

La vida como centro:
arte y educación
ambiental

Castro Rosales | Reyes Ruiz (coords.)

La vida como centro: arte y educación ambiental



Universidad
de Guadalajara



Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla
Rectoría General

Miguel Ángel Navarro Navarro
Vicerrectoría Ejecutiva

José Alfredo Peña Ramos
Secretaría General

José Alberto Castellanos Gutiérrez
**Rectoría del Centro Universitario
de Ciencias Económico Administrativas**

José Antonio Ibarra Cervantes
**Coordinación del Corporativo
de Empresas Universitarias**

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial Universitaria

Primera edición, 2017

Coordinación

Francisco Javier Reyes Ruiz,
Elba Aurora Castro Rosales

Autores

© Francisco Javier Reyes Ruiz,
Víctor Manuel Toledo Manzur,
Carmen Villoro Ruiz,
Ana Patricia Noguera De Echeverri,
Raúl Bañuelos Salcedo,
Jaime Alberto Pineda Muñoz,
Francisco Joaquín Esteva Peralta,
Jorge Antonio Orendáin Caldera,
Alberto Gómez Barbosa,
Oswaldo Escobar Uribe,
Armando Meixueiro Hernández,
Rafael Tonatiuh Ramírez Beltrán,
Sergio Manuel Echeverri Noguera,
Gabriel Cruz Morales,
Diego Echeverri Rengifo,
Elba Aurora Castro Rosales,
Diana Marcela Gómez Sánchez,
José Antonio Caride Gómez,
Héctor Manuel Pose Porto

Coordinación editorial

Sol Ortega Ruelas

Cuidado editorial

Falta

Diseño de portada y diagramación

Paola E. Vázquez Murillo

D.R. © 2017, Universidad de Guadalajara



Editorial Universitaria

José Bonifacio Andrada 2679
44657 Guadalajara, Jalisco
www.editorial.udg.mx
01 800 UDG LIBRO

ISBN en trámite

Febrero de 2017

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Esta publicación fue dictaminada por pares y contó con la colaboración de la Academia Nacional de Educación Ambiental (ANEA). Forma parte de la producción académica del CA-049UDG "Educación ambiental para la sustentabilidad".

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Índice

- 9 Presentación**
Javier Reyes Ruiz
- 11 Prólogo**
Víctor M. Toledo
- 15 La Naturaleza: ese lugar común**
Carmen Villoro
- 24 Literatura: fértil vientre contra el ecocidio y el olvido**
Javier Reyes Ruiz
- 33 ¿Para qué poetas en tiempos de devastación? El giro estético del pensamiento ambiental latino-abyayalense**
Patricia Noguera
- 57 Poesía y naturaleza: vasos comunicantes**
Raúl Bañuelos
- 70 Qué inescrutable yace el enigma**
Jaime Pineda Muñoz
- 93 En el mundo de las musas y Atenea o la música como afán del educador**
Joaquín Esteva Peralta
- 104 La poesía salva; la naturaleza redime**
Jorge Orendáin

- 111 Fotografía, medioambiente y educación ambiental**
Alberto Gómez Barbosa
- 122 La representación de la ciencia en el cine y dos propuestas educativas**
Oswaldo Escobar, Armando Meixueiro y Tonatiuh Ramírez
- 149 La cultura *hacking* como resistencia estética a la obsolescencia de la vida**
Sergio Echeverri
- 171 El son jarocho, propuesta de un espacio para la educación ambiental**
Gabriel Cruz
- 183 El agua estancada de la cultura y su crisis ético-estética desde el río**
Diego Echeverri
- 198 Los bestiarios, una lectura educativo ambiental**
Elba Castro
- 207 La calle política, la calle habitada en clave del pensamiento estético-ambiental**
Diana Gómez
- 235 De pretextos, textos y contextos en la lectura y la escritura**
José Antonio Caride y Héctor M. Pose Porto

Presentación

Javier Reyes Ruiz

Abonar el árbol del futuro no es tarea fácil, se requiere invadir la geografía de los anhelos y la imaginación. Por fortuna, el arte, con su capacidad fabuladora nutrida de realidad, ofrece un asidero vital para los procesos educativos, en especial en tiempos de crisis. De eso trata este libro: de posibilidades y claves, probadas y latentes, que surgen del engranaje entre el arte y la educación ambiental.

Los autores, más inquietos por ver el alba que por el asomo del crepúsculo, asumen que el mundo, a pesar de todo, sigue exudando sonidos y colores que nos iluminan la memoria y nos permiten ilusionarnos con mejores presagios.

Carmen Villoro desata una madeja que muestra los infinitos hilos que vinculan al humano con la Naturaleza y que hacen posible enhebrar nuevas coordenadas para salvar el rumbo. El que esto escribe, procura abordar las resonancias y relieves que la literatura posee y que emplea para verter saberes con los que se diagnóstica el mundo y se intenta evitar la parálisis.

Patricia Noguera nos sugiere que a pesar de la atmósfera crepuscular existe un cálido suelo que permite sostener la voz y exprimir las ubres de lo posible para hallar las múltiples sintaxis de la vida. Raúl Bañuelos, por su parte, abre las puertas de la palabra y así atisbar que los poemas son una mirada al infinito, una espiral interminable, pues cada relectura gesta una nueva revelación.

Jaime Pineda nos ilustra sobre antiguas huellas y rastros, de portentosa vigencia, en los que se entreveran la mitología, la pintura y la poesía, con el fin de pensar la raíz de lo que somos. Joaquín Esteva muestra cómo la música, esa eterna transgresora del tiempo, no sólo marca la nostalgia

y nos acompaña en el día a día, sino que ha penetrado el profundo sentido de la vida para imaginar los sonidos de mañana.

Jorge Orendáin nos hace cómplices para apreciar que la Naturaleza anida en la razón poética, no como un personaje que palpita entre los versos, sino como sustancia y médula para entender la vida. Alberto Gómez Barbosa explica cómo la fotografía, arte que deletrea las sílabas luminicas de la realidad, logra que hasta en una toma de lo minúsculo se vea contenida la inmensidad del mundo.

Tonatiuh Ramírez, Armando Meixueiro y Oswaldo Escobar nos enseñan que el cine, ese deslumbrante amasijo de códigos –a veces memoria a veces oráculo–, hace germinar profundos significados sobre las miserias y la magia de lo humano. Sergio Echeverri nos advierte que, más allá de las heridas y del letal abrazo de la devastación actual, existen expresiones de la cultura y del arte que, al igual que la vida, son subversivos y llevan en el vientre la resistencia y la renovación, tan inseparables como las olas y la espuma.

Gabriel Cruz expresa cómo el son jarocho, antídoto ante la pesadumbre, nos regala en las inflexiones de sus notas y en la agudeza de sus letras la posibilidad de renovarnos a la luz del canto. Diego Echeverry teje sobre la inmensidad del agua: el agua como origen, como encuentro, como celebración sin límites, como triunfo de la sensualidad, pero a la vez como concierto de preocupaciones por ser blanco de la barbarie, manantial en agonía.

Elba Castro nos cuenta de la misteriosa bisagra que existe entre la imaginación de la Naturaleza y la embriagada fantasía de algunos creadores de bestiarios, de donde surgen seres que flotan entre el mito y la verdad. Diana Marcela Gómez nos presenta la posibilidad de humanizar en la calle los sentidos, de ver a ésta como arteria de la vida y, en consecuencia, encontrar oportunidades para escuchar el eco de la Naturaleza y así propiciar que el espíritu urbano se robustezca. Finalmente, José Antonio Caride y Héctor Pose cierran el libro con una invitación a escuchar las voces que nos ofrece el mundo, muchas veces secretas o escondidas en los contextos, y que necesitamos aflorar a la superficie para entender mejor dónde estamos y lo que somos.

En los distintos capítulos, los autores muestran que así como el viento y el sol barren la niebla, el arte aliado a la educación ambiental y convertido en luz puede redescubrir, en estos tiempos de profunda crisis, la nueva medida de las cosas, la cual está mucho más allá de lo humano, pero lo incluye. El espíritu de esta obra apunta al arte como fuerza, como brillo vivo en el horizonte que, al vincularse con la educación ambiental, hace creer, como diría el poeta René Char, que todo sigue siendo todavía posible.

Prólogo

Educar para la vida

-Arte, ciencia y naturaleza-

Vivimos ya, y se irán acrecentando, horas cruciales. Todo se polariza y el mundo se convierte en un tablero de ajedrez, en el que cada movimiento se vuelve más decisivo en la medida en la que la partida avanza. Es el juego de la supervivencia de la humanidad y de su entorno planetario incluida la totalidad del mundo vivo. Este es el marco que se vuelve reto o desafío estelar, no sólo para la llamada educación ambiental, que en el fondo debe ser una educación por, con y para la vida, sino para cualquier acto humano. ¿Cómo educar para la vida en un mundo que insiste en abolir al organismo y sustituirlo por la máquina, que desprecia lo orgánico por el aparato y a la trama por el mecanismo?

El acto primero que debe remontarse es el de un mundo escindido, porque eso es la civilización moderna, y que por ende convierte al alma de sus miembros en un “rompecabezas sin sentido”. No sólo porque sitúa al individuo separado de los “otros”, sino porque en el individuo mismo rompe sus balances intrínsecos. Estamos frente a la esencia de la crisis del individuo, que es una de las tres crisis mayores junto con la social (se vive la más despiadada de la desigualdades de la historia) y la ecológica (el equilibrio roto del ecosistema global) a la que nos ha llevado la civilización engendrada, multiplicada y expandida por Occidente. La educación, en medio o adentro de este panorama devastador, o instruye para tomar conciencia social y ambiental –remontar la adversidad y “hacerse cargo” de la realidad–, y encara la circunstancia, o se convierte en un mero mecanismo edulcorante, en un anestésico o congelador de las con-

ciencias, en una fuga hacia el vacío. La tarea para un educador verdadero es entonces ardua, múltiple y compleja, pero no imposible.

El mundo está dividido, sobre todo porque en la modernidad el pensamiento ha subyugado al sentimiento, hasta llegar al extremo de “pensar que se siente”. Dicho de otra manera, la razón siempre está por delante y por encima de la pasión, y la ciencia por encima del arte; y esto se expresa casi en todas las prácticas educativas o pedagógicas y en todos sus niveles. Lo que en las primeras etapas de la historia humana era una síntesis, el *sentipensamiento* –un balance entre los dos actos supremos del ser humano, y entre estos y su soporte somático, el cuerpo–, hoy ha quedado desarticulada. Sus consecuencias son terribles; condenan a la humanidad a mirarlo todo desde el racionalismo, desde el imperio de la razón, y de manera separada del sentir; se gestan individuos rigurosamente razonables, bajo fórmulas separadas de la intuición, la ética y la estética.

Lo que una educación por la vida requiere es restaurar ese balance entre el pensar y el sentir, ciencia y arte, y en estos tiempos de emergencia se trata de poner ambos al servicio de seres dedicados a la participación, el involucramiento, la emancipación y la salvación de la especie y del planeta. Se trata de ir afinando procesos educativos dedicados a formar militantes, no diletantes, comprometidos legítimamente con la defensa de la naturaleza, es decir, practicantes de una ecología política. Lo anterior significa que el educador ambiental debe tener habilidad, capacidad, claridad y conocimientos suficientes para involucrar a los educandos, no sólo desde el punto de vista cognitivo sino también desde el afectivo. La nueva noción del *sentipensamiento* obliga al educador a echar mano tanto de las ciencias como de las artes para articular su discurso y prácticas pedagógicas, y por supuesto una elevada dosis de imaginación y de sentido común.

El libro que recién abre el lector intenta inscribirse en este torrente de innovación que ya se ha señalado. Se aproxima a un tema que ha estado en general ausente, que deja atrás la idea de que la conciencia ambiental (y con mayor precisión, socioambiental) sólo se logra instruyéndose en los panoramas develados por la investigación científica, y se vuelca a explorar los posibles roles y contribuciones de la actividad artística, no sólo la información veraz y el conocimiento, sino que además explora la incorporación a través de la emoción, la intuición y el sentimiento.

Lo conforman ensayos centrados en la literatura y, en menor medida, en la música y en la fotografía. Aunque el libro deja fuera campos tan importantes como la danza (bio y ecodanza), la escultura y el teatro

(nótese que fue en México donde surgió el primer grupo de teatro ecológico registrado: *Ecoludens*, ver: www.ecoludens.blogspot.com), cada capítulo realiza aportes y exploraciones de gran interés, y ofrece múltiples reflexiones desde ángulos diversos marcados por la trayectoria y experiencia de cada autor.

Como una primera inmersión al tema, celebramos su aparición y deseamos que la obra encuentre un amplio número de lectores y, sobre todo, que impulse acciones efectivas en defensa de la naturaleza mediante una educación atenta por igual a la ciencia y al arte.

Víctor M. Toledo

CAPÍTULO 1

La Naturaleza: ese lugar común

Carmen Villoro

El arte en general y la poesía en particular han abrevado siempre de las imágenes que otorga el mundo natural. Los criterios de belleza, en diferentes culturas, están basados en atributos propios de la Naturaleza: armonía, fuerza, equilibrio. Considerada por el hombre una obra de arte de Dios, la Naturaleza lo asombra, lo postra, lo inquieta. El hombre ve en ella una sublime manifestación de lo sagrado que rebasa su capacidad de entendimiento. Minúsculo y frágil frente a sus fuerzas, sobrecogido por su majestuosidad, el ser humano le ha rendido tributo dibujándola, pintándola, reproduciendo sus pautas en la música y la danza, describiéndola en la literatura, cantándola en la poesía.

La pintura paisajista, que surge con el Renacimiento, hace una apología de la Naturaleza como antes lo hizo el arte sacro de las figuras religiosas. El campo, el bosque, el mar, son tratados como escenarios donde se manifiesta la grandeza de la Creación. El gran reto de los pintores de academia ha sido retratar la luz, elemento natural relacionado en todas las culturas con lo divino. Cómo se han esforzado para poder plasmar los efectos del viento en pastizales y velámenes de barcos, en el oleaje y el vuelo de los pájaros. Qué rigor en la técnica para transmitir la consistencia del fuego en las hogueras y las temblorosas llamas de las velas, el colorido de la tierra y sus productos vegetales, la textura de las montañas y las transparencias del agua de ríos, mares y cascadas. Los naturalistas han capturado animales, árboles, frutos y flores en ese intento de transmitir su belleza y su gracia. En esta necesidad de registrar y mostrar a través del arte la grandeza de lo natural, se ha rendido tributo también al cuerpo humano como una más de sus formas.

La Naturaleza convoca nuestra sensibilidad de manera instantánea y apremiante. Nuestros sentimientos responden de inmediato a sus estí-

mulos. Todos los seres humanos somos tocados por el dibujo de una flor. Todos hemos querido hablar de un árbol. Todos hemos aliviado nuestro dolor con el sonido del agua. No hay quien no quede prendado por el movimiento del fuego. Lo natural es el tema más común en el arte y el que con mayor facilidad despierta nuestra sensibilidad. Somos más proclives a escribir un poema sobre una rosa que sobre un cenicero o un armario. Por ello mismo, tendemos a repetir lo que ya otros han dicho, una y otra vez a lo largo de la Historia.

El ser humano tiene la impresión de no estar suficientemente equipado para comunicar lo que la Naturaleza le lleva a experimentar. Por ello ha depurado la técnica hasta niveles de excelencia, pero al darse cuenta de que ni a través de los más sofisticados recursos de que dispone puede captarla, ha optado por conformarse con rozarla tangencialmente, representarla simbólicamente, elaborar metáforas y analogías que permitan apenas vislumbrarla, atisbar en ella por un instante efímero, entenderla de manera parcial y siempre provisional e incompleta. La Naturaleza es demasiado grande pero el hombre la quiere poseer como el niño que se aferra al regazo de su madre.

Como todos los seres humanos, he estado en medio de un entorno natural que rebasa mi lenguaje. En Iguazú caminé imantada por el sonido cada vez más poderoso de las cataratas hasta que se volvió más fuerte que mis pensamientos. El agua mojaba mi cuerpo que se hacía pequeño a medida que la visión de la caída de agua crecía en majestuosidad y estruendo. Rendida ante la imponencia de aquel cauce colosal lloré todo lo que pude a falta de palabras, intercambié la mirada con mis compañeras de viaje que se entregaban, atónitas, al poder de lo inefable. Cómplices, unidas por la experiencia milagrosa, sólo atinamos a callar. El sentimiento religioso que despertó en nosotros al estar en medio de las cataratas de Iguazú es similar al que comparten los feligreses al interior de una catedral gótica, y similar es la comunión del sentido del ser como una partícula de un todo inconmensurable.

Un amigo platica la siguiente anécdota: cuando sus padres lo llevaron por primera vez a la costa, siendo un niño pequeño, al descubrir la inmensidad del mar, exclamó emocionado: "Mamá, ayúdame a mirar". El ser humano será siempre ese niño inerme, desprovisto de recursos, armado sólo con su poesía para entender lo que sus sentidos le aportan cuando de la Naturaleza se trata.

En el arte, hay quienes se han obsesionado con un tema y han logrado comunicar a los demás mortales el carácter sagrado de un fenómeno.

El pintor inglés William Turner dedicó su vida a pintar la luz. Los cielos de sus óleos y acuarelas doblegan nuestro espíritu como si estuviéramos ante un amanecer real. Es cuando nos sorprendemos del talento de ciertos seres privilegiados que son capaces de tales creaciones reservadas a los dioses. Los pintores impresionistas, como Claude Monet y Camille Pissarro, lograron reproducir, no el paisaje real, sino la vibración emotiva que él comunica, creando una técnica que revela la impresión subjetiva de lo mirado por el hombre. Desde las escenas bucólicas del Renacimiento hasta los paisajes mexicanos de José María Velasco y Dr. Atl en los siglos XIX y XX, la pintura del paisaje reproduce una indecible felicidad una y otra vez visitada por los seres humanos.

Ahora bien, si la Naturaleza es, para el ser humano, ese objeto de respeto y devoción que la ha llevado a colocarse como el tema más visitado en el arte, el mayor de sus lugares comunes; si todo humano quiere pronunciarla, compartirla, registrarla, reproducirla, venerarla y exaltarla, ¿por qué la destruimos?, ¿por qué estamos acabando con ella? Además de admirarla, el ser humano ha tratado de controlarla imaginariamente a través de sus creaciones como si en ellas pudiera ejercer el dominio de un entorno que lo abrumba y lo sobrepasa. La Naturaleza nos sorprende, pero también nos atemoriza. Nos recuerda que somos Naturaleza y moriremos. La escalada civilizatoria hacia el dominio de lo natural es una negación de la naturaleza personal. Hemos desarrollado un mundo sintético y tecnológico sujeto a leyes diferentes a las naturales: flores de plástico que no se marchitan; edificios que se elevan sobre las frondas de los bosques (nuevos bosques donde los humanos nos sentimos protegidos); sustancias y aleaciones que distribuimos entre la población como amuletos contra el inexorable deterioro paulatino de la vida individual. Sólo algunas culturas, las menos, conciben la existencia como una expresión efímera y honorable de lo amplio natural y otorgan una importancia primordial a lo colectivo sobre lo individual y a lo natural sobre el progreso. Otras sociedades, ciegas a la desgracia, tienen a sus poetas y a sus artistas que recuerdan cada tanto la gloria en la que fuimos concebidos. Los escuchamos, admiramos sus obras, pero inmediatamente olvidamos. En estas sociedades nos gusta lo natural, pero lo queremos encuadrado en un documental de televisión del Discovery Chanel; deseamos jardines ordenados, mascotas domesticadas, cantos enjaulados en un CD, casas libres de insectos y pesadillas.

Pero ¿no somos también Naturaleza? ¿Cómo huir de nosotros mismos? Por más que lo intentamos, no logramos ser los muñecos inmortales

que quisiéramos ni las máquinas omnipotentes que abatirían el transcurrir del tiempo. Lo dijo el poeta Netzahualcóyotl con profundas y sencillas palabras:

¿Es que acaso se vive de verdad en la tierra?
¡No por siempre en la tierra,
sólo breve tiempo aquí!
Aunque sea jade: también se quiebra;
aunque sea oro, también se hiende,
y aun el plumaje de quetzal se desgarrar:
¡No por siempre en la tierra:
sólo breve tiempo aquí!

Y retomando la misma tradición de respeto a la Naturaleza y pulcritud estilística, el poeta Octavio Paz consonó cinco siglos después:

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.

Porque somos Naturaleza, las imágenes de la Naturaleza funcionan como espejo de nuestro mundo interno. La laguna apacible muestra con su quietud la paz que en algunos momentos logramos o anhelamos. El fuerte oleaje es el movimiento de los impulsos que apenas contenemos, las tormentas y los huracanes representan con fidelidad nuestras pasiones. Cuando el poeta escribe un poema que refleja un fenómeno natural, o el elemento natural es el objeto de su asombro o de su disertación, de manera inconsciente está, al mismo tiempo, haciendo una descripción de su estado anímico, de los conflictos que lo habitan, de los deseos que lo mueven o de los temores que se ocultan de su propia consciencia. A su vez, el lector de un poema sin saberlo se asoma, como Narciso, a un estanque que refleja no sólo su rostro sino también un fragmento de su alma.

Tomo al azar el libro *Alfabeto del mundo*, de Eugenio Montejo; lo abro en una página cualquiera, la 31. Leo el poema *Acacias*:

Acacias

Estremecidas como naves,
acacias emergidas de un paisaje antiguo
y no obstante batidas en su fuego
bajo la negra luz de atardecida.
Yo miro, yo asisto
a este mínimo esplendor tan denso,
yo palpo
la intermitencia de las arboladuras,
su fuego girante, delirante;
enmarcadas en un éxtasis grave
como desposeídas lanzadas al abismo,
así de grande,
en un follaje poblado de sombras agitadas,
las miro
frente a la piedad de mis ojos
bajo los huracanes de la Noche.

Cierro la página y me quedo escuchando el eco de algunas palabras y sintiendo los efectos de la lectura en mi alma. Como si hubiera ingerido una sustancia que corre lentamente por mis venas. En mi disfrute o sufrimiento del poema intervienen el poema y mi alma, el alma del poeta está presente, el poema es su experiencia, él nombra una visión, recrea un suceso, pero no lo describe de manera objetiva, dice lo que su alma vivió en y con el suceso; el estímulo es externo, pero suscitó algo en el interior del poeta, lo estremeció; la poesía no está en la flor, no está en el poeta, está en el encuentro de ambos, y está de otro modo en el encuentro del lector con el poema.

Pude haber elegido otro poema y pude haber pasado de largo, sin embargo, éste me capturó. Lo hizo porque hay algo en su factura que alude a una verdad emotiva, y también porque en mi vida yo tengo mis acacias, es un decir metafórico, quiero decir que algo de mi propia experiencia se engancha a las imágenes que el poema me ofrece y en mí, lector, comienza una cadena de asociaciones múltiples, cargadas de sentido, una red de recuerdos, la evocación de huellas personales íntimas.

El poeta observa la Naturaleza y sabe que es parte de eso que ha estado siempre. Siente esa unidad con el mundo y se vuelve infinito, el tiempo desaparece; el paisaje antiguo nos remite a la presencia del mundo des-

de todos los tiempos, cuando el poeta todavía no estaba, pero ahora está para mirarlo. Y el paisaje antiguo es también el inconsciente del poeta de donde emanan emociones como flores.

Me detengo en el verso que dice: “Yo miro, yo asisto”. Es un poema escrito en primera persona y sin embargo se abre a la vivencia humana. “Yo miro”, es el Yo del poeta, pero es también mi Yo pues me apropio de inmediato de esa acción primigenia que conozco tan bien. ¿Qué miro? El mundo. La poesía es el puente entre el Yo y el mundo. “Yo asisto”, dice el poeta y detiene el tiempo porque el verbo asistir involucra no sólo la mirada sino el cuerpo todo, y más allá del cuerpo, el ser. Yo asisto a un suceso, me quedo quieta, me dejo envolver por lo que pasa afuera, me entrego a esa visión. Las acacias estremecidas del poema son flores, son árboles, tienen colores blanco o amarillo, verde claro y oscuro, pero también son mi existencia, mi fragilidad ante la Noche inmensa, por eso escrita con mayúscula. Las acacias son también el instante en plenitud, el esplendor tan mínimo y tan denso de la vida, su finitud, su presencia efímera al igual que la mía. El poeta anima a las acacias, les pone alma, las dota de sentimientos humanos, siente piedad por ellas porque siente piedad por sí mismo y yo siento entonces piedad por mí que fui desposeída y “lanzada al abismo”, pequeña y vulnerable.

El diálogo del poeta con la Naturaleza avanza en dos sentidos contrapuestos: Para hablar de sí mismo, utiliza imágenes que provienen de la Naturaleza; para hablar de la Naturaleza, utiliza imágenes que provienen de otro campo semántico, particularmente del comportamiento humano. José Juan Tablada escribe el siguiente haikú:

¡Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada
de sandía!

El hombre anima a la Naturaleza, la dota de atributos humanos, le otorga carácter, temperamento, personalidad, emociones, sentimientos, pensamientos, habilidades, gestos, lenguaje, para que la Naturaleza hable y entonces podamos, por fin, entenderla.

A continuación, comparto dos poemas de mi autoría que dialogan con la Naturaleza. El primero es una prosa poética en la que las imágenes de los fenómenos naturales y sus acciones sirven para describir los esta-

dos anímicos humanos. El segundo es un poema dedicado a la luz, ese fenómeno natural al que he animado con cualidades humanas; en los dos textos hay tal entrelazamiento de los campos semánticos que ya no pueden existir el uno sin el otro.

Te preguntas por qué bautizan a los huracanes con nombres de personas: Gilberto, Paulina. Después recuerdas el día aquel, no muy lejano, en que arrasaste puerto conocido, rompiendo sus pequeñas embarcaciones, tirando sus refugios, deslavando sus ilusiones, sepultando sus sueños. Y cómo después, arrepentida, lloraste durante varios días, sin que nadie pudiera consolarte, toda tú convertida en tormenta tropical.

La luz

Viaja la luz por su centro disperso,
reconoce su alma de partícula,
su crepitar silente, inobservable,
su adentro de fotones confundidos.

Se desliza en mi hombro y en mi mano
con pundonor de hormiga,
desteje en amarillo los hilos de mi suéter,
todo lo abusa, luz, homóloga al poema,
su bullanga de miel lo lame y lo seduce.

Bufanda atrabancada
se escapa por debajo de la puerta,
engaña al piso con su aceite tibio,
finge ser aire y polvo sobre el aire,
dice venir del sol
y viene, es la verdad
del furioso aletear
de su propio bramido.

Hórreo de granos impalpables
gravita, carga, se abandona,
yace intensa en la superficie del acero
y encuentra la supremacía
en la copa de árbol incendiado.

Llaga vieja, pasión sobre las calles,
aliento al mediodía se multiplica,
vuelve todo llanura, invocación, espejo.

Danza de estrella
se pierde en la ciudad,
maraña clara o laberinto
esculpe las ventanas
con su barniz de agua.

Yo escucho su blasfemia,
su dentera de ser como la fuente,
de andar desordenada por los camellones,
escucho al aire y sé que es la luz
que da vuelta a la esquina con vehemencia.

Se jacta, viciosa y libertina
de la tarde y su atavío inútil,
tan pasado de moda, tan ruinoso,
de la estación del tren entre la sombra,
del barco que se queja,
del veredicto serio de las horas.

Tuerce, extravía, lesiona los minutos,
se prende emocionada
de la última teja,
rasguña los tinacos,
suplica y se rebela,
llama al reloj "añejo, vetusto, carcamal".

La lluvia de la noche
laquea los edificios
pero ella se emancipa con una carcajada,
pinta su rostro
de anuncio luminoso,
se desmiembra en las casas
bajo pantallas tenues,
se cuela por los cuerpos,
los toca y acicala,

los esculpe en arena,
los derrumba.

Vuelve a su viaje interno,
a su sabiduría,
a su propio y circular oráculo.
Y yo que miro todo esto
no la veo.

En un sentido o en otro, nuestro diálogo con la Naturaleza muestra el profundo sentido de desprotección, la orfandad que nos caracteriza como especie consciente de su irrevocable destino y la rendición necesaria ante las leyes cósmicas que nos incluyen, o bien, el denodado esfuerzo de negarlo. El arte en general, y la poesía como una de sus manifestaciones, son la expresión más legible de esa lucha pasional, el lugar común que todos habitamos.

CAPÍTULO 2

Literatura: fértil vientre contra el ecocidio y el olvido

Javier Reyes Ruiz

El estallido de la actual crisis civilizatoria ha provocado que perdiéramos, especialmente a partir del siglo xx, la confianza en el destino. “El navío Tierra navega entre la noche y las tinieblas”, dice Edgar Morin (1999). En el contexto de un indispensable cambio de época, requerimos recuperar el sentido de la utopía (en cuya esencia está la convicción de que es necesario construir un mundo distinto), no sólo para reconectarnos con los sueños colectivos, sino para retomar lo que hemos ido perdiendo en las últimas décadas: razón y rumbo. Es posible prever que las utopías del siglo xxi estarán marcadas por la insurrección de la espiritualidad y las emociones, no para arrinconar a la razón, sino para ponerla en equilibrio. Y a diferencia de siglos pasados, frente al extendido deterioro ambiental de la biósfera, las utopías de hoy no podrán ignorar el papel protagónico que juega la Vida, esa bondad suprema, como la llamaba Xavier Villaurrutia, que es la que permite que el mundo sea el mundo. Y en este contexto, la literatura se conecta no sólo como territorio en el que se debaten las utopías, sino como espacio en el que se describe y analizan las virtudes y las profundas contradicciones de las sociedades humanas.

Jaime Labastida inicia uno de sus libros (2015: p. 15) expresando que cuando el humano adquirió el lenguaje articulado empezó a “hablar(se) a sí mismo para edificar el amor, comprender el sueño y luchar contra la muerte”. Miles de años después seguimos con esos viejos empeños, pero nuevas circunstancias nos obligan a darle prioridad al enfrentamiento con la muerte, es decir, a apostar por la vida. Y en tal sentido, hoy resulta impostergable que la literatura, esa creación profundamente humana, se levante como voz y como arma, sin perder la belleza y la verdad como parte de su esencia, para edificar un proyecto civilizatorio que sintonice menos con la muerte.

¿Cuál es la función de la literatura en un mundo en el que pareciera que la vida ya no es una prioridad? ¿Siguen siendo útiles las obras literarias, en medio de una realidad cargada de sin sentido humano y deterioro ecológico? ¿No sería mejor salir a sembrar un árbol o limpiar un río que aposentarse a leer un libro?

Este capítulo parte de la premisa de que la literatura sigue plenamente vigente como compleja expresión humana, no sólo porque el ejercicio de escribir y de leer permite continuar la saga de descubrimientos del sentido de la vida, sino porque impulsa la invención y los sueños. Por eso no basta con salir a sembrar árboles o limpiar ríos, es indispensable escarbar en nuestra interioridad, reconstruirnos permanentemente en los otros, reubicar nuestra presencia humana en el seno de la naturaleza que también somos; y en este trayecto la literatura es un motor fundamental, sobre todo aquella que es optimista pero no ingenua, que sin perder la capacidad de denuncia, sea franca partidaria de la esencia de la vida.

Aunque la literatura ha sido siempre una madeja de posibilidades y propósitos, destaca que se convirtió también una lograda forma en que el humano ha conseguido atrapar el tiempo vivo de cada época. Es por ello que frente a la crisis que enfrentamos la literatura puede brindar múltiples contribuciones. Voy a referirme sólo a dos de ellas: su aporte al entendimiento de la vida y su colaboración para crear y arraigarnos en territorios que le dan sentido al ser y estar en el mundo.

1. La primera se refiere a que aporta una mayor comprensión sobre la vida y sus posibilidades. Con la literatura hemos aprendido que la vida es mucho más profunda y compleja que el inconmensurable latido de la biósfera. Hoy estaríamos muy limitados en la comprensión del significado y la complejidad de la vida sin los aportes de los enormes naturalistas y biólogos como van Leeuwenhoek, Charles Darwin, Hans Sloane, Paul Ehrlich, Jared Diamond, entre tantos otros. Pero también sabríamos mucho menos de la esencia de la vida sin Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare, Pessoa, Nabokov, Neruda, Borges, por citar unos entre miles.

Sin embargo, y quizá suene esto a un atrevimiento mayor: las obras literarias, con todas sus vacilaciones y ambigüedades, han comprendido y abordado de manera más profunda e integral el vínculo entre el individuo, la cultura y la naturaleza. Así, en las últimas décadas a tantos escritores les debemos que hayan ido mucho más allá de la descripción o la denuncia de la barbarie que hoy predomina; que se hayan arriesgado a abonar a la comprensión de la vida actual,

pero no desde el plano de la conformidad o la neutralidad académica, sino desde el territorio de lo subversivo y lo posible.

Poetas y narradores nos han hecho comprender, con palabras de estrujante verdad y belleza, que vivimos en el vientre de un presente precario, que la incertidumbre es hoy ánimo y atmósfera, que sentimos el abrazo amargo del desencanto y que hay un estruendo de un terremoto civilizatorio. Xavier Villaurrutia, poeta nuestro, escribió hace algunos años: "... no es la noche sino la ceguera lo que llena de sombra nuestros ojos" (Paz et al., 2008)

Pero a pesar de este oscuro panorama, hay tantos escritores que, a punta de palabras luminosas, nos conducen a no desmoralizarnos ante una realidad que es un mar de sombras, pues como ha enfatizado Lipovetsky (2008), la denuncia apocalíptica es fácil y cómoda, el verdadero compromiso, intelectual y ético, es pensar el mundo para encontrar salidas.

En este sentido, cuántas obras literarias han sido un refugio o un regazo para defendernos de una realidad de espanto. Y con ellas hemos aprendido que la vida es ancha, que en ella sigue habiendo lugar para la belleza, el amor, la energía vital, la fe. Así, y sólo por poner un ejemplo, Saramago (2000) en Ensayo sobre la ceguera, nos lleva a comprender la angustia de vivir en una sociedad impedida para ver, pero a la par nos convence de que cuando más sombría es la realidad, se acrecienta el deseo y la posibilidad de luchar por recuperar la luz y con ella el porvenir. Vargas Llosa (2014: 35) afirma que "una sociedad impregnada de literatura es más difícil de manipular desde el poder, y de someter y engañar, porque ese espíritu de desasosiego con el que volvemos después de enfrentarnos a una gran obra literaria crea ciudadanos críticos, independientes y más libres que quienes no viven esa experiencia".

La novela, el cuento, la poesía, el teatro, nos ayudan a entender la abundancia del mundo. Hay momentos en que pareciera que la literatura deja de ser una metáfora de la vida, y se convierte en el escenario de la vida misma. En tal sentido, Lévi Strauss planteó que la realidad es amplia y compleja, y frente a ella el arte es un microcosmos que reproduce o refleja en una escala menor, pero fiel, esa realidad. Las grandes obras literarias son, siguiendo esta imagen, pequeñas muñecas rusas, matrushkas polisémicas, que encierran o sintetizan, pero no empobrecen, lo que el mundo es. De ahí su poderosa capacidad para hacernos pensantes.

En su libro *El arte de la novela* (2000) el escritor checo Milan Kundera afirma que “la novela es un arte nacido de la risa de Dios”, y que este género literario conoció el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, la fenomenología antes que Husserl. Yo me atrevería a decir que adelantarse, desde la plataforma del conocimiento emocional, o como diría don Miguel de Unamuno “pensar el sentimiento, sentir el pensamiento”, ha sido uno de los papeles de la literatura y no sólo de la novela. En tal línea, podría agregarse que ésta, la literatura, intuyó la crisis ambiental antes que el Club de Roma y su pionero informe *Los límites del crecimiento*, publicado en 1973. Esta premisa Kunderiana nos remite a pensar que las obras literarias, con su propia lógica, con la luz de la tinta y la palabra, escudriñan la existencia, hurgan en lo humano, sondean la realidad social y buscan comprender y celebrar, que no dominar, la naturaleza. Y lo han hecho con anticipación y mayor perspicacia que las disciplinas científicas, como sugiere Kundera.

Mientras la ciencia normal ha buscado la verdad para construir leyes universales, la literatura ha explorado la ambigüedad que la vida lleva encima. Quizá la primera ha resultado más astuta, pero la segunda, más sabia. A diferencia de las ciencias ambientales, la literatura no se queda en los recuentos de los daños ecológicos y sus causas, sino que se sumerge en las profundidades humanas y trata de entender el feroz enfrentamiento del hombre con la naturaleza. Así, y sólo por poner otro ejemplo, Rómulo Gallegos en su novela *Canaima*, publicada en 1935 (mucho antes del surgimiento del ambientalismo, que se dio por allá de los años 70), desnuda el empecinado espíritu de conquista de Marcos Vargas. La lucha central de este protagonista es por humanizar a la selva venezolana, es decir, hacerla a la medida del hombre. Gallegos escudriña en la novela, no sólo la idea de que naturaleza representa para el humano un misterio milenario que debe ser descifrado y dominado a punta de razón y fuerza. Cuarenta años después, algunas interpretaciones científicas enfatizan que la actual crisis civilizatoria está fundamentada en esta escisión entre la sociedad y la naturaleza, idea que tiene una fuerza central en la trama de *Canaima*.

Es así, en medio de una realidad tan difícil de ordenar y de entender, que muchas producciones literarias han contribuido, levantando la voz, a interrogarnos sobre dónde estamos y qué viene después. Una posible respuesta es que nos ubicamos en el umbral,

no del fin del mundo, sino de una derrota civilizatoria profundamente cara, que obligará a construir sobre las ruinas una historia nueva. Para lo cual se requiere, diría el historiador francés Michelet, ejercer el derecho inalienable de soñar el futuro.

Parte del núcleo duro de la literatura está en esa capacidad cuestionadora, que nos impide quedarnos en la superficie de lo que uno mismo es y de lo que son los otros. Sin embargo, no todo se remite a la crítica, pues como afirma Jorge Riechmann (1990), poeta español, las obras artísticas también han sido a menudo esbozos de una mejor humanidad futura, es decir, una anticipación sugestiva sobre la comunidad humana.

La literatura, de esta manera, confirma algo que todas las expresiones artísticas murmuran: no habrá un futuro vivo si procede de un presente muerto. Ante esta premisa, ¿dónde podemos buscar signos que dejen ver la grandeza de nuestra especie para escapar del laberinto actual? Seguramente en los grandes descubrimientos y obras históricas, y también en simples hechos cotidianos que muestran la generosidad y la entrega de gente, aparentemente pequeña, como el caso de Las Patronas, mujeres pobres del sur de México que cocinan para regalar comida a los migrantes que pasan en el tren conocido como La Bestia.

Pero no podemos olvidar que la literatura se ha constituido, desde siempre, en una abundante fuente, hermosamente subjetiva y no convencionalmente científica, de lo que nuestra especie es capaz de ser y de pensar. Las obras literarias son un luminoso reflejo de la experiencia humana. Montadas en la milagrosa máquina de la imaginación, de las emociones y de la inteligencia, nos han ayudado a entender que la vida, y en ella la sociedad, es un flujo desbordado que se autotransforma. Es en esta convicción que se cimientan las posibilidades de un futuro vivo.

La literatura muestra, afirma Carlos Fuentes (2011), que las posibilidades que negamos son sólo las posibilidades que no conocemos. Lo que vale es que en medio de los latidos de la desesperanza, la poesía, el cuento, el teatro y la novela producen tañidos de posibilidades, y en medio de ellos se escucha el corazón de la vida.

Ahora bien, no podemos caer en la ingenuidad de afirmar que la literatura es capaz de redimir al humano por sí misma, de extirpar la sed de crueldad y sangre de la que está impregnada la historia, de erradicar la soledad o de cambiar el curso de las tragedias cotidia-

nas. A pesar de que la literatura ha advertido con vasta anticipación e inteligencia de muchos males, que ha desmenuzado nuestras contradicciones y trazado salidas a los laberintos personales y sociales, el mundo no se ha salvado ni se salvará sólo con ella.

2. Un segundo aporte de la literatura es que nos obsequia territorios. Por lo general a esto no se le da tanto valor, pero si consideramos que el territorio es un elemento central del ambientalismo, esta aportación gana enorme importancia.

No hay ideas sin territorio, ni aún en realidades abstractas como las creadas por Borges. Y la literatura, desde siempre, nos ha hecho visitar, ya sea con la evocación o con el estremecimiento que produce lo nuevo, lugares oscuros o luminosos que la vida muestra y que el escritor nos obsequia y, muchas veces, nos enseña a descifrar. De ahí que las obras literarias nos permitan, como diría Paul Valéry (citado por Morey, 2007), “descubrir los lugares no ocupados todavía por el sentido”.

