

Entrevista a Jaime Vindel en torno a su último libro *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*

ADRIÁN ALMAZÁN

El pasado año 2020 el investigador Jaime Vindel Gamonal nos ha regalado uno de los aportes más fértiles al pensamiento ecosocial contemporáneo de los últimos tiempos. Vindel, investigador Ramón y Cajal del Instituto de Historia del CSIC, ha manufacturado una valiosísima aproximación a algunas de las preguntas más escurridizas a la hora de comprender tanto el despliegue de la sociedad industrial capitalista (o sociedad fósil, desde su punto de vista) como posibles vías de salida de la misma: ¿de qué manera esta forma de sociedad se ha entremezclado con nuestros imaginarios sociales? ¿qué implicaciones políticas tiene esa dimensión imaginaria de nuestra sociedad fósil?

A continuación os compartimos el resultado de una conversación con el autor sobre algunos de los conceptos clave de su obra, sobre sus potencialidades y limitaciones.

Adrián Almazán (AA): Querido Jaime. Gracias en primer lugar por mostrarte dispuesto a entablar esta pequeña charla. Es para mí un lujo poder contar con tu opinión y reflexiones más allá del espacio de la lectura en solitario del libro.

Jaime Vindel (JV): Muchísimas gracias a tí por la invitación. Además, de un lujo, para mí es un reto estimulante porque tu propuesta me ha llevado a pensar sobre aspectos que quizás en el libro no quedaban del todo claros, o que merecería la pena explorar de manera más minuciosa en futuros trabajos.

AA: Ya desde el subtítulo, «Imaginario de la energía y crisis ecosocial», se apunta a que uno de los conceptos clave en la propuesta de tu libro es precisamente el de imaginarios. ¿Cómo entiendes, sintéticamente, esa noción de imaginario?

JV: Entiendo los imaginarios como la producción de percepciones, afectos, cosmovisiones y discursos con una capacidad suficiente para construir nuevos sentidos comunes de época. Desde esa perspectiva, el libro analiza cómo, en el contexto europeo del siglo XIX, la derivación fósil del modo de producción industrial se vio acompañada tanto de la gestación y los desarrollos de la ciencia termodinámica como de la creación en torno a ella de una serie de imaginarios. La termodinámica acuñó un nuevo concepto de energía, que otorgaba un contenido científico a una necesidad que se tornó imperativa para el capitalismo fosilista: medir y maximizar el gasto energético por cada unidad de tiempo.

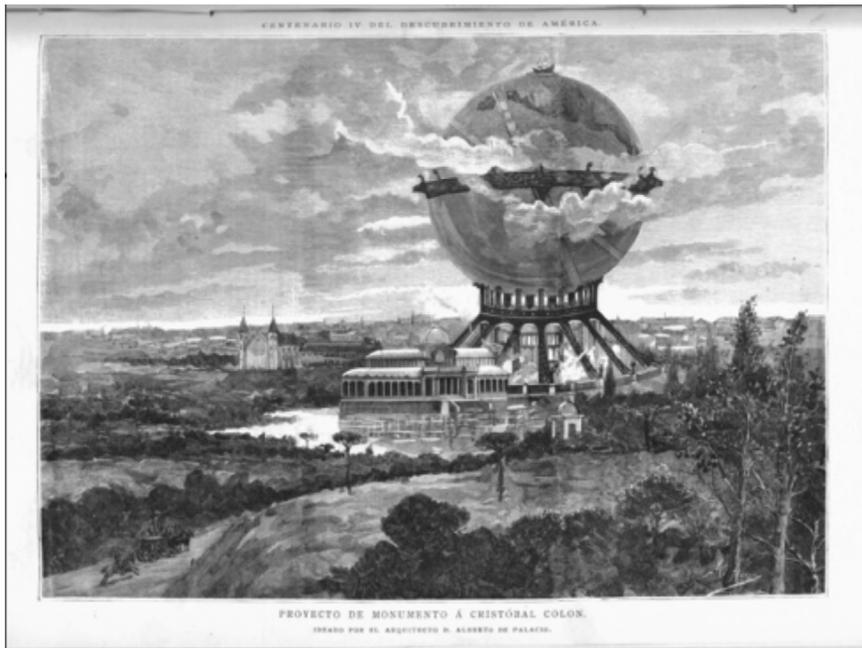
En este sentido, el libro dialoga con las tesis de Andreas Malm, quien plantea que el nuevo régimen industrial fósil favoreció la producción de plusvalía relativa, esto es, la intensidad de la explotación del trabajo por cada fragmento temporal. Como parte de esa transformación, el carbón era una fuente energética más explosiva que las corrientes de agua. La plusvalía absoluta, donde la explotación se basaba más bien en el número total de horas trabajadas, fue perdiendo peso cuando la conquista de la jornada laboral de diez horas se hizo incompatible con las corrientes de los ríos, que por su intermitencia exigían que los trabajadores y trabajadoras pasaran más tiempo en la fábrica. Lo que rastreo en el ensayo es el modo en que este tránsito fue respaldado por parte de la ciencia termodinámica aplicada a ámbitos como la fisiología del trabajo, que trataba de minimizar la disipación de la energía en los procesos productivos y de atajar sintomatologías como la fatiga de los trabajadores, un fenómeno en el que la imaginación decimonónica quiso ver una manifestación de la entropía.

