de representación y lenguajes estéticos. El objetivo era conseguir que cada uno de los individuos pudiese sentirse apelado, involucrar al máximo número de personas y tan intensamente como fuera posible; en definitiva, el énfasis se puso en la inclusión, independientemente de la capacidad artística de los participantes y a expensas de la espectacularidad o la calidad. En base a esta concepción del arte, se convocó a recitar poesía, a escribir en el libro, a fotografiarse el rostro para formar un único mural con decenas de individuos, a aprenderse los himnos, a pintar en grupo camisetas, pancartas o piedras. Y es en los festivales, organizados en espacios amplios y al aire libre, donde se sublimó al extremo el sentido comunitario del arte activista.

En tercer lugar, en muchas ocasiones se optó por un modo de aparecer en el espacio público carnavalizado y que convirtió la fiesta en una estrategia política. Esta estética tiene una voluntad disruptiva, orientada a presionar a la empresa y el gobierno, a llamar a la acción de los posibles aliados, a aumentar el movimiento

y la visibilidad y a maximizar el impacto emocional y pedagógico de las palabras, imágenes y sonidos. En los actos se usó la teatralización, se reclamaron objetos y sonidos ligados a la tradición carnavalesca, los cuerpos humanos se reorganizaron como objetos artísticos o se subrayó el sentido simbólico de lo invertido. De este modo, los manifestantes optaron por la diversidad cromática o se invirtieron los usos de la materia para de este modo abrir las posibilidades de sus usos impugnadores. En las manifestaciones, los cuerpos humanos bajaron de las aceras, pararon el tránsito y ocuparon el lugar de los coches; en las tractoradas, los tractores invadieron el espacio urbano; en los festivales, las personas ocuparon el lugar de la naturaleza; en los funerales, se obligó a lo carnavalesco a ocupar el lugar de lo sacro; y, en todos los actos, los lemas, gritos, cantos y músicas se hicieron resonar para que llegasen allí donde los cuerpos no podían.

Se optó de este modo por la definición de fiesta barroca, aquella fiesta que rompe la cotidianidad para sublimar temores y esperanzas, y que en la época contemporánea ha tenido su máxima expresión en las protestas de acción directa como son los «simulacros de muerte» organizados durante el Earth Day desde los setenta, las Ashes Action de ACT UP y las Reclaim the Streets organizados desde los noventa por Earth First! (Gould, 2009). Pero, posiblemente, la influencia más cercana a Corcoesto es la del movimiento surgido por el hundimiento del Prestige. Según Manuel Rivas (2020), fue el momento cuando «Galicia resurgió como lugar de Eros, el deseo, la fiesta...».

En estos términos podemos leer tres ejemplos. En primer lugar, los disfraces de esqueletos y la presencia de calaveras en las manifestaciones, que hacen referencia a la muerte por envenenamiento y, simultáneamente, son símbolos de la piratería y de la colonización, con los que se quiere representar a Edgewater. En segundo lugar, en base a la fiesta hay que interpretar el acto de febrero de 2013 cuando a iniciativa de Contramínate y la Asociación de Vecinos de Cereo y Valenza se celebra un funeral a modo de Enterro do Antroido por las parroquias que se verían afectadas por la mina. En el acto participan más de 1000 personas, se incluye la publicación de la esquila en el periódico, el paso de la comitiva fúnebre, con ataúdes, coronas y plañideras, la celebración del funeral y el canto de coplas con 39 estrofas de cuatro versos cada una de ellas. Aquí se usan lemas como «Polo futuro da vida e da terra» o «Non á minería a ceo aberto». Finalmente, también es carnavalización de la protesta la presentación de un tractor informativo, engalanado a modo de carroza, dentro de la celebración anual Festa da pataca 2013; para la resistencia, esto supuso ir a un lugar donde no se les esperaba y añadirse a un acto que tenía otros propósitos. Esta «intromisión» consiguió generar polémica y, por consiguiente, y según interpreta Andrés M. Díaz, amplió el número de quienes pensaron y discutieron sobre el proyecto minero.

4. TEMAS Y CONTENIDOS CREADOS Y MOVILIZADOS

En Corcoesto, el enmarcado de la movilización juega con tres temas principales: los recuerdos de justicia ambiental local; las visiones de justicia ambiental global; y las historias de futuro. Con estos temas se buscó principalmente apelar a las emociones y crear una dramaturgia del movimiento con la que se construyesen diálogos entre diversos individuos, espacios y tiempos.

Estos «diálogos» son la clave de las opciones gramaticales de la resistencia. Los grupos movilizados tenían en mira que los receptores del mensaje son individuos dispares y heterogéneos y que para tener éxito debían conseguir que todos y cada uno de los afectados «defendieran» el lugar y entorno natural que sentían como propio. Son diálogos que debían diluir las diferencias, vencer la dispersión, crear compañerismo y unidad; y sobre todo debían vincular la protesta con cada una de las comunidades preexistentes, ya fueran de lengua, clase social o origen.

Con estos objetivos, el enmarcado de Corcoesto dialoga con múltiples luchas coetáneas de otros lugares y de diversos presentes y toma como referencia luchas pasadas cercanas o lejanas diversas, y proyecta futuros alternativos y crea horizontes de expectativas, utópicos y distópicos, que demandan de nuevas subjetividades, y también remarca su fidelidad al territorio local y simultáneamente al global. Es apelando a estos diversos pasados, presentes y futuros como se espera que las individualidades heterogéneas pueden unir sus fuerzas.

Pero, más allá, de los objetivos de los grupos, las historias de contención creadas evidencian claramente que Edgewater y la resistencia chocan culturalmente, en el sentido que tienen diferentes valores y distintas cosmovisiones o definiciones de lo que es la tierra; algo que es común en la mayoría de los conflictos socioambientales (Estenssoro y Parker, 2017; Mähler y Pierskalla, 2015). Edgewater, como empresa extractiva, tiene una cosmovisión que mercantiliza el territorio, mientras que para la resistencia el sentido de pertenencia hacia la tierra va más allá de lo material, entiende que el ser humano no está separado de la naturaleza y que la naturaleza no está al servicio del humano, sino que la naturaleza es algo que da sentido a la misma existencia humana, ya que permite la construcción del individuo y de las relaciones con los otros.

5. LA MOVILIZACIÓN DE RECUERDOS DE JUSTICIA AMBIENTAL LOCAL

Por recuerdos de justicia ambiental local o memorias reivindicativas ecosociales entiendo el procesamiento, reelaboración, recreación y actualización del pasado según las necesidades del presente, es decir, la transformación del pasado en política y acción colectiva.

En Corcoesto, el pasado revivido es tomado tanto como modelo para el contenido como para el formato de las acciones. La aparición en el espacio público

se realizó con la evocación o recuperación colectiva de nombres propios, acontecimientos históricamente significativos y experiencias y memorias subversivas compartidas, son símbolos suficientemente conocidos y atractivos como para animar a la movilización.

Yendo más allá, el volumen y la variedad de nombres del pasado evocados evidencia un hecho esencial para el movimiento: Edgewater no solo se instala en un lugar donde existe una tradición de individuos atentos al entorno, también en un lugar con una larga lista de agravios históricos y conflictos ecosociales antiguos y latentes. Lo que hace el nuevo proyecto es «reactivar» nombres, conflictos e injusticias del pasado y la resistencia los «resignifica» y utiliza para explicar sus propias historias de justicia ambiental. Así, el pasado es uno de los puntos que convierte la ecología en una lucha de primer orden, en el sentido que permite reconfigurar y prolongar luchas pasadas, especialmente porque los mismos factores que las causaron en el pasado son los que causan las del presente. Este crear conciencia colectiva a partir de las experiencias vividas, especialmente de las que dieron legitimidad y fuerza al territorio, es lo que realmente logra crear conciencia de legitimidad y fuerza a los grupos movilizados.

Los conflictos preexistentes obligan a que la resistencia extienda sus fronteras más allá de su propio marco inmediato. En este contexto, los líderes saben que la fuerza la encontrarán no tanto en crear «individuos agraviados» como en crear «comunidades agraviadas», y si Edgewater pone en juego el conjunto del lugar-tierra, los afectados deben defender a todos los «lugares-tierras» existentes, a todos los tipos de agraviados. Esto precisa trabajar partiendo de la conciencia que existen identidades heterogéneas y también precisa poner la vista en crear una única comunidad tóxica, y que sea la derivada de las acciones antimina.

Concretando, en el contenido de las acciones de Corcoesto hay nombres de un pasado más o menos lejano que se repiten, especialmente, los del escritor Eduardo Pondal (1835-1917) o las movilizaciones de Xove (1973 y 1984), As Encrobas (1977) y el Prestige (2002). Son nombres tanto pertenecientes a movilizaciones ecosociales históricas como a la cultura involucrada con lo social, la literatura ecosocial y la cultura crítica, reivindicativa y atenta al entorno y en particular a la Costa da Morte. Estos nombres se citan en poemas, canciones o manifiestos, y simultáneamente son un modelo para las formas de movilización.

La presencia de Pondal es patente en los versos de Xosé Lois García (1945) para *Versus Cianuro*: «Corcoesto e Gondomil,/loitando cos feros mouros, mortos quedaron alí». Aquí, García revive los versos de Pondal en *Recordo de Benito Vicetto* (1900); es el poema donde Pondal recuperaba a Benito Vicetto (1824-1878) que a su vez fue el historiador y escritor clave para la recuperación de la mitología gallega. Del mismo modo, Xabier Cordal (1965) evoca a Pondal dedicándole su poema, sin título, en *Versus Cianuro*. Cordal, como García, dialoga con el pasado evocando al

poeta que un siglo antes construyó la identidad paisajística de la Costa da Morte y al poeta que literaturizó Corcoesto en su poema «Queixumes dos pinos» (1886), donde se citaba la célebre «rosa de Corcoesto». Justamente este poema es interpretado en mayo de 2013 por Xurxo Souto en Carballo, después de recordar las movilizaciones que en ese mismo lugar pararon proyectos como la industria de celulosa de la desembocadura del Anllóns o lucharon por la recuperación de Baldaio; la rosa de Pondal también titula el documental *Rosa de Corcoesto* (2013); y es la misma rosa que aparece en el manifiesto escrito por Séchu Sende: «Hoje a roseira de Corcoesto gavea polas nossas pernas pedindo-nos ajuda».

También apela al pasado, en este caso legendario, el verso de Xosé Lois García cuando cita a «los mouros» de la Costa da Morte, es decir, a los gigantes subterráneos que protegen tesoros con encantos mágicos. Se refiere así a un pasado que la mayoría de afectados pueden reconocer. Pero en los versos resuenan con especial fuerza acontecimientos del pasado reciente. Por ejemplo, en los versos de José Estévez para *Versus Cianuro*, el poeta dialoga con el pasado recuperando las luchas que entre 1973 y 1984 se alzaron en contra del proyecto de construcción de la central nuclear en Xove, contra la pérdida de la marisma de Baldaio o contra la pizarrera de Quiroga: «Xove, / Baldaio, / Quiroga... / respiramos! / E no ano 2013, Cabana de Bergantiños/respira, respiramos». E incide en el diálogo con varias luchas del pasado el manifiesto de Séchu Sende: «Isto tem que cambiar / Hoje estamos do lado das mulheres das Encrobas / que se enfrontarom com paráguas à Guardia Civil espanhola. / Tamém formamos parte hoje da irmandade coletiva / que detivo o projeto da central nuclear de Xove, / porque a terra é nossa».

El grito recuperado por Sende es de 1977: «A terra é nosa, e non de Fenosa»; al revivirlo en el manifiesto resuena la revuelta popular que enfrentó la parroquia de As Encrobas por las expropiaciones de terreno para explotar la mina de Lignitos de Meirama emprendidos por Unión Fenosa. El poema, aquí, igual que los ritos antiguos oficiados en lugares de enterramiento, recrea, según las necesidades del presente, la dramaturgia reivindicativa del pasado y visibiliza la vinculación del presente con los «otros del pasado». De esta manera, la dramaturgia de As Encrobas rompe la individualidad de los vivos y alimenta su identidad subversiva. El sujeto sabe el modo en que el «otro del pasado» sufrió agravios que siguen sin resolverse, y sabe como vivió una lucha para defender el mismo territorio que hoy él debe defender; así, los elementos que una vez dieron legitimidad y fuerza se actualizan y dan sentido al presente.

Más allá de ser utilizado como material temático, el pasado también sirve como modelo de organización y en este mismo sentido se detecta cierta mimesis en la utilización dramática de los artefactos para la movilización social.

Así, tanto Corcoesto como As Encrobas tienen himnos, Corcoesto tiene *Contraminate* de Paco Souto y As Encrobas tiene la *Cantiga das Encrobas* (1977)

de Manuel María (1929-2004), que fue interpretada con melodía de un cantar de siega por Fuxan os Ventos y que decía: «Queren encher a Galicia / de industrias contaminantes / e que o noso povo siga /a producir emigrantes». Si en As Encrobas aparecen cuerpos resistentes armados con objetos icónicos como palos, paraguas y utensilios de labranza que se enfrentan a los cuerpos y fusiles de la guardia civil, en Corcoesto también se alzan palos, paraguas y utensilios de labranza y, en particular, tiene un marcado protagonismo el tractor, que no solo se engalana para las tractoradas, también es poetizado, por ejemplo en el Manifiesto de Sende: «Um John Deere verde trabalhava a terra hoje/em Corcoesto com a força da esperança, a resistência e a rebeldia/ e olhei um manifesto a favor de vida num sinal de tráfico: STOP MINA». De este modo, en Corcoesto se revive *materia* emblemática de la gramática reivindicativa gallega; es una materia que forma parte de la memoria colectiva del lugar por haber quedado fijada, por ejemplo, en las fotografías de As Encrobas de Xosé Castro (1942) o en los vídeos en Súper 8 de As Encrobas, Xove o Baldaio filmados por Carlos Varela Veiga (1945-1980).

Estas simetrías organizativas son similares a las identificadas en otras luchas contemporáneas y más o menos vinculadas con la justicia ambiental (Jaspers, 2005; Tarrow, 2011; Tilly, 2008). Por ejemplo, en la lucha del Frente Popular Darío Santillán Rosario entre 2004 y 2012 se construyó una forma de aparecer en el espacio público en la que se reivindicaron elementos como pañuelos, palos y gomas que provenían de la tradición piquetera (Di-Filippo, 2018: 111); en la resistencia a la mina en Chalkidiki, Grecia, entre 2011 y 2015, se apeló a la resistencia heroica de las mujeres griegas durante la antigüedad (Fotaki y Daskalaki, 2021); o en las luchas contra las centrales nucleares en Japón en las primeras décadas del siglo XXI se usaron formas musicales tradicionales y se apeló profusamente a movimientos pasados (Manabe, 2013).

As Encrobas también se palpa en el documental *Rosa de Corcoesto*. Su director es el músico integrante del grupo Zënzar y documentalista Xosé Bocixa (1967), quien de niño vivió el conflicto de 1977 en primera persona y le dedicó el documental *As Encrobas A ceo aberto*. También el compositor de la música del mismo documental está marcado por As Encrobas, ya que Xosé Luis Liñares es nieto de una de las participantes del enfrentamiento, al que dedicó el poemario: «Ecos de aquel lugar, As Encrobas».

Yendo más allá, los agravios previos locales enlazan con los universales en «das Encrobas a Corcoesto» de Manolo Pipas, donde el poeta enlaza As Encrobas, Corcoesto y Berta Cáceres, la activista ambiental hondureña asesinada en 2016; con este tipo de contenidos es como se sitúa el conflicto local en el marco global:

«das Encrobas a Corcoesto / longa historia de saqueos / moitos que se produciron e alguns que se pararon / entre submisións e resistencias; as encrobas a ceo aberto / e a ferida que nunca se vai pechar / pero ogalla que a mina de Corcoesto / non se abra

nunca / abertas terras e comunidades / entre o minho e o papaloapam / da tia asuncion a Berta Cáceres / cantas historias de vida; e seguindo os reghos do cianuro / e os ventos da resistencia / alguns chegamos a Oaxaca».

Por su parte, Xosé Maria Álvarez Cáccamo (1950) en «A ceo aberto» enlaza As Encrobas con, primero, las protestas contra las obras de construcción del embalse de Castrelo de Miño (1966), donde se homenajeó al padre del socialrealismo Celso Emilio Ferreiro (1912-1979), quien exhortaba a los poetas gallegos a «mergullarse con desesperado esforzo no mundo social da nosa terra; nos problemas do noso tempo; nas angurias das nosas xentes» (María, 1964); y, segundo, enlaza con las luchas de 2002 del *Nunca Máis* ante el hundimiento del Prestige: «As Encrobas semente e sedimento da memoria/en Castrelo de Miño e nas Encrovas/maré de Nunca Máis».

En Corcoesto, el pasado se convierte en un lugar, desde el que se mira a lo universal, al presente y al futuro. En este sentido, se apela a las diversas generaciones ya que el peligro es que desaparezca el mundo de «nuestros otros» del pasado y del futuro. Como canta Guillermo Ignacio en *Un berro por Corcoesto*, con una melodía tradicional de Tufiños, hay que alzar un grito en común para evitar que desaparezca la tierra: «Por que non hei de berrar? Un berro por Corcoesto/ Por que non hei de berrar? Se a terra era de meus país/ E meus fillos a han de herdar».

Como argamasa entre las generaciones, en los versos se acude a dos elementos principales: la lengua y la geografía emocional.

Primero, en algunos versos se vincula estrechamente la lengua gallega con la tierra, especialmente porque ambas se considera que están amenazadas. Así aparece en el Manifiesto de Séchu Sende, donde pone de relieve la vinculación entre territorio, nombres y lengua, explicitando que si desaparece un elemento desaparecen los otros:

«Petom do Lobo, Cova Crea, Picoutos, Lampreira, /os mesmos que destruem a terra / querem fazer desaparecer os vossos nomes do mapa. / Os mesmos que agridem a biosfera / atentam contra o nosso idioma... /Aqui bem sabemos que os prados, rios e arboredas, / as fontes e regatos pequenos / defendem a nossa língua / e que a nossa língua defende a nossa terra. / Que o ouro e o cianuro nom nos separem do nosso idioma / porque a língua nos protege!».

La otra argamasa es lo que Fotaki y Daskalaki (2021) denominan «geografía emocional» y que Ey, Sherval y Hodge han estudiado para diversos casos de resistencia a la minería extractiva en sociedades contemporáneas (Ey, 2018; Ey, Sherval y Hodge, 2017). Es esta misma geografía la que parece alentar la creatividad artística de los manifestantes. Así, lo considera por ejemplo Lola Torrano de Contramínate, al declarar que es el entorno natural de la comarca aquello que la empuja inevitablemente a escribir. En Corcoesto, la tierra y el agua se convierten en símbolo de la identidad del lugar y, alrededor de estos elementos, se unen las fuerzas

de los afectados. En base a esta idea, en *Versus Cianuro* Miguel Anxo Mouriño convierte al *poeta* en el símbolo de la tierra y de la resistencia: «ai, poeta, eu tamén me Corcoesto!!!». De la misma forma, Luis Maças corporiza la poesía igual que corporiza el río, haciendo indivisible verso, cuerpo y río: «O versos é o corpo dos sonhos /A metáfora tem braços, pernas, cabeça / e olhos que fitma para o rio». Por su parte, Iolanda Aldrei (1968) explicita la memoria del agua y la tierra en el título de su poema: «Guarda a agua memória dos caminos»; y Xoán Babarro en «Areas do meu ouro ouro» convierte al río en el poeta: «Rio Anllóns sonoro odas escribe».

En este sentido, el agua comparte los mismos significados simbólicos que tuvo ante el hundimiento del Prestige, donde el mar se convirtió en símbolo de la identidad de Galicia, tal y como se plasma en el «O manifesto do Mar» de Manuel Rivas publicado en la revista *Encrucillada*.

6. LA MOVILIZACIÓN DE VISIONES DE INJUSTICIAS AMBIENTALES GLOBALES

Del mismo modo que el movimiento de Corcoesto se alimenta de visiones del pasado también lo hace de imágenes de injusticias globales. El objetivo de la inclusión de estos argumentos es establecer y consolidar redes de alianzas o solidaridades globales con otras comunidades agraviadas y encontrar modelos de lucha. En Corcoesto, estas visiones de justicia ambiental global incluyen apelaciones tanto a resistencias coloniales modernas como a resistencias antimina contemporáneas y desarrollan un discurso anticolonial que usa un concepto de naturaleza precolonial y fundamenta en la cosmovisión organicista.

En la presentación del documental «Tesouro de Corcoesto» de Cora Peña se alude a la necesidad de establecer alianzas:

«Consideramos que esta crónica puede enlazar o ser contrastada con otras situaciones críticas en otras partes del mundo, a partir del auge minero que vivimos en todo el planeta. Las estrategias de implantación de las compañías se muestran muy parecidas y también las respuestas sociales. Así, consideramos muy importante compartir información a nivel global, trasladando una problemática surgida en una pequeña parroquia de la Costa da Morte al mundo entero».

En el Manifiesto leído en el Festival contra a Mina de Corcoesto de Carvalho (2013), se establece un paralelo entre el posible futuro tóxico de Corcoesto y el pasado de Rumanía, Hungría y Andalucía: «Contamina o Anllóns e os acuíferos subterráneos, construír balsas tóxicas como as que contaminaron o Danubio en Rumanía en 2000 (idéntica á proxectada para Corcoesto), en Hungría en 2010, ou en Andalucía en 1998...». En la misma línea, en el Manifiesto de Xurxo Borrazás se explicita la solidaridad con otros lugares agraviados por las minas:

«Povo de Sipakapa, Guatemala, estamos com vós! / Gente de Halkidiki, Greça, estamos com vós! / Rosia Montana, Romania, estamos com vós! / Aratiti, Uruguai, Wirikuta

e Serra Norte, em México, estamos com vós! / Estamos com vós contra as Corporaçõs e a cobiça. / E nesta altura do poema aparece a palavra Soberania, / Soberania para os povos invisíveis do mundo!».

También en varios de los poemas se establecen solidaridades, en los versos de Fernando Castaño se lee: «Onte choráronte outros por Belmonte e Salave asturianos/ As súas bágoas de salinidade amarga, como balsas de cianuro...».

Las otras comunidades agraviadas también son modelo organizativo, del mismo modo que se detecta cierta mimesis en las formas respecto a los hechos del pasado. En este sentido, cabe citar la adopción en Corcoesto de la frase emblemática, «El agua vale más que el oro», que tiene su origen en América Latina y que se ha convertido a nivel universal en el grito de resistencia decolonial paradigmático contra la minería (Harvey, 2004; Aráoz, 2010). En la misma línea, el vídeo *Detenga la megaminería contaminante en Galicia. NO a la mina de Corcoesto* adopta la estética del vídeo *Diga no a la minería*, dirigido por Rocío Carranza para la campaña costarricense de 2008 en contra del proyecto minero en Crucitas; cuya estética también se usa en el vídeo *Minería contaminante ¿sabes lo que es?* (2009), dirigido por Pablo D'Alo Abba, y en el vídeo «Minería contaminante a cielo abierto en Colombia» (2010), realizado por Catalejo Films. Del mismo modo, se observan ciertos paralelismos entre los documentales dedicados a Corcoesto y el documental *Vienen por el oro, vienen por todo* (2012) dirigido por Pablo D'Alo Abba y Cristian Harbaruk y dedicado a la ciudad de Esquel (Argentina), donde una empresa canadiense obtuvo los derechos para extraer oro y plata.

La consecución de las alianzas se hace patente en una larga lista de actos. En el festival Enarborar participan personas de procedencia portuguesa, mexicana o senegalesa; en la manifestación de abril de 2013 se recibe el apoyo de colectivos de Asturias, Argentina, Uruguay y Perú; en junio de 2013 se realiza el encuentro Non é todo brillo no ouro, organizado por *Praza Pública*; en agosto de 2013 se proyecta el documental *Tambogrande: mangos, muerte, minería* (2007) de Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd dedicado a la mina de bauxita que afectaba la comunidad de Ayotitlán (México); y en diciembre de 2013 se hace el acto de apoyo a Roşia Montană (Rumania) también afectada por un proyecto minero, con el lema «Salvati Rosia Montana non á mina de Corcoesto».

7. EL USO DE RELATOS ANTICOLONIALES CON ARGUMENTOS PRECOLONIALES

En ocasiones, la apelación a otros lugares crea un relato claramente anticolonial; es así, por ejemplo, cuando la resistencia de Corcoesto explicita que no quiere ser ni la América colonizada por la modernidad europea ni la América colonizada por la globalización contemporánea. Así lo explicita Braulio Amaro Caamaño en el artículo «As explotación mineiras na Galiza: Colonialismo sen complexos»:

«Cando Colón, Hernán Cortés, Pizarro, Valdivia,... escomenzaron o espolio de América trocaban o ouro dos indíxenas por colares e espellos e abalorios, pois aquí tamén se produce o mesmo, o único que muda é a mercadoría a trocar... por facer e o camiño é difícil, mais non é imposible librnos desta nova lacra colonial, en definitiva a mesma loita que se está levar noutras partes do planeta contra a Mega minería destrutiva e o neo colonialismo como na América Latina (Arxentina, Bolivia, Perú, Colombia, Uruguai, Guatemala,...)».

En la misma línea, Alfonso Láuzara en el poema «Depredadouro» de *Versus Cianuro* ilumina las intrincadas conexiones entre el proyecto y la devastación de ecosistemas y vidas, incidiendo así en la orientación neocolonialista del proyecto, «A mina de ouro non é progreso detente depredador! / (...) que roubas o ouro e deixas morte exterminador capitalista do natural e humano (...)».

La resistencia lucha claramente contra métodos de colonización, por ejemplo, cuando se enfrenta al discurso del *terra nullius*. Este es un concepto jurídico y un proyecto cultural fundamental de la colonización de la época moderna con el que los colonizadores definen que es legítimo ocupar y colonizar un lugar vacío, y se entiende que un lugar está vacío cuando sus habitantes son ignorantes o incivilizados (LaRocque, 2010). Por lo tanto, con la apelación al *terra nullius* los europeos legitiman la ocupación del espacio de los otros, y del mismo modo que *no ven* los cuerpos que habitan el lugar, tampoco ven sus identidades, experiencias ni expresiones, ni sus economías, ni prácticas culturales, ni músicas, ni sus poesías, ni pinturas.

En base a este *terra nullius* es como las empresas extractivas implantan su injusticia narrativa, es decir, explican y difunden la idea que el lugar es una comunidad despoblada, atrasada y moribunda y, por lo tanto, es legítima y necesaria su «colonización». Para Edgewater también es importante difuminar o erradicar la identidad de los «indígenas». Por esta misma razón, para la resistencia es importante gritar en las manifestaciones lemas como «Que no nos tomen por tontos», o definir la identidad de la naturaleza afectada y de los sujetos que la habitan. En definitiva, es importante reivindicar la identidad propia, o lo que es lo mismo, «dar testimonio», en el sentido descrito por George Yudice (1991) y John Beverley (1992) al interpretar la novela testimonial poscolonial.

Para definir la identidad de la naturaleza y para combatir la ideología colonial, siempre dentro del terreno cultural, Corcoesto recurre a un topos discursivo y a una concepción de la naturaleza claramente precolonial.

En este discurso precolonial, es importante reivindicar la indisolubilidad entre sociedad y naturaleza. A esto se alude en la presentación del documental *Tesouro de Corcoesto*: «De lo que queremos hablar, en última instancia, es de la creciente y peligrosa *escisión sociedad/naturaleza* que propone nuestro modelo de desarrollo capitalista». Se alude aquí al proyecto cultural que durante la modernidad separó naturaleza y cultura y transformó la naturaleza en «la otra», en una materia prima,

algo colonizable, domesticable, un objeto de investigación científica y al servicio del «hombre» europeo y del desarrollo industrial. Esta es una dicotomía que implica una jerarquización, al presuponer que la cultura, lo masculino y el colonizador es superior a la naturaleza, lo femenino y el colonizado; no por casualidad, esta cosmovisión, a partir del siglo xv, está al servicio del proyecto europeo de hegemonía económica, militar, cultural, racial y patriarcal y que permanece aún hoy en el centro del modelo civilizatorio occidental.

La concepción de la naturaleza precolonial tiene su origen en un conjunto de ideas propias del pensamiento pagano y de las filosofías greco-romanas y considera, por ejemplo, que los espíritus y dioses de la naturaleza o los seres elementales residían en los objetos naturales o estaban conectados con ellos. Por esto es tan significativo que Corcoesto realice la instalación artística colectiva denominada Milladoiro para Corcoesto. Esta acción es el ejemplo más emblemático de la lucha anticolonial con argumentos precoloniales.

El Milladoiro es una práctica ancestral y que consiste en una agrupación de piedras pintadas; en Corcoesto la acción fue comunitaria y se realizó en el marco del Festival Enarborar. El Milladoiro convirtió en política una celebración a partir de la consecución de los objetivos que se propusieron sus organizadores, y que eran: unir a los agraviados, demostrar a quien pertenece la tierra y rogar a los espíritus de la naturaleza. No por casualidad, el Milladoiro se instaló en los caminos de acceso a la boca de una antigua mina. Esta opción, denota la conexión del Milladoiro con los rituales de protección y las ofrendas propiciatorias de protección mineros que en la época antigua y medieval se hacían cuando se abría una mina antes de «violar lo sagrado de la tierra» (Merchant, 1980).

La fuerza simbólica del Milladoiro de 2013 fue tan grande en el contexto de la movilización de Corcoesto que fue destruido por los partidarios de la mina hasta tres veces; y otras tantas se volvió a construir por los grupos de resistencia a la mina, que también crearon un nuevo discurso vinculado a la tierra y que habla de la maldición que cae sobre aquellos que lo destruyeron: «que fai destinatarios de todo maleficio a quen destruír un milladoiro, a quen tan sequera leve unha pedra das nel depositadas» (Plataforma, 2013). Finalmente, una muestra del Milladoiro se expuso en diversas galerías (*Forum* de Carballo y *El taller* de Santiago de Compostela), con el objetivo de ampliar la ocupación del tiempo y el espacio.

Otro argumento precolonial empleado es la cosmovisión y metáfora ancestral organicista, aquella que considera la tierra como un organismo vivo y sensitivo, que puede sentir, sangrar, nacer y morir; es una cosmovisión que se opone a la mecanicista, aquella que describe la naturaleza como algo inerte o una máquina, siendo así más fácil, en términos éticos y morales, de ser conquistada, dominada y violada.

En *Versus Cianuro*, la cosmovisión organicista la encontramos en el título del verso de Paula Carballeira (1972) «A ferida na terra»; en los versos de Lucía Aldao

(1982): «collerá a memoria entre as súas mans e devolverache unha bala. Dinle ferida a ceo aberto».; y en los de Leticia Costas (1979): «cando a terra empece a vomitar os seus propios intestinos». Son las mismas heridas que pinta Nolo Suarez en las ilustraciones para el libro; son las heridas en espiral que infringe la mina al abrirse paso por las entrañas de la tierra.

En el marco organicista, el organismo vivo que es la naturaleza es frecuentemente representado como un ente femenino, por este motivo en la literatura renacentista y barroca es común encontrar imágenes de perforaciones en la tierra intercaladas con el cuerpo de una mujer. También es común esta representación en el contenido de Corcoesto, donde las imágenes mezcladas de mujeres y tierras heridas sirve para denunciar la colonización de tierras y vidas. Así se puede observar en el póster de Andrés M. Díaz que convoca a la manifestación del 2 de junio en Santiago de Compostela, en la que aparece el torso de una mujer agujereado. La mujer tiene las «heridas» de la tierra hechas por las prospecciones, las cuadrículas, las pruebas geotécnicas, los sondeos, los pozos, las catas, las extracciones de muestras cilíndricas de roca que los geólogos analizan al milímetro y los sondeos para evaluar el riesgo sísmico o para proyectar la construcción de las balsas para los residuos de roca triturada y tóxica.

A la matriz perforada de la tierra dedica su poema en *Versus Cianuro* María José Fernández López, miembro de A Porta Verde do Sétimo Andar, el colectivo que tiene como objetivo visibilizar la producción artística gallega: «Os berros da terra/Aberta en canal ante ti/coa matriz perforada/por centos de agullas metálicas». En la misma línea, Aurora Abeleiras se convierte en la poeta/tierra herida, violada y esterilizada a la fuerza:

«¿Pra qué (me) queredes abrir / unha fenda sobre a pel / que habita ó meu útero? / ¿Pra que as bestas / me coman a min e toda a miña / fecundidade? / Que vaian rillar nas vísceras / dos seus iguais / que a min non me van rachar / o sustento de terra / que nos sostén. (...) Os camiños son as pernas da terra, / as montañas os seus peitos / tralos que se erquen os latexos. / O seu ventre está fechado / as ansias infames, / depredadoras de sangue/ que aniquilan a sua vontade».

Incide en la violencia contra el cuerpo de la naturaleza/mujer el poema de Miguel Ángel Alonso Diz (1976):

«Corcoesto aberto de pernas/agardando o suicidio... que a miña intención é violarte, / baleirarte, contaminarte / co meu acedo cuspe, / para depois deiarte como unha puta / nunha mollada rúa sen lúa... A miña puta por sempre / Corcoesto... / mais que abriarte de pernas / e agardar a morte segura...».

Los poemas usan de este modo una imagen de alto impacto emocional al vincular la violencia extractiva con la violencia contra la mujer y para evidenciar que la minería, la búsqueda de oro o el cometer actos destructivos hacia la naturaleza

puede interpretarse como una violación de la ética humana, ya que sería como dañar, matar o escarbar en las entrañas o mutilar el cuerpo de un ser benefactor o de una madre nutricia (Merchant, 1980). Es una imagen que la encontramos en obras universales, pasadas y contemporáneas. La usa Spenser en *The Faerie Queen* (1595) cuando describe como la minería contamina las corrientes más puras del útero de la tierra y provoca que el oro y la plata contaminen los espíritus humanos y degraden sus valores. Más recientemente la encontramos en la obra de la poeta inuu Natasha Kanapé Fontaine (2014) o de la directora Sami Elle-Máijá Apiniskim *Tailfeathers* (2011), donde plasman las intrincadas y trágicas conexiones entre el proyecto colonial, de los ecosistemas y la vida de las mujeres y niñas indígenas.

8. LA MOVILIZACIÓN DE VISIONES DEL FUTURO

Del mismo modo que el movimiento de Corcoesto se alimenta de visiones del pasado y de imágenes de injusticias globales, también lo hace de visiones del futuro, que se convierten en marcos propositivos que hacen que cada individuo visualice emocionalmente su futuro con la mina, o sin la mina construida y de este modo se da sentido a la participación y a la acción social. De hecho, todas las partes involucradas en el conflicto instalan sus narrativas en el futuro, y con sus subjetividades reelaboran la realidad y presentan pronósticos tanto utópicos como distópicos.

El futuro distópico de la resistencia se representa con tropos discursivos emocionales y una retórica melodramática que incluye una imagería de la muerte cargada de significados al condensar narrativas de dolor y lucha. Son imágenes que aluden al fin del paisaje y a la neopiratería que representa Edgewater y que, simultáneamente, insuflan fuerza y un sentido épico a las manifestaciones; en lo que supone un uso de las imágenes común a muchas de las luchas contemporáneas antimina (Di Filippo, 2018; Fotaki, Daskalaki, 2021; Hatzisavvidou, 2017).