Y tales territorios no afloran sólo del talento de quien los describe o los imagina, sino de la realidad que palpita hasta en los rincones más inertes o más insospechados de la biósfera. La literatura atrapa lugares y luego, con palabras, los esparce como polen. Y, como lectores, en esa fiesta de la vida se nos dilata la mirada para poder atravesar el mundo sin levantar la vista. Así es como en las páginas nacen geografías, tanto físicas como espirituales, que con mucha frecuencia se convierten en un banquete de estética verbal.

Entre los lugares que obsequia la creación literaria, la naturaleza ha jugado un rol protagónico, pues ha sido y es, aunque ahora con menos fuerza, un personaje en sí mismo o un eje medular de muchas obras. La literatura, binocular y microscopio a la par, ha mostrado al entorno natural no sólo como escenario y paisaje, sino también como protagonista con identidad propia.

Un verso del poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra (2010), de su poema “La ceiba”, sintetiza magistralmente esta visión de la naturaleza como núcleo duro de la Vida: “Allí donde nace este árbol es el centro del mundo”.

Así, en la novela, y también en la poesía, encontramos que la naturaleza es admirada y despreciada, amada y temida, inocente y violenta, fraterna y cruel, generosa y fatal, exuberante y estéril, creadora y voraz. Infierno verde y paraíso verde. En tal contexto, el hombre deambula en una naturaleza que le hace sentir ese miedo, tan

profundo, de ser creatura menor, pero dispuesta a la violencia para subyugar las fuerzas naturales, aun a sabiendas de que sin ellas ni la vida –en buena medida– ni la creación literaria serían posibles.

En este sentido, y haciendo referencia sólo a América Latina, sin la selva qué sería la novela *La vorágine* de José Eustacio Rivera, *Los cuentos de la selva* de Horacio Quiroga; la poesía de Carlos Pellicer, *Los pasos perdidos* de Carpentier, *El Hablador* de Mario Vagas Llosa. Sin el mar qué serían *Los viejos marineros* de Jorge Amado o *El Barco de los muertos* de B. Traven, o *El viejo y el mar*, del cubanizado Hemingway. Sin el desierto qué sería la novela *Casi nunca*, de Daniel Sada o *El Cristo de Elqui*, de Hernán Rivera, o *Noches del sertón* de Guimaraes Rosa, o *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa. Pero también la selva, el desierto y el mar requieren de la pluma de los escritores y de los ojos de quien lee para renacer con sentidos nuevos. Así, en el triángulo que se forma entre la naturaleza y sus habitantes, las palabras de quien escribe y la percepción de quien lee surge una espiral vital, convertida en un apabullante triunfo de la existencia.

Por otro lado, la literatura muestra también que la naturaleza y las identidades son indisolubles. No hay persona ni personaje que no refiera un recuerdo, una impresión, un estado de ánimo ligado a determinado clima, a un paisaje, a un árbol, al canto de un ave. La narrativa y la poesía muestran que humano y naturaleza son elementos indisolubles en el alma del mundo.

Ahora bien, los autores universales nos han regalado en sus obras territorios maravillosos, pero sería un grave error quedarnos sólo con ellos. No podemos vivir con identidades prestadas. Siempre nos hará falta leer la literatura que se produce en nuestro propio país o región, pues es ahí donde crece la raíz de las visiones locales, que se manifiestan en las costumbres y en las maneras particulares de entender el mundo. Balzac, Dostoievsky, Eliot, Thomas Mann, Asturias, Cortázar, entre incontables autores de tamaño universal, nos regalaron territorios que nos han hecho ciudadanos del mundo, pero no podemos circunscribirnos a ellos, requerimos nutrirnos de las realidades geográficas y culturales que nos han brindan Yáñez, Rulfo, Fuentes, Arreola, Ibarguengoitia, Monsiváis, Villoro, entre otros muchos.

En la literatura del siglo XXI, frente a los agudos problemas ambientales, el espacio geográfico en el que se mueven los argumentos está llamado a ser un elemento central de toda trama. La naturale-

za ajena y temida o la naturaleza propia y amada, recibirá muy probablemente cada vez más roles protagónicos en poemas, cuentos y novelas, quizá bajo la amenazante sombra de su profundo deterioro. En este contexto, me pregunto, retomando una idea de Niall Binns, poeta inglés, si el deterioro de la naturaleza no significará también el deterioro de la literatura: “Grandes símbolos aparentemente intemporales (el mar, el río, la lluvia, el aire, el bosque, la tierra) se están perdiendo y con ello la alegría del lenguaje” (citado por Ostria, 2010).

Glen Love (citado por López Mújica, 2014) señala: “Hoy en día, la función más importante de la literatura es redireccionar la conciencia humana hacia una consideración total de su importancia en un mundo natural amenazado [...] reconociendo la supremacía de la naturaleza, y la necesidad de una nueva ética y estética”.

Difícilmente la literatura podrá hacer suficiente contrapeso a la manipulación industrial de las conciencias, potenciada por las intermediaciones electrónicas. A pesar de ello, con las obras literarias –muchas de ellas divulgadas también a través de dichas intermediaciones–, hemos aprendido a apreciar la armonía de lo invisible, a atesorar las estrellas y los peces, las percusiones de la luz y del color. Aunque también nos han ensanchado los ojos para escudriñar mejor el alma negra de los tiempos. La literatura, entonces, nos permite asomarnos por encima de los muros que nos pone enfrente la racionalidad radical que hoy predomina, y nos brinda acceso para apreciar que más allá de la descripción del mundo, que tanto impulsa el positivismo científico, está la posibilidad de comprenderlo, de compenetrarse en él, y con ello tender un puente de fraternidad con las manifestaciones de la vida.

Diógenes buscó al Hombre con una lámpara, miles de años después no sabemos si alguien ha logrado tal hallazgo, pero hoy necesitamos una luz más intensa y más sabia, que nos facilite también encontrar la naturaleza que perdimos por el camino de la historia. Una contribución a esa luz está en las obras literarias. No tengo idea si el futuro nos espera con una literatura de alta calidad; los críticos se contradicen tanto. Pero me parece irrefutable que necesitamos de ella para abanderar la consigna de “ejercer una militancia por la Vida”. Rosenzvaig (2009) nos invita a la obcecación por resistir desde y para la Vida, pues es con lo que contamos para disipar el color de la zozobra, no sólo en la sociedad sino en la naturaleza toda. Por eso hoy nos resultan indispensables obras literarias que permitan imaginarnos una naturaleza no instrumentalizada, que

tenga voz, que sea mucho más que un escenario estético y que la valoremos como lo que es: el útero eterno del que no podemos desprendernos. La literatura, entonces, como memoria y proyección, como creación que nos regala ojos atentos para observar el mundo, no sólo para notar que está enfermo, sino para percibir que la vida es tanto una feria de tiempos y de planos distinto como un carnaval de posibilidades, aun en los momentos más oscuros.

Bibliografía

- CUADRA, P. A. (2010). *Siete árboles contra el atardecer*. Madrid: Editorial veintisiete letras.
- FUENTES, C. (2011). *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara.
- GALLEGOS, R. (1991). *Canaima*. Colección Archivos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- KUNDERA, M. (2000). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets editores.
- MOREY, M. (2007). *Pequeñas doctrinas de la soledad*. México: Sexto Piso.
- MORIN, E. y A. B. Kern (1999). *Tierra Patria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- LABASTIDA, J. (2015). *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México: Siglo XXI editores.
- LIPOVETSKY, G. (2008). *La sociedad de la decepción*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ M., M. (2014). *Lectura ecocrítica de la novela Forests Obscures de Corinna Bille*. Recuperado de <http://ecocriticismo.blogspot.mx/2014/04/lectura-ecocritica-de-la-novela-forets.html>
- OSTRIA, M. (2010). *Notas sobre Ecocrítica y poesía chilena*. *Revista Atenea* (502). Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622010000200010
- PAZ, O. *et al.* (comp.) (2008). *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI.
- RIECHMANN, J. (2009). *Poesía practicable*. Madrid: Hiperión.
- ROSENZVAIG, E. (2009). *La estupidez: desde el calentamiento terrestre al calentamiento financiero*. En: Reyes, J. y Elba Castro (comps.). *Urgencia y utopía frente a la crisis de civilización*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- SARAMAGO, J. (2000). *Ensayo sobre la ceguera*. España: Punto de lectura.
- VARGAS Llosa, M. & C. Magris (2014). *La literatura es mi venganza*. Barcelona: Anagrama.

CAPÍTULO 3

¿Para qué poetas en tiempos de devastación? El giro estético del pensamiento ambiental latino-abyayalense

Patricia Noguera¹

“¡Mirad, yo os enseño el superhombre!
El superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra
voluntad: ¡sea el superhombre el sentido de la tierra!
¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a
la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas
sobrerrenales! Son envenenadores, lo sepan o no.
Son despreciadores de la vida, son moribundos y
están, ellos también, envenenados, la tierra está
cansada de ellos: ¡ojalá desaparezcan!
En otro tiempo el delito contra Dios era el máximo
delito, pero Dios ha muerto y con Él han muerto
también esos delincuentes. ¡Ahora lo más horrible es
delinquir contra la tierra y apreciar las entrañas de lo
inescrutable más que el sentido de la tierra!”
Nietzsche. Así Hablaba Zaratustra (Tomo 2. 2000: 490)

Ocaso

Y la palabra poética hizo presencia. Abrió la puerta a un paisaje de pensamiento, donde la tierra es el sentido de lo humano que emerge del humus profundo de la tierra. Pero cómo podría ser la tierra el sentido de lo humano, *humus* profundo de lo humano (Artaud, 1984) y lo humano *humus* de la tierra (Noguera, 2012), si el Hombre no se supera a sí mismo? (Nietzsche,

¹ Grupo de Investigación en Pensamiento Ambiental, Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales (apnoguera@unal.edu.co).

Tomo 2, 2000) Superar el Hombre como acontecimiento filosófico ligado a la filosofía del sujeto, es superar la Tierra, como acontecimiento filosófico ligado a la filosofía del objeto. Sujeto y objeto deberán superarse, para que lo humano devenga *humus* de la tierra y por tanto, la tierra, *humus* profundo de lo humano.

Superar al Hombre no tiene que ver con cantidad, cualidad, negación o afirmación. Es pausar, hacer una *epojé*, disolver, olvidar, despojar, deconstruir el sujeto y el objeto, como acontecimientos que han marcado el ritmo de la relación humano-naturaleza. Es retornar, como Ícaro, a la casa, a la tierra natal. Sin embargo el retorno de Ícaro fue caída mortal; su padre Dédalo, el cretense más ingenioso y creativo, el hombre maduro que había aprendido a construir técnica con prudencia y serenidad, en consideración de los límites de la naturaleza; que a partir de errores – muchos de ellos mortales–, había llegado a comprender que la prudencia y la serenidad tenían que guiar la creación técnica del hombre, fracasó mortalmente. Para escapar del laberinto que Dédalo mismo había construido en la isla donde corrían peligro por causa del Minotauro, construyó unas alas para él y otras para su hijo Ícaro. Concedor de las leyes de la naturaleza, Dédalo pegó las alas con cera, de tal manera que pesaran lo suficiente para que los dos pudieran volar cómodamente: ni muy cercal del sol, pues su calor podría derretir la cera, ni muy cerca del mar, pues el agua podría también despegar las alas. (Angel, 2002)

Mientras le colocaba las alas a Ícaro, Dédalo no cesó de advertirle que volara prudente y serenamente. El italiano Andrea Sacchi en su “Ícaro” (1650) expresa la ternura y el amor de Dédalo por su hijo; la manera tranquila como lo mira, la esperanza de su obediencia. Sólo quiere salvar a su hijo y salvarse a sí mismo del peligro inminente, a partir de una técnica, sabia y prudente, pero que transgrede las leyes de la naturaleza humana: la técnica de la naturaleza que ha permitido volar a algunos seres vivos.

El joven Ícaro es sin duda la joven civilización occidental; la decisión filosófica metafísica, que toma el pensamiento clásico griego emergente del Mediterráneo, y la creencia judeocristiana, emergente de la Media Luna de las Tierras Fértiles, en la existencia de un mundo supraterráneo, celestial, real y único, al cual deberá tender occidente, despreciando la tierra, la naturaleza, los cuerpos, la vida matérica.

Pero Ícaro, como lo expresa la pintura de Peter Paul Rubens de 1636, desobedeció las sabias advertencias de su padre, y el calor del radiante sol derritió la cera de sus alas, cayendo al mar, sin que su padre, atrozmente angustiado, pudiera salvarlo. Los límites de la naturaleza fueron transgre-

didados por el joven, que en su deseo de volar lo más alto posible, no tuvo en cuenta las sabias advertencias del ingeniero cretense.

La puesta del sol es inminente. El Ícaro moderno, ha disfrutado en muy poco tiempo la fiesta faústica de la dominación de la tierra; el poder ha enceguecido al sujeto moderno. La crisis de la vida, como expresión radical de la crisis civilizatoria, está emergiendo cada vez con más fuerza, mientras el sol llega a su ocaso. El sol es la luz de la razón del sujeto moderno, ordenándolo todo, construyendo un imperio que como el del rey sol, no tenga límites.

Anochecer

Sin embargo, el radiante sol del mediodía es también la esperanza de su ocaso. La noche va emergiendo del día y al amanecer todo despierta, agradeciendo el sueño, el reposo, la pausa. Un tiempo circular, oblicuo, reptante, dibujado en las profundidades de la tierra; un tiempo sedimentado en cada grieta de la montaña; un tiempo geograficado, una geografía vivida en los cuerpos de la tierra, en el cuerpo-tierra (Noguera, 2012), asisten y configuran; constituyen y contemplan los paisajes de la tierra, sobre la tierra y en la tierra.

“El superhombre es el sentido de la tierra” (Nietzsche, 2000: 490) y ello supone el ocaso del hombre. La fugacidad del hombre en la tierra está en relación directamente proporcional con la fugacidad del sujeto en la filosofía. Sólo trescientos años –occidentales, cronológicos– y ya la filosofía del sujeto –y del objeto, pues no hay sujeto sin objeto, así como no hay objeto sin sujeto–, llega a su ocaso. El Hombre, categoría pretendidamente universal, emergente de una cultura que decidió escindirse de la tierra, es una reducción. Va dejando de ser *humus* para convertirse en *domus*; pero aún así, es posible su retorno a *humus*. Aún así, construyendo su morada en colectividad, en vecindario con otros, Zaratustra afirmó: “El hombre es algo que debe ser superado” (Nietzsche, Tomo 2. 2000: 489).

Sin embargo, la esperanza de poder superar el hombre, hace que luego de esta afirmación, Zaratustra pregunte: “¿Qué habéis hecho para superarlo?” (489).

Urge el ocaso del hombre para superar al hombre. Es el ocaso trágico y jovial del ídolo, el dios de occidente: la razón y por tanto, el sujeto. Hombre y sujeto se confunden en el abrazo exitoso, en la fiesta del domi-

nio técnico de la tierra: el domino fáustico. La razón de Fausto es el Sujeto. ¿pero... qué es el Sujeto?

Lo que fundamentalmente me separa de los metafísicos es esto: no les concedo que sea el “yo” (Ich) el que piensa. Tomo más bien al yo mismo como una construcción del pensar, construcción del mismo rango que “materia”, “cosa”, “sustancia”, “individuo”, “finalidad”, “número: sólo como ficción reguladora (regulative Fiktion) gracias a la cual se introduce y se imagina una especie de constancia, y, por tanto, de “cognoscibilidad” en el mundo del devenir. La creencia en la gramática, en el sujeto lingüístico, en el objeto, en los verbos, ha mantenido hasta ahora a los metafísicos bajo el yugo: yo enseño que es preciso renunciar a esa creencia.

El pensar es el que pone el yo, pero hasta el presente se creía “como el pueblo”, que en el “yo pienso” hay algo de inmediatamente conocido, y que este “yo” es la causa del pensar, según cuya analogía nosotros entendemos todas las otras nociones de causalidad. El hecho de que ahora esta ficción sea habitual e indispensable, no prueba en modo alguno que no sea algo imaginado: algo que puede ser condición para la vida y sin embargo falso. (Nietzsche: Tomo 4. 2000:1804)

El hombre es, entonces, una ficción. Zaratustra propone la superación de esa ficción: “permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no” (Nietzsche, Tomo 2. 2000: 490) Si el hombre es el sujeto, el superhombre será aquel que se libera del sujeto para retornar a la tierra, aferrarse a ella, ser fiel a ella.

Pero el tiempo del superhombre no llegó a las geografías del sistema mundo europeo. El siglo xx comenzó con la catástrofe más intensa creada por el Hombre: la Guerra Mundial. El proyecto de la razón positiva, universal y unificadora, se realizó exitosamente en el delirio fáustico de la industria de la guerra, que a su vez industrializó la barbarie de occidente y se expandió de manera atroz a la tierra misma, como industrialización de la muerte de la tierra, para fines de obtener una permanente victoria, sobre las fuerzas incontenibles de la naturaleza. La razón científica superó toda posibilidad de límites éticos y políticos. Por supuesto, la filosofía neopositivista sustentó, mejor que nunca y acudiendo a la monología, a la avidez de los industriales, a la ambición de los que bailaban la fiesta de la desmesura, el progreso y el desarrollo de

los estados-nación modernos. A este sustento monológico se le siguió llamando “epistemología” y, por supuesto, todo saber-otro, toda forma de conocer diferente a la de la relación sujeto-objeto, no sería aceptada como conocimiento, ni mucho menos como verdad. La relación entre conocimiento y verdad se convirtió rápidamente en sujeto de poder, es decir, en discursos fundamentados en una sola lógica, con pretensiones de universalidad. Ante una verdad universal, comenzó a ser necesaria una defensa de esa verdad como universal; todo aquello que no respondiera o aceptara dicha verdad sería expulsado de la alta iglesia del neopositivismo. Esto fortaleció la guerra: ahora mundial, significaba una guerra industrializada, donde el mundo que no cupiera en el sistema-mundo-occidental-moderno-eurocentrista-monológico, sería declarado enemigo de ese sistema mundo.

Luego de la primera vino la Segunda Guerra Mundial, que acabó de organizar el sistema-mundo-occidental-moderno-eurocentrista. Resultado de esa nueva organización, la unicidad de pensamientos, las categorías universales de sujeto, objeto, desarrollo, progreso, dominio del mundo, ahora se expandían al universo; el Hombre en su vuelo hacia el conocimiento universal tendría como objetivo final, durante el siglo xx, el dominio del universo. Las guerras ahora serían entre planetas, sistemas solares y galaxias. La Nasa y Hollywood, juntos en la misión más importante emprendida por la humanidad (el hombre: noroccidental moderno y blanco): el descubrimiento, control y dominio del universo se confunden. Cada una podría estar financiada por la otra, para que la ficción del Sujeto Universal se convierta en fantástica realidad.

La espectacularización de la vida comenzó a formar parte de un proceso aún más doloroso: su mercantilización. Gracias a la tecnología, el sentir –mirar, tocar, degustar, escuchar– se expandió estéticamente. Nuevos dispositivos hicieron posible esta expansión. Ícaro volaba fáusticamente cerca del sol. Mientras sus alas se derretían, el arte se escindió de la tierra, alcanzando a Ícaro; al verlo retornar, el arte asumió la postura de Dédalo: mantuvo un vuelo sereno; no olvidó que había emergido de la tierra, que era la manera de hacer de la naturaleza creadora, que era la única posibilidad de retornar a casa y que la experiencia vivida era una experiencia eterna y fugaz. La eternidad en un instante, como lo afirmara William Blake, sólo es posible habitando poéticamente esta tierra.

El mundo de la vida se convierte en escenario donde la actriz principal: la vida, se reduce a un documental, una secuencia de fotografías revisadas, corregidas, técnicamente casi perfectas, para que pensemos en

la belleza como algo inherente a los objetos, y no a la vida misma. La vida-arte entra en el circuito del entretenimiento.

Mientras esto acontecía en el noroccidente como red de símbolos, en otras geografías del mismo noroccidente, del sur, de oriente y de otros lugares, donde no existen estas diferenciaciones geográficas, comenzaron a hablar sobre la urgencia de lo que Nietzsche en Zarathustra, insiste: “¡...permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no”. (Nietzsche, Tomo 2. 2000: 490)

El pensamiento ambiental concibe la vida fuera de la lógica occidental moderna, fuera de la lógica positivista y nepositivista, fuera incluso de las lógicas occidentalocentristas; el pensamiento ambiental subvierte el orden establecido por el sistema-mundo europeo. Por ello son Hölderlin y Nietzsche quienes permiten poéticamente esta ruptura, o por lo menos la sospecha del sujeto y del objeto. Es Hölderlin quien llama al hombre a superarse; a ser uno con todo lo viviente, a permanecer en la tierra, como artista y amando la naturaleza como obra de arte.

“...y, ¿para qué poetas en tiempo menesteroso?”

7

Pero ¡amigo! Llegamos demasiado tarde. Cierto es que viven los dioses,/ pero sobre nuestras cabezas, allá arriba, en otro mundo./ Sin fin, actúan allí y poco parecen preocuparse de si vivimos;/ así nos cuidan los inmortales!/ Pues no siempre una débil vasija fue capaz de contenerlos;/ sólo en algunos tiempos soporta el hombre la plenitud divina./ Sueño de ellos es después la vida. Pero el errar/ ayuda como el sueño, y la necesidad y la noche fortalecen,/ hasta que hayan crecido bastantes héroes en las cunas bronceas,/ y los corazones sean semejantes en fuerza a los celestiales, como antaño./ Tronando vienen entonces. Mientras, a menudo me parece,/ mejor dormir que estar así, sin compañeros,/ esperar así: y qué hacer, mientras y qué decir/ no sé; y ¿para qué poetas en tiempo menesteroso?/ Pero ellos son, dices tú, como los sacerdotes del dios del vino/ que pasaban de tierra en tierra en la noche sagrada.

En profunda resonancia con la estrofa 7 del poema “Pan y Vino”, escrito a finales del siglo XVIII, en el verso “...¿y para qué poetas en tiempo

menesteroso?” (2014:165), Hölderlin se refiere a estos tiempos huérfanos de poesía y, por tanto dolorosos, el Pensamiento Ambiental le pregunta a esta “ingrata y taimada raza” que “cree saber la hora”, (Hölderlin en Janke, 1988: 48) ¿...para qué poetas en tiempos de devastación?

La pregunta del poeta, en los albores del siglo XIX, interrogaba aquello que apenas comenzaba. Cómo serían los tiempos en los cuales ya los dioses no estarían entre los hombres, sino más bien, estaría entre ellos el cálculo del mundo, el develamiento de los misterios de la tierra, el olvido de la tierra como natal? En el ocaso del siglo XX y en el amanecer del siglo XXI, el tiempo de penuria, es el tiempo que se dirige hacia el borde del abismo.

Abismo significa primitivamente el terreno y el fondo sobre el cual, que era lo más bajo, se apoyaba algo a lo largo de la cuesta. pero en lo que decimos a continuación entendemos en “Ab” como ausencia total de fondo. El fondo es el terreno para un arraigar y estar. La edad del mundo que carece de fondo pende en el abismo. Suponiendo que aún le esté reservado un cambio a esta época de penuria, sólo podrá producirse un día, si el mundo se levanta desde el fondo, es decir –ahora ya no ofrece la menor duda–, si se aparta del abismo. En la Edad del mundo de la noche del mundo es preciso enterarse de la noche del mundo y soportarlo. Más para ello es necesario que haya quienes bajen hasta el fondo del abismo (Heidegger, 1960: 224-225).

Ante la pérdida de la tierra como lo que permanece, el poema de Hölderlin “Pero lo que queda lo instauran los poetas” (Hölderlin en Heidegger, 2006: 106). Un signo de interrogación en la época del desarrollo: la luz de la razón, iluminando al hombre para explotar la tierra, nos hace estremecer. Cómo podemos siquiera pensar, que la tierra pueda permanecer como fundamento poético de toda permanencia, si el signo inconfundible del presente es precisamente el cálculo de una tierra expuesta a la avaricia del capital? ¿Cómo ha sido posible que podamos pensar en la permanencia de la tierra, no del hombre sobre la tierra, sino de la tierra misma y en ella, hecho de ella, amado por ella, creado por ella, humus de ella, el humano... la cultura?

Sebastiao Salgado, fotógrafo brasileño, habita en medio del acontecimiento supremo del siglo XX: la guerra de todos contra todos y de todos contra todo. En sus investigaciones fotográficas logra reunir el cielo con la tierra y los mortales con los divinos. A veces, esta reunión hace la obra de arte de Salgado, un infierno en el paraíso como la serie de fotografías tomadas en Kuwait en 1991; el fotógrafo nacido en 1944 registra, atónito, la conflagración de la tierra. El concepto de humanidad, construido por la Ilustración

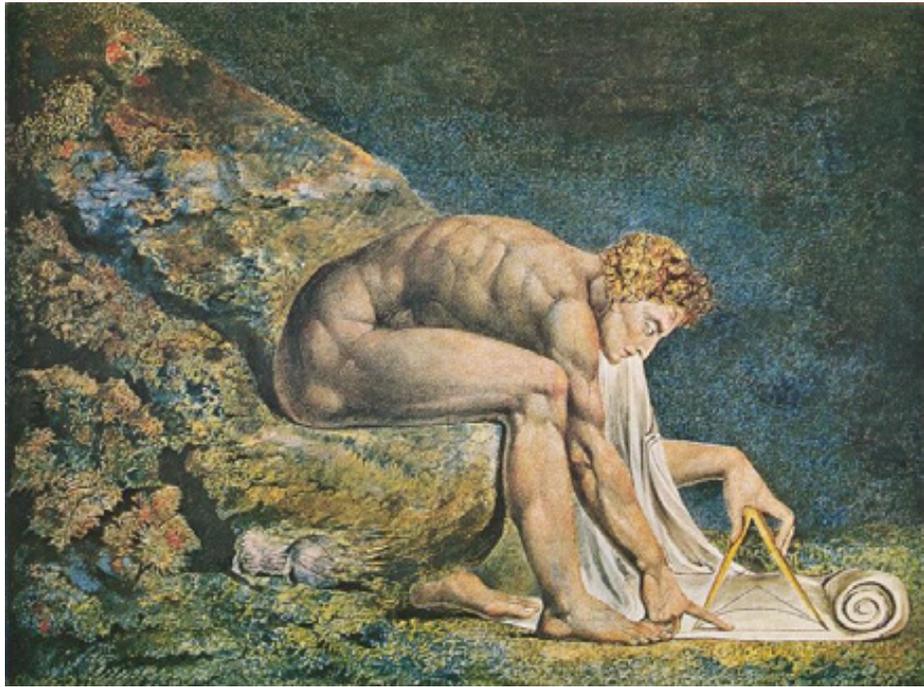
européa, agudizó el antropocentrismo que había comenzado su ascenso desde el prerrenacimiento europeo. Desde el siglo XVIII, una de las condiciones de lo humano, la razón, se convirtió en su esencia. La reducción lógica de lo humano a sujeto-razón que había realizado René Descartes en su *Discurso del método*, a comienzos del siglo XVII, se convirtió en el concepto universal de lo humano. Para la modernidad, ser hombre es, ser sujeto.

Descartes había realizado una segunda reducción lógica: si el sujeto era sujeto de la razón, es decir, su esencia era la razón, todo humano sería simplemente sujeto. Con esta segunda reducción las ciencias humanas se redujeron a ciencias que validarían el sujeto y la subjetividad, condicionando o mejor, sujetando lo humano al sujeto, la humanidad a la subjetividad, la sociedad a la intersubjetividad, la cultura a un apartado de la sociedad y la política a la soberanía del sujeto y la intersubjetividad sobre lo que el sujeto considerara no humano.

Esta reducción lógica se desplegó no sólo en el ámbito interno de las ciencias humanas, sino en el ámbito de la ciencia moderna, donde las ciencias naturales se escindieron de las sociales y humanas en tanto éstas se dedicaban al estudio del hombre y de la sociedad desde el concepto de sujeto, que estaba esencialmente constituido por la razón, mientras que las ciencias naturales se dedicaron al estudio de la naturaleza desde el concepto de objeto, también esencialmente constituido por la materialidad cuantificable.

Lo humano entonces sufriría una tercera reducción que tendría efectos deplorables sobre la naturaleza y sobre lo humano de lo humano. Lo humano ya no sería naturaleza en sentido epistemológico, lo cual ha sido fundamental en la investigación científica moderna que ha encontrado su soporte en la relación sujeto-objeto, donde el sujeto es quien ordena el objeto, como lo expresaran las leyes de la mecánica de Newton.

Pero además, y sobre todo, lo humano como sujeto-subjetividad, racionalidad ordenadora de mundo desde la metafísica, perdió la naturaleza al objetivarla y cosificarla. Olvidó, gracias a la racionalidad cartesiana, kantiana y newtoniana, que lo que hace que la naturaleza sea naturaleza, son sus coligaciones, sus despliegues, sus metamorfosis, sus creaciones, una de ellas, lo humano. Asentado en la tierra, como lo expresa el “Newton” de William Blake, curiosamente el humano moderno olvidó que había emergido de ella, que estaba hecho de ella y por ella; que era su hijo. La naturaleza fue reducida a recurso para la economía, dejando de ser para el hombre, obra de arte y creadora de sentidos. La obra de arte fue lanzada por la razón calculante, a los cielos de la metafísica. Así, al perder la tierra, perdimos el arte en tanto sentido de existencia.



William Blake. "Newton". 1795 - 1805

Esta pérdida, atroz, ingrata y sin paz, es expresada en la voz de los poetas. El Romanticismo y sus maravillosas expansiones se convirtió en una angustiada búsqueda del paraíso perdido: la naturaleza. Hölderlin en su novela *Hyperión o el eremita en Grecia* (2006: 25) le cantará a la naturaleza los versos más bellos jamás escritos por ningún poeta:

¡Pero tú brillas todavía, sol del cielo! ¡Tú verdeas aún, sagrada tierra! Todavía van los ríos a dar en la mar y los árboles umbrosos susurran al mediodía. El placentero canto de la primavera acuna mis mortales pensamientos. La plenitud del mundo infinitamente vivo nutre y sacia con embriaguez mi indigente ser.

¡Feliz naturaleza! No sé lo que me pasa cuando alzo los ojos ante tu belleza, pero en las lágrimas que lloro ante ti, la bienamada de las bienamadas, hay toda la alegría del cielo.

Aún y todavía, son dos palabras que hay que sentipensar. El poeta, profeta de la tierra, aquel que hace que permanezca la tierra como ser, como poeta

de poetas, como creadora de la vida, no se da por vencido. La esperanza desesperanzada fluye en su escritura. Aún la naturaleza verdea, brilla; aún los ríos van a la mar; aún es posible la vida. Hoy añadiríamos al verso de Hölderlin, las palabras pese a todo, pese a la guerra, pese a las atrocidades que comete el humano moderno, permanentemente, sobre la tierra, la naturaleza, lo vivo. Aún la naturaleza verdea, aún brilla el sol del cielo, aún los ríos van a la mar.

Para que este aún, y este todavía permanezcan, el poeta propone "... ser uno con todo lo viviente, volver en un feliz olvido al todo de la naturaleza" (25) Retornar a la tierra, a la naturaleza, al seno de la vida misma. Aún podemos ser Dédalo y no Ícaro. Aún, trágicamente, podemos habitar poéticamente la tierra.

Retorno a la Tierra

Agusto Angel (1932-2010), filósofo ambiental colombiano, creador del pensamiento ambiental como posibilidad de reunir lo escindido, exhorta a comprender lo humano como emergente de la naturaleza, como naturaleza misma; propone que este regreso se realice introduciendo en los estudios ambientales su propuesta "ecosistema-cultura" (1996: 93), que es la propuesta de investigación ambiental donde pueden comprenderse los problemas ambientales a partir de la relación entre las diversas culturas con sus ecosistemas. Para Angel-Maya (1996), la cultura no es una creación de la sociedad sino una red simbólica emergente de la naturaleza, de la cual emerge lo humano. La sociedad (categoría de la sociología moderna desde el siglo XVIII), es una construcción cultural, que genera transformaciones culturales; pero es la cultura no como sustantivo, sino como hacer, crear, imaginar, pensar, la que construye, deconstruye y reconstruye sistemas de organización social, desde la perspectiva del pensamiento ambiental. La educación (ambiental), es ante todo una reforma permanente del tejido simbólico de la cultura. Una estética que permita sentir la tierra, sentir de la tierra, sentirse tierra.

Michel Serres (1991), filósofo francés, ecólogo, politólogo, navegante, caminante, matemático y antropólogo, propone otra salida (política) del circuito de los discursos medioambientales internacionales: un cambio en la dirección de la cultura. Propuesta subversiva que, en tonalidad similar a la de Augusto Angel, desenmascara aquello que constituye el suelo de la crisis ambiental: la crisis de una cultura y una civilización, que cree saber la hora gracias a la reducción del mundo de la vida al mundo del cálculo, la producción y la mercancía. Medirlo todo, reducirlo todo a dimensio-

nes, analizar la naturaleza, cuando ella no se puede separar, explicar la vida, siendo ante todo enigmática y misteriosa, reducir a cuentas los procesos de la vida que sólo pueden ser comprendidos a partir de cuentos, relatos, narraciones; ha constituido el proyecto de modernidad. Sin embargo, Serres se atreve a proponer un nuevo contrato en sentido político: el contrato natural. Cree en la posibilidad de un orden jurídico instaurado por la Naturaleza y no por una concepción metafísica de la cultura.

Edgar Morin (2006), propone una reforma profunda –esta epistemológica y compleja– de nuestras maneras de pensar configuradas a partir de la ficción epistemológica sujeto-objeto, y del pensamiento logocéntrico, reduccionista y lineal. Reformar profundamente el pensamiento exige su descolonización. Pensar complejamente es también, asumir una posición subversiva ante el orden jerárquico, lineal, objetivista y matemático que ha pretendido explicar la crisis ambiental.

Lo común de Augusto Angel-Maya, Michel Serres y Edgar Morin, es que sin declararse decoloniales ni creadores de epistemes-sur, han buscado en el afuera del circuito sujeto-objeto, maneras –otras, ocultas por el sujeto, el objeto o la verdad modernas, de pensar-nombrar-habitar la tierra–. En estas claves, pensar ambientalmente es pensar el devenir en tiempos geográficos complejos, de las densas relaciones entre los cuerpos entramados de la naturaleza biótica y los cuerpos entramados de la naturaleza cultural (simbólica) en sus mezclas, sus emergencias, sus afectaciones y efectuaciones (Noguera, 2004).

En bucle de complejidad creciente (Morin, 2006) el pensamiento ambiental se ocupa entonces de lo vivo y de la vida en tanto simbólico-biótica (Noguera, 2004). Sin límite entre lo uno y lo otro; sin reducción a lo uno o a lo otro, el pensamiento ambiental es simbólico en tanto manera singular de lo vivo pensado, signado, humanado, cultivado, cuidado y es biótico en tanto manera singular del devenir vida. No es posible el pensamiento ambiental en reducción. Este es más bien, metamorfosis de lo uno en lo otro, ambigüedad, multiplicidad y enigma. Es un pensamiento de la tierra. Un geo-pensamiento.

La Tierra, en tanto metamorfosis, en tanto transformación continua en la red de acontecimientos, es red de conexiones, plexo de plexos vitales que en su devenir, en su habitarse, y sólo en él enseña cómo habitar. El habitar (Serres, 2011) se convierte así en maneras de crear, transformar, estar, sentir: *estesis*; pregunta *ethos*, y conversación principal de las comunidades humanas, labor de lo humano colectivo, sentido estético-político del vivir en geocomunidad.

El escritor y poeta Antonin Artaud, nos regalaría una crítica al concepto de cultura, que nos invita a pensar en nuestras maneras de habitar la tierra:

Se habla de hombre cultivado y de tierra culta y ésto indica una acción, una transformación casi material del hombre y de la tierra. Se puede ser instruido sin ser realmente cultivado. La instrucción es una vestidura. La palabra instrucción indica que uno se ha revestido de conocimientos. [...] La palabra Cultura, en cambio, indica que la tierra, el *humus* profundo del hombre, ha sido roturado” (1984: 131).

Entonces, ser humano es ser *humus* de la tierra. Sin embargo, la humanidad occidental-moderna, nosotros, ¿estamos siendo *humus* de la tierra?, estamos cuidando la tierra, *humus* profundo del hombre?, habitamos poéticamente esta tierra?

Hölderlin-Nietzsche-Artaud: tres maneras del superhombre en la misma clave: retornar a la naturaleza, ser fieles a la tierra, aferrarse a ella, ser *humus* de la tierra, *humus* del hombre.

“Sal de la Tierra”, propondrá el fotógrafo Sebastião Salgado en el documental dirigido por Win Wenders y Juliano Ribeiro Salgado, su hijo, estrenado el 15 de octubre de 2014 en Francia.² Ante las hambrunas producidas por la industrialización de la tierra y una injusta distribución de lo que produce, ante el horror de la guerra tecnológicamente refinada, ante la devastación producida por la insaciable voracidad del capitalismo, el maravilloso fotógrafo brasileño dedica su vida a caminar la tierra para hacerle un homenaje, para “comemorar”, dejar huella, construir otros mundos posibles, o simplemente develarlos (o dejarlos ocultos).

Como Hölderlin, Munch, Nietzsche o Artaud, Salgado es el poema, el canto, el grito, el *humus*, la sal de la tierra. Bella potencia del pensar-construir-imaginar-poetizar-habitar, que el filósofo Martin Heidegger encontrara en la poesía de Hölderlin y en las pinturas de Van Gogh. La naturaleza comienza a romper los moldes impuestos por la matematización, el mecanicismo, la analiticidad, el positivismo y el neopositivismo, que consiguieron sin conseguirlo (he aquí una contradicción extraordinaria), controlar y dominar sus fuerzas, explotarla para fines industriales y mercantiles, devastarla para la producción biotecnológica de la vida misma como recurso industrial, mercancía y, finalmente, desolar la tierra. Desolar. Desalar. ¡Tantas maneras

² Sebastião Salgado es sal de la tierra. El artista cuida la Tierra. Como el campesino, el arte es el abono, la semilla, el árbol que el artista siembra para que emerja la Paz en la Tierra y de la Tierra. Recuperado de http://www.nationalgeographic.com.es/mundo-ng/la-sal-de-la-tierra-un-documental-en-homenaje-al-planeta-2_9836

de comprensión tienen estas dos palabras! Desolar: retirar el sol; quitarlo, abandonar, dejar solo. Desalar: retirar las alas, retirar la sal; abandonar las alas; retirar el *humus*: deshumanizar. Juegos, pero no simplemente juegos de palabras acontecimentales, que sin embargo no logran nombrar el geocidio. Sólo el artista y el poeta logran nombrar lo innombrable sin nombrarlo. Tal vez porque la palabra poética no se agota en las definiciones. Como naturaleza que ella es, la palabra poética rompe todo molde; así, la exuberancia de la tierra es la exuberancia de la palabra poética. A fin de cuentas, ésta es la lengua de la tierra. Superar al hombre es abandonar la lengua que mata la tierra. ¿Cómo retornar a la tierra, cómo aferrarse a ella, cómo ser *humus* del *humus* profundo del hombre, sal de la tierra, matándola? La contradicción se torna abismo entre un pensar reductor de la naturaleza, y un pensar su exuberancia en la exuberancia misma del pensar, que es naturaleza.