Por lo demás, frente a otras posiciones críticas contemporáneas, que tienden a identificar a la ciencia de la energía con un dispositivo de control social, no me interesa negar la validez de sus formulaciones, pero sí recalcar que la termodinámica fue mucho más que una revolución postmecanicista en el campo de la física. Lo cierto es que la constitución de la energía en el verdadero *leit motiv* de los debates científicos del siglo XIX –incluso por delante de la biología

evolutiva— se vio acompañada de la aparición de toda una serie de discursos e imágenes que legitimaron una percepción de la sociedad y del conjunto del cosmos que debe ser objeto de crítica radical.

Básicamente, esa operación respondió a una naturalización de la percepción industrialista del universo por la cual la especie humana se encontraba llamada a canalizar la energía que este contiene en beneficio de la generación de una riqueza material exponencial. Así, por ejemplo, la tendencia a la disipación de la energía, que relacionamos con la segunda ley de la termodinámica, se relacionó con la vida disipada (incluyendo en esto connotaciones relativas a la moral sexual) de quienes se resistían a someterse a los dictados de la relación salarial. Esos individuos eran percibidos como voluntades díscolas respecto al mandato divino por el cual la articulación entre industria, capitalismo y combustibles fósiles debía maximizar, a través de la producción de bienes y servicios, los procesos de transformación de la energía descritos por la primera ley de la termodinámica. La tensión entre conservación y disipación de la energía atravesó así los imaginarios utópicos y distópicos del periodo —desde la realización cornucópica de la sociedad industrial hasta la muerte térmica del universo—, pero ante todo se dispuso como una forma de gobernanza que reforzaba las nuevas relaciones de poder al interior y más allá de las fábricas.

En el plano cosmovisivo, la cultura visual del siglo XIX muestra una relación multivalente con los imaginarios productivistas. Por poner solo unos ejemplos, encontramos allí el romanticismo del paisaje pintoresco, que anhela una reconexión amable con la naturaleza perdida, donde se entremezclan elementos propiamente nostálgicos con la creación de comunidades experimentales, como en los proyectos impulsados por John Ruskin en clave anti industrialista alrededor del distrito de los Lagos. Pero también es destacable el impacto que el desarrollo de la industria y la revolución en los transportes tuvo sobre la pintura de paisaje, creando una suerte de sublime fósil, como en los cuadros de William Turner. Por no hablar de la asimilación del conjunto de Gaia a una inmensa máquina de vapor, cuyo humo procedente del carbón se entremezclaba de manera natural con el celaje de Madrid, tal y como muestra una de las imágenes más inspiradoras para la realización del libro: la ilustración creada por el ingeniero Alberto Palacio con motivo de la Exposición de Filipinas (1887) en el Palacio de Cristal del Retiro.



AA: Uno de los aportes en mi opinión más sugerentes y originales del libro es la definición ampliada que realizas de la noción de estética. ¿Puedes compartirla con nosotros? ¿En qué confluye y en qué se diferencia esta de la definición anterior de imaginario?