En Corcoesto, los tractores se adornan con bidones de cianuro o en las manifestaciones la gente se equipa con esqueletos, calaveras o banderas piratas. En los textos, los integrantes del grupo NOM en *Berros de pedra* (2013) cantan «Futuro frustrado» o «Contrámíate / No deixis que esto suceda», y así se instalan en un futuro que puede ser nefasto si no se actúa. En el mismo sentido, Souto canta a un futuro condenado al olvido: «Olvídate por sempre das fontes / Olvídate do delirio do solpor / Olvídate do nome dos ríos».

En la configuración de las utopías coinciden ambas partes, tanto Edgewater como la resistencia, ya que ambas partes construyen utopías y proponen marcos propositivos con modelos de desarrollo para el futuro que se presentan como solución a las crisis sistémicas que sufre el lugar; y ambas partes deben encontrar el equilibrio entre la amenaza y la esperanza para encontrar el punto justo que estimule a la acción y evite el desaliento (Jasper, 2012).

Así, según el discurso de Edgewater la mina paliaría el despoblamiento, el paro, el declive de la industria tradicional y otros problemas seculares de A Costa da Morte; de hecho, estos son los argumentos con los que la empresa pretende crear división entre los vecinos. Por su parte, los grupos antimina responden proponiendo alternativas al futuro imaginado por Edgewater y especialmente se esfuerzan en salvar las distancias entre paro o mina, hambre o veneno, así como en proponer alternativas económicas a la mina. Al respecto, es significativo que en los documentales aparezcan registradas las reuniones en las que se discuten alternativas y se ofrecen propuestas que tienen en cuenta los conflictos que afectan la zona y toda la diversidad de sus economías. Son propuestas que, por ejemplo, atienden al sector forestal y al ganadero, plantean promover la agricultura ecológica para conseguir la repoblación rural, alertan sobre la reforma de la estructura de propiedad minifundista o sobre el monocultivo de eucalipto.

9. LAS SEIS CLAVES DEL ÉXITO DE CORCOESTO

Los motivos concretos por los que la Xunta dejó de apoyar el proyecto de Edgewater aún no están claros. No obstante, para muchos, la presión en la calle fue decisiva y en este capítulo he propuesto que las expresiones artísticas fueron su eje. A continuación, y a modo de síntesis, identifico los recursos organizacionales y artísticos que considero repercutieron al éxito de la movilización y desencadenaron las dinámicas sociales de transformación adecuados frente a este caso de conflicto ambiental.

En primer lugar, entre las personas movilizadas existió el capital estratégico adecuado, ya que parte del movimiento emerge y se apoya en la existencia de instituciones y redes previas, en particular en el robusto movimiento gallego configurado durante las décadas de 1970 y 1980 involucrado en la divulgación y protección ambiental y que se enfrenta a proyectos contaminantes (Davidov, 2014; Sandoval, 2010; Velásquez, 2012) y a catástrofes ambientales como las de Polycommander (1970), Urquiola (1976), Andros Patria (1979), Casón (1988), Mar Egeo (1992) o el Prestige (2002). Así, por ejemplo, la Plataforma pola defensa da Corcoesto tiene vínculos estrechos con la SGHN (1973) y Verdegaiia (2005, creada a partir de una escisión de la Asociación para a Defensa Ecolóxica de Galiza (ADEGA, 1974). También apoyan los actos, y se adhieren a la red Contraminación grupos como la Asociación Ecoloxista Arco Iris (1982), el Sindicato Labrego Galego (1994, con origen en la década de 1970) o la Federación Ecoloxista Galega (1996).

En este mismo sentido, dentro de los grupos resistentes existe el capital social adecuado, ya que los primeros en alertar sobre el conflicto, los «madrugadores», usando la terminología de Tarrow (1994), son personas de tradición militante, con experiencia en la movilización social, provienen de la trama ecologista, tienen

lazos con el sindicalismo o habían estado previamente impactadas por movimientos reivindicativos. Esta experiencia previa les confiere las capacidades y destrezas estratégicas y organizacionales que se han definido como fundamentales para el activismo y los movimientos sociales. Son líderes que están lo suficientemente motivados como para arriesgar su posición dentro de su comunidad y son capaces, por ejemplo, de litigar, confrontar, controlar la información y aguantar la presión y, sobre todo, de enmarcar adecuadamente.

Significativamente, muchos de los líderes habían tenido un contacto previo con procesos de enmarcado en los que ocupó un lugar primordial la dimensión de la cultura crítica y la expresión artística reivindicativa y atenta al entorno. Quienes impulsaron el contenido estético en Corcoesto son, en su mayoría, personas nacidas en las décadas de los cincuenta y los sesenta y con experiencias vitales estrechamente vinculadas a conflictos que afectaron el espacio gallego, como fueron As Encobras o el Prestige. De hecho, podría decirse que la resistencia de Corcoesto es impulsada por la «generación Prestige», ya que muchas de las personas que forman parte de la resistencia coincidieron en los actos organizados alrededor del desastre de 2002, fue cuando adquirieron experiencia en la movilización y se empaparon del uso de las expresiones artísticas para la reivindicación ambiental. En cierta medida, la movilización Nunca Más actúa para el conflicto como una voz de la conciencia, como se consideraba en 2005 que actuaba para toda Galicia (Aguilar Fernandez y Ballesteros Pena, 2005). Esta generación es la que tiene la habilidad de convocar y ahondar fuerzas con generaciones anteriores y posteriores, así como con conflictos de otros territorios. Algunas son artistas comprometidas y otras activistas que no pertenecen al mundo del arte, pero todas son conscientes del poder del arte como lenguaje universal para movilizar.

A esta «generación Prestige», a parte de Paco Souto (1962-2017), pertenece también el poeta Xosé María Álvarez Cáccamo (1950), quien participó en el libro *Alma de beiramar* (2003) para recaudar fondos para la plataforma Nunca Más; Lino Braxe (1962-2020), autor en *Versus Cianuro*, quien colaboró con el colectivo artístico Burla Negra escribiendo con su propia sangre el nombre de la plataforma Nunca Más en junio de 2003; Miro Villar (1965), autor de uno de los principales blogs divulgativos de la resistencia [<http://crebas.gal/>], quien fue miembro del Batallón da Costa da Morte; Meléndrez Fassbender (1963), el organizador de Enarborar, cuya obra está claramente impactada por los hundimientos del Urquiola (1976) y del Prestige; y Lola Torrano (1977), integrante de Contramínate, quien viajó desde Murcia a Galicia para participar en las labores de limpieza del Prestige.

De hecho, Corcoesto usa expresiones artísticas para la movilización social muy similares a las del Prestige. Por ejemplo, en 2002, la Plataforma contra la Burla Negra usó extensamente la función ecosocial de la literatura; se organizaron exhibiciones en el espacio público explotando los modos festivos de la reivindicación,

solo recordar al respecto la Marea Gaitera de Santiago, la exposición Botella al Mar, la Marcha de las Maletas en La Coruña, el Velatorio del Mar en la playa del Orzán de La Coruña, la Cabalgata de los Tres Reyes Magos del Chapapote en Vigo, las sesiones de humor negro, el Concierto Expansivo Planetario; y se potenció el sentido del arte colaborativo, como se manifestó en la lectura colectiva del Manifiesto contra el Silencio o en las publicaciones que aplegaron diferentes generaciones, por ejemplo, *Negra sombra* (2003) y *Nunca más* (2003).

En segundo lugar, los líderes están lo suficientemente motivados como para superar los elementos que podrían hacer que el lugar fuese proclive a la descohesión territorial, en particular los derivados de un contexto demográfico con población relativamente envejecida y con una densidad relativamente baja. Según los entrevistados, el movimiento evita una posible dispersión y aprovecha las características propias del contexto espacial, actúa así como un «movimiento de aldea», según lo califica Lola Torrano. Los líderes se esfuerzan pues en forjar la base organizacional que es necesaria para movilizar a grandes cantidades de personas (Almeida, 2019: 92), y para ello aprovechan los valores comunitarios históricamente creados, a través, por ejemplo, de la gestión de montes, mercados o fiestas. Estos elementos son los que crean cierto nivel de confianza y solidaridad entre sus participantes a fin de actuar concertadamente y sostener la movilización, propiciar el contacto inmediato entre los miembros, reunirse con facilidad para coordinar las acciones, construir redes de apoyo y establecer alianzas, hacer un uso efectivo de los medios de comunicación y las redes sociales como estrategia para visibilizarse, diseminar información y dar a conocer los planteamientos y acciones y sincronizar demandas y tácticas. Este «movimiento de aldea» contribuye a proceder adecuadamente a cada cambio de escala y según marca el ritmo de la nueva información, y a tener la capacidad de estimular adecuadamente el conflicto a lo largo de todo el proceso, especialmente durante el estado embrionario y durante el lanzamiento de cada campaña, que es cuando podía existir más dispersión entre los individuos.

En tercer lugar, la movilización estuvo marcada por la heterogeneidad, en múltiples sentidos. En Corcoesto existe un capital social heterogéneo y los individuos están lo suficientemente motivados para colaborar entre ellos y superar dicha heterogeneidad; de hecho, reconocer esta heterogeneidad es una de las claves del éxito de los movimientos sociales según los especialistas en el tema (Johnston *et al.* 1994; Snow y McAdam, 2000; Taylor y Whittier, 1992: 105). Cada equipo aglutina y moviliza conocimientos, recursos y redes que provienen de distintas ideologías, orígenes, lenguas, generaciones y profesiones —que incluyen, entre otros, a profesores, estudiantes, percebeiros, jubilados, campesinos, ganaderos, periodistas, escritores, músicos o domadores de pulgas—. La heterogeneidad de los integrantes propicia el diseño de estrategias artísticas de contención y de movilización preventiva igual

de heterogéneas. Esto es algo que, siguiendo a Scheidel *et al.* (2020), aumenta significativamente la capacidad para detener proyectos extractivistas.

Los grupos resistentes también son conscientes de la heterogeneidad de las personas que potencialmente pueden movilizar, y el objetivo de sus enmarcados es convencer y congregar al máximo número de ellas. Los movilizados son de distintas ideologías, lenguas, generaciones, profesiones y, especialmente, han sufrido o sufren agravios diversos. Los grupos saben que el proyecto minero afecta a un lugar donde coexisten diversos conflictos sociales previos, de larga duración y latentes, lo que ha formado a lo largo de la historia diversas comunidades históricamente agraviadas. De esta manera, los grupos tienen muy claro que sus acciones no solo deben evitar la construcción de la mina, también tienen la obligación de desencadenar los marcos reivindicativos adecuados para resolver las crisis históricas de unas comunidades locales afectadas por la despoblación, el paro y otros conflictos que en A Costa da Morte extienden sus raíces en la compleja economía derivada del franquismo, la Revolución Verde y las políticas agrarias de la UE.

En el mismo sentido, existe el capital social adecuado y lo suficientemente heterogéneo como para conseguir aliados externos influyentes. Así, se tejen cautelosas alianzas con sindicatos y grupos políticos, y los grupos son lo suficientemente fuertes como para impedir que estos aliados capitalicen en su beneficio la movilización. Por otro lado, se contacta e intercambia información con movimientos del resto de la península, de Europa y de América Latina, y se impulsan de este modo formas de activismo globalizado; y también se busca la cobertura en diversos medios de comunicación, algo que sirve para combatir y contrarrestar la fuerza de los medios más favorables a la mina, donde se concentra la injusticia narrativa.

En cuarto lugar, se adopta un tipo de definición adecuada de ecologismo y que logra crear una nueva comunidad. El ecologismo de Corcoesto trasciende lo local, lo que permite ampliar los vínculos con otros conflictos y con debates más amplios, y se desmarca del tipo de ecologismo vinculado al conservacionismo o al vinculado a la modernización ecológica. Los manifestantes no solo se oponen al proyecto extractivo específico operado en su entorno, también se oponen a la práctica general del extractivismo, con lo que proponen generar un cambio estructural. Al respecto, algunas de las acciones incorporan imaginarios que consideran la conciencia ecológica como una fuerza transformadora; de este modo, encontramos propuestas que critican conceptos hegemónicos como «crecimiento económico», «modernización» y «competencia» y ofrecen como alternativas propuestas familiares con el decrecimiento y el buen vivir, el posdesarrollo o el crecimiento poseconómico, centradas en la comunidad y culturalmente sensibles. Son propuestas que se hallan en la línea de las lanzadas desde la década de 1990 en Ecuador, Nigeria, Filipinas para dejar los combustibles no quemables en el suelo, por razones de salud y para evitar el cambio climático. Son propuestas que se alían con los discursos denominado NIABY (Not

In Anybody's Back Yard; No en el patio de nadie) y NOPE (Not On Planet Earth; No en el planeta Tierra) y se alejan del discurso NIMBY (Not in My Backyard; No en mi patio). Estas cosmovisiones son compartidas por diversos movimientos de justicia ambiental exitosos (Martínez-Alier, 2001; Smart Larrain, 2019:188).

El uso de esta concepción de la ecología vehiculizada con los fenómenos artísticos logra que el movimiento teja una comunidad de resistencia glocal, al combinar equilibradamente las formas de activismo globalizado y el sentido de pertenencia global con las formas de activismo locales y el sentido de pertenencia al lugar concreto que se ve amenazado. Según los expertos en movimientos sociales, las comunidades que son capaces de salir de su ámbito local tienen más fuerza y pueden ejercer presión de un modo más dilatado en el tiempo (Conde *et al.* 2017: 21). La resistencia de Corcoesto mira a lo global desde lo local.

En quinto lugar, las definiciones del arte y de dramaturgia artística adoptadas son las adecuadas para garantizar el máximo impacto temporal y espacial y que así se expanda al máximo la escala y ocupación del movimiento, para ello los grupos atienden tanto a las formas como al contenido. En la lucha, el contenido de los poemas, canciones o lemas recupera, reelabora, reconfigura, prolonga y politiza el pasado literario y activista propio de la Costa da Morte y de la Comarca de Bergantiños; de este modo acude a la experiencia del movimiento ecologista gallego configurado desde la década de 1970, se nutre de experiencias coloniales y postcoloniales, de leyendas ancestrales, de la cultura que desde el siglo XIX es crítica y reivindicativa y está involucrada con lo social y atenta al entorno natural. El movimiento se nutre de la literatura de Eduardo Pondal (1835-1917), de la resistencia en Xove, de la revuelta popular en la parroquia de As Encrobas o la indignación por la gestión de catástrofes ambientales como Polycommander (1970), Urquiola (1976), Andros Patria (1979), Casón (1988), Mar Egeo (1992) o el Prestige (2002). Pero el movimiento también se nutre de la experiencia de las movilizaciones contra la mina de carácter global, de este modo, si bien en el contenido es importante la apelación al pasado del propio territorio, esta mirada no supone romantizar la comunidad ni entenderla como un hecho ontológico preexistente y natural ya que los líderes trabajan para llegar a una comunidad heterogénea.

En la forma, para la lucha es importante la adopción de un concepto de arte comunitario y festivo; con estas estrategias se transforman los paisajes urbanos y rurales, se influye en las estructuras socioespaciales, se provocan subjetivaciones políticas, se explota al máximo el lenguaje pedagógico y universal del arte. De este modo, la manifestación artística se utiliza a modo de lenguaje universal que brinda los medios conceptuales adecuados para romper las individualidades y actúa como la argamasa para entrelazar y cohesionar distintas generaciones y distintas comunidades locales y globales y a personas con diversos agravios previos. En este

sentido, el arte se usa como instrumento fundamental para dar forma a dinámicas socioespaciales que mejoran la cohesión social y el compromiso con la comunidad.

Finalmente, la experiencia de resistencia a Edgewater y ante la amenaza de la contaminación, es capaz de crear una comunidad con el mismo proceso y acto de crear y compartir historias fundamentalmente a través de expresiones artísticas; como ha estudiado William G. Roy, esto es algo muy importante, porque los movimientos que unen a las personas a través de la lectura de poesía o el canto solidifican con más fuerza el compromiso y consiguen con más eficiencia el logro de los objetivos (Roy, 2010). En efecto, en Corcoesto se crean y comparten historias con una gramática y un contenido suficientemente convincente como para romper individualidades y vencer la dispersión de las personas potencialmente movilizadas. Así se crea un «mecanismo relacional» que logra armar una nueva «comunidad antitóxica» y que posee una nueva «identidad antitóxica» capaz de impulsar la emergencia de movimientos más amplios. Esta es una de las razones que contribuye a que los grupos antimina sigan activos a pesar de la suspensión del proyecto. Así el 29 de Marzo de 2014 se celebra una manifestación en Corcoesto, con los lemas «Por unha vida sen mina» y «Polo rexurdir da primavera e o amor á terra»; en 2016 la Plataforma visita la zona de Megali Panagia (Grecia) afectada por una mina de oro (2016); en 2019, la movilización se adhiere a la campaña de mina de Touro, O Pino, grabando una versión de *Canto da Pinga e a Lavandeira*; y si en 2013 desde los grupos movilizadas en Corcoesto se impulsa la creación de una organización antimina a nivel de toda la comunidad autónoma, que deriva en la red Contraminaacción. Rede contra a Minaría Destrutiva na Galiza, en 2019 desde los grupos movilizadas se promueve la creación de una red ibérica transnacional que agrupa plataformas del estado español y Portugal NO MINAS Península Ibérica.

Acabamos este capítulo escribiendo la letra de la canción *Contramínate*. Es una canción que sigue resonando para defender el territorio y al escribirla aquí queremos contribuir a ampliar la presencia temporal y espacial de la memoria de Corcoesto. La música de la canción es de Fernando Paredes y la letra es del poeta Paco Souto, quien murió trabajando en el percebe en marzo de 2017:

«Olvídate por sempre das fontes
Olvídate do delirio do solpor
Olvídate do nome dos ríos
Non queda xa terra viva para nós
Cantas veces ollei sen mirar?
Cantas preguntarei por qué?
Cantas terei que tentar
mover as pedras coas mans?
Xunto ao vento chegan voces novas
que falan de universos sen rencor

De arsénico e ferro son as horas
 que baleiran o tempo do reloxo
 Cantas veces ollei sen mirar?
 Cantas preguntarei por qué?
 Cantas terei que tentar
 dicilo que sento se máis?
 CONTRAMÍNATE!»

10. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALMEIDA, P. (2019), *Movimientos sociales: la estructura de la acción colectiva*, Clacso.
- ANDREWS, Kenneth (2004), *Freedom Is a Constant Struggle: The Mississippi Civil Rights Movement and Its Legacy*, University of Chicago Press.
- ARÁOZ, H. M. (2010), «“El agua vale más que el oro” Grito de resistencia decolonial contra los nuevos dispositivos expropiatorios», en: Delgado-Ramos, G.C. (coord.), *Ecología política de la minería en América Latina*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 59-96.
- BALSA-BARREIRO, J. (2013), «Insostenibilidad de modelos territoriales desde un punto de vista demográfico: El caso de Costa da Morte (Galicia, España)», *Papeles de población*, vol. 19, n.º 78, pp. 167-206.
- BENFORD, R. D. (1997), «An insider's critique of the social movement framing perspective», *Sociological inquiry*, vol. 67, n.º 4, pp. 409-430.
- BROWN, A. (2016), «Above and below the streets: a musical geography of anti-nuclear protest in Tokyo», *Emotion, Space and Society*, vol. 20, pp. 82-89.
- BROWN, G. y PICKERILL, J. (2009), «Space for emotion in the spaces of activism», *Emotion, Space and Society*, vol. 2, pp. 24-35.
- CARIOU, W. y ST-AMAND, I. (2017), «Introduction Environmental Ethics through Changing Landscapes: Indigenous Activism and Literary Arts», *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 44, n.º 1, pp. 7-24.
- CASTAÑO y. (2017), «Una panorámica de la poesía gallega de los últimos años», *Paraíso: revista de poesía*, vol. 13, pp. 53-64.
- COLECTIVO 1AUN (2017), *Habitar o campo en Galicia. Relación entre modos de vida y soporte territorial* <<https://habitagalicia.wordpress.com/>>.
- CONDE, M. (2014), «Activism mobilising science», *Ecological economics*, vol. 105, pp. 67-77.
- DD.AA (2003), *Negra sombra*, Espiral Maior.
- DD.AA. (2003), *Nunca más*, Kalandraka Editora.
- DI-FILIPPO, M. (2018), «Aparecer (es): la estética de los movimientos sociales. El caso del Frente Popular Darío Santillán Rosario (Argentina, 2004-2012)», *Izquierdas*, vol. 43, pp. 102-130.
- EY, M. (2018), «Soft, airy fairy stuff»? Re-evaluating ‘social impacts’ in gendered processes of natural resource extraction», *Emotion, Space and Society*, vol. 27, pp. 1-8.
- EY, M., SHERVAL, M. y HODGE, P. (2017), «Value, identity and place: Unearthing the emotional geographies of the extractive sector», *Australian Geographer*, vol. 48, pp. 153-168.
- FOTAKI, M. y DASKALAKI, M. (2021), «Politicizing the body in the anti-mining protest in Greece», *Organization Studies*, vol. 42, n.º 8, pp. 1265-1290.
- FUNTOWICZ, S. y RAVETZ, J. (eds.) (2003), *Post-normal science. International Society for Ecological Economics Online Encyclopedia of Ecological Economics*.
- GANZ, M. (2009), *Why David Sometimes Wins: Leadership, Organization, and Strategy in*

- the California Farm Worker Movement*, Oxford University Press.
- GOODWIN, J., JASPER, J. y POLLETA, F. (2000), «The return of the repressed: the fall and rise of emotions in social movement theory», *Mobilization: An International Journal*, vol. 5, n.º 1, pp. 65-83.
- HARVEY, D. (2004), «El “nuevo” imperialismo: acumulación por desposesión», *Socialist Register*, n.º 40, pp. 99-129.
- HERRERO PÉREZ, N. (2015), «Galicia's Finisterre and Coast of Death», en: Herrero, N. y Roseman, S.R. (eds.), *The Tourism Imaginary and Pilgrimages to the Edges of the World*, Channel View Publications, pp. 20-46.
- JASPER, J. (1998), «The emotions of protest: affective and reactive emotions in and around social movements», *Sociological Forum*, vol. 13, n.º 3, pp. 397-424.
- JASPER, J.M. (2012), «¿De la estructura a la acción? La teoría de los movimientos sociales después de los grandes paradigmas», *Sociológica*, n.º 27, pp. 7-48.
- (2013), «Las emociones y los movimientos sociales: veinte años de teoría e investigación», *Relaces*, n.º 10, pp. 48-68.
- JIMÉNEZ ESQUINAS, G. (2018), *Del paisaje al cuerpo: una crítica feminista de la patrimonialización del encaje en la Costa da Morte*, (tesis doctoral) Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco.
- (2013), «Las meigas: la transformación de un estigma en un recurso patrimonial», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII, pp. 57-73.
- LAROCQUE, E. (2010), *When the other is me: Native resistance discourse, 1850-1990*, University of Manitoba Press.
- MÄHLER, A. y PIERSKALLA, J. H. (2015), «Indigenous identity, natural resources, and contentious politics in Bolivia: a disaggregated conflict analysis, 2000-2011», *Comparative Political Studies*, vol. 48, n.º 3, pp. 301-332.
- MANABE, N. (2013), «Music in Japanese anti-nuclear demonstrations: the evolution of a contentious performance model», *The Asia-Pacific Journal*, vol. 11, n.º 42, pp. 1-42.
- MARÍA, M. (1964), «A poesía galega de Clso Emilio Ferreiro», *Grial*, vol. 2, n.º 6, pp. 495-507.
- MERCHANT, C. (1980), *The Death of Nature*, Harper (Martí Escayol, MA (trad.) (2020), *La muerte de la naturaleza*, Comares.
- PEREIRO PÉREZ, X. (2015), «Turismo de base local en Galicia: eco-agroturismo Arqueixal o la excepción cultural como modelo», *Revista Andaluza de Antropología*, vol. 8, pp. 45-67.
- Plataforma pola Defensa de Corcoesto e Bergantiños (2013), «Destrucción do Milladoiro de Corcoesto», <<http://nonaminadecorcoesto.blogspot.com/2013/07/destruccion-do-milladoiro-de-corcoesto.html>>
- RIVAS, M. (2020), «O Prestige: Cando en Galicia se moveu o silencio», *Luzes, xornalismo que conta*.
- SMART LARRAIN, J. S. (2019), *Local resistance to extractivism: community mobilisation in the case of Chile* (tesis doctoral), University College London.
- SOMOZA MEDINA, M. (2015), «La forma de las estructuras agrarias tradicionales: relaciones con la agricultura ecológica», *Identidades: territorio, proyecto, patrimonio*, n.º 5, pp. 115-135.
- TARROW, S. (1994), *Social movements in Europe: movement society or Europeanization of conflict?*, EUI Working Paper RSC, n.º 94/8, European University Institute.
- TAYLOR, V. y RUPP, L. (2002), «Loving internationalism: the emotions culture of transnational women's organizations, 1888-1945», *Mobilization: An International Journal*, vol. 7, n.º 2, pp. 141-158.
- TURINO, T. (2008), *Music as social life: The politics of participation*, University of Chicago Press.
- VAN DYKE, N. y DIXON, M. (2013), «Activist Human Capital: Skills Acquisition and the Development of Commitment to Social Movement Activism», *Mobilization*, vol. 18, n.º 2, pp. 197-212.

CAPÍTULO II

SABIÑÁCIDO. ESTÉTICA Y DISONANCIAS TÓXICAS DEL LINDANO, EL PLAGUICIDA ANTIPIOJOS

«Que esto es Sabiñácido. Aquí crecemos fuertes bebiendo lindano, aire que sabe a cloro, ddts y lodos que van capando toda la capa de ozono, “co”. Puto aire tóxico».

Capítulo I. Vacas y Lindano, Hijos Del Lindano, 2019

«Hijos del lindano, del odio y el desprecio, del éxodo rural y el llanto de mis abuelos».

Capítulo II. Pasolini, Hijos Del Lindano, 2019

«Si Labordeta aún viviera seguro que hacía rap».

Capítulo III. La Venganza del Gállego, Hijos Del Lindano, 2019

Sabiñácido es un neologismo creado al cruzar dos palabras preexistentes para crear nuevos significados; aparece en los versos del tema *Capítulo I: Vacas y Lindano*, una de las composiciones donde hace audible y tangible la toxicidad el grupo de rap Hijos Del Lindano, formado por David Pereira (1985) y Miguel Paricio (1991). En la crasis se enlaza Sabiñánigo con el ácido que representa el lindano que Inquinosa (Industrias Químicas del Noroeste) produjo y manipuló en la ciudad entre 1975 y 1994, una actividad que si bien proporcionó puestos de trabajo durante años también contaminó, y lo sigue haciendo.

El lindano (γ -HCH) es uno de los isómeros del hexaclorociclohexano (HCH) y ha sido utilizado como principio activo de insecticidas producidos en forma de polvo, líquido o concentrado. Como contaminante orgánico persistente es extremadamente resistente a la biodegradación y necesita tiempo para asentarse en los organismos, donde se bioacumula, preferentemente en el tejido graso, y acaba afectando gravemente al sistema nervioso, hepático, reproductivo y hormonal. Desde 2008, todos los usos del lindano están prohibidos en la Unión Europea, en 2010 se incluyó en la lista de contaminantes orgánicos persistentes (COP) del Convenio de Estocolmo y en 2015 el Centro Internacional de Investigaciones sobre el Cáncer (IARC) lo incluyó en el primer grupo de productos cancerígenos (Dominguez *et al.* 2018; Saez *et al.* 2015).

Como muchos de los tóxicos contemporáneos, el γ -HCH es muy difícil de controlar y eliminar, particularmente debido a que sus residuos han sido distribuidos masivamente a lo largo del tiempo y del espacio —algo que Timothy Morton (2013) denomina «hiperobjetos»— y ejercen una violencia a largo plazo sobre los cuerpos humanos y no humanos —algo que Rob Nixon (2011) denomina «violencia lenta» y Alice Mah «combustión lenta» (2017)—.

Actualmente, toda la península presenta riesgo de exposición al lindano. A parte de en Sabiñánigo, quedan restos en los otros lugares donde también se produjo: en O Porriño (Galicia) entre 1947 y 1964 por parte de Zeltia, en Ansio-Barakaldo entre 1947 y 1987 por parte de Bilbao Chemicals —empresa que participó en la creación de Inquinosa—, en Asua-Erandio entre 1952 y 1982 por parte de Nexana Celamerck; en los lugares donde se trasladó para fabricar los productos finales (en Amorebieta, Madrid, Barcelona o Flix); en los lugares donde se trasladaron los residuos, frecuentemente ilegalmente (en Viana y Igúzquiza (Navarra), Cabria (Palencia), Vitoria-Gasteiz (Araba) o Borobia (Soria). En el conjunto de estos lugares se suman cientos de miles de toneladas de residuos, que continúan existiendo, y forman parte de las entre 1,7 y 4,8 millones de toneladas que hay repartidas por todo el mundo (Vijgen, 2006).

En estos lugares, el γ -HCH sigue presente, aunque con una visibilidad diversa, dependiendo del lugar y la época, ya que los humanos han conseguido invisibilizarlo tanto material como informativa y narrativamente. En Sabiñánigo se halla dentro y bajo el edificio de Inquinosa y acumulado en los vertederos circundantes; en Galicia y Barakaldo está enterrado bajo autovías, viviendas o parques infantiles; en muchos lugares, no se sabe ni donde está, ya que en algún momento alguien lo ocultó de forma ilegal o, desconociendo su peligrosidad, lo reutilizó como material de construcción. En la mayoría de estos lugares, adherido a pequeñas partículas de tierra o polvo, sigue contaminando las capas freáticas y los cursos de agua, en particular, de los ríos Gállego, Ebro, Louro, Miño o la cuenca del Ibaizabal.

En términos generales, allí donde está localizado, el lindano se mantiene bajo control a través del análisis constante de los índices de contaminación que realizan diversos laboratorios especializados. No obstante, muchos suelos siguen sin descontaminarse y esto es así, principalmente, porque el lindano es un problema estructural enraizado en la naturalización de intereses socioeconómicos, en el temerario cortoplacismo de la política —dirigida por los ciclos electorales y la conveniencia de votos— y en la falta de emancipación popular. Así, el lindano se perpetua lentamente y con violencia, subterránea y subcutáneamente, y modifica sin pausa paisajes, cuerpos y psiques.

El lindano vive de forma latente y puede resurgir en cualquier momento y en cualquier lugar, por lo que lo podríamos denominar bomba de relojería eco-social. Resurgió, por ejemplo, el año 2014 en Sabiñánigo durante el traslado de 400.000

toneladas de suelos contaminados. En ese momento, algún tipo de error humano —aún hoy sin determinar— causó fugas que elevaron la contaminación del río Gállego afectando el suministro de agua a más de seis municipios. Diversas entidades denunciaron el Gobierno de Aragón por supuestas irregularidades durante el traslado, pero en 2018 el Juzgado número 1 de Primera Instancia e Instrucción de Jaca archivó la causa. Resurgió también en Galicia en 2017, cuando unas obras en los barrios de Contrasto y Pereira dejaron al descubierto toneladas de residuos que habían sido empleados años antes como grava. Más recientemente, también se barajó la posibilidad que hubiera residuos de lindano en el vertedero de Zaldibar que colapsó en 2020 y causó la muerte de dos personas.

Estos casos son, para los grupos socioecologistas que vienen protestando desde los años ochenta y alertando de la peligrosidad del lindano, la enésima muestra de la mala gestión de los residuos de este tóxico. En los lugares afectados, durante años el asunto fue cubierto principalmente por la prensa local —en particular *Heraldo de Aragón*, *Diario de Alto Aragón*, *Aragón TV* y *Galicia TV*—, pero fue la fuga de residuos en Aragón de 2014 el acontecimiento que amplió el interés mediático, lo llevó a un nivel estatal y convirtió el lindano en objeto de diversos reportajes, documentales y producciones musicales. Estas expresiones son las que iluminaré en este capítulo, con el objetivo de reflexionar sobre las potencialidades de las humanidades ambientales para desvelar narrativas tóxicas y analizar en qué medida con la estética se puede hacer activismo y crear ciencia post-normal, el conocimiento científico estrechamente vinculado a un entorno inmediato, en el sentido definido por Funtowicz y Ravetz (2003).

Mi investigación se realiza en base a teorías y metodologías propias de diversas líneas cobijadas bajo el paraguas de las humanidades ambientales. Con la ecocrítica neomaterialista, desarrollada por Oppermann y Iovino asumo que una lectura incorrecta de Sabiñánigo ha intoxicado su paisaje. Con la comunicación ambiental (Slovic, 2016; Slovic, Rangarajan y Sarveswaran, 2019), el eco-cine y los eco-medios (Brereton 2005; Cubitt 2005; Ivakhiv 2013; Monani *et al.* 2012; Weik von Mossner 2017) identifico y descodifico las estrategias formales y estilísticas utilizadas por los productos audiovisuales y musicales para representar la toxicidad. Con el campo de la ecocrítica intermedial —que se encuentra en la intersección de la ecocrítica y los estudios intermediales (Bruhn y Gjelsvik 2018; Elleström 2014)—, establezco una lectura comparativa entre los diversos productos, desvelando similitudes y diferencias entre ellos, y describo los procesos mediante los cuales los distintos textos se entrelazan; esta línea me obliga a acudir al vocabulario crítico de la intertextualidad usado por los posestructuralistas desde los años sesenta (Barthes 1977; Genette 1997; Jellenik 2017), de los estudios de la cultura visual que ha considerado que todos los medios, en algún nivel, son medios mixtos (McLuhan 1994; Mitchell, 1994), o de los estudios, más recientes, que desde la intermedialidad

analizan el Antropoceno, el término con el que se propone denominar la era geológica actual (Tornborg, 2019).

Desde el conjunto de estos estudios examino los audiovisuales y la música a través del prisma de la «toxicidad espectral» sugerido por Nicolai Skiveren para el caso de la representación de la radiación. Con este punto de vista asumo que el lindano es un «tóxico espectral», un producto casi invisible y cuyos efectos son producir una contaminación lenta y de larga duración; también asumo que para representar al espectro los medios usan estrategias de creación de «atmósferas espectrales tóxicas», y con ellas hacen perceptibles, visibles, tangibles y audibles las tramas corporales de los lugares contaminados y retratan la vulnerabilidad corporal asociada con la exposición a la toxicidad. Complemento el análisis con diversas líneas derivadas de la eco-crítica (Clark 2015; Garrard 2004, 2014) con las que conceptualizo el contaminante y desgrano la estructura con la que se cuentan las historias sobre la amenaza tóxica; en particular, analizo las atmósferas espectrales tóxicas a partir de los cuatro *topoi* identificados por Lawrence Buell (1998) para medir la inclinación ambiental de una obra y que están basados en la tradición literaria vinculada a la pastoral virgiliana.