Abismo

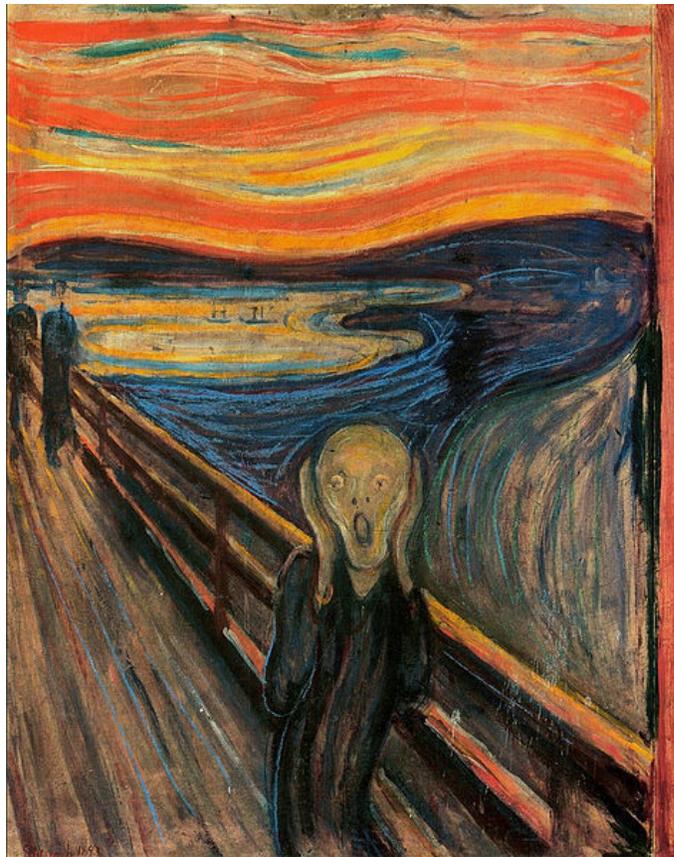
Gritos silenciosos de la tierra, bocas inmensas que se abren para que sus entrañas sean arrancadas sin dejar rastro: la devastación es abismal y enigmática. Emerge la noche, no la sagrada, la que llama a los hombres al placer, la dionisiaca, la femenina, la lunática; emerge la noche del abismo insondable, donde el llanto de la vida, su dolor, su tristeza, no cesan. Los hombres, como la tierra de la que estamos hechos, no cesan de trabajar eficientemente para devastar y devastarse. ¿Qué nos queda luego de haber perdido la tierra que nos vio nacer? ¿Lo que le hagamos a la tierra, nuestra madre y maestra, se lo hacemos también a sus hijos ya que ellos –nosotros– estamos hechos de tierra; ¡somos cuerpos-tierra! Los pueblos originarios, sabios y sensibles al dolor de la tierra han dicho de muchas maneras que el humano moderno está devastando y desolando la tierra. ¿Qué pasa con los hombres que como tierra y en el suelo sin fundamento, son devastados por devastar, sin saber que devastan la tierra de sus afectos?

En consonancia con el grito de la tierra, que es el grito de lo humano no atrapado en las redes de la industrialización del planeta, urge pensar lo humano como aquello que ama la tierra, la respeta y cuida. Si somos hijos de la tierra, es urgente una reforma profunda del pensamiento y un cambio en la dirección de nuestra cultura, como lo han propuesto los pensadores de la complejidad y la ecología profunda.

Nietzsche, de nuevo y siempre, advirtió en la voz de Zaratustra: “Crece el desierto. ¡Ay de quien alberga desiertos!” (Tomo 2. 2000: 731). Y en el

desierto creado por la mano del humano moderno qué puede florecer? La miseria se extiende. Tanto los Hopis, maravillosa comunidad originaria del Sur de los estados Unidos, como Nietzsche, expresan su inquietud creciente, frente a una humanidad y a una concepción de lo humano escindido de la naturaleza, dominándola de manera cada vez más atroz y en esa devastación, creando desiertos. Volver a pensar el humano que somos, exige entonces abandonar la megalomanía del concepto de Hombre construido por la burguesía europea durante los siglos xvii y xviii; asumir con humildad que somos tierra, naturaleza, que somos solo una hebra en la trama de la vida, y que urge dejar que la tierra florezca.

Sin embargo, pareciera que la luz de la poderosa razón industrializada e industrializadora de la tierra ha sido más fuerte que el silencioso grito de la tierra. Edvard Munch, sintió que el grito profundo y doloroso de la tierra lo atravesaba.



"El Grito". Edvard Munch. 1893

Silencio tenso, denso. Más bien silenciamiento de un geocidio que no tiene nombre. Nombrar significa dar sentido a algo o a nada. Nombrar construye densidades relacionales entre lo innombrado que ahora se nombra, con las demás cosas nombradas. Han pasado más de ciento veinte años desde que esta obra emergió de la mano del pintor, guiada por el dolor infinito de la tierra herida. En estos años el clamor telúrico del poeta no ha podido superar la voz de la razón tecnológica y científica, la voz de la razón industrializadora de la tierra. El geocidio, en todas sus formas se ha convertido en la manera en que todos los días la humanidad (occidental-moderna) devasta la tierra.

El desierto sigue creciendo, el grito de la tierra no se escucha; la voluntad de crecer es más fuerte que la voluntad de permanecer. El crecimiento del desierto va en la misma línea del crecimiento del capital. El paisaje construido por éxito económico es el desierto agigantándose. Seguimos volando como Ícaro, eufóricos, irresponsables, embriagados por la luz de la razón. Si hay alguna esperanza no será para nosotros, como lo decía tristemente Kafka.

Recuerdo (escribía Benjamin) una conversación con Kafka, cuyo punto de partida fue la Europa contemporánea y la decadencia de la humanidad. Somos, dijo él [Kafka], pensamientos nihilistas; pensamientos suicidas que surgen en la cabeza de Dios" [...] "Nuestro mundo es un mal humor de Dios, uno de sus malos días. ¿Existirá entonces esperanza, fuera de ese mundo de apariencias que conocemos? Él, Kafka, rió: Hay esperanza suficiente, esperanza infinita, pero no para nosotros (Benjamin, 1985: 141).

Si leemos las políticas ambientales encontraremos que la educación, y por supuesto la educación ambiental, no incluye a los humanos-cuerpos-entre cuerpos en el devenir de la tierra, ni en el tejido profundo de las tramas de la vida. Por el contrario, coloca a las infancias en eso que las nombra: sin voz, para que no digan nada sobre su tierra natal, sobre su lugar de origen. Igualmente, la preocupación por las juventudes no está cruzada por un retorno a la tierra-madre, educar en la recuperación y resignificación de la tierra que somos, sino en educar a las infancias y juventudes para continuar con el desarrollo del sujeto, que ha sido avasallamiento desolador de la tierra-objeto-mercancía, donde los humanos también somos avasallados y desolados, porque somos tierra, somos naturaleza.

Si la Educación en América Latina continúa siendo el lugar privilegiado seguir el proceso civilizatorio, es decir, colonizador, que comenzó Europa hace más de quinientos años en esta América-Abya Yala, los niños y niñas, jóvenes, adultos y ancianos que hemos sido educados y educamos permanentemente, tenemos que volver a pensar lo que somos y tal vez olvidar lo que nos han impuesto que debemos ser. Atrevernó a volver a pensar no sólo lo ya pensado, sino aquello que no nos habíamos atrevido a pensar, es un acontecimiento de jovialidad.

En este sentido, hay esperanza: no en las políticas sino en la potencia política de las poéticas del habitar, de la vida.

Florecimiento

América o, mejor dicho, Abya Yala: tierra generosa, fértil, en florecimiento, buen vivir, sigue floreciendo pese a todo. Sus artistas, a lo largo del siglo xx, siglo de la barbarie en palabras del historiador Egipcio Eric Hobsbawm, han permitido que esta tierra permanezca. En su variedad infinita, la tierra como *poiesis*, la tierra creadora, poética, madre; la pachamama, continúa viva. Pese al saqueo atroz de los hombres que permanecen en los cielos icarianos; pese a las crueles guerras declaradas por ellos para dominarla y, así, dominarnos; pese a la muerte de millones de seres humanos y no humanos, orgánicos e inorgánicos, a manos de la explotación de los llamados “recursos” por los discursos del desarrollo; pese a todo, Abya Yala, llamada así por los cunas desde tiempos no cronológicos, florece en cada habitar poético. Desde los inicios del siglo de la barbarie, la brasileña Tarsila Do Amaral, plasmó en sus lienzos la América Profunda de la que después hablaría bellamente el filósofo y pensador argentino Rodolfo Kusch.



Tarsila do Amaral. "Antropofagia". 1929

Antropofagia, no sólo fue el nombre de esta bella obra pintada en 1929. Tarsila Do Amaral, junto con otros importantes pintores, escritores y poetas del Sur, dedicaron muchas de sus obras, a dejar una huella que sigue presente en la memoria de los pueblos del sur: ser nosotros, alimentándonos, nutriéndonos de nosotros mismos, de la tierra que somos. Ser-sur, devino en estar-sur, florecer-sur, pensar-habitar-sur.

En tributo, homenaje y celebración continua a la tierra que somos, en la pintura *Antropofagia*, Tarsila expresa la relación profunda con la tierra; el arraigo está en ese pie inmenso, caminante, campesino, en contacto profundo y amoroso con la tierra; el inmenso seno expresa la generosidad de la naturaleza; la madre nutricia, el permanente nutrir que es la tierra. Y la cabeza pequeña no es otra cosa, que la renuncia al mundo de las lógicas excluyentes, lineales, reductoras de la exuberancia de la vida. Colocar el sujeto-yo-razón en el lugar que le corresponde en las sinuosidades del mundo de la vida; darle a la maternidad y al contacto con la piel de la tierra, el maravilloso lugar que les corresponde en los pueblos de Abya Yala, seguirá siendo una potencia movilizadora de sentires y sentido de nuestras maneras de habitar la tierra, producida por Tarsila do Amaral y el grupo de artistas en resistencia creadora, que la acompañaron en su acometida antropofágica.

Y esta es la manera como pueblos originarios de Abya Yala proponen hacer frente a lo que deviene y adviene desde el punto de vista de la llamada crisis ambiental. Aunque ella es una emergencia occidental-moderna, sus efectos son de orden planetario. Los pueblos originarios lo saben, y es por ello que su poesía adquiere una mayor fuerza inusitada; en tanto habitar poéticamente es habitar en el florecimiento. El poeta Vito Apüshana, de la Nación Wayuu (Colombia), escribe:

La Palabra, en el pensamiento mítico indígena ha sido creada principalmente para anunciar la Poesía. Para hacerla acto consciente en la memoria colectiva: como pintura invisible que se describe. La Palabra se justifica en tanto actúa como red de pesca, en donde la poesía es puesta en situación... redescubierta desde el lenguaje de la piel hacia la enunciación que la señala en la fugacidad, en la reiteración y en lo inabarcable.

La poesía es un componente estructurante y hacedor de lo cotidiano [...]

Entre los antiguos Mexicas (México prehispánico), la Poesía era anunciada desde la palabra compuesta: Xóchitl-Tlatolli, que viene de las palabras Xöchitl: Flor y Tlatolli: Palabra. La Palabra-Flor (Apüshana, 2014: 49).

La relación profunda entre estos dos acontecimientos, configuran el lienzo de Abya Yala. En él, la poesía compuesta de Palabra y de Flor nos permite comprender por qué Abya Yala significa Tierra en Florecimiento y Buen Vivir. Compuesta de dos significaciones, Abya Yala es hábitar y hábitat. Habitar nos lanza a pensar en el buen vivir; y hábitat es tierra en florecimiento. La única manera como permanece la tierra es cuando los poetas se disuelven en ella, la madre que abraza a sus hijos.

El florecimiento de la vida, sólo ha sido posible en la Tierra, gracias al buen vivir de muchos pueblos para los cuales la crisis ambiental no existe. Ellos nunca vieron a la tierra como algo externo, como objeto o como recurso; ellos nunca estuvieron separados de la tierra.

Ahora, ante la devastación de la tierra –hecha por el hombre-humano occidental moderno–, los pueblos originarios, a partir de comunidades de resistencia estético-políticas, han ido emergiendo de las profundidades de la tierra, de las densidades de las selvas, de los lugares ignotos de las geografías de Abya Yala, para pedirle al hombre que le sea fiel a la tierra; que el florecimiento de la tierra es el florecimiento de la vida; y para que esto acontezca es urgente habitar poéti-

camente la tierra: buen vivir. Esparcir con cada palabra-flor, aromas, colores, sabores.

La flor que se abre al mundo, entrega su aroma, su color, su polen...; así la Palabra... al nombrarla se abre al mundo, entrega significado y propicia interpretaciones... mueve la vida, como la flor, con su propio aroma, color... su polen lingüístico que esparcirá otros significados, otras palabras, jardín de sonidos polisémicos. He aquí la cotidianidad de la poesía (49).

Escribió el poeta Jorge Cadavid acompañando una bella fotografía del fotógrafo Sergio Echeverri (2015):

Si el árbol puede ver y tocar sin ojos y sin manos
¿entonces por qué no oír
el canto de los pájaros invisibles
en sus ramas?
(2011: 34)



“Pájaros de tinta”

Nuestra tierra latino-abyayalense, ha permitido el brote, el florecimiento de comunidades en habitar poético, aún en medio de la ignominiosa colonización y neocolonialidad. Un Kofán lo expresa con belleza:

Oh mi dios!
Hay abundancia de maíz:
el tierno tallo de maíz,
se estremece ante tí.
Tiene fija la vista en ti:
en tus montañas te adora
(Zalamea, 2014: 7).

Poetizan los kofanes, pueblo originario del Alto Putumayo (Colombia), en las vertientes selváticas de la cordillera oriental, profundamente ligado a la tierra:

Estoy floreciendo como un Guarango.
Viene el viento y caen la flores.
Se cae y se seca el palo.
Así mismo mi mozo y yo,
nos secamos (14)

La felicidad y el amor se expresan en el florecimiento. Cómo podríamos ser felices, mientras el desierto crece y todo es sequía?

El joven poeta Nasa Wiñay Mallki (Freddy Chikangana) de las comunidades originarias del Cauca, Colombia, le canta a la Madre Tierra, en un poemario titulado: “El colibrí de la Noche Desnuda” o *Espíritu de Pájaro en pozos de ensueño*:

Madre perfecta, maravillosa
Me pariste al mundo y me amamantaste
A ti, seno, alimento sagrado, mujer:
A tus pies me inclino.

Humilde hoja soy
Y en tu frondoso cuerpo soy árbol,
Soy tierra de tu tierra,
Semilla de tu inmensa cosecha.
Ahora respiras el aire que yo respiro

Mientras lo que yo miro,
Sientes lo que yo siento;
Ahora quizá te mueres conmigo
Mientras alguien llora nuestra muerte.
(Chicangaña, 2010: 13)

Y cierran bellamente el escritor Jorge Cadavid (2011) y el fotógrafo Sergio Manuel Echeverri (2015), reencantándonos con la lengua de la tierra. Cadavid escribe:

Poética:

El árbol se narra a sí mismo
los troncos se ladean
azotados por el viento
Los capullos germinan
Atrás los frutos resplandecen
El tiempo de exposición
Es toda la vida (20)

Sergio Manuel (2015), mira:



En *Contra-canto*, Cadavid (2011) siente el sinsentido de la vida en su hermosa profundidad y Echeverri (2015) logra encontrar en la fotografía, sentidos a los sin sentidos:

“El camino que hace la hoja al caer, no conduce a ninguna parte
Nadie sospecha que existe
Un sendero invertido en el aire
Y que alguien viene por él
Quizás una hoja opuesta a su destino (43)

Y, finalmente, en el poema el “Jardín Interior” Cadavid (2011) y Echeverri (2015), expresan el enigma de nuestro ser en el mundo:

La anciana habla a sus flores:
“Tengo nombres para vosotras:
violetas, geranios, alelís,
y vosotras no tenéis uno para mí
Mi nombre una vez lo supe,

Luego con el tiempo lo olvidé
Nuestra conversación es silenciosa
Va de primavera a otoño
Y este viaje se torna infinito
Vivimos entre dos mundos
Uno de los cuales es inefable”. (33)

Bibliografía

- ANGEL-MAYA, Augusto (1996). El reto de la vida. Ecosistema y cultura. Una Introducción al estudio del medio ambiente. Bogotá: ECOFONDO.
- ANGEL-MAYA, Augusto (2002). El Retorno de Ícaro. La razón de la vida. Muerte y vida de la filosofía. Una propuesta ambiental. Bogotá: asocars, idea, pnuma-pal, pnud.
- APÜSHANA, Vito (2014). La poesía en Abya Yala. En: *Poética de la Tierra. Revista de poesía* PROMETEO, 32 (100). Medellín: Alcaldía de Medellín.
- ARTAUD, Antonin (1984). México y viaje al país de los tarahumaras. México: FCE.
- BENJAMIN, Walter (1985). Franz Kafka. A propósito do decimo aniversario de sua morte. En: *Obras Escolhidas*. Volume I. São Paulo: Editora Brasileira.
- CADAVID, Jorge (2011). Herbarium. Guadalajara: Letralia.
- CHICANGAÑA, Freddy (2010). Espíritu de pájaro en pozos de ensueño. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- HEIDEGGER, Martín (1960). Sendas Perdidas. Buenos Aires: Editorial Losada.
- HEIDEGGER, Martín (2006). Arte y poesía. Hölderlin y la esencia de la poesía. México: Breviarios fce.
- HÖLDERLIN, Friederich (2014). Poemas. Barcelona: Icaria.
- JANKE, Wolfgang (1988). Postontología. Traducción e introducción de Guillermo Hoyos Vázquez. Bogotá: puj-oei.

- MORIN, Edgar (2006). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- NIETZSCHE, Friederich (2000). *Obras inmortales. Tomo 2: Así Hablaba Zaratustra*. Barcelona: Edicomunicación.
- NIETZSCHE, Friederich (2000). *Obras inmortales. Tomo 4: De los Fragmentos Póstumos: El sujeto como ficción lógica y regulativa*. Barcelona: Edicomunicación.
- NOGUERA, Ana Patricia (2004). *El reencantamiento del mundo*. Bogotá-México: Universidad nacional Sede Manizales-puma Serie pal.
- NOGUERA, Ana Patricia (2012). *Cuerpo-tierra: el enigma, el habitar, la vida. Emergencias de un pensamiento ambiental en clave del reencantamiento del mundo*. Berlín: eae.
- SERRES, Michel (1991). *El contrato natural*. Valencia: pre-textos.
- SERRES, Michel (2011). *Habitar*. París: Le Pommier.
- ZALAMEA, Jorge (2014). *Poesía ignorada y olvidada de los pueblos del mundo. Tomo II*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.

CAPÍTULO 4

Poesía y naturaleza: vasos comunicantes

Raúl Bañuelos

No hay camino hacia la paz

La paz es el camino

Ghandi

El arte nos permite reconocernos,

una dócil fibra del universo

Giuseppe Ungarri

La verdad nos hará libres

Jesucristo

“Lo que amas te inspira”, escribe el gran poeta francés Paul Valery. El poeta: amador, amante, hijo y espía de la naturaleza, es necesariamente un contemplador activo de los asuntos que necesita imperioso vivir profundamente.

Quien ama de verdad conoce aquello que ama. Pues le ha dado su tiempo –que es la vida– a lo que se le ha entregado en correspondencia mutua. El espíritu de la naturaleza ofrenda sus secretos (vivos en la Creación) a la creación viviente del poema haciéndose. Y brota en sus detalles: dando nombre, aromas, matices, texturas, sonidos, sabores y conformaciones al vocabulario y dicción de la escritura. Ritmo y espacio. Instante y oscilación. Pensamiento e intuición haciéndose al momento dado y captado desde la savia de la belleza perenne. Por la naturaleza y hacia la naturaleza.

En la experiencia poética que abarca el hecho de “incorporarse al ritmo del acaecer cósmico” (como escribe Paul Westheim sobre la pintura de Vang Gogh), el poeta mayor –cualquiera que sea lo es: Hölderin, Neruda, Paz o Pe-

llicer– se convierte en sencillo transmisor dócil y exacto de lo que la Creación con mayúscula vuelca en su belleza. Poemas como “Esquemas para una ola tropical”, “Arte de pájaros”, “El río Rhin” y “La higuera religiosa”, orquestan una sinfonía de voces donde es la propia y misma naturaleza la que canta y entona las fibras y cuerdas universales del momento eterno expresado a ojos vistas.

En nuestro país, Carlos Pellicer y José Emilio Pacheco son referencias necesarias en su magistral obra referida a la naturaleza desde dos puntos de vista muy diferentes.

Carlos Pellicer es un cristiano y es un apasionado de la naturaleza. Y además es un artista minucioso, y cuidadoso del detalle: orfebre que trabaja hacia su ser de joya a la palabra, en lo que tiene de música y en lo que puede tener imágenes. Místico del paisaje, Pellicer ama a Dios con la vista de los ojos y de todo el cuerpo: con todos sus sentidos ama al Dios secreto y al Dios manifiesto: al secreto en sus misterios bíblicos y al público en su creación cotidiana del mundo. Su poesía es un canto a lo divino del universo y de todo lo que existe de maravilloso en el mundo cercano y natural. La vida lo salvó de su parte triste y le “lanzó el águila de su fuerza optimista”. Y él ha sacado su “mano del río y la ha puesto a cantar”. Tiene los ojos en las manos para tocar con todo su ser las cosas y dar fe de ellas, como el Tomás de la Biblia que tenía que tocar para crear. Pellicer tiene que cantar (ser un alto catador de la naturaleza) y los ojos no le bastan; y entonces:

El agua de los cántaros
Sabe a pájaros

Los colores están buenos,
Crecen y brillan

Y es horizontalmente el arpa de la sensación.

Pellicer conoce y sabe ver el paisaje porque tiene “los ojos dioses del paisaje” mismo. Y el paisaje total habla de sí por la boca del poeta luego de haberse filtrado hasta su íntima memoria por completo. Todos los sentidos (de ida y vuelta) están humedecidos –como la hierba por el rocío de las mañanas– por el paisaje, que se completa y se aflora a sí mismo a través de los poros del cuerpo general del poeta.

Todas las cosas muestran la huella digital de Dios en su momento o manera de alzarse a la luz. Desde el fondo de su reposo a la luz se mueven todas las cosas para ser vistas, tocadas y ser a plenitud.

Las cosas solas no son: son al ser para las otras. Dios es el concertista de las cosas del universo: concierta el universo consigo mismo desde dentro. La huella digital de Dios es la oscura luz del movimiento que se aquieta afuera y se mueve dentro. Pellicer llegó a decir:

El trópico entrañable
sostiene en carne viva la belleza
de Dios

Y Pellicer se sumerge en el trópico para poder conocerlo a fondo y de raíz y poder cantarlo. Sumergirse en el trópico para poder conocerlo da como resultado una transustanciación: la sustancia inicial sube a la altura de una nueva sustancia. Y todos los elementos comulgan entre sí: se aman, comparten lo que son y dan vida a nuevos seres. Todo se hace uno: se funden los elementos y las sensaciones. Los sentidos están intercomunicados. Y experimentan unos por otros y en sí: el sabor de los sabores es escuchado; visto, se huele al instante y se toca en la punta de los dedos; el olor tiene sabores que suenan en la retina del ojo vivo; y el sonido aparece en la punta del ser total en un grito. Esta necesidad de lo sinestésico fue absoluta para expresar su integración con la naturaleza y la íntima comunión de todo lo creado por el creador.

Como ejemplo:

El viaje

Y moví mis energéticas piernas de caminante
y al monte azul tendí.
Cargué la noche entera en mi dorso de Atlante.
Cantaron los luceros para mí.

Amaneció en el río y lo crucé desnudo
y chorreando la aurora en todo el monte hendí.
Y era el sabor sombrío que da al cacao crudo
Cuando al marcar lo muelen los dientes del tapir.

Pidió la luz un hueco para saldar su cuenta
(yo llevaba un puñado de amanecer en mí).
Apretaron los cedros su distancia, y violenta
reunió la sombra el rayo de luz que yo partí.

Sobre las hojas muertas de cien siglos, acampo.
Vengo de la montaña y el azul retoñé.
Arqueo en claro círculo la horizontal del campo.
Sube, sobre mis piernas, todo el cuerpo que alcé.
Rodea el valle, hablo,
y alrededor, la vida sabe lo que yo sé.

Su canto tiene origen en la divina sangre de la herida: en el amor a muerte de Jesucristo. La poesía de Pellicer está inmersa en la visión bíblica del universo. Pero el poeta se asume como cocreador (Hijo de Dios sabedor de sus potencias) que desde los cielos del aire, en un avión (como un Dios), dice, “desdoblé los panoramas / ataviado de luz leve de vuelo / y juré entre las nubes alzar una montaña”.

“Joven de eternidad”, “inaugura el mundo cada día”: “tiene vida para mil años, hoy”. Si el poeta es hijo de Dios, como todos los seres humanos, entonces es divino como Dios, casi igual. Comparte –en lo que cabe– la divinidad con Dios. Tiene dificultades para crear. “El poeta es un pequeño dios”, ya lo decía Huidobro. Y Pellicer juega con las casas de una ciudad como si fuera de juguete y juega con él completo, cambiándolo de sitio, poniéndose en el lugar del Dios Todopoderoso. Y como un mago cósmico “pinta auroras en los cielos” y “endulza las aguas del mar”. Dios niño en su estudio de pintar cósmico, dice:

Jugaré con las casas de Curazao.
pondré el mar a la izquierda
y haré más puentes movedizos.

El paisaje forma parte del cuerpo de Dios, decimos. Y está vivo. No es la naturaleza muerta de otras obras de arte. Y como tal: actúa. Pellicer ha visto a los árboles hablar sobre la vida cotidiana de la selva:

Los árboles conversan junto al río,
de nidos en proyecto, de otros en abandono,
de la nube servida como helado
en el remanso próximo,
del equipaje de las piedras
que acaso nadie ha dejado en la orilla,
de la avispa hipodérmica,
del aguacero y la joven vereda,

de las ramas delectadas en su propia escuela,
del verso como prosa
y del viento de anoche que barrió las
estrellas.

Pellicer ha sabido penetrar en la naturaleza viva como un enamorado amante y ella se derrama a su vez como una cascada incontenible desde su cuerpo enarbolado:

Yo quiero arder mis pies en los braseros
de la angustia más sola,
para salir desnudo hacia el poema.

Busca naturalizarse, despojarse de lo que le sobra para ser naturalmente natural (cielo en el agua; agua del cielo) y encenderse verde y amarillo y naranja en el bosque de sus entrañas. Hasta que:

La oda tropical a cuatro voces
podrá llegar, palabra por palabra,
a beber en mis labios,
a amarrarse en mis brazos,
a golpear en mi pecho,
a sentarse en mis piernas,
a darme la salud hasta matarme
y a esparcirme en sí misma,
a que yo sea a vuelta de palabras
palmera y antílope,
cuba y caimán, helecho y ave-lira,
tarántula y orquídea, cenizote y anaconda.

Entonces seré un grito, un solo grito claro
que dirija en mi voz las propias voces y alcance de monte a monte
la voz del mar que arrastra las ciudades.
¡Oh trópico!
Y el grito de la noche que alerta el horizonte.

Dios está vivo en su creación diaria.

Albert Camus escribe: "Frente a un mundo amenazado por la desintegración en el que nuestros grandes inquisidores están a punto de esta-

blecer para siempre los reinos de la muerte, nuestra generación sabe que debería, en una especie de carrera loca, con el tiempo, restaurar entre las naciones una paz que no sea la de la servidumbre, reconciliar de nuevo trabajo y cultura y reconstruir con todos los hombres un arco de alianza”.

La historia no es sagrada, no es adorable; en lugar de propiciar la belleza está conteniendo la progresiva destrucción de lo humano y de la naturaleza. Aunque el paraíso conviva con el infierno en los tiempos del mundo que la mujer y el varón han compartido estos días sobre la tierra, el ritmo destructivo de la historia va llevando a la orilla del abismo histórico lo que se le pone enfrente, todo y cualquier cosa. Escribe José Emilio Pacheco:

Augurios

Hasta hace poco me despertaba un rumor de pájaros. Hoy he descubierto que ya no están. Han acabado estas señales de vida. Sin ellos todo parece más lúgubre. Me pregunto si los ha matado el estruendo, la contaminación o el hambre de los habitantes. O tal vez los pájaros comprendieron que la ciudad de México se muere y levantaron el vuelo antes de nuestra ruina final.

Pacheco está comprobando que se puede hacer poemas de calidad hablando de circunstancias muy concretas, haciendo casi una crónica de sucedidos, levantando a un nivel simbólico elementos de la realidad.

Cito otro fragmento de lo que dijo Camus en la entrega del Premio Nobel en 1957: “Este [el escritor] no tiene otros títulos que los que comparte con los compañeros de lucha, vulnerable pero obstinando, injusto y apasionado por la justicia, que construye su obra sin vergüenza ni orgullo, a la vista de todos, siempre dividido entre el dolor y la belleza y dedicado, en fin, a extraer de su ser doble las creaciones que él procura edificar tenazmente en medio del movimiento destructor de la historia”.

El poeta: cronista profundo de su tiempo:

En su poesía, Pacheco ejerce la crítica contra la ciudad y hace el elogio de la naturaleza. En su obra abundan elementos del mundo natural: mar, aire, peces, pájaros, caballos, bosques, ríos, tigre, halcones, perros. Hace

una defensa constante de todos ellos, como en este poema donde habla contra los taladores de árboles:

El árbol

El árbol que en su ostentosa perfección empleó quinientos años para acortar en veinte metros la distancia entre el cielo y la tierra quiere alabanzas. Nos ha dado tanto: oxígeno, frutos, sombra, belleza. Intuye que nos acercamos y piensa que hemos venido a elogiar el grosor de su tronco, la textura de sus nudosidades, el virtuosismo estilístico de las ramas que se extienden en todas direcciones, sin aparente simetría pero con un orden interior y muy sabio. El árbol quiere merecidamente alabanzas. ¿Cómo desengañarlo o pedirle excusas antes de abatirlo con nuestra sierra eléctrica?

Además de escribir sobre la historia, Pacheco también escribe sobre el deseo de que otra realidad existiera en el mundo; es decir, escribe sobre cosas que desearía o desea que existieran. Su utopía gira alrededor de la belleza y de la fabulación: “Sólo anhelo lo posible imposible, un mundo sin víctimas”.

Puede ser un río, una gota de agua, una cascada o hasta el mar. Todo cabe en el poema sabiéndolo acomodar. O el viento y el pájaro en vuelos desprogramados. O la tierra aérea y simbólica. O la palpable y caminable de los días. La sembrada de vida o la dañada por los humos de la estupidez humana. En nuestro país, José Emilio Pacheco (que en paz descansa) es un estupendo ejemplo de la crítica contra la destrucción de la naturaleza, pero también de la capacidad de ella de pervivir y transformarse. Veamos:

Apunte del natural

Una rama de sauce sobrenada en el río,
Huida por la corriente se encamina hacia el ávido mar.
Al tocar el follaje el viento impulsa la navegación, la rama entonces se estremece y prosigue. En sus hojas se anuda una serpiente. En sus escamas arde la luz del sol, los rastros de la lluvia. Rama y serpiente se enlazaron para constituir una sola materia. Piel es la madera y la lengua un retoño afilado, venenoso. La serpiente ya no florecerá en la selva intocable. El árbol no

lanzará contra las aves sus colmillos narcóticos. Ahora, vencidas, prueban la sal del mar en las aguas fluviales. Luego entran en el vórtice de espumas y llegan al Atlántico mientras la noche se propaga en el mundo. Serán por un momento islas, olas, mareas. Unidas llegarán al fondo del océano y ahí renacerán en la arena inviolable.

“Todo lo que vemos –escribe Paul Cézanne– se dispersa, se volatiliza. La naturaleza es siempre la misma, pero nada queda de ella, nada queda de los fenómenos que percibimos. Es nuestro arte lo que da duración a la naturaleza, a todos sus elementos y todos sus cambios”. Esa dispersión de la que habla Cézanne es el riesgo y obstáculo mayor que tiene el escritor contemporáneo. La concentración en un punto es necesaria para crear una obra. Las distracciones son su mal mayor dice Octavio Paz.

Con respecto de nuestro preciso tema, Rainer María Rilke ilustra de manera poderosa, Escribe en sus *Cartas a un joven poeta*: “El creador debe de ser todo un universo para sí mismo, y encontrar todo en sí, y en el fragmento de la naturaleza al que se ha incorporado” La poeta chilena Gabriela Mistral se concentra en imágenes y ritmos alrededor de un solo asunto: La cordillera de los Andes. Aquí fragmentos de ella:

Cordillera

¡Cordillera de los Andes!
Madre yacente y Madre que anda.
Caminas, madre; sin rodillas,
dura de ímpetu y confianza;
con tus siete pueblos caminas
en tus faldas acigüeñadas;
caminas la noche y el día,
desde mi Estrecho a Santa María
y subes de las aguas últimas
la cornamenta de Aconcagua.
Pasas el valle de mis leches,
amoratando la higuera;
cruzas el cingulo de fuego.

Viboreas de las señales
del camino del Inca Huayna,
veteada de ingenierías

y tropeles de alpaca y llama,
de la hebra del indio atónito
y del ¡ay! de la quena mágica.
Donde son valles, son dulzuras;
donde repechas, das el ansia;
donde azurea el altiplano
es la anchura de la alabanza.
Extendida como una amante
y en los soles reverberada,
punzas al indio y al venado
con el jengibre y con la salvia;
en las carnes vivas te oyes
lento hormiguero, sorda vizcacha;
oyes al puma ayuntamiento
y a la nevera, despeñada,
y te escuchas el propio amor
en tumbo y tumbo de tu lava...
Bajan de ti, bajan cantando,
como de nupcias consumadas,
tumbadores de las caobas
y rompedor de araucarias.
¡Carne de piedra de la América,
halalí de piedras rodadas,
sueño de piedra que soñamos,
piedras del mundo pastoreadas;
enderezarse de las piedras
para juntarse con sus almas!
¡En el cerco del valle de Elqui,
bajo la luna de fantasma,
no sabemos si somos hombres
o somos peñas arrobadas!

En “Vida y poesía” el filósofo alemán Wilhelm Dilthey expone ideas iluminadoras sobre el arte. Escribe: “Toda obra poética actualiza un determinado acaecer. Proyecta, por tanto, ante nosotros, la simple apariencia de un algo real, por medio de las palabras y sus combinaciones. Debe pues, emplear todos los medios del lenguaje para producir impresión e ilusión y en este modo artístico de tratar el lenguaje reside uno de los primeros y más importantes valores estéticos de la

obra poética [...] El genio artístico de las más grandes poetas consiste precisamente en presentar el acaecimiento de tal modo que resplandezca en él la trabazón misma de la vida y su sentido”. Estas palabras geniales de Dilthey bien se pueden aplicar al siguiente poema clásico (referencial e instaurador) del gran escritor francés Charles Baudelaire (1821-1867). Se titula “Correspondencias”. En él presenta a la sinestesia no como un recurso literario externo sino como una necesidad para integrar el cosmos, lo humano incluido. Y en el centro de todo la naturaleza. Donde todos sus elementos están y aparecen –por la gracia del poema– íntimamente relacionados.

Correspondencias

La Naturaleza es un templo donde a los pilares vivientes
Se les escapan a veces confusos susurros;
El hombre va atravesando bosques de símbolos
Que lo observan familiar mirada.

Como largos ecos que a lo lejos se confunden
En una unidad tenebrosa y profunda,
Vasta como la noche y como la claridad,
Se contestan los perfumes, los colores y los sonos.

Hay perfumes frescos como la carne de los niños,
Dulces como los oboes, verdes como las praderas,
Y otros corruptos, ricos y triunfantes,

Que poseen la expansión de las cosas infinitas,
Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso
Que cantan los delirios del espíritu y los sentidos

En otro momento dijo Friedrich Shelling: “en las representaciones de la naturaleza más perfectas, o de las divinas, debía aparecer toda la riqueza de formas reunidas de que la naturaleza humana es capaz”. Eso significa que cada artista está obligado a dar lo mejor de sí y también que hay unos mejores que otros. Sea por su talento personal o por el esfuerzo constante en su aplicación y trabajo.

“La poesía necesita un largo proceso de iniciación” dijo Federico García Lorca. Y remató: “como cualquier deporte”. Hay quienes lo traba-

jan árdidamente y finalmente revelan una obra diversa y excelente. Con un rigor que implica no solo el dominio del oficio sino una entrega absoluta al servicio del arte hasta el extremo de sacrificar la personalidad.

En España, el gran poeta Miguel Hernández es un magnífico ejemplo, pues reúne todas las cualidades necesarias para crear obras de arte verbal. Tiene amor absoluto por la naturaleza y por la poesía, de las que era gran conocedor en sus secretos y sus detalles esenciales. Veamos:

Aquí la vida es pormenor: hormiga,
muerte, cariño, pena,
piedra, horizonte, río, luz, espiga,
vidrio, surco y arena.
Aquí está la basura
en las calles, y no en los corazones.
Aquí todo se sabe y se murmura:
No puede haber oculta la criatura
mala, y menos las malas intenciones.

Nace un niño, y entera
la madre a todo el mundo del contorno.
Hay pimentón tendido en la ladera,
hay pan dentro del horno,
y el olor llena el ámbito, rebasa
los límites del marco de las puertas,
penetra en toda casa
y panifica el aire de las huertas.

Con una paz de aceite derramado,
enciende el río un lado y otro lado
de su imposible, por eterna, huida.
Como una miel muy lenta destilada,
por la serenidad de su caída
sube la luz a las palmeras: cada
palmera se disputa
la soledad suprema de los vientos,
la delicada gloria de la fruta
y la supremacía
de la elegancia de los movimientos
en la más venturosa geografía.

En “Arte y poesía” el filósofo alemán Martín Heidegger dice: “la Poesía [y está con mayúscula] no es ningún imaginar que fantasea al capricho, ni es ningún flotar de la mera representación e imaginación en lo irreal. Lo que la Poesía, como iluminación [sobre lo descubierto] hace estallar e inyecta por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto, al que deja acontecer de manera que ahora estando en medio del ente lleva a éste al alumbramiento y la armonía”.

El poeta alemán Fredrich Hölderlin (1770-1843) es un genio en su crítica de los racionalistas y en su elogio a la naturaleza. Ha presentado lo que su entrega absoluta a lo poético descubrió. Y lo hace aparecer en la naturaleza dándole alumbramiento y armonía. Veamos:

Como en un día de fiesta

Como en un día de fiesta el campesino
sale desde el alba a recorrer el campo,
tras la tórrida noche en que los relámpagos
caían incesantes trayendo la frescura.
Y a lo lejos aún retumba el trueno
y el río vuelve a su cauce
y el suelo, refrescado, ya verdea
y en los pámpanos gotea la lluvia
bienhechora del cielo, y los arboles del huerto
brillan bajo el sol apacible:
así os veo, en clima favorable,
a vosotros, que no fuisteis educados
por un solo maestro, sino por maravillosa
y potente presencia de la Naturaleza,
bella divinamente con sus dulces abrazos.
Por eso, durante las estaciones
en que parece dormir en el cielo
o entre las plantas o en los pueblos,
la cara de los poetas también se entristece,
y aunque parecen abandonados
están siempre presintiendo el futuro,
pues ella misma duerme con pensamientos.

¡Pero ahora despunta el día! Lo esperaba
y lo vi llegar. ¡Que esta visión sagrada

inspire mi verbo! Pues la Naturaleza
más antigua aún que las edades y más grande
que los dioses de Oriente y Occidente,
ahora se despierta con un fragor de armas,
y de lo alto del Éter al abismo
conforme a las leyes fijas, como antaño
nacido del caos sagrado,
el entusiasmo creador siente
que vuelve a nacer.

CAPÍTULO 5

Qué inescrutable yace el enigma

Jaime Pineda Muñoz

Algunos seres que aquí vuelan, pájaros, instantes, abejorros, no pertenecen a este poema. Algunas cosas que permanecen aquí, aflicciones, colinas, eternidad, tampoco son mías. Y otros que, arraigados, ascienden. ¿Puedo entender al cielo? ¡Qué inescrutable yace el enigma! (Dickinson, 2007:17)

Poéticamente nada le pertenece al hombre, ni los pájaros, ni los abejorros, ni las colinas; ni el tiempo que no domina (instantes o eternidad); ni las sensaciones de las cuales es prisionero (aflicciones). Dickinson se pregunta si puede entender al cielo, no como esfera azul y diáfana que rodea la tierra, sino como enigma que yace inescrutable. Ahora el signo indiscifrable de Hölderlin se traslada al enigma inescrutable de Dickinson; lo que aparecía en el interior del hombre se desliza hacia el afuera de la naturaleza que deviene en un poema. ¿No es este cielo inescrutable la morada humana? ¿No se descifra el hombre en tanto enigma de la naturaleza? “Sí, olvídate de que hay hombres, miserable corazón atormentado y mil veces acosado, y vuelve otra vez al lugar de donde procedes, a los brazos de la inmutable, serena y hermosa naturaleza” (Hölderlin, 2007:24).