JV: En el libro me interesa retomar un concepto ampliado y antropológico de la estética, con las posibilidades y riesgos que esa apuesta teórica supone. Posibilidades en la medida en que permite abordar el campo de la sensibilidad estética más allá de lo que son las formas propias del arte, con el que tradicionalmente ha quedado asociada. En este sentido, retomo una idea de Terry Eagleton, quien subraya que en su génesis moderna (a través de los escritos de Alexander Baumgarten) la estética fue comprendida en un primer momento como una ciencia de la sensibilidad, esto es, de la experiencia que hacemos del mundo a través del conjunto de nuestro aparato sensorial. La estética moderna surge como un estudio del cuerpo y la materialidad sensible, contrapuesto a los excesos conceptuales y abstractos del pensamiento cartesiano.

El problema de esa concepción es que puede reforzar el dualismo mente-cuerpo o discurso-sensibilidad que trata de combatir. Por ese motivo señalo que, en realidad, ha sido el cuerpo como territorio de lo estético donde la ideología

moderna ha tenido sus repercusiones más efectivas y persistentes. El componente potencialmente emancipador de lo estético fue rápidamente capturado por los dispositivos de poder. Por ese motivo, cuerpo y hegemonía han quedado enlazados como si se tratara de una cinta subjetiva de Moebius. En ese sentido, el libro es una apuesta por combatir la propensión de muchos discursos ecologistas a subrayar la importancia de la toma de conciencia o de la verdad científica, en la medida en que pasan por alto que eso no nos dice nada sobre cómo el conocimiento se puede encarnar subjetivamente en formas de resistencia. Pienso que en ese sentido el combate dentro del ámbito de los imaginarios es esencial. Por responder a tu pregunta, para mí los imaginarios representan justamente el punto de confluencia entre estética e ideología. Creo que eso se puede apreciar con claridad en la ilustración de Palacio. El modo en que naturaliza la identificación industrialista de Gaia con una inmensa máquina de vapor movida por combustibles fósiles es una construcción ideológica. Pero su carácter efectivo depende de su formalización y sus afectos estéticos, de cómo generar una determinada imagen del mundo que vehicula pasiones y sentimientos: en este caso, el deseo de la Restauración española de subirse al tren de la modernidad fósil, en una época en la que la propia pervivencia del Imperio, al que alude la carabela de Colón que corona el monumento, se encontraba comprometida.

AA: En mi trabajo de tesis doctoral,¹ y también en algunos artículos posteriores,² me he dedicado a tratar de profundizar en la definición de imaginario de Cornelius Castoriadis, quien tú mismo reconoces como una influencia importante en tu trabajo. Para este, los imaginarios son aquello que moldea las representaciones, los afectos y las intenciones de una sociedad. Es decir, lo que piensa, lo que valora y lo que quiere. No obstante, la verdadera dificultad de su teoría se encuentra en la tarea de determinar en qué lugar social se sitúan esos imaginarios, cuál es su sede. La conclusión de mi investigación es que la sede de dichos imaginarios es, sin duda, las subjetividades humanas y sus instituciones, pero también sus construcciones materiales y técnicas. Estas sedes, a su vez, son vectores de cocreación y modificación de dichos imaginarios. ¿Qué opinas tú sobre esta cuestión?

¹ Adrián Almazán Gómez, *Técnica y autonomía. Una reflexión filosófica sobre la no neutralidad de la técnica desde la obra de Cornelius Castoriadis*, Facultad de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2018.

² Adrián Almazán Gómez, «La ontología del mundo socio-histórico de Cornelius Castoriadis. El problema de la sede de las significaciones imaginarias sociales», *Las Torres de Lucca. Revista Internacional de Filosofía Política*, 9, núm. 16 2020, pp 203-229.

JV: Estoy de acuerdo. Sobre esto tú has pensado mucho más que yo, pero trataré de ensayar una respuesta.