Finalmente, acudo a los enfoques acústicos, que me permitirán analizar el relato del lindano a través de la música, y de este modo explorar un campo cada vez más presente en los estudios ambientales desde que se realizaron las propuestas evolutivas y sobre bioacústica aviar (Leach, 2007; Marler y Slabbekoorn 2004; Mundy 2009) y que han derivado en campos como la ecología del paisaje sonoro (Villanueva-Rivera *et al.* 2011); los estudios del sonido (Pinch y Bijsterveld 2012); o de la acústica de la protesta y la ecoprotesta (Eyerman y Jamison 1998; Manabe, 2013; Roseigno y Danaher 2001; Roy 2010; Thomas Turino, 2008)

El capítulo consta de tres partes. En primer lugar, presento los productos audiovisuales y musicales dedicados al lindano producidos entre 2014 y 2019, indicando sus respectivas procedencias, estructuras narrativas, características formales y también diferencias y puntos de encuentro que puedan repercutir en la representación de lo tóxico. En segundo lugar, analizo el modo en que los productos representan mediáticamente el discurso tóxico del lindano. En la tercera parte, analizo relatos del lindano elaborados en primera persona a través de productos musicales y presento en qué medida estas narraciones tóxicas revelan que el lindano ha marcado profundamente las identidades y han contribuido a crear una comunidad antitóxica.

1. LOS ECO-MEDIOS

Un primer bloque de productos derivados del interés mediático que despertó la fuga en Sabinánigo en 2014 está compuesto por aquellos que tienen un carácter eminentemente informativo y la voluntad de ser objetivos, entre los que se incluyen noticias breves, entrevistas, ruedas de prensa, debates, documentales y reportajes.

Entre estos, cabe destacar el reportaje *Lindano maldito* (2015) dirigido por Mario de la Mano y Eduardo Laplaza, producido por el programa de TVE especializado en divulgación medioambiental *El escarabajo verde* (Sánchez y Jiménez, 2020), que se centra en Sabiñánigo e incluye alguna referencia a Barakaldo; el reportaje de David Brunat *El Chernóbil español* (2016) para el periódico digital *El Confidencial* y dedicado exclusivamente a Sabiñánigo; el documental *Discovering lindane. The legacy of HCH production* (2016), dirigido y escrito por Arturo Hortas, centrado en Sabiñánigo y con referencias a Barakaldo y al embalse de Oiola; el especial sobre el lindano (2016) incluido en el programa *Cuarto milenio*, especializado en el mundo del misterio y lo desconocido y del canal de televisión privada Cuatro; el documental *ISOM3ROS/El Chernóbil Español. La fábrica de los horrores* (2017), con guión de Javier Fregola, Fernando Palacios, Adrián San Román, producido por Phorus Producciones, con la colaboración de la Universidad de Zaragoza; el reportaje *Aguas bajo sospecha* (2019) producido por *Equipo de investigación* del canal de televisión privado La sexta; y el reportaje de Cristóbal Noitepedralonga *Crónica den envenenamiento* (2017) dedicado a O Porriño y impulsado por el partido político *EU SON Porriño*.

En un segundo bloque se agrupan productos musicales, de distintos estilos, e incluyo aquí el videoclip musical, como formato audiovisual y estrategia transmedia que incluye —especialmente con su integración a las pantallas móviles— contenido, comunicación y computación. El lindano atraviesa muchos de los temas del grupo de rap formado en 2001 L2N (La Lefa Negra), que pasaron a llamarse Lindano en 2018 y tienen, por ejemplo, el álbum *Estado Tóxico* y el tema *La muerte de lo sano*. Uno de los miembros de Lindano, David Pereira, junto a Miguel Paricio, del grupo Frases Hechas (Binéfar, 2007), conforman el grupo Hijos Del Lindano, que entre 2014 y 2019 trabajan en la elaboración de la trilogía, con sus respectivos videoclips, dedicada al tema, y que incluye: *Capítulo I: Vacas y Lindano*, *Capítulo II: Pasolini* y *Capítulo III: La Venganza del Gállego*. Posteriormente, también tratan el lindano en el tema *Todo va a salir bien* (2020), compuesto en el contexto del Covid19, y en el tema *Invierno sobre Invierno* (2022).

Cachirulos XL (2009) es otro grupo de Zaragoza que también tiene una canción dedicada al tóxico, *Lindano* (2016), con un estilo que combina heavy rock, folk aragonés y música celta. En el País Vasco, encontramos cuatro grupos vinculados con el tema: el grupo de punk rock Putakaska (1986) de Barakaldo, con la canción *Hijos del lindane* (2018); el grupo Los Retumbes (2017) de Barakaldo, con *Montañas de Lindano* (2019); el tóxico da el nombre del grupo HCH Lindane Rock compuesto por músicos de Gurutzeta/Cruces (Barakaldo-Bizkaia); y también da el nombre a la banda de punk-rock Lindane, de Laudio (Álava), cuyo logo es una máscara antigás punk. En el resto del mundo también encontramos algunos contactos entre la música y el lindano, por ejemplo, el grupo neoyorkino de punk-rock Choking Victim tiene

el tema *Infested (The Lindane Conspiracy Part I)* (1996), y el tóxico da nombre al grupo holandés de *synthpop* Lindane (2006) y a los grupos de punk-rock de Valdivia (Chile) Lindano Rockterror y Lindano, este último dedica al tóxico el tema titulado *Matapiojos Social Club*.

Todos los productos mediáticos de la península tienen sus propias especificidades y también diversos puntos de coincidencia, lo que puede impactar en cómo los receptores experimentan las representaciones de lo tóxico. Cada producto, y también cada medio por el que se difunde, tiene diferentes potenciales, objetivos y características modales. Primero, las diferencias en los contenidos principalmente derivan de las diversas temporalidades en las que opera cada producto; mientras que la estructura narrativa de algunos abarca un período relativamente corto en la historia, centrándose en la fuga de 2014 en Sabiñánigo, en otros se incorporan testimonios que amplían la cronología hasta los años setenta e incluyen casos de todo el estado. Segundo, el mensaje difiere según si son productos informativos —que optan por tejer un mensaje construido con diversos testimonios— o si son productos musicales —que suelen ser textos escritos en primera persona y así describen la experiencia directa de estar expuesto al tóxico—. Finalmente, también puede variar el mensaje y las restricciones del contenido según sea la financiación o patrocinio que recibe cada producto; hay audiovisuales de producción independiente, otros de cadenas televisivas y otros patrocinados por instituciones políticas o relacionadas con el tóxico. Por su parte, la mayoría de los músicos que observamos son independientes, ajenos a discográficas y que, por lo tanto, no trabajan con ninguna restricción en cuanto al contenido.

Más allá de sus diferencias, los productos, en mayor o menor medida, se entrelazan, intercambian información, se refieren, se representan entre sí e incorporan a otros medios. Por ejemplo, los dos miembros de Hijos Del Lindano aparecen en el reportaje de *Equipo de investigación* mientras graban un videoclip de su trilogía; y, aprovechando la intertextualidad propia del rap, incorporan en sus letras y videoclips fragmentos del especial de *Cuarto milenio*. Por su parte, el grupo Cachirulos XL, según declaraciones de su cantante y guitarrista, no conocía el problema y escribe la canción inmediatamente después de ver el reportaje de *El escarabajo verde* (Scotty, 2016). En el mismo sentido, casi todos los productos incorporan referencias a la prensa, por ejemplo, en el videoclip del *Capítulo I* de Hijos Del Lindano, aparecen los raperos leyendo de internet un artículo de *El mundo*, titulado «Archivada la causa contra la contaminación con lindano del río Gállego en Aragón».

2. LA TRANSMISIÓN DE LA TOXICIDAD

El lindano es un sólido blanco que puede evaporarse, volviéndose incoloro y con un ligero olor a moho. Durante los años en que se fabricó, su presencia era

perceptible por parte de los trabajadores y vecinos. Según algunos testimonios, en Sabiñánigo se formaba una neblina azul, el aire olía a ácido y cloro y el río Gállego bajaba con espuma y con un color que variaba entre el rosa pálido y el azul intenso. Actualmente, el lindano sigue presente, pero en algunos momentos y en algunos lugares es más perceptible que en otros ya que, en general, los humanos han conseguido invisibilizarlo, tanto material como informativamente, hasta el punto de hacerlo ilocalizable. De esta manera, es un evento que, aún permanecer más allá del umbral de la experiencia sensorial humana directa, para muchos se registra a nivel afectivo y, como un espectro, existe como objeto de miedo, ansiedad y es una amenaza que se siente inmanente e inminente.

Para algunos especialistas en ecocrítica, la representación de este tipo de espectros contaminantes es imposible, así lo considera Timothy Morton (2013: 15), desde una perspectiva filosófica, al considerar que es un asunto que trasciende la cognición humana. Otros, como Rob Nixon (2011: 2), consideran que la representación es posible, aunque complicada. Alineándose con esta última teoría, Nicolai Skiveren (2020) nos proporciona los métodos para analizar los modos con que algunos medios consiguen visibilizar y «hacer sentir» este espectro a través de la creación de «atmósferas estéticas» y «atmósferas materiales», y que derivan de las «atmósferas afectivas» propuestas por el geógrafo Ben Anderson (2009: 77).

Las «atmósferas materiales» son las que conllevan impactos reales en los cuerpos expuestos al tóxico. Son reales en el sentido que son letales para los personajes que vemos en la representación, pero también lo son por crear una inquietud «real» en el espectador. Al ver estas atmósferas el espectador «nota» la toxicidad en su cuerpo si ante el relato se le acelera el pulso, llora o se le pone la carne de gallina ante alguna imagen.

Por su parte, las atmósferas estéticas se crean a partir de figuras retóricas, metáforas, signos, encuadres, escenografías, cinematografías, partituras extra-diegéticas, sonidos diegéticos, comparaciones —por ejemplo, en nuestro caso, la más común es la de Sabiñánigo con Chernóbil— o recurriendo a topos, convenciones y estrategias estéticas formales de algún género de ficción. Según Skiveren, por ejemplo, las estrategias estéticas formales que configuran la atmósfera de Chernóbil indican la tendencia a recurrir a los topoi del género de terror, mientras que otros académicos, como Stacy Alaimo (2010), Rob Nixon (2011) o Jesse Oak Taylor (2016), han tratado la representación de la contaminación a través de géneros como el terror gótico, la ficción detectivesca y la picaresca. Al respecto, aquí propongo que para la representación del lindano se acude fundamentalmente a los topoi del thriller sobrenatural, ya que quienes lo representan actúan como investigadores de un asesino en serie que actúa a largo plazo y permanece oculto, como si fuera un espectro.

Con el conjunto de estas atmósferas y sus diversos recursos discursivos, los medios logran transmitir, en mayor o menor medida, la materialidad de lo tóxico,

el olor, sabor o color; su afectividad, la sensación de miedo o de vulnerabilidad corporal; la sensación de peligro inmanente e inminente; el desconcierto, la rabia o el desasosiego; la toxicidad política y económica, el desprecio que en ocasiones tienen las autoridades y los científicos hacia los ciudadanos; y la violencia lenta, el peso de un problema dilatado en el tiempo.

3. LA COMPARACIÓN DE SABIÑÁNIGO CON CHERNÓBIL

Uno de los puntos en común entre los productos dedicados a Sabiñánigo es que en algún momento de su discurso comparan la ciudad con algún otro lugar contaminado, y la mayoría coincide en hacerlo con Chernóbil, la planta nuclear de Ucrania donde en abril de 1986 tuvo lugar el accidente más grave de la historia nuclear. Por ejemplo, Iker Jiménez, co-director y presentador de Cuarto Milenio, declara al inicio del programa: «Vamos a hacer algo interesante esta noche, que es un tema muy serio, muy importante... el Chernóbil español...». Este fragmento es utilizado como inicio del rap *Capítulo III* de Hijos Del Lindano, que también usan en la canción *Capítulo I* la frase de *Cuarto Milenio*: «No es Prípiat, no es Chernóbil, no es la unión soviética antigua, es Aragón, ni más ni menos».

La comparación va más allá de la mención, y abarca las estrategias estéticas. Así se detecta una mimesis en la manera como los productos representan ambos lugares a través de diversas técnicas cinematográficas, encuadres, sonidos diegéticos o partituras extra-diegéticas; en particular si tomamos como referencia productos que desde 1986 han representado Chernóbil —el libro *Voices from Chernobyl* de Svetlana Aleksievitch (1997), el documental *Chernobyl Heart* de Maryann DeLeo (2003), el documental *The Battle of Chernobyl* de Thomas Johnson (2006), video-clips como el de Alyosha (2010) o la serie *Chernobyl* de HBO (2019).

En términos generales, Sabiñánigo y Chernóbil no presentan la misma problemática. En un lugar la contaminación es radiactiva y en otro es química; en Chernóbil ha quedado casi deshabitada la zona de exclusión de 30 km alrededor del lugar del accidente y, en este sentido, el caso solo sería comparable con el área donde se instaló la fábrica de Inquinosa y sus vertederos; así, las comparaciones toman la parte de Inquinosa por el todo de Sabiñánigo. No obstante, ambos lugares comparten múltiples dimensiones ambientales, sanitarias, políticas, sociales, culturales, informativas y psicológicas. En particular, comparten la combinación de asuntos relacionados con la materialidad, la invisibilidad y la persistencia de lo tóxico, en todos sus sentidos.

Chernóbil y Sabiñánigo remiten a la materialidad de una arquitectura petrificada por ser lugares súbitamente abandonados y por tener zonas vacías y de ruina; ambos lugares tienen tóxicos invisibles, o que en alguna de sus formas se mantienen más allá del umbral de la experiencia sensorial directa; y ambos conservan diversos tipos

de toxicidad persistente y que hasta ahora no se ha podido eliminar, algo que pone al descubierto la inquietante capacidad de la ciencia y de la tecnología por modificar la naturaleza y su incapacidad por solucionar los problemas; y también revela la toxicidad persistente de los responsables de la contaminación, cuya negligencia o corrupción provoca una letal mezcla de desinformación y ocultación.

Por este último motivo, cuando en *El escarabajo verde*, Mariano Polanco —vecino de Sabiñánigo y miembro de Ecologistas en Acción— declara que la contaminación tiene una responsabilidad compartida entre los que hicieron y los que permitieron hacerlo, el reportero responde: «Entonces, esto es como si fuera Chernóbil». La comparación tiene especialmente sentido teniendo en cuenta que Chernóbil se ha establecido en el vocabulario de la cultura contemporánea como sinónimo de catástrofe, que ha derivado en la narración «radiofóbica» y en la «apocalíptica» y que inauguró un nuevo paradigma de crisis y riesgo provocados por el ser humano (Hundorova, 2019). La catástrofe de Chernóbil, en la actualidad, no es solo una catástrofe nuclear que actualiza las de Hiroshima y Nagasaki (Tokio, 1945), Three Mile Island (Pennsylvania, 1979) y predice, hasta el momento, Fukushima Dai-ichi (Fukushima, 2011); Chernóbil también integra las grandes catástrofes de otras índoles, como Love Canal (New York, 1979), Bhopal (India, 1984) y Exxon Valdez (Alaska, 1989). Chernóbil es sinónimo de toda catástrofe causada por el ser humano, de todo lo tóxico, de la destrucción de la naturaleza y de los cuerpos humanos y no humanos. Así lo es para Adriano Celentano cuando canta *Sognando Chernobyl* (2009) y concibe como sinónimos la catástrofe nuclear, el turismo masificado que causa el hundimiento de Venecia, la emisión de gases que causa el deshielo de glaciares, las guerras y, en definitiva, la destrucción total y global. Del mismo modo, el verso de Hijos Del Lindano «Puede que todo el mundo sea tóxico» convierte a la ciudad de Sabiñánigo, después de compararla con Chernóbil, en el símbolo de toda la toxicidad material, económica y política expandida por el mundo.

En síntesis, la presencia de Chernóbil en los medios estatales y dentro del campo discursivo de la toxicidad química del lindano, denota como el desastre de la central nuclear ucraniana se ha incorporado en la mentalidad internacional y en las distintas identidades, literaturas y narrativas locales para definir el conflicto socio-ambiental, transformando un hecho histórico en una construcción cultural y artística. La comparación nos delata perfectamente, y en una sola imagen, la magnitud con que los testimonios conciben la tragedia y lo que realmente supone para quienes habitan el lugar o para quienes quieren describirlo.

4. LA METÁFORA DEL EDÉN ENVENADO POR INQUINOSA

El «Edén envenenado» es la metáfora a través de la cual Lawrence Buell (2001, 30-54) describe el momento en que las narraciones describen como un espacio

regido por una normalidad se vuelve tóxico casi instantáneamente. Esta metáfora, inspirada en la «poisoned community» de Rachel Carson se emplea en la mayoría de los productos que presentan el caso de Inquinosa, y la idea se transmite usando la figura retórica del contraste, que enfrenta la naturaleza prístina con la tóxica. En términos generales, el contraste estilístico usado en los diferentes productos revela la disrupción que supone la contaminación, el momento en que el individuo se da cuenta de que el entorno ha sido contaminado es cuando cambian colores, tonos, palabras o sonidos.

Así, tanto el reportaje de *Equipo de investigación* como el documental *Discovering lindano* se inician con imágenes aéreas de la naturaleza edénica representada por los Pirineos y el río Gállego. En el reportaje, las imágenes se acompañan con sonidos diegéticos de aves mezclados con una banda sonora que transmite tranquilidad. En el documental, la música es tradicional, es la célebre rogativa de lluvia de la liturgia católica: «Agua, San Román bendito, agua que necesitamos para socorrer los frutos con que nos alimentamos». En ambos productos, las atmósferas prístinas pastorales se interrumpen cuando aparecen los escenarios principales del crimen. Cambian los recursos acústicos y cromáticos, cambia el color, el tono, el sonido y la música, y se entra en esquemas de colores oscuros, sombríos o dentro de la escala de grises; todo produce una sensación de angustia en el receptor y culmina con la exposición de una retahíla de imágenes que condensan el eco-trauma.

En el mismo sentido, *El escarabajo verde* se inicia con imágenes del reportero en un paisaje aparentemente prístino de los Pirineos, mientras la voz *en off* presenta el caso: «...el paisaje de postal de unas montañas nevadas no invita a suponer que a su emparo hay disimulada una herencia indeseable...». A continuación, aparece el río, que sirve para introducir a dos científicos, Zoe Santolaria y Alfonso Pardo, que presentan una investigación en curso sobre el Ibón de Sabocos —donde presuntamente han encontrado algunas cantidades de lindano proveniente del vertedero de Sabiñánigo; en el minuto 4:44 la desaparición del Edén se confirma con la imagen del edificio de Inquinosa, que en el minuto 16:09 la voz *en off* personifica describiéndolo como un cadáver, un testigo mudo, que se alza majestuoso, señoreando la escena, como si la cosa no le incumbiera.

En la canción de *Cachirulos XL*, escrita precisamente después de ver *El escarabajo verde*, se traslada este mismo contraste:

«Si te piensas que estas aguas fueron puras y ahora ves/como la muerte navega en un barco de papel/porque el Gállego es un pesticida que ensucia las vidas».

En el documental *Discovering Lindane* se interrumpe la visión edénica al aparecer en pantalla una sucesión de imágenes de chimeneas humeantes, recortes de periódico con noticias referentes al lindano y, finalmente, el edificio de Inquinosa, todo acompañado con música inquietante. En *Aguas bajo sospecha* de *Equipo de*

investigación, se interrumpe progresivamente el Edén a medida que los reporteros se aproximan al edificio con una cámara de mano con un movimiento dentro del cuadro; todo transmite una atmósfera de misterio, urgencia, peligro y tensión. Después, se suceden imágenes de los carteles de alerta que rodean el edificio, donde se anuncia la obligatoriedad de vestir ropa y máscara de protección. Finalmente, los reporteros descubren sorprendidos, justo delante del edificio de Inquinosa, el cadáver de un animal que está siendo comido por los gusanos. Aunque esta última escena no tiene nada que ver con la contaminación por lindano, transmite la tensión provocada por la inmediatez del (falso) directo y, simbólicamente, concentra todos los significados de la toxicidad de la zona.

En el caso de *ISOM3ROS, el Chernóbil Español. La fábrica de los horrores*, la naturaleza prístina aparece como fondo del título del documental y se interrumpe inmediatamente al entrar con encuadres del área de Sabiñánigo. Aquí, para describir la ciudad se usan imágenes fijas de una fábrica humeante, una torre de alta tensión, una bicicleta, una escultura, un columpio, una fuente y la vía del tren. Son imágenes que muestran un paisaje nevado, desértico y petrificado, y en su conjunto, una estética similar al imaginario del Chernóbil post-accidente, en particular a la del documental de Thomas Johnson (2006). También la selección musical del reportaje de *ISOM3ROS* remite a la espectralidad post-traumática y postsoviética; es la música del compositor Sergei Cheremisinov —*Now you are here* y *Labyrinth*—, la de Three Chains Links —*Phantoms* y *In dreams*— y de Every Now And Every Then —*The Flicker Beneath my Eyelids*—.

En los productos musicales, la interrupción del Edén y la contaminación en general se transmite a través de la mezcla de estilos o con el uso de contrastes en las letras y también, en Cachirulos XL, Putakaska y Los Retumbes, en cambios en la armonía y la melodía y, en Hijos Del Lindano, en cambios de ritmo, rima o el uso del *scratch* o el *mash-up*.

El Edén se interrumpe en los versos de *Capítulo III. La Venganza del Gállego* de Hijos Del Lindano, cuando aparecen palabras relacionadas con la suciedad y la muerte. En este tipo de versos se deja claro que el recurso del contraste no se usa para que los receptores veamos como la naturaleza se revela y ataca a los humanos, sino para poner de relieve la incidencia antropocéntrica sobre esta naturaleza y para mostrar el modo en que los humanos, malinterpretando el texto que es el mundo natural, se atacan a sí mismos:

«(...) Tienes los ojos claros pero la mirada sucia, como mi tierra con la lluvia (...) Bajando por la orilla los vertidos se acumulan/*pervirtiendo la pureza*/añadiendo kilos de muerte a la mezcla, agua con lindano, el sabor de la industria» (el énfasis es nuestro).

Por su parte, en el *Capítulo III* de Hijos Del Lindano la naturaleza prístina está representada por la música de raíces árabes de ZwiReK, integrada como *mash-up*

en el tema, y por las partes cantadas por María Carramolino. El zurna de ZwiReK representa lo tradicional y encarna la naturaleza prístina y, en el videoclip, acompaña las primeras imágenes aéreas de zonas verdes, limpias, boscosas y acuíferas; la música de ZwiReK queda como base de toda la composición, como recordatorio constante de la naturaleza pura, y que contrasta tanto con la música rítmica y de base electrónica como con la narración de la toxicidad de las conversaciones polivocales de los dos raperos. La misma función tiene la intervención de María Carramolino quien, si bien canta su primera intervención siguiendo una línea melódica, en su segunda intervención denota claramente la interrupción del Edén cuando se contamina del rap tóxico de Pereira y Paricio y acaba fusionándose con ellos, en ritmo, cadencia y tono.

El Edén se interrumpe en *Montañas de Lindano* de Los Retumbes, cuando, a ritmo de punk, se describe un lugar al que el ser humano se ha adaptado y se construye una escenografía donde conviven verano, diversión y veneno: «Montañas de lindano para jugar con mis manos/ Montañas de lindano para comer a bocados». Por su parte, en *Cachirulos XL* se ocupa de representar a la naturaleza prístina la gaita de Eugenio Gracia, del grupo de folk aragonés Ixo Rai!, que transmite el arraigo a la tierra, y cuya melodía se interrumpe con las referencias a lo ajeno y artificial que es el contaminante y la empresa.

En la mayoría de los productos, el contraste entre los dos estados de la naturaleza suele certificarse al aparecer el edificio de Inquinosa. Quien toma esta opción estética considera que este lugar es el foco del problema y que es allí donde se localizan los principales crímenes que definen el caso. Para reforzar la idea que Inquinosa es el foco de la contaminación, en los reportajes y documentales, junto a las imágenes de Inquinosa, frecuentemente se muestran pruebas de los crímenes cometidos por el espectro tóxico. Así, aparecen artículos de prensa —cuya imagen añeja transmite la larga duración del problema— o testimonios de la toxicidad.

Significativamente, en algunos medios, los testimonios que aparecen corrigen la interpretación errónea que alguien ha hecho del lugar y ha derivado en la toxicidad. Este es el caso de las declaraciones, por ejemplo, de Mariano Polanco, quien explica que es un crimen que la fábrica de Inquinosa esté donde está, a doscientos metros de un núcleo habitado —cuando por ley no podía ubicarse a menos de dos kilómetros— y sobre la terraza fluvio-glaciario del río Gállego —cuando por ley no podía ubicarse a menos de un kilómetro de una corriente de agua. Con sus palabras, Polanco corrige la interpretación errónea de quien instaló el edificio de Inquinosa y tomó ese lugar como un mero escenario de su propia existencia, se saltó leyes y leyó el texto territorial de forma independiente respecto a su contexto, ignorando que todo territorio es un complejo dinámico y poroso de elementos y vidas, y que, si no se impermeabiliza la tierra, los vertidos contaminan las capas freáticas que van a parar al río.

5. LA METÁFORA DE LAS RUINAS

En 1988 las advertencias de los expertos y los ecologistas, precipitaron el cierre de la fabricación de lindano, y de este modo podía haber finalizado la actividad de Inquinosa, y así poner punto y final a los crímenes cometidos por el tóxico. Se podría haber cerrado la herida para que empezase a cicatrizar; pero no fue así.

En 1989 y con la autorización del gobierno de Aragón, Inquinosa continuó con su actividad al instalar una planta de *cracking* térmico para la eliminación de los residuos, lo que implicaba la molienda y envasado de producto recibido desde Francia. Quien tomó esta decisión lo hizo a pesar de las advertencias de los expertos. Inquinosa continuó activa, y lo hizo hasta 1994, con claras repercusiones sobre el entorno y sobre la sociedad.

La suspensión de la cicatrización implicó recargar inmensamente las baterías de la violencia lenta, ya que la persistencia de Inquinosa legitimó y fortaleció los lazos entre el poder político y los actores económicos contaminantes, a la vez que deslegitimó y desestabilizó las alianzas de los grupos denunciantes, permitiendo que se prolongase el periodo de desinformación que vivían vecinos y trabajadores.

En 1994 cesó la actividad en la fábrica, pero una vez más, el crimen continuó. La contaminación podía haberse reducido o solventado, pero se optó por no hacerlo y dejar la herida abierta. Después del cese de actividades, a causa de diversos intereses inmobiliarios, ni se descontaminó ni dismanteló el edificio. Es cuando el edificio de Inquinosa se abandonó como si hubiera habido una emergencia —como en Chernóbil—, y desde entonces el lugar quedó en pie y petrificado.

En la mayoría de los audiovisuales, una vez se ha descubierto el Edén envenenado, se muestra el interior del principal escenario del crimen, el edificio de Inquinosa, con unos recursos que tienen como objetivo transmitir que el riesgo tóxico es generalizado, que allí hay una tierra baldía y traumatizada. Para ello, se usan escenas de acción similares a las que ofrece el *thriller*. Con cámara en mano, para denotar peligro y tensión, los reporteros entran con cautela en el edificio, que es donde está el núcleo del peligro potencial y quizás es donde encuentran pistas o los restos de algún crimen. Algunos testigos de la contaminación acompañan a los reporteros en la visita guiada al inframundo de las ruinas tóxicas en un modo virgiliano, recurriendo a la metáfora descrita por Buell (2001, 30-54). En *El escarabajo verde* el guía es el ecologista Mariano Polanco; esta es una opción que busca otorgar legitimidad y autoridad a toda la lucha ecosocial que se ha enfrentado al problema durante décadas.

Una vez dentro del edificio, el objetivo de los medios es hacer tangible la presencia del contaminante, crear una atmósfera espectral, estética y material, con un entorno cinematográfico que se sienta misterioso y peligroso, tanto para quienes entran en él en la pantalla, como también para el espectador. Igual que en el género policíaco, el conjunto de estas secuencias desencadena unos resultados narrativos

concretos, centrados fundamentalmente en presentar algunos de los personajes clave de la historia o en encontrar pistas.

Las pistas que encuentran son las ruinas. En *Inquinosa* están compuestas por bidones, sacos de residuos, muestras de laboratorio, documentos privados de la empresa, mascarillas usadas, polvo, cristales rotos, etc. Una vez más, las imágenes son similares a la representación del Chernóbil post-traumático, con su parque infantil vacío, la noria estática, las jaulas abiertas, la ropa colgada, las fotografías en la pared, las cortinas de las casas deshabitadas. Las pistas de *Inquinosa* se acompañan a veces con el silencio, otras con una amplia gama de sonidos diegéticos o extradiegéticos, como la canción *Every now and every then* de The Flicker Beneath en *Isom3tros*, y cuyos susurros enfatizan la emoción, el peligro y la desolación.

En la mayoría de los productos se transmite el gesto de «mirar a las ruinas», como lo denomina Julia Hell (2010), o entrar en la «metáfora de las ruinas» como lo denomina Buell. Son momentos en que los personajes se abstraen de todo y se concentran en la infinidad de detalles que proporciona el desorden causado por la ruina. Lo hacen en 2015 Polanco y Mario de la Mano en *El escarabajo verde* y en 2019 Hijos Del Lindano, quienes pasean por las instalaciones, igual que paseó en 2010 Alyosha en Chernóbil para filmar el videoclip de la canción *Sweet people*. El mirar a la ruina está particularmente expresado en los planos fotográficos del reportaje de David Brunat para *El Confidencial*. Aquí, los tonos rojizos de las ruinas transmiten perfectamente la toxicidad usando tonos oxidados, la saturación y la sobreexposición; es una estética que inevitablemente recuerda las fotografías con el papel afectado por la radiación de Chernóbil (Todkill, 2001; Zink, 2012).

En cualquier caso, la ruina invita a la contemplación y obliga a la interpretación. La ruina invita a entender la perdurabilidad del pasado en el presente, supone el uso retórico del pasado con el objetivo de «embriar» las imágenes de los objetos dejados y convertirlos en manifestaciones de la vida que una vez ocupó estos lugares. En la ruina «están» las almas de los cuerpos ausentes, y resuena su eco diciéndonos que lo tóxico sigue presente y sigue actuando en una amplia variedad de formas en detrimento de los seres humanos y del mundo más que humano. Nos queda claro así que, en el momento de hacer la grabación del audiovisual, la fábrica continúa siendo peligrosa.

De este modo, las ruinas de Sabiñánigo nos recuerdan que en 1994 el crimen podía haberse solucionado, pero se optó por no hacerlo. La herida se dejó abierta ya que después del cese de actividades ni se desmanteló el edificio ni se descontaminó su interior, dejando allí decenas de toneladas de lindano; algo que apela directamente a la violencia lenta y de larga duración, a la pervivencia en silencio de la contaminación química.

Esta es la misma idea que transmiten Hijos Del Lindano al registrar sus videoclips entre las mismas ruinas de la fábrica. Al hacerlo, rapean ante una audiencia

del pasado, con el convencimiento de que ésta sigue allí, que merece saber que es recordada y que merece oír la denuncia del presente. Esta interconexión entre historia, escenario y audiencia convierte el acto de cantar entre las ruinas en una auténtica práctica de resistencia civil y de liberación narrativa; además, a cada reproducción de los videoclips en YouTube se produce una ampliación del mensaje y se posibilita una reinterpretación de sus significados. En el mismo sentido, la perdurabilidad temporal del crimen la logra expresar perfectamente el hilo argumental que une los videoclips de la trilogía; en el primer episodio los raperos recogen restos de lindano del interior del edificio —evidenciando que el tóxico sigue aquí— y en el segundo y tercero envían sobres con el lindano a distintas personas —evidenciando que los responsables siguen aquí.

El hecho que en el momento de grabar los audiovisuales el edificio de Inquinosa siga en pie crea imágenes únicas para el caso del lindano en Aragón; la representación en Galicia y Barakaldo es forzosamente distinta. Por ejemplo, en el reportaje de *El escarabajo verde* se incluye el caso de Barakaldo a través de testimonios orales, que explican como el lindano vive bajo la autovía y escondido en el subsuelo de la zona minera abandonada; el espectador no ve el lugar en concreto donde está escondido, lo que transmite una sensación de incertidumbre y vulnerabilidad.

El caso del lindano en Galicia no aparece en ningún reportaje dedicado a Huesca, y el único producto dedicado a la zona es *Crónica den envelenamento*, rodado a raíz de la emergencia del lindano en O Porriño en 2017. El documental es una polifonía de voces, de testimonios que han vivido el problema en primera persona y dan cuenta de un problema no resuelto. En Galicia, el conflicto se puede rastrear principalmente a través de la prensa local, donde se nos informa que cada protesta —de 1975, 1996, 1998, 1999 y 2001— ha sido ocultada, del mismo modo que se han ocultado los residuos bajos tierra desde los años cuarenta, en la finca Gándaras de Torneiros, propiedad del Ayuntamiento de O Porriño y cedida a Zeltia, o bajo un polígono de viviendas de protección oficial, un parque infantil, una pista deportiva y el Parque do lindane. Estas ocultaciones, hechas sin una descontaminación efectiva, que implicaría el encapsulamiento del residuo, provocan que el lindano sigue filtrándose hasta las corrientes de agua subterránea.

Más difícil aún es encontrar la representación del lindano en Navarra, Soria, Palencia o Araba, donde se vertieron ilegalmente residuos provenientes de los polos industriales. Por este motivo, son relevantes campañas como Mirar los vertederos (2018) emprendida por Ecologistas en Acción, y con la que se hizo un llamado a quienes tuvieran cualquier pista sobre vertidos de residuos; siguiendo también aquí el formato de un caso policial. Esta campaña permitió descubrir, con la colaboración de ex trabajadores, el vertedero de Jata en Lemoniz, entre otros casos.

Con otros métodos, pero con el mismo objetivo de visibilizar el problema y con la misma estética policial, José Pietro creó la obra «3.4. Evidences. Crime Scene

Investigación (C.S.I.)» (2006-2018), una muestra de *Trash-art* que, a través de la intervención artística, convierte la basura encontrada en las riberas del río Gállego en un signo indexical capaz de transmitir las fuerzas criminales, violentas y tóxicas que han afectado la zona desde 1979; fue una intervención similar a Fieldwork 04 (2007) con la que Mark Dion (1961) clasificó la basura encontrada en el Támesis.

6. LA METÁFORA DEL VACÍO

Aparte de la ruina, otro espacio típico para mostrar la contaminación es el vacío; que puede ser interpretado como un no-lugar-no-ser con dimensión semiótica, es decir, lleno de significado.

En la fábrica de Inquinosa el vacío que dejan los cristales en la ventana remite a los cuerpos de los ladrones que se han llevado chatarra contaminada, e invita a pensar en la inquietante expansión del veneno a zonas desconocidas. También es sugerente el vacío dejado por quienes llenaron los sacos de residuos; de hecho, esta es la ausencia más visible, la de los trabajadores, porque aunque ellos no están en la fábrica, su trabajo sigue allí.

La ausencia de los trabajadores en el edificio es el símbolo de una ausencia ensordecedora en el espacio público, ya que es difícil encontrarlos en la documentación oficial generada por el tema; e igual de difícil es encontrarlos en los audiovisuales analizados. En sus pocas declaraciones transmiten una sensación de incertidumbre y una actitud que nos remite al típico discurso y chantaje que frecuentemente imponen las industrias: si quieres trabajo, calla y convive con el veneno.