Si la naturaleza es la morada humana, y el *habitar* la manera como los hombres están sobre la tierra, ¿cómo saber algo de lo que en ella no es más que un signo del *habitar* sino es en la clave de una *geopoética*? Al habitar el hombre deja huellas; al habitar, el mundo se transforma en una superficie de rastros disponibles que sólo se pueden comprender poéticamente. En el signo del habitar acontece el pliegue entre el hombre y la tierra, es su coligación fundamental, su primera y última pertenencia. Es en la tierra donde aparece y acaece el *ser* del hombre; único imperativo ético

que sobrevive al inevitable silenciamiento de Ícaro, a la tragedia de su caída, al desvanecimiento del deseo mítico de escapar de la morada terrestre.

Para una comprensión *geopoética* del signo que somos, la tragedia de Ícaro revela de manera significativa el fondo de esta tensión entre el hombre y la tierra. La imposibilidad de aparecer, acontecer y acaecer más allá de la tierra y por fuera de la inmanencia, ponen fin a la tradición metafísica de la cultura y su anhelo de trascendencia. En el mito de Ícaro resuena el testimonio de la única metamorfosis que torna imposible el habitar del hombre al situarlo en la escisión de la naturaleza. La metamorfosis de Ícaro convierte al hombre en un signo indescifrable.

En el relato de Ovidio, Ícaro aparece como un joven condenado a morir junto a su padre Dédalo en el laberinto del Minotauro. El rey de Creta los ha encerrado en el mismo espacio sacrificial donde Teseo, ayudado por Ariadna, ha vencido al monstruo al que debían rendir tributo con su vida los jóvenes de la ciudad de Atenas. Habiendo sido el constructor del laberinto, Dédalo está condenado a perecer en su propia obra. Sin poder resignarse a la muerte, Dédalo recurre a su habilidad para buscar la manera de escapar del laberinto y salvar a su hijo Ícaro. Inspirado por el conocimiento mimético que le ha procurado la naturaleza, el ingeniero cretense imita el vuelo de las aves. Sólo el éter escapa al dominio de Minos, tirano de Creta.

Ubicado en una isla, y siendo el mar el espacio sobre el cual se extiende el reino de quien ha decretado el castigo, Dédalo inventa sendas alas para él y para su hijo. La única alternativa es volar, esa condición que ha impulsado la cadena metafórica de la libertad humana en la civilización occidental. Ovidio inicia su relato describiendo a un Dédalo tocado y motivado por el amor al lugar natal, una pulsión *geopoética* que desata su ingenio creativo. El piélago en el que ahora se encuentra no podrá impedir que escape del laberinto que su *tecné* ha edificado para contener el poder desbordado del hombre con cabeza de toro y garantizar el tributo sacrificial de la ciudad sometida:

Dédalo entre tanto, por Creta y su largo exilio lleno de odio, y tocado por el amor de su lugar natal, encerrado estaba en el piélago. *Aunque tierras, dice, y ondas me oponga, más el cielo ciertamente se abre; iremos por allá. Todo que posea, no posee el aire Minos,* dijo; y su ánimo remite a unas desconocidas artes y la naturaleza innova. Pues pone en orden unas plumas, por la menor empezadas, a una larga, una más breve. Luego, con lino las del medio, con ceras aliga las de más abajo, y así, compuestas en una pequeña curvatura, las dobla para que a verdaderas aves imite (Ovidio, 1983:149).

Mímesis de la naturaleza, imitación de las aves que surcan el aire, alas producidas por los restos de antiguas batallas libradas entre los jóvenes sacrificados y el Minotauro, todo ello invoca Dédalo para emprender la fuga, aventurar el retorno a la tierra natal y preservar su existencia, permanecer en el mundo, huir de la muerte venciendo el designio del tirano a través de las artes miméticas. Dédalo vence a Minos en el instante en que vuelve su mirada hacia las manifestaciones exuberantes de la naturaleza que han poblado el éter.

En una pintura del siglo xvii el ingeniero cretense acomoda las alas en el cuerpo de su hijo Ícaro. Éste observa atentamente la obra de su padre; aún desconoce el poder del acto mimético, pero reconoce que no queda más alternativa que imitar por un instante el vuelo de las aves.

Andrea Sacchi (1650) insiste en el gesto coreográfico de Ícaro que eleva su brazo y parece iniciar un diálogo entre su cuerpo y el hecho poético que cuidadosamente su padre amarra con hilos azules a través de su pecho. Ovidio relata el modo como Ícaro intenta hacerse a la prótesis que le dará la libertad:

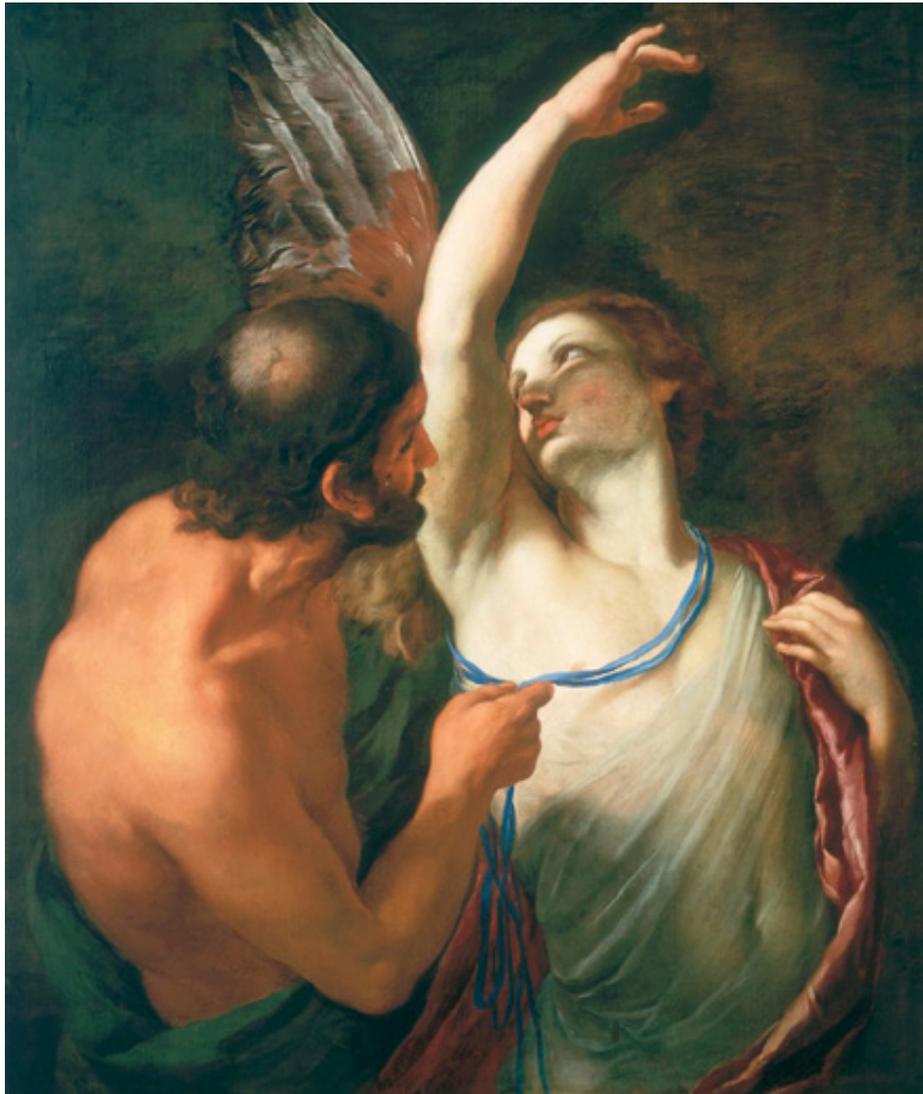
El niño Ícaro a una estaba, e ignorando que trataban sus propios peligros, ora con cara brillante, las que el viento había movido, intentaba apoderarse de esas plumas, ora la amarillenta cera con el pulgar mullía, y con el juego suyo la admirable obra de su padre impedía. Después que la mano última a su creación impuso, el artesano balanceó en sus gemelas alas su propio cuerpo, y en el aura por él movida quedó suspendido (Ovidio, 1983:149).

Como si se tratara de un tema ineludible para el humanismo italiano por las connotaciones poéticas que arrastra, Domenico Piola (1670) vuelve sobre la tragedia de Ícaro para ocuparse pictóricamente del instante en que Dédalo indica a su hijo el cielo, mientras éste, entretenido, intenta asir con sus dedos la cinta que se desliza sobre su espalda.

La pintura de Domenico Piola recoge las primeras palabras de Dédalo. La indicación es al mismo tiempo una instrucción. La prótesis, el hecho poético, el gesto técnico, el acto mimético que ahora se adapta a su cuerpo, tiene límites. Con el índice de su mano izquierda, Dédalo repasa el plan de fuga. Se elevarán hacia el cielo, se suspenderán en el éter, volarán sobre los dominios del tirano y no podrán ser capturados. El laberinto será ahora un lugar solitario, y la ira de Minos tendrá que resignarse ante el ingenio de un padre que terminará por demostrarle que el

poder de un hombre sobre su reino nada puede contra el saber que él tiene de la naturaleza.

La metamorfosis está completa. Ícaro es ahora como un ave. Su cuerpo alado deviene pájaro, y la condición natural del hombre se transgrede con desconocidas artes capaces de hacer que un cuerpo terrestre, dispuesto fisiológicamente para deslizarse sobre la faz de la tierra, pueda elevarse en el aire.



Andrea Sacchi - Ícaro - 1650



Domenico Piola - Ícaro - 1670



Anthony van Dyck - Ícaro - 1620

El momento decisivo del relato del poeta Ovidio es pintado por Anthony van Dyck (1620). Dédalo ya no habla del plan de fuga, ni del sentido de su creación mimética; ahora el ingeniero cretense exhorta a su hijo a permanecer entre el cielo y el mar, a encontrar el justo medio, mantener

el vuelo en el límite, surcar el aire atendiendo al doble peligro que amenaza su prótesis. El calor del sol y las ondas del mar constituyen el límite de la creación de Dédalo. El anciano será guía y camino. Su medida contrasta con el poder que descubre Ícaro. Ovidio describe a un padre temeroso. El riesgo es alto, pero conseguir la libertad y salvar sus vidas es una conquista que así lo exige. Dédalo reconoce la paradoja que atraviesa su conocimiento de la naturaleza. Una vez que tomen vuelo, Ícaro dependerá tan sólo del valor que haya dado a las palabras de su anciano padre:

Instruye a su nacido: Por la mitad de la senda que corras, Ícaro; te advierto, para que no, si más abatido irás, la onda grave tus plumas; si más elevado, el fuego las abraza. Entre lo uno y lo otro vuela. Conmigo de guía coge el camino. Al par los preceptos del volar le entrega y desconocidas para sus hombros le acomoda las alas. Entre esta obra y los consejos, sus mejillas se mojaron de anciano, y sus manos paternas le temblaron. Dio unos besos al nacido que de nuevo no había de repetir, y con sus alas elevado delante vuela y por su acompañante teme, como la pájara que desde el alto, a su tierna prole ha empujado a los aires, del nido, y les exhorta a seguirla e instruye en las dañinas artes. También mueve él las suyas, y las alas de su nacido, se vuelve para mirar (Ovidio, 1983:149).

Ambos, Dédalo e Ícaro, ahora son como dioses. Al momento de emprender la fuga, la mirada de pescadores, pastores y agricultores descubrirán que aquellos que surcan el aire parecen deidades, pero quienes así vuelan saben para sí mismos que son tan sólo mortales conquistando la libertad.

¿Pesó tanto sobre el joven Ícaro sentirse pájaro y ser observado como si fuera un dios? Las palabras de su anciano padre se desvanecieron con la misma facilidad que el viento rozó el cuerpo de Ícaro. La exhortación fue olvidada, y Dédalo sólo pudo contemplar la tragedia. Sus artes miméticas no le permitirían salvar a su hijo que desestimó la medida, se deshizo del justo medio y voló tan cerca del sol que el calor del astro derritió la cera con la que Dédalo había unido las plumas para las alas. El poeta Ovidio dice que fue el deseo de cielo el que condenó a muerte al joven Ícaro:

A ellos los miró un pescador mientras intenta capturar con su trémula caña unos peces, un pastor con su bastón, o en su esteva apoyado un arador, los vio y quedó suspendido, y los que el éter atravesar podían, creyó que eran dioses. Y ya la isla de Samos por la izquierda, Lebinto estaba por la derecha, y fecunda en miel Calimna, cuando el niño empezó a gozar de un audaz

vuelo y abandonó a su guía y por el deseo de cielo, más alto hizo su camino: la vecindad del sol ablandó las perfumadas ceras. Se habían deshecho esas ceras. Desnudos agita él los brazos, y de remeros carente, no percibe auras algunas, y su boca, el paterno nombre gritando, azul la recoge un agua que el nombre saca de él (Ovidio, 1983:150).

En la cima del laberinto y con el piélago de fondo, Frederick Leighton (1869) pinta a Dédalo e Ícaro antes de emprender vuelo. En el gesto del joven Ícaro se revela el deseo de cielo. Para el artista británico no era necesario gozar del vuelo. El brazo extendido y la mano empuñada anticipan el desenlace de la tragedia. Ícaro siente el poder que ahora ostenta su cuerpo. Dédalo por el contrario, insiste en la exhortación. La mirada de Ícaro desafía el éter. El final de la tragedia está contenido en este instante pictórico: “Más el padre infeliz, y ya no padre: ‘¡Ícaro!’, dijo, ‘¡Ícaro!’, dijo, ‘¿Dónde estás? ¿Por qué región a ti he de buscarte? ¡Ícaro!’, decía. Las plumas divisó en las ondas, y maldijo sus propias artes, y su cuerpo en un sepulcro encerró, también tierra por el nombre y dicha del sepultado” (Ovidio, 1983:150).



Ícaro - Frederick Leighton - 1869



Henry Matisse - Ícaro - 1944

Ícaro ha caído. La tragedia es la de un joven que olvidó el límite del acto mimético de su padre, y al mismo tiempo, la de un padre que maldice sus artes. La búsqueda de la libertad se convierte en experiencia de muerte. Henry Matisse (1944) pinta a un Ícaro de brazos desnudos. Deshechas las alas, las plumas flotando en el mar, la cera derretida, el lamento y el sollozo de Dédalo y la consumación fatal, se transforman en una mancha negra sobre el fondo azul de un cielo centelleante.

Los que primero habían divisado a dos deidades, ahora contemplan con asombro y estupor la caída de Ícaro. El paisaje se agita, se ve a

los pobladores elevar sus manos hacia el cielo, correr hacia el lugar donde pronto caerá el joven de mejillas rosadas que un minuto antes desafiaba con su mirada el éter. Marc Chagall (1975) recrea la agonía de Ícaro, y en un detalle de la pintura, un joven desnudo yace sobre el techo de las casas. Se trata del joven que al olvidar la exhortación de su anciano padre se condena a muerte. En dos tiempos, Chagall reconstruye el momento final de la narración del poeta Ovidio. Sin embargo, una pintura del siglo xvi contrasta con la agitación de los hombres que en la obra de Chagall, impotentes, observan el destino de Ícaro.



Marc Chagall - Ícaro - 1975



Peter Brueghel el viejo - Ícaro - 1558

En el *Paisaje con la caída de Ícaro* (1558), Peter Brueghel el viejo recrea la indiferencia del labrador que sigue con su arado pese a la caída del joven Ícaro. El pastor da la espalda a lo sucedido y contempla el cielo, mientras el pescador tira su red sin sentirse perturbado por el extraño acontecimiento que ocurre cerca de él. Para Richard Sennett en esta pintura de Brueghel nada altera la sensación de lugar y arraigo propios de la Edad Media:

Un proverbio de la época decía que ningún arado se detiene a causa de un hombre que muere. La gente que aparece en el paisaje de Brueghel no presta atención a la extraña y terrible muerte que sucede en el mar; el labrador quizá oyera el chapoteo, el grito desamparado, pero para él no era una pérdida importante (...) Sin embargo la pintura constituye uno de los paisajes más delicados que Brueghel pintó nunca. Irradia paz. La escena campestre es tan hermosa que nuestros ojos se desvían de la escena. Nos interesan más los colores que la muerte. La belleza de la pintura resulta represiva. La sensación de lugar se ha convertido en un fin en sí misma. El hermoso jardín del edén ha sido restaurado. Esta pintura sugiere una resolución de las tensiones provocadas por la vinculación al lugar generada por el mundo medieval. No es ni más ni menos que la imagen de un lugar en el que se han negado extraños acontecimientos y presencias ajenas (Sennett, 1997: 227-228).

La sensación de lugar convertida en un fin en sí misma habla de una pertenencia radical a la tierra habitada. La muerte de Ícaro no altera el paisaje. A diferencia de Chagall, la vida continúa y nada interfiere en el acontecer humano en la naturaleza. Quienes aran, pastorean y pescan no se detienen ante la estrepitosa caída del joven de mirada desafiante. La ausencia de Dédalo parece intencionada en la obra de Brueghel. El anciano padre, maldiciéndose a sí mismo, desaparece de la escena. Ya no puede hacer nada por su hijo. El drama ha concluido, y como afirmaba Ángel Maya (2002), en el desenlace de esta metamorfosis contada por Ovidio, se retrata la tragedia de la cultura occidental. Sobre la isla que lleva el nombre de Ícaro “no queda sino un recuerdo y su tumba” (Ángel, 2002:11).

Un lugar sin extrañezas metafísicas y sin presencias trascendentes, sin hombres convertidos en dioses y sin cuerpos alados, resalta el sentido de un saber *geopoético*. El acontecer humano hay que descifrarlo no en el deseo de cielo que llevó a la muerte al joven Ícaro ni en el riesgo mimético de las artes de Dédalo, sino en los gestos cotidianos de los hombres que permanecen en la tierra, que al arar dejan surcos, y al habitar depositan huellas sobre la superficie del suelo. Los únicos signos que interesan a una *geopoética* devienen de la exhortación que Nietzsche puso en la voz del Zaratustra: “yo os conjuro hermanos míos, permaneced fieles a la tierra” (1984:34). Los signos ya no se tornan indescifrables cuando se trata del permanecer en la tierra. El joven Ícaro es el signo de la única tragedia que hace imposible revelar el signo que somos. Bajo el imperio de las escisiones no se puede emprender la tarea de una *geopoética*, pues ésta depende del habitar, se oculta en las moradas, en ocasiones se torna enigma inescrutable y no signo indescifrable:

¿Qué posada es esta a donde de noche llegan extraños viajeros? ¿Quién es el propietario? ¿Dónde están las criadas? ¡Mirad qué habitaciones tan raras! Ninguna lumbre flamea en este mundo, ningún vaso rebosante de licor os espera. ¡Posadero nigromante! ¿Quién mora en estas oscuridades? (Dickinson, 2007:19)

El habitar humano no sólo acontece en la tensión entre el cielo y el suelo. La tragedia de Ícaro no es la única manera de anunciar el signo indescifrable que somos. También existe un lugar que se abre hacia abajo, en las profundidades. Sus huellas son producto de las grietas en la tierra; parajes que conducen hacia lo desconocido, en las entrañas magmáticas

de la roca incandescente que habitamos; abertura temible, refugio del terror, un lugar al que teme el hombre de Occidente. Se trata del antro, del averno, del tártaro, del reino de Hades.

A diferencia del joven Ícaro, quien dirigió su vuelo hacia el cielo iluminado por Helios, una hermosa joven es conducida en contra de su voluntad hacia el antro dominado por el tenue brillo de las antorchas. Perséfone es el nombre que los griegos dieron en sus mitos a la mujer raptada por Hades bajo el efecto de un impulso amoroso. Quien gobierna en la oscuridad, arrebató a Perséfone de la faz de la tierra. Mientras recogía flores en compañía de algunas ninfas, la tierra se abre y de ella brota el dios del inframundo.

Simbólicamente el antro, el lugar donde habita Hades, ha sido revestido por la imagen del infierno, otro lugar que ejerce una fuerza inusitada sobre la imaginación humana y que alberga el misterioso encanto del horror y la muerte. Para la civilización occidental las entrañas de la tierra recrean el orden del castigo, el lugar para el alma de los condenados, espacio del suplicio eterno. Sin embargo, en su *Teoría del Infierno* (2000), Salvador Elizondo afirmaba que el infierno es un hecho necesario para la preservación de nuestro cuerpo:

La antigua avernología cristiana no concibe el infierno sino como una prolongación natural de las propiedades del cuerpo; un lugar de tormentos corporales. Una sustancia de la que en mayor o menor grado están hechas las sensaciones. Para poder imaginar infiernos nos basta con eternidad y cuerpo. Y en el orden de las figuras es posible decir que el infierno es la forma que tiene la dimensión infinita del cuerpo (Elizondo, 2000:15).

El infierno es por tanto el correlato de la eternidad del cuerpo. El suplicio del alma en el averno no es otro que el sufrimiento inagotable del cuerpo. Y si bien existen diferencias entre el antro que nace de las mitologías griegas y el infierno que adquiere forma poética en las mitologías cristianas, el cuerpo se convierte en el punto de encuentro entre ambas tradiciones. Descender al infierno es un asunto del cuerpo; ascender al cielo es un asunto incorpóreo, es la experiencia del alma.

Mientras el hombre eleva su mirada hacia el éter para suplicar la protección de los dioses y desear la eternidad inmaterial de su espíritu, bajo sus pies imagina un mundo poblado por seres monstruosos y malignos que arrastran su carne hacia el tormento. ¿Es posible descifrar el signo del

hombre en el descenso al infierno? El poema de Emily Dickinson parece inducir a este interrogante: ¿quién mora en estas oscuridades?

Entre la multiplicidad de signos que entretengan el sentido de las maneras del habitar, emerge uno en el que se recrea el orden inverso de la tragedia de Ícaro. Si el hijo de Dédalo es la manifestación de un signo escindido, Perséfone en la personificación de un signo raptado. En el reino de Helios y en los dominios de Hades, se recrea el doblez del signo indescifrable: Ícaro es indescifrable por ser la escisión de la tierra; Perséfone es indescifrable por ser el rapto en la tierra. En el mito de Ícaro lo abierto desnuda el signo como indescifrable porque no es posible habitar en la vecindad del sol. En el mito de Perséfone lo oculto encubre el signo como indescifrable porque no es posible habitar en el interior del antro.

La *geopoética*, entendida como un saber en torno de las huellas dejadas por los hábitos del *ser* en la superficie habitada, pretende descifrar el signo allí donde acontece la caída de Ícaro y el retorno de Perséfone; pues en el ascenso de Ícaro y en el descenso de Perséfone, el signo se torna indescifrable.

Sin embargo, al habitar, el lugar humano no sólo se dispone en la tensión entre el cielo y la tierra. El lugar humano también se abre hacia el espesor oscuro del antro. Producto de las hendiduras en la faz de la tierra, el antro es la expresión metafórica de la piel desgarrada de Gea. En el rapto de Perséfone la comparecencia ante el horror del antro amenaza el habitar de los mortales, devela el vientre del terror, transforma en desierto la tierra cultivada. El antro es como el lugar de la guerra, allí donde sólo florece la muerte.

Sobre la fecunda desnudez de la tierra brotó el trigo y los alimentos, se construyeron las moradas, se labraron los campos, se tapizaron los valles. Gea, madre de Rea, el flujo vital, menstrual y amniótico, y abuela de Deméter, madre de los cereales, se convirtió en un lugar deshabitado a causa del rapto de Perséfone, su única hija. La primogénita desaparecida, tragada por la tierra, hunde a Deméter en una tristeza incontenible. Desconsolada, la madre decide contener toda forma de florecimiento. Su dolor cubre la tierra habitada y la existencia del hombre se ve próxima a su final. Sin la germinación de las semillas, ni el florecimiento de las cosechas, el habitar humano en la tierra es insostenible. Empero, la muerte del hombre también es la muerte de sus dioses:

Deméter se desesperó. Días y noches vagó por los campos, buscando a su hija. Subió al Olimpo e interrogó a sus pares. Nadie supo darle noticias.

Cansada de largas búsquedas inútiles, la diosa, afligida, preguntó al Sol (Helios), que todo lo ve, cuál era el nombre del raptor. El propio Zeus -respondió Helios- había dado la doncella a Hades, quien la arrebatara en el valle de Enna (...) Indignada contra los dos hermanos (Zeus y Hades), que tan hondamente la herían, rechazó la compañía de los dioses, abandonó el monte sagrado y se fue a vivir entre los hombres. Negose, sin embargo, a continuar protegiendo las plantaciones y las cosechas. El hambre habría devastado la Grecia entera, de no haber intervenido Zeus en favor de la suerte de los hombres (Civita, 1973:175).

El mito del rapto de Perséfone revela para el hombre una tierra extraña. Ante ella se queda mudo, se vuelve signo indescifrable. La joven desaparecida reviste con aridez el lugar humano. El hambre es la consecuencia inevitable del desierto que en su duelo deja la madre de Perséfone. Es como si la desgracia humana comenzara allí donde una hermosa joven es arrebatada de los brazos de su madre y un insolente joven olvida los sabios consejos de su padre. Entre Ícaro y Perséfone, el habitar humano se torna imposible.

En su *Teogonía*, Hesíodo describe el nacimiento y posterior rapto de Perséfone: “Zeus subió al lecho de Deméter nutricia de muchos. Ésta parió a Perséfone de blancos brazos, a la que Hades arrebató del lado de su madre; el prudente Zeus se la concedió” (Hesíodo, 2008:57)

Sin embargo, en la narración de Hesíodo no aparece el hecho más significativo del nacimiento de Perséfone. La hermosa joven es producto de una violación. El rey de hombres y de dioses, sube al lecho de Deméter sin su consentimiento y de este acto violento nace Perséfone. En algunas versiones (Melgar, 2008), también se afirma que Perséfone, cuando era joven fue violada por Zeus, su propio padre, razón por la cual Deméter la alejó del Olimpo y la llevó a vivir en el campo (2008:140).

Pero la historia de Perséfone, que captura la atención de este escrito, es el rapto. Así, en la desnudez inconsútil de la tierra apareció Hades, rasgó la superficie, desgarró la faz de la tierra y se llevó a Perséfone hasta el inframundo. Las ninfas que observaron lo acontecido no pudieron hablar. Tampoco los dioses sabían quién había raptado a la hija de Deméter. Sólo Helios, ante cuyos ojos nada queda oculto, supo de lo sucedido y se lo hizo saber a la desesperada madre. El mismo Helios terminará por develar la traición que Afrodita comete contra Hefestos, yaciendo en su

lecho con el horrible Ares, el dios de la guerra, y cuyo efecto se comprenderá más adelante.

Así pues, Hades emerge del inframundo para raptar la mujer de la cual se ha enamorado. El amor de Hades hacia Perséfone es producto de las misteriosas artes de Eros quien cumplió las órdenes de su madre Afrodita y apuntó con su arco hacia el ancho pecho del dios que gobierna en el antro. Pero a Perséfone ninguna flecha de Eros la ha atravesado. En este amor sólo rige el corazón de Hades:

En la tierra, Perséfone y sus amigas, paseaban por el florido valle de Enna, lugar siciliano de constante primavera y aguas cristalinas. Juntaba flores –lirios, violetas– cuando vio un magnífico narciso solitario a la orilla del lago. Inclínose para cortarlo. En ese instante, la tierra se abrió bajo sus pies. Del oscuro abismo surgió por encanto un carro de oro, tirado por varios caballos, conducido por Hades. Antes de entender la razón y el fin de tan espantosa aparición, la muchacha fue arrebatada por el robusto señor de los Infiernos, que en su coche dorado la transportó velozmente al Tártaro sombrío. Mientras veía la luz del día, los verdes bosques, los campos féculos, la doncella conservaba la esperanza de ser salvada por Deméter, o tal vez por su poderoso padre. Y clamaba socorro. De repente, el cielo desapareció. La oscuridad se insinuó, creció y se hizo absoluta. El carruaje se hundió en el seno de la tierra y ganó rápidamente las profundidades de los infiernos (Civita, 1978:94).

En una pintura de Rembrandt (1632), aparece Hades y con brutal violencia arrebató el cuerpo de Perséfone, la conduce a su carruaje de oro y las ninfas que la acompañan se aferran desesperadamente a su ropa. Su intento es infructuoso y no logran salvarla. Nada puede contra el poder del dios que ha decidido acometer tal acto. Rembrandt insiste en recrear la fuerza incontenible que brota del agua. Los delicados brazos de las ninfas constituyen un acto heroico pero el rapto está consumado. Mientras tanto, Perséfone intenta arañar el rostro de Hades, se defiende de su captor y quizá éste conserve una herida imborrable. Hades tiene entre sus manos el botín, la joven doncella le hará compañía en el reino de los muertos. Rembrandt atrapa en pintura el horror de todo rapto. Ante las víctimas por venir en la historia de los raptos de Occidente, este paisaje se convertirá en el signo indescifrable de la desaparición forzada.



Rembrandt - El rapto de Perséfone - 1632



Rubens - El rapto de Perséfone - 1636

Algunos años más tarde, Rubens (1636) decide pintar la tragedia de Perséfone. Nuevos personajes van a poblar el lienzo, entre ellos aparece Atenea y Eros. La diosa de la guerra, a la que Ovidio describiera como “la de ojos glaucos, terrible, belicosa, conductora de ejércitos, invencible y augusta, a la que encantan los tumultos, las guerras y batallas” (2008:57), toma a Hades de su brazo derecho e imprime mucha más resistencia que la que podían ofrecer las ninfas de la pintura de Rembrandt. Las aguas agitadas desaparecen y en cambio, el detalle de la canasta con las flores recogidas por Perséfone, domina la superficie del cuadro. Perséfone eleva su mirada suplicante hacia el cielo y pide ayuda a su padre. Hades, con ojos enloquecidos, producto del furor del rapto, mira desafiante a Atenea, y dos pequeños Eros conducen el carruaje del dios del inframundo. En esta pintura, la guerra pretende impedir el rapto, y el amor se esfuerza por realizarlo. La fuerza que atraviesa a Hades no es la voluntad belicosa de un guerrero en la batalla, sino el impulso erótico de un amante.

Un siglo atrás, Niccolo dell'Abatte (1537) pinta el rapto y amplía la perspectiva de lo sucedido. El carruaje de Hades lo espera en el camino escarpado, y el dios del inframundo levanta sobre sus hombros el cuerpo frágil de la bella Perséfone. Las ninfas que acompañan a la joven raptada no ejercen resistencia alguna, sólo se lamentan y extienden sus brazos consternadas. El estupor se apodera de ellas. En el fondo del paisaje se yergue la ciudad tranquila. El rapto sucede en el lugar que bordea la ciudad habitada. La lejanía es cómplice de la violencia de Hades y esto recordará una y otra vez el cuadro de una joven desaparecida a las afueras de la ciudad. Sin embargo, en el cuadro de Niccolo, el cuerpo de otra ninfa yace en una gruta de la tierra. Oculta en ella, se desentiende del rapto, y en un detalle de la pintura, su rostro parece satisfecho. La Perséfone de Niccolo también lucha como en la obra de Rembrandt. Su cabello se agita pero nada puede detener el ímpetu de Hades.



Niccolò dell'Abbate - El rapto de Perséfone - 1537

En el instante que es raptada, la joven doncella no sólo es arrebatada de los brazos de su madre Deméter, sino también de su propio nombre. El rapto de Perséfone habla de un doble desprendimiento, un desarraigo duplicado: la tierra y el nombre. Siguiendo la narración que del mito realiza Victor Civita (1978), Perséfone, antes de convertirse contra su voluntad en la diosa del inframundo, tenía por nombre Κόρη (la hija o la doncella): “Ni su primitivo nombre pudo conservar. Pues, al traspasar las fronteras de las Sombras, Κόρη (la doncella) convirtióse en esposa de Hades y pasó a llamarse Perséfone” (Civita, 1978:95).

En la novela *La ceiba de la memoria* (2007), Roberto Burgos Cantor recrea esta doble pérdida en el testimonio de uno de sus personajes. Analia Tu-Bari es raptada por los comerciantes de negros del siglo XVII de su tierra natal, arrancada con violencia de su lugar, de sus palabras, de sus historias. Así como Κόρη, Analia Tu-Bari pierde su nombre, ahora su identidad está tachada por los que en su espacio literario fungen como Ha-

des, y a diferencia de éste, actúan impulsados por el delirio que procura el mercado de la esclavitud. Ambas, Perséfone y Analia Tu-Bari, se convierten en signos indescifrables:

Aprisionada con violencia vine. Muerta de miedo vine. Repitiendo mi nombre para que no me lo robaran, repitiendo mi nombre para que no se muriera en el silencio. Analia Tu-Bari, mi nombre es parte de mí, yo soy Analia Tu-Bari [...] Me aferro a mi nombre Analia Tu-Bari. Atrapo mi memoria joven (Burgos, 2007:71-73).

En la misma época en la que Rembrandt y Rubens conciben el rapto de Perséfone en pintura, Gian Lorenzo Bernini (1621) lo concibe en escultura. La obra abre nuevas posibilidades para la interpretación de la tragedia de Perséfone. Las ninfas, el carruaje, Atenea, Eros, el camino escarpado, el río agitado y la ciudad tranquila desaparecen. Lo único que interesa al escultor es el instante en que Hades se aferra con fuerza al cuerpo de la joven doncella y el modo como ella intenta liberarse. En la fusión de los dos cuerpos, Bernini apuesta por la pulsión erótica que se apodera del dios del inframundo. En cada detalle se recrea la relación entre el rapto y el erotismo. La fuerza que desencadena tan atroz relato se expresa en un incontenible gesto amoroso que busca compañía en el reino de los muertos.

Las manos de Hades se hunden en la pierna y el torso desnudo de Perséfone. Desde esta perspectiva, la escena parece recrear un instante amoroso entre los dos cuerpos. Ni una sola señal del rapto. A Bernini le atrae el juego de Eros. Incluso en una versión del mito menos conocida, se dice que Hades ya le había confesado su amor a la joven doncella y ésta, exhortada por su madre, había rechazado los halagos del dios infernal. Profundamente enamorado como estaba, pide ayuda a Zeus y éste acepta concederle a su hija. “Arrebatada de los brazos de Deméter y concedida por el prudente Zeus”, dice Hesíodo, pero antes de la concesión y el posterior rapto, está la confesión y la súplica. Hades es un dios enamorado: “El rey de las tinieblas se aproximó a las jóvenes y a los pies de Kóρη le declaró su amor. Por su propia voluntad, la doncella nada dijo, sino que transfirió la decisión a Deméter que, no deseando perder la compañía de la hija tan querida, negó a Hades el permiso para desposarla” (Civita, 1978:94).

La declaración de amor cambia un poco el tono violento del rapto. Perséfone no se negó al amor que le ofreciera Hades, fue su madre quien

lo impidió al conferirle ésta su decisión. Incluso Orfeo, el héroe que toca la lira y desciende a la morada de los muertos para recuperar a su amada Eurídice, logra convencer a Perséfone y a Hades, quienes rigen en el inframundo, de la validez de su empresa con tan sólo argumentar que también la fuerza del amor rige entre ellos:

Ellos, los dioses del mundo subterráneo, que han de recibir al fin a todos los mortales, deben saberlo: él no ha descendido aquí para contemplar el Tártaro ni encadenar los tres cuellos de Cerbero. Ha venido en pos de su esposa, a quien una víbora venenosa mató en plena juventud. Hizo él en vano lo posible por soportarlo. Amor venció. Ese dios es conocido tanto en el mundo superior como en el infernal, y así lo hace suponer el rapto de la misma Perséfone por el rey de este último. Por los lugares temerosos, por el Caos, por los silencios de su inmenso reino, él les suplica que tejan de nuevo los hados de Eurídice, tan violentamente acabados. Todo les está destinado; a su sede irán todos, más tarde o más temprano; a la última morada en la cual ellos reinan sobre los humanos. También Eurídice, cuando cumpla su edad, estará en su poder. Sólo pide para ella la vida; pero si se la niegan, él no querrá volver con los vivos, y gozarán también con su muerte. Al oírlo cantar con la lira, lloraron las almas; Tántalo no intentó beber, se detuvo la rueda de Ixión, descansó el hígado de Ticio, las Danaides cesaron de echar agua en su tonel, Sísifo se sentó sobre su roca. Es fama que por primera vez lloraron las Furias, y ni Perséfone ni Hades resistieron las súplicas. Llamaban a Eurídice, que caminaba despacio a causa de su herida, y se la entregan con la condición de que no se vuelva a mirarla en tanto no salgan del Averno. De hacerlo, el don le sería revocado (Ovidio, 1983:192).

El amor también domina en el reino de la muerte. Existe una misteriosa atracción en el rostro de Perséfone que parece coincidir con el gesto erótico del éxtasis de Santa Teresa (1647). En ambas esculturas de Bernini, aflora un mismo acontecimiento: la proximidad entre el erotismo y la muerte. En el rapto de Perséfone es el Hades, soberano de los muertos, quien se estremece ante la belleza de la joven doncella; en el éxtasis de santa Teresa, es ella quien muere todas las noches ante el encuentro imaginario con el ángel voluptuoso. Es como si finalmente el rapto y el éxtasis desembocaran en la misma experiencia. En palabras de George Bataille, “podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (2000:15).



Bernini - El rapto de Perséfone - 1621



Bernini - Fragmento del Éxtasis de Santa Teresa – 1647

Cuando la tierra se abre y de ella emerge la muerte en el carruaje de Hades, también brota el sacrificio erótico. El signo descifrable de esta doble emergencia es el instante estético esculpido por Bernini, el contacto entre los cuerpos, el gesto erótico oculto en el rostro de Perséfone y desnudo en las manos de Hades. Razón tenía Elizondo, el infierno es el correlato de la eternidad del cuerpo. A Urano le obsequiamos esa ficción a la que llamamos alma, mientras que al Hades le dimos todo lo que somos: el cuerpo erotizado.

Sobre la superficie de la Tierra, es Ares quien domina el acontecer de los mortales, rige el habitar, demarca las huellas del devenir errante de los hombres sobre las llanuras de ceniza. No es en la caída de Ícaro ni en el rapto de Perséfone que una geopoética de la guerra encuentra su morada; es en la ira de Ares, una deidad que estremece el cuerpo sobre la piel de Gea, un instante antes de intentar huir en el cielo, y un instante antes de yacer para siempre en el infierno. Ares no cae del éter, Ares no emerge del antro; el dios de la guerra se arrastra por la Tierra, es visible a todos, carece de gesto heroico como Ícaro y de gesto erótico como Perséfone. Es Ares quien hará sufrir incluso a Hades, el inframundo rebosado de cuerpos en tiempos de guerra, y a Helios, la aurora iluminando los campos de batalla.

CAPÍTULO 6

En el mundo de atenea³ y las musas griegas⁴, o la música como afán primario del educador

Joaquín Esteva Peralta

Obertura

Definir la importancia de la música en la educación no es tarea dificultosa. Si se revisa la web⁵ se encontrará un buen número de textos acerca de la positiva relación entre ambas. Se afirma su papel esencial para la evolución del pensamiento y, por ende, de las capacidades de transformación del mundo por el ser humano. Se concluye terminantemente: sin la música no existiría el homo sapiens.

Es por ello comprensible la postura de más de un pedagogo cuando afirma que todos los niños, desde los tres hasta los seis años de edad, deben entrar en un jardín de infantes, o en pre-escolar, y allí el juego rítmico y musical debe tener un rol muy importante, para no decir preponderante, con prácticas diarias. Y la formación debe continuar de manera activa al menos hasta los doce años, cuando se cierra la etapa de mayor aprendizaje en la vida de los seres humanos. Tendríamos de esta manera a una sociedad formada por personas inteligentes y sensibles. Sin embargo, no basta la enseñanza de la música para asegurar la crianza de personas decentes. Recordemos al nazismo con sus élites amantes de Richard Wagner. La educación ética debe entonces ir a la par de la música, esa es una lección histórica para todas las generaciones humanas.

³ Diosa de la educación.

⁴ Euterpe, Polimnia y Terpsicore son las tres musas de la música.

⁵ La expresión musical en la etapa de educación infantil. Recuperado de <http://www.auladelpedagogo.com/2011/01/la-expresion-musical-en-la-etapa-de-educacion-infantil/>. La importancia de la música para los niños. Recuperado de <http://www.conmishijos.com/ninos/ninos-familia/beneficios-de-la-musica-en-los-ninos.html>. La importancia de la música en la educación. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/59632922/LA-IMPORTANCIA-DE-LA-MUSICA-EN-LA-EDUCACION>

Salvada la necesaria introducción anterior, cabe señalar que no soy músico ni crítico musical, me asumo, más bien, como un intelectual, diría Antonio Gramsci, que emite juicios personales, y, al igual que Ruth Benedict, no creo en el absoluto cultural y, por tanto, reconozco desde una postura relativista que la mejor música es la del agrado de cada uno. La prueba está en que no existe una sola persona quejumbrosa de tener mal gusto musical.