El libro parte de una concepción no determinista de la tecnología. En lugar de explicar la historia social como una derivación de la historia tecnológica (o de lo que el marxismo dogmático denominaría “el desarrollo de las fuerzas productivas”), trato de desviar la interpretación hacia el modo en que la tecnología emerge en el ámbito de la organización del trabajo como respuesta a los conflictos sociales que lo atraviesan. Es la tesis del marxismo político y de la explicación que articula Malm en torno a las consecuencias de la conquista de la jornada laboral por parte del movimiento obrero británico. Este forzó a la clase capitalista a recurrir a un modelo fósil que permitiera incrementar la productividad del trabajo por unidad de tiempo, así como a un desarrollo tecnológico –concretado en los diversos modelos del motor de vapor– que, además de propulsar esa productividad, presionó a la baja el valor de los salarios a través del reemplazo del trabajo humano y de la creación de un ejército laboral de reserva.

Ahora bien, con independencia de que suscribamos o no la hipótesis de Malm, el modo en que hemos interiorizado una comprensión teleológica y autónoma del desarrollo tecnológico, que borra las huellas de su relación con la historia social, no puede explicarse tan solo desde el análisis de la producción industrial y sus relaciones de explotación. La crítica de la economía fósil debe incluirse en una crítica más amplia de los imaginarios fosilistas. En ese plano, las imágenes y los discursos que acompañaron a la nueva organización fósil del trabajo y a la emergencia de la ciencia de la energía jugaron un rol activo, no meramente representativo, que se encuentra rocosamente afianzado en una concepción social de la tecnología que pervive hasta hoy.

La ilustración de Palacio presenta una cosmovisión absolutamente delirante, pero no más que la fe ecomodernista en la geoingeniería como solución a los retos del cambio climático. Hoy la posibilidad de pulverizar con aerosoles la atmósfera, de blanquear el cielo para incrementar el efecto albedo ha reemplazado al blanqueamiento de la contaminación que la imagen de Palacio construía a finales del siglo XIX, donde el humo fósil se confundía con las nubes de Madrid. Pero es la potencia hegemónica de esos imaginarios la que condiciona que una intervención masiva en los sistemas climáticos nos parezca más viable, no ya que una transformación radical de los intercambios socio-

metabólicos del capitalismo industrial, sino incluso que la práctica de una mera acupuntura sobre los subsistemas económicos. Incluso el reformismo neokeynesiano resulta utópico al lado de los dispositivos masivos de captura de carbono.

AA: Si como parece estamos básicamente de acuerdo en este punto, ¿no crees que los ejemplos que has elegido para tratar de reconstruir esa historia de los imaginarios de la energía resultan un tanto insuficientes? Habiéndote centrado fundamentalmente en la construcción de una suerte de génesis intelectual de la estética fósil, ¿no has corrido el riesgo de volver a confinar la noción de imaginario al ámbito de las ideas, a equipararla con la caduca superestructura? Es más, ¿no hay un cierto sesgo clasista al tomar como elementos de análisis productos de “alta cultura”? ¿No se puede, y quizá se deba, tratar de rastrear esa estética fósil o, tal como yo lo entiendo, los imaginarios industriales, también en la cultura popular (novela, cine, artes gráficas) y, sobre todo, en la constitución material del mundo (tecnologías)?

JV: Diría varias cosas. En primer lugar, que el libro tiene un perfil teórico deliberado. Persigue antes delinear un territorio epistémico para futuras investigaciones que hacer una cartografía exhaustiva de casos de estudio. Trata de avanzar, probablemente de manera demasiado ambiciosa, un paradigma crítico que a su vez pueda activar nuevas formas de la imaginación política. Así que comparto que es un esfuerzo insuficiente e incompleto. Justamente ahora estoy trabajando en un proyecto que trata de responder a los señalamientos que realizas y que se plantea como una historia de la cultura fósil, en la que se compaginan el análisis de formas y sensibilidades hegemónicas y de resistencia.

Sobre lo otro que comentas, no creo que centrarse en el ámbito de las ideas implique reforzar la dicotomía estructura-superestructura. Lo que el ensayo intenta es añadir una capa de sentido más a la explicación del auge y extensión de la modernidad fósil, comprender el modo en que los discursos y las imágenes han urdido una trama material que es, sin duda, enormemente compleja.