Para observar al trabajador debemos acudir a la prensa. Allí oímos por ejemplo las reivindicaciones de los trabajadores en 1989, según informa el Diario Alto Aragón, cuando el 24 octubre se manifiestan exigiendo resolver la puesta en marcha del tratamiento por *cracking* térmico. También en la prensa encontramos la referencia al informe de 1991 elaborado por la universidad de Londres donde se afirma que se habían encontrado restos de contaminante en la sangre de los trabajadores de Inquinosa, y que la empresa lo ocultó, según denunció Greenpeace.

Este tipo de ocultación recuerda los pactos de silencio entre líderes industriales en los lugares contaminados por amianto, estudiados por Iovino (2016), quien lo califica como un caso de injusticia cognitiva, ya que se vulnera el derecho a saber la verdad sobre los riesgos que afectan las vidas de las personas que conviven con el tóxico, e imposibilita decidir sobre su propio destino. Así, desconociendo el peligro real, en Barakaldo, en 1995, algunos vecinos seguían cultivando y alimentando sus animales en suelos contaminados; o, durante años, en Galicia los vecinos se llevaban lindano a sus casas, o lo utilizaban como grava o base del asfalto, como explica un testimonio en el reportaje escrito por Cristóbal López Pazos (2017):

«Mi abuelo trajo la muerte a nuestra casa, carretas y carretas de muerte esparcidas por los caminos. Él murió de cáncer, mi madre le siguió y yo he parido un hijo medio muerto. Ni siquiera puedo escapar de esta casa, a quién le vendo este montón de veneno. Sola, sin trabajo, cansada, atada a esta casa, a este pozo».

Estas son evidencias de como la injusticia cognitiva puede derivar en la «violencia vegetal» según la define Princilla Wald, aquella que trabaja lenta y estructuralmente y cuyo impacto a largo plazo se registra en cambios en las geografías corpóreas y textuales de territorios y personas. En este sentido, podemos incidir en la comparación que los medios han realizado con Chernóbil, añadiendo aquí las declaraciones de Alla Yaroshinskaya, diputada del soviét supremo, para *The Battle of Chernobyl* de Thomas Johnson (2006): «El elemento más peligroso que salió del reactor de Chernóbil no fue ni el cesio ni el plutonio, sino la mentira. La mentira del 86. Una mentira que se propagó como la radioactividad por todo el país y todo el mundo».

También en las letras de las canciones se remite a la ausencia de información. El grupo Cachirulos XL canta: «El silencio en las noticias es total, cuando hay tanto que esconder casi es normal, las culpables como siempre escaparán».; o *Hijos del lindano* al final del videoclip del *Capítulo III* menciona a los trabajadores y a los vecinos a quienes se han ocultado los efectos del lindano y se les ha permitido, por ejemplo, el consumo de agua contaminada. Estas son dos muestras de lo que interpretamos es una forma de lucha artística contra las consecuencias catastróficas que puede provocar la injusticia cognitiva.

7. LAS METÁFORAS DEL DESCENSO VIRGILIANO Y DE DAVID CONTRA GOLIAT

A parte del edificio de Inquinosa, otro gran escenario del crimen en Sabiñánigo es el vertedero, que es mirado como un lugar de gran peligro potencial. Por ejemplo, recurriendo a la estética del thriller, en *Equipo de investigación*, *El escarabajo verde* y *Cuarto Milenio* se muestra la secuencia de mirar de lejos, casi espiondo, los vertederos de Sardas y Bailín. En estas secuencias podemos identificar una vez más algunos de los motivos definidos por Buell (2011): el descenso virgiliano a lugares contaminados y la lucha de David en el escenario de Goliat.

El ecologista Mariano Polanco acompaña a los reporteros de varios productos y los/nos guía por un camino entre una montaña hasta llegar a un mirador desde donde se puede «espionar» la zona. En la escena se mezcla la música de tensión con el sonido de pisadas, roces de ropa y mochilas; y con el conjunto el espectador percibe a través de un falso directo la sensación de algo real y peligroso. La escena llega al clímax cuando los personajes se instalan delante del vertedero y miran con prismáticos, medio escondidos, hacia el abismo de lo que el espectador sabe que es el epicentro actual de la toxicidad química. El reportero y el ecologista están ante

algo monumental, enorme e incontrolable, es la toxicidad en estado puro; y es algo que sin duda recuerda la perspectiva que proporcionaron las fotografías de Igor Kostin tomadas de Chernóbil desde el helicóptero que sobrevolaba el abismo de lo que el espectador sabe que es el epicentro de la catástrofe nuclear.

Desde nuestra posición como espectadores observamos, junto a los personajes del audiovisual, los modos en que en el epicentro de la contaminación los operarios, protegidos con monos y máscaras, deambulan entre lo tóxico. Son figuras distantes, sin rostro, deshumanizadas y similares a los encargados de limpiar los escombros radiactivos en Chernóbil, a quienes el estado soviético dio la etiqueta de *biorobots* con el objetivo de despojarlos completamente de su humanidad. Ante la montaña de lindano, Polanco —como Virgilio guiando a Dante por el infierno— va al fondo del asunto y, una vez más, corrige la mala interpretación que algunos hicieron del texto territorial que es Sabiñánigo; al hacerlo, amplifica las denuncias de todos los otros que han denunciado el tema desde los años ochenta. La escenografía en su conjunto está hecha para conferir a Polanco legitimidad y autoridad.

En Cuarto Milenio, Polanco declara que los vertidos no han sido tratados correctamente desde el inicio de la producción de lindano, que Inquinosa en 1975 vertía los residuos en el embalse, sin tener permiso de vertido hasta el 82, cuando se construyó una depuradora que no funcionó jamás; y explica que fue un crimen ubicar los vertederos de Sardas y Bailín donde están por sus características geológicas y hidrogeológicas.

En *ISOM3ROS*, Polanco amplía el problema centrándose en las fugas de 2014. Según su opinión, y sustentándose en las pruebas fotográficas que, según declara, él mismo ha recopilado, fue un crimen que el traslado se hiciese sin seguir los protocolos de seguridad. Significativamente, Polanco ofrece sus acusaciones en un espacio que denota completamente su compromiso social, es el despacho donde los archivos y carpetas custodian los datos técnicos, leyes, informes, recortes de prensa o cartas que ha ido recopilando durante años, y que han sido cruciales para mantener viva las reivindicaciones contra la contaminación.

Polanco aparece como el David frente a los Goliat y representa a toda la gente que durante décadas se ha enfrentado a lo hegemónico y ha denunciado y exigido a las instituciones públicas que se haga efectiva la justicia cognitiva; interpretamos, pues, que la suya es una historia de resistencia y liberación. Cuando en los audiovisuales se otorga un espacio a Polanco para que se pronuncie, se da voz a todos aquellos que no aparecen, pero que están recogidos por la prensa local. A los trabajadores, vecinos o activistas que en los ochenta ya denunciaron que los camiones iban cargados de desechos sin protección ni señalización de peligro; a los que denunciaron que en los vertederos no se impermeabilizaba el suelo y de este modo no se evitaba la contaminación de los acuíferos; o a los que denunciaron que los vertederos se construían sobre una formación geológica con un alto riesgo

sísmico y que las escorrentías conducían los residuos directamente al Gállego; a los que denunciaron que cuando entre 1995 y 1997 los dos vertederos se clausuraron, se aislaron de manera superficial y con fallos en el sellado de los contenedores. Se da voz también a las protestas realizadas entre 1988 y 1994 por miembros de Greenpeace, y se reverberan sus actuaciones de 1988 cuando presentaron una querrela criminal contra los directivos de Inquinosa; o se reverbera el trabajo de Rosa María Paradinas, quien tuvo que abandonar Sabiñánigo por las amenazas de quienes no estaban a favor de denunciar la situación; o el trabajo de Jean Pierre Egger, abogado de World Wild Foundation (WWF) que en 1990 escribió un informe sobre la influencia del lindano en Doñana, y que llegó a discutirse en el Senado en junio de 1990 (Boletín Oficial, 1990).

Significativamente, en el mismo sentido, al final del videoclip de Hijos Del Lindano, aparece un audio de Polanco con sus declaraciones para *Cuarto Milenio* donde reconoce el trabajo de otro activista, Jesús Pardo y, simultáneamente, en letras sobreimpresionadas el grupo agradece y recuerda a todas las personas que han luchado por el tema; la secuencia es un claro ejemplo de colaboración entre activistas, intelectuales y artistas para luchar por la descontaminación radical del discurso político y de la tierra:

«Queremos agradecer y recordar a todas las personas que, de una u otra forma, han luchado y siguen luchando contra esta catástrofe. Lo que ocurrió en Sabiñánigo no ha sido ningún accidente sino un atentado contra el medioambiente y contra todas las personas que viven en la cuenca del río Gállego. Y un atentado tiene responsables los cuales deben ser juzgados y condenados. No queremos olvidarnos de todas las víctimas del lindano, ex-trabajadores de Inquinosa expuestos a los agentes tóxicos de la fábrica, los miles de personas a lo largo del Gállego, a las que se les ha permitido el consumo de agua contaminada, y todas las consecuencias derivadas de la producción del lindano en Sabiñánigo. Queremos nuestros ríos limpios y vivos, que no sean distribuidores de muerte sino fuentes de vida».

La aparición de Polanco en el rap supone un nivel de representatividad distinto al proporcionado por los productos informativos. El rap cede al ecologista, y a quienes históricamente han tenido dificultades por tener voz política, un espacio dentro de la historia del arte. De este modo se da voz a los ecologistas, lo que supone un claro ejercicio en pro de la justicia ambiental, la justicia cognitiva y la justicia narrativa. Pero, sobre todo, cuando Polanco entra en la dimensión artística, adquiere una dimensión narrativa propia, y se le permite iniciar su camino hacia la emancipación. Este proceso es lo que Hubert Zapf (2002; 2006: 56) denomina, para el ámbito de la narrativa literaria, «interdiscurso reintegrativo», y que aquí proponemos aplicar a la narrativa acústica ambiental. Así, el rap detecta los déficits, conflictos y desigualdades que existen dentro de los sistemas dominantes y realiza una función

compensadora y equilibradora reorientando el discurso cultural y integrando en él lo reprimido o excluido.

El trato al ecologista es distinto en el documental *Discovering lindane*. Este documental está patrocinado por Life programme de la Unión Europea, asesorado por IHPA (International HCH & Pesticides Association), Sarga, Gobierno de Aragón y DGA (Diputación General de Aragón). Aquí no aparece Polanco y, como representante de los ecologistas, se incluye el testimonio de Rosa María Paradinas, quien había denunciado el caso en 1985, y de representantes de la asociación LindaNO. La opción de excluir a Polanco no es casual. El documental tiene como objetivo dejar el pasado atrás, para ello, Paradinas es adecuada ya que no está en activo en el caso del lindano, a diferencia de Polanco. Al documental tampoco le interesa desvelar quienes son los responsables de la contaminación, algo que concuerda con el ideario de LindaNO, que aboga por poner fin a la confrontación, sin buscar responsabilidades. En este mismo documental el Virgilio que guía al reportero es el presidente de la IHPA John Vijgen; es el experto que habla en inglés, que explica como el lindano ayudó a combatir el escarabajo de Colorado para garantizar el cultivo de patatas, e insiste en que para descontaminar se necesita ayuda política, en decir, de quienes patrocinan y asesoran el documental.

8. LA RETÓRICA DE LA CULPABILIDAD

Según Lawrence Buell (1998: 651), una característica clave del discurso tóxico es el uso de la «retórica de la culpabilidad», a través de la que se crea un pathos de «nosotros contra ellos» y se deja claro que los ciudadanos son las víctimas, aunque también, como consumidores de los productos contaminantes, sean cómplices.

El asunto se considera en algunos audiovisuales, al decir que todos somos culpables de querer matar piojos y escarabajos y, en este sentido, algunos reportajes aportan alternativas a vivir sin insecticidas, como es el caso del documental de Arturo Hortas. En cualquier caso, en la búsqueda de culpables un nombre se repite en todos los productos audiovisuales, el de Jesús Herboso Pajarrón, el director gerente de Inquinosa a quien en 1994 la Audiencia de Huesca condenó a una pena de dos meses de cárcel y un millón de pesetas de multa como responsable del vertido por ejecutarlo sin autorización administrativa.

El testimonio de Herboso solo aparece en *Cuarto Milenio*, cuando habla con el periodista Javier Pérez Campos en conexión por teléfono móvil. Al preguntarle si se conocían los problemas, responde: «No ha producido nunca ningún problema, el problema ha venido cuando los han removido. Parece que no haya otra cosa más importante que el medioambiente». Significativamente, esta última frase resuena con contundencia durante la canción *Capítulo III* de Hijos Del Lindano.

En el resto de los documentales, Herboso solo aparece con imágenes de archivo. En términos generales, en los documentales apenas se dan nombres propios. En cambio, sí aparecen nombres de forma explícita, clara y directa, sin restricciones ni autocensura, en la música y en los productos informativos sin edición, como en los debates y entrevistas en directo. Así, por ejemplo, en el debate de 2014 en Huesca TV Polanco explicita tajante el origen y los culpables del problema:

«(...) este problema que lleva mas de 30 años [y] ninguna de las administraciones a querido afrontar, yo pienso después de tanto tiempo que por pura cobardía política. Todas las administraciones, desde la local hasta la nacional y la autonómica, solo han intervenido cuando han sido atropelladas por una emergencia. Con medidas absolutamente improcedentes, un cortoplacismo impresionante, lo único que han hecho es amortiguar un poquitín el problema, pero a la hora de [la] verdad hacer que se fuera incrementando cada vez más (...) no ha habido jamás voluntad. No se puede justificar que un alcalde, químico de profesión, solamente se preocupase de cobrar el canon de vertido mientras que los ecologistas le forzábamos y pedíamos que al menos cumpliera lo que le mandaba el reglamento que entonces había, que analizase todos y cada uno de los vertidos de la fábrica.... No podemos entender que un posterior alcalde, ingeniero técnico industrial... también hiciera exactamente lo mismo y se ocupaban de ocultarlo porque querían dar una distinción turística a Sabiñánigo (...)».

Polanco evidencia con sus palabras que la ruina ecosocial, el desgarrar del tejido social y el daño a los cuerpos humanos es resultado de una acción combinada entre sustancias tóxicas y discursos y prácticas tóxicas; es el resultado de actividades industriales descontroladas, políticas ambientales inadecuadas, negligencias, pasividades, silencios, ocultaciones, intereses económicos y políticos, corrupciones y complicidades criminales y actividades letales, algunas ilegales y otras que quedan perfectamente dentro de los límites de la ley.

9. LA METÁFORA DE LA TRANSCORPOREIDAD

Muchas de las atmósferas de toxicidad espectral creadas en los audiovisuales se afanan en transmitir el concepto de transcorporeidad, propuesto por Stacy Alaimo en *Bodily Natures* (2010) y desarrollada desde una perspectiva neomaterialista por Oppermann y Iovino (2014). Con este concepto se define la interconexión y los intercambios y transformaciones transcorpóreas constantes que existen entre todos los cuerpos, humanos y no humanos, al ser todos incontrolablemente porosos y fluidos, algo que queda registrado en la materia. En síntesis, según el concepto, aquello que los humanos hacen al entorno se lo hacen a sí mismos. De este modo —igual que un espectro que lo penetra todo— se entiende que el tóxico químico entra en las estructuras psíquicas y celulares, descolocando mentes y desintegrando órganos. En

los productos que tratamos aquí esta transcorporeidad se transmite con imágenes que describen escenarios invisibles, subterráneos y subcutáneos.

¿Por qué es relevante que los productos hagan visibles las consecuencias inmediatas y a largo plazo de la transcorporeidad? Porque las imágenes que representan la destrucción ambiental son aprehendidas por el espectador desde una distancia segura y cómoda, por lo que pueden crear indiferencia; o si son demasiado explícitas pueden generar miedo o aversión, lo que podría generar una postura paralizante o derrotista. También pueden ser imágenes con una representación excesivamente estética, que pueden generar valores antitéticos del ambientalismo al ofuscarse el riesgo para la salud y el medio ambiente de los sitios contaminados; algo que han estudiado extensamente, y particularmente para el ámbito de la imagen fotográfica, Conohar Scott (2015) y Jennifer Peeples (2012). Es Peeples quien, a través del concepto de «sublime tóxico», define las escenas de destrucción ambiental que seducen por trascender lo terrenal, la belleza, la fealdad y la misma muerte.

Para encontrar el punto justo que permitiese transmitir un mensaje adecuado, desde el punto de vista ambiental, tendría un papel importante la capacidad de transmitir la transcorporeidad, con la que el espectador lograría reconocer la interconexión material y entender de esta manera que aquello que los humanos hacen al medio ambiente se lo hacen a sí mismos y, de este modo, cabría la posibilidad que despertaran una ética ambiental y la necesidad de actuar y emprender acciones éticas y políticas. Según Alaimo (2009: 26), la transmisión efectiva de esta transcorporeidad sería capaz de generar un acto de «vulnerabilidad insurgente».

La transcorporeidad se transmite por ejemplo cuando los personajes entran con protección física en los lugares contaminados. Así se hace en *ISOM3TROS*, en los videoclips de Hijos Del Lindano y en *Discovering lindano*. En este último caso, en el min 18:30 entran en la fábrica dos personas con equipamiento que permite oír el sonido de su respiración a través de una máquina; la respiración denota peligro y angustia, es una escena que resulta particularmente inquietante para el espectador que ha visto otras representaciones donde los personajes entran sin ningún tipo de protección. El sonido de la respiración de los personajes va en paralelo a la intensidad de la experiencia visual y de este modo se crea una atmósfera estética que se torna material, ya que, si el reportero se quita el vestido de protección, los contaminantes pueden infestar su cuerpo y ser letales para él y, simultáneamente, la escena puede inquietar físicamente al espectador. Estas son un tipo de imágenes similares a las utilizadas en la representación de Chernóbil, según identifica Nicolai Skiveren (2020), cuando al entrar la cámara en el paisaje nuclear las escenas hacen tangible la radiación envolviendo al espectador con el ensordecedor tictac de los contadores Geiger. En ambos casos, cuando la toxicidad invisible se vehicula a través de la tecnología, ésta se vuelve perceptible para el aparato sensorial humano.

La transcorporeidad se comunica también cuando Polanco mira los vertederos y declara que, en realidad, la cámara no puede captar lo que realmente ocurre en los niveles subterráneos, por donde lo tóxico penetra y se distribuye río Gállego abajo. En el mismo sentido, apela a este concepto la escena de Equipo de investigación donde Nicolás Oleo y un técnico de laboratorio remueven una placenta triturada para calcular la cantidad de lindano que contiene; o en las descripciones de Oleo sobre las consecuencias materiales de la contaminación y sus desfiguraciones corporales al citar los niños nacidos sin testículos en las bolsas escrotales o la acumulación del tóxico en las mamas. Con estas imágenes se transmite la forma en que los cuerpos, al ser membranas porosas y vulnerables, absorben venenos y se transforman, lo que invita a los espectadores a interpretar desde una perspectiva crítica las consecuencias del «progreso» industrial y del «avance» tecnocientífico, es decir, a plantearse: los plaguicidas son útiles, pero ¿a qué precio?

En el sentido contrario, niegan la transcorporeidad declaraciones como la de 2014 en las Cortes por parte del consejero de Agricultura, Ganadería y Medio Ambiente del gobierno de Aragón: «(...) el centro de gravedad de esa crisis no es sanitario sino medioambiental»; una idea que está en la línea de las declaraciones del 13 de abril de 1988 al periódico Alto Aragón, del alcalde serrablés: «es alarmar a la población decir que las aguas están envenenadas cuando el lindano no es un veneno sino un producto tóxico». Son declaraciones que podrían interpretarse en base a la construcción de lo que Oreskes y Conway en *Merchants of doubt* (2010) han denominado «ignorancia ambiental», son discursos que crean confusión y dudas sobre los verdaderos riesgos para la salud pública.

10. LOS ESPACIOS DE LA CIENCIA Y LA POLÍTICA

Otro tipo de escenarios que aparece en los audiovisuales son los vinculados con la ciencia y la tecnología, y que sirven para presentar el control de la toxicidad y la descontaminación y denotan la compleja relación que existe entre el pensamiento ambientalista contemporáneo, la ciencia y la tecnología.

En el caso de Sabiñánigo, la ciencia ha creado el lindano, por lo que ha contribuido a la lucha contra algunas plagas y por lo que es parcialmente responsable de la crisis; la ciencia ha identificado la toxicidad del lindano, por lo que el ambientalismo y la salud pública se basa en ella para formar sus argumentos sobre el estado de la naturaleza; la ciencia puede tener bajo control y neutralizar el lindano, aunque no puede erradicarlo, y el problema persiste. Así, la ciencia es parte del problema a la vez que una solución, pero que no acaba de llegar. El conjunto incide en la erosión de la autoridad científica, algo común en los problemas ambientales contemporáneos, como ha estudiado Steven Yearley (1992).

Al respecto, el reportaje de *ISOM3TROS*, patrocinado por la Sociedad Aragonesa de Gestión Agroambiental (SARGA), y *Discovering Lindane*, patrocinado por Life programme de la Unión Europea, son dos intentos de restaurar la autoridad científica.

En los primeros minutos de *ISOM3TROS* se presenta una polifonía de voces de políticos, científicos y ecologistas. En la primera parte, Polanco declara que es un error perpetuar el problema a través del control del tóxico, en referencia a que se hace un análisis casi diario de muestras de aguas recogidas en el caudal del río para así poder detectar rápidamente si está contaminado. Inmediatamente después de las palabras de Polanco aparece escrito en la pantalla en letras blancas sobre negro con música de tensión: «¿Es esta toda la verdad?». Después, hay un cambio de tono en la escenografía y la música, toda la estética pasa a transmitir sensaciones más armónicas, y es cuando entran las intervenciones de los últimos diez minutos, que son exclusivamente de científicos, técnicos y políticos: un Investigador del CSIC, el jefe de calidad de aguas de la CHE, un técnico de calidad ambiental de la DGA, un técnico de filtros de Carbono, una química del FECYT y otra del vertedero de Bailín y los alcaldes de Biscarrués y Sabiñánigo. Sintetizando sus declaraciones, tanto políticos como científicos dan un discurso optimista y esperanzador, y los científicos añaden una queja por la falta de conocimientos científicos con que los periodistas crean sus productos y el excesivo sensacionalismo con que tratan el tema. El conjunto de la presentación genera unos resultados muy determinados al espectador.

Primero, situar las declaraciones de científicos y políticos en la última parte provoca que las denuncias anteriores de Polanco en representación de los grupos socioambientales queden en un segundo plano y, en cierta manera, se anulen; y especialmente se anulan sus consideraciones científicas, y que están vinculadas a un tipo de ciencia post-normal. Así, declarando en la última parte de los reportajes que el río está limpio, se difuminan las enfermedades y angustia de décadas de injusticia ambiental, pero sobre todo se difumina la idea que la toxicidad ha sido causada por la inercia de la política y un sistema legislativo que durante mucho tiempo no ha castigado adecuadamente los delitos ambientales como tales.

Segundo, se impone el discurso de la idoneidad de hacer tabula rasa en las responsabilidades, que es un discurso compartido por algunos grupos ecologistas, como LindaNO. Tercero, se restaura la autoridad científica en base a la incorporación del principio de precaución y el argumento de que no hace falta alarmar a la población. Aquí el reportaje abraza la ciencia de manera triunfal, se recurre al mito del tecno-optimismo y del solucionismo tecnológico. Los científicos, todos en sus lugares de trabajo, y no en la zona contaminada, defienden la eficacia del análisis de las aguas y de purificarlas con filtros de carbón activo, con lo que en su discurso afirman que la contaminación está bajo control. Cuarto, al discurso de los científicos se hace coincidir con el de los políticos, quienes también hablan desde sus lugares

de trabajo. En los últimos diez minutos de *Discovering Lindane* políticos de diversos partidos reclaman unidad y defienden que los fondos europeos podrían ser una oportunidad para investigar, innovar y crear empleos. Con este discurso se crea la esperanza sobre una economía de la catástrofe, es decir, se convierte al proceso de descontaminación en una oportunidad económica y empresarial para la zona con la promesa que traerá infraestructuras, laboratorios y puestos de trabajo.

En conclusión, el discurso científico impide atender al conjunto del panorama, hace prevalecer la idea que la polución es un mero fenómeno físico o material y oculta que la cuestión del lindano es eminentemente política. Así es como se tiende a «naturalizar» la contaminación convirtiéndola en algo externo a la responsabilidad humana.

11. NARRACIÓN ACÚSTICA EN PRIMERA PERSONA Y DISONANCIAS TÓXICAS PARA DESHECHIZAR SABIÑÁNICO

El lindano es un tóxico transcorpóreo que aprovecha la porosidad de la materia para penetrar subterránea y subcutáneamente. Así es como contamina tierra y acuíferos, cuerpos y psiques; así es como afecta los lugares donde los individuos extienden las raíces de sus estructuras afectivas, emocionales, psicológicas y físicas y el tóxico afecta las identidades y las estructuras del yo y de la comunidad.

Al respecto, las descripciones narrativas de espacios contaminados elaboradas en primera persona permiten observar las formas en que los individuos imaginan sus entornos y relacionan las imágenes de toxicidad con su identidad colectiva o individual. Dentro de estas narrativas, la música escrita en el contexto tóxico provocado por el lindano constituye un testimonio extremadamente revelador para explicar el modo en que las víctimas perciben el desastre. Iluminamos aquí esta música, y particularmente la del grupo aragonés Hijos Del Lindano; con ellos observamos como la toxicidad afecta las identidades, destruye a algunas y crea de nuevas, ya sean artísticas, de clase, territoriales o de resistencia.

La toxicidad posibilita a Hijos Del Lindano crear una identidad artística vinculada al género musical del rap. Este es un género considerado por la ecocrítica como un tipo de literatura ambiental de especial relevancia por, entre otros aspectos, su carácter crítico, su énfasis en lo bioregional, su interés en relatar la disputa sobre el espacio y su capacidad por ampliar la alfabetización ecológica (Rosenthal, 2006). El rap entró en Aragón a finales de los ochenta a través de la base militar estadounidense en Zaragoza, después de nacer en la década de 1970 en Nueva York, desde donde se expandió hasta convertirse en un fenómeno global (Lusane, 1993). Al respecto, algunas de las influencias de Hijos Del lindano son grupos de rap aragoneses de los 90 y principios del 2000, como Violadores Del Verso, Fuck Tha Posse y Cloaka Company.

En sus composiciones, Hijos Del Lindano se basa en las raíces propias del rap, en la intertextualidad, en la cultura oral de llamada y respuesta, en las conversaciones polivocales, en ejercer presión sobre el idioma y cambiarlo de forma dinámica, en enfatizar el ritmo y, como composición poética, en atender a la rima de las palabras. Así es como el grupo cuenta sus historias, largas y envolventes, que aglutinan líricamente rimas, imágenes, personificaciones y se refieren a figuras, héroes y anti-héroes, rituales culturales locales y globales, homenajean a clásicos del hip-hop y a personajes del pasado reivindicativo —«Si Labordeta aun viviera seguro que hacía rap» (Hijos Del Lindano, *Capítulo III*)— o de la cultura popular —«Paco Martínez Soria ciego de MDMA» (Hijos Del Lindano, *Capítulo III*).

Cuando el grupo Hijos Del Lindano trata la toxicidad en Sabinánigo se basa en el testimonio directo de sus miembros y en el uso de la documentación histórica y de prensa, que emplean como intertexto. De este modo elaboran una narrativa de los hechos que, a modo de crónica, explica el presente con el pasado y prevé el futuro, aporta datos objetivos y simultáneamente usa el relato oral en primera persona. La combinación es importante, la documentación aporta objetividad y autenticidad; y el testimonio de la voz personalizada y la narración de una experiencia particularmente visceral y específica, incide significativamente en que aquellos que les escuchan se identifiquen y simpaticen con su situación.

Al tratar la toxicidad, el grupo no expresa un rechazo al lugar, sino que remodela la relación respecto a este lugar, a uno mismo y a los «otros». Aquí es significativa la frase que aparece dentro del *Capítulo II*: «Hijos del Lindano, del odio y el desprecio, del éxodo rural y el llanto de mis abuelos», y que el mismo David Pereira interpreta como un texto clave de su ideario:

«(...) me refiero básicamente a los principales males que creo que *nos han hecho como somos* en Huesca, a las rémoras que *cargamos del pasado*. La guerra que perdimos, los pueblos que abandonamos y la contaminación que dejamos. Tenemos una conexión clara con todo eso, y lo *usamos como bandera*» (Pereira, 2019).

En la frase y en la interpretación de Pereira se condensa el interés del grupo no por la queja, sino por la reivindicación; no por el lamento sino por desvelar la violencia lenta y de la larga duración que afecta, y afectará, a su lugar contaminado. Del mismo modo, la frase deja claro que su composición musical no es fruto de un experimentalismo puramente estético, sino de la necesidad de convertir lo lírico en un acto político.

En sus letras, Paricio y Pereira se declaran los «hijos» del lindano, reconociendo al tóxico como su madre nutricia; y este tóxico crea una identidad del yo frente al «otro». Así lo declaran en el *Capítulo I*:

«Aquí *crecemos* fuertes bebiendo lindano, aire que sabe a cloro, ddts y cloros que van capando toda la capa de ozono, “co”. Puto aire tóxico (...) *Somos los hijos del*

lindano, cabrón, el cáncer del Serrablo, masacrando población, (...) entre tóxico *nos criamos y somos* de mugre, la gota de agua sobre la madera que se pudre (...) Y me encanta el olor a cacique muerto por la mañana. El sonido del Opus Dei en llamas. El sabor frío de la venganza. El capitalismo que se huele su final, haciendo aguas».

El grupo, hijo de lo tóxico, nos muestra todas las piezas del puzzle, todos los agravios seculares que han creado «su» gueto, que es un «gueto ambiental» o una «zona de contaminación», si lo interpretamos a la luz de la «zona de guerra» propia del rap afroamericano (Rosenthal, 2006; Kelley, 2020). Los lazos con la toxicidad de su zona anclan los actos del rap a un entorno específico y los diferencian de otros entornos y otras gentes. Así, Hijos del Lindano expresa la toxicidad a través de una «disonancia tóxica» que crea una «identidad disonante tóxica», y con ella se diferencian, distancian y sitúan éticamente en un plano superior respecto a los «otros», que son quienes han contribuido a dañar el lugar. Como señala Hijos Del Lindano en el *Capítulo II*, todo está permitido antes que ser como los «otros»:

«Hijos del lindano, nacidos con la boira, (...) Hijos del lindano, de las vacas locas, putrefacción y moscas. Hijos del lindano, del odio y del desprecio, del éxodo rural del llanto de mis abuelos. (...) Desechos, tóxicos, niebla, despojos, lindano, Gállego, ojo por ojo, cojo una escopeta, *me lio a tiros antes que ser como vosotros*, antes que ser... (...)».

Es en este *Capítulo II* donde se funde la reivindicación de los dos componentes del grupo, de Sabiñánigo y de Binéfar y aquí, de algún modo, la toxicidad de ambos lugares cose una circulación de ideas y sentimientos que crea lazos de solidaridad poética:

«Esto no es Prípiat, esto es Binéfar. Aparecemos con machetes entre la niebla. Aquí crecemos fuertes, dopando la ternera. El olor a vísceras cuando el viento mueve la veleta. No arrancamos hierbas, Coleccionamos cabelleras. No plantamos flores, plantamos resistencia. Viscosos, como tripas un día de tormenta. Poéticos, como paseos por Venecia, como militantes del pan en los Monegros picando piedra. Somos el ganado que no pudisteis sacrificar. Las vacas locas que contaminan vuestro hogar de libertad».

Los «otros» son los corruptos y responsables directos de lo tóxico, pero también los que disfrutan del crecimiento económico realizado a costa de la naturaleza y sin tener en cuenta los conflictos y las externalidades que este crecimiento causa en otros lugares. Precisamente, tratar el tema de la corrupción otorga legitimidad a Hijos Del Lindano para explicitar su pertenencia a la comunidad artística del rap; y así lo hacen cuando lanzan versos a favor de raperos condenados por injurias al haber vinculado en sus composiciones a personajes públicos con la corrupción, por ejemplo, en el *Capítulo II* cantan: «libertad Hasel, Valtónic, libertad para insurgencia».

La postura adoptada por Hijos Del Lindano es crítica, de furia y contestación; el grupo sigue de esta manera la tradición del rap que en los años ochenta crea una forma de empoderamiento de las identidades de lugares muy concretos, especialmente de ciudades y barrios, que aparecen como una presencia audible. En esta línea se sitúan las experiencias urbanas del rap que adopta el estilo «gangsta», o más en concreto, el rap de Grandmaster Flash, Melle Mel & the Furious Five (Forman, 2000; McWhorter, 2003; Rosenthal, 2006). Así, en la lírica de *The Message* (1982) crítica, furia y contestación son la argamasa que une emplazamiento con identidad: «A child is born with no state of mind/Blind to the ways of mankind.... You grow up in the ghetto, living second rate/And your eyes will sing a song of deep hate». El gueto descrito aquí marca la personalidad criminal del individuo, que le lleva de la jungla urbana al suicidio en la cárcel; del mismo modo, Hijos Del Lindano describen su identidad marcada por el gueto tóxico y esto es algo que crea comunidades y, sobre todo, justifica «matar» comunidades tóxicas.

La vida que describen Hijos Del Lindano en el gueto es tan desesperada que para los «personajes» de la canción una explosión de violencia está justificada y puede ser inminente: «Desechos, tóxicos, niebla, despojos, lindano, Gállego, *ojo por ojo, cojo una escopeta, me lio a tiros* antes que ser como vosotros». Esta es la violencia que viven, y celebran, los «personajes», pero la violencia de los compositores podríamos interpretar que es otra.

Los compositores proclaman una contra-violencia, una forma de denunciar la supresión histórico-antropológica a la que la toxicidad ha sometido a su comunidad; es decir, el grupo usa la fuerza de la música como proceso transformador, para convertir lo tóxico en acción política y en pro de la justicia ecosocial. Esta contra-violencia se hace a modo de hechicería verbal, usando el concepto de Perkins cuando define el rap (1996: 2). Así, Hijos Del Lindano, conscientes de haber sido criados y creados por la toxicidad, usarían su fuerza lírica para «deshechizar» un lugar repleto de espectros tóxicos.

De este modo, en un plano musical, lírico y literario se apela al uso de la fuerza contra aquello que en el plano «real» nadie parece poder o querer solucionar. La contra-violencia antitóxica de Hijos Del Lindano es la misma que se evidencia en la renuncia de *Montañas de lindano* de Los Retumbes o en el nihilismo de *Hijos del lindane* de Putakaska. Ambas composiciones son de estilo punk, y tienen unos objetivos distintos al rap.