Parajes de formación musical

La conexión entre música y educación pasa por muchos lugares, entre ellos, claro está, el hogar en donde los papás solían escuchar boleros de Guty Cárdenas y Agustín Lara. Ahí empezó la formación romántica para muchos, y los aprendizajes de la niñez y juventud suelen durar toda la vida. Cada generación cuando envejece se queda con el corte de pelo, el estilo de ropa y el gusto por su música adquiridos en esas épocas tempranas.⁶ Por ello no es extraña la inclinación de mi generación a escuchar a los románticos antiguos con la misma devoción de siempre. En inglés a una persona así se le denomina *old fashion*.⁷

Lo anterior no niega que la gente viva una probable metamorfosis que la aleje de gustos “pasados de moda” y la acerque a nuevas corrientes. No pocos comparten en su biografía musical haber escuchado a Roger Williams y Ray Conniff, músicos del más absoluto *establishment*, y muchos otros, con menos suerte, alcanzaron a oír las interpretaciones, juntos o separados, de Richard Clayderman y de Di Blasio. Es decir, casi todo mundo tiene “pecados de la más tierna juventud”. Sin embargo, en mi caso pronto incorporé a mi repertorio al músico salido de novela de Charles Bukowsky, el irlandés Shane Macgowan, y a toda la cauda de acelerados punks responsables de regresar el rock al pueblo.

Otro escenario privilegiado para la música son los planteles de párvulos, en donde se utiliza para entretenerlos, fomentar su desarrollo emocional e intelectual, promover su socialización y desarrollar conductas motrices, como se insinuó con anterioridad. En mi caso entré por la puerta grande al jardín de niños porque mi recuerdo más lejano es la voz de

⁶ Toda generalización es imprudente en este caso. Hay jóvenes que se alejan totalmente de los gustos del hogar.

⁷ Pasado de moda.

Cri-Crí cantando “Caminito de la escuela”, canción entrañable hasta la fecha pues me dio a conocer la existencia del reino animal con una música fantástica al igual que otras muchas de sus canciones. De hecho, en la obra de Cri-Crí hay un amplio muestrario de antropomorfismo (en su acepción de atribuir cualidades y rasgos humanos a los animales) que logra conexiones afectivas de los niños hacia la naturaleza, especialmente con el reino animal. Sin duda, el veracruzano Gabilondo Soler puede ser considerado como uno de los grandes compositores populares del siglo xx, y no sólo de México.

En cambio, las rondas infantiles no pueden calificarse de música cuyo propósito central sea el de preparar al niño directamente para el conocimiento ambiental, pero eso sólo se puede afirmar si se admite la ausencia de contenidos cuya intención primaria sea la de enseñar sobre la vida de los animales o plantas. Pero para que un niño llegue a ser un buen ambientalista no sólo necesita información de su entorno ecológico sino algo más. Y ese extra lo señalaron personalidades como Leonora Carrington, Paulo Freire y Erasmo de Rotterdam⁸ al decir “toda persona lúcida tiende a la locura”. Y qué más locura⁹ puede haber cuando en la lírica infantil hay rondas tan disparatadas como “mi comadre Juana andaba en un baile, que lo baile que lo baile y si no lo baila muy duro ha de pagar”. O aquella otra:

Los padres de San Francisco,
Sembraron un camotal,
Qué padres tan inocentes,
Qué camotes han de dar
Ay lérele, ay lérele, ay lérelelela
Si no me quieres mi vida, Me partes el corazón.
La muerte es siriquiciaca
Bailando su carretón,
Parece una sombra flaca
Bailando en el malecón
Ay lérele, ay lérele, ay lérelelela
Si no me quieres mi vida, Me partes el corazón.
El diablo perdió un centavo,
La noche de San Miguel,

⁸ Erasmo de Rotterdam. Elogio de la locura. Recuperado de http://html.rincondelvago.com/elogia-de-la-locura_erasmo-de-rotterdam.html

⁹ Se trata por supuesto de una locura positiva.

Y era el único dinero,
Que tenía para perder.
Ay lérele, ay lérele, ay lérele
Si no me quieres mi vida,
Me partes el corazón

A pesar de parecer o ser una simplicidad, la locura es sabiduría mundana, fantasía y tolerancia, decía el mismo Erasmo, y su existencia en un jardín de niños es signo de que las cosas van bien. La duda es ¿cuánta locura es necesaria para alcanzar la utopía ambiental?

Usos y virtudes de la música

En la actualidad hay programas de formación musical cuya intención es satisfacer las necesidades artísticas de cada estudiante y evitar la conversión de los jóvenes en delincuentes, lo cual es una contribución muy significativa para el bienestar social, como lo demuestra el “Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela”, por el cual han pasado más de trescientos mil niños y jóvenes en una red de ciento ochenta orquestas de música clásica, según datos oficiales.¹⁰ En México también por fortuna se está dando la multiplicación de esta experiencia, aunque a veces la promoción provenga de quienes en otros escenarios generan anticultura.¹¹

Respecto de mi experiencia personal, no puedo dejar de referirme a mi ilustrador de calzado, don Juan Domínguez Salgado, hombre de ochenta y dos años de edad sin demencia senil, ni depresión ni nada por el estilo. Para su edad es un hombre sano y feliz. Varias cosas intervienen para la ocurrencia de tan dichosa vida, pero hay tres principales. La primera, el café matutino con su piquete de alcohol de caña para agarrar vuelo todos y cada uno de los días del año. La segunda, el cariño sincero de las mujeres por ser un hombre afectuoso, bondadoso y de modales refinados. La tercera, su gusto extremo por la música, practicante de ella como escucha, como compositor y como organizador de grupos de danza tradicional. Por tanto, un propósito importante de enseñar a apreciar la música.

¹⁰Venezuela celebra 40 años del Sistema Nacional de Orquestas. Recuperado de www.telesurtv.net/.../Venezuela-celebra-40-anos-del-Sistema-Nacional-de-Orquestas-

¹¹La Fundación Tv Azteca promueve esta clase de orquestas, pero en la programación televisiva Tv Azteca propaga contenidos no muy edificantes para el desarrollo cultural del pueblo.

sica es contribuir a la felicidad diaria de los humanos, como lo muestra el caso de don Juanito.

¿Y qué decir de la música religiosa? ¿Educa en algo? Ahora no lo sé de cierto, pero en mi niñez la música popular religiosa era una colección de cánticos que sonaban como debieron hacerlo las lamentaciones de Jeremías el bíblico, cuando las ancianas del pueblo los entonaban en las honras fúnebres. Son cantos piadosos que expresan sentimientos nada desdeñables para un educador. Algunos tienen la virtud de remontarnos a viejas melodías de la época renacentista.¹²

El uso de la música ha sido también para propiciar el espíritu guerrero, tanto en luchas religiosas como cívicas. Cómo olvidar el canto guadalupano, entonado como himno en la lucha cristera (1926-1929), cuya letra dice: “mexicanos volad presurosos del pendón de la virgen en pos y en la lucha saldréis victoriosos defendiendo a la patria y a dios”.¹³ Otro ejemplo es el de Bedrich Smetana, autor checo del siglo XIX, quien con su obra nacionalista *Mi Patria* estremeció el corazón de sus paisanos de Bohemia que se lanzaron con gran fervor a la lucha revolucionaria contra los Habsburgo (1848), acontecimiento señalado en los textos marxistas como uno de los raros casos en los cuales la música, una superestructura ideológica, se convirtió en factor de peso para el inicio de un levantamiento social.

Además de acicatear el ánimo de las masas, la música tiene en contraparte la virtud de ayudar a ordenar nuestros pensamientos. Así sucede cuando uno se convierte en crítico musical y construye su forma de valorarla. Hacer un buen sistema con criterios, indicadores y parámetros musicales puede ser un adiestramiento útil para luego aplicarlo a la formulación de un sistema de evaluación de la sustentabilidad del lugar en donde se vive, tarea por supuesto muy loable y digna de participación de todos los ciudadanos.

La música nos impulsa a mantener el gusto por la vida sin necesidad de consumir algún fármaco antidepresivo. Y eso lo logra fortaleciendo nuestra resistencia a la frustración, virtud mayor en un educador ambiental. Sin esa firmeza moral parece utópico permanecer en la línea de batalla. ¿Cuál es la fuente de la frustración, se preguntará más de uno? Hay muchas por supuesto, pero nada más pensemos en el elevado porcentaje de acciones ambientales realizadas por iniciativa y responsabilidad gubernamental con nulos resultados. Y si se dan, aparecen nuevos proble-

¹² “Yo creo Jesús mío que estás en el altar oculto en la hostia que vengo a adorar” se acompaña con una melodía reconocible por completo en una pieza del compositor alemán Tielman Susato (1510-1570).

¹³ Música: Tiburcio Saucedo Garay. Letra: José López Portillo y Rojas.

mas que cancelan los eventuales avances. Un paso para adelante y dos para atrás. Para casos patológicos como estos, ahí está la música de Antonio Vivaldi, Jean Babtiste Lully o Tomaso Albinoni, entre muchos otros barrocos, que nos mejoran el ánimo al primer compás.

Pero si se siente un peso mayor triturando la cabeza, como el de una losa de concreto armado de diez centímetros o más, se puede acudir a los himnos, espirituales y gospels de las iglesias cristianas negras de allende el río Bravo, principalmente de la primera mitad del siglo xx. Ahí el menú es colosal, sobre todo del lado de las féminas, que han tenido en el canto a Jesús una ocasión de amor exaltado. No se puede dejar de destacar a Juanita Arizona Dranes, Sallie Martin, Marion Williams, Dorothy Love, Roberta Martin, y muchas más, a las cuales algún irreverente calificó como “las zorras del señor” por su estilo de canto, pleno de aullidos de gozo y placer infinito.

En este mismo ámbito de la espiritualidad, la música es un camino de expresión de profundos sentimientos por el mundo circundante. Los cánticos de las religiones animistas expresan con sonidos las voces de los espíritus presentes en la naturaleza. En la actualidad se puede aún comprobar esta tesis escuchando el disco Danzas del Mundo, particularmente las interpretadas por los pobladores originales de Nueva Guinea.

En el campo de la comunicación la música nos ayuda a tener un lenguaje universal, útil para reconocernos como especie, tarea fundamental de la educación ambiental. Y en cuanto a la formación ética, la música sirve mucho para enseñar valores en menos de lo que se reza una misa. En efecto, los corridos mexicanos, como el juego de las Serpientes y Escaleras, nos avisan de las consecuencias negativas para quien se porta mal en la vida. Ahí está de ejemplo el corrido del Hijo Pródigo, o el de Luis Pulido, o el de Pedro Gutiérrez, que cayó como chile al molcajete, dicen Los Leones de Xichú. No es de extrañar entonces los hallazgos de estudios comparativos realizados en el campo de la educación ambiental, cuya conclusión apunta la superioridad de la enseñanza de valores por medio del canto.

La música posee la gran cualidad de brindarnos, por medio de algunos de sus artistas, una verdadera visión holística de la realidad. Fue el notable violonchelista catalán Pablo Cassals quien afirmó que los grandes compositores clásicos son como grandes montañas, pero Juan Sebastián Bach es toda la naturaleza. Sin embargo, los hombres de la tercera y cuarta edad suelen no sentirse tan atraídos por el complejo entramado musical de los contrapuntos barrocos, y se vuelven más proclives a la música de melodías amables y cortesanías como las de F. Joseph Haydn y W. Amadeus Mozart.

Como yo fui un niño viejo no me extraña mi inclinación en el mundo de la música de conservatorio por las épocas antigua, renacentista, barroca, galante y clásica, las cuales me hacen sentir en un entorno cálido y de placer por lo armonioso, a pesar de saber que su desarrollo fue en épocas cortesanas azotadas por fanatismos, guerras y hambre, pero la sociedad aún no inventaba la revolución industrial que trajo progreso y a la par nuevas preocupaciones por su capacidad de destrucción ambiental. Como corolario de lo anterior, debe señalarse la importancia de la música como un instrumento a disposición de los educadores para transmitir una vivencia directa de la vida y las emociones en cada tramo de la historia de la sociedad occidental a partir del siglo XII, cuando en la cronología musical aparece el primer registro con la obra de la notable monja alemana Hildegard von Bingen (1098-1179).

Algunas desventajas

La música tiene sus ventajas, pero también sus desventajas si se usa de forma indebida, pues puede transmitir antivalores como lo hacen los actuales narcocorridos o entorpecer el esclarecimiento de las causas profundas de nuestra realidad ambiental. Un ejemplo de esto último está en el primer concurso nacional de la canción ecológica, allá por los años ochenta, cuando no se le dio premio alguno a la excelente composición de don José Solorio, originario de Napízaro, Michoacán, intitulada “El corrido de la orca”.

En él narra las razones de la lucha ambiental de la organización ribereña e isleña de Pátzcuaro, y da un tono de política ciudadana al contenido de la letra. “Es que estaba muy politizado, arguyó uno de los organizadores del evento”. En cambio, las piezas ganadoras no pasaron de un ecologismo ramplón. En mi opinión, dicha a los cuatro vientos, el corrido de don José debió haberse llevado el premio nacional, aunque expresarlo ahora en realidad no sirva para mucho a estas alturas, esto es, treinta años después.

En otro orden de ideas, debe destacarse el valor de la música para construir identidades, aunque a veces de manera tendenciosa. Los gobiernos posrevolucionarios y los medios masivos (cine y radio) terminaron por inclinarse a favor del mariachi y el son jalisciense como la música nacional por excelencia. Para gran parte del mundo, la imagen del mexicano es todavía la de un charro cantor y empistolado. Suelen verse aún expresiones públicas en eventos importantes, dentro y fuera del país, en los que la mexicanidad está condensada en un sombrero de charro.

La identidad musical de este país multidiverso no puede estar en una imagen estereotipada, sino en un amplio retablo que dé cabida a los sones y huapangos, las pascolas, las pirekuas, los valeses, los danzones, los boleros, los bambucos, las polkas, los gustos, los pasos dobles y, por qué no, el mambo, el cha cha chá, el rock, el jazz, el swing, etc.¹⁴ interpretados por bandas, conjuntos, tríos, duetos, solistas y orquestas. La balada romántica y el bolero ranchero no están en la lista anterior, porque considero que viven una crisis que los tiene desde hace mucho tiempo en el purgatorio de la música, ya cerca de la primera puerta del infierno, por su exceso de comercialización y anquilosamiento. Sin duda, ambos requieren una renovación urgente.

Música y naturaleza

No es posible dejar de lado la gran cantidad de canciones tradicionales en las cuales sus compositores registran la admiración hacia la naturaleza. Ejemplos sobran, y entre ellos está el himno de Guanajuato “Tierra de mis amores y mis quereres” de Jesús Elizarrarás. Lucha Reyes cantó “Caminito de Contreras” y “Mi Chinampa”. Asimismo, en la canción tradicional muchas de las metáforas de la relación de hombres y mujeres están expresadas en flores. “Rosa la más hermosa, la primorosa flor de mi jardín” cantó Agustín Lara. Y tenemos el bambuco yucateco de Ricardo Palmerín “Semejanzas” que dice “entre las almas y entre las rosas hay semejanzas maravillosas; las almas puras son rosas blancas y las que sufren son rosas rojas”.

De regreso a la música clásica, también podemos reconocer en ella el binomio de la música y la naturaleza desde el nombre mismo de las composiciones. Haydn y Vivaldi escribieron obras bajo el título de “Las Cuatro Estaciones”, Igor Stravinsky compuso “la Consagración de la Primavera”, Beethoven “Claro de Luna”, Camille Saint Sans “El Carnaval de los Animales”, Modesto Mussorgsky “Una noche en la árida montaña” y Silvestre Revueltas “El renacuajo paseador”.

Hasta ahora se ha hablado de figuras históricas de la música, pero en cuanto a la modernidad del rock, no puedo dejar de señalar la aparición de una preocupación ambiental desde la segunda mitad de los años sesenta por parte de algunos rockeros, músicos sensibles, talentosos y vanguardistas. Ante el avance de la modernidad urbana vivida por algu-

¹⁴ Sólo en la tierra caliente michoacana se interpretan doce géneros musicales.

nos de ellos, que vieron transformados sus tradicionales vecindarios con la aparición de empresas inmobiliarias dedicadas a sembrar rascacielos, respondieron en primer lugar con ideas musicales exaltando el campo y la sencillez de la vida de las pequeñas villas rurales.

Aldea verde¹⁵

Fuera en el campo,
Lejos de todo neblumo y ruido de la ciudad,
existe una aldea verde.
Ha pasado largo tiempo
desde la última vez en que mis ojos se posaron en el campanario de la iglesia,
cerca de la aldea verde.
Fue ahí donde conocí a Daisy
A quien besé junto a un viejo encino.
Aunque la amé, percibí la fama,
y abandoné la aldea verde.

Extraño la aldea verde
y a toda su gente sencilla,
extraño la aldea verde,
la iglesia, el reloj, la torre.
Extraño el rocío de la mañana, el aire fresco y la escuela dominical.

Y ahora todas las casas
son raras antigüedades.
Los turistas americanos fluyen en tropel para ver la aldea verde.
Disparan sus cámaras instantáneas y dicen “Por dios,
¿No es ésta una bonita escena?»
Y Daisy se casó con el joven vendedor de dulces,
y ahora es propietario de una dulcería.

Regresaré allí,
y Daisy y yo
beberemos té a sorbos, reiremos,
y hablaremos acerca de la aldea verde.

¹⁵ La canción es de Raymond Douglas Davies y aparece en el álbum *The Kinks are The Village Green Preservation Society* (1968).

Previo al informe “Los límites del crecimiento” del Club de Roma (1972), uno de los primeros llamados sobre la emergencia ambiental planetaria, el discurso de algunos rockeros ya había evolucionado expresando con nitidez la grave realidad ambiental de sus sociedades. La forma de abordar esta nueva temática en la música contemporánea tuvo la virtud de hacerse con fina ironía, como se puede apreciar en las siguientes líneas.

Hombre mono¹⁶

Me creo muy sofisticado, pues vivo mi vida como un buen homosapiens, pero todos a mi alrededor se multiplican y zumban como moscas, así es que no estoy mejor que los animales enjaulados en el zoológico, pues comparado con las flores y los pájaros y los árboles, soy un hombre mono.

Pienso que soy tan educado y tan civilizado, porque soy un estricto vegetariano.

Y con la superpoblación, la inflación, el hambre y los políticos locos no me siento seguro ya en este mundo.

No quiero morir en una guerra nuclear, quiero navegar hacia una orilla lejana y ser como un hombre mono.

En la evolución, el hombre creó las ciudades y el ruidoso tráfico motorizado.

Pero dame la menor oportunidad y me quitaré la ropa para vivir en la jungla, porque solo me sentiré aliviado balanceándome arriba y abajo en un cocotero.

Oh, que lujosa vida ser como un hombre mono.

Miro por la ventana pero no puedo ver el cielo,
el aire contaminado me nubla la visión,
quiero salir de esta ciudad inhabitable
y hacer como un hombre mono.

¹⁶El compositor es también Raymond D. Davies y la canción aparece en el álbum de The Kinks *Lola y los poderosos contra la ruleta del juego* (1970).

Así que ven y ámame
sé mi chica salvaje
y seremos muy felices
en nuestro mundo salvaje.

Yo seré tu Tarzán y tú mi Jane,
yo te daré mi calor y tú me mantendrás sano,
nos sentaremos en los árboles comiendo plátanos todo el día como hom-
bres mono.

Final

En conclusión, para mí y para muchos otros lo más importante de la música es su gran potencial para la formación de un ser humano cada vez más cabal. La música es lenguaje, ciencia y arte. Nada tan directo al corazón como la música decía Platón. Es, por tanto, un universo de deleites personales y colectivos, y a la par un ejercicio de tolerancia, sin dejar de reconocer que el mundo comercial ha logrado convertirla en un producto de mercado con nula calidad. Ante esta situación debe promoverse como antídoto una verdadera educación musical y artística.

Si en la época de los griegos históricos, la educación y la música eran tan importantes para ser merecedoras de diosas, hoy debemos mantener ese espíritu de culto, no importa si en nuestra vida somos unos profanos. Para un educador es una omisión grave no reconocer la trascendencia de la música clásica y popular en su formación y la de sus pupilos. Por el contrario, debe apreciarla como una invitación abierta para gozar de bienes culturales que tanto provecho hacen a la razón, la emoción y el espíritu, tríada sin la cual suena a fraude prometer un nuevo ser humano más amigable con la naturaleza y con sus demás congéneres.

La reflexión final apunta a destacar que las aves canoras¹⁷ son un grupo del reino animal con las cuales compartimos la capacidad de producir música y, al parejo de ellas, si no cantáramos de seguro no habríamos levantado el vuelo y nuestro destino sería vagar por los siglos de los siglos en las sabanas del África Central.

¹⁷Según Demócrito los cisnes y los ruiseñores fueron los maestros de música de los seres humanos. La teoría memética le da la razón con seguridad.

CAPÍTULO 7

La poesía salva; la naturaleza redime

Jorge Orendáin

Pátzcuaro, Michoacán
Viernes 14 de noviembre, 2014

Hay una frase, ya muy antigua, y al parecer de Julio César, que dice: “Apresúrate despacio”. Dos palabras que reflejan lo que estamos viviendo desde algunos años, donde lo efímero gana la batalla en la tecnología y en la experiencia humana, en el contacto con el otro, o peor aún, con nosotros mismos y con la naturaleza. Esto es, con el Universo.

El crítico Fabrizio Andreella señala que actualmente

Necesitamos instrumentos para seleccionar, agrupar, dar formas y conexiones a todos los pedazos recogidos. Solamente así es posible moverse en la jungla mediática de hoy, en la cual hacemos constantemente una obra de absorción de mensajes mediáticos, un copy-paste psicológico que requiere una mesa de mezclas para que todo se amalgame. [...] Nos vemos obligados a sintetizar, y quizá simplificar, para poder recomponer la masa de informaciones que nos bombardea incesantemente.

El mismo autor agrega:

Las píldoras sustituyen a los alimentos, las tarjetas al dinero, las pantallas al viaje, Facebook a las cafeterías, la televisión por cable a los estadios de fútbol, la pornografía al sexo, los sondeos de opinión a las elecciones democráticas. Estos empobrecimientos de la experiencia sensorial son presentados como fantásticos éxitos del desarrollo y vividos como cómodos “ahorros de tiempo” para el ciudadano.

¿Por qué hablar de este tema? Lo apunto porque creo que la literatura contemporánea no está lejos de este fenómeno de la brevedad y la condensación. Pero, claro, de un modo muy diferente. Esto es, muchos escritores, tanto en Europa, Oriente y América, han retomado en sus obras toda esa tradición y culto a la brevedad-rapidez porque saben que cautiva, y así pueden contrarrestar esa otra brevedad de la vida actual, que nos bombardea con fragmentos ligeros, superfluos, vanos, vacíos, rápidos y consumistas de una supuesta realidad. Estos escritores perciben que sus textos, además de breves, también deben estar dotados de inteligencia, audacia, estética, ironía y crítica.

Y precisamente en los terrenos de la literatura, la poesía tiene la autoridad para enfrentar esa brevedad contaminada que nos hostiga diariamente en los medios masivos de comunicación y en las redes sociales.

Para el poeta argentino Roberto Juarroz es muy importante recurrir a la poesía porque puede “abolir en un acto de amor la distancia entre el hombre y los objetos, entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el hombre”. Para él nos hemos apartado de ciertas raíces fundamentales de la condición humana:

Algunas de esas raíces perdidas tienen que ver con el hiper-desarrollo tecnológico que aparta al hombre de la vida natural, de lo espontáneo, del contacto con las fuentes de la naturaleza.

El poeta contemporáneo vive muchas incertidumbres más allá de su oficio, que es la palabra. Ahora tiene que deshilar la prisa, lo ligero, lo material, el engaño publicitario, la monserga de datos que ofrecen las redes sociales, los monopolios televisivos, la industria editorial, los sistemas educativos y un largo etcétera que lo distraen de su oficio que es, como dice el noruego Henrik Ibsen, “aclarar para sí y por lo tanto para los demás las interrogantes temporales y eternas que estén activas en la época y comunidad a la que pertenece”.

Sobre esto, vale la pena citar un fragmento del poeta francés Paul Éluard:

El objetivo de la poesía, en un mundo cada vez más reducido a la maquinización y sus falsías, es también contribuir a la rebelión colectiva... La injusticia social es, entre todos, el peor de los males humanos, puesto que permite reinar a la muerte. La poesía es, como se sabe, el reino de la vida... La verdadera poesía no se puede vincular con lo que declina y muere.

Y sí, vale recalcar que la poesía, más allá del poema, es el reino de la vida. Esto me recordó cuando una vez le preguntaron a Borges: ¿para qué sirve la poesía? Y él respondió: “¿y para qué sirven los amaneceres?”.

Por supuesto, todo esto nos lleva a cuestionarnos “¿para qué sirve la poesía?”. Como todos sabemos, hay múltiples respuestas. Varios coinciden en decir, con ironía, claro, que no sirve para nada, porque no ayuda a vender más petróleo, a talar más árboles, ni para que genere ganancias a una empresa en la bolsa de valores. Además de que la poesía no se vende porque no entra en la lógica del mercado, y que, como dice Hans Magnus Enzensberger, “hasta donde sabemos, la poesía es el único medio masivo cuyos productores exceden en número a sus consumidores”. Esto es, no es posible el negocio con la poesía y sus hacedores.

La poesía quizá sólo sirva, como dijo Jaime Sabines, “para sacar la flor de las cenizas”. Y creo que no hay mejor imagen para responder que la poesía es vital en nuestra sociedad. Reinventar la flor desde la ceniza es imaginarnos otros, ver el mundo con más claridad, con más humanidad, con más asombro. Muchos, por desgracia, creen que la flor es la ceniza misma y viven engañados por todo lo que comenté antes, por la prisa de la brevedad informativa, del engaño mediático, por los paliativos que nos ofrece la industria editorial.

Desde luego, la poesía es, si me permiten la expresión, la jefa de jefas. Es la que reina los sentidos, la naturaleza, el arte, los sueños, la imaginación, la vida, la esperanza; es nuestra defensora contra la soledad, la incertidumbre, el abandono, el dolor, la injusticia. Muchas veces viene entretejida de silencio para hablarnos de más silencio, y así revelarnos la palabra precisa, certera; la palabra que nos revela y conduce a nuevos senderos de nuestro mundo exterior e interior. Ella tiene el mando pero no agrede, no oculta su esencia; ofrece su verdad –a veces personal, otras grupalmente– sin pedir nada a cambio porque con ella no se hacen trueques, no es un mercado, no tiene valor de compra-venta: es la guía.

Eugenio Montejo, poeta de Venezuela, lo dice mejor:

La poesía cruza la tierra sola,
apoya su voz en el dolor del mundo
y nada pide
—ni siquiera palabras.

Llega de lejos y sin hora, nunca avisa;
tiene la llave de la puerta.

Al entrar siempre se detiene a mirarnos.
Después abre su mano y nos entrega
una flor o un guijarro, algo secreto,
pero tan intenso que el corazón palpita
demasiado veloz. Y despertamos.

Y sí, la poesía no sirve para nada porque no es servil; el poeta tampoco sirve para nada porque no es servil... y lo pronuncio más lento: servil; su misión es ser servidor de la palabra, ser un creador permanente; su encomienda es hacer llover y no sólo nombrar la lluvia, como dijo Vicente Huidobro.

Por eso la importancia de que el poeta cambie la tinta de su pluma, del rojo al verde, del dolor a la esperanza. Cito un fragmento de Octavio Paz:

La tinta verde crea jardines, selvas, prados,
follajes donde cantan las letras,
palabras que son árboles,
frases que son verdes constelaciones.

Por otra parte, Van Gogh manifestó que el arte se podría definir como

el hombre agregado a la naturaleza; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar y a los cuales da expresión, que redime, que desenreda, libera, ilumina.

Por definición, con la poesía pasa lo mismo porque es acción-creación, donde el poeta es parte esencial de la naturaleza. Naturaleza-poeta-hombre es la combinación que con frecuencia se disgrega en la vida diaria, por las prisas y brevedades superfluas. Para eso, los hombres deben dejar de sentirse los reyes de la naturaleza, como dice Philippe Descola. O como escribe Jaime Balmes, “la naturaleza sin la señal de la mano del hombre es más sublime”. Yo nomás agregaría que con la intervención del poeta es más excelsa.

Otra vez cito a Octavio Paz, ahora con un fragmento del discurso que dictó cuando recibió el Premio Nobel:

Nuestro irreflexivo culto al progreso y los avances mismos de nuestra lucha por dominar a la naturaleza se han convertido en una carrera suicida. En

el momento en que comenzamos a descifrar los secretos de las galaxias y de las partículas atómicas, los enigmas de la biología molecular y los del origen de la vida, hemos herido en su centro a la naturaleza. Por esto, cualesquiera que sean las formas de organización política y social que adopten las naciones, la cuestión más inmediata y apremiante es la supervivencia del medio natural. Defender a la naturaleza es defender a los hombres.

Por fortuna, a lo largo de la historia, muchos poetas mexicanos se han preocupado por lo que dice Octavio Paz. La lista es muy extensa, pero vale la pena recordar a algunos como Enrique González Martínez, Nervo, Pellicer, Pacheco, Rosario Castellanos, Octavio Paz, Efraín Bartolomé, Gutiérrez Vega, Homero Aridjis, Juan Bañuelos, Elsa Cross y un largo etcétera. En Jalisco encontramos a poetas como Raúl Aceves, Raúl Bañuelos, Ricardo Yáñez, Carmen Villoro, Silvia Eugenia Castellero, Ernesto Flores, Jorge Souza, Ernesto Lumbreras, Guadalupe Morfín, Alejandro Zappa, Miguel García Ascencio, entre otros. Ellos, desde un enfoque urbano, han escrito muchos poemas relacionados con la naturaleza, que casi siempre tienen un tono de protesta.

*

Me queda claro que, pese a tanta adversidad, con la poesía el futuro avanzará siempre a la velocidad del instante, para que las aves no amanezcan enfermas de distancia, y para que el poeta siga siendo lluvia, tierra y semilla, y ser en el otro lo que de uno no existe.

Escribir poesía es una modo de desandar el futuro. Las palabras llueven sobre sí mismas para humedecer la tierra oculta de la poesía. Después, el poeta tendrá que remover esa tierra con todas las herramientas de sus sentidos, de su espíritu, de su mente, de su vida misma.

Quien escribe, sabe que en decires se va el tiempo, pero la palabra cargada de poesía lo detiene. Y así, miramos el mundo y su sombra, la sombra y su luz, la luz y su piel de relámpago que gira alrededor de nuestros ojos. Quien escribe poesía es un futuro, un ser que rastrea pretéritos y que indaga esperanzas que no cesan de aparecer en su palabra. Escribir poesía es ya desandar el futuro que carcome, que grita, que dice sus pasos en cada parpadeo. La poesía es un extenso futuro.

Octavio Paz escribió que uno de los deberes del poeta no es sólo embellecer la poesía, como piensan los estetas y los literatos, ni hacerla más justa o buena, como sueñan los moralistas. Y sigue:

Mediante la palabra, mediante la expresión de su experiencia, procura hacer sagrado al mundo; con la palabra consagra la experiencia de los hombres y las relaciones entre el hombre y el mundo, entre el hombre y la mujer, entre el hombre y su propia conciencia. No pretende herosear, santificar o idealizar lo que toca, sino volverlo sagrado. Por eso no es moral o inmoral; justa o injusta; falsa o verdadera, hermosa o fea. Es simplemente poesía de soledad o de comunión. Porque la poesía que es un testimonio del éxtasis, del amor dichoso, también lo es de la desesperación.

Claudio Magris, ganador de Premio Fil de Literatura, dice que “escribir es transcribir cualquier cosa que sea más grande que nosotros”. Y sí, la naturaleza es tan grande que debemos escuchar todas sus palabras y ofrecerlas sin distingos. El poeta debe seguir redescubriendo la realidad. La vida tiene una esperanza, pero muchas veces tenemos que rescatarla del abismo; recordando que en el abismo también la flor brota hacia el cielo.

Los poetas en su trabajo poético retiran las sombras a otras latitudes, para que nosotros no lloremos después por los atardeceres que se fueron y por la tanta oscuridad que nos aqueja. Ellos nos dicen que al final de nuestra vida tendremos una sola llave, y que no habrá puertas con cerraduras: sólo una aldaba y la esperanza de que alguien nos abra. Ese alguien será la poesía misma. Esto es, la poesía salva, pero la naturaleza nos redime. Ya grandes poetas nos han hablado de esto sin vacilar. Friedrich Hölderlin (1770-1843) escribió:

Es inútil: esta época estéril no me retendrá.
Mi siglo es para mí un azote.
Yo aspiro a los campos verdes de la vida
y al cielo del entusiasmo.
Enterrad, oh muertos, a vuestros muertos,
celebrad la labor del hombre, e insultadme.
Pero en mí madura, tal como mi corazón lo quiere,
la bella, la vida Naturaleza.

Para los románticos, la Naturaleza (con mayúscula) es un todo orgánico, activo, planteaban una relación del uno con el todo. El hombre es parte del macrocosmos, y éste a su vez del universo interior del poeta. A los románticos los salvó la poesía (aunque muchos se suicidaron muy jóvenes, pensando que en la muerte alcanzarían la perfección) y redimieron la Naturaleza.

No debemos desdeñar la enseñanza de los poetas y filósofos del romanticismo. No pertenecen al pasado, su poesía sigue permeando de alguna manera a los poetas contemporáneos, quienes cada vez más se distraen por la acumulación de datos en las redes sociales, en su diaria prisa, en su constante mirar el tiempo y no verse como ese todo que debe estar en contacto con su universo interior y exterior. La poesía, lo saben, es su salvación. Pero titubean porque constantemente ven su obra lejos del otro, y ese otro muchas veces son ellos mismos. Todo el tiempo están luchando: becas, lectores, librerías, foros, editoriales, universidades, ferias del libro. Son como los salmones que corren por el río cientos de kilómetros, siempre a contracorriente, y navegando por cascadas saltando en aguas frías y turbulentas.

*

Termino con un breve poema que escribí hace algunos años:

Nido

De tanto mirar el árbol
fui árbol un instante.
Me queda un nido de pájaros
para recordar.

La poesía es el nido; los pájaros son los poetas; el árbol es la palabra.
El instante nos salva. La naturaleza nos redime.

CAPÍTULO 8

La fotografía, medioambiente y educación ambiental

Alberto Gómez Barbosa

Un invento relativamente reciente –apenas rebasa los 150 años de existencia– nació adulto. Me refiero a la fotografía.

Desde el primer intento exitoso del que se tiene constancia, la impresión heliográfica titulada “Punto de vista desde la ventana” de las azoteas desde su propiedad, realizada por Nicéphore Niépce, en 1826 o 1827, mediante el uso de asfalto o betún de Judea, tiene mucho encanto, a pesar de lo sencillo de sus elementos, composición y resultado.

Largas, larguísimas exposiciones eran necesarias para dejar impresas, por la reacción de ciertos elementos químicos, imágenes que fueron conocidas como “escritura del sol”, y larga también fue la etapa de gestación del nuevo invento, pues tomó más de una decena de años de experimentaciones, para llegar de la heliográfica de Niépce a la presentación, durante la sesión de la Academia de Ciencias de París, el 7 de enero de 1839, por el astrónomo y físico Louis-François Arago, de un nuevo sistema que permitía reproducir, sin intervención manual, las imágenes formadas en la *camera oscura* utilizada por dibujantes desde el siglo XVI. La fecha citada se toma como la del nacimiento de la fotografía y el método presentado, la invención de Jacques Louis Mandé Daguerre, quien la bautizó como “daguerrotipo”.

La lentitud de las exposiciones obligó a los primeros usuarios del invento a trabajar con sujetos que prácticamente no tenían movimiento: paisaje, arquitectura, naturaleza muerta, debiendo sujetar mediante apoyos muy incómodos a las personas que retrataban para lograr así su inmovilidad.

Cámaras de gran peso y tamaño, trípodes voluminosos, carpas armables a prueba de luz para sensibilizar y revelar las placas, tenían que cargar los primeros fotógrafos y sus ayudantes cuando salían del estudio.

Las placas, de vidrio, muy frágiles, eran sensibilizadas y reveladas *in situ* lo primero con sales de plata y el revelado con sales mercuriales, sumamente peligrosas.

Nada de eso desanimaba a aquellos pioneros que nos legaron imágenes bellísimas de paisajes y de obras arquitectónicas. Parece una gloriosa coincidencia que las cámaras empezaran a duplicar el mundo en el momento en que el entorno del hombre empezaba a sufrir vertiginosos cambios. En esa etapa inicial de la fotografía era muy importante dar a conocer el medioambiente y no estaban enfocados los esfuerzos de los divulgadores de imágenes a la defensa del mismo y a delatar los abusos que contra él se cometen, como sucede ahora.

En esos primeros años, la fotografía sufrió duros embates por parte de puristas, quienes no aceptaban que una imagen lograda por medios mecánico-químicos estuviera a la altura del arte. Se afirmaba que sólo las obras producidas por la mano de un artista podrían alcanzar tal condición. Esa polémica fue pronto rebasada. Años después Edward Weston, reconocido fotógrafo norteamericano señaló: “La fotografía liberó a la pintura de tratar de representar lo más fielmente posible al sujeto y de ello, los pintores deben estar agradecidos, pues abrió paso a la pintura abstracta”. La fotografía motivó a la contemplación de la naturaleza, incluido el hombre mismo y sus obras y no sólo la representó, podemos decir que nos la presentó.

Fueron muy rápidos los progresos en la técnica fotográfica, pronto fue superado el daguerrotipo, pequeña pieza única sobre placa de cobre, por imágenes impresas sobre papel sensibilizado: el método de Fox Talbot, conocido como Calotipo, el primero en usar positivo y negativo, lo que permitía realizar más de una copia de cada toma. El Calotipo fue método muy utilizado en paisajes, fotos de viajes y naturalezas muertas.

En junio de 1848 Abel Niépce, –primo de Nicéphore– describió un nuevo método de su invención, la sensibilización de una placa de cristal con albúmina, el cual daba como resultado muy nítidas imágenes, además de que no era necesario revelar de inmediato las placas, se mantenían en buenas condiciones por varios días sin revelado, lo cual fue de mucha ayuda para los fotógrafos paisajistas.

Fueron entonces muchos los que se abocaron al paisaje, comprobando con sus resultados que la naturaleza ofrece un número infinito de composiciones perfectas y es tarea del fotógrafo descubrirlas, ordenarlas con belleza, o sea, realizar imágenes bien compuestas.

Muy rápido sucedieron avances en los equipos y en la técnica: se trabajó en la miniaturización de las cámaras, se inventó un dispositivo que

permitía cargar hasta 12 placas que se intercambiaban conforme se iban exponiendo, vinieron las cámaras réflex de dos lentes, uno para el visor y otro para la toma, sistema que se conservó por muchos años en el gusto de los fotógrafos serios. Baste señalar que de ese tipo son las famosas Rolleiflex, hasta hace poco en producción; pero quizá el mayor avance, el que permitió la popularización de la fotografía fue logrado por George Eastman, el rollo flexible de película que con la marca KODAK y en una práctica cámara fueron introducidos en agosto de 1888.

Coincidió la aparición del método de Kodak con el auge que, desde el siglo XIX viven los viajes a nivel mundial. Podemos responsabilizar de ello a la famosa agencia de viajes inglesa fundada por Thomas Cook. La fotografía acompaña desde entonces a la actividad más característica del mundo actual: el turismo.

Muchas generaciones han sido educadas con fotografías, a diferencia de las anteriores a esa invención, que contaban sólo con estampas artesanales. Actualmente hay millones de imágenes que reclaman atención y desde 1888, millones de paseantes armados con sus Kodak recogen recuerdos visuales de sus viajes. El lema de la hoy famosa empresa que convenció a tantos para convertirse en usuarios fue: “you press the button – we do the rest”. Por cierto, en los tiempos actuales, del teléfono-cámara, algunos medios de comunicación invitan a sus lectores, televidentes o usuarios de Internet, a enviar sus fotos o videos para ser publicados, lo que convierte en una especie de reportero espontáneo a cualquier testigo de una noticia. Ante esto, el nuevo uso del lema inicial de la Kodak, ¿Cuál será en el futuro el papel de los fotógrafos de prensa? ¿Es esta otra profesión como la de telegrafista, condenada a desaparecer?