En cuanto a la alta cultura, es un concepto que habría que delimitar con precisión, pues puede resultar engañoso. ¿Es alta cultura un cuadro de Turner, en un momento en que la constitución del espectador moderno se encontraba bastante

indefinida, con la apertura de los museos como nueva esfera pública? ¿Lo es más o menos que una ilustración aparecida en prensa, como la imagen de Alberto Palacio? En todo caso, no desmerezco para nada la importancia de rastrear en la novela, el cine o las artes gráficas la constitución de la estética fósil, aunque tampoco me resulte evidente por qué algunas de esas producciones culturales son por sí mismas más populares que otras que menciono en el libro, como las relacionadas con el activismo artístico. En realidad, en su génesis y consolidación, la novela y el cine narrativo mantuvieron un fuerte vínculo con las formas de auto-comprensión de la burguesía como clase social en ascenso.

Finalmente, pienso que la crítica que arrojo sobre la prevalencia de los discursos tecnofílicos en el campo de las artes visuales contemporáneas da una idea de que comparto lo que comentas en torno a la crítica de las tecnologías.

AA: En la pregunta anterior se intuye ya una de las incertidumbres que me ha generado la lectura del libro. En este es la energía (en particular la fósil), y sus imaginarios asociados, la que se considera determinante a la hora de definir el tipo de “estética” que se ha construido a lo largo de los últimos dos siglos. Ahora, ¿es sensato dar tanta centralidad a estos imaginarios de la energía? ¿No están nuestras sociedades contemporáneas atravesadas no tanto por una estética fósil como por una estética industrial y capitalista? Es decir, ¿no se subordinan los imaginarios de la energía a otros, como por ejemplo los del progreso (como tú mismo parece apuntar en la p. 89)?³

JV: Lo que el libro trata de argumentar es que el concepto y los imaginarios de la energía surgidos durante el transcurso del siglo XIX, al menos en el contexto británico, son indiscernibles del desarrollo de la industria y el capitalismo (aunque estos preexistieran a su modalidad fósil). En este punto no hago más que suscribir en clave estética el argumento de Malm. El modelo fósil (y por extensión, la estética fósil) no es un modelo energético entre otros, sino que *incorpora* (y me gustaría subrayar este concepto, por las resonancias con la noción de estética que planteaba más arriba) las relaciones sociales y medioambientales que fundamentan el nudo gordiano entre capitalismo, industria y necrosfera. Para mí la energía no se subordina a los discursos del progreso, sino que lo encarna.

³ Uno de los lugares donde se ve esta insuficiencia es en el modo en que se vincula maquinización fósil e inversión de la centralidad de los ámbitos orgánicos e inorgánicos, en la p. 84. ¿No sería esta inversión muy anterior y estaría más bien vinculada con la creación de un imaginario del progreso? Para Mumford se sitúa en el siglo XVI.

Básicamente porque entiendo la energía como un concepto multifacético, en el que confluyen la física, la economía, la política y la cultura. La hegemonía del concepto industrial de energía depende justamente del modo en que anida todas esas vertientes.

Y, sin embargo, estas vertientes presentan tensiones entre sí. Por ejemplo, los discursos de las industrias culturales han venido recurriendo de manera creciente a la energía creativa del intelecto general como solución a los retos de la civilización, en paralelo a la degradación de las condiciones de trabajo de los trabajadores (creativos o no) y a los diagnósticos sobre el pico de los combustibles fósiles, que sitúan a la baja la disponibilidad de energía primaria en las próximas décadas. Aquí los imaginarios culturales de la energía y la física de la energía aparecen disociados. La profusión de los discursos en torno a la energía creativa se contrapone a la entropía que afecta a los cuerpos y los recursos energéticos. En un contexto de desfondamiento ecológico, este cóctel entre, por un lado, demandas de proactividad y, por otro, precariedad laboral, con los malestares materiales y psicosociales asociados, es potencialmente explosivo, y creo que el ecologismo debería estar dispuesto a intervenir políticamente en ese terreno.