Ni Los Retumbes ni Putakaska quieren exponer la narrativa de los hechos al modo que lo hace el rap. Los Retumbes se rinden a lo sublime del veneno y su violencia la ejercen jugando con el tóxico e ingiriéndolo. Putakaska se concentra en la protesta, la disensión y el ataque a través de la táctica de la auto-marginación y el nihilismo, por lo que abraza la destrucción, la decadencia, la desesperación, el suicidio y el colapso social. En Putakaska la contaminación por lindano es total y,

yendo de la mano de la radiación y la guerra, imposibilita la utopía y describe una perspectiva nefasta que actualiza el «no future» de los Sex Pistols:

«Somos sesos estrellados contra el muro de Israel / Somos carne descarnada en la alambrada de Berlín / Somos niños escondidos en la selva de Vietnam / Somos cuerpos deformados de la bomba nuclear / Somos carne desgarrada / Sangre fresca, flores muertas/ Aguas sucias en el puto mar / Somos la oveja negra / Somos carne de cañón / *Somos hijos del lindane, desperdicio y corrupción* / Somos ángeles caídos de una falsa religión/ Niños que han crecido en el olvido y el terror / Somos carne desgarrada / Sangre fresca flores muertas / Agua sucias en el puto mar».

Así es como desde diferentes zonas se hacen actos acústicos de corrección, resistencia y liberación. Los afectados narran historias tóxicas, con el objetivo de hacer visibles y audibles las tramas corporales del lindano y transmitir lo tóxico y corregir las interpretaciones erróneas del paisaje que han causado contaminación.

Como hemos apuntado, otra de las comunidades creadas en Hijos Del Lindano, son las de clase y territorio. En sus letras se explicita quienes son los «otros», los culpables de la toxicidad. Así en el *Capítulo II* se rapea:

«Llámanos los olvidados, los Hijos del Lindano, residuos soviéticos. Estoy fregándoles los platos a *los pijos asquerosos que esquían en Aragón*. La vida de un precario con misero salario que tiene que aguantar mucho tonto en Aragón... Yo he repartido pizzas a *todos esos pijos*, les he traído calderas cuando pasaban frío (...)».

Así, el lindano crea una comunidad de clase y territorial que aglutina a quienes se consideran el basurero barato de las zonas ricas por tener que absorber los desechos de las zonas industriales; y de aquellos que sufren el caciquismo, la presión urbanística del turismo de montaña y las consecuencias de los proyectos hidráulicos del desarrollismo franquista, por ejemplo, de los pantanos que causaron desplazamientos masivos y vaciaron valles. En el *Capítulo III. La Venganza del Gállego* se oye:

«(...) los hijos del lindano. Somos la rabia del Pirineo, desde el Alto Aragón. Los bastardos del *hardcore* (...) Os mandamos río abajo los desechos putrefactos, el Ebro contaminado *es la manera de vengarnos por los pueblos que inundaron* (...)».

Así es como en el rap se crea una comunidad antitóxica integrada por aquellos que sufren las externalidades de la producción contaminante causada por la convivencia tóxica y de larga duración entre empresarios y políticos corruptos, y que son quienes precisamente imposibilitan que tenga sentido hablar de una identidad colectiva e histórica de «lo aragonés» o «lo pirenaico»; es un efecto sobre las identidades similar al descrito por Iovino (2016) al referirse, en su comentario al documental *The Babushkas of Chernobyl*, a la destrucción de la identidad colectiva soviética causada por Chernóbil.

En el contexto aragonés, los problemas son amplios, diversos y de larga duración, y ya habían sido denunciados por otros artistas, que inevitablemente impactan en Hijos Del Lindano. En efecto, en su lírica, el grupo revive, reforma, integra y actualiza la canción protesta aragonesa y los movimientos reivindicativos pasados porque, en definitiva, todos denuncian las mismas cosas ya que las raíces de los problemas del presente son los mismos que los problemas del pasado. En el mismo sentido, la alerta de Hijos Del Lindano puede actuar como protector de otros agravios más o menos futuros, como son los proyectos de líneas de alta tensión que afectan la zona del Alto Gallejo, el *fracking*, las macro-granjas o los megaproyectos de producción de energía renovable a gran escala por empresas promotoras que captan los fondos *Next Generation* de la Unión Europea. De este modo, la lucha de Hijos Del Lindano no es una lucha secundaria, sino que permite reconfigurar y perlongar luchas sociales pasadas y futuras.

Por este motivo en Hijos Del Lindano, como también en el grupo Lindane, encontramos referencias al escritor José Antonio Labordeta (1935-2010) y su legado cultural, intelectual, poético y reivindicativo; o a La Ronda de Boltaña, grupo fundado en 1992 —que también aparece en el documental *Discovering lindane*— y que en composiciones como *Habanera triste*, *La casa caída*, *Manifiesto de Invierno*, trata las consecuencias naturales, económicas, culturales y psíquicas de la política de pantanos, algo que también se oye en el grupo Os Chotos (Fundado en 2000) o se puede leer en *Camí de Sirga* de Jesús Moncada o en *Imán* de Ramón J. Sender.

En definitiva, la toxicidad vehiculizada a través de la música configura disonancia tóxica, una identidad que ejerce contra-violencia y tiene el poder de convertir la música en un acto político. En este sentido, entendemos que el lenguaje musical del rap es una forma de activismo ambiental, y una pieza clave del movimiento social anti-lindano; algo que confirman las declaraciones de David Pereira de Hijos Del Lindano:

«En Sabiñánigo se ha dado una circunstancia “curiosa”, por decirlo de alguna manera. Pese a encontrarnos en el centro de uno de los desastres medioambientales más importantes del mundo, el ruido mediático ha sido nulo. Y por eso mismo creemos que *nuestro proyecto era necesario. Para poner en la cara de todo el mundo la gravedad del asunto, que no es cosa del pasado. Inquinosa hoy en día sigue de pie y contaminando*».

12. CONCLUSIONES

Este capítulo es una contribución desde las humanidades ambientales a la exploración polifacética de la contaminación. Aquí he examinado varias mediaciones del desastre del lindano a través, por ejemplo, del prisma de la «toxicidad espectral» o los *topoi* de Lawrence Buell, para observar hasta qué punto la representación de la contaminación química incorpora un potencial ético y político, y contribuye a

la comprensión y mitigación de problemas socioecológicos y a definir prácticas de justicia ambiental y justicia cognitiva.

Para finalizar, destaco dos puntos con relación al potencial de las humanidades ambientales. Primero, su potencial como protección para los agravios ecosociales futuros, en el sentido que al reverberar la voz de aquellos que median la toxicidad se puede cultivar una capacidad de respuesta, especialmente cuando se reverbera como el temerario cortoplacismo de la política y de la industria alimenta el largoplacismo de una violencia tóxica que es sistemática y ataca subterránea y subcutáneamente. Segundo, su potencial para contribuir a la justicia cognitiva, el derecho a saber y a escoger acorde al conocimiento de los ciudadanos que están sometidos a un entorno tóxico. En este sentido, es una justicia cognitiva que nos atañe a todos, ya que en base a la transcorporiedad entiendo que no existe distancia de seguridad en la trayectoria de la contaminación, y por lo tanto el lindano es un problema global y no es solo de Sabiñánigo, O Porriño o Barakaldo.

Para concluir, con el objetivo de reverberar su mensaje, escribimos aquí la letra de la última composición de la trilogía dedicada al lindano por Hijos Del Lindano, y que constituye toda una muestra de bricolaje sónico y visual:

Capítulo III. La Venganza del Gállego ft. María Carramolino, Mak & AstonML

[Audio de Iker Jiménez en el programa Cuarto Milenio] Vamos a hacer algo interesante esta noche, que es acudir a un tema muy serio, muy importante... el Chernóbil español. Resulta que los periódicos de Aragón hablan de unos análisis estremecedores que sitúan el foco tóxico de Europa más importante, el foco tóxico químico, en Sabiñánigo y en los pueblos que están cerca del río Gállego ¿Cómo es posible? el Chernóbil español ¿Por qué? Una fábrica de la muerte.

[Cantan] Tienes los ojos claros pero la mirada sucia, como mi tierra con la lluvia; borrascas que se forman y se esfuman; descargando con violencia; el agua de las montañas baja limpia y a medida que se mezcla con el hombre se mancilla; bajando por la orilla los vertidos se acumulan, pervirtiendo la pureza; añadiendo kilos de muerte a la mezcla; agua con lindano; el sabor de la industria; el precio a pagar tras toda la decadencia; ahora toca rendir cuentas con la naturaleza.

[melodía ZwiReK]

[Cantan] El Ebro baja bravo, destrozando vuestros barrios, reclamando lo que es suyo; con las escrituras en la mano; tu chalet ha quedado inundando; tu Mercedes está flotando; la venganza del Gállego, han venido *pa* quedarse, los hijos del lindano; somos la rabia del Pirineo; desde el Alto Aragón; los bastardos del *hardcore*; vinimos *pa* traer amor, en forma de tromba; la rebelión del río contra el humano.

Ríos y pantanos por el lodo aformatados os mandamos río abajo los desechos putrefactos; el Ebro contaminado es la manera de vengarnos por los pueblos que inundaron.

Somos el desastre del caos; las malas noticias; los señoritos expropiados, la naturaleza haciendo justicia; la rabia de miles de años acumulada en un caudal; la naturaleza devolviendo la pelota por todo lo que hicisteis mal.

Se revela nuestra tierra, escupiéndonos el agua y la arena que, con nuestra inconsciencia, maltratamos, colapsamos, mancillamos; pagaremos por siempre las consecuencias; nos cubrimos de gloria con la herencia que dejamos a nuestra descendencia; en el infierno nos esperan ansiosos; para devolvernos nuestra propia mierda.

Antes todo esto era campo y se lo ha quedado el banco; desangra las montañas nuestro bien Amado Franco; aldeas desahuciadas; memoria bajo el pantano de las faldas de Lanuza al campanario de Mediano.

Las nieves en deshielo; la calma, la tempestad; mi sueño, tu desvelo; el campo contra la ciudad.

Paco Martínez Soria ciego de MDMA; si Labordeta aun viviera seguro que hacía rap.

Ciego de MDMA.

Ciego de MDMA.

AAA

[Audios de diferentes medios] Puede que todo el mundo sea tóxico.

El foco tóxico mas importante de Europa.

El Chernóbil español.

Parece que no haya otra cosa más importante que el medio ambiente.

[Cantan] Los hijos del lindano.

Los hijos del lindano.

Se revela nuestra tierra escupiéndonos el agua y la arena que, con nuestra inconsciencia, maltratamos, colapsamos, mancillamos; pagaremos por siempre las consecuencias; nos cubrimos de gloria con la herencia que dejamos a nuestra descendencia; en el infierno nos esperan ansiosos para devolvernos nuestras propia mierda.

[Audio de Jesús Polanco] Yo reconozco un mérito especial sobretudo a la gente, el pueblo, que entonces era una gente muy joven y que demostró una valentía especial... a Jesús Pardo, es una persona que desgraciadamente ha muerto por enfermedad oncológica, lo consideramos la primera víctima de Inquinosa, y desde luego yo creo que... yo quiero que el pueblo le debe un homenaje.

[Sobrescrito en el vídeo] Queremos agradecer y recordar a todas las personas que, de una u otra forma, han luchado y siguen luchando contra esta catástrofe. Lo que ocurrió en Sabiñánigo no ha sido ningún accidente sino un atentado contra el medioambiente y contra todas las personas que viven en la cuenca del río Gállego. Y un atentado tiene responsables los cuales deben ser juzgados y condenados. No queremos olvidarnos de todas las víctimas del lindano, ex-trabajadores de Inquinosa expuestos a los agentes tóxicos de la fábrica, los miles de personas a lo largo del Gállego, a las que se les ha permitido el consumo de agua contaminada, y todas las consecuencias derivadas de la producción del lindano en Sabiñánigo. Queremos nuestros ríos limpios y vivos, que no sean distribuidores de muerte sino fuentes de vida.

[Audio de Jesús Herboso entrevistado por Javier Pérez Campos en Cuarto Milenio] Voy a resumir, breve, Inquinosa tenía autorización para verter sus residuos en los verederos de Sabiñánigo.

Claro la historia es, Jesús, que vosotros ¿sabiais un poco que estos residuos podían producir algún problema?

Pero qué... si no ha producido nunca ningún problema.

¿Esto que dicen algunos, Jesús, que Sabiñánigo es uno de los puntos mas contaminado del planeta?

Que lo demuestren; parece que no hay otra cosa más importante que el medio ambiente.

13. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALAIMO, S. (2008), «Trans-corporeal feminisms and the ethical space of nature», *Material feminisms*, vol. 25, n.º 2, pp. 237-264.
- (2009), «Insurgent vulnerability and the carbon footprint of gender», *Kvinder, Køn & Forskning*, vol. 3, n.º 4, pp. 2-35.
- (2010) *Bodily natures: Science, environment, and the material self*, Indiana University Press.
- ANDERSON, B. (2009), «Affective atmospheres», *Emotion, space and society*, vol. 2, n.º 2, pp. 77-81.
- BARTHES, R. (1977), «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Análisis estructural del relato*, n.º 4.
- Boletín oficial de las Cortes Generales. Senado, Serie I, número 077*, 5 de junio de 1990.
- BREERETON, P. (2018), *Environmental literacy and new digital audiences*, Routledge.
- BRUHN, J. y GJELSVIK, A. (2018), *Cinema between media: An intermediality approach*, Edinburgh University Press.
- BUELL, L. (1998), «Toxic discourse». *Critical inquiry*, vol. 24, n.º 3, pp. 639-665.

- CLARK, T. (2015), *Ecocriticism on the edge: The Anthropocene as a threshold concept*, Bloomsbury Publishing.
- CUBITT, S. (2005), *The cinema effect*. MIT Press.
- DOMINGUEZ, C. M., OTURAN, N., ROMERO, A., SANTOS, A. y OTURAN, M. A. (2018), «Removal of lindane wastes by advanced electrochemical oxidation», *Chemosphere*, n.º 202, pp. 400-409.
- ELLESTRÖM, L. (2014), *Media transformation: The transfer of media characteristics among media*, Springer.
- EYERMAN, R. y JAMISON, A. (1998), *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century*, Cambridge University Press.
- FORMAN, M. (2000), «Represent: Race, Space and Place in Rap Music», *Popular Music*, vol. 19, n.º 1, pp. 65-90.
- FUNTOWICZ, S., RAVETZ, J. (eds.) (2003), «Post-normal science», *International Society for Ecological Economics Online Encyclopedia of Ecological Economics*.
- GENETTE, G. (1997), *Paratexts: Thresholds of interpretation*, Cambridge University Press.
- HUNDOROVA, T. (2019), *The Post-Chornobyl Library. Ukrainian Postmodernism of the 1990s*, Academic Studies Press.
- IOVINO, S. (2016), «La scelta di resistenza delle nonne di Chernobyl», *Corriere della Sera* < <https://27esimaora.corriere.it/articolo/la-scelta-di-resistenza-delle-nonne-di-cher-nobyl/>>
- (2016), *Ecocriticism and Italy: ecology, resistance, and liberation*. Bloomsbury Publishing.
- IVAKHIV, A. J. (2013), *Ecologies of the moving image: Cinema, affect, nature*, Wilfrid Laurier Univ. Press.
- JELLENIK, G. (2017), «The Task of the Adaptation Critic», en: Grosman, J. y Barton, R. (ed.) *Adaptation in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, pp. 37-52.
- KELLEY, R. D. (2020), «Kickin' Reality, Kickin' Ballistics: "Gangsta Rap" and postindustrial Los Angeles», en: Vogel, M.E. (ed.) *Crime, inequality and the State*, Routledge, pp. 84-91.
- LEACH, E.E. (2007), *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Cornell University Press.
- LÓPEZ PAZOS, C. (2017), «Porriño, crónica de un envenenamiento, Poder Popular» <<https://poderpopular.info/2017/12/12/porriño-cronica-de-un-envenenamiento/>>
- LUSANE C. (1993), «Rap, race and politics», *Race & Class*, vol. 35, n.º 1, pp. 41-56.
- MARLER, P. R. y SLABBEKOORN, H. (2004), *Nature's music: the science of birdsong*, Elsevier.
- MC LUHAN, M. (1994), *Understanding media: The extensions of man*, MIT press.
- MCWHORTER, J. (2003). «Rap only ruins», *The New York Post*, 10 de agosto.
- MITCHELL, W. J. T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press.
- MONANI, S. y ADAMSON, J. (eds.) (2017), *Ecocriticism and indigenous studies: Conversations from earth to cosmos*, Routledge.
- MORTON, T. (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press.
- MUNDY, R. (2009), «Birdsong and the Image of Evolution», *Society & Animals*, vol. 17, n.º 3, pp. 206-223.
- NIXON, R. (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press.
- OPPERMANN, S. y IOVINO, S. (2014), *Material Ecocriticism*, Indiana University Press.
- PEEPLER, J. (2011), «Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes», *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture*, vol. 5, n.º 4, pp. 373-392.
- PEREIRA, D. y REMACHA, J. (2019), «Hijos del Lindano: "las empresas siempre van a lavarse las manos"», *Izquierda Diario* <<https://www.izquierdadiario.es/Hijos-del-Lindano-las-empresas-siempre-van-a-lavarse-las-manos-el-marron-lo-pagamos-los-pobres>>
- PERKINS, W. E. (1996), *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, Temple UP.
- PINCH, T. y BUSTERVELD, K. (eds.) (2012), *The Oxford handbook of sound studies*. OUP USA.

- MANABE, N. (2013), «Music in Japanese anti-nuclear demonstrations: the evolution of a contentious performance model», *The Asia-Pacific Journal*, vol. 11, n.º 42, pp. 1-42.
- ROSCIGNO, V. J. y DANAHER, W. F. (2001), «Media and mobilization: The case of radio and southern textile worker insurgency, 1929 to 1934», *American Sociological Review*, vol. 66, pp. 21-48.
- ROSENTHAL, D. J. (2006), «Hoods and the woods: Rap music as environmental literatura», *The Journal of Popular Culture*, vol. 39, n.º 4, pp. 661-676.
- ROY, W. G. (2010), «How social movements do culture», *International Journal of Politics, Culture, and Society*, vol. 23, n.º 2, pp. 85-98.
- SAEZ, J. M., APARICIO, J. D., AMOROSO, M. J. y Benimeli, C. S. (2015), «Effect of the acclimation of a *Streptomyces* consortium on lindane biodegradation by free and immobilized cells», *Process Biochemistry*, vol. 50, n.º 11, pp. 1923-1933.
- SÁNCHEZ, R. L. y JIMÉNEZ, B. J. (2020), «La divulgación medioambiental televisiva en España: El escarabajo verde (TVE2, 1997-act)», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n.º 26, pp. 189-196.
- SCOTT, C. (2015), *The photographer as environmental activist: politics, ethics and beauty in the struggle for environmental remediation* (tesis doctoral), Loughborough University.
- SCOTTY (2016), «Comentario» < <https://arturohortas.com/documentales/discovering-lindane/>>
- SKIVEREN, N. (2020), «Spectral Toxicity: Atmospheres of Radiation in HBO's Chernobyl and Svetlana Alexievich's Voices of Chernobyl», *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, vol. 24, n.º 2, pp. 72-96.
- SLOVIC, S. (2016), *Going away to think: engagement, retreat, and ecocritical responsibility*, University of Nevada Press.
- SLOVIC, S., RANGARAJAN, S. y SARVESWARAN, V. (eds.) (2019), *Routledge handbook of ecocriticism and environmental communication*, Routledge.
- TAYLOR, J. O. (2016), *The Sky of Our Manufacture: The London Fog in British Fiction from Dickens to Woolf*, University of Virginia Press.
- TODKILL, A. M. (2001), «Overexposure: the Chernobyl photographs of David McMillan», *CMAJ*, vol. 164, n.º 11, pp. 1604-1605.
- TORNBORG, E. (2019), *Transmediations of the Anthropocene From Factual Media to Poetry*, Routledge.
- VIJGEN, J. (2006), *The legacy of lindane HCH isomer production. A Global Overview of Residue Management, Formulation and Disposal*, International HCH & Pesticides Association
- VILLANUEVA-RIVERA, L. J., PIJANOWSKI, B. C., DOUCETTE, J. y PEKIN, B. (2011), «A primer of acoustic analysis for landscape ecologists», *Landscape ecology*, vol. 26, n.º 9, pp. 1233-1246.
- WEIK VON MOSSNER, A. (2017), *Affective ecologies*, The Ohio State University Press.
- YEARLEY, S. (1992), «Green ambivalence about science: legal-rational authority and the scientific legitimation of a social movement», *British Journal of Sociology*, vol. 43, n.º 4, pp. 511-532.
- ZAPF, H. (2006), «The state of ecocriticism and the function of literature as cultural ecology», en: Gersdof, C. y Mayer, S. (eds.), *Nature in literary and cultural studies*, Brill, pp. 49-69.
- (2002), *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*, Tübingen
- ZINK, A. (2012), «Approaching the Void-Chernobyl'in Text and Image», *Anthropology of East Europe Review*, vol. 30, pp. 100-112.

CAPÍTULO III

«OVELLES DE LLANA POLIÉSTER». DESCOLONIZACIÓN Y REORGANIZACIÓN PRODUCTIVA LOCAL CONTRA EL COLAPSO

«Un autobús de contraxapa
Amb gent pintada a sa finestra,
Ovelles de llana polièster, gossos de porexpan,
Barquetes de fusta de balsa dins s'estany,
Arbres enormes com catedrals
Fan ombra de veres i sol exterior,
Oratge, elàstic, caminant camins de plàstic».²

Antònia FONT, «Camins de plàstic» (2012)

Si los humanos te etiquetan como un animal de granja tu vida está íntimamente vinculada a las vidas y coyunturas de quien te cría, que es un sujeto crítico social condicionado por factores como su acceso a los recursos y su exposición al riesgo o a la economía global. Este sujeto moldeará tu cuerpo a su conveniencia, interviniendo en tu alimentación, reproducción, cuidados y muerte. Desde inicios del siglo xx, se ha incrementado progresivamente la cantidad de energía invertida en ti para acelerar el ritmo y la eficiencia con la que se te concibe, cría, mata y procesa tu cadáver. Tu vida es distinta según hayas sido un animal de principios, mediados o finales del siglo xx o de principios del xxi; también es distinta según seas un cerdo, una vaca, una gallina, un buey o una oveja. Las ovejas de lana poliéster de la canción del grupo *Antònia Font* y que titulan este capítulo remiten a estos cuerpos modificados según los intereses extractivos de los humanos.

Las ovejas, carneros y corderos estáis conformados por materia y discurso, por lo que constituís un palimpsesto corpóreo elocuente, si atendemos a las propuestas de la ecocrítica material (Iovino y Oppermann, 2014). Desde esta perspectiva, en tu cuerpo puede leerse todo un conglomerado de textos legales, económicos, científicos, técnicos o literarios, vinculados a la propiedad de la tierra, a planes socioeconómicos, a reglamentaciones y a cosmovisiones e ideas y que inevitablemente

² Un autobús de contrachapa / Con gente pintada en su ventana, / Ovejas de lana poliéster, perros de porexpán, / Barquitas de madera en el estanque, / Árboles tan grandes como catedrales / Dan sombra y luce el sol, / Oraje, elástico, caminando caminos de plástico.

coevolucionan con los textos del paisaje, el medio ambiente, la atmósfera y tus procesos biológicos, genéticos, resistentes y azarosos.

En este capítulo me propongo realizar una lectura difractada de los textos que te conforman. Así, adopto la metodología derivada de la metáfora conceptual de la difracción propuesta por Donna Haraway (1997, 2004/1992), Trinh Minh-ha (1996, 1997/1988) y Karen Barad (2007), y que consiste en leer los textos a través de un diálogo de unos con los otros. Considero que esta lectura permite engendrar otras tantas lecturas y posibilita resultados creativos e inesperados, a la vez que promueve nuevas actitudes para afrontar conflictos acuciantes, globales o locales, en particular, relacionados con cuestiones éticas y energéticas, como son los derechos de los animales o la crisis climática contemporánea.

El foco de mi análisis lo apunto a los cuerpos de las ovejas gestionadas con el ideario del proyecto *Me Ecològic* de Mallorca, que supone la aplicación a la ganadería ovina de las técnicas propias de la producción ecológica. Mi hipótesis es que la adopción de este tipo de ganadería es un proceso cognitivo complejo que implica la inclusión y la exclusión, dentro de un sistema productivo, de distintos textos tanto culturales como materiales, económicos, políticos, morales, imaginativos, paisajísticos y biológicos. El análisis me permite observar la carne como índice de cambio sociocultural y la ganadería como escenario de cuidado y de violencia.

Para el estudio, reconozco la centralidad del trabajo de Jacques Derrida en la investigación en estudios animales; destaco la herencia del ecofeminismo en cuestiones de política alimentaria y crítica de la carne; y adopto métodos y conceptos propios de la ecocrítica material, la zoocrítica, los estudios animales, veganos y sobre la cultura de la carne propuestas, entre otros, por Nick Fiddes (2004), Jovian Parry (2009), Laura Wright (2015, 2017), Julian Yates (2017), Annie Potts (2016) y Carol J. Adams (2020). Mis fuentes son bibliográficas y de hemeroteca, que combino con el análisis de los materiales de promoción del *Me Ecològic*, las entrevistas a sus integrantes y la observación directa derivada de la experiencia de convivir durante un año con el rebaño de ovejas de una finca de Mallorca.

El capítulo está escrito desde una posición abiertamente pro-animal y vegana, y la redacción y el estilo están condicionados por la asunción de que la cultura de los animales de granja es un mundo compartido entre los animales humanos y los no humanos, donde las fuentes muestran relaciones jerárquicas verticales claramente dominadas por quienes extraen imagen y materia; existe una jerarquía entre quien describe y quien es descrito, entre los humanos y las ovejas, carneros o corderos, entre el humano y el paisaje o entre la economía dirigida por el estado y el pastor. Con el objetivo de compensar estas jerarquías, para la redacción del capítulo en algunas ocasiones me dirijo directamente a ti, la oveja. Con esta singularidad formal —y el riesgo académico que comporta— pretendo contribuir a reparar la injusticia narrativa que se ha perpetrado hacia los animales no humanos; simultáneamente,

persigo desvelar el precio que ovejas, ganaderos y paisajes han pagado por el progreso entendido como la evolución desde un modelo basado en la agricultura de subsistencia a uno basado en el crecimiento económico y la abundancia material.

1. EL PROYECTO ME ECOLÒGIC COMO PROCESO COGNITIVO

El Me Ecològic es un proyecto emprendido en 2015 en Mallorca a iniciativa de la *Associació de productors ecològics de Mallorca* (APAEMA), creada en 2006 para hacer frente a la pauperización del sector agrícola en la isla (Binimelis, Ginard, Ordinas, 2005; Binimelis *et al.* 2006; Binimelis, Ordinas, 2012; Binimelis, Ordinas, 2015). En el proyecto se adhieren los productores que se comprometan a seguir los protocolos que dictan las autoridades respecto a la ganadería ecológica; son protocolos que tienen tres objetivos básicos: conservar el medio natural, respetar el bienestar de los animales y evitar el uso de sustancias químicas para la alimentación. Este tipo de producción se fundamenta en una gestión del flujo de energías y materiales distinta a como lo hace la ganadería intensiva e industrial; es alternativa, culturalmente integrada, va más allá de plantear un aumento de la eficiencia de los recursos y revela objetivos propios de la soberanía alimentaria.

El método productivo que propone la ganadería ecológica se enfrenta a múltiples retos. En el mercado global, la carne es una mercancía con una reputación en declive, avivada por discursos veganos o vinculados a la crisis climática; y en el mercado mallorquín, la carne ovina tiene una rentabilidad en declive, por motivos asociados al turismo masificado y a las reformas impuestas por la Política Agraria Comunitaria desde los años noventa (Binimelis, Ginard, Ordinas, 2005; Binimelis *et al.* 2006; Moro, 2008; Binimelis, Ordinas, 2012; Binimelis, Ordinas, 2015). El mercado mallorquín prefiere la carne de ternera o cerdo, y preferentemente la de importación; la leche de oveja no es rentable, se prefiere la de vaca; y tampoco se quiere la lana mallorquina —que incluso se considera un residuo problemático por las dificultades derivadas de su eliminación— y antes se consume la lana de origen chino o el poliéster, por lo que más valdría que las ovejas tuvieran la lana poliéster de la canción de Antònia Font.

Para hacer frente a estos retos, la organización del proyecto se orienta a incentivar el trabajo de sus integrantes a partir de la colaboración en red, tanto para el intercambio de información y saberes a nivel interno como para la promoción pública del producto final. Sus principales medios de aparición pública son la página web y las redes sociales, es desde donde se promociona el proyecto a través de artículos y material gráfico y audiovisual.

Según la información publicada por la asociación, se observa que hacia finales del siglo xx e inicios del xxi en la mayoría de las fincas se inicia la transición a la producción orgánica. El proceso se realiza introduciendo en el cuerpo del ganado

ovino —en forma de «conocimiento lento», si empleamos el concepto de Orr (2002)— saberes que combaten la ganadería intensiva. Este proceso, en parte, significa reintroducir algunos de los saberes bioculturales locales o vernáculos que, al ser considerados poco productivos, progresivamente fueron substituyéndose por los métodos de producción incentivados por la literatura científico-técnica escrita por la economía industrial; es el tipo de economía que desde principios del siglo xx, y especialmente durante la Revolución Verde, asocia el progreso y la modernidad con la intensificación agrícola y ganadera, lo que implica la incorporación en la producción de abonos químicos y energías y materiales de origen inorgánico y no renovable.

El proceso de introducir, reintroducir y excluir textos del cuerpo de los animales tiene implicaciones importantes para los relatos historiográficos y literarios, ya que contribuye a la revalorización de la transmisión de saberes, así como del trabajo local y cotidiano. Así es como el *Me Ecològic* reclama justicia narrativa para las personas productoras y reivindica su saber y agencia, pues pone en relieve la ocultación que se ha hecho durante décadas del trabajo y el saber local, el vinculado a un lugar en concreto. También reclama justicia para los consumidores, la tierra que sustenta la producción y la biosfera que posibilita estos procesos y absorbe sus efectos. De hecho, por el conjunto de estas reivindicaciones, el proyecto ha tejido redes de alianza con el movimiento internacional de la «comida lenta» («slow food») que, según Petrini (2003; 2009), es una alternativa a la violencia y a la explotación en sus diversas formas e implica la custodia de todo un patrimonio de memoria, biodiversidad y capacidad creativa.

Propongo también que el *Me Ecològic* supone la inclusión dentro de la producción cárnica de las literaturas antipastorales críticas y la exclusión de las literaturas que han resultado tóxicas para el medio ambiente de la isla. Se excluyen así los textos emparentados con una engañosa pastoral que centra la perspectiva y la descripción de la isla en un concepto de lo pintoresco articulado alrededor de experiencias inspiradas en el Grand Tour y de clichés románticos, lugares comunes, letanías melancólicas, estereotipos post-arcádicos y tópicos colonizadores del tipo «la isla de la calma». Esta pastoral es la que ha colonizado intelectualmente el espacio rural en Mallorca y se ha convertido en un reclamo al servicio del turismo de masas y la especulación inmobiliaria; es el tipo de texto que contribuye a ocupar o eliminar el territorio rural y a aumentar la presión material sobre los rebaños.

En la misma línea, el *Me Ecològic* excluye los ecologismos asociados con el conservacionismo o el culto a lo salvaje, aquellos que perpetúan la noción de que la naturaleza debe ser vaciada de sus habitantes humanos para ser protegida. Al contrario, la producción ecológica incluye en el trabajo ganadero a ecologismos críticos y filosofías que tienen como objetivo la consecución de la soberanía alimentaria, el bienestar animal y la ética ambiental.

2. RECUPERACIÓN Y ADAPTACIÓN DE SABERES BIOCULTURALES LOCALES

Los padres de las hermanas Noguera, la economista Joana Aina y la enfermera Mercè, adoptaron técnicas de producción inorgánicas en los años ochenta, aunque pronto las abandonaron para reintroducir las orgánicas, con las que ellas continúan trabajando las *possessions* de Cala Pi y Son Catany, donde combinan el cultivo de cereal, fruto seco y algarrobo con un rebaño de ovejas rojas mallorquinas. Por su parte, en las *possessions* Es Coll Gomar y Can Ros, desde 1999 se combina el cultivo de algarrobo y almendra con un rebaño que conserva limpio el terreno y minimiza el uso de maquinaria movida por combustible fósil; su propietario, Xesc Sans, mantiene ovejas sorianas introducidas por sus padres, y las técnicas que aplica las aprendió de lecturas sobre el tema, con la observación de los animales y escuchando a Tomeo, el payés que explotaba las fincas de la familia. Según declara en una entrevista para la web del proyecto, optó por una producción ecológica por principios y por salud, aduciendo a que, según qué producto se tira, quien lo sufre es quien lo tira.

En la *possessió* de Santiarri Vell (Campanet) de Bernat Ramis las ovejas sois casi independientes, ya que tenéis territorio suficiente para ir y venir buscando alimento sin apenas dar trabajo al ganadero; convivís un centenar de ovejas con algunas cabras y asnos, y mantenéis limpia una finca donde hay rotación de leguminosas y cereales, pinar, encinar, olivera, algarrobos y frutos secos. Ramis trabaja la finca de forma orgánica desde inicios del siglo *xxi*, con técnicas transmitidas por sus abuelos maternos —las que abandonaron sus padres—, y que complementa con los métodos aprendidos en cursos de ganadería ecológica. Por otro lado, en Son Vell y en Son Macià, Antoni Sureda combina la ganadería ovina con el cultivo de viña y también sigue las técnicas heredadas de sus abuelos y abandonadas por sus padres. Lo mismo ocurre en la *possessió* de Can Rabassa, de Toni Feliu, aunque él no trabaja en la misma finca que sus abuelos, Sant Jordi, ya que la sequía les obligó a trasladarse.

El ganadero más joven que forma parte del proyecto es Lluís Cirera, ingeniero agrícola, quien combina el cuidado de ovejas y cerdos con el cultivo de olivares y higueras en la finca de Son Cànaves heredada de sus padres; ellos le transmitieron unos saberes que complementa con los recibidos en la universidad y con los recogidos en el ámbito vecinal, de donde aprendió, por ejemplo, a elaborar queso con leche de oveja. Por su parte, Xisco Llompарт, licenciado en Bellas Artes, está al frente de El Purgatori, es miembro del Consell Balear de la Producció Agrària Ecològica (CBPAE), de APAEMA, de la cooperativa Pagesos Ecològics de Mallorca (PEM) y está implicado con el proyecto Me Ecològic desde el principio de su fundación. Su *possessió* pertenecía a su familia materna desde el siglo *xvii*; la perdieron algunos siglos más tarde y la recuperaron los bisabuelos, apostando por la

explotación de almendros. A principios del siglo **xxi**, Llompart heredó una finca que había estado semi-abandonada durante casi cincuenta años, y la revivió, haciéndose cargo también del rebaño de ovejas. Para formarse, ha combinado los conocimientos aprendidos de los vecinos con la observación de los animales que heredó y la información bibliográfica —la obra de Darren J. Doherty sobre agricultura regenerativa, la de Allan Savory sobre gestión holística de la tierra y la de André Voisin sobre el pastoreo racional. Según declara Xisco Llompart en uno de los vídeos elaborados para el proyecto, antes que agricultor fue ecologista.