Con el uso extendido del rollo flexible de película, los progresos se centraron en las cámaras y sobre todo en su tamaño. Se fueron haciendo más pequeñas, portátiles y sus ópticas más luminosas lo que permitió el desarrollo de la fotografía, periodística o de información. En 1924, la aparición de las primeras Leicas, cámaras de negativo de 35 mm, equipadas con ópticas de alta precisión procedentes de la fábrica de microscopios Leitz de Wetzlar, en Alemania, marca el inicio de la era de las cámaras en su tiempo llamadas “miniatura”.

Un año después salió a la venta otra cámara también legendaria, la Ermanox, con objetivo muy luminoso (F: 1.8) y con negativo de 4.5x6 cm; fue favorita de muchos fotoperiodistas. En 1929 apareció la Rolleiflex de lentes gemelos y formato de 6x6 cm. Cámara muy destacada es la Hasselblad de fabricación sueca, aparecida después de la Segunda Guerra Mun-

dial. Fue la primera cámara de formato mediano, réflex, de un solo lente, es decir que la imagen se veía a través del mismo lente que hacía la toma, lo cual aseguraba un encuadre perfecto del sujeto en el negativo.

Otro paso muy importante fue la invención de la película de color. Primero fue la “transparencia” que permitió realizar excelentes selecciones de color para ser impresas en revistas, libros y periódicos con gran calidad. La primera película de ese tipo fue la Kodachrome, usada tanto en fotografía como en cine. Inventada por dos músicos profesionales, Leopold Mannes y Leopold Godowsky, quienes vendieron su invento a la empresa Kodak en 1935, fue muchos años la reina de las películas de color, debido a su veracidad en los colores y a su permanencia. Su revelado era muy complicado, se asegura que el proceso consistía de, al menos, doce baños muy inestables, por lo que sólo Kodak en unos cuantos laboratorios construidos exprofeso alrededor del mundo, hacía el procesado. El último revelado fue realizado el 31 de diciembre de 2010, la película reinó por 75 años.

Vinieron después materiales de transparencias de color elaborados por Agfa, Ilford, Fuji y muchas otras marcas, pero la lenta Kodachrome con su gran riqueza tonal, jamás fue desbancada de su primerísimo lugar ni por películas que, como la Ektachrome salían de su misma casa matriz. La Kodachrome fue la película de los profesionales, pues tenía muy poca latitud, es decir que la exposición debía ser muy cuidadosa, pues no traducía con fidelidad los colores a partir de medio paso de diferencia, sin embargo bien expuesta dentro de sus estrechos límites, permitía imágenes de calidad superior.

En 1939 aparece en Alemania, fabricada por la firma Agfa, una película negativa de color, la Agfachrome y en 1942 en los Estados Unidos la Kodak lanzó su película Kodacolor de las mismas características. La película de negativo de color extendió enormemente el uso de la fotografía para propósitos familiares: celebraciones de todo tipo, viajes, entre otros, se registraron por décadas, usando cámaras sencillas, fabricadas pensando en el aficionado, y dando muchas facilidades para revelar e imprimir las fotos, esto se podía encargar hasta en la farmacia de la esquina. Los minilabs fueron negocio muy rentable por muchos años.

Tomar una foto denota tener interés en las cosas como son, quizá nos mueva a los fotógrafos el deseo de que las cosas permanezcan inmutables. Por eso quizá tratamos de recogerlas en esos pequeños cuadros que son congelación de tiempo y luz, pienso que más del tiempo que de la luz. Charles Harbutt, fotógrafo y ensayista, afirma que cada negativo re-

tiene una fracción de tiempo. Si ustedes me permiten, me arriesgaré con una definición personal de lo que es el dibujo con luz: “Una porción exacta de luz, atrapada en un cuadrado o rectángulo por medio de una exacta fracción de tiempo, hace una fotografía”. Podemos abundar que recogemos una fracción de tiempo, también, aún en los motivos aparentemente inmóviles como el paisaje, la arquitectura y otros.

Asegura Susan Sontag en su conocido libro *On Photography* que “nadie retrata lo feo”, aunque pienso que no puede ser tajante la afirmación, viniendo de quién admiraba el trabajo de Diane Arbus. Nunca he escuchado, añade Sontag, a nadie que diga ¡mira que cosa tan fea, la tengo que retratar!, y en cambio he escuchado “encuentro belleza en esto tan feo, lo voy a retratar”. Se puede pues, convertir algo feo, en un sujeto fotográfico que tenga encanto, pero no es fácil. Por ello, en la inmensa mayoría de los casos, lo que motiva a disparar la cámara es la belleza que impresiona al fotógrafo: en un paisaje, en un rostro, en un detalle.

La mirada del fotógrafo debe ser apta para descubrir la belleza aún en lo que a los demás les pasa inadvertido o no les llama la atención. Los fotógrafos deben hacer más que sólo mostrar el mundo incluyendo sus reconocidas maravillas, deben crear interés por ellas con sus decisiones visuales.

La frase tan conocida “una imagen dice más que mil palabras”, tan certera, nos remite de inmediato a apreciar la fotografía como auxiliar, o más bien como colaboradora de muchas disciplinas, entre ellas las que se ocupan del medio ambiente, y eso en dos sentidos, el más importante dando a conocer la belleza, nobleza, importancia del paisaje, del entorno, y por otra parte para hacer patentes los daños que causamos con enorme irresponsabilidad a la tierra misma.

El inventor y fotógrafo William H. Fox Talbot, a quien he mencionado antes como autor de una técnica muy utilizada en los principios de la fotografía, el calotipo, afirmaba que “la cámara tiene una aptitud especial para registrar las huellas del tiempo”. Hablaba, principalmente de lo que recoge la cámara de edificaciones y monumentos, pero podemos decir lo mismo acerca de lo que registra en personas y en el medio ambiente. Por ello mantiene esa dualidad antes apuntada, la de denunciar los cambios negativos que ha sufrido el medio ambiente y por otra parte, exaltar los espacios que permanecen sin alteración o mejorados por mano del hombre. Estos últimos, por desgracia, no son muy frecuentes.

Frente al paisaje el fotógrafo debe tomar muchas e importantes decisiones: acotar primero la sección del panorama que le interesa retener, decidir en ese momento la longitud de la lente a utilizar, siempre que sea

posible colocar la cámara en un soporte, medir la luz, ajustar diafragma y obturador con la combinación para la correcta exposición, realizar el encuadre cuidadosamente para lograr el acomodo mejor de los elementos que conformarán la composición y luego esperar el momento apropiado para hacer la toma.

Casi siempre, si se tiene paciencia, dentro del escenario ya escogido, suceden cosas que mejoran la idea concebida para la toma original, por ejemplo el cruce de un caminante que da escala humana a la dimensión de la vista, el vuelo de algún pájaro, aquí les confesaré que los zopilotes, tan tristes y fúnebres, se transforman en su elevado y lento vuelo de exploración en elegantes aves que, muchas veces, han adornado el cielo de mis fotos.

Una vez llegado lo que Henri de Cartier-Bresson denominó “el momento decisivo”, es tiempo de activar el botón del disparador.

En la actualidad, contamos con las herramientas de la fotografía digital: cámaras ligeras aunque más complicadas en el uso que las mecánicas, óptica de muy buena calidad y el respaldo electrónico que, a diferencia del de plata-gelatina, nos deja analizar las imágenes recién tomadas, lo cual permite repetir y repetir hasta que el fotógrafo queda satisfecho con la imagen y luego ésta, mediante Photoshop o alguno de los programas disponibles para las computadoras, puede ser mejorada en tonos, colores, enfoque y aún agregar o eliminar elementos.

Esa facilidad actual para realizar tomas fotográficas está llevando a un descuido preocupante de las anteriores reglas elementales para *hacer* una foto: elección cuidadosa del sujeto, composición esmerada, manejo técnico del negativo afinado y luego los mismos cuidados en el revelado y la amplificación. Actualmente se toman a diario, con mucho descuido, millones de imágenes, la mayoría sin cámara pues se usan más los teléfonos, esos aparatitos de apariencia frágil, capaces de guardar un amplio directorio, bastantes juegos, calculadora, altímetro, receptor de radio y de televisión, de tomar fotografías, bueno, teléfonos que hasta sirven para telefonar a casa.

Se *toman* millones pero se *hacen* relativamente pocas fotografías. Ansel Adams, reconocido fotógrafo de la naturaleza exigía que al hablar de sus fotos se dijera *hizo*, nunca admitía que hubiera *tomado* fotografías. Recientemente escuche a Enrique Segarra, fotógrafo mexicano a quien mucho admiro, repetir el concepto, dijo: “actualmente se *toman* millones de fotografías, se *hacen* muy pocas”. Una foto no es un accidente, afirmaba también Ansel Adams.

“Lo más importante para un fotógrafo es mostrar lo que hay de valioso en la naturaleza –declaró el gran paisajista Eliot Porter– es nuestro entorno y si queremos mejorar nuestra vida e impulsar la supervivencia de la raza humana y parar la carrera cuesta abajo que llevamos, hay muchas cosas que debemos preservar y no se interesará en hacerlo quien no las conoce”.

Hacer patente la belleza, lo valioso del medio ambiente, la interacción que todos los seres vivos llevamos a cabo, con conocimiento o aún sin él, para sostener la vida en nuestro planeta, es labor de divulgadores científicos que cuentan con el apoyo de fotógrafos especializados, valientes, entregados, que se dedican a captar imágenes del medio ambiente.

“El arte y como parte del mismo la fotografía, es una plataforma de concientización, no es revolucionario en sí mismo, pero puede detonar comportamientos revolucionarios; el artista, en nuestro caso el fotógrafo, debe tener el coraje de ver el mundo de otra manera, de proponer caminos distintos” esto declaró Joaquim Paiva en fecha reciente durante su visita a México.

Berenice Abbott, quien trabajo para la revista *Life* en los años 40 y 50 del siglo xx, afirmó, entonces: “Deseo retratarlo todo antes de que cambie completamente”. Cuánta razón tenía. Sesenta años después, nuestro entorno ha cambiado exageradamente, ahora fotografiamos un mundo contaminado en tierra, agua y aire, desértico donde hace poco existían bosques, llagado por los despojos que deja la minería a cielo abierto, los ríos como cauces de venenos y la mar luchando por deshacerse de enormes masas de petróleo, plásticos, y desechos de todo tipo.

Son muy importantes en el momento actual las fotos de denuncia de tanta depredación y tanta irresponsabilidad, pero es quizá más importante mostrar la belleza que por fortuna queda en buena parte del planeta. Imágenes que patenten lo que queda y que tenemos que proteger y aumentar. La sola exhibición de los aspectos negativos puede acostumbrarnos a verlos y aceptarlos como algo que ahí está y es inevitable.

Sebastiao Salgado realiza fotos elegantes, bien compuestas, partiendo de una temática difícil: hambrunas, epidemias, trabajo esclavizante y otras injusticias sociales. Denuncia con belleza, diría yo, que es quizá la forma más efectiva de denunciar.

Las facilidades actuales para hacer fotografías permiten a cualquier persona con un mínimo de equipo captar buenas imágenes. El sistema digital no requiere de filtros, película, muchos lentes o exposímetro por señalar algunos elementos antes imprescindibles. Eso simplifica a excur-

sionistas a estudiosos del medio ambiente y desde luego a profesionales de la fotografía, a captar imágenes de denuncia o de motivación para interesar a todos en la conservación de nuestro entorno. El equipo no es ni fue definitivo en cuanto a la calidad de las fotos. Fotógrafos muy reconocidos como Edward Weston, Cartier-Bresson, Walker Evans, y muchos más, trabajaron con equipos muy sencillos.

Paul Strand, destacado fotógrafo de la primera mitad del siglo xx, hablando acerca de la fotografía de paisaje señaló: “El problema del paisaje es la unidad de todo lo que está incluido, en un paisaje normalmente tienes un primer plano, un plano medio, la lejanía y el cielo. Todo eso tiene que estar relacionado, lo que no siempre se logra. Cezanne era un maestro haciendo esto porque no solo todos los elementos están relacionados en sus pinturas sino que consigue la profundidad, un espacio tridimensional. Eso es lo que quiero lograr en mis fotografías”.

Siendo tan cercanas, la diferencia mayor que se encuentra entre la pintura y la fotografía es que la primera es una actividad de incorporar, de añadir. El pintor inicia con un lienzo en blanco y añadiendo logra sobre él las imágenes que tenía en mente. La fotografía es actividad de eliminación. El fotógrafo contempla la futura imagen a través del visor que, por lo general, contiene más elementos de los que desearía incluir. Tiene entonces que iniciar maniobras para eliminar aquellos que distraen y así lograr una composición armoniosa.

Tanto en color como en blanco y negro, si se ha hecho una elección correcta del medio para realizar una fotografía, se pueden obtener buenos resultados. Por muchos años mi mochila contenía dos cuerpos de cámara cuando trabajaba el formato de 35 mm, uno de los cuerpos color negro y el otro en terminado cromado. Fue un código que utilicé por mucho tiempo. Si un posible sujeto a fotografiar llamaba mi atención por su forma, textura, entorno, entonces sacaba la cámara negra, cargada con rollo de blanco y negro; si era la brillantez, el colorido mismo del sujeto lo que había llamado mi atención, tomaba la cámara cromada que estaba cargada con rollo de color. En la actualidad, los equipos digitales permiten imprimir en una misma tarjeta fotos de color o blanco y negro y aún con el Photoshop convertir tomas de color al blanco y negro sin mayor demérito de la imagen.

Quisiera destacar un elemento que es de gran importancia para el logro de imágenes fotográficas hermosas del medio ambiente: el agua.

Es el agua un elemento importantísimo para la vida en el planeta Tierra, como todos sabemos. Leonardo da Vinci decía que el agua es para

la tierra lo que la sangre es para el cuerpo. Sin ella no tendríamos la presencia animal y vegetal que enriquece al planeta, pero aparte de su importancia como elemento vital, en sus tres estados tiene por sí misma una gran belleza que ennoblece al paisaje campestre o urbano.

En las ciudades, las fuentes y estanques en parques o en zonas de circulación, añaden gracia al entorno. Recordemos las fuentecillas y canales que refrescan y armonizan los patios de la Alhambra en Granada y el uso elegante que dio al líquido elemento el arquitecto mexicano Luis Barragán.

En el paisaje, cuando se encuentra el agua en estado líquido, su transparencia, su frescura y el rumor tan alegre que provoca su carrera, nos gratifican. En estado sólido, los hielos y las nieves aumentan la belleza del panorama y en estado gaseoso –como se encuentra en la atmósfera formando nubes– resulta un espectáculo cambiante muy agradable, que enriquece también al paisaje mismo.

El movimiento del agua por las mareas, en el despeñamiento de las cascadas y en el fluir de ríos y arroyos, vincula a la energía continua con la gracia, ese elemento indefinible pero tan importante en la belleza y el arte.

Como dije al principio, la fotografía nació adulta. Desde los primeros intentos de recoger imágenes por medio del tiempo y la luz, se lograron efectos espectaculares. Una imagen muy representativa de lo que acabo de decir sobre la nobleza del agua como elemento fotográfico, es la captada en la Antártida en 1912, del barco explorador *Terranova*. En ella, además del hermoso velero, se goza del agua en sus tres estados: al extremo izquierdo una enorme pared de hielo, el barco al centro sobre las heladas aguas del círculo polar y en el cielo una bandada de blancas nubes.

Permítanme cerrar con unas pocas reflexiones acerca de un futuro que ya es presente.

1982 puede tomarse como fecha de inicio de la era digital en la fotografía. Para el número de febrero de ese año de la revista *National Geographic*, fue modificada una foto de las pirámides de Giza, en Egipto, para ajustarla al formato vertical de la publicación. Esta maniobra, actualmente muy sencilla de realizar, marcó el cambio de lo análogo a lo digital en fotografía y de lo creíble a lo dudoso de las imágenes fotográficamente obtenidas.

Ruego a ustedes me disculpen por no presentar datos más recientes, de todos modos resulta impresionante saber que en 2007 se calculaba en mil millones el número de teléfonos celulares existentes con cámara integrada y que en 2010 la producción de fotos digitales llegó a quinientos mil millones.

Hemos entrado en la era digital y la era digital ha entrado en nosotros. Para bien o para mal no somos lo que antes fuimos. Ya no pensamos, hablamos, leemos, escuchamos ni miramos como antes lo hacíamos. Tampoco escribimos ni fotografiamos de la misma manera.

En un artículo aparecido en la revista *Newsweek* el crítico Peter Plagens planteó: “Los próximos grandes fotógrafos, si es que volverá a haber alguno, tendrán que encontrar la manera de recuperar el vínculo especial de la fotografía con la realidad. Y tendrán que hacerlo de una manera completamente nueva”. He ahí el reto.

Actualmente conviven lo análogo y lo digital. Muchos más fotógrafos de los que podría pensarse, continúan trabajando con cámaras mecánicas y elementos químicos en el cuarto oscuro. Muchos que habían adoptado lo digital como única forma de hacer fotografía están regresando al sistema análogo, al menos en buena parte de su producción. Estudiosos del tema apuntan que, un día no muy lejano, lloraremos la ausencia de lo análogo y la modestia de una sola fotografía en papel nos parecerá refrescante.

Pero, ¿esta enorme expansión tecnológica está haciendo del mundo un mejor lugar?

¿Qué pasa con los miles de millones de personas sin acceso a esa tecnología, para los que la mayor preocupación es sobrevivir?, y quienes tienen posibilidad de disfrutar de esos avances, ¿realmente los están disfrutando o se han encadenado a una carrera interminable de artefactos y modelos que se vuelven obsoletos en cuestión de semanas y cuya búsqueda es para ellos obsesiva?

Así son las cosas. El hombre actual está obsesionado por *poseer*, ya ni siquiera toma en cuenta el *ser*. El egoísmo se ha apoderado del ser humano, junto con la avaricia y su razón de existir parece orientada a la posesión de lo superfluo y nada detiene a esos seres en sus atropellos para alcanzar dinero y poder.

Entonces ¿podemos aceptar que la tecnología y con ella una nueva e injusta economía nos han llevado al progreso y al bienestar?

Quizá un cambio de dirección, un regreso a la *vida análoga*, más humana, con lógicos límites que nos permitan disfrutar el tránsito por este valle de lágrimas en lugar de sufrirlo a cada paso, podría ser muy beneficioso para la raza humana. Acotar la *vida digital* hasta donde a cada uno sea posible y vernos como parte de un todo y no con el egoísmo de creernos pequeños dioses.

Bibliografía

- FEININGER, A. (1965). *The Complete Photographer*. Nueva York: Prentice Hall.
- FEININGER, A. (1973). *Principles of Composition in Photography*. Nueva York: amphoto, Garden City.
- GERNSHEIM H. & Alison. (1965). *A concise History of Photography*. Nueva York: Grosset and Dunlap.
- MUELLER C. & Mae R. *et al.* (1970). *Luz y visión*. México: Offset Larios.
- QUENTIN, B. (2011). *La invención de la fotografía*. Barcelona; blume.
- RITCHIN, F. (2010). *Después de la fotografía*. México: Ediciones VE.
- SONTAG, S. (1973). *On Photography*. Nueva York: RosettaBooks.com.
- SZARKOWSKI, J. (1978). *The photographer and the American Landscape*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- UPTON B. & Upton J. (1981). *Photography*. Londres: Little, Brown & Co.
- WILLARD DE. M. (1965). *Leica Manual*. Nueva York: Morgan & Morgan Inc., Hastings-on-Hudson.

CAPÍTULO 9

La representación de la ciencia en el cine y dos propuestas educativas

Tonatiuh Ramírez
Armando Meixueiro
Oswaldo Escobar

La significación no pertenece a una imagen, no es de una imagen, sino de un conjunto de imágenes actuando o reaccionando unas sobre otras.

Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*

El modo de concebir cualquier aspecto formal de un documental deriva del trabajo mismo y de la sensibilidad e intuición de cada cual.

Carlos Mendoza, *El ojo con memoria*

El cine está desmitificado; se ha democratizado.

Jorge Ayala Blanco. *Una entrevista (2006)*

Introducción

El cine y la educación ambiental son dos recursos y manifestaciones culturales con enormes potencialidades para la sustentabilidad y la transformación del pensamiento filosófico, científico y artístico en el contexto de la modernidad y la posmodernidad.

¹⁸ Profesor-investigador de la Universidad Anáhuac, México y la Universidad Pedagógica Nacional Unidad 095. Miembro del sni, nivel i.

¹⁹ Profesor Investigador de la Universidad Anáhuac, México y la Universidad Pedagógica Nacional Unidad

²⁰ Profesor Investigador de La Universidad Pedagógica Nacional 095, Ciudad de México

El cine, visto en su evolución y en retrospectiva, es un derivado del desarrollo artístico y científico en el siglo xx, que fue amalgamando algunos avances tecnológicos y diversas expresiones artísticas que ya existían. Román Gubern (1996) describe que Gilbert CohenSéat “tomó pertinentemente el espectáculo cinematográfico como punto de referencia para la constitución de la ionósfera moderna, ya que el cine adquirió una gran centralidad cultural y social en la primera mitad de siglo xx”. El mismo Gubern declara sobre este impacto que el cine estaba consolidándose a lo largo de ese siglo, de tal modo que se “convertiría en la matriz fundacional y genética de todos los sistemas de representación audiovisual basados en la imagen animada”, porque heredaría modelos de representación como el marcoenquadre de la pintura renacentista, la puesta en escena del teatro, las técnicas narrativas de la novela, la sustancia icónica de la fotografía y, cuando adquirió el sonido, la expresión acústica de la radionovela. Estamos ante un arte que para expresarse se apropió interdisciplinariamente de algunas de las sustancias artísticas ya existentes.

Así, no es equivocado afirmar que el cine forjó su identidad artística reelaborando modelos de representación que se fusionan a partir de tradiciones artísticas diversas. El cine vivió el inicio (final del siglo xix y principios del xx) de las técnicas e incluso de las corrientes artísticas ajenas que le habían precedido en milenios, hasta que construyó su propia historia, trascendencia y creación que son el material de los sueños almacenados en la cinta de plata.

Desde el punto de vista tecnológico, se produjo a través de instrumentos como el daguerrotipo, la cámara fotográfica, la cronofotografía, el kinetoscopio, la película de celuloide, hasta concebir el aparato de los Lumiere en 1895 (Gubern, 1989; Sadoul, 2004).

Por su parte, la formación y la educación ambiental son recursos culturales más recientes, producto de la resistencia y la esperanza ante una crisis planetaria evidente por síntomas de degradación del mundo, innegables ya en la segunda mitad del siglo xx. La educación ambiental, sin lugar a dudas, provee de algunas posibles herramientas educativas que contribuyen en constituir una racionalidad ambiental alternativa (Leff, 2004; Meixueiro y Ramírez, 2009).

Si se toman en cuenta varias actas de nacimiento en diferentes partes del mundo –según la versión no oficial–, la importancia de la educación ambiental se materializa ante la amenaza real que ha provocado un particular estilo hegemónico de desarrollo planetario y que, con los incenti-

vos de la producción intensa, la rentabilidad sin límites y un mercado sin regulaciones, impone sobre las especies vivas (incluida la humana), una cuenta regresiva en su proceso evolutivo, lo que termina por constituir a la educación ambiental como una necesidad imperiosa e impostergable en su operación efectiva a lo largo y ancho de los sistemas escolares y fuera de ellos, como es el caso del arte que nos ocupa (Ramírez, 2012).

Nuestras primeras reflexiones estuvieron centradas en el cine y la educación, aproximaciones que datan de 1997 cuando comenzamos a generar un espacio de reflexión que cristalizó primero en textos publicados en una columna semanal del desaparecido periódico *El Nacional* y en la revista educativa *Caminos Abiertos* de la Universidad Pedagógica Nacional (Unidad 095, D.F. Azcapotzalco), así como en otras publicaciones, talleres y conferencias. Después fue una semilla que ha florecido durante algunos años y ha producido hasta ahora cinco libros sobre cine y educación: *La vida es mejor que la escuela* (1998), *Educación y cine. Maestra vida* (2000), *Globalización, cine y educación* (2004), *Manual de cine y ética para el siglo XXI* (2009) y *Mentes peligrosas. Sujetos, miradas y contenidos de educación en películas del siglo XXI* (2012).

Allí, hemos ahondado, entre otras cosas, en el poder educativo del cine, de tal modo, observamos que:

Nuestra inquietud se ha centrado en conjugar dos conceptos que engloban verdaderos paradigmas en nuestra sociedad contemporánea: El cine, por un lado, como una manifestación no sólo artística y de la cultura de masas, sino como un verdadero instrumento de educación. La educación, por el otro, como ese término sociohistórico que se ha desgastado en los discursos políticos y económicos pero que como paradigma pedagógico trata de definir lo esencial y complejamente humano (Meixueiro y Ramírez, 2012).

Encontramos que la indagación sistemática sobre lo complejamente humano nos posibilita un primer nodo de articulación entre el cine y ambiente. También hemos afirmado que la trascendencia del arte cinematográfico no es menor en la sociedad contemporánea:

El cine ha tenido y sigue teniendo un gran impacto en la vida social, como se ilustra maravillosamente en *Cinema Paradiso*. Las personas asisten a las salas cinematográficas en busca de entretenimiento, pero también encuentran (aunque no siempre sean totalmente conscientes de ello) ventanas hacia otras realidades y variadas maneras de interpretarlas. Las

películas ilustran problemáticas de diversa índole en distintas comunidades alrededor del mundo y contribuyen, como todas las manifestaciones culturales, a la formación humana; son registros de la memoria histórica de los pueblos y testimonios de la sensibilidad estética, emocional y ética de sus realizadores” (Meixueiro y Ramírez, 2004).

Con respecto de las imágenes cinematográficas hemos pensado que

(Han) contribuido no sólo a difundir y circular historias, hechos o acontecimientos, también han influido en la formación de valores, modas y comportamientos. Y a pesar de que su gran impacto está circunscrito a la primera mitad del siglo, es innegable que su influjo todavía persiste en este fin de milenio (Meixueiro y Ramírez, 1998).

Estas reflexiones nos ayudaron a resignificar el cine como un recurso cultural artístico que posee enormes potencialidades educativas, ambientales y comunicativas. También logramos vislumbrar que el cine es un producto cultural que integra mínimamente y de un modo complejo las tres grandes esferas del saber, que en la Ilustración se ubicaban como programas teóricos diferenciados de la ciencia, el arte y la filosofía.

Cine, medio ambiente y educación ambiental

Para la interpretación de estos tres conceptos, iniciamos con una breve reflexión sobre su complejidad y articulación. Si pensáramos por separado en cada uno de ellos, estaríamos cayendo en lo insulso de la linealidad, lo insuficiente de lo disciplinario y la simpleza inevitable. Nuestra intención es recuperar estos conceptos en un ejercicio dotado de otra mirada, que capture la complejidad del mundo y su realidad caótica e inesperada a través de estos medios que se conjugan. Por ello la complejidad se convierte en una herramienta inigualable de elucidación de problemáticas del medio ambiente, pasando por su irrenunciable carácter científico, el de la educación ambiental potencializada a través del cine. Así, con el blindaje de ambos elementos, nos acercaremos al estudio de uno de los sistemas de mayor incertidumbre y caos, como es en nuestro caso la dimensión humana y su relación con la naturaleza.

Con la educación ambiental y el cine podemos ser capaces de ver los diferentes ángulos y formas que adopta la sociedad y cómo ésta se

relaciona con su entorno próximo. A través de estos elementos de sensibilización e información, podemos aproximarnos a los temas que nos preocupan y para los cuales requerimos de esta lente multifocal, multicultural e interdisciplinaria.

Si queremos ser capaces de explicar la complejidad de los problemas ambientales, tal vez lo logremos con la interpretación de sus sistemas, que se encuentran presentes de manera dinámica e inestable en las prácticas humanas. No obstante, debido a su comportamiento errático, las características peculiares de un problema a veces requieren del análisis bajo la lupa del pasado o la experiencia previa.

También pueden considerarse como eventos inesperados e impredecibles que pocas veces pueden ser reconocidos por la razón o la lógica conocida; más bien, nos queda recolectar los datos fenomenológicos a partir de los conocimientos ambiguos y desordenados obtenidos, y filtrarlos mediante la multidisciplinaria y la multirreferencia; de este modo, seremos capaces de desarrollar un análisis profundo de los elementos de certeza con aquéllos que por su carácter intrincado resultan difíciles de conocer.

De este modo, a partir de la educación ambiental y el cine o, mejor dicho, la educación ambiental con el cine, podemos valorar la esencia humana y sus prácticas ambientales a favor o en contra de la naturaleza incluso perfilar algunas pautas de acción. Con ello, de una cierta impresión o manifestación desorganizada o, de ciertas tensiones observadas, podemos pensar en principios ya sea de reorganización o relajamiento de dichas tensiones.

Lo importante es ser capaces de mirar los objetos o fenómenos ya no en aislamiento y fragmentación de la racionalidad moderna, sino restituirlos a sus contextos, insertados en la globalidad a la que pertenecen. Junto con el cine la educación ambiental nos permite observar y tomar acciones mediadas por lo humano y su cultura, además de ver el conjunto de aspectos implícitos.

El cine es capaz de mostrarnos las tramas, de narrar sintéticamente historias. La educación ambiental nos permite reflexionarlas, conectarlas con otros conocimientos, saberes y experiencias, y así dotarlas de significados, nuevos valores, de complejizar, de reflexionar conceptual y metodológicamente y transformar la mirada y la acción. El cine y la educación ambiental son una dupla que porta y entiende la complejidad o multiplicidad de temas y realidades. Es así que se puede obtener una muestra representativa de cierta realidad desde diferentes ángulos.

Por lo anterior, una propuesta de comprensión es la realización de un ejercicio colectivo de análisis, reflexión, complejización y apreciación

del cine con conceptos y nociones como ciencia, la educación, la escuela, la ética, la didáctica y las estrategias educativas, puestas en marcha en libros, artículos, talleres, salones de clase y medios de comunicación.

La línea de cine y educación ha ayudado a comprender cómo a través del cine somos capaces de elevar a lo consciente el comportamiento humano y su relación con lo que consideramos el bien o el mal, y así permitirnos comunicar a otros y entre otros un código que recoge la experiencia humana y nos significa, pero que a menudo se pierde el mensaje en la insulsa relación cotidiana que establecemos con el medio. El cine ha pasado de sólo entretener a ser instrumento de pensamiento e intervención educativa.

Es desde esta perspectiva que el cine ya como dispositivo educativo amplio nos ha permitido comprender, a los sujetos y temas del escarparte cinematográfico, bajo argumentos pedagógicos y comunicativos. Del mismo modo que otros temas que adquieren otra dimensión y que se discuten ampliamente tales como la interculturalidad, los derechos humanos, el género, la paz, el consumo, la imagen femenina, la ciencia, así como trozos de la historia, y la política de México y el planeta.

Algunas ideas centrales de sus disertaciones vienen a colación para darnos visos de lo importante que puede ser el cine para develar cosmovisiones humanas y saberes diversos. O bien, difundir historias, hechos o acontecimientos que han influido en la conformación de creencias, valores y actitudes que tenemos como humanos y empleamos para relacionarlos con los otros y la naturaleza.

La lectura de imágenes que observamos en 24 cuadros por segundo pueden ser indicios de las formas en que solemos relacionarnos. Podemos encontrar respuestas en las poses, los diálogos o los escenarios de las conformaciones perceptuales del hombre. Una teoría, concepto o argumento ambientalista se vuelve tema de discusión y estudio en una clase de educación ambiental a partir de temáticas expuestas no sólo en largometrajes sino también en documentales.

Como podemos observar, no importa si el contexto es escolar, familiar, ético, político o de ficción; si el cine es de gangsters, comedia, un *western*, de animación o documental, finalmente proyecta las prácticas que crea el hombre y cuya construcción no es más que el resultado de lo que el mismo hombre hace para, de y con su entorno. El cine es la extensión visual, auditiva, sintética y memoriosa de la complejidad de lo humano, y lo humano (biológica, psicológica, sociológica y económicamente) es una representación del medio ambiente en la atroz circunstancia actual del mundo.

El cine para la educación ambiental es una escuela de formación permanente. Una película asimilada, comentada y trabajada comunicativa o educativamente nos permite acercarnos de manera formal o informal a la visión no sólo del director cinematográfico sino también a la del público y al contexto social en el que se concreta –en su concepción, creación, producción, distribución y apropiación o rechazo de las audiencias cinematográficas– al ponerse frente a la pantalla grande y proyectarse el pedazo de realidad problematizada y mostrada en una ficción o un documental.

Cine y ciencia: bosquejo para una articulación entre obras cinematográficas y cultura científica

Hablar de ciencia significa sumergirnos en la historia del pensamiento occidental y de las ideas que se han ido constituyendo a través del tiempo, en una interpretación racional, lógica, sistemática y con voluntad de verdad (Foucault, 1976) del mundo y del hombre. Ideas que se han impuesto o que han resistido en ese camino sinuoso de reflexiones, algunas veces amables, o en muchas otras encontradas violentas, y que se decantan ahora en un conjunto de conocimientos sistematizados que consideramos transitoriamente aceptados y válidos (Chalmers, 1982).

Asimismo, reconocer en ese término la sobredeterminación de múltiples procesos sociales, económicos, políticos, educativos y culturales que se condensan en la institución de la ciencia y que, desde el Renacimiento y hacia finales del siglo XIX, se fue erigiendo como un modo dominante de representarnos la realidad (Bernal, 1957), sin negar que prevalecieron y prevalecen otras visiones del mundo y, en muchos casos, a través de sincretismos singulares.

De este modo, la adopción de un pensamiento científico en las sociedades modernas se volvió un imperativo para estimular el nacimiento, crecimiento y madurez de los Estados Nacionales. Se fue constituyendo en la forma racional que sustituyó el pensamiento dogmático clerical después de la Revolución Francesa en occidente. Así es como en muchos países se atribuye y se va extendiendo esta cosmovisión que al parecer y, desde un punto de vista darwinista, parecía ser la que reunía mejores condiciones adaptativas.

Las nuevas sociedades requerían entonces formar a sus individuos en la nueva perspectiva de pensamiento e interpretación de la realidad. De ahí que la formación de una cultura científica se volviera indispensable.

La escuela y la divulgación de la ciencia como formadoras de una cultura científica

En estas sociedades modernas la formación de una cultura científica es un compromiso que ha recaído primordialmente en las escuelas. Los maestros tienen que asumir ese encargo a pesar de las enormes dificultades y obstáculos que significa poner en marcha los contenidos escolares que se establecen en los programas educativos, en un contexto en el que sus opiniones y críticas son y han sido consideradas marginalmente. Por el proceso de secularización y laicismo que dominaba en occidente, después de la Revolución Francesa, la mayor parte de los contenidos escolares –responsabilidad y necesidad simultáneamente de los nuevos Estados-nacionales– son información extraída de los conocimientos científicos, por lo que podemos afirmar que en las escuelas se enseña ciencia de un modo más o menos sistemático: en grupos restringidos se transmiten conceptos, producto de las diferentes disciplinas científicas, y se va certificando el aprendizaje formal a través de niveles (preescolar, primaria, secundaria, etc.) y ciclos (trimestres, semestres, años, etc.). Es necesario puntualizar que después de duras batallas del siglo XIX, prácticamente en el mundo entero la relación entre contenidos educativos y conceptos científicos fue cada vez más estrecha; por ello en las escuelas se enseña básicamente ciencia.

Por otro lado, su divulgación es el segundo medio para promover una cultura científica que se realiza de un modo informal. Si bien en las escuelas se fomenta un aprendizaje formal de la ciencia casi siempre a nivel elemental, los instrumentos de la divulgación científica promoverán un aprendizaje informal de la ciencia que no pasa por proceso de acreditación. Así, la enseñanza de la ciencia en la escuela y los medios de divulgación científica constituyen los pilares fundamentales para la formación de una cultura científica y tecnológica, tanto para educandos como para la sociedad civil en amplio en los doscientos años.

Para profundizar en algunos aspectos de la divulgación de la ciencia que pueden apoyar o complementar las reflexiones de maestros y alumnos en el aula, comentaremos lo siguiente.

La ciencia en el cine

El cine es un medio de comunicación privilegiado porque le permite al receptor enriquecer los estímulos de modo audiovisual, decodificando el mensaje a través del oído y la vista, y que está estructurado generalmente en una historia (con personajes (con personajes, historia, conflicto y desenlace), lo que permite recordarlo con mayor facilidad.

También el cine es arte, creación, producción, ideología, espectáculo, industria y como lo hemos demostrado en muchos estudios previos: educación (Meixueiro y Ramírez, 1998; 2000; 2002). Nuestro propósito en este apartado consiste en reflexionar acerca de la relación entre el cine y la divulgación científica, para después profundizar en algunas cintas contemporáneas que permiten analizar algunos puntos de esa posible intersección y que pudiera abrir una reflexión para la utilización del cine, en este caso, para promover aprendizaje científico en el aula.

En principio, consideramos que la relación entre el cine y la divulgación científica no es recíproca y constante. Salvo que se trate de una institución científica que intenta divulgar ciencia específicamente, casi no existen productores o directores que fijen su meta principal en tal proyecto. Los casos de las series televisivas de *El mundo submarino de Jacques Cousteau* (1966) y de *Cosmos: un viaje personal* (1980) de Carl Sagan son excepcionales. En la actualidad tendríamos que citar que en las últimas décadas se han desarrollado canales de televisión y documentales especialmente dedicados a divulgar aspectos científicos sobre todo naturales, biológicos e históricos.

De este modo, no podemos afirmar que las producciones cinematográficas en general contengan una intención explícita de divulgar una cultura científica y tecnológica, pero creemos que de forma tangencial muchas obras cinematográficas develan elementos que ayudan a la formación de dicha cultura. La importancia del contenido científico es tal, que el contenido cinematográfico tiene que hacer uso de él. Es el caso, por ejemplo, de incontables filmes policíacos, de cine negro, detectives o de suspenso en las que el misterio se devela por procedimientos científicos químicos, físicos, médicos, anatómicos, biológicos, entre otros. Ejemplos fílmicos serían: *Una acción civil* de Zaïllan (1998), o *El poder de la justicia*, de Ford Coppola (1997).

Además hay otras obras cinematográficas con relatos relacionados con una ciencia específica, por ejemplo la medicina o la psiquiatría sus posibilidades e imposibilidades, como: *Un milagro para Lorenzo* (1992), *Despertares* (1990), *Mente brillante* (2001) o *La teoría del todo* (2014).

El espectro de la ciencia es tan amplio en el cine que podríamos incluir las muy documentadas reflexiones y procedimientos del Dr. Hannibal Lecter en *El silencio de los inocentes* (2001), hasta clases del arqueólogo *Indiana Jones* (1981), persiguiendo el arca perdida o los experimentos conductuales y físicos que en carne propia desarrolla *El profesor chiflado* (1963).

En relación con las obras cinematográficas podemos dividir en dos grandes grupos la divulgación científica que sería susceptible de analizar. Por un lado, tendríamos cintas sobre “la historicidad de la ciencia”, que trata de obras que dan cuenta, directa o indirectamente, de hechos científicos y tecnológicos en el tiempo; es decir, cintas que contienen información más o menos realista fundados en el alcance actual de la ciencia –sobre descubrimientos, invenciones, grandes investigadores o revolucionarios, experimentos, conflictos, etc.–, todos ellos del campo científico. Por otro lado, tendríamos películas sobre “las ficciones de la ciencia”, que se refieren a filmes que plantean escenarios futuros o mundos alternativos a partir de principios, teorías o enfoques científicos.

Las ficciones de la ciencia en el cine

Estas obras cinematográficas representan a la ciencia en perspectiva, proyectan las ideas o preocupaciones acerca del futuro posible en el que nos encontraríamos a partir de presupuestos científicos o del desarrollo de la ciencia y la tecnología.

Las reflexiones y especulaciones que se pueden desprender sobre el poder de la ciencia en el cine resultan muy interesantes. La ciencia ficción es una tradición literaria que alimenta las producciones cinematográficas en este aspecto, de tal modo, que se pueden encontrar muchos filmes inspirados en obras literarias de ciencia ficción, pensemos que Isaac Asimov, autor muy socorrido con cintas como *El hombre bicentenario* (1999), sobre el dilema de la inmortalidad y *Yo, robot* (2004), que conjunta varios relatos relacionados con la autonomía intelectual de los robots en el futuro.