Sin embargo, persiste un cierto abismo entre los discursos críticos procedentes de la teoría cultural, más atentos a cómo se producen y manifiestan en el plano molecular esos malestares, y una cierta crítica ecologista que se conforma con enarbolar la bandera de los diagnósticos científicos como si fueran las tablas de la ley. Eso dificulta una tarea que es cada día más acuciante. En mi opinión, es fundamental explorar la tangente entre los malestares contemporáneos (en su doble vertiente, material y psíquica), que son tendencialmente mayoritarios, y las formas de reinención de la vida buena que demanda la transición ecológica. Esa confluencia entre subjetividad afectiva y objetividad ecosistémica tan solo está abocetada en el libro, que ensaya una suerte de reescritura ecológica de la teoría cultural. Creo que merecería un trabajo específico. Necesitamos combinar la empatía que los gaianos demandan en relación con el conjunto del planeta, con la empatía respecto a las masas populares, no siempre detectable en los discursos ecologistas. Es más: algunos de ellos, particularmente en su vertiente colapsista, caen con frecuencia en la sociofobia, un reflejo invertido del desdén por lo social que caracteriza al neoliberalismo.

En ese sentido, considero que el reto de nuestra generación es desbancar el paradigma del “desarrollo sostenible” para implantar una especie de

“decrecimiento sostenible”. Lo que me interesa de esta segunda fórmula es que lo “sostenible” no apunta solo, o no tanto, a las condiciones eco-sistémicas, sino a lo que consideramos social, económica y subjetivamente sostenible para el conjunto de la población y en los diversos contextos geográficos. Eso implica hacernos cargo del punto de no retorno biofísico del que partimos, pero también de la matriz subjetiva que atraviesa los diferentes cuerpos, condicionada por múltiples trayectorias históricas y geopolíticas, así como por asimetrías en términos de clase, género y raza, que impiden elaborar una receta universal derivada de la verdad revelada por los diagnósticos científicos.

AA: Una de las peculiaridades de tu libro es que no está construido siguiendo una lógica lineal. Se parece más bien a un paseo en un jardín frondoso donde al girar una esquina uno siempre puede encontrarse un macizo de flores, una fuente o un hermoso pavo real. Un paseo que, *a priori*, pareciera que no condujera a ningún lugar determinado aunque, en realidad, se desarrolla siempre dentro del mismo espacio ajardinado. Pese a ello, mi intuición es que de poder identificar un objetivo fundamental en tu trabajo este sería el de establecer un diálogo crítico con el arte contemporáneo, sus concepciones filosóficas de base y sus objetivos políticos. Comenzando por lo primero, ¿cuál es la concepción ontológica dominante que identificas en dicho arte contemporáneo? ¿En qué sentido crees que debería transformarse?

JV: Me gusta mucho el modo en que lo describes. El libro, en su estructura, contiene una apuesta estilística. Fue muy importante para mí pensar en una formalización precisa, que permitiera acercarse a él como si se tratara de una aventura intelectual. Tiene, en ese sentido, un componente experimental. Eso le resta capacidad pedagógica. Supongo que lo convierte en un dispositivo más teórico de lo que me gustaría, impregnado de las inercias poéticas que afectan a la escritura artística. Pero también es cierto que ese es el territorio del que parte de mi trabajo y al que no quería dejar de interpelar.

Sin duda, el libro contiene afirmaciones intempestivas sobre la esfera artístico-cultural, un campo al que me interesaba trasladar algunas de las reflexiones que, en otros ámbitos, son bastante conocidas, como las relativas a las consecuencias socioculturales de la crisis energética. Aunque no lo puedo desarrollar, creo que el analfabetismo ecológico que ha afectado al arte contemporáneo responde a

una condición estructural, articulada sobre imaginarios del progreso tecnológico y la globalización cultural que no han sido suficientemente cuestionados.

En ese sentido, una de las reacciones que más me sorprendieron durante las presentaciones del ensayo fue una apreciación que realizasteis Jorge Riechmann y tú. Giraba en torno a una idea que defendí, según la cual desde la segunda posguerra mundial los imaginarios culturales occidentales se disociaron radicalmente de los límites biofísicos, identificando la amenaza al desarrollo de la civilización industrial en la posibilidad de una guerra nuclear y no tanto en la bomba de relojería que, más en sordina, se estaba gestando con motivo de la gran aceleración de la crisis ecológica. Vosotros me replicasteis que, en verdad, durante ese mismo período estaban surgiendo algunas de las voces más relevantes del ecosocialismo y de la crítica del industrialismo.