Como denominador común en las historias que cuentan los ganaderos y ganaderas asociados al Me Ecològic, hallamos que de alguna forma u otra en las fincas se han mantenido vivos los saberes que pueden ser útiles para seguir las directrices que marcan las legislaciones actuales sobre ganadería ecológica, pero sobre todo para aprovechar el conocimiento ligado a un lugar en concreto; esto es algo que ha facilitado la transición a las prácticas orgánicas, como también ha sucedido con la transición a la agricultura orgánica en la isla (Murray *et al.* 2019).

Los saberes ganaderos, tácitos y explícitos, han sido transmitidos tanto a nivel público como privado. El saber público ha sido registrado y publicado por etnólogos, lingüistas, historiadores o periodistas; el privado es el que conservan parientes, vecinos o trabajadores de las fincas y se ha transmitido principalmente por vía oral, escrita, material y a través de la experiencia compartida. La vía oral implica comunicación sonora y puede haberse transmitido directa o indirectamente, en caso de haber sido registrada; y la escrita implica un registro en anotaciones o dietarios de trabajo. La vía material —que entraña la transmisión de cierto conocimiento tácito e incorporado (Sodhi, 2008)— obliga a inferir información de los elementos del paisaje natural, paisajístico y arquitectónico, es el saber que permanece en la memoria de la materia —vegetación, caminos, muros, vallas, portales o barracas—; esta materia es elocuente, y contiene información histórica diversa, por ejemplo, la necesidad de respetar las limitaciones de los muros para no entrar en conflicto con los vecinos y de cerrar las puertas de las vallas para que el ganado no acceda a la carretera, o sobre la existencia, en un tiempo pretérito, de los *roters*, que durante décadas fueron los trabajadores del campo más empobrecidos y vivían en las barracas de piedra que salpican las *possessions*.

También la vegetación es elocuente; en este sentido, Xisco Llompart explica como a través de la observación de los vestigios vegetales conservados en su finca ha aprendido que los olivos silvestres se han formado a través de una larga colaboración entre humanos y animales, y ha conocido los beneficios de transformarlos de pequeños arbustos a grandes árboles para que así sirvan como sombra, combustible y despensa en altura para alimentar las ovejas en momentos de carestía. En este aprendizaje encontramos un tipo de conocimiento tácito, el transmitido a través de la experiencia compartida y la observación del otro, ya sea animal humano o no

humano. Frecuentemente, los ganaderos heredan, junto al terreno, el rebaño, y éste contiene inscrito en sus comportamientos cotidianos el saber de generaciones anteriores; para desentrañar este tipo de saber, el humano debe realizar un exhaustivo trabajo de observación del comportamiento animal.

La observación tiene implicaciones éticas desde el momento que reformula —respecto a la ganadería intensiva— la relación entre animales humanos y no humanos. El ganadero aprende observando al animal no humano en su entorno ecológico específico; esta práctica fortalece el vínculo entre ambos y respecto el entorno inmediato, y este es el modo con que se reajusta la balanza de la doble codificación de la práctica ganadera, y que está situada entre el cuidado y la preocupación por un lado y el sacrificio, extracción, provecho y lucro por otro. Si la intensificación del sector ganadero desde inicios del siglo xx ha inclinado la balanza hacia el provecho y el lucro —lo que ha empeorado las condiciones de vida de los animales—, la práctica ecológica implica otorgarles más cuidado —algo que, paradójicamente, se traduce en dar más libertad y más espacio, o en re-introducir los animales en el espacio natural. La nueva vinculación entre humano y oveja es algo en lo que insisten los ganaderos del Me Ecològic y que les sirve para marcar distancias respecto a otras prácticas que también se presentan con la etiqueta ecológica; nos referimos a las cooperativas cebadoras, donde, para abaratar costes, se encierran y engordan las ovejas a base de piensos con certificación ecológica hasta que llegan al peso óptimo o sube la demanda de carne ovina en el mercado.

3. LA TRASLACIÓN DE LOS CONOCIMIENTOS A LA PRÁCTICA

Los saberes bioculturales no son transportados de forma inamovible a la práctica ganadera, sino que cada ganadero realiza un proceso de observación, adaptación y comprobación empírica de su efectividad en su propia finca y respecto al conjunto de los nuevos contextos. Esta perspectiva nos obliga a definir la práctica de la ganadería ecológica como una producción compleja y que precisa de un profundo entendimiento del propio entorno ecosocial. Esto es así porque ni los cuerpos de las ovejas son los mismos ni tampoco las fincas que, aunque pueden estar en el mismo lugar, son otras. Los ganaderos deben adaptar los conocimientos a los nuevos cuerpos de las ovejas derivados de las prácticas de reproducción gestionadas por los humanos; a posibles nuevos entornos ambientales derivados de cambios locales o del cambio climático global de origen antropogénico; a las exigencias de los nuevos mercados; a los nuevos contextos filosóficos, científicos y tecnológicos; o a los nuevos protocolos gubernamentales de manejo y explotación en ganadería ecológica, ya sean del Consell Balear de la producció Agrària Ecològica (CBPAE) o de la CEE (Ronchi *et al.* 2003). De este modo, la práctica implica conocer las dinámicas coevolutivas entre la naturaleza y la cultura, entre los ciclos físicos, biológicos y el azar, entre

las condiciones ambientales locales, entre distintas generaciones, entre personas de orígenes diversos, entre las éticas, las identidades y las múltiples vidas derivadas de diversas coyunturas, planes y ciclos sociales y socioeconómicos.

En síntesis, el proceso de adopción de la ganadería ecológica no consiste en recuperar aquello que existe en un pretérito limbo folklórico, sino en participar activamente de la misma configuración de la reserva cognitiva de prácticas bioculturales locales, de un lugar concreto y que se va acumulando y transformando a lo largo del tiempo. Si entendemos el conocimiento en estos términos —y que son los que ha definido extensamente el trabajo de Leonti (Leonti *et al.* 2003; Leonti y Casu, 2013)— es obligado diferenciar el «conocimiento local» de aquello que puede entenderse por «conocimiento tradicional», el «això sempre s’ha fet així» (esto siempre se ha hecho así).

Para la práctica ecológica, lo tradicional es un concepto demasiado vago, ya que se puede errar fácilmente si se toman por tradicionales prácticas que si bien son antiguas también son propias del proceso industrial o derivadas de los problemas ambientales que causa este proceso (McClatchey, 2005). En este sentido, cuando los ganaderos afirman reintroducir prácticas de sus abuelos debe tenerse en cuenta que la intensificación ganadera se inicia a principios de siglo xx y que después de la segunda guerra mundial ya se introduce en la agricultura los fertilizantes minerales y pesticidas químicos. Por lo tanto, el ganadero actual debe ser capaz de separar aquello que realmente casa con su filosofía de lo que no; y, seguramente, aquello que está reintroduciendo son técnicas de muchas generaciones anteriores, algunas de las cuales conservaron sus abuelos al resistirse a los procesos de intensificación ganadera.

Por ejemplo, según nos ha declarado Xisco Llompart, suele tomarse como conocimiento tradicional el cortar la cola de las ovejas, «es cues sempre s’han tallades» (las colas siempre se han cortado); algo que la normativa ecológica europea prohíbe, aunque paradójicamente permite si es por motivos sanitarios. Según la experiencia de Llompart, los motivos sanitarios solo tienen sentido cuando las ovejas tienen una alimentación poco equilibrada que le provoca frecuentes diarreas, pero con una buena práctica y el espacio suficiente esto no sucede o es poco frecuente. Llompart defiende su idea remitiendo a su propia experiencia, a las recomendaciones de un veterinario en un curso organizado por APAEMA y también a las fotografías de principios de siglo xx, donde se pueden ver ovejas con la cola larga. Otro ejemplo está relacionado con el *esmorcar*, *amagrar* o almagrar, que consiste en controlar la miasis embadurnando el cuerpo de los animales que pastorean con aceites tintados rancios y rojo de almagre (óxido de hierro), algo que progresivamente se sustituyó por una solución de agua con insecticidas. El *amagrar* puede tomarse como tradicional, no obstante, según Llompart, él lo ha suprimido al comprobar que las ovejas sin estabular y que disponen de garrigas suficientes no tienen demasiados problemas, pudiéndose fácilmente resolver los casos puntuales que puedan surgir.

En síntesis, destacamos aquí la voluntad del proyecto Me Ecològic por participar en lo que podríamos denominar la creación de un tipo de «capital humano biocultural» —moldeando las propuestas de Becker (2002) y Bourdieu (1987); un conocimiento ligado a un oficio, que es intergeneracional, emitido con una clara voluntad de preservar el valor de opción, y por lo tanto tiene en cuenta los derechos futuros de la naturaleza, y de todo lo que la integra.

4. LA GANADERÍA COMO ESCENARIO DE CUIDADO Y DE VIOLENCIA

La práctica orgánica implica una exhaustiva tarea de observación por parte de los humanos, algo que inevitablemente estrecha su vínculo con los animales no humanos. No obstante, esto no significa un incremento del control, sino de entender más la vida de las ovejas, y especialmente del hecho que necesitan más espacio y libertad. Al respecto, cuando preguntamos a Xesc Sans qué ha aportado a su práctica ganadera la observación de los animales, responde que el entender que necesitan tranquilidad, ya que saben vivir de forma autónoma y, para ello, solo es necesario un acompañamiento y que tengan el terreno suficiente. Así, el manejo de las ovejas obliga a conocer y respetar su otredad y su diferencia, algo que recuerda las consideraciones de Anne Game respecto a la relación del cuidador con sus caballos (Game, 2011: 10; Żylińska, 2015).

Con la reintroducción de la preocupación por el bienestar físico y mental de los animales en la práctica productiva, la asociación Me Ecològic contribuye a la exclusión de aquellos textos vinculados al progreso industrial que a lo largo de décadas han distanciado a los animales humanos de los no humanos y que no han tenido en consideración el respeto de las especificidades que requiere la vida de un animal no humano sometido a la vida de un humano. En estos términos, una vez más, la adopción de las prácticas «de los abuelos» no consiste en recuperar algunas técnicas productivas del pasado, sino que, como considera Donna Haraway (1991, 1997, 2003, 2016) supone la reconstrucción de aquello que en el pasado nos mantenía unidos a la naturaleza.

El tema alude a muchas de las escisiones que son producto de la cosmovisión propia de los procesos colonizadores europeos a partir del siglo xv, y que han sido integrados en la industria alimenticia contemporánea. Alude a la civilización materialista moderna que ha hecho del humano, como definió el líder indio Sunderlal Bahuguna, el «carnicero de la Tierra» y ha provocado el desequilibrio ecológico contemporáneo (Guha, 2000; Roy, 2016 y 2017); alude también al proceso que desde el inicio de la modernidad hace indivisibles los ideales de abundancia material y libertad para (algunos) humanos, que se conseguirían a costa de explotar la naturaleza, según describe Pierre Charbonnier (2017, 2020) y, añadimos, a expensas de la esclavitud y subordinación de los animales.

Las escisiones que conlleva la modernidad son entre los animales humanos y los no humanos, y entre ambos y la naturaleza, entre naturaleza y cultura, entre ciencias y humanidades, entre campo y ciudad y entre contemplación y praxis. La tarea de «re-unir» estas (falsas) dicotomías conlleva implicaciones importantes en relación a los postulados del animalismo y el antiespecismo, en sus versiones ético-políticas y académicas y especialmente si están orientadas a trascender el relato humanista (Latour, 1993; Yates, 2017). En este sentido, la aproximación al animal que promueve la práctica orgánica puede contribuir al posible reconocimiento de las ovejas como criaturas agentivas, con ideas, deseos, debilidades, fragilidades, fortalezas y rostros; y simultáneamente al reconocimiento del pastorear menos como un negocio o una empresa para la satisfacción del apetito humano que como una práctica encaminada a la preservación del conjunto del ecosistema.

No obstante, como es obvio, el proyecto del Me Ecològic entra irremediabilmente en conflicto con los defensores del discurso vegano o de quienes comen sin carne. La ganadería, sea del tipo que sea, es una práctica que atenta contra el derecho a la individualidad animal y contra la singularidad descrita por Jacques Derrida (2008), ya que, en el contexto de la granja, la vida y la muerte de los animales depende de su utilidad para los humanos. Ciertamente, toda práctica ganadera implica la inmensa escala de violencia atribuible a la industria cárnica, especialmente cuando está orientada a matar para satisfacer el apetito humano. Al respecto, la presentación en la página web del proyecto Me Ecològic exhibe importantes conflictos para quienes defienden la erradicación de la carne de la dieta. Son imágenes violentas; las ovejas aparecen en dos escenas principales: comiendo de los pastos o troceadas. Se superpone así la imagen de la carne viva y la carne muerta, resumiendo con severidad la conversión de los cuerpos animales en carne y exhibiendo la doble codificación de la práctica ganadera.

En la presentación del proyecto no hay escenas de las secuencias intermedias de la vida de las ovejas; ni del momento de la separación del cordero del rebaño, ni del transporte al matadero, ni de la espera de la muerte, ni de la visión de la muerte del otro cordero con quien se ha convivido durante toda la vida, ni del momento de la muerte. A pesar de estas elipsis, el Me Ecològic no puede evitar ser un escenario de violencia. En cualquier caso, coincidimos aquí con Fiddes (2004) y Potts (2016) en que este tema es importante atenderlo en la academia, para de este modo (re)contextualizar, re-politizar y re-historizar los flujos metabólicos animales como primer paso para un proyecto que modifique las narrativas culturales que invisibilizan y posibilitan los flujos necróticos.

En el contexto actual, atender a la industria cárnica obliga a poner sobre la mesa diversas discusiones; el Me Ecològic debe defender su producto ante las propuestas de excluir la carne en la dieta por motivos éticos relacionados con los derechos animales y también a las propuestas de cambios energéticos en la producción para

amortiguar la crisis climática actual, en la que según varios informes la ganadería convencional tendría una responsabilidad destacada (Haan, 2006; Henning, 2011; Gerber et. al, 2013; Raphaely, Marinova, 2014). La presentación pública del proyecto del Me Ecològic, aunque evita exponer el momento de la muerte, no elude estos conflictos.

En efecto, la asociación hace frente a que la carne sea una mercancía con una reputación en declive a causa de los discursos ecologistas y, de hecho, podría interpretarse que la opción es una técnica de *greenwhasing* del sector cárnico. Sea como sea, si observamos los argumentos que usa para «defenderse», podemos interpretar que el Me Ecològic se presenta como un paraguas bajo el que pueden acogerse diversas ramas del ambientalismo contemporáneo y que persigue romper con la presentación homogénea de lo que significa ser vegano —algo que resulta especialmente interesante si lo leemos desde el punto de vista de las propuestas en relación a los Estudios Veganos de Laura Wright (2015, 2017) o Emelia Quinn y Benjamin Westwood (2018).

Para «defenderse», el Me Ecològic se auto-representa como garante del buen trato al animal y, de este modo, como una posible conciliación con el consumo propuesto por quienes desean erradicar el consumo de carne. El buen trato que propone la asociación iría más allá de mantener los animales vivos, de reproducirlos y de asegurarse que estén sanos; en definitiva, este sería un deseo compartido por todas las industrias que gestionan animales, ya sean granjas como zoos o laboratorios de experimentación, y que son espacios donde no necesariamente se atiende al bienestar psicológico de los animales. Para el Me Ecològic, el buen trato debe atender al bienestar, y para ello sigue la reglamentación contemporánea en ganadería ecológica, que dictamina que deben evitarse los alojamientos con ventilación y luminosidad deficiente donde no sea posible respetar los ciclos naturales de actividad y reposo; también deben evitarse los cruces que no favorezcan la diversidad ecológica o la capacidad de adaptación de los animales al entorno, para que de este modo los animales no sufran los inconvenientes de vivir en un ecosistema ajeno. Siguiendo este manejo, el proyecto considera que su opción incide en una mayor integración de los animales con su paisaje, lo que permitiría excluir los piensos y el alimento inorgánico o genéticamente modificado. El conjunto de la gestión repercutiría en una mejora de la calidad de la carne, lo que contribuiría a incrementar su rentabilidad, a reducir la necesidad de importarla, y por lo tanto a reducir la inversión en combustibles fósiles para el transporte.

En este sentido, el proyecto se presenta como un tipo de producción que puede contribuir a solucionar los costes ambientales de la producción ganadera industrial y como un paso en pro de un cambio de paradigma encaminado hacia la soberanía alimentaria, definida como el derecho del humano a poder alimentarse con productos orgánicos y locales, con una mínima dependencia de inputs externos, inorgánicos y

fósiles. En esta línea están orientadas las declaraciones de Xisco Llompart (2022) cuando subraya que la ganadería intensiva se hace a costa de expoliar el tercer mundo ya que precisa de la importación de soja para el pienso; además, añade, contamina acuíferos, crea puestos de trabajo precarios y requiere de grandes inversiones, y todo para acabar ofreciendo un producto de baja calidad.

De hecho, según los términos con los que expone su ideario, el proyecto podría ser una opción para impulsar el trabajo colaborativo entre agricultores y ecologistas, al coincidir en la reclamación de un marco dedicado a conseguir la rentabilidad del trabajo rural y la preservación de los paisajes rurales; ya que la producción ecológica acercaría posiciones entre ecologistas preocupados por el uso agrícola de agroquímicos o combustibles contaminantes y agricultores que no contemplan las demandas ecologistas por temor a ver limitadas las expectativas de aprovechamiento urbanístico o turístico de sus propiedades.

El ideario orgánico también se enfrenta públicamente al argumento en pro de la exclusión de la carne de la dieta. Lo hace devolviendo a las ovejas su papel como sujetos implicados en la conservación del paisaje y la supervivencia de la isla; por lo tanto, aduciendo a que la desaparición de la industria cárnica de cordero equivale a la desaparición del paisaje y colapso de la isla. En este sentido, como se ha definido por la agricultura orgánica de Mallorca (Murray, 2019), se expone que la ganadería ecológica jugaría un papel crucial en la preservación de los agroecosistemas y paisajes bioculturales mallorquines.

Así, el proyecto remarca que es un método de producción enfocado a favorecer la preservación del paisaje y a afrontar el conflicto de la pérdida de equilibrio ambiental que comporta la des-ruralización de la isla a causa de la presión del turismo masificado, la especulación inmobiliaria o los intereses políticos económicos que, por ejemplo, impulsan el paso de la superficie de pasto arbolado de uso agrícola a uso forestal, y por tanto no son elegibles para recibir ayudas de las instituciones. Al respecto, Xisco Llompart declara que la ganadería extensiva contribuye a controlar la masa forestal o que el trabajo continuo de colaboración entre el agricultor y la oveja permite transformar el paisaje de la Marina de Lluçmajor de secano a húmedo, ya que mientras los animales pastorean reparten la humedad por todo el terreno. En la misma línea debemos entender la mención a la colaboración, en su finca, de humanos y ovejas para la domesticación de los olivos silvestres que sirven como despensa en tiempos de carestía.

Desde todas estas perspectivas, el ideario del Me Ecològic otorga a las ovejas un papel importante como sujetos implicados en la supervivencia ecológica de la isla, y de este modo evita perpetuar la idea de que la materialidad no humana es esencialmente una materia pasiva. En este punto coincidimos con Bennett *et al.* (2010) y Iovino (2016) al considerar que atender a la representación de los animales implicada en la industria alimentaria es importante para re-construir la escisión

entre animal y agencia; y este es un tema que nos obliga a incidir en la necesidad de realizar una lectura difractada entre los textos dedicados a los métodos productivos, los textos históricos y los literarios con el objetivo de aumentar la detección de momentos de agencia animal y la identificación de ambivalencias e inestabilidades del humanismo.

5. LOS TEXTOS DEL PROGRESO

En Mallorca, hasta finales del siglo XIX vivíais mayoritariamente según las prácticas de la ganadería extensiva en fincas de grandes propietarios; estabais bien cuidadas seguramente por pastores que eran sobreexplotados —y lo seguirán siendo durante todo el siglo XX—, que trabajaban siendo niños, con salarios bajos y sufriendo disparidad salarial según su género (Manera 2001: 299). En esos momentos coexistíais diversas razas y vuestro cuerpos y genes se modifican según los movimientos migratorios y los cruces azarosos o inducidos por los humanos con el objetivo de manteneros sanas y productivas.

A finales de XIX se inicia un cambio en el régimen de propiedad que marcará el principio del fin de la ganadería extensiva en Mallorca. La bancarrota supuso el fin del dominio de la nobleza y de las grandes propiedades; es el contexto que narra Vicente Blasco Ibáñez en *Los muertos mandan* o Llorenç Villalonga en *Bearn o La Sala de las Muñecas*. La nobleza es paulatinamente reemplazada por las oligarquías de las finanzas, por capitalistas y banqueros. Para estas nuevas oligarquías el fin de las grandes propiedades es sinónimo de modernización y progreso en la isla, y el proceso está estrechamente entroncado con la industrialización, la urbanización, el impulso al turismo, la intensificación agraria y la mecanización (Marull *et al.* 2016; Murray *et al.* 2019; Tello *et al.* 2018).

Atender a los textos escritos por esta nueva élite no demuestra como la modernidad *per se* ha destruido un paisaje a lo largo del siglo XX, sino que más bien permite ver las formas en que la industrialización planificada ha conseguido pauperizar el sector ganadero en Mallorca llevándolo a su casi destrucción, ha empobrecido a quienes viven del sector agrario y ganadero, ha empeorado las condiciones de vida de los rebaños ovinos y ha disminuido las existencias de recursos vegetales e hídricos de la isla. Dentro de este contexto cultural, a principios de siglo XX el veterinario, político y destacada figura de la zootecnia y de la genética del ganado, Pere Màrtir Rossell i Vilà (1918: 87-90) veía el «progreso» en el trabajo del pequeño propietario balear que conreaba las tierras de las zonas más fértiles, intensificaba la producción de cereales, desarrollaba regadíos, plantaba árboles frutales y favorecía la ganadería intensiva o industrial al engordar y exportar cerdos y explotar gallinas y vacas lecheras. Según Rossell i Vilà, en las zonas menos fértiles, en los pastos extensivos y en las zonas marginales, es donde se mantenía el ganado ovino y caprino; aquí es

donde según su descripción, las ovejas, comparativamente con las demás especies, estaban bien cuidadas y se hallaban en buen estado, y esta ganadería extensiva se mantenía en las grandes propiedades donde el noble cobraba rentas sin ningún amor por la agricultura. Rossell i Vilà añade que entre el gran y el pequeño propietario se halla la diferencia entre la entronización de todas las rutinas y la saludable ambición que, al crear necesidades, origina el progreso.

La narración de Rossell i Vilà establece un claro vínculo entre intensificación ganadera, progreso y modernidad, este es el discurso propio de la industrialización del sector. A nivel internacional, el impacto de estas nuevas exigencias productivas también se manifestará primero, y con severidad, sobre la superficie de los cuerpos de cerdos, gallinas y vacas, para después extenderse al resto de los cuerpos animales; y se aplicará, como ha descrito Andrew Kimbrell (2010: 29) a través de la trinidad fría y calculadora formada por la ciencia, la tecnología y el mercado.

Los resultados de estos principios se notarán en Mallorca especialmente con la economía autárquica del franquismo y el embargo internacional (1939 y 1953), que convierten Mallorca en el proveedor agrícola de la península; y se reforzarán cuando, después de la segunda guerra mundial, llega la etapa energética marcada por la introducción de fertilizantes minerales y pesticidas químicos, lo que repercute directamente en la alimentación de los animales de granja. Paralelamente, después del Plan de Estabilización Económica de 1959, en la isla se da un nuevo impulso al turismo de masas, aumenta la especulación urbanística y la venta de terrenos a personas que no tienen como principal objetivo dedicar sus tierras a labores agrarias.

En estas décadas es cuando con más fuerza se concentran las fuerzas productivas en la intensificación y la expansión ganadera, lo que implica cambiar las formas de propiedad y establecer nuevos equilibrios entre las distintas industrias y respecto a los mercados globales y la industria del turismo (Marull *et al.* 2016; Murray *et al.* 2019; Murray, 2012; Pons *et. al.*, 2014; Tello *et al.* 2018). Todo tiene un efecto dramático sobre la economía agrícola y los paisajes rurales, y el contexto acelera la fragmentación de las fincas, el corte de caminos y la presión sobre la trashumancia, lo que obliga a edificar las construcciones propias de la intensificación —corrales y muros de pared seca, madera o alambres— y a cambiar los modos alimenticios, reproductivos, de cuidado y culturales.

El contexto se agrava a partir de los setenta cuando la isla se integra dentro de los circuitos turísticos globales (Marull *et al.* 2016; Murray *et al.* 2019; Murray, 2012; Pons *et. al.*, 2014; Tello *et al.* 2018); y cuando en la década de los ochenta la importación de materiales refuerza la recesión de las actividades agrícolas y manufactureras, que son reemplazadas por actividades relacionadas con un turismo que invade las costas y coloniza las tierras del interior donde, si bien se establecen normas para limitar la construcción, también surge la picaresca para saltárselas; según se describe en la sección «Ecología, ¿i ara?» del periódico *Llucmajor de pinte en*

Ample de 1982 (p. 20), así se convierte el campo en ciudad, se vive en la naturaleza de espaldas a ella y se degrada el paisaje y a la gente que vive en él. La entrada en la Comunidad Económica europea en 1985 aumenta la gentrificación rural a la vez que precipita la recesión en el campo, al obligar a la producción agrícola y ganadera de la isla a competir en el mercado globalizado, donde el capitalismo financiero se expande a base de fagocitar la naturaleza.

Una vez más, los cambios aumentan la presión sobre los rebaños, inciden en su calidad de vida y ponen en jaque la rentabilidad del sector cárnico. El aumento de la especulación inmobiliaria elimina más territorio rural; el aumento de chalés para el fin de semana incrementa el número de perros sin control que salen en manada a atacar a las ovejas; y el aumento de carreteras y de vehículos motorizados aumenta la dificultad del desplazamiento de los animales.

La modernidad presiona las prácticas de trashumancia y se os limita el desplazamiento y el espacio vital, se deteriora la ventilación y la luminosidad de los corrales y es difícil respetar los ciclos naturales de actividad y reposo; la falta de pastos cambia vuestra alimentación y se introducen los piensos; y la exigencia de carne durante todo el año incide en vuestro calendario de reproducción natural. También cambia la responsabilidad del pastor, quien ya casi no es necesario; y así pierde su espacio la transmisión oral de conocimiento, que se realizaba durante las tareas de extracción de material de los cuerpos ovinos; y también pierde su espacio la música de flabiol y las chirimías —que será rematada por la dictadura franquista.

El conjunto provoca que en las últimas décadas del siglo xx y las primeras del xxi, para los productores agrícolas resulte más rentable vender el terreno o dedicarlo al alquiler vacacional, por lo que la crisis obliga al sector cárnico a aumentar la inversión de energía sobre el cuerpo animal para incrementar la producción cárnica y láctea, por ejemplo, suministrando proteínas de origen animal o con alimentación genéticamente modificada. Este es otro de los flujos energéticos que excluye la ganadería ecológica, que exige alimentar a los animales sin proteínas de origen animal y siguiendo las normas de producción agrícola ecológica, que no esté tratada con químicos, ni genéticamente modificada.

En definitiva, a medida que el creciente monopolio del progreso industrial aumenta la energía introducida en el proceso de elaboración de tu cuerpo, se debilitan tus vínculos con el resto de la naturaleza, con tu ecosistema inmediato y con el humano, y se empeoran las condiciones de vida de unos y otros. Son estas pérdidas las que el *Me Ecològic* exige que se recuperen.

6. LA MODIFICACIÓN DE LOS CUERPOS

Uno de los principales objetivos de la ganadería intensiva es apoderarse de los calendarios de la carne diseñados según el ritmo de la naturaleza. Podemos

interpretar en esta línea que el Me Ecològic se presenta como una reconquista de los tiempos naturales de las ovejas. Así, en sus principales medios de promoción el proyecto pide a los consumidores que adquieran carne en la temporada que toca, que tengan por lo tanto una actitud responsable. Según el proyecto, esta elección justamente es lo que garantiza el bienestar de los animales y apoya a los productores de carne ecológica, lo que simultáneamente contribuye a evitar las externalidades negativas propias de la ganadería intensiva y que repercuten sobre la crisis climática. Estas propuestas suponen una extracción del sistema productivo de los calendarios propios de la ganadería intensiva.

Los calendarios de la ganadería intensiva están elaborados en nombre del progreso y la modernidad, y en ellos quedan perfectamente registradas las exigencias y los ritmos impuestos sobre vuestros cuerpos; son calendarios dirigidos a cumplir con la intensificación de la velocidad de cría y la expansión de la agroindustria animal. Son ellos los que marcan el ritmo de las técnicas de alienación y violencia que acabarán condicionando tanto los cuerpos de los animales no humanos como de los humanos.

Los calendarios deben seguirse para conseguir rentabilidad y una extracción óptima de materiales. Al respecto, según dictamina Rossell i Vilà en el libro *La reproducció i l'herència en el bestiar* (1922) y en los artículos escritos para la revista *Agricultura* (1922, 1927), después de parir se te muñe durante seis meses y dos veces al día para elaborar queso y brossat; dos veces al año se hace el esquilado, la primera vez es para obtener lana, la segunda por motivos higiénicos; a los corderos se os vende entre los 3 y 12 meses, con 24 quilos de peso, a las ovejas entre los 8 y 9 años, con entre 42 y 44 quilos. Sea a principios del xx o del xxi, no tienes que estar gorda, tienes que estar bien engordada; lo estás, cuando el humano nota lleno y untuoso el repliegue de la piel de cada lado de la cola o cuando no percibe los huesos salientes del espinazo. Cuando estas bien engordada, lo que te espera es la muerte. A principios de siglo, posiblemente tenía lugar en el matadero de Palma, proyectado por el arquitecto Gaspar Bennàzar en el año 1905, y que en 1906 fue reconocido, por la racionalidad de su construcción, con el primer premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes. A nivel internacional, a lo largo de todo el siglo xx, la matanza de animales alcanzará niveles de eficiencia y velocidad nunca vistos hasta entonces; es cuando las fuerzas productivas se concentrarán con ímpetu en el negocio de la carne para convertir los mataderos en los palacios de la industrialización y en el laboratorio de los nuevos métodos de producción industrial, como las líneas de montaje de Henry Ford (Adams, 2020).

Para la optimización del proceso extractivo el calendario también debe atender a la mejora genética, lo que significa intervenir en los tiempos de tu reproducción, y que es una actividad que los ganaderos han controlado desde el inicio de la domesticación, interviniendo —como especifica el libro de Rossell i Vilà (1922)— en

la selección, cruce, mestizaje, hibridación y consanguinidad. Más adelante, en la década de los años 60 del siglo xx, se generaliza el uso de marcadores genéticos para la identificación de los individuos o la comprobación de sus filiaciones; y esta técnica se impone en los años 90 del siglo xx para estudiar la genealogía y caracterizar genéticamente las poblaciones y así aplicar programas de conservación o analizar caracteres cuantitativos de alto interés económico (Delgado *et al.* 2001). El resultado de estas actividades configura las cuatro razas que oficialmente están reconocidas en la actualidad en el archipiélago balear —todas en peligro de extinción: la oveja roja, la mallorquina, la Menorquina y la Ibicenca —con las poblaciones de Ibiza y Formentera que muestran una clara diferenciación genética (Biscarini *et al.* 2015; Pons, 2016).

Según la reglamentación contemporánea en ganadería ecológica de la Unión Europea, se debe dar preferencia a estas razas autóctonas, evitar los cruces que no favorezcan la diversidad ecológica o la capacidad de adaptación de los animales a su entorno (Biscarini *et al.* 2015; Pons, 2016). En esta línea, la asociación Me Ecològic tiene como uno de sus objetivos proteger las razas autóctonas; como informan los integrantes del proyecto, esto se consigue renovando los machos para así controlar la consanguinidad, conservar la diversidad genética de la raza y mantener la representatividad de los fundadores de la raza.

En la historia de la genealogía ovina de Mallorca, fue un momento importante la importación de ovejas desde Cataluña, Francia y el noreste de África con el objetivo de combatir, con los cruces, las enfermedades epizooticas derivadas de la insularidad, según informa André Grasset de Saint Sauveur, cónsul francés en las Baleares entre 1801 y 1805; es la época en que se inaugura el primer barco a vapor que hace la ruta entre Palma y Barcelona, con el que se exportaban cerdos y llegaban visitantes a la isla, entre ellos, la escritora George Sand en 1838.

Según algunas fuentes, a mediados de siglo xix se importa un tipo concreto de ovejas del Norte de África para combatir la sequía que se vivía en la isla, y sus descendientes serían las ovejas de raza roja mallorquina. Según algunos, el barco que os transportaba naufragó en Sa Marina de Llucmajor, y así quedasteis libres en un lugar donde vuestra anatomía está perfectamente adaptada al clima seco de la zona, y desde entonces se han cruzado a vuestros descendientes con las ovejas blancas mallorquinas, principalmente para obtener más carne (Payeras, 1990; Payeras y Falconer, 1998; Parés, 2011). A finales de siglo xix ya sois descritas por Karl Baedeker en *La population actuelle* (1897) como uno de los principales valores económicos de Mallorca.

Desde principios del siglo xx el impulso a la modernización agraria y ganadera y a la mejora genética pasa a hacerse desde las instituciones y tiene como objetivo estimular la cría de animales de alta calidad. Con este objetivo, se instruye a veterinarios e ingenieros agrónomos para que investiguen, divulguen y enseñen

principalmente a través de escuelas, servicios agronómicos o revistas (Casanovas, 1988; Cartaña i Pinen, 1996; Piedrafita, 2014). Al respecto, destaca la estrecha colaboración entre expertos mallorquines e instituciones de Catalunya, donde tuvo un papel destacado la política económica impulsada por Serveis Tècnics d'Agricultura de la Mancomunitat y que se plasma en el ámbito de l'Escola Superior d'Agricultura de Barcelona o en revistas agrícolas como *Agricultura. Revista agrícola catalana*, donde destacan al respecto los artículos dedicados a las teorías de la herencia firmados por R. Roqueta en los años veinte. En esta década, según Rossell i Vilà, el pastor mallorquín era fiel a su raza de oveja y la conservaba practicando la selección excluyendo de la reproducción todo elemento ajeno. Así se priorizaba la reproducción de las ovejas bonitas e hijas de buenas lecheras y los carneros con buen cuerpo; y el pastor conocía los métodos para evitar la consanguinidad, algo necesario porque los corderos consanguíneos no sabían mamar. Con los cruces, como recomienda Rossell (1927) —citando las investigaciones de la raza merina de Chatillon elaboradas por Jean-François Barbier, director de los servicios veterinarios de Côte-d'Or— se puede lograr incidir en el diámetro de la lana, ya que es una calidad hereditaria sobre la que la alimentación no influye, y que por lo tanto se puede modificar recorriendo a la hibridación.