Además de las obras literarias que impulsan conjeturas sobre la evolución y el poder de la ciencia y la tecnología, existen cintas realizadas con guiones originales. Éstas aportan y completan la representación social de la ciencia. Desde los albores del cine podemos encontrar ejemplos de estas visiones que muestran las preocupaciones sobre el desarrollo de la sociedad bajo el influjo de la ciencia y la tecnología. En específico se pueden citar dos películas emblemáticas de la primera mi-

tad del siglo xx: *Metrópolis* (1926) que retrata el dominio mecanizado del hombre en una sociedad subterránea y *Tiempos modernos* (1936), sobre la deshumanización del hombre por los recién implementados procesos productivos.

Una característica más o menos generalizada en las cintas sobre las ficciones de la ciencia en el cine consiste en representarla de un modo catastrófico. Al parecer, la ciencia y la tecnología se ven como instrumentos que nos llevan aceleradamente a la autodestrucción o a un mundo devastado, infernal, dantesco. Por ejemplo, en *Niños del hombre* (2006) fenómenos sociales como las epidemias, la migración, la amenaza sobre la especie humana, la violencia y la desigualdad son llevados a un Londres en el 2027, con resultados poco alentadores. Otro ejemplo del pesimismo en que se encuentra la narrativa cinematográfica en relación con la ciencia, de poca ficción, es *El jardinero fiel* (2005) sobre el manejo que hacen algunas farmacéuticas trasnacionales de las epidemias y las enfermedades en continentes como África.

Es muy probable que nuestro imaginario social de ciencia y tecnología esté determinado por las dos guerras mundiales, la bomba atómica y otros accidentes de corte nuclear o de descontroles biológicos, también por la crisis de la ciencia desde hace más de cuarenta años. Lo cierto es que estas inquietudes aparecen patentes en cintas como *Cuando el destino nos alcance* (1973), *Mad Max* (1979), *Terminator* (1984), *Un día después* (1983), *Cartas de un hombre muerto* (1986), *Lluvia negra* (1989), *Parque Jurásico* (1993), *Inteligencia artificial* (2001) *Un día después de mañana* (2004), *Niños del hombre* (2006), *En la luna* (2009) o *Al filo del mañana* (2014), sólo por citar algunas piezas cinematográficas.

Cine y educación ambiental en las modalidades informal y formal

El cine ambiental cumple su promesa como vehículo de comunicación cuando hace que el espectador cambie de posición para mirar, de tal manera que frente a un asunto complejo o problemático, lo acerca o lo aleja, lo hace ver desde distintos ángulos, le permite comparar, le ayuda a relacionar fenómenos semejantes del presente o del pasado, le colabora para identificar semejanzas o diferencias. El cine tiene el poder de romper los esquemas cuando realiza giros de 360° para que el espectador vea un objeto, sujeto, acción o

movimiento y con ello cambiar la interpretación de la trama. Pero no siempre el lenguaje cinematográfico sobre lo que se documenta es plenamente comprensible y es entonces cuando se hace necesario que los educadores trabajen con el espectador para apoyarlo en sus procesos de reflexión.

En poco más de nueve décadas de existencia, el cine ambiental se ha apropiado de la realidad con el registro sistemático y minucioso de algo que la sociedad o el realizador considera importante. Tiene una amplia gama de temáticas que han narrado la vida, las plantas, los animales, los ecosistemas, los síntomas de la crisis ambiental, así como el cambio climático o la pérdida de biodiversidad; o bien abordar personajes, actores ambientales locales o planetarios y hechos socioambientales relevantes. Pero también al sólo hecho de mostrar –y esa es una de las mayores facultades del cine– la relación sociedadnaturaleza, pretendiendo modificar la misma y haciendo a las audiencias partícipes, cómplices o testigos de las imágenes. Pensamos que esto es lo que hace diferente este tipo de cine, el propósito manifiesto por el cambio. Transformar con imágenes interconectadas y yuxtapuestas el punto de vista del espectador. Para potenciar este efecto cinematográfico, hemos propuesto y desarrollado dos proyectos de intervención: uno en el ámbito de la educación ambiental informal²¹ y otro en la educación ambiental formal²².

Con base en ambas experiencias, y a pesar de la marcada diferencia que hay en ambas, hemos construido estrategias para trabajar el cine de ficción y documental como herramientas que fortalezcan la educación ambiental.

Categorías de análisis para obras cinematográficas

Aunque el primer documental registrado en la historia del cine ya tiene elementos de lo ambiental, *Nanuk, el esquimal* (1922), observamos que el cine se ha vuelto ambiental no sólo en este medio sino en la ficción y la

²¹ En el desarrollo de la articulación múltiple entre cine y educación ambiental emprendimos un proyecto de educación informal a través de un programa televisivo desde el 2012, que conducimos semanalmente en el canal de nicho *Green tv*. Este programa es un espacio en el que comentamos diversas obras cinematográficas relacionadas con cuestiones ambientales

²² Este otro proyecto, producto de 24 años de experiencia, es una propuesta de estrategias didácticas para generar reflexiones en la articulación de cine y educación ambiental, sustentada en la educación formal, específicamente en el programa de Maestría en Educación Ambiental de la Universidad Pedagógica Nacional (Unidad UPN/095 D.F., Azcapotzalco).

animación desde hace por lo menos dos décadas, con mayor contundencia en contenidos y temáticas.

El trabajo del género documental y el cine de ficción, usado con fines de divulgación o educativos, ofrece pistas para develar la red de conexiones invisibles que hay en la realidad y en los hechos y problemas ambientales. En diversos documentales encontramos ejemplos notables, desde los filmes clásicos hasta los muy recientes: *Génesis* (2004), *Baraka* (1992), *The cove* (2009), la ya mencionada *Nanuk, el esquimal* (1992), *La última hora* (2007), *Laguna de dos tiempos* (1982), y la serie de documentales *La década de la destrucción* (1984).

En películas de ficción podemos registrar rasgos ambientales en filmes radicalmente distintos de género, país, contenido, etc., tales como: *La Rosa Blanca* (1961), *La guerra del fuego* (1981), *Cuando el destino nos alcance* (1973), *La carretera* (2009), *El planeta de los simios* (1968; 1970; 1971; 1972; 1973; 2001; 2011; 2014), *El cambio* (2009), *Derzú Uzalá* (1975), *Gorilas en la Niebla* (1988), *Salvajes e inocentes* (1960). Sin embargo y, sin mucho esfuerzo, nos resulta evidente que lo ambiental camina a ser un tema transversal en el cine mundial. No hay cinematografía de ninguna latitud planetaria que lo omita explícita o implícitamente.

El abanico de los géneros cinematográficos que han tocado temas próximos a lo ambiental es muy amplio. Baste citar otro ejemplo en el cine de animación infantil. En este género encontramos películas que refieren otras crisis ambientales como *Pie pequeño: en busca del valle encantado* (1988); la privatización de los recursos naturales en *Rango* (2011) y *Lórax* (2012); o el cambio climático y la contaminación atmosférica en *Los Simpson* (2007).

Para usar una metáfora deportiva que explique lo complejo de la narrativa cinematográfica ambiental comparemos: el cortometraje gana por nocaut (con un desenlace que sorprende al espectador en menos de diez minutos); por el contrario, el cine ambiental siempre gana por puntos, por la acumulación de evidencias, razones y argumentos que se presentan acompañados de imágenes ambientales. El riesgo de esta última opción es que puede resultar largo y, para algunas audiencias, incomprensible o con dificultad en el seguimiento de las acciones. Para poder intervenir en el ámbito televisivo en particular se conjuntaron varios factores que es importante explicitar.

Las categorías de análisis construidas en el programa televisivo DocumentArte

Después de tres años al aire y realizar el programa *DocumentArte* hemos extraído algunas categorías de análisis que nos han permitido la resignificación y redefinición de los conceptos de cine y educación ambiental. Así, hemos considerado las siguientes categorías, en el entendido de que éstas no son las únicas y que desde nuestra experiencia han servido como guía para identificar y clasificar temáticas que involucran las obras cinematográficas.

Naturaleza

Es el documental clásico de descripción de una especie viva (casi siempre en particular) y algunas referencias al entorno. Aborda alguna especie y una breve aproximación al ecosistema en el que vive. Hace seguimiento, observa, narra, compara y contempla. Impulsa la conservación resaltando las características únicas e irrepetibles de la naturaleza retratada. Compara casi siempre con otras especies biológicas, en particular el humano. Tiende a relacionar especies y hábitat en diversos planos narrativos (voz en off, narrador omnisciente, etc.). En épocas recientes retoma asuntos de la crisis ambiental o de problemas locales de deterioro ambiental sin que sea su principal centro de interés.

Algunos ejemplos serían, *Microcosmos* (1996); *El oso* (1988); *Alas de sobrevivencia* (2001); *Planeta Azul* (2003); *Misterios del océano* (2005); *Los reyes del ártico* (2007); *Tierra, la película de nuestro planeta* (2007); *Chimpancés* (2012) y *Ártico 3D* (2012).

Relación hombre naturaleza

Estas películas dan cuenta de la presencia del humano en determinado contexto ecosistémico, y lo central del argumento gira alrededor de las formas en que la especie humana se relaciona con la naturaleza. Lo que se observa es la convivencia/desafío/sobrevivencia/subsistencia del humano y su entorno, vinculado y satisfaciendo sus necesidades elementales en relación con una naturaleza que se muestra, en muchos casos resistente, indomable e insuperable. El trabajo, la familia y la alimentación son elementos centrales en los abordajes de estas películas. Se desprende de sus

argumentos, casi siempre una cosmovisión particular del mundo y de la vida. Una forma de explicarse y vivirse dentro del mundo.

Son ejemplo de este tipo de películas. *Nanuk, el esquimal* (1922), *Hombres de Aran* (1934), *Dersu Uzala* (1975), *El hombre que plantaba árboles* (1987), *Grizzly Man/ Hombre oso* (2005), *El camino salvaje* (2007), *La vida de Pi* (2012), *Kon Tiki* (2012)

Relación sociedad naturaleza

Los filmes en esta categoría evolucionan narrativamente al relacionar no un ser humano en abstracto o aislado, sino a la sociedad en su conjunto y su integración-desintegración, con la naturaleza. Los usos y los abusos de los recursos naturales por parte de la sociedad y el avance del mundo moderno. Elementos centrales para analizar estas películas son: la cultura, la tecnología y las formas de producción, distribución, consumo y desechos.

Ejemplo de películas que integran la sociedad naturaleza Trilogía *Qatsi*: *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* y *Naqoyqatsi* (1982, 1988 y 2002); *Pepeñadores* (1988); *Baraka* (1992); *Génesis* (2004); *Paisaje transformado* (2006); y *Los cosechadores y yo* (2000).

Crisis ambiental

Aquí se aglutinan películas centradas en evidenciar los síntomas de la crisis planetaria ambiental (pérdida de biodiversidad, cambio climático, dominio de la racionalidad económicoindustrial, la pobreza y los impactos ambientales, la riqueza y el despilfarro de la naturaleza, entre otros). Se evidencia en imágenes y argumentos en forma explícita la relación de la crisis ambiental con la crisis de la civilización y el estilo de desarrollo insustentable.

Los elementos centrales que se pueden analizar en este tipo de películas son: producción, distribución y consumo de bienes y energía, impacto del desarrollo en los futuros naturales, lógica del crecimiento y su transformación de la naturaleza, la lógica de la rentabilidad y externalidad productiva como amenaza a los recursos naturales. Ejemplo de este tipo de cine: *La corporación* (2003), *La pesadilla de Darwin* (2004), *Una verdad incómoda* (2006), *¿Quién mató al carro eléctrico?* (2006), *La última hora* (2007), *Planeta tierra: informe final* (2007), *Comprar, tirar, comprar* (2011), *Food Inc.* (2008) y *The Cove* (2009).

Mundo catastrófico o posapocalíptico

Son películas cuyo contenido aborda las probables consecuencias de la no atención a los llamados síntomas de la crisis ambiental (sobreproducción, guerra nuclear, exceso de población, clonación, cambio climático, inundación, la sociedad después del caos humano planetario, etc.). Es un mundo poscatástrofe natural o producto de la agudización de los conflictos sociales, aunque muchas veces poco claros. Tratan sobre un futuro agravado a partir de las tendencias actuales. Ficciones prospectivas casi siempre con carga negativa.

Lo que hay que seguir en la trama e identificar son las condiciones de vida actual en el marco de los elementos o contextos catastróficos que proponen las películas. Ejemplos de estas son: *Blade Runner* (1982), *Cartas de un hombre muerto* (1987), *Niños del hombre* (2006), *Cuando el destino nos alcance* (1972), *2012* (2009), *La carretera* (2009), *El día después de mañana* (2004), *En la luna* (2009), *Prometeo* (2012) y *Oblivion* (2013).

Sustentabilidad

Existen también películas que proponen alternativas sociales, culturales, ecológicas y tecnológicas a la crisis ambiental o a la civilizatoria. Señalan visiones, acciones y prácticas distintas. Tienden a recuperar el saber tradicional y las posibilidades alternativas ante la problemática ambiental actual. Un elemento central a seguir es la integración de la ecología, la economía y la sociedad. Ejemplos de estas películas son: *Los sueños* (1990), el cortometraje “Binta y la gran idea” contenido en la cinta *En el mundo a cada rato* (2004), *Alamar* (2009), *Walle* (2008), *La abuela grillo* (2009), *Home* (2009), *Avatar* (2009) y *La toma* (2004).

Cine y educación ambiental formal:

un proyecto de estrategias didácticas

en la escuela

Partimos de definir lo que ha pasado con la incorporación de contenidos y temáticas ambientales en las narrativas cinematográficas desde prácticamente el nacimiento del séptimo arte y como éstas se pueden aprovechar en

educación ambiental. De tal manera, enunciamos dos estrategias en forma general: la primera, comunicativa, parte de definir categorías que focalicen el tema ambiental a seguir, y la segunda, más educativa didáctica, consiste en una propuesta de construcción de estudios de casos específicos sobre situaciones críticas ambientales, con ayuda de la narrativa cinematográfica.

El cine debe –más allá de divertir y esparcir– servir como vehículo para explicar la realidad en general, y el medio ambiente en particular, lejos de las simplificaciones y evasiones. Esto nos lleva a asumirlo en forma inevitablemente compleja: como un entramado de mensajes en el que los elementos y escenas no deben tomarse en forma separada sino que tiendan a relacionarse en forma diversa, con múltiples conexiones temáticas. Por lo que se hace necesario explicitar, en el caso que aquí nos ocupa, preferentemente por un educador ambiental, lo que pasa en las escenas del filme y ver sus conexiones con la compleja situación del ambiente, develando, una vez que termina la proyección y por medio de un ejercicio colectivo, los sesgos, las representaciones, las ideas, los conceptos, las imágenes, las diversas concepciones, y los símbolos y mensajes manejados por los autores.

Las películas influyen –con muchos otros factores– en el modo en que el individuo se aproxima, percibe y entiende el entorno; influye en la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea; induce, sutil y profundamente: hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida, mitos y, en definitiva, imágenes que constituyen una parte importante de las diversas ideologías que conviven en una sociedad.

Cabe destacar aquí que por educación ambiental entendemos el proceso formativo y dialógico de intercambio de saberes, sobre todo científicos y fundados en una visión compleja de realidad, que vinculan la relación sociedad naturaleza en un contexto de crisis ambiental y estilo de desarrollo adverso a los ritmos de recuperación natural y que se debe desarrollar en ámbitos formales y no formales, con diversos contenidos y estrategias dependiendo de con quien se trabaje.

Por lo anterior consideramos que las siete bellas artes (música, pintura, escultura, literatura, danza, arquitectura y, por supuesto, el cine) y los saberes estéticos en los que se fundan tienen mucho que aportar en esta tarea formativa, impostergable para la especie humana. Sin embargo, para que tengan un valor agregado en verdad formativo, tienen que ir acompañados por un trabajo de mediación comunicativa didáctica que, desde la educación, aproxime las artes a las audiencias o a los destinatarios específicos.

Primera estrategia: trabajar el cine con categorías ambientales

Nuestra primera propuesta, para potenciar la educación ambiental, es que las películas se observen y trabajen focalizando categorías. Lo que significa varias cuestiones:

- Integrar una guía de películas con un centro o núcleo temático específico para ser analizado y evitar así la dispersión en la atención. Más adelante se presentan algunas opciones;
- Tener cuidado de no perderse en la complejidad de la oferta cinematográfica del filme que se trabaje, y en particular la dirigida al ambiente;
- Tener claridad sobre el contenido del filme y una idea sobre los puntos de atención que los espectadores deben observar con más detenimiento, sin que ello signifique que sea lo único que se deba apreciar.

Las categorías de análisis que proponemos son las que se han extraído de la experiencia en el programa *DocumentArte*, así que en este apartado sólo las mencionamos y proponemos algunas recomendaciones:

Sobre la naturaleza

Las películas sugeridas en esta categoría son una excelente herramienta para que los educadores generen entre los estudiantes reflexiones sobre el sentido de la vida, la importancia de ésta independientemente de su utilidad para los humanos, la belleza de la naturaleza, el lugar de la Tierra y el humano en la inmensidad del cosmos, la naturaleza como sustento material imprescindible para las sociedades humanas, las conexiones existenciales y religiosas de la vida, la naturaleza y los humanos, entre otros temas relevantes para la construcción de una cultura ambiental.

Sobre la relación hombre-naturaleza

Con las películas de esta categoría se pueden reflexionar, entre otros, temas ligados al valor de la persona en el marco de la vida, la diversidad de perfiles personales y su vínculo con la naturaleza, la espiritualidad y el medio ambiente, la otredad, las posibilidades y límites de la ética ambiental, el vínculo entre lo humano y lo animal o lo salvaje, la integridad personal y sus implicaciones en la relación con la naturaleza.

Sobre la relación sociedad naturaleza

Este tipo de material cinematográfico puede utilizarse para trabajar temas de relevancia ambiental como la pluralidad en las cosmovisiones en el mundo, el conocimiento ancestral de la naturaleza, los vínculos sagrados y modernos entre las sociedades y el mundo natural, los antecedentes no institucionales de la sustentabilidad, las distintas formas de conocer e interpretar la realidad además de la científica, los valores de la civilización occidental en contraste con otras culturas, la ética y la moral ambiental, entre otros posibles.

Sobre la crisis ambiental

Los temas que pueden abordarse a partir de la proyección de este tipo de películas son: razones y significado de la crisis civilizatoria o cambio de era, el papel de la ciencia y la tecnología en la referida crisis, las manifestaciones de la crisis globalizada actual, los valores de la modernidad, las características centrales del proyecto civilizatorio de Occidente, las alternativas y soluciones a los problemas actuales, el papel de la política y la economía en la búsqueda de salidas, la importancia de la sociedad civil o de la ciudadanía, entre otros posibles.

Sobre el mundo catastrófico o posapocalíptico

Este tipo de filmes pueden ayudar a reflexionar con los estudiantes o espectadores alrededor de temas como el futuro como pesadilla humana, el medio ambiente en la ciencia ficción, los distintos mundos posibles a partir de las tendencias actuales, el papel y los fundamentos de la esperanza, las virtudes o atributos con que cuenta la humanidad para construir el futuro después de una hecatombe planetaria, entre varias opciones posibles.

Sobre la sustentabilidad

Las películas aglutinadas bajo esta categoría pueden dar materia para abordar con los estudiantes temas como: saberes y potencialidades humanas para la sustentabilidad, estrategias locales para la sustentabilidad, los valores humanos necesarios para construir la sustentabilidad, diversas prácticas y ejemplos notables de sustentabilidad en el planeta,

los elementos económicos, culturales, educativos, ecológicos y sociales en la construcción de la sustentabilidad del desarrollo, escenarios deseables de futuro, entre otros posibles temas y asuntos.

Segunda estrategia: el cine como base para estudios de casos

Para influir en el cambio, el cine ambiental de ficción y el documental usa en diversa proporción las herramientas del lenguaje y la narrativa cinematográfica, que a lo largo del tiempo se han ido aderezando de las distintas tecnologías de la información: entrevistas, observaciones, fotografía, sonido directo, zoom, ediciones, animación, imágenes obtenidas por cámaras, videos, llamadas, etc. Sin embargo, creemos que la finalidad de todo esto es seducir y persuadir al espectador para educarlo sobre temas relacionados con el medio ambiente. Por esta razón, el cine es una herramienta muy útil para apoyar el proceso de educación ambiental. El estudio de casos es un tipo de abordaje cinematográfico que sirve para investigar y comprender situaciones, hechos o problemas actuales, a través de la consulta a múltiples fuentes y empleando muy distintos recursos. Así, el cine ambiental puede resultar una fuente idónea para problematizar realidades locales o regionales a partir de estudios de casos que se muestran en algún filme de ficción o documental. Sólo describiremos dos ejemplos:

El agua y Cochabamba. Este tema ha sido abordado por tres películas distintas: una de ficción, *También la lluvia* (2010); un documental, *La guerra del Agua* o *La Corporación* (2003); y un cortometraje de animación *La abuela grillo* (2009). Las tres construyen el caso a partir de la documentación realizada por los autores, con ello resaltan –cada una con su propio enfoque– el costo social y ecológico de la privatización del agua. De ahí se puede pasar a un abordaje de análisis global, nacional o local del recurso hídrico.

Las cosechadoras, yo: la basura. Esta obra cinematográfica lo que busca es generar cuestionamientos y la problematización sobre el caso de los residuos sólidos a partir de lo que se expone en el contenido. Para ello utiliza preguntas detonadoras como: ¿a dónde va a dar lo que ya no usas? ¿Has visto a alguien recogiendo basura? ¿Hay un tamaño específico para cada fruta que se consume en tu comunidad? ¿Este tamaño lo ha dado la naturaleza? ¿Sabes qué hace un pepenador? ¿Cómo se entiende en el Documental el término reciclar? ¿En nuestro país también hay gente que come de la basura?

¿Relaciona el documental con la forma en que consumimos? Y ¿cómo son entendidas las antigüedades en el filme? ¿Qué alternativas se pueden desprender de otros usos para la basura en este documental? ¿Qué tipo de cosecha realiza la directora del documental?

Como puede verse, un estudio de caso puede generar una diáspora incontenible de preguntas para referirlas al contexto inmediato de los estudiantes o los espectadores y desde ahí reflexionar alrededor del problema ambiental planteado.

Conclusiones y recomendaciones

En este primer bosquejo sobre el cine como una herramienta de divulgación de la ciencia, descubrimos un amplio campo de análisis que rebasa con mucho el espacio de este artículo. De ese modo, intentamos mostrar en plano general, algunos de los aspectos susceptibles para abordar en trabajos posteriores, señalando los dos grandes tipos de obras cinematográficas en las que la divulgación científica y la enseñanza de la ciencia serían significativas: la historicidad de la ciencia y las ficciones de la ciencia.

Sobre la historicidad de la ciencia en el cine nos parece que la reflexión debe dirigirse a los aspectos documentales y a los guiones que reproducen momentos significativos de la historia de la ciencia y la tecnología, resaltando las diferencias entre ambos géneros, y detallando también los aspectos más sutiles entre ciencia y tecnología. En plano general, nos parece que en la historia del cine hay muchas propuestas documentales de divulgación científica que se han centrado en presentar una concepción de la naturaleza en la que el hombre parece no intervenir. Por otro lado, observamos que las cintas que aluden a la historicidad de la ciencia son escasas considerando el tema central de éstas. Sin embargo, en muchas de las películas exhibidas en la historia del cine se pueden extraer elementos tangenciales de divulgación científica y de enseñanza de la ciencia.

En cuanto a las ficciones de la ciencia en el cine, la creatividad de filmes sobre el futuro del desarrollo de la ciencia y la tecnología parecen apuntar a desenlaces catastróficos. Allí nos parece pertinente profundizar en los factores que han provocado esa imagen resaltando los hechos históricos y periodos de crisis en la historia humana, en general y en la historia de la ciencia, en particular.

Creemos que la relación entre el cine y la divulgación de la ciencia representa un campo de análisis muy apropiado para reflexionar, de ma-

nera pedagógica y didáctica, en las condiciones actuales de la ciencia y la tecnología, estimulando así, la formación de una cultura crítica sobre la ciencia y la tecnología.

Si bien el cine tiene, entre otras posibles funciones, una intención lúdica, recreativa, de esparcimiento y goce estético –como ya lo hemos señalado–, puede ser también una herramienta muy poderosa para favorecer procesos educativos y de comunicación ambiental. En este sentido, la educación puede hacer un uso creativo y comprometido de él para contribuir a la construcción de una cultura ambiental y hacia la sustentabilidad. La capacidad de hacer vibrar, sensibilizar y hasta concientizar al espectador, que poseen las películas –a través de muy diferentes recursos– puede aprovecharse para impulsar una renovada conexión entre los humanos y el medio ambiente, la cual trascienda a la razón y llegue a mover las dimensiones emocionales y espirituales, pues éstas resultan ineludibles en el propósito de establecer nuevas formas culturales de ser y estar en la naturaleza.

La televisión como todos los medios de comunicación no está prefigurada de una vez y para siempre. Se puede reformular y reutilizar con contenidos inteligentes y reflexiones que ayuden a la audiencia a pensar al medio ambiente de una forma más sana. Esa es la gran enseñanza de haber trabajado cien películas de distintos formatos y partes del mundo. Por su impacto (cantidad de audiencia), la televisión sigue siendo un vehículo ideal para transformar la forma de ver y pensar de las personas.

Hemos grabado más análisis y, sobre todo, diálogos de películas de todo el mundo, de cualquier época, género y tendencias. Sentimos que las películas que involucran la variable ambiental se ha vuelto una materia infinita de discusión y análisis.

Recomendaciones para la acción

Las películas ambientales que se proponen aquí deben ser vistas como ejemplos, jamás como una lista exhaustiva. La experiencia cinematográfica y de educación ambiental de cada persona son insustituibles y nuestra propuesta sólo aspira a reforzar dichos saberes.

Del mismo modo, se pueden usar otras estrategias educativas para aprovechar las películas, tales como foros de discusión, análisis comparativo con situaciones semejantes, seguimiento por escena, profundizar la investigación por otros medios, seguimiento en la toma de decisiones y sus implicaciones ambientales, etcétera.

Las películas ambientales tienen un valor artístico en sí mismo y la mayoría se realizaron para proyectarse en salas cinematográficas, sin embargo, respetando profundamente esta intención, se pueden utilizar con fines de formación ambiental, como ya se ha señalado. Un elemento clave para este uso es detonar la opinión de quienes miran la película y generar con ello un debate que permita al estudiante abrirse a los puntos de vista de los otros. Esto le demanda al educador pensar estratégicamente cómo utilizar la película para que los espectadores, a través de un diálogo constructivo: piensen, relacionen, analicen, contrasten, socialicen y se apropien del contenido ambiental del filme.

Las películas que incluimos en determinadas referencias, categorías o casos, pueden formar parte de otra, dependiendo del fin didáctico, igualmente pasa con los temas de discusión aquí sugeridos, pues algunos pueden caber en diferentes categorías, lo importante es que el educador defina con claridad hacia dónde quiere guiar el análisis y el proceso de apropiación conceptual del filme por parte de los estudiantes o espectadores.

Bibliografía

- BERNAL, J. D. (1957). *La ciencia en nuestro tiempo* (13a. reimpr. en español, 1999), traducido por Eli de Gortari. México: Nueva imagen.
- CHALMERS, A. F. (1982). ¿Qué es esa cosa llamada ciencia? México: Siglo XXI.
- Delgado, G.C. (2005). *Agua y seguridad nacional. El recurso natural frente a las guerras del futuro*. México: Colección Arena Abierta/ Editorial Debate.
- FOUCAULT, M. (1976). *Historia de la sexualidad I. La Voluntad de Saber*. México: Editorial Siglo XXI.
- GUBERN, R. (1989). *Historia del cine* (4ª. Ed., 2003). Barcelona: Lumen.
- GUBERN, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Madrid: Anagrama.
- LEFF, E. (2004). *Racionalidad ambiental; la reapropiación social de la naturaleza*. México: Siglo XXI.
- LLANO, C. (1998). *La Enseñanza de la Dirección y el Método del Caso*. México: Instituto Panamericano de Alta Dirección de Empresa (ipade).
- MEIXUEIRO Hernández, A. & Ramírez Beltrán, T. (1998). *Cine y educación. La vida es mejor que la escuela*. México: Taller Abierto.
- MEIXUEIRO Hernández, A. & Ramírez Beltrán, T. (2000). *Educación y cine. Maestra vida*. México: Taller Abierto.

- MEIXUEIRO Hernández, A. & Ramírez Beltrán, T. (2004). *Globalización, cine y educación*. México: Taller Abierto.
- MEIXUEIRO Hernández, A. & Ramírez Beltrán, T. (2012). *Mentes peligrosas. Sujetos, miradas y contenidos de educación en películas del siglo XXI*. México: Editorial Caminos Abiertos/UPN.
- MENDOZA, C. (1999). *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. unam.
- MITRY, J. (2002). *Estética y psicología del cine*. España: Siglo XXI.
- RAMÍREZ Beltrán, R. T. (1997). *Malthus entre nosotros*. México: Ediciones Taller Abierto.
- RAMÍREZ Beltrán, R. T. (2009). *Manual de cine y ética para el siglo XXI. Estos ojos y esta palabra también son míos*. México: Universidad Anáhuac/ Cineteca Nacional/Universidad Pedagógica 095/Universidad de la Sustentabilidad.
- RAMÍREZ Beltrán, R. T. (2012). *La educación ambiental en la administración pública en México*. (Tesis inédita). México: Universidad Anáhuac.
- RAMÍREZ Beltrán, R. T. Meixueiro Hernández, A. y Ruiz Cruz, J. J. (Coords.) (2009). *Educación ambiental en la formación docente en México: resistencia y esperanza*. México: Universidad Pedagógica Nacional.
- SADOUL, G. (2004). *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI.

Electrónicas

- Pálido Punto de Luz (en línea)*. Recuperado de: <http://palido.deluz.mx/videos/1>
- Diccionario Enciclopédico del Medio Ambiente (en línea)*. Recuperado de: <http://www.diccionariomedioambiente.org/diccionariomedioambiente/es/>
- Base de datos cinematográfica. Recuperado de: <http://www.imdb.com/title/tt0497116/>

Películas y series de TV

- ABBOTT, J. (2003). *La Corporación*. Canadá: Big Picture Media Co.
- ANNAUD, J. J. (1981). *La guerra del fuego*. Canadá/Francia/Estados Unidos: ICC.
- ANNAUD, J. J. (1988). *El oso*. Estados Unidos/Francia. ICC.

- APTED, M. (1988). *Gorilas en la Niebla*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- BACK, F. (1987). El hombre que plantaba árboles. Canadá.
- BAICHWAL, J. (2006). *Paisajes transformados*. Canadá.
- BOLLAIN, I. (2010). *También la lluvia*. España/México/Francia: Morena Films.
- BUCK, Ch. & Lima, K. (1999). *Tarzán*. Estados Unidos: Walt Disney.
- CAMERON, J. (1984). *Terminator*. Estados Unidos: Metro Goldwyn Meyer.
- (2009). *Avatar*. Estados Unidos: 20th. Century Fox.
- CAMERON, J. & Quale, S. (2005). *Misterios del océano*. Estados Unidos, FilmAffinity.
- CHAPLIN, CH. (1936). *Tiempos modernos*. Estados Unidos: United Artists.
- COLUMBS, C. (1999). *El hombre bicentenario*. Sobre el dilema de la inmortalidad. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- CONDON, B. (2004). *Kinsey: el científico del sexo*. Estados Unidos: Qwerty Films.
- CONNERS, N. (2007). *La última hora*. EU, Warner Independent Pictures.
- COPPOLA, F. (1997). *El poder de la Justicia*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- COPPOLA, F. (1987). *Tucker, el hombre y su sueño*. Estados Unidos: Lucas Film.
- COUSTEAU, J. (1996). *El mundo submarino*. Estados Unidos: Metromedia Productions.
- COWELL, A. (1984). *La década de la destrucción*. Bullfrog Films
- COWPERTHWAIT, G. (2013). *Blackfish*. Estados Unidos: Magnolia Pictures.
- CUARÓN, A. (2006). *Niños del hombre*. Estados Unidos/Reino Unido: Strike Entertainment
- DANNORITZER, C. & Michelson, S. (2011). *Comprar, tirar, comprar*. España: Article Z/Media 3.14
- DEMME, J. (2001). *El silencio de los inocentes*. Estados Unidos: Orion Pictures.
- EMMERIRCH, R. (2004). *Un día después de mañana*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- FESSER, J. (2004). “Binta y la gran idea”, en: *El mundo a cada rato*. España: Películas Pendelton.
- FLAHERTY, R. (1934). *Hombres de Aran*. Reino Unido: FilmAffinity.
- FLAHERTY, R. (1922). *Nanuk, el esquimal*. Estados Unidos/Francia: Pathé Pictures.
- FLEISCHER, R. (1973). *Cuando el destino nos alcance*. Estados Unidos: Metro Goldwyn Meyer.
- FOTHERGILL, A. (2003). *Planeta Azul*. Gran Bretaña/Alemania: Greenlight Media.
- FOTHERGILL, A. (2007). *Tierra, la película de nuestro planeta*. Estados Unidos: bbc Worldwide.

- FOTHERGILL, A. y Linfield, M. (2012). *Chimpancés*. Estados Unidos: Disneynature.
- FRICKE, R. (1992). *Baraka*. Reino Unido: Qatsi Films.
- GAVALDÓN, R. (1961). *La Rosa Blanca*. México.
- GONZÁLEZ Rubio, P. (2009). *Alamar*. México.
- GOORJIAN, M. (2009). *El cambio*. Estados Unidos: FilmAffinity.
- GUGGENHEIM, D. (2006). *La verdad incómoda*. Estados Unidos: Paramount Classics.
- HILLCOAT, J. (2009). *La carretera*. Estados Unidos: 2929 Productions.
- HOWARD, R. (1995). *Apollo 13*. Estados Unidos: Imagine Entertainment.
- HOWARD, R. (2001). *Mente brillante*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- HUSTON, J. (1962). *Freud: pasiones ocultas*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- IMAMURA, S. (1989). *Lluvia negra*. Japón: Imamura Films
- JOHNSTON J. (1999). *Cielo de octubre*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Jones, D. (2009). *En la luna*. Reino Unido: Sony Pictures Classics.
- KAUFMANN, P. (1983). *Los elegidos*. Estados Unidos: Dimension Films/ Alliance Films/Bloom House Films
- KENNER, R. (2008). *Food Inc.* Estados Unidos: Magnolia Pictures.
- KOSINSKI, J. (2013). *Oblivion*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- KUROSAWA, A. (1975). *Derzú Uzalá*. URSS/Japón: Moss Film/Atelier 41.
- (1990). *Los sueños*. Japón/Estados Unidos: Warner Bros.
- LANG, F. (1926). *Metrópolis*. Alemania: ufa.
- LEE, A. (2012). *La vida de Pi*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- LEWIS, A. (2004). *La toma*. Canadá, Icarus Films.
- LEWIS, J. (1963). *El Profesor Chiflado*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- LIMAN, D. (2014). *Al filo del mañana*. Estados Unidos/Australia, Sony Pictures Classics.
- LOPUSHANSKY, K. (1986). *Cartas de un hombre muerto*. URSS: Lenfilm Studio.
- MACGILLIVRAY, G. (2012). *Ártico 3D*. Estados Unidos, Warner Bros.
- MALDONADO, E. (1982). *Laguna de dos tiempos*. México.
- MARSHALL, P. (1990) *Despertares*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- MEIER, U. (2009). *Home*. Suiza/Bélgica/Francia: Memento Films.
- MÉLIÈS, G. (1902). *Viaje a la luna*. Francia: Star Film.
- MÉRLET, A. (1997). *Artemisia*. Francia/Alemania/Italia: 3EMME.
- MEYER, N. (1983). *Un día después*. Estados Unidos: Tomorrow Films.
- MILLER, G. (1979). *Mad Max*. Australia: Kennedy Miller Productions Crossroads.
- MILLER, G. (1992). *Un milagro para Lorenzo*. Estados Unidos: Universal Pictures.

- MIRELLES, F. (2005). *El jardinero fiel*. Reino Unido/Alemania: Focus Features.
- MIYAZAKY, H. (1988). *Se levanta el viento*. Japón: Estudio Ghibli.
- NATIONAL Geographic (2007). *Planeta tierra: informe final*. Estados Unidos: Nat Geo.
- NURIDANY, C. & Perennou, M. (2004). *Génesis*. Francia/Italia, Think Film.
- NURIDSANY, C. & Pérennou, M. (1996). *Microcosmos*. Francia/Suiza/Italia: Miramax
- PAINE, C. (2006). *¿Quién mató al carro eléctrico?* Estados Unidos: Sony Pictures Classics.
- PARK, N. & Lord, P. (2000). *Pollitos en Fuga*. Estados Unidos: Dreamworks.
- PENN, S. (2007). *El camino salvaje*. Estados Unidos: Paramount Vintage.
- PERRIN, J. (2001). *Alas de sobrevivencia*. Francia/Estados Unidos: Sony Pictures Classics
- PRIETO, J. (2014). *México pelágico*. México.
- PROYAS, A. (2004). *Yo, robot*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- PSIHOYOS, L. (2009). *The cove*. Estados Unidos: Nation Earth.
- RAVETCH, A. & Robertson, S. (2007). *Los reyes del ártico*. Estados Unidos: Vértice Cine.
- RAY, N. (1960). *Salvajes e inocentes*. Estados Unidos: Gray Film Pathé.
- RONNING, J. (2012). *Kon Tiki*. Noruega: Weinstein Co.
- SAGAN, C. (1980) *Cosmos: Un viaje personal*. Estados Unidos: National geographic Channel.
- SAUPER, H. (2004). *La pesadilla de Darwin*. Austria: Tarantula Films.
- SCHAFFNER, F. (1968). *El planeta de los simios*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- SCOTT, R. (1982). *Blade Runner*. Estados Unidos: Warner Bros Pictures.
- SCOTT, R. (2012). *Prometeo*. Estados Unidos: 20th. Century Fox.
- SPIELBERG, S. (1981). *Indiana Jones*, Estados Unidos: Lucas Film.
- SPIELBERG, S. (1993). *Parque Jurásico*, Estados Unidos: Universal Pictures.
- SPIELBERG, S. (2001). *Inteligencia artificial*. Estados Unidos: Warner Bros.
- STANTON, A. (2008). *Walle*. Estados Unidos: Walt Dinesy Studios.
- SZABO, I. (1992) *La dulce Emma*. Hungría: Objektiv Estudio.
- The Animation Workshop (2009). *La abuela grillo*. Dinamarca.
- VARDA, A. (2012). *Las cosechadoras y yo*. Francia.
- WERNER, H. (2005). *Grizzly Man/ Hombre oso*. Estados Unidos: Lions Gate.
- ZAILLAN, S. (1998). *Una Acción Civil*. Estados Unidos: Paramount y Touchstone.

CAPÍTULO 10

La cultura *hacking* como resistencia estética a la obsolescencia de la vida²³

Sergio Echeverri²⁴

Culture Hacking

¿Qué es la cultura?, ¿por qué y para qué hackearla?, ¿cómo hackearla?

Colere: cuidar; *cultivare*: cultivar, son las palabras que etimológicamente dan origen a la palabra cultura. La cultura es una emergencia de la naturaleza, que se configura en los procesos del habitar humano la tierra. El filósofo y pensador ambiental Augusto Angel-Maya (1995 y 1996), plantea que la cultura es el tejido de símbolos como el humano que se adapta a la tierra, tejido que Ángel-Maya llama plataforma tecnológica adaptativa. Toda cultura genera diversos y complejos planos de realidad y a su vez, toda realidad transforma las maneras de habitar-hacer de las culturas; en este sentido, la cultura es metamorfosis permanente de la realidad, que no existe antes de la cultura, sino que emerge de ella. En la medida en que la cultura, se transforma, la realidad también; cada cultura crea sus propios planos de realidad y a su vez cada realidad procura transformar la cultura que la construye. Pensada así, la cultura nunca es estática ni es una entidad cerrada. Distante de una concepción categorial o identitaria, el acontecimiento de la cultura que pensamos en este capítulo, se caracteriza por los contactos estéticos permanentes que disuelven toda petrificación; las metamorfosis que la constituyen, la elasticidad y rugosi-

²³ Aportes de este capítulo han sido tomados del Capítulo I de mi tesis de maestría (2015) presentada a la Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia), para obtener el título de Magister en Estética y Creación. Los despliegues presentados aquí enfatizan la condición ambiental de lo estético-virtual, como resistencia ante la crisis ambiental producida por la cultura moderna.