Eso me hizo pensar y percatarme de que procedemos de mundos diferentes. Al margen de la valoración que podamos hacer sobre la capacidad que esas voces tuvieron para permear a sectores sociales amplios, lo cierto es que en las narrativas artísticas contemporáneas lo que ha predominado han sido los énfasis sobre los efectos de la desmaterialización del objeto artístico, la expansión medial de la aldea global y las posibilidades emancipadoras de la tecnología digital. Desde el arte conceptual hasta el activismo *hacker*, pasando por la teoría del cognitariado como nuevo sujeto revolucionario, ha existido una conciencia mínima (siendo generosos) sobre el reverso ecológico y metabólico de la deriva (post)industrial de los sistemas socioeconómicos occidentales. El libro está escrito, entre otras cosas, para combatir frontalmente esas posiciones. No es un ensayo tecnofóbico, pero sí que realiza una apuesta concreta por desviar la centralidad de esas narrativas desde el binomio arte-tecnología hacia la triangulación entre arte, sociedad y naturaleza.

AA: Comparto contigo la necesidad de escapar de la centralidad del binomio arte-tecnología que impregna, por ejemplo, la ontología de una corriente como los *nuevos materialismos*. No obstante, la propuesta alternativa de ontología para el ecologismo social que despliegas en las pp. 147-150 también me genera algunas dudas. En esta, si yo he entendido bien, planteas, por un lado, la necesidad de asumir que: «La física, la política y la cultura son mutuamente irreductibles».⁴ Es decir, que el conocimiento o la acción sobre uno de estos

⁴ Jaime Vindel, *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*, Arcadia/ MACBA, Barcelona, 2020.

ámbitos puede y suele dejar intactos a los otros, tal y como tratas de expresar cuando señalas que: «La descripción del ciclo del nitrógeno no ayuda por sí misma a explicar los procedimientos y las relaciones de poder que operan en una asamblea vecinal o en el Congreso de los Diputados [...]».⁵ Pero, por otro lado, manejas una noción de naturaleza caracterizada por una continuidad esencial entre los ámbitos “natural” y “técnico/urbano”. ¿No es esto hasta cierto punto contradictorio? ¿No nos permitiría una ontología basada en la noción de Gaia, o en la forma en la que teoriza la naturaleza-4 Jorge Riechmann,⁶ dar un mayor sustento a esa irreductibilidad?

JV: Es una pregunta muy difícil de responder en pocas líneas, pero intentaré hacerlo. Cuando digo que la física, la política y la cultura son mutuamente irreductibles no quiero decir que sean independientes. Creo que la política y la cultura gozan de una autonomía relativa respecto a la física. Están condicionadas por ella en algunos aspectos, pero en otros no. Por ejemplo, me costaría mucho encontrar la relación entre la entropía y mi pasión por el Atlético de Madrid. Tampoco creo que la física cuántica tenga mucho que decir sobre mi aversión a Albert Rivera. Ernest García lleva razón cuando, en su último libro, a propósito del determinismo energético del colapsismo, señala que debemos entender la física como una suerte de materialismo negativo, que delimita más bien lo que *no* es posible que suceda en las formaciones económicas, sociales y culturales, pero que más allá de eso deja un margen de incertidumbre muy grande, que en mi opinión es el campo mismo de la disputa política.

Y, aunque este sea tu campo de especialización, creo que algo similar sucede con la tecnología: se nutre de la naturaleza para su constitución material, pero su estructura concreta depende de contextos culturales y relaciones sociales que no se pueden reducir simplemente a ella. Por ese motivo, el libro defiende una ontología que subraya las líneas de continuidad entre naturaleza y cultura (admitiendo, por ejemplo, que la creciente complejidad de las comunidades humanas es difícilmente concebible sin la disponibilidad de energía abundante y barata, aunque eso diga muy poco sobre las diversas formas de organización política que estas puedan adoptar), pero también las discontinuidades que atraviesan esa relación.

⁵ Vindel, *Op. cit.*, p. 148.

⁶ Jorge Riechmann, *Un mundo vulnerable: ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2005.