En el rastreo de la configuración de los rebaños son interesantes las noticias sobre el control de la reproducción recogidas en la prensa local. Por ejemplo, el pastor Bernat Contestí Llinás (1983) explica en una entrevista concedida a *Llucmajor de Pinte en Ample*, como en 1932 su padre dio origen a su guarda de oveja mallorquina autóctona con un borrego de Ariany y ovejas de Son Mendivi y en 1938 incorporó otro de Sa Casa Blanca y desde entonces fue seleccionando las ovejas y controlando los cruces para mantener y mejorar la raza. También sabemos por la prensa local que existía un tipo de oveja pequeña y de pelo corto en Sa Torre y Son Mendivi, que acabó por desaparecer; que desapareció un tipo de oveja mallorquina grande, blanca y de pelo largo y que estaba en Llucmajor en los años cuarenta; que se favorecieron los cruces de *manxegas*, *coetes* y *bordes* de cara roja con la mallorquina grande para conseguir ovejas más grandes y más rentables como productoras de carne; que en los ochenta se apreciaban las ovejas blancas mallorquina, porque eran fuertes y estaban plenamente adaptadas a la rusticidad del terreno mallorquín, y eran adecuadas para hacer cruces que diesen buen rendimiento de carne.

También con la prensa local podemos trazar las genealogías de los cuerpos de otros animales que actúan como auxiliares en las tareas de pastoreo. Por ejemplo, según informa Bernat Tomàs (1982), en los años cuarenta del siglo xx se empezaron a cruzar perros pastor alemán obteniendo resultados negativos, ya que se obtenían animales poco nobles que atacaban a las ovejas. En 1972 Alonso Guasp i Pou, afiliado a la sociedad central del fomento de razas puras, recorrió las fincas de la isla para seleccionar los mejores perros pastores; y en 1973 encontró en Llucmajor al

mejor, llamado Norte, y así la mayoría de los perros pastores están emparentados con llucmajoreros.

La industria cárnica también moldea y coloniza el cuerpo humano; así, en el espacio de la granja, los animales humanos y no humanos comparten un destino irremediamente unido por las reformas burguesas, que contemplan la iniciativa como una labor civilizadora. Esta labor convierte a ovejas y trabajadores rurales en los «otros» cuerpos, ubicándolos en el ámbito de lo colonizable y domesticable y al servicio del desarrollo industrial. Siguiendo este plan, al trabajador se le inculcan saberes relacionados con las nuevas técnicas de manejo animal, a la par que se le intentan cambiar sus costumbres vernáculas y reformar su comportamiento y su moral; es algo que se realiza bajo los mismos códigos de la colonización americana, cuando tales prácticas de domesticación se consideraban como la clave para «curar la pereza» de los indios (Huggan y Tiffin, 2015). El objetivo en Europa, en el ámbito del mercado y la industria cárnica, es incitar al humano a que se acerque a los textos burgueses y a que se aleje de la naturaleza; lo importante es que el humano sepa poner en práctica las nuevas técnicas que se precisan para maximizar la producción y extracción de materiales para satisfacer las necesidades de la modernización.

Además, en Mallorca, a este proyecto industrial se le añade el objetivo de conseguir buenos anfitriones que sirvan hospitalariamente a los turistas. Este proyecto está liderado por las instituciones políticas o económicas, por destacados personajes de la vida cultural del país —como Miquel dels Sants Oliver i Tolrà (1864-1920), periodista, poeta, ideólogo del regionalismo, por Bartolomé Amengual (1866-1961), periodista y empresario mallorquín, autor de «La industria de los forasteros» (1903)— o por algunos de los intelectuales que idealizan el paisaje —como Santiago Rusiñol, especialmente en los artículos publicados en el diario *La Almudaina* (Alzaga, 2005). Este ideal burgués es el que eclipsa progresivamente la memoria biocultural local y la substituye por sus saberes, que son más universales y homogéneos, están dirigidos por las exigencias del mercado y están desvinculados de los entornos ecosocial inmediatos. Este ideal, trasladado a la literatura, configura el topos pastoral según el cual un territorio civilizado y próspero es aquel que tiene a sus animales —humanos y no humanos— domesticados y bien educados; es un tipo de topos universal que enlaza el control de los cuerpos animales y de los trabajadores con la modernidad y el progreso, que perdura hasta la actualidad, y que en Mallorca se construye principalmente alrededor del mito de la «isla de la calma».

7. LA MEMORIA BIO CULTURAL LOCAL PÚBLICA

Los cambios que se observan en diversos sectores productivos en Mallorca desde finales del siglo XIX suponen el fin de algunos métodos de trabajo y la pérdida

de la cultura asociada a ellos. Así lo explicita en 1926 Ramon Morey (1885-1944), en las *Memòries de missions de recerca per l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, cuando se lamenta que la introducción de maquinaria en el trabajo disminuye la concurrencia en matanzas y tosas y cambia las formas del ocio:

«El canvi que ha donat la vida i que és arribat a la pagesia fa que avui no se balli tant: l'augment d'entreteniments públics ha minvat les reunions de famílies i veinats, la introducció de màquines ha disminuït la concurrencia a les matances i va desterrant les pelades de metles. Són poques les possessions on s'arpleguen per a la tosa de les ovelles, que avui s'encomana a obrers especialitzats; a les festes de pobles s'han introduït altres espectacles pseudoartístics, verbenes cursis, i altres divertiments d'exportació» (Morey, 1926).³

La conciencia de que se están precipitando cambios en los métodos de producción, atiza la necesidad de registrar aquello que se pierde, y en particular del saber del ámbito pastoral y transmitido por vía oral. En Mallorca, desde principios de siglo xx y a lo largo de décadas, se ha armado un enorme archivo de historia oral, donde ha quedado registrada la oralidad en soportes como el papel, el fonógrafo, el magnetófono, el casete o el chip, y gracias al trabajo de folkloristas, historiadores y periodistas (Coll, 2012; Miralles et al, 2016; Valriu, 2018; Martorell, 2018; Bonnin, 2019). En estos medios está grabado el nombre, el rostro y la voz de quienes trabajaban en el espacio rural, vivían en la isla y vieron como su entorno socioambiental se transformaba dramáticamente al ritmo marcado por las exigencias de la economía industrial, el turismo de masas y la globalización o la guerra civil, la posguerra y la transición. Son las voces de quienes construyeron las libertades democráticas o contribuyeron a configurar en la isla la ética ecologista en sus formas contemporáneas (construida en Mallorca durante décadas y de forma paralela en ámbitos como la academia, la política, el periodismo o la literatura y que ha confluído con las teorías globales ambientales contemporáneas (Mayol Arbona, 2017; Serra Riera, 2019).

Como han interpretado, para diversos territorios, académicos como Nixon (2011: 16-22; 65), Marco Armiero (2014), Karen Barad (2007: 390) o Serenella Iovino (2016: 125-140), esta historia oral ha sido vital para configurar los saberes locales. Es un tipo de narración de liberación, contra-hegemónica y de resistencia narrativa y que contribuye al sabotaje de las narrativas tóxicas y a la restauración

³ «El cambio que ha dado la vida y que ha llegado al campesinado provoca que hoy en día no se baile tanto: el aumento de entretenimientos públicos ha mermado las reuniones de familias y de vecinos, la introducción de máquinas ha disminuido la concurrencia en las matanzas y desaparecen también las reuniones para pelar almendras. Son pocas las posesiones en las que se organiza esquileo de ovejas, que hoy se encarga a obreros especializados; en las fiestas de los pueblos se han introducido otro tipo de espectáculos pseudoartísticos, verbenas cursis y otros divertimentos de exportación» (Morey, 1926).

de la justicia narrativa, ya que tiene la ambición de volver a centrar las narrativas históricas en torno a las voces de quienes han sido ignorados o silenciados. Es un tipo de fuente que, aplicada a la investigación de las humanidades ambientales, evidencia que la reivindicación ecológica permite tanto reconfigurar la narración como prolongar luchas pasadas.

Entre los nombres propios que se encargaron de recopilar historia, cultura y conocimientos transmitidos de forma oral de Mallorca, cabe citar a Antoni Maria Alcover (1862-1932), quien entre otras obras publica el *Aplec de rondalles mallorquines d'en Jordi des Racó*; a Baltasar Samper (1888-1966) y Josep Maria Casas, quienes en 1925 trabajan para el *Cançoner popular de Catalunya*; o a Andreu Ferrer Ginard (1887-1975), Rafel Ginard Bauçà (1899-1976) y Bartomeu Enseñat i Estrany (1917-1998). En la segunda mitad de siglo xx es cuando el interés por la historia oral se instala y extiende por los departamentos universitarios y de la mano de pedagogos, filósofos, filólogos o lingüistas, como Joan Miralles Monserrat (1945) o Catarina Valriu (1960), entre otros (Coll, 2012; Miralles *et al.*, 2016; Valriu, 2018; Martorell, 2018; Bonnin, 2019).

Estas fuentes remiten con especial fuerza a la vinculación entre el pastor y la oralidad, algo que forma parte del imaginario universal que dibuja al pastor como personaje metafórico símbolo de la sabiduría oral y de la conexión entre el poeta, el pueblo y la naturaleza. La literatura mallorquina ha realizado importantes contribuciones al respecto. En la narración pastoral de Salvador Galmés (1876-1951), *Cercant esclata-sangs*, el pastor Miquel se refugia de lo humano y se funde con la naturaleza:

«(...) s'era llogat per pastor fugint del poble i cercant dins la immensa buidor de la solitud de les pastures un raconet ignorat a on amagar-hi i estojar-hi els records venturosos de ses afalagadores esperances. (...) Enmig de la bellugadissa remorosa del pinar, dominant els bels dels mens i el tintineig mate dels picarols, se sentiren notes violentes i discordants d'un flabiol» (Galmés, 1909).⁴

En la novela *Joana E.* (1992) de Maria-Antònia Oliver (1946-2022), el pastor Gaietà es un narrador de fábulas, que aparece siendo entrevistado por Antoni Maria Alcover mientras busca material para su *Aplec*. Gaietà es el símbolo del cuidador de la memoria de aquellos métodos de producción, de la cultura y de la naturaleza que se estaba perdiendo antes y durante la guerra civil:

⁴ «(...) se alquiló para hacer de pastor, huía del pueblo y buscaba dentro del inmenso vacío de los pastos solitarios un rincón ignorado donde esconder y estrechar los recuerdos venturosos de sus esperanzas. (...) En medio de la mueca remorosa del pinar, que domina los balidos de las ovejas y el tintineo mate de los cascabeles, se oyeron notas violentas y discordantes de un flautín» (Galmés, 1909).

«Però jo no diré res, només miraré, i si no m'agrada, ni tan sols miraré. Ara bé, no ho torneu fer tan prop de les ovelles, que les espanta [...]. I ara me'n vaig, Joaneta, que ses ovelles han de pasturar. Rep sa meva benedicció. I tu també, misser amic seu. Que sigueu tan feliços com pugueu...» (Oliver, 1999, pp. 126-127).

Otro ejemplo, al final del libro *La Malcontenta* (2015) de Sebastià Alzamora, ambientada en la Mallorca rural de finales del siglo XIX, aparece un personaje que, como la naturaleza, ofrece una mirada amoral y sin juicios a la historia de los personajes, este no es nada más ni nada menos que Xisco Llompart.

Yendo más allá, para la preservación del saber biocultural local es necesario subrayar el papel de la prensa local y su interés por registrar el saber local y divulgarlo; son fuentes de gran utilidad, por contener información específica y ligada a un ecosistema concreto y de tipo tanto histórico, climático o geográfico como antropológico y etnográfico. Un ejemplo es la publicación mensual *Llucmajor de Pinta en Ample* que desde 1981 recoge noticias, cartas al director, artículos de opinión, reportajes o secciones fijas relacionadas con el territorio rural y con orientación ambiental. Por ejemplo, cabe destacar la columna dedicada a temas ambientales de Joan Socies escritos durante los años ochenta; o el espacio dedicado a la antponimia y toponimia coordinado entre 1993 y 2002 por Celso Calviño, Franc Jaume y Francisca Mut, donde se recogen entrevistas a pastores, propietarios, *amos*, *madones*, *garriguers* y *roters*. Con el conjunto de esta documentación se puede trazar la imagen de como era el trabajo, la vida rural y los animales de un lugar muy concreto de la isla; se pueden desvelar aspectos como la pobreza asociada a lo rural, la evolución genética de las ovejas y de los perros pastores, los ciclos climáticos y los cambios paisajísticos, la gran problemática de los ataques de los perros de los chalets a rebaños en los años ochenta, el interés en los ochenta y noventa por salvaguardar el patrimonio arquitectónico —como las cabañas de *roters*—, los cambios en los tipos de parcelación de las fincas o el interés por la preservación del saber agrícola y la cultura rural.

La información de la prensa local también permite reconstruir la historia de las ideas de carácter ambiental. En esta línea encontramos resistencias a la intensificación agrícola y ganadera propuesta por la agricultura industrial; así lo testimonia, por ejemplo, un artículo de 1983 de *Pinta en Ample* cuando un grupo de ganaderos y agricultores declara su oposición al monocultivo o a la introducción de productos de origen químico. Lo hacen durante la conferencia de un ingeniero agrónomo y representante de fertilizantes en la cooperativa agrícola y ganadera de Llucmajor. Cuando el ingeniero propone aplicar herbicidas en el cultivo o aconseja el monocultivo para conseguir el máximo rendimiento de los fertilizantes, sus recomendaciones crean controversia entre el público. Los campesinos consideran que los herbicidas que propone perjudicarían la alimentación de las ovejas; y que la experiencia les ha enseñado que en el termino de la Marina de Llucmajor, por ser seco y con tierra

pobre, es demasiado arriesgado dedicarse al monocultivo o a una sola actividad. Según el público, lo mejor es hacer lo que siempre han hecho sus antepasados, que es enriquecer la tierra a través del pastoreo de las ovejas combinado con el policultivo simultáneo de cereales, trigo, avena, cebada, árboles frutales, almendros, algarrobos.

En esta prensa también hallamos información referida a la agencia animal. Por ejemplo, Miquel Tomas i Carbonell, nacido en 1913, cuenta en una entrevista de 1996 como en los años veinte del siglo xx se acompañaba a las ovejas desde Sa Marina por el camino de montaña de Son Granada y Sa Torre hasta la finca del Teix y, en caso de que el pastor no llegase puntual, ellas mismas se agrupaban y emprendían el camino. Este es un tipo de información que se puede complementar con la cultura oral recogida por historiadores y filólogos, y especialmente con las canciones de trabajo, las transmitidas durante el momento de extracción de producto de las ovejas, y en particular durante el esquileo y el ordeño. En estas canciones, el texto ofrece información sobre la manera de trabajar, las variaciones de las costumbres y técnicas entre familias y entre posesiones, o la variabilidad paisajística y climática o la relación oral establecida entre humanos y animales; y, por su parte, la melodía informa sobre las gestualidades, al indicar como era el ritmo del trabajo (Balanzó i Guerendiáin, 1982). En definitiva, el registro que nos permite acercarnos a las voces de los pastores nos acerca a las ovejas y nos otorga algunas pistas sobre su individualidad y su comportamiento autónomo.

Atendiendo a estas fuentes, podemos saber que a las ovejas les gustan las hojas de col y que si las comen producen mejor leche «Na Guidana en sa nit tresca, engronsant es picarol, cercant fulletes de col per tenir sa llet més fresca». (Gener, 1925); también podemos aproximarnos a las relaciones entre el humano y la oveja cuando aparecen frases dirigidas a ellas: «Xota, xota, vine ací», «Ovella que esperoneges, que t'han tocada sa pell? Que no te basta es vell, sa carn i tot em garbeges?». Con estos testimonios también podemos saber qué gusta a las ovejas y qué pierden a raíz del proceso de intensificación; por ejemplo, sabemos que los pastores consideran que las ovejas tienen sentido musical, y que les gusta —cuando lo había— el sonido del flabiol:

«Jo l'he vist amollar el bestiar a l'estiu, poc després de sortir l'estel del porquer, duent a la mà el gaiato de pastor, vertader ceptre del seu poder patriarcal i, al costat, el seu ca negre de bestiar i les ovelles, tot deixant un llarg rossegall de pols, corrien cap a les figueres i ametlers per cercar fulles i figues secallones. A mitja nit, abans d'anar-se'n al llit, l'amo en Toni tornava al sementer i els ulls fosforescents del ramat, atrets pel so ben trempat del flabiol del pastor, els donava vertader plaer. Hom diu que els animals tenen un sentit musical, jo no ho vull afirmar ni tampoc negar-ho, però el que jo creia amb certesa era que aquell home estimava tant aquells animals que volia proporcionar-los un gran benestar, com si de criatures humanes es tractàs, donant-los

la pau abans d'anar-se'n a jeure amb un espontani i improvisat concert» (Bartomeu Font Obrador, 1983).⁵

8. LA ISLA DE LA CALMA, UN RELATO DE COLONIZACIÓN

Cuando el ideario del Me Ecològic te otorga un papel como sujeto implicado en la supervivencia ecológica de la isla se te libera del papel que te han otorgado algunos poetas como sujeto pasivo y símbolo del control humano sobre una naturaleza idealizada en forma de Edén pastoril, que es un lugar situado en un pasado al que no se puede regresar, porque nunca ha existido; del mismo modo que el Me Ecològic no significa adoptar las técnicas «tradicionales», por el simple hecho que estas no existen. El Edén donde aparecen las ovejas pastando, sin violencia y controlado por unos humanos quizás pobres pero felices, lo han creado los «otros», humanos, poetas, artistas, viajeros, extranjeros y locales; y frecuentemente son «otros» alejados o ajenos a la realidad del día a día rural (Alzaga, 2005).

Entre los creadores del Edén pastoril, cabe citar el barcelonés Santiago Rusiñol (1861-1831), quien describe los pastores y ovejas de la isla como puntos de color sobre una prosa acrítica y pictórica (Soler, 2008):

«Dos pastorets fent bullir l'olla en un foc de paper de talc. Una dona omplint el càntir en un rajolí de vidre verd. Un bou que llaura al mig d'una plana. Un ramadet de bens com mongetes, i molsa, i arbrets, i romani» (Rusiñol, 1976: 445).⁶

En los versos de la llummayorera Maria Antònia Salvà (1869-1958), perteneciente a la generación literaria de la Escola Mallorquina, las ovejas, junto al flaviol, sois lejanas notas musicales (Ballester, 2019):

⁵ «Le he visto soltar el ganado en verano, poco después de salir la estrella de los pastores, llevando en la mano el bastón de pastor, verdadero cetro de su poder patriarcal y, a su lado, su perro pastor negro y las ovejas, que dejan una larga rastra de polvo, corrían hacia las higueras y almendros para buscar hojas y higos secos. A media noche, antes de ir a la cama, el dueño Toni regresaba al sembrado y a los ojos fosforescentes del rebaño, atraído por el sonido templado del flautín del pastor, les daba verdadero placer. Se dice que los animales tienen un sentido musical yo no quiero afirmarlo ni tampoco negarlo, pero creo con certeza que aquel hombre amaba tanto a aquellos animales que quería proporcionarles un gran bienestar, como si de criaturas humanas se tratara, dándoles paz antes de dormirse con un espontáneo e improvisado concierto».

⁶ «Dos pastorcillos hirviendo el cazo en un fuego de papel de talco. Una mujer llenando el botijo en un chorrito de cristal verde. Un buey que labra en medio de una llanura. Un ganado de corderos como alubias y musgo y arbolitos y romero».

«Sona de lluny un flabiol mesclat amb belar d'ovelles...

i es sent l'olor de clovelles que s'escampa del redol» (Salvà, 1926, p. 207).⁷

Salvà tenia sordera, lo que le facilitaba concentrarse para escribir (Servera Salvà, 1983), y en sus versos el sonido pastoril está repleto de significados. Por un lado, denota una lejanía espacial real con las zonas de pastoreo, ya que ella escribía desde las casas de s'Allapassa, propiedad de su familia; pero también expresa la lejanía nostálgica de un sistema de producción rural que se está perdiendo (Julià Capdevila, 1996; Barceló Pinya, 2010). También desde una posesión acomodada escribe narrativa realista y de ficción el abogado Joan Rosselló i Crespi (1854-1935), propietario rural en Son Fortesa. En su *Manyoc de fruita mallorquina* (1903), plasma el ritual del trabajo y las costumbres rurales, donde encontramos detalles sobre la vida de las ovejas, como cuando en pleno invierno suplían la falta de alimento con las aceitunas olvidadas durante las cosechas de temporadas anteriores. Cuando Rosselló traslada sus vivencias a la ficción, desarrolla la narrativa ruralista mallorquina, poblada de descripciones sobre el día a día rural (Rosselló Bover, 2006). Así, por ejemplo, en la novela *En Rupit* (1904) describe el mercado de la feria de ganado donde el tedio estival del ciclo necrótico mata la individualidad de todos los animales, humanos y no humanos, convirtiéndolos en una masa informe de carne:

«En Rupit, mentres els guardians estaven en conversa, recorria amb la vista l'estesa de bestiar que mig amodorrat de sol destriava sobre la planura del Mercat: aquí, grops atapits d'anyells i ovelles amb el cap fic, com si entre tots només formassin un cos flonjo i llanós de monstruosa forma; més enllà, cabrum magre i aspriu fugint sempre de la gent; per tot arreu, estols d'endiots fent la roda i baladrejant escandalosament; i guardes de porcs magres grunyint i grufant el temps de menjar-se les grapades d'ordi que los tiraven; i redols d'egües, someres i mulats picarolejant, amb el coll allargat uns sobre els altres, com si dormissin; i més lluny, darrera els abeuradors, els bous mansos de pèl roig i llarg banyam, espolsant-se les mosques amb la coa bellugadissa, sense deixar el calmós remuc. Del pis argilós i ressec s'alçava amb el trepig de la concurrència un polsim esblanqueït i brillant que enterbolia l'aire. Semblava un mercat de bestiar del Marroc o de la Berberia en aquelles hores en què el sol prepotent ho empereseix tot i sols deixa força a bèsties i persones per a xisclar i bramular».⁸

⁷ «Suena de lejos un flautín mezclado con el balar de ovejas.../y se nota el olor de cáscaras que se esparce desde el bancal».

⁸ «En Rupit, mientras conversaban los guardianes, recorría con la vista el tendido de ganado que medio amodorrado de sol estaba sobre el suelo del Mercado: aquí, grupos apretados de corderos y ovejas con la cabeza baja, como si entre todos formaran un único cuerpo mullido y lanoso de una forma monstruosa; más allá, ganado cabrío magro y áspero huyendo de la gente; por todas partes, círculos de pavos aplastandose con escándalo; y guardas de cerdos magros gruñendo y hozando y comiendo los puñados de cebada que les echaban; y grupos de yeguas, de burras y de mulas cascabelando, con el

Salvà cultiva una pastoral nostálgica que idealiza la vida rural; Rosselló una pastoral que expone la contradicción de simultáneamente idealizar lo rural y ensalzar el sacrificio de la vida en el campo, pero sin tener en cuenta la industrialización en avance; y a Rusiñol le interesa construir un lugar isleño utópico, una arcadia donde refugiarse de la industrialización y, especialmente, del progreso y de la modernidad peninsular (Vives Riera, 2020). Por este motivo Rusiñol representa el pastor como un ser petrificado, apolítico e inofensivo, que no es capaz de cambiar ni de movilizarse:

«Entre dos panteones, se alzan las ruinas de una casa. Dicen que en ella vivía una bruja que desapareció una noche. La casa, lentamente, se despeña también hacia el barranco. Vemos triscar dos o tres cabras que huyen de aquella soledad. Encontramos a un pastor; le hablamos y él... nos mira... nos mira... y no nos contesta. Hasta el pastor se ha transformado en piedra».⁹

Este párrafo pertenece al libro *La isla de la calma* (1912); aquí es donde se inicia el topos de la «isla de la calma» con el que se fija la imagen del paisaje mallorquín. Con los años, la «isla de la calma» se ha convertido en un instrumento al servicio de la industria turística, en un pastoralismo ingenuo y sentimental que idealiza la naturaleza y tiene como función aplicar el *Greenwashing* a la industria turística y difundir una definición de un ecologismo asociado al mero conservacionismo y a la providencia de la naturaleza no trabajada. El *Me Ecològic* se enfrenta a este topos. Se enfrenta a «la calma» que provoca un efecto llamada que coloniza el espacio rural, que oculta los problemas del turismo masificado, que elude las consecuencias de las actividades que interfieren con el delicado ecosistema de la isla, que ignora la contribución del turismo en los flujos de energía involucrados en el calentamiento global, que oculta que el ecosistema depende del trabajo de ganaderos y agricultores, que desplaza la población comprometida en salvaguardar el ecosistema o que invisibiliza el producto local y lo substituye, para nutrirse, por el importado.

Rusiñol fue uno de los muchos «forasteros» que a principios de siglo xx se instalaron en la isla y escribieron sobre ella siguiendo la estela de quienes también

cuello alargado, unas sobre otras, como si durmieran; y, más lejos, detrás de los bebederos, los bueyes mansos de pelo rojo y largo se sacuden las moscas con la cola movediza, sin dejar el calmoso rumiar. De la tierra arcillosa y reseca se alzaba con el pisoteo de la concurrencia un polvo blanquecino y brillante que enturbiaba el aire. Parecía un mercado de ganado de Marruecos o de la Berbería en aquellas horas en las que el sol prepotente lo emperrea todo y sólo deja fuerza a bestias y personas para chillar y mugir».

⁹ «Entre dos panteones, se levantan las ruinas de una casa. Dicen que en ella vivía una bruja que una noche desapareció. La casa se despeña lentamente hacia el barranco. Vemos triscar dos o tres cabras que huyen de aquella soledad. Encontramos a un pastor; le hablamos y él... nos mira... nos mira... y no nos contesta. Hasta el pastor se ha transformado en una piedra».

lo hicieron durante el siglo XIX y desarrollan el tipo de narración que glosó Carme Riera en su discurso de entrada a la Real Academia Española, titulado «Sobre un lugar parecido a la felicidad» (2013). A los extranjeros les interesa lo pintoresco del paisaje (Casacuberta i Rocarols, 1996; Roca Aranó, 2019) y, en relación al animal, les interesan los procesos de extracción de energía o material. De las ovejas, prefieren especialmente los momentos de esquila y ordeñar, ya que para el observador son los más auténticos y originales, de máxima socialización y transmisión de conocimientos y de cultura. Por ejemplo, André Grasset de Saint Sauveur en *Voyage dans les îles Baléares et Pithiuses* (París 1807) nos explica la socialización de las mujeres durante la elaboración de queso; o el archiduque Luís Salvador de Austria (1847-1915), en *Die Balearen in Wort und Bild Geschildert*, describe el momento en que se reúnen los pastores, gente pobre, pero feliz:

«Entre el silencio que solo rompen los buitres, se oye el sonido plateado del cascabel cuando el pastorcillo, con ayuda del bastón, reúne a las ovejas para ordeñarlas; y hace sonar el cuerno con el que se reúnen los trabajadores. Suena el flautín, y las xeremías resuenan en el paisaje. Tras ordeñar, los ancianos transforman algunas de las cosas vistas durante la jornada en cuentos de aventuras, que cuentan alrededor del fuego encendido cerca de las barracas (...)» (Traducción propia).

La metodología del archiduque para recabar información se basaba en las *Tabulae Ludovicianae*, unas encuestas exhaustivas que le servían para redactar sus monografías (Rosselló Bordoy, 1991). Para conocer el animal pedía por ejemplo información sobre el número de individuos, las razas, la reproducción anual, la alimentación, el uso y las rentas obtenidas por la carne, leche, manteca, queso, pieles o lana. Las observaciones escritas entre 1867 y 1891 por el archiduque configuran un monumental catálogo de paisajes y costumbres de las islas; él observa, valora, juzga, poetiza e idealiza el mundo rural y el trabajo del pastor. También interviene en la reforma de caminos, se empeña en prohibir la tala de árboles y promueve medidas para la protección de animales y plantas en sus terrenos; son un tipo de iniciativas que casan con las corrientes conservacionistas y proteccionistas de la época, y están sustentadas por las élites sociales e intelectuales, influenciadas por el forestalismo germánico (Casado, 1996; López Gual, 2017) y tienen un carácter técnico-científico y utilitario. En este contexto encontramos, entre otros, a figuras como Llorenç Garcias Font (1885-1975), Bartomeu Darder Pericàs (1894-1944), Guillem Colom Casanovas (1900-1994) o Miquel Massutí Alzamora (1902-1950).

En torno al lugar común de la «isla de la calma» se ha desplegado durante décadas toda una literatura pastoral ideológicamente comprometida al servicio de los intereses de clase y al proyecto de «vender» la belleza de la isla siguiendo los preceptos del *lobby* Foment del Turisme de Mallorca creado en 1905 para dirigir la promoción del turismo (Horrach, 2015). En este contexto los espacios naturales

son un elemento clave para la identidad regional de las clases altas, y las excursiones campestres son entendidas como un instrumento de regeneración cultural del lugar, como constatan las actividades de la Cofradía de la Belleza creada en 1908 por, entre otros, Anglada Camarasa, Joaquim Mir, John Sirgent Sargent o el mismo Santiago Rusiñol.

La «isla de la calma» es un topos con el que el capitalismo agrario y la racionalidad burguesa han mistificado y colonizado intelectualmente el mundo rural a la par que el espacio de la carne. Con el poder simbólico de la calma, lo rural es absorbido por la sensibilidad del individuo burgués, se elude la realidad y se describe un territorio feliz, educado y ordenado, un apacible paisaje y un lugar favorable para la inspiración y la creación artística; y donde la carne animal actúa como un símbolo natural que articula el poder humano sobre la naturaleza.

Por esta razón, al dormirse en la paz de la isla, Rubén Darío sueña que es un hondero mallorquín y dedica al lugar *La isla de oro* y *El oro de Mallorca*; y por el mismo motivo Miguel de Unamuno quiere dormir como los pastores mallorquines «comer lo que comen los pastores, a dormir en cama de pueblo o sobre la santa tierra» (2004: 306) y, en consonancia con las obras y personalidades de Rusiñol y Darío, escribe artículos como «En la calma de Mallorca» o «En la isla dorada».

Este paisaje literario de la isla de la calma, que ha sido estudiado atentamente desde diversos campos de los estudios literarios (Vall i Solaz, 2001; Barceló, 2010), es un lugar común pastoral tanto en sus versiones más geórgicas como las más bucólicas. Hay calma cuando se suprimen las tareas productivas y con ellas el trabajador y los sujetos que estaban resistiendo las políticas de bajos salarios o la explotación infantil. También hay calma cuando aparece el trabajo rústico sin rastro de miseria, precariedad o dureza y cuando se describe la interacción entre lo humano y el mundo natural poniendo el énfasis exclusivamente en el impacto de lo natural sobre el humano. Es una contemplación burguesa similar a la del paisaje paradisiaco británico de donde eran evacuadas tanto las tareas productivas como quienes sufrían las consecuencias de los cercamientos de los terrenos comunales, como describe en 1958 Raymond William en *Cultura y sociedad* (Vindel, 2019). En Mallorca, incluso hay calma si aparece la explotación y muerte de los animales, que se ritualiza y remarca el poder y dominio del ser humano sobre su entorno. No por casualidad, en sus textos, Rusiñol enlaza montura, matadero, patriarcado y realeza:

«Para ir a este castillo necesitáis cabalgaduras tan personales, que vale la pena de que hablemos de ellas. Ante todo, la montura es un hacinamiento de pieles de cabra y de cordero y tan abundantes que más parece un matadero que otra cosa. Son tan amplias que diríais que subís a un lecho patriarcal o a un trono de pastores» (Rusiñol: 178).

La apelación al matadero de Rusiñol es el tipo de presentación estética de la muerte con la que la literatura ha naturalizado el sacrificar y usar los cuerpos de los

animales, es lo que se ha definido como «el sistema de creencias invisible del carnismo» (Joy, 2020). Se identifica también aquí la cultura de la carne como un lugar de trabajo mediatizado por el género; se hace en el mismo sentido que otorga Bartomeu Font Obrador (1932-2005) al cetro del pastor en *De la pagesia nostrada* (1983).

La promoción turística de Mallorca se potencia con la representación cinematográfica desde la década de 1920, y a partir de entonces el topos de la calma de Rusiñol adaptado al cine contribuye a su sumisión a la industria turística (Cirer, 2009; Barceló, 2000; Buades, 2004; Vives, 2005; Brotons *et al.* 2016). Así, desde principios del siglo xx, lo rural, el trabajador, lo mallorquín y el animal en el campo se convierten en una utilería pintoresca que ilustra postales bucólicas en películas como *El secreto de la pedriza* (1926) de Francesc Aguiló Torrandell o en *Black Jack* (1950) de Julien Duvivier (Bonafille, 2002). En el cine de la década de los 50 el campo desaparece y se prefieren las zonas transformadas por el turismo (Augé, 1993) y los habitantes de la isla se convierten en *atrezzo* de los complejos turísticos; se oculta de esta manera la Mallorca catalana y mísera, reprimida por el franquismo, que se substituye por la Mallorca promovida por las autoridades políticas y que en lo económico se quiere asimilar con la Europa capitalista y en lo cultural con el sur de España (Murray, 2015). Es el periodo de la balearización, el concepto propuesto a finales de los años cincuenta (Horrach, 2015: 9). Esta conciencia de explotación turística y crisis ambiental ligada a la colonización cultural es patente en diversos textos de la segunda mitad del siglo xx, y es un excelente ejemplo de ello la «Editorial» anónima de 1982 de la revista *Llucmajor de pinte en ample*, dirigida entonces por Catalina Font y Maties Garcías:

«(...) per falta d'explotació racional i ben planificada ens hem venut per un plat de lentes: l'enfonsament de l'agricultura, l'oblit de la industrial, la destrucció irreversible del paisatge, la intensificació de la colonització cultural... han estat el preu de fer de Mallorca el lloc d'esplai dels europeus de segona i tercera categoria. No endevades el professor Rossello i Verger ha afirmat que som l'exemple d'economia colonial, on la verdadera producció ha estat suplantada per l'especulació i la sobirania econòmica transferida al capital exterior. És la tristement coneguda balearització» (Anónimo, 1982).¹⁰

¹⁰ «(...) por falta de explotación racional y bien planificada nos hemos vendido por un plato de lentejas: el hundimiento de la agricultura, el olvido de la industria, la destrucción irreversible del paisaje, la intensificación de la colonización cultural... han sido el precio pagado por hacer de Mallorca el lugar de ocio de los europeos de segunda y tercera categoría. No en vano el profesor Rosselló y Verger ha afirmado que somos el ejemplo de la economía colonial, donde la verdadera producción ha sido suplantada por la especulación y la soberanía económica transferida al capital exterior. Es la tristemente conocida balearización».

A pesar que a partir de la década de los sesenta se erige una literatura antipastoral que denuncia el paisaje devastado por el turismo masificado —el tipo de literatura que aquí interpreto está integrado implícitamente en el ideario del *Me ecològic*—, actualmente el mensaje del topos de la «isla de la calma» persiste y pervive con un significado casi intacto y letal para los contextos contaminados; frecuentemente actúa yendo de la mano del ecologismo acrítico y el *greenwashing* y se usa en artículos periodísticos o en promociones de instituciones públicas o negocios privados. Por ejemplo, en el artículo «Mallorca, regreso a la isla de la calma» publicado en *El País* en junio de 2021 se perpetua el mensaje cuando se escribe: «La isla balear es el antídoto para un año claustrofóbico. La fotógrafa inglesa Kate Bellm retrata el inagotable magnetismo de esta isla. Un refugio en el que creadores y ecologistas encuentran tranquilidad e inspiración» (Llano, 2021).

El topos de la isla de la calma usa el poder simbólico de la pastoral para eludir las realidades materiales, propaga una imagen mítica o utópica que rehúye enfrentarse a la realidad económica de la vida rural y no tiene en cuenta la destrucción de la isla que la misma imagen puede provocar. En Mallorca, durante más de cien años, el topos ha ejercido como un instrumento de un imaginario de tipo colonial y, en el contexto contemporáneo, es un método narrativo que tiene la intención de alejar la imagen de la isla asociada al turismo de borrachera para defender la «colonización verde» y pacífica del mundo rural. En el proyecto mallorquín participa tanto la industria turística como los locales —para quienes el contexto les hace más rentable convertir la tierra en espacio vacacional— y los extranjeros acaudalados —que buscan establecerse en un lugar que, según su perspectiva, tiene calidad ambiental y una cultura única y resguardada del paso del tiempo.

Este es el trasfondo común que se encuentra en las «novelas de amenidad» del siglo *xxi*, escritas en lengua alemana, ambientadas en Mallorca y protagonizadas por migrantes (Moss, 2006; Bosch Roig, 2019). Cuando en ellas se sirve cordero al estilo típico de la isla, como en el relato de Andreas Kriminalinski *Ein Geständnis auf Mallorca* incluido en la antología *Mallorca morderisch genieken* (2016), lo más probable es que el cordero no sea de Mallorca.

9. LA DESCOLONIZACIÓN DE LA ISLA DE LA CALMA

La sensibilidad literaria de finales del *xix* y principios del *xx* hacia la naturaleza tiene resultados ambivalentes. Por una parte, la estética pastoral es capaz de crear espacios acríticos y utópicos y reforzar un tipo de pensamiento ambiental igualmente acrítico y utópico. Pero, en cierta medida, también contribuye a configurar la ética ecológica, algo que ocurrió especialmente a partir de la segunda mitad del siglo *xx* cuando la valoración del paisaje confluyó con las teorías científicas sobre el medio ambiente y con las líneas globales críticas. En Mallorca la sensibilidad ambiental

tiene una larga tradición, pero el movimiento ecologista como tal se configura a lo largo de la década de los sesenta y surge en los setenta (Rayó, 2004; Murray, Blázquez y Rullan, 2005; Blázquez, 2008; Mayol, 2017; Serra Riera 2019; Murray *et al.* 2019: 11) y sus líneas se retroalimentan con una literatura de ética antipastoral que denuncia el paisaje devastado por el turismo masificado (Barceló, 2010). Son estos textos los que, de forma más o menos consciente e implícita, se integran en el ideario del *Me ecològic*.

Algunas de las poesías mallorquinas de principios del siglo xx, junto a algunas de las perspectivas conservacionistas y proteccionistas de finales del xix y el primer tercio del xx, muestran una sensibilidad hacia la naturaleza y los animales que anticipa el lenguaje ecologista posterior de quienes abogan por el bienestar animal o se dedican a la divulgación ambiental. Por ejemplo, el periodista Joan Socies considera a la poeta Maria Antònia Salvà la precursora del ecologismo, y reconoce la influencia que tuvo sobre su percepción de la naturaleza; Socies mantuvo secciones fijas durante los años ochenta dedicadas a la crítica ambiental en el periódico *Llucmajor de pinte en Ample*, contribuyendo de esta manera a la educación ambiental de la zona, así como a la denuncia de casos claros de injusticia ambiental. En este caso, la poesía, aun ser acrítica, representa la voz del paisaje y de las criaturas que lo habitan, y así facilitaría el desarrollo, en la esfera pública, de un discurso referido a la defensa del paisaje o de los derechos de los animales. Proponemos pues que la poética acrítica si bien ha sido utilizada por la industria turística para crear una determinada imagen idealizada de Mallorca, también ha contribuido a crear cierta sensibilidad crítica; y que si se ponen en diálogo los clásicos con el pensamiento contemporáneo sobre ecología y animales pueden descubrirse conexiones cruciales entre ellos.

En este sentido, el espacio creado por la «escuela mallorquina» influye en la sensibilidad de Llorenç Vilallonga (1897-1980). En *Bearn* (1956), el autor trata la decadencia del modo de vida y productivo propio de la aristocracia rural mallorquina a finales del xix y en los setenta se enfrenta al topos de la isla de la calma; en *Andrea Victrix* (1974) plasma los peligros del turismo de masas (Simbor Roig, 2006; Ventayol Bosch, 2013); y en sus artículos periodísticos desarrolla una ética ecologista relacionada con las tesis de Oswald Spengler (1880-1936) que había leído durante la década de los veinte. En estos artículos afirma que no existe el progreso infinito, describe el sentimiento de decadencia por la masificación urbana, critica el distanciamiento respecto a la agricultura orgánica y explicita su rechazo a los abonos inorgánicos (Ferrà Ponç, 1996, 27-28). Estas críticas se condensan en el relato «L'ovella» (1972), donde describe como una oveja que salta la valla provoca el choque de dos coches con un camión y muere atropellada. Ante la escena, la policía discute quien ha sido el culpable. La conclusión es que la culpable ha sido la oveja:

«(...) El culpable era una de las criaturas más bondadosas de la Creación, que figura en el Evangelio como símbolo de la paz, a la cual no se podía multar porque nada poseía, ni ejecutar, porque estaba muerta: una oveja candorosa» (Vilallonga, 1974, pp. 223-225).

En el relato de Vilallonga, eres culpable por estar o, mejor dicho, por seguir estando allí donde no deberías. Se condensa en tu muerte todos los factores derivados de la colonización del interior de la isla: la motorización, la restricción de los caminos, la urbanización, los obstáculos a la trashumancia y el abandono de las estructuras para el pastoreo que obligan a construir estructuras que limitan el espacio de los rebaños. Evoca al mismo contexto la violación de una oveja que describe Biel Mesquida (1947) en *a Puta marès [ahí]* (1978). En la escena se retrata el fin de un determinado orden social (Fernández, 2000: 167); pero, sobre todo, Mesquida relata una escena trágica que condensa décadas de violación de la tierra, sella definitivamente la severidad antipastoral de la nueva literatura y proclama el fin del paisaje idílico y también de la narrativa donde las ovejas simbolizaban el control pacífico de la naturaleza por parte de los humanos.

En la oveja atropellada y en la violada aparece la escisión definitiva entre humano y bestia sellada por las técnicas de ganadería intensiva diseñadas para satisfacer las necesidades del mercado de la carne. Las ovejas violentadas que desde los sesenta pueblan la literatura mallorquina, como las de Vilallonga y Mesquida, se enfrentan al topos de la isla de la calma. También lo hacen, con crítica, pero sin nostalgia por el pasado, Antonia Vicens en *39 graus a l'ombra*; Maria Antònia Oliver en *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, Guillem Frontera, en *Els carnisers*, Gabriel Janer en *La dama de les boires* (1987) y, más recientemente, el integrante del grupo Antònia Font, Joan Miquel Oliver i Ripoll en *Alexandra Schneider und ihr Casiotone* (2018), donde narra la invasión extraterrestre de unos alemanes del futuro y la conversión de los humanos en zombis-cabra. Son estos autores, entre otros, quienes crean un marco donde criticar la perversidad de asociar modernidad y progreso con un turismo masificado y una industrialización que actúan sin tener en cuenta sus externalidades negativas; y estos son los argumentos que va incorporando progresivamente el discurso contemporáneo ecologista, vegetariano y vegano. En definitiva, la narración mallorquina a partir de los sesenta contiene una historia de reclamación ecológica realizada a partir del rechazo a conceptos que se han impuesto para describir la isla, como al topos de «la isla de la calma» y también a la figura mitificada del archiduque Luís Salvador de Austria a quien, con el tiempo, se le ha convertido en un paladín del ecologismo *avant la lettre*.

Encabezan la deconstrucción del archiduque textos como los de Guillem Frontera y Gabriel Janer. El primero, describiendo el archiduque como alguien que aplicaba derechos y prácticas medievales sobre los cuerpos y las almas (Frontera, 2005: 106; Llop, 2015: 130); el segundo, otorgando protagonismo a Catalina Homar

Ribes (1869-1905), amante del noble, y concibiéndola como símbolo de toda la isla, alguien que vende su vida, su consciencia y su cuerpo a los poderes económicos para acabar siendo consumida.

La literatura repele de este modo la colonización intelectual de la isla, derivada de la explotación de conceptos propuestos por Rusiñol o el archiduque; y la literatura revela como los símbolos heredados de calma, belleza y paisaje ideal han sido despojados de significado por parte de la industria hasta el punto que ellos mismos han aniquilado las aspiraciones de conseguir esta misma calma y belleza e incluso han impulsado la misma desaparición del paisaje rural y, con él, las posibilidades de desarrollar economías agrícolas o ganaderas.

En esta línea, Mateu Moro presagiaba en un artículo periodístico de 2008 la inminente desaparición del «paisaje mallorquín de postal», el que se ha construido como el ideal y está formado por olivos centenarios, almendros en flor, molinos de viento, bancales de la sierra y ovejas pastoreando. En los mismos términos, una década antes, el británico Roderic Jeffries describió la colonización del interior de la isla en la novela policíaca *An Enigmatic Disappearance: An Inspector Alvarez Mystery* (1998):

«Álvarez se desvió de la carretera de Playa Nueva hacia un carril que se torcía y giraba como una atormentada serpiente. Disminuyó la velocidad, por elección y por necesidad. Aquí, a pesar de su cercanía a la costa, se hallaba la verdadera Mallorca, preservada porque a los extranjeros sólo les interesaba la primera línea de costa. Aquí había ovejas y cabras, higos que maduraban, rastrojos de las cosechas... Al doblar una curva, apareció un cartel con el número de Ca'n Nou. Frenó y miró a través de un campo para ver una gran villa recién construida. La verdadera Mallorca, al menos más allá de las montañas, sólo podía existir en una mente nostálgica, se dijo con amargura. Los extranjeros tenían dinero y el dinero había corrompido el pasado, así como el presente y el futuro» (Traducción propia).

10. CONCLUSIONES

En este capítulo he tratado los modos con los que diversas cosmovisiones y contextos culturales impactan sobre los marcos productivos y de consumo alimentario. Para ello, he iluminado la propuesta productiva Me Ecològic de Mallorca, que propone un cambio radical sociocultural; desde un punto de vista metodológico, también he abordado las potencialidades de las humanidades ambientales para la comprensión de la industria cárnica en el contexto actual.

Primero, la práctica del Me Ecològic propone una reorganización productiva que persigue impulsar un cambio sociocultural, de cosmovisión, de las costumbres y de la dieta, en lo que es una especie de reasentamiento temporal y espacial y que tiene como objetivo final el evitar el colapso de la isla; con una orientación similar

al que se ha detectado en otras islas y en otras épocas (Kirch *et al.* 1991; Erickson, 2000). Así, el Me Ecològic es una elaboración conceptual y ético-histórica compleja, ya que propone una redefinición de los conceptos de progreso y modernidad construidos en oposición a la naturaleza y conforme a su explotación, y que —como describe Charbonnier (2020)— desde los inicios de la modernidad europea asocian el progreso económico y social con la libertad de los humanos y la abundancia material. El Me Ecològic propone una redefinición de los conceptos de modernidad y progreso para que estos sean construidos conjuntamente con la naturaleza, respetando sus tiempos y sus espacios, buscando la libertad del conjunto de los animales y su re-vinculación con su entorno ecosocial inmediato para de este modo garantizar la supervivencia del paisaje, y anteponiendo el uso de los saberes vernáculos así como ideas de decrecimiento frente a la abundancia material.

Los métodos que adopta el proyecto en contra del colapso implican una labor de descolonización textual, al incluir literaturas de liberación y resistencia y excluir literaturas de opresión. Así, se apuesta por la incorporación de textos que son una aproximación radical a los calendarios de la naturaleza, a la salvaguarda de los conocimientos locales orgánicos, al patrimonio, a la biodiversidad, a la consecución de la justicia ambiental y la soberanía alimentaria, y a la valoración del trabajo rural y que es conocedor del ecosistema inmediato; y se apuesta por la exclusión de la literatura científico-técnica industrial encaminada a intensificar la ganadería, expandir el sector y satisfacer las necesidades del mercado y que no contempla las externalidades de este proceso. En el mismo sentido, el proyecto también se resiste irremediablemente a las peligrosas mistificaciones de las metanarrativas opresivas transmitidas por la literatura turística y la literatura pastoril ingenua e ideológicamente al servicio de los intereses de clase, del capitalismo agrario y el proyecto de «vender» a cualquier precio la belleza de la isla y que, en un contexto de turismo masificado, excluye los problemas de la isla y la voz del trabajo rural.

Segundo, y desde una conciencia vegana, con la observación del Me Ecològic he querido desvelar la importancia que tiene el observar y analizar un proyecto productivo desde el punto de vista de las humanidades ambientales para entender, desentrañar y exponer crisis ambientales contemporáneas de distinta índole, para desafiar las narrativas dominantes sobre el consumo de carne y para remodelar la concepción de los animales no humanos como meros materiales pasivos y al servicio de los humanos. Si bien la industria de la carne implica una de las relaciones de poder más violentas de la contemporaneidad, por implicar el sacrificio de millones de vidas cada año, coincido con especialistas en estudios animales (Wright, 2015, 2017; Geier, 2017; McCorry y Miller, 2019) en considerar que el tema está insuficientemente interrogado por los estudios históricos, literarios y culturales; y considero que si no se trata de forma completa y coherente, la industria ganadera intensiva logra eclipsar la realidad del mundo rural y sus injusticias. Por lo tanto,

propongo, en la línea de los especialistas en estudios animales y veganos, la necesidad de impulsar estudios de la representación de los animales, y así ofrecer a historiadores, filólogos, novelistas y artistas creativos los recursos formales necesarios para representar la vida y muerte de los animales de granja. Propongo que afrontar el asunto, especialmente desde un compromiso ético y político, puede colaborar en la difícil tarea de descolonizar la estética, la historia, la literatura y la cultura, como lugares de monopolio y preeminencia humana y, de esta manera, promover prácticas post-antropocéntricas.

11. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADAMS, C. J. (2020), *The Pornography of Meat*, Bloomsbury Publishing USA.
- ALZAGA RUIZ, A. (2005), «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos/The trip to Mallorca in the nineteenth century: the configuration of the romantic myth and its artistic itineraries», *Espacio, tiempo y forma*, n.º 18/19, pp. 163-193
- ANÓNIMO. (1982), «Editorial. Basta d'urbanitzacions!», *Llucmajor de pinte en ample*, n.º 7, p. 3.
- ARMIERO, M. (ed.) (2014), *Teresa e le altre: Storie di donne nella Terra dei fuochi*, Jaca Book.
- BALANZÓ I GUERENDIÀIN, F. (1982), *Les Gloses mallorquines: estructura i funcions*, (tesis doctoral), Universitat de Barcelona.
- BALLESTER COLL, J.A. (2019), «El Soundscape de Maria Antònia Salvà. La poesia com a descripció d'espais sonors», *Actes de les III Jornades d'Estudis Locals de Llucmajor: 150è Aniversari de Maria Antònia Salvà (1869-2019)*.
- BARAD, K. (2007), *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press.
- BARCELÓ PINYA, X. (2010), «A través del mirall: autoimatges mallorquines en la novel·la illenca recent», *Revista Internacional de Catalanística= Journal of Catalan Studies*, vol. 13, n.º 4, pp. 60-82.
- BARCELÓ PONS, B. (2000), «Història del turisme a Mallorca», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, vol. 50, pp. 31-55.
- BARCELÓ PONS, B. y FRONTERA PASCUAL, G. (2000), «Historia del turisme a les Illes Balears», en: DD.AA. *Welcome! Un segle de turisme a les Illes Balears*, La Caixa, pp. 15-36.
- BECKER, G.S. (2002), «The Age of human capital», en: Lazear, E.P. (ed.), *Education in twenty-first century*, The Hoover Institute.
- BENNETT, J., CHEAH, P., ORLIE, M. A. y GROSZ, E. (2010), *New materialisms: Ontology, agency, and politics*, Duke University Press.
- BINIMELIS SEBASTIÁN, A., GINARD BUJOSA, A. y ORDINAS GARAU, A. (2005), «La mecanización agraria en las islas Baleares durante el período de la autarquía (1946-1960)», *Investigaciones geográficas*, n.º 38, pp. 113-131
- BINIMELIS SEBASTIÁN, J. y ORDINAS GARAU, A. (2012), «Agricultura y postproductivismo en las Islas Baleares. La payesía isleña en los albores del siglo XXI», *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. 16.
- (2015), «La mecanización del campo en las Islas Baleares (1960-1970). El tránsito de la agricultura tradicional a la industrial», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n.º 68, pp. 347-368.
- BINIMELIS SEBASTIÁN, J., SALVA TOMAS, P. A., GINARD LUJOSA, A. y ORDINAS GARAU, A. (2006), «La sucesión generacional que podría garantizar el futuro de la payesía es prácticamente imposible según un equipo de geógrafos de la UIB», <<http://www.uib.es/servi/comunicacio/sc/projectes/arxiu/nousprojectes/gsdp/gsdpcast.pdf>>
- BISCARINI, F., NICOLAZZI, E. L., STELLA, A., BOETTCHER, P. J. y GANDINI, G. (2015), «Challenges and opportunities in

- genetic improvement of local livestock breeds», *Frontiers in genetics*, vol. 6, n.º 33.
- BLÁZQUEZ, M. (2008), «Las “moratorias” baleares», *Ecología política*, n.º 35, pp. 69-72.
- BONNÍN, F. X. (2019), «L'arxiu del so i de la imatge de Mallorca (ASIM)», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, vol. 1, pp. 81-86.
- BOSCH ROIG, G. I. (2019), «Mallorca en el imaginario alemán: la literatura de amenidad. Imagonautas», *Revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, n.º 14, pp. 50-63.
- BOURDIEU, P. (1987), «Los tres estados del capital cultural», *Sociológica*, 2 (5) (1987), pp. 11-17.
- BROTOS, M., MURRAY-MAS, I. y BLÁZQUEZ-SALOM, M. (2016), «Viaje de ida y vuelta, al mito. La contribución del cine a la formación de la iconografía turística de Mallorca», *Anales de Geografía*, vol. 36, n.º 2, pp. 203-236.
- BUADES, J. (2004), *On brilla el sol. Turisme a Balears abans del boom*, Res Publica Edicions.
- CARTANÀ I PINÉN, J. (1996), «Ingenieros agrónomos y fomento agrícola: la difusión de la “nueva” agricultura en la España decimonónica», *Arbor*, vol. 155, n.º 609, pp. 93-112.
- CASACUBERTA I ROCAROLS, M. (1996), «Santiago Rusiñol a Mallorca. La interpretació artística del paisatge illenc entre els jardins abandonats i L'illa de la calma», *Randa*, n.º 38, pp. 5-42.
- CASADO, S. (1996), *Los primeros pasos de la ecología en España*, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación y Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- CASANOVAS i Prat, J. (1998), «L'ensenyament agrícola a Catalunya (1912-1939)», *Recerques: història, economia, cultura*, n.º 37, pp. 81-108.
- CHARBONNIER, P. (2017), «A genealogy of the Anthropocene: The end of risk and limits», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 72, n.º 2, pp. 199-224.
- (2020), *Abondance et liberté: une histoire environnementale des idées politiques*, La Découverte.
- CIRER, J. C. (2009), *La invenció del turisme de masses a Mallorca*, Edicions Documenta Balear.
- COLL LLOMPART, M. (2012), «La revista *Tresor dels avis* i la tasca d'Andreu Ferrer i Ginard», en: *La recerca folklòrica: persones i institucions*, Universitat de les Illes Balears.
- CONTESTÍ, B. y BARCELÓ, I. (1983), «L'ovella mallorquina, una raça vividora i forta», *Llucmajor de pinte en ample*, octubre, n.º 26, p. 23.
- DERRIDA, J. (2008), *The animal that therefore I am*, Fordham Univ Press.
- ERICKSON, J. D. y GOWDY, J. M. (2000), «Resource use, institutions, and sustainability: a tale of two Pacific Island cultures», *Land Economics*, vol. 76, n.º 3, pp. 345-354.
- F.B. (1982), «Ecologia i ara?», *Llucmajor de pinte en ample*, n.º 10, p. 20.
- FERNÁNDEZ, J. A. (2000), *Another country: sexuality and national identity in Catalan gay fiction*, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association.
- FERRÀ-PONÇ, D. (1997), *Escrips sobre Llorenç Villalonga*, L'Abadia de Montserrat.
- FIDDES, N. (2004), *Meat: A natural symbol*, Routledge.
- FONT OBRADOR, Bartomeu (1983), «De la pagesia nostrada», en: Llabrés, J. i Vallespir, J., *Els nostres arts i oficis d'antany*, Museu Arqueològic La Porciúncula.
- GALMÉS SANXO, S. (1909), Rosselló, P. (a cura de) (1994), *Narrativa/2. Relats breus i proses literàries*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 25-28.
- GAME, A. (2001), «Riding: Embodying the Centaur», *Body and Society* vol. 7, núm. 4.
- GEIER, T. (2017), *Meat Markets: The Cultural History of Bloody London*, Edinburgh University Press.
- GENER, J. (1925), «Tonada de tondre», en: Garí, C.M. (2016), *L'obra del cançoner popular de catalunya a Algaida, Pina i Randa* (Treball fi de màster), UIB, p. 73.
- GERBER, P. J., STEINFELD, H., HENDERSON, B., MOTTET, A., OPIO, C., DIJKMAN, J. y TEMPIO, G. (2013), *Tackling climate change through livestock: a global assessment of emissions*

- and mitigation opportunities. Food and Agriculture Organization of the United Nations*, Food and Agriculture Organization of the United Nations.
- GUHA, R. (2000), *The unquiet woods: ecological change and peasant resistance in the Himalaya*, University of California Press.
- HAAN, C. de (2006), *Livestock's long shadow. Environmental issues and options Food and Agriculture Organization of the United Nations*, Food and Agriculture Organization of the United Nations <http://www.virtuallcentre.org/enlibrary/key_pub/longshad/A0701E00.Pdf>
- HARAWAY, D. (2016), *Staying with the Trouble. In Staying with the Trouble*, Duke University Press.
- (1991), *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge.
- (1997), *Modest Witness @ Second Millennium: FemaleMan Meets OncoMouse: Feminism and Technoscience*, Routledge.
- (2003), *The Haraway Reader*, Routledge.
- HENNING, B. (2011), «Standing in Livestock's "Long Shadow": The Ethics of Eating Meat on a Small Planet», *Ethics & the Environment*, vol. 16, n.º 2, pp. 63-93.
- HORRACH, B., (2015), *Aprendiendo de la Balearización. Mallorca, un laboratorio internacional del turismo de masas y de conformación de los destinos maduros litorales* (Tesis doctoral), UPC.
- HUGGAN, G. y TIFFIN, H. (2015), *Postcolonial ecocriticism: Literature, animals, environment*, Routledge.
- IOVINO, S. (2016), *Ecocriticism and Italy: ecology, resistance, and liberation*, Bloomsbury Publishing.
- IOVINO, S. y OPPERMAN, S. (eds.) (2014), *Material ecocriticism*, Indiana University Press.
- JOY, M. (2020), *Why we love dogs, eat pigs, and wear cows: An introduction to carnism*, Red Wheel.
- JULIÀ CAPDEVILA, L. (1996), «Lectures de Maria-Antònia Salvà», L'Abadia de Montserrat.
- KIMBRELL, A. (2010), «Cold Evil: The Ideologies of Industrialism», en: Imhoff, D. (ed.), *The CAFO Reader: The Tragedy of Industrial Animal Factories*, Foundation for Deep Ecology, pp. 29-43.
- KIRCH, P. V., FLENLEY, J. R. y STEADMAN, D. W. (1991), «A radiocarbon chronology for human-induced environmental change on Mangaia, southern Cook Islands, Polynesia», *Radiocarbon*, vol. 33, n.º 3, pp. 317-328.
- LATOUR, B. (1993), *We Have Never Been Modern*, Harvester Wheatsheaf.
- LEONTI, M. y CASU, L. (2013), «Traditional medicines and globalization: current and future perspectives in ethnopharmacology», *Frontiers in pharmacology*, vol. 4, n.º 92.
- LEONTI, M., RAMIREZ, F., STICHER, O. y HEINRICH, M. (2003), «Medicinal flora of the Popoluca, Mexico: A Botanical systematical perspective», *Economic Botany*, vol. 57, n.º 2, pp. 218-230.
- LLANO, P. de (2021), «Mallorca, regreso a la isla de la calma», *El País*, 12 de junio.
- LLOMPART, X. (2022), «Ens agradaria que el segell eco-balear fos una realitat», *Va de vi Balears*, febrero.
- LÓPEZ GUAL, M. (2017), *El moviment ecologista a Menorca*, (Trabajo fin de màster), UB y UOC.
- MANERA, C. (2001), *Història del creixement econòmic de Mallorca*, Lleonard Muntaner.
- MARTORELL PAQUIER, D. (2018), «Els xeremiers al «Calendari Folkloric» de Rafel Ginard Bauçà», *Caramella: revista de música i cultura popular*, n.º 39, pp. 67-71.
- MARULL, J., FONT, C., TELLO, E., FULLANA, N., DOMENE, E., PONS, M. y GALÁN, E. (2016), «Towards an energy-landscape integrated analysis? Exploring the links between socio-metabolic disturbance and landscape ecology performance (Mallorca, Spain, 1956-2011)», *Landscape Ecology*, n.º 31, pp. 317-336.
- MAYOL ARBONA, G. (2017), *Les mobilitzacions ciutadanes a Mallorca durant l'etapa autonòmica (1983-2013) en defensa del territori, els drets socials, la cultura i l'autogovern* (Tesis doctoral), Universitat de les Illes Balears.
- MCCLATCHY, W. C. (2005), «Exorcizing misleading terms from ethnobotany»,

- Ethnobotany. Ethnobotany Research and Applications*, vol. 3.
- MCCORRY, S. y MILLER, J. (eds.) (2019), *Literature and Meat since 1900*, Springer International Publishing.
- MESQUIDA, B. (1978), *Putà-Mares (ahi)*, Iniciativas Editoriales Barcelona.
- MIRALLES, J., BAUÇA, C., CANALS, C. y SASTRE, L. (2016), «Entorn de l'Arxiu d'Història Oral Joan Miralles (AHOJM)», *Miscel·lània d'homenatge a Joan Martí i Castell*, Publicacions URV.
- MOREY, R. (1926), «El ball a Mallorca», en: Jaquetti, P. (1997), *Materials Vol. VII, Memòries de missions de recerca*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 169.
- MORO, M., (2008), «Se'n van les ovelles de la postal», en: *Opinió. DBalears*, 17 de febrero.
- MOSS, L. A. G. (ed.) (2006), *The Amenity Migrants: Seeking and Sustaining Mountains and their Cultures*, CABI.
- MURRAY, I., JOVER-AVELLÀ, G., FULLANA, O. y TELLO, E. (2019), «Biocultural heritages in Mallorca: Explaining the resilience of peasant landscapes within a Mediterranean Tourist Hotspot, 1870–2016», *Sustainability*, vol. 11, 1926.
- MURRAY, I. (2012), *Geografies del capitalisme balear: poder, metabolisme socioeconòmic i petjada ecològica d'una superpotència turística*, Univeritat de les Illes Balears.
- MURRAY, I., BLÁZQUEZ, M. y RULLAN, O. (2005), «Las huellas territoriales de deterioro ecológico. El trasfondo oculto de la explosión turística en Baleares», *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. IX, núm. 199.
- NIXON, R. (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press.
- OLIVER, M.A. (1999), *Joana E.*, Edicions 62.
- ORR, D. W. (2002), *Human ecology as a problem of ecological design. In The Nature of Design*, Oxford University Press.
- PARÉS, P. M., PEREZGROVAS, R. y JORDANA, J. (2011), «Comparison of four European endangered red sheep based on fleece characteristics», *Animal Genetic Resources/*
- Resources génétiques animales/Recursos genéticos animales*, vol. 48, pp. 85-91.
- PARRY, J. (2009), «Oryx and Crake and the new nostalgia for meat», *Society & Animals*, vol. 17, n.º 3, pp. 241-256.
- PAYERAS, LL. (1990), «L'ovella roja», *Inca*, n.º 21, pp. 19-20.
- PAYERAS, LL., FALCONER, J. (1998), *Races autòctones de les Illes Balears*, Agència per al Desenvolupament Rural Consorci per al Foment del l'Ús de la Llengua Catalana.
- PETRINI, C. (2003), *Slow food: The case for taste*, Columbia University Press.
- (2009), *Terra Madre: Forging a new global network of sustainable food communities*, Chelsea Green Publishing.
- PIEDRAFITA ARILLA, J. (2014), «Cent anys de millora genètica del bestiar a Catalunya», *Dossiers agraris*, n.º 16, pp. 149-156.
- PONS, A., RULLAN, O. y MURRAY, I. (2014) «Tourism capitalism and island urbanization: tourist accommodation diffusion in the Balearics, 1936-2010», *Island Studies Journal*, vol. 9, n.º 2, pp. 239-258.
- PONS, L. (2016), *Caracterización genética del ovino de las Islas Baleares*, (Tesis doctoral), Universidad de Córdoba..
- POTTS, A. (2016), «What is Meat Culture?», en: *Meat culture*, Brill, pp. 1-30.
- QUINN, E. y WESTWOOD, B. (eds.) (2018), *Thinking Veganism in Literature and Culture: Towards a Vegan Theory*, Springer.
- RAPHAELY, T. y MARINOVA, D. (2014), «Flexitarianism: a more moral dietary option», *International Journal of Sustainable Society*, vol. 6, n.º 1-2, pp. 189-211.
- RAYÓ, M. (2004), «L'ecologisme a les Balears», *Col. Quaderns Història Contemporània de les Balears*, n.º 42.
- RIERA, C. (2013), «Discurso leído el 7 de noviembre de 2013 en su recepción pública por la Excma. Sra. D.ª Carme Riera y contestación del Excmo. Sr. D. Pere Gimferrer», Real Academia Española.
- ROCA ARAÑÓ, F. (2019), *La imagen de Mallorca en la novela del exilio alemán. Torquemadas Schatten de Karl Otten, das Trojanische Pferd de Franz Blei y der Schmelztiegel de Marte Brill*, (tesis doctoral), UIB.

- ROQUETA, R. (1922), «Teories d'herència», *Agricultura. Revista agrícola catalana*, n.º 8, abril.
- ROSSELL I VILA, M. ([1918]1922), «La ramaderia balear», en: *Agricultura: revista agrícola catalana*, vol. 6 n.º 4, pp. 87-90
- (1922), *La reproducció i l'herència en el bestiar*, Escola Superior d'Agricultura.
- (1927), «Engreixament d'ovelles», en: *Agricultura i ramaderia*, pp. 548-550.
- ROSSELLÓ BORDOY, G. (1991), «Lluís Salvador d'Habsburg-Lorena i els arrels àrabs del català de Mallorca», *Estudis Baleàrics*, n.º 41, pp. 69-86.
- ROSSELLÓ BOVER, P. (2006), *La narrativa i la prosa a Mallorca a l'inici del segle XX*. L'Abadia de Montserrat.
- ROY, A (2016), *The End of Imagination*, Haymarket Books.
- (2017), *The Ministry of Utmost Happiness*, Penguin Random House India.
- RUSIÑOL, S. (1922) [1950], *La isla de la calma*, Editorial Juventud.
- RUSIÑOL, Santiago (1976), *Obres completes*, Selecta.
- SALVÀ, M.A., [1926] (1981), «Temps de metles», *Espigues en flor*, Editorial Moll.
- SERRA RIERA, M. (2019), «La sociabilidad y la sociabilización de un movimiento nuevo. El ecologismo en Mallorca durante la Transición», en: Moreno Seco, M. (coord.) (2018), Fernández Sirvent, R. y Gutiérrez Lloret, R. (eds.), *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Universidad de Alicante, pp. 1211-1224
- SERVA SALVÀ, U. y JULIÀ, C. (1983), «N'Ursula Barraca, un testimoni popular», *Llucmajor. De pinte en Ample*, abril.
- SIMBOR ROIG, V. (2006), «Llorenç Vilallonga: la ironia o la civilització», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, n.º 41, pp. 193-216.
- SODHI, M. (2008), *Embodied knowing: An experiential, contextual, and reflective process*, Adult Education Research Conference.
- SOLER, M. (2008), «“Una gota de terra”: El paisatge mallorquí a la prosa pictòrica de Santiago Rusiñol», *Zeitschrift für Katalanistik*, n.º 21, pp. 11-38.
- TELLO, E.; JOVER, G.; MURRAY, I.; FULLANA, O.; SOTO, R. (2018), «From Feudal Colonization to Agrarian Capitalism in Mallorca: Peasant Endurance under the Rise and Fall of Large Estates (1229–1900)», *J. Agrar. Chang.* n.º 18, pp. 483–516.
- TOMÀS I CARBONELL, M. (1996), «Toponímia. Llucmajorers a s'Aranjassa i Son Sunyer (V)», *Llucmajor de pinte en ample*, n.º 165, pp. 26-28.
- TOMÀS, B. y JULIÀ, C. (1982), «Els “cans de bestiar”, una raça arrelada a Mallorca», *Llucmajor de pinte en ample*, octubre, p. 20.
- VALRIU LLINÀS, C. (2018), «La literatura oral a les Illes Balears: la tasca dels folkloristes», *EHumanista/IVITRA*, vol. 9, pp. 31-47.
- VENTAYOL BOSCH, S. (2013), *Llorenç de Villalonga i la novel·la antiutòpica: estudi d'Andrea Vicitrix* (Tesis doctoral), Universitat Pompeu Fabra.
- VILLALONGA, LL. (1974), «L'ovella», *Narracions*, Dopesa.
- VINDEL, J. (2019), «Raymond Williams: pasado y presente del materialismo cultural», *Ecología política*, n.º 57.
- VIVES REUS, A. (2005), «La biblioteca del Foment del Turisme de Mallorca», *XXIV Jornades d'Estudis Històrics Locals-XVII Jornades d'Història de l'Educació dels Països de Llengua Catalana*, pp. 309-317.
- VIVES RIERA, A. (2020), «De roques, pins i mar blava. Mallorca: de l'alteritat turística a la subjectivitat política», *Plecs d'història local*, n.º 177, pp. 14-17.
- WRIGHT, L. (2015), *The vegan studies project: Food, animals, and gender in the age of terror*, University of Georgia Press.
- (2017), «Introducing vegan studies», *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 24, n.º 4, pp. 727-736.
- YATES, J. (2017), *Of Sheep, Oranges, and Yeast: A Multispecies Impression*, University of Minnesota Press.
- ŽYLIŃSKA, J. (2015), «Bioethics Otherwise, or, How to Live with Machines, Humans, and Other Animals», *Teksty Drugie*, n.º 1, pp. 211-230.