Me gusta en ese sentido la distinción que establece Malm entre continuidad sustancial (o material) y discontinuidad de las propiedades. Por ejemplo, aunque podamos adjudicar a otras especies un carácter teleológico o cultural en sus acciones (que pueden estar orientadas a fines o ser resueltas de modo diferente por los diversos grupos), las formaciones socioculturales y las estrategias intencionales que caracterizan a nuestra especie poseen una especificidad incuestionable. En ese sentido, creo que es imprescindible complementar las llamadas de alerta ecologistas a combatir el exencionalismo de las ciencias humanas y sociales (según el cual la interpretación de las sociedades humanas puede prescindir de los aspectos relativos a los intercambios metabólicos con el resto de la naturaleza), con el rescate analítico de la singularidad de las culturas humanas, un aspecto decisivo para imaginar un proyecto de transición ecosocial con ambición hegemónica.

Por volver sobre el libro de Ernest García, estoy de acuerdo con él en que toda sociología es, después de todo, una sociología medioambiental, pero creo que, pese a todo, debe seguir siendo una sociología.

AA: Totalmente de acuerdo contigo en lo anterior. Continuando con la discusión sobre el papel del arte en este contexto, en tu libro leemos: «El desafío que afrontan esas prácticas artísticas es articular *estéticamente* [...] las instituciones [...] y contrapoderes que respondan a las demandas de la crisis ecosocial [...]. Hoy una estética ecologista no puede recluirse en la negación de lo existente, sino que debe contribuir a trazar de modo afirmativo alternativas cosmopolíticas concretas y con un potencial hegemónico». ⁷ ¿Podrías profundizar un poco más en este papel social que asignas al arte? ¿Puedes explicarnos mejor a qué te refieres con las nociones de cosmopolítica y hegemonía, que juegan un papel importante en la dimensión propositiva de tu libro?

JV: Otra gran pregunta. Esos pasajes del libro enlazan con otras investigaciones que he realizado previamente en torno a la relación entre arte, activismo y estética. En ellas he analizado cómo, en sus prototipos más interesantes, el activismo artístico ha jugado un rol significativo no solo como socializador de determinadas verdades políticas y demandas sociales, sino a la hora de producir nuevas percepciones y afectos (de ahí la alusión a la *estética*) comunitarios. Y lo ha hecho, además, recurriendo a modos de producción estética con un perfil tecnológico muy bajo, incluso precario.

⁷ Vindel, 2020, p. 244.

El caso que me parece más ilustrativo es el de *El Siluetazo* argentino, una propuesta que tres artistas argentinos compartieron con las Madres de Plaza de Mayo con motivo de la Tercera Marcha de la Resistencia. La acción consistió en instalar un taller de producción de siluetas en la vía pública, que muy pronto adquirió vida propia, al margen de la voluntad de los artistas, y que con el tiempo se convirtió en la política visual de todo un movimiento social por los derechos humanos y la memoria de los detenidos-desaparecidos por la dictadura militar. Los asistentes a la marcha cedieron sus cuerpos para ser siluetados, estableciendo un vínculo simpático con los desaparecidos. Las siluetas fueron después pegadas en los muros del centro de Buenos Aires. Lo interesante es que, más allá de su carácter representativo (en un sentido, además, literal), la producción de siluetas se convirtió en sí misma en una forma de estructurar la protesta y de constituir afectivamente una comunidad de resistencia a la dictadura. Pienso que ese tipo de prácticas son un legado muy potente, que encarna formas de disenso estético (por decirlo con Jacques Rancière) que también pudimos apreciar en las marchas y concentraciones del movimiento climático anteriores a la pandemia. Ahora bien, en el caso de los imaginarios ecosocialistas existen algunas dificultades particulares. Una de ellas (no es una cuestión menor) tiene que ver con la propia dimensión de la crisis ecológica. Es algo demasiado grande para que quepa en una representación. Una suerte de sublime antropocénico. Pero, por otra parte, una ilustración como la de Palacio debería llevarnos a la acción: ¿no se trata acaso de una síntesis visual perfecta y compleja de una determinada cosmopolítica, con una pretensión hegemónica deliberada? La imagen hace que percibamos en la modernidad fósil un destino común para la nación española, convertida en sinécdoque de un mundo occidental que se ha atribuido la custodia de la evolución de la especie.

Adrián Almazán es investigador posdoctoral de la UAM y miembro de Ecologistas en Acción.