²⁴ Grupo de Investigación en Pensamiento Ambiental, Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales (erege000@hotmail.com).

dad; los plegamientos, replegamientos y desplegamientos; las resiliencias y fracturas, las heridas y suturas que constituyen las dinámicas mundovitales que tejen, destejen y entretejen la cultura en una singularidad que la hace precisamente eso: cultura.

La vida nunca se teje de la misma forma. No existe el formato único, universal, que permita que esto ocurra. La singularidad estética de la vida es de tal profundidad que todo ser vivo es diferente: por ello, la cultura que atiende a esta enseñanza, será exitosa desde el punto de vista del cuidado de la vida. Y también, por la misma razón, podemos afirmar que la cultura que pretenda ser universal, no es exitosa desde el punto de vista ambiental.

La manera como se han construido los dispositivos tecnológicos sobre todo a partir de la revolución informática y cibernética (segunda mitad del siglo xx), ha obedecido a la tendencia globalizante y globalizadora presente en el mundo de la publicidad y del mercado; hacer resistencia estética a este mundo implica configurar comunidades, cuerpos-entrecuerpos, que a través del hacer cotidiano, coloquen en tensión crítica desde el pensamiento ambiental, las lógicas y sentidos del cuidado de la vida, con las lógicas y sentidos del mercado.

La universalización de una forma de cultura va contra lo que hace a la vida: su absoluta singularidad. *Hackear* la cultura es recrear, resemantizar, resignificar, reconfigurar, reciclar, reconsiderar, recordar, redistribuir, recomponer símbolos que la tejen en clave del cuidado de la vida.

La metáfora del árbol de la vida permite comprender la cultura como entrelazamientos y transformación de símbolos de diversos órdenes, como emergencias entrelazadas y habitadas de lo humano siempre llenas de ramales familiares, que instauran orden-desorden en coligaciones metamórficas.

De las maneras de habitar del humano depende que se mantenga una relación con las tramas de la vida, de complementariedad o de contradicción, incluso de guerra. La cultura *hacker* tiene que ver con las estéticas del reciclar, reconstruir, recomponer y recrear sistemas tecnológicos, estableciendo así resistencias sociales y reexistencias comunitarias a la obsolescencia programada.

De otra parte, las culturas de la comunicación y la información construyen realidades desde imaginarios políticos, estéticos, sociales, económicos y ambientales. Así vemos cómo los medios cercanos al poder político construyen realidades de acuerdo con los paradigmas estéticos de éste. La cultura además es un constructo autopoiésico que se redimensiona y

cambia; seguir los cambios promovidos por el sistema permite analizar las políticas tecnoeconómicas, pero seguir los cambios estéticos inducidos por las resistencias, por las relecturas, es el planteamiento del *hacking*; el imperativo es deconstruir la cultura, ver cuáles son esas alteraciones y qué recreaciones (estéticas) generan.

Al relacionarse con las cosas los grupos sociales encuentran sus alcances, limitaciones y transformaciones en el contacto piel con piel, superficie con superficie (Mesa, 2010), alteraciones y afectaciones que a su vez transforman tanto a los humanos como a las cosas mismas.

La crisis ambiental que estamos viviendo tiene que ver profundamente con la crisis cultural y ésta con una expansión de lo estético, que en ocasiones ha trivializado las fracturas irreversibles que la producción tecnológica le está produciendo a la piel de la tierra, y por tanto, a la piel de los humanos como tierra que somos. Y es que hay una crisis cultural que demanda de esto, como bien nos hace caer en cuenta Jose Luis Brea:

El derrumbe generalizado, en efecto, de las grandes máquinas abstractas de la reproducción social –la familia, la educación, la religión, la patria, la pertenencia a la tierra, las tradiciones, el estado, y la administración, como grandes aglutinadoras sociales– asigna a las industrias del imaginario colectivo –esas “industrias de la subjetividad”– un enorme poder de organización social, en la medida que los procesos de socialización y subjetivación dependen de su eficacia para generar procesos de identificación, de inscripción en contextos de comunidad (Brea, 2003: 48).

¿Quién o qué, entonces, se encarga de esta reproducción industrial de subjetividades? ¿De dónde viene la fuerza, el alma que mueve dicha reproducción, las intenciones que se manejan?, y si es verdad que toda la responsabilidad ha caído sobre las “industrias de la subjetividad”, ¿qué otros sectores sociales generan esos procesos de identificación?, ¿por qué nos movemos en un vector de realidad y qué implicaciones tiene éste en cuanto a las consecuencias para con los soportes que lo sostienen?

Este tema está intervenido por la práctica tecno-estética del *hacking*, y de todas las preguntas que surgen alrededor de su uso como metodología creativa investigativa. ¿Cómo se construye lo público?, ¿se hace por el ejercicio de la construcción semiótica?, ¿cómo se configuran el disenso y la diferencia? ¿Qué permite generar la esfera de lo público? Tal vez urge crear, como comunidades de resistencia, acciones políticas que generen estos diálogos del disenso. Creemos que el *hacking* es una propuesta de

resistencia, que permite repensar estéticamente los artefactos en el mundo, hacer un diseño responsable, y repensar las normas y prácticas de derechos de autoría, y los conceptos de recurso y producto. Por todo esto creemos que la práctica de *hackear* la cultura, como ejercicio de reflexión alrededor de la creación material permite pensar, analizar y dinamizar las prácticas de creación estética e integración tecnológica.

Desde la pregunta:

¿Qué es lo que la técnica hace en la cultura? Y en este caso, ¿qué es lo que la evolución de las mnemotécnicas (que se han tornado de un modo considerable más ligeras y menos hilvanadas, más hablantes y portátiles que la construcción o la escultura) ha modificado en cuanto a nuestras prácticas monumentales? (Debray, 1999: 2).

Parece que esto mismo se pregunta Bansky en sus grafitis; con este grafitero londinense también nos preguntamos no sólo por las prácticas monumentales sino por las formas políticas y maneras estéticas en que nos relacionamos con los dispositivos tecnológicos, en este quehacer de desmoronamiento, metamorfosis, análisis, reconstrucción, resignificación, reinterpretación y reciclaje de una obra, y cómo la proliferación de las TIC, la ubicuidad de los dispositivos tecnológicos, las consecuencias prácticas de las leyes de la informática, redes y la democratización del acceso a estas, están generando dinámicas de resistencia política-estética, creación y transformación del cuerpo y de sus relaciones con la tecnología, dinámicas inesperadas e inexplicables para las políticas internacionales construidas para “regular” la producción y usos de las tecnologías de la información y de la comunicación.

El miedo a que lo material termine devorando lo simbólico, ya que es sustrato de él, pierde relevancia ante el ciberespacio; es el miedo a que lo maquínico acabe devorando la sagrada carne; que el cuerpo acabe enterrado, rodeado, atrapado entre una red que amplía nuestra red neuronal, nuestro sistema nervioso central.

Exteriorizar un memorable hace público el riesgo de no tener que interiorizar más el recuerdo. Lo invisible debe tomar apoyo sobre lo visible (decimos: la idea de la patria sobre el monumento a los muertos), lo simbólico sobre lo material, con el peligro de que lo material termine devorando lo simbólico y que la mediación se convierta en un obstáculo (Debray, 1999: 20).

Obsolescencia planificada en conflicto con el *hackeo* del objeto.

La obsolescencia programada es el engranaje que mueve el mundo capitalista; no es la innovación ni la producción, mucho menos la distribución del capital y el trabajo; es la obsolescencia programada la que aceita la maquinaria que mueve el mundo del capitalismo y la producción constante. La obsolescencia programada es la consecuencia del industrialismo que luego de llegar a fabricar objetos cuya vida útil podría ser de varios siglos, ilimitada, fabrica objetos que se vuelven obsoletos rápidamente, sistemáticamente: cabe preguntarse: ¿qué pasó? ¿Por qué este cambio? ¿Qué nos ha llevado desde el mundo industrial de objetos perfectos, eternos hasta este mundo de las TIC del objeto desechable, donde todo lo que hacemos tiene una vida útil muy corta?

La respuesta a por qué hacemos estos objetos, que se dañan o no se pueden arreglar, es muy sencilla: el modelo económico mundial. El objeto tiene una premisa de pasar de objeto útil a objeto desecho en un periodo de tiempo determinado y homogéneo para todos los objetos iguales. La resistencia del *hacking* plantea una resignificación material al tratar de romper este ciclo. El proceso de ese “desgaste” del objeto útil a desecho se convierte en materia prima ya que el *hackeo* lo analiza y descompone-recompone con un nuevo significado o uso.

Así podemos ver tendencias históricas: en un primer modelo industrializado el objeto útil da paso a las reparaciones seguidas de una reutilización material y por último cuando existe un desgaste material o por estrés no se puede utilizar el posterior desecho. El mercado incluye la obsolescencia programada y el “usar y tirar”; esto desplaza o desactualiza la reparación y la reutilización; pero hay un elemento central que ha venido a tomar un protagonismo importante actualizando de nuevo las prácticas de reparación y reutilización, es el incremento de la información, que genera una democratización de ésta, lo que produce un desplazamiento en la reutilización de lo material, de nuevo moviendo los límites tecnológicos del objeto, a la innovación y *hackeo* antes de volverse desecho. Como vemos el problema del desecho continúa ya que sigue persistiendo la premisa de la obsolescencia incluso en las partes más básicas del objeto.

La acumulación de objetos deviene entonces patología en la lógica de consumo y exposición de las prácticas, y surgen también reguladores de la misma, ya que es peligrosa porque pone en evidencia y documen-

ta los procesos técnicos de los objetos. Es un repositorio de mecanismos, de soluciones y procesos.

De otro lado surgen otras formas de relacionarnos con los objetos: a partir de las investigaciones en interfaces se ha abierto una gama importante de posibilidades de control; nos relacionamos con las cosas sobre todo por los sentidos, los sentires, lo sensible, la sensibilidad; las cosas vienen a ser la mayoría de las veces, una extensión de nuestros cuerpos. Y aunque tengamos aún un predominio del régimen audiovisual, óptico-acústico, sin embargo, en cada experiencia perceptual, en cada experiencia de mundo, todos los sentidos se abren, se intercomunican e interrelacionan, los sentidos son complementarios desde el tacto, que entra en el sentido del olfato y el sentido del gusto, hasta la vista que determina el oído y viceversa; es por ello, que cada vez más, los sentidos del tacto, el gusto y el olfato se interconectan en el mundo de la publicidad y de las TIC, al régimen clásico de lo audiovisual. Las relaciones del cuerpo con los objetos y sobretodo las relaciones basadas en el control, han pasado de ser mecánicas a ser relaciones digitales mediadas por impulsos mentales, o comandos sonoros, o a través del movimiento o posturas corporales; los objetos se han ido complicando y corporizando, y esta unión construye nuevos cuerpos, políticamente correctos y estéticamente atractivos y seductores, a partir de los discursos tecnológicos sobre las maneras de transformar la realidad. A pesar del predominio del régimen audiovisual en nuestra cultura, lo háptico (es decir, el régimen del olfato, el tacto y el gusto) ha sido también siempre una potencia maravillosa de percepción de mundos en su alteridad radical.

Sin embargo, no podemos olvidar que estamos hablando de un modelo social autopoiético que se reproduce, que busca mecanismos para reproducirse, y se reproduce precisamente por aquellas funciones que satisfacen al cuerpo con el objetivo de crear dispositivos tecnológicos, que en última instancia son el soporte material de la información y el conocimiento, ya que “Es importante definir la relación entre la técnica, el lenguaje y la estética, pues es cierto que las tres manifestaciones fundamentales de la calidad humana son estrechamente solidarias” (Leroi-Gourhan, 1971: 270).

Empecemos por el lenguaje es decir, la práctica de la seducción. La realidad está diseñada para seducirnos, la gran proliferación de posibilidades de elecciones, cada vez más a la medida, donde siempre hay que tomar una elección, usarla y explorarla, es tan simple como tomar otra dirección posible y así de manera infinita; la realidad ejerce sobre nosotros

un imperativo que nos obliga a habitarla, sin embargo tiene una máscara: la ilusión de libertad.

...la seducción. Sin embargo ésta no se reduce al espectáculo de la acumulación; más exactamente se identifica con la sobre multiplicación de *elecciones* que la abundancia hace posible con la latitud de los individuos sumergidos en un universo transparente, abierto, que ofrece cada vez más opciones y combinaciones a medida, que permite una circulación y selección libres (Lipovetsky, 2003: 18).

Nunca se había visto tanto esta abundancia de información, como con el advenimiento de los dispositivos tecnológicos de la sociedad de la información; la primera característica fundamental que permite su aparición, está reflejada en la ley de Moore, que se generalizó y se simplificó para decir que la capacidad de cómputo de un dispositivo tecnológico se puede duplicar cada dos años, o visto de otra manera, que los dispositivos se pueden miniaturizar paulatinamente, lo que ha permitido integraciones insospechadas.

Esta capacidad de ser en la proliferación, se ha pervertido, se ha dinamizado hacia la obsolescencia programada, que además está incrustada en una cultura del derroche, ya que se ha dedicado a conformar montañas de “basura” que no son otra cosa que materia prima en estado embrionario de utilización. Pero por otro lado nuestra cultura regional también tiene el antídoto: somos una cultura de la reparación, donde la falta de recursos económicos nos ha llevado a reparar estos dispositivos, a reconstruir sus partes, a resemantizar sus elementos.

Se configura un orden de resistencia, que permite desde una-otra racionalidad –tal vez una razón en la sombra–, existir y persistir, sobre todo en estos tiempos de penuria, encontrar en los objetos desechables, embriones, materias primas de otras maneras de ser de los mismo objetos, o metamorfosis de sus materiales, dejando así de ser objetos, para ser pliegues, repliegues o despliegues de nuevas realidades arte-factuales. Se configura un orden de resistencia, que, como decía Ernesto Sábato (2000), permite sentir que cada árbol, cada paisaje, cada cosa del mundo de la vida, existe en un instante infinito y en la infinitud del instante. Que el presente no puede confundirse con lo fugaz, que la infinitud puede ser percibida en la belleza de una flor.

Las cosas adquieren valor metamórfico; Hoy son una y mañana otra. Contra la *obsolescencia programada*, la resistencia en la persistencia del

valor metamórfico que tienen las cosas en el mundo de la vida. Oposición con el mundo del cálculo, la mercancía y el negocio, donde es necesario que un objeto sólo tenga valor para ser una vez, efímera y corta.

José Luis Pardo caminando en el verso de Juan Bonilla “Nunca fue tan hermosa la basura”, confirmará nuestra sospecha diciendo que “la riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como una inmensa acumulación de basuras” y que:

De esta manera se ha conseguido a la vez mantener la situación moderna (a saber, la “inmensa acumulación de basuras”) y reeditar la utopía no menos moderna de un mundo sin basuras, que ahora ha de entenderse como un mundo en permanente reciclaje y sin pérdidas (tal es la cosmovisión del paradigma-basura o paradigma de la basura) y, por lo tanto, de un mundo en el cual todo (y todos) llega inmediatamente a su destino y adquiere inmediatamente uno nuevo. No se puede decir de manera más clara: allí donde nada es basura, todo lo es (2006: 12)

Se está frente al acontecimiento mismo de la existencia de objetos, pensados desde su creación, como basura. De acuerdo con Pardo, es urgente una crítica a esta construcción sociopolítica que da soporte a una economía infame y que convierte, según Bourdieu estas “marcas de infamia en signos de distinción” (Bourdieu en Pardo, 2006: 11); por esto, nos seduce el *hacker* como una figura estético-política de resistencia al interior de esta sociedad marcada por la infamia de la industrialización de la tierra; nos atrae pensar en el *hackeo* como acto que en medio de la miseria del todo-basura, logra darle nuevos sentidos a los dispositivos tecnológicos, en una fuga que tensiona el interior de la sociedad-basura condenada a ahogarse en su misma creación.

Los basureros públicos, las minas del futuro

El concepto de basura como desecho es inviable y está caducando. Niega el valor del objeto, de su manufactura y su materialidad, que desconoce el potencial de ser de este y lo cierra, poniendo en crisis la cultura, el ambiente, la vida. Esta es quizás la razón principal, el elemento clave para ver la importancia del hacking como metodología de investigación-creación, actualiza la reparación, la reutilización y la innovación, ya que permite utilizar las cosas de maneras insospechadas; ve los productos de

la cultura como potencialidades para crear-recrear nuevas naturalezas, explora formas de creación aditivas, reformula conceptos como la propiedad intelectual y el uso “debido”. Explora y expande las corporeidades de los objetos. La imagen de Mad Max es profética, en un mundo dislocado un futuro cada vez menos incierto, los objetos son objetos Frankenstein, donde sus corporeidades, por necesidad, se reconstruyen con los restos de la cultura, ya irreproducibles pero sí reutilizables.

Hay personas que desarrollan tecnología a partir de las piezas recicladas de otros, recogidas de la basura, y que en algunos casos superaban el estándar de utilidad de su equivalente industrial y, por qué no, refiriéndonos al aspecto, el de belleza. Hay personas que son recolectores urbanos, que basan su subsistencia a partir la recolección, clasificación y nuevos usos de los desechos del hiperconsumismo de las ciudades. En el caso de isla de Cuba, se publicó un manual para reparaciones construcciones y recetas, que durante el bloqueo económico se constituyó en un texto básico de un tipo de *hackeo* que permitió hacer duraderas las cosas, dándoles distintos usos, o descomponiendo y recomponiendo sus partes en otros artefactos útiles y necesarios en la vida cotidiana de los habitantes de esta isla, proponiendo una ética al margen de la sociedad de consumo, una opción de resistencia, pero al mismo de tiempo de supervivencia. Esto mismo está pasando en otras geografías; nos estamos dando cuenta que el despilfarro de artefactos del capitalismo es una mina de posibilidades que puede permitir nuevas reconstrucciones tecno-estéticas, nuevos usos, nuevas maneras de ser de los artefactos.

La democratización de los dispositivos tecnológicos

La facilidad para acceder a las tecnologías de la información y la comunicación, y a la proliferación de elementos derivados, aumenta día a día:

Desde ahora el autoservicio, la existencia a la carta, designan el modelo general de la vida, en las sociedades contemporáneas, que ven proliferar de forma vertiginosa las fuentes de información, la gama de productos expuestos en los centros comerciales e hipermercados tentaculares, en los almacenes y restaurantes especializados (Lipovetsky, 2003: 19).

Nos preguntamos ¿por qué entramos en estas dinámicas de utilización de los dispositivos tecnológicos?; nada nos obliga a ello, por lo menos no de una manera coercitiva; queremos estar ahí, en ese espacio inaccesible de otra manera; queremos parecernos a los otros, a esos usuarios pioneros que le dan un uso significativo a la tecnología, que se posicionan como modelos, o que simplemente por su utilización pueden superarlos ya que su red neuronal, ha sido ampliada de una manera más efectiva, productiva o bella.

Esta proliferación en los elementos derivados de las tecnologías de la información y comunicación no sólo es integrada a la realidad dada, también hay resistencias, no a su uso, sino a partir de su uso. Los dispositivos tecnológicos abren una serie de planteamientos, desde la reinterpretación cultural de estos:

Las realidades de las microesferas conectadas de la tecnoliberación parten de responder creativamente a preguntas que hoy por hoy nos conviene empezar a hacernos sin miedo ni alergias tecnófobas irracionales: ¿Por qué no ser ilustrados también tecnológicamente? ¿Por qué no cuestionar la aversión a la ciencia y la tecnología a la hora de hacer filosofía política, a la hora de pasar al acto y empezar a crear en los intersticios de una sociedad compleja no totalitaria comunidades basadas en los principios de autogestión, asociación voluntaria, cocreación, cooperación y ayuda mutua? ¿Por qué rechazar la ciencia y la técnica en sí, sólo porque rechazamos todas las formas de relaciones sociales basadas en la violencia sistemática, como el Estado o el capitalismo global? ¿Por qué ser sólo, o pretender serlo, un paradigma ético y no presentar hoy inspiraciones al movimiento de movimientos partiendo no del rechazo de la ciencia y de la técnica, sino de su uso para exponer, deslegitimar y dismantelar los mecanismos de dominio? ¿Por qué no revertir su uso mayoritario actual y utilizar el potencial de la tecnología para crear y expandir espacios más amplios de autonomía? ¿por qué no sólo ser cómplices sino colaborar activamente con movimientos sociales y políticos diversos que no comparten la fobia a las nuevas culturas ni a las nuevas tecnologías, movimientos que, se llamen como se llamen, en el fondo son inspirados por deseos tan humanos como el de libertad o justicia? (Cosmodelia, s.f.: 11).

El *hackeo* entonces se va configurando como una metodología, no planificada, no sistemática, pero muy potente, ya que tiene ante sí una gran cantidad de insumos tecnológicos, políticos, sociales, no ya fruto de una racionalidad cartesiana, mecánica, sino de lo vivido, que nace de la

intervención de las redes pero se abre desde las redes de comunicación hacia los objetos con el Punk, y de los objetos a la cultura, con el pensamiento Queer. Al ser una transformación hagamos un análisis del *hackeo* desde la escogencia que hace Joseph de los “Tres problemas de la química de las transformaciones”, de Pierre Levy (2007):

- “*Problema de la congruencia de las representaciones*: ¿cómo asegurarse que poblaciones o individuos diferentes tienen la misma interpretación de un marco en el cual se desarrolla una acción?” (Joseph, 1999: 9), Este problema tiene tres componentes fundamentales, el identitario, el comunicativo y el proactivo, que nunca se interpretan de la misma manera. Cada colectivo, cada comunidad, incluso cada persona tienen intereses diversos a la hora de desarrollar una acción; el *hackeo* acontece según sus intereses y su naturaleza. De esta manera las acciones sobrepasan a los individuos, a su inteligencia; socialmente es mucho más, el sistema completo del grupo social inscrito en el ambiente tiene una inteligencia colectiva que excede intereses meramente individuales, pero que acoge las relaciones en sus transformaciones, resignificaciones y permanentes metamorfosis. Esta relación compleja y creadora, deja abierta las dinámicas, los movimientos inesperados y se reconfigura con la proliferación de las TIC, en los dispositivos inteligentes.
- “*Problema de la cooperación en la acción*: ya se trate de interiorizar una norma o de padecerla desde el exterior, de todas maneras se supone una cooperación –de sí mismo en el tiempo o del otro en la sanción–” (Joseph, 1999: 9). Este segundo problema va mutando: en principio, no queda acción posible sin cooperación que la signifique; una acción “individual” o de grupos pequeños, tiene muy poco significado si no impacta o se difunde; en este sentido la potencia real es que la cooperación se logre a través del control permitido por los dispositivos tecnológicos.
- *El “Problema de la movilización y del excedente de comunidad*: si el compromiso del individuo es interesado o ventajoso, ¿en qué sentido la acción colectiva sigue siendo una acción común y en que medida sus fines son compartidos?” (Joseph, 1999: 9) Derivan de estas fuerzas y de estos intereses. Acontecimientos tan importantes como la motivación y el castigo.

Estos problemas-prácticas devienen de lo político, lo ético y lo estético presentes en la acción de *hackear*, del acto llamado *hackeo* y de quien realiza esta acción: el *hacker*. Estigmatizado, sindicado y señalado por las

políticas de control global que le dan soporte a las TIC, el *hacker* configura una comunidad perversa de acción, que asume un camino diferente al establecido por las políticas mundiales que orientan las TIC, inscritas en el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. Dentro del paradigma del Desarrollo, el uso democrático de las TIC está absolutamente ligado al bienestar de las ciudades modernas, medido por la cantidad de información a la cual tengan acceso las personas y por la capacidad de conexión con el mundo global, de conocimientos globales. Así, pareciera que a mayor cantidad de TIC, mayor sería el bienestar de las personas; sin embargo, muchos y complejos son los caminos derivados del tejido de redes que configuran las TIC, que escapan al control biopolítico, para el dominio de poblaciones. Allí, el *hackeo* se convierte en una potencia importante no sólo desde el punto de vista del reciclaje no previsto por las oficinas de control de los objetos tecnológicos, sino desde el punto de vista de la configuración de nuevos lugares virtuales, que diluyen fronteras biopolíticas, que separan conformaciones sociales peligrosas en lo que podría ser una potente acción colectiva.

Dice Arturo Escobar, desde su postura decolonial:

Esto también significa que las personas no son sólo “locales”. Todos estamos indisolublemente atados a lugares locales y extralocales a la vez, a través de lo que podemos llamar redes –de las cuales el anillo del kula y las redes del Internet serían variaciones contrastantes en términos de las maneras en que conectan a las personas y lugares. Los lugares se concatenan unos a otros para formar regiones, lo que sugiere que la porosidad de las fronteras es esencial para el lugar, así como lo es para las construcciones locales de intercambio. La localidad, de esta manera, se encuentra marcada por la acción recíproca entre la posición, el lugar, y la región; por la porosidad de las fronteras; y por el rol del cuerpo en el que se vive entre la enculturación y la lugarización (Casey 1996: 44), o entre la incorporación y la mentalización (enmindment), como lo planteó Ingold (1999) al hablar de la relación entre personas, organismos y ambiente (Escobar, 2005: 162).

El control biopolítico de, por y a las TIC es transformado por la fuerza del *hackeo*, acción política que despedaza lo establecido.

Peligroso, criminalizado, por los organismos de control del ciberespacio, promocionado por otros regímenes, el *hackeo* puede pensarse, sin duda, como una acción decolonizadora de la Innovación Tecnológica. La configuración de redes, que es la mejor expresión de lo que es el mun-

do de la vida, en este caso, el mundo de la vida de los dispositivos TIC, es a su vez la expresión de la complejidad creciente que es la vida, y permite pensar cómo cada acción aparentemente individual, no lo es, pues la acción siempre es colectiva: obedece a un cuerpo que para serlo está conectado con otros, en coreografías metamórficas y rizomáticas que alteran todo intento de previsibilidad de las TIC.

El rizoma es un tallo que crece y se multiplica de manera horizontal y subterránea, sin obedecer a ningún orden preestablecido. El tallo rizoma del bambú, genera bajo la tierra otras plantas de bambú que a su vez y en conexiones ocultas a la lógica de la linealidad, genera otras, se conecta con otras, en densidades y potencias inexplicables, de esta manera el *hackeo* actúa rizomático en el subtexto de la cultura. Deleuze y Guattari, rizomas del pensar en potencia, construyen cinco principios de lo rizomático que queremos acercar a las formas del *hackeo*:

1° y 2° Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden (Deleuze & Guattari, 2004, p. 13)

El *hackear* opera rizomáticamente; no tiene interés jerárquico, es decir arbóreo. Tampoco es raicilla. Es, ante todo, devenir otro.

3° Principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto. No hay unidad, ni siquiera para abortar en el objeto o para “reaparecer” en el sujeto. Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad) (Deleuze & Guattari, 2004: 13-14).

El *hacker* no es un sujeto al que le interese la identidad, la autoría; menos aún, la firma. Se disuelve en la multiplicidad, y a medida que aumentan las combinaciones de conexiones en el *hackear*, en el romper y conectar de otras maneras, aumenta, no cuantitativamente, sino en densidad de estratos, la multiplicidad de creaciones.

4° Principio de ruptura asignificante: frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse. Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras (Deleuze & Guattari, 2004: 15).

Lo hackeado no busca ser memoria permanente, ni significar o ser signo de una sociedad, una cultura, un intersubjetividad; menos, enarbolar una bandera política. Es un mapa cambiante, interrumpido-ininterrumpido; conectado-desconectado; una cosa y otras muchas. Muchas cosas. No busca la relación significante-significado, busca romper todo significado identitario, busca disolver, horadar, excavar. No más fronteras divisorias que ajusten los cuerpos a disposiciones centrales, no más jerarquías. Lo *hackeado* como la rizomático deviene en diseminaciones, conexiones, articulaciones, potencias, tensiones.

5° y 6° Principios de cartografía y calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda. Un eje genético es como una unidad pivotal objetiva a partir de la cual se organizan estadios sucesivos; una estructura profunda es como una serie cuya base se puede descomponer en constituyentes inmediatos, mientras que la unidad del producto está en otra dimensión, transformacional y subjetiva (Deleuze & Guattari, 2004: 15).

El *hacker*, lo que lo hace: el *hacking*, y lo que deviene: lo *hackeado*, no son modelo, ni modelización. No son ejemplo a seguir bajo prescripciones éticas instituidas a partir de las políticas TIC; sus caminos no son autopistas donde viaje clara y distintamente el cibernauta. A medida que deviene, abre caminos, muchas veces de herradura, como decimos cuando nos referimos a los caminos abiertos en los procesos de colonización antioqueña (y caldense), y otras, de errancia... caminos sin verdades (ni mentiras), sin objetivos, metas, indicadores. Lo *hackeado* deviene rizomáticamente en tanto permanece en el caos propio de la vida. Su orden lo proporciona a veces, la red.

El mapa no reproduce un inconsciente sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plano de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciando por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma, quizá sea la de tener siempre múltiples entradas; en ese sentido, la madriguera es un rizoma animal que a veces presenta una clara distinción entre la línea de fuga como pasillo de desplazamiento, y los estratos de reserva o de hábitat (cf. el ratón almizclero). Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas. (Deleuze & Guattari, 2004: 17-18)

El mapa es una colección de recortes, el mapa se constituye en la extrañación de algo; también en este principio, lo *hacker* encuentra coincidencia también rizo. Lo *hackeado* admite múltiples entradas, usos, conexiones, permite fijarse rutas, y narrarlas de maneras alternativas. El mapa es la consecuencia y el puente entre la relación de lo visual con la recolección de piezas y el armado de sentido.

El rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (Deleuze & Guattari, 2004: 25).

La emergencia rizomática del *hacker*, no es causa del *hackeo*, ni es copia o calco de un modelo original. El *hacker* lo es en tanto *hackea*. No hay sujeto ni objeto. El *hacker* no es sujeto ni lo *hackeado* objeto; *hacker-hackeo* son en el *hacking*, es decir devienen. Romper, descomponer, componer con nuestros trazos, nuevas escrituras, nuevos parajes. Sin orígenes ni fines; sin metas, sin objetivos, lo hackeado deviene en tanto pueda ser otro. No sólo en la ruptura, fractura, descomposición, sino en la composición-creación.

Multiplicidad no es una suma de individualidades; la multiplicidad disuelve el sujeto clásico, en la concepción biopolítica de los artefactos electrónicos. Estos *cyborg*, también multiplicidad, redes, mapas y cartografías,

son singularidades que no se adaptan a ningún modelo. Están vivos y como vivos, se mueven en direcciones y sentidos irrepetibles e inesperados.

Los lugares no son estáticos. Se mueven rizomáticamente, se conectan generando cartografías ajenas a cualquier planificación de las TIC dentro de las políticas internacionales y nacionales; los lugares-rizoma, configurados en el ciberespacio, conectan y desconectan tejen y destejen configuran y deconstruyen redes mundovitales virtuales, que según Capra, son la manera como el sistema vivo social humano se comporta.

El acceso a las redes (como hilos de red que somos

La red, en particular, constituye uno de los patrones de organización absolutamente básicos para todos los sistemas vivos. En cualquier nivel de vida los componentes y los procesos de los sistemas vivos están interconectados en forma de red" [...] "Extender la comprensión sistémica de la vida al ámbito social significa, por consiguiente, aplicar a la realidad social nuestro conocimiento de los patrones y principios de organización básicos de la vida y, más específicamente, nuestra comprensión de las redes vivas (Capra, 2003: 115-116).

Así como las redes son la manera como la vida se configura, la vida virtual, la vida en el ciberespacio, configura lugares mutantes en cambio rizomático múltiple y diferente. Las redes se tornan entonces, omnipresentes, los sistemas que configuran la plataforma tecnológica de la cultura (Angel-Maya, 2013) son basados en redes que transportan la materialidad e inmaterialidad de esta. Siempre hemos tenido redes que tejen lugares, regiones, territorios, pero es ahora cuando una red se expande de manera global atravesando todos los estratos de la cultura, y sobreponiéndose a otras redes, desligándose de los monopolios, variando lugares, transformando regiones y territorios. Veamos: la Internet que en un inicio se soportaba materialmente por los sistemas de cable telefónico o televisivo, ahora también se expande gracias a tecnologías inalámbricas; incluso existen emprendimientos para prestar un servicio global gratuito, a partir de satélites. La red se ha desprendido del control hegemónico y los dispositivos que se han reducido y democratizado pueden acceder a esta red, con cada vez más dinámicas de interacción, a partir de la información y la comunicación. Tenemos el medio, que trascendiendo los poderes se va

liberando; tenemos los puntos de acceso relativamente liberados. El uso sin embargo es canónico, supeditado aún por el poder del mercado que lo ha hecho su herramienta fundamental. Pero emergen en todos lados personas que buscan recortar esa realidad, *hackearla*, y en un esfuerzo colaborativo, transformar los usos de los dispositivos y las redes. Un ejemplo que se va volviendo clásico es el del poder transformador de las acciones colectivas a partir de estas redes, pequeñas sanciones culturales a prácticas que se han desactualizado, como la cazadora sudafricana blanca, que colgaba en internet fotos de ella con sus presas, y que recibió una sanción por parte de millones de usuarios, denunciando sus “salvajismos”; movimientos políticos que han caído o surgido en poco tiempo con una fuerza inquietante, como la sanción que le hizo España a José María Aznar, cuando en el 2004, después de un atentado de Al Qaeda con bombas en una estación del metro, se apresuró a acusar sin pruebas a eta, tratando de utilizar el atentado en su política interna, mientras semanas antes había apoyado a Bush y su bombardeo de Irak. Pues bien Aznar era el favorito y las encuestas lo daban por elegido pero en tres días había perdido las elecciones. La indignación, mezclada con la emergencia del uso de los teléfonos móviles en España, y con un uso masivo de los mensajes de texto, creó una especie de conciencia colectiva, de multitud inteligente (Rheingold, 2004: 12) “number-of-pages”:”286”, “edition”:”Primera Edición”, “archive”:”Acervo General - ITESO (Mexico, que emergió entonces; y el público, a partir de cadenas y mensajes de texto, se organizó para votar en su contra.

Pero no es el único ejemplo de la emergencia de un cuerpo plural, enjambre de ordenadores, enjambres de dispositivos inteligentes, multitudes móviles; las prácticas de la reputación, la cooperación, y el advenimiento de cosas sensibles, son los mecanismos que las cohesionan, permitiendo al animal limitado de Joseph, construirse comunidades que desdibujan los límites gracias a ese constante proyecto de estructuración, o mejor coherencia: “El animal limitado de las ciudades, después de Baudelaire y Walter Benjamin, paseante u hombre de multitudes, es el hombre de la comunidad estructuralmente inconclusa” (Joseph, 1999: 4).

Otro ejemplo de emergencias de nuevas corporeidades fue la campaña presidencial de Barak Obama que empezó como un esfuerzo colaborativo de múltiples voluntarios, reforzado por los redes sociales y la comunicación viral, o las campañas de derrocamiento de Ben Ali de Túnez en el 2011, donde empezaron como iniciativas colectivas que cogieron cuerpo y fueron direccionadas con fines políticos.

El poder *hacker* de la acción colectiva se toma las redes, las deconstruye, reconstruye, transforma y conforma, de tal manera que este recortar en pedazos y reconstruir con los pedazos nuevos artefactos-rizoma-red, está escapando cada vez más al control biopolítico. Perverso estética y políticamente, el *hacker-hackeo* permite diversas entradas y salidas, que hacen democrático aquello que, paradójicamente comenzó siendo control biopolítico militar a partir de redes de comunicación-control, en la Segunda Guerra Mundial y que se ha convertido en Internet. La multiplicidad de la vida de todo sistema-red, potencia lo que la red es: no jerarquía, multiplicidad, colectividad, diversidad y singularidad. La democracia como principio de una política de control, donde las masas acrílicas son capaces de consensos a partir del calco, se pervierte en multiplicidades, singularidades y conexiones cartográficas, capaces de transformar radicalmente el mundo de la vida. Lo colectivo, no lo masificado. Lo múltiple, no el desparrame de individuos. Las formas de ser-hacer-estar, no son las maneras de ser-hacer-estar. Lo *hacker* abre posibilidades de otras maneras de lo colectivo, otras multiplicidades, otras singularidades.

El régimen de las imágenes

Hay un predominio generalizado en la cultura occidental de la idea de imagen como representación audiovisual; este es básicamente el planteamiento de McLuhan y Powers en *La Aldea Global* (2002), donde se ha dado predominio a la imagen, porque su existencia se debe a nuestra condición de espectadores en proceso de alfabetización; la cultura nos ha dejado esta herencia, pero ahora, en un mundo donde priman las cosas sensibles, estamos llamados a la acción y a modelar esa sensibilidad; la acción se da en la emergencia de lo táctil, como resistencia estética a la reducción óptico-acústica.

Estamos pasando de la semejanza como referente fundamental, al contacto:

Hasta fines del siglo *xvi*, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas (Foucault, 1968: 26).

Cuarta similitud: El juego de las *simpatías*. Aquí no existe ningún camino determinado de antemano, ninguna distancia está supuesta, ningún encadenamiento prescrito. La simpatía juega en estado libre en las profundidades del mundo. Recorre en un instante los más vastos espacios: del planeta al hombre regido por él, cae la simpatía de lejos como un rayo; por el contrario puede nacer de un solo contacto –como “estas rosas de duelo que servirán para las exequias”, que, por su sola cercanía a la muerte, harán que toda persona que respire su perfume se sienta “triste y agonizante”. Pero su poder es tan grande que no se contenta con surgir de un contacto único y con recorrer los espacios; suscita el movimiento de las cosas en el mundo y provoca los acercamientos más distantes. Es el principio de la movilidad: atrae lo pesado, hacia la pesantez del suelo y lo ligero hacia el éter sin peso; lleva las raíces hacia el agua y hace girar, con la curva del sol, a la gran flor amarilla del girasol (Foucault, 1968: 32).

La imagen es pues un código fundamental de la cultura que en la emergencia de lo sensible se disuelve en lo táctil. Es tan arraigada, contundente que funciona como una teología, la teología de la imagen no es más que una cristología consecuente (como lo es, a su nivel, la mediología misma, esa cristología con retardo, reflejada en la esfera profana)” (Debray, 1994: 70) y para entender esa disolución es necesario profanar las imágenes, liberarlas de su carga y su valor para resemantizarlas; como ejemplo de esto queremos describir el siguiente caso: en los años 2008-2009, trabajamos con una empresa que pretendía hacer publicidad interactiva, es decir generar procesos comunicativos con orientación a las ventas, a partir de actividades en las cuales el usuario interactuaba con las imágenes. Uno de los primeros obstáculos que se presentaron fue esa carga sagrada de la imagen, ya que se pretendía que los usuarios caminaran e interactuaran sobre imágenes proyectadas en el piso. Primero los dueños de dichas imágenes, en gran medida empresas comerciales, tenían mucha prevención con que los clientes pisaran su imagen, esta perdía su estatus de marca, un activo muy poderoso de las empresas, por el hecho de interactuar con ellas con los pies. Cabe señalar que los dispositivos táctiles aún no habían inundado el mercado.

Para que las personas interactuaran con estas imágenes fue necesario agregar un elemento dislocador, que acabara con ese paradigma de espectador-pasivo: se usó lo que en estos ambientes se llama un “modelo de protocolo” que no es más que un “animador” que invita a la gente. Nuestra cultura aún tenía muy incrustado el ver y no tocar de la imagen, una especie de halo invisible de protección instituido culturalmente.

Los códigos fundamentales de una cultura –los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas– fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá. En el otro extremo del pensamiento, las teorías científicas o las interpretaciones de los filósofos explican por qué existe un orden en general, a qué ley general obedece, qué principio puede dar cuenta de él, por qué razón se establece este orden y no aquel otro (Foucault, 1968: 5).

La realidad es que estos códigos van cambiando y se van adaptando a medida que su entorno cambia, pero nuestro pensamiento, lineal, secuencial y efectista, nos demanda un orden; nuestra necesidad de identificarnos, de ser parte de ello, demanda unas prácticas establecidas, y quizá la expresividad desmedida o “fuera de lugar” nos vuelva ermitaños de la cultura, como el fotógrafo Miroslav Tichy, que durante la mayor parte de su vida adulta fue considerado como un loco y tratado como tal, pero que desarrolló unas prácticas de uso de las cosas que le permitió, hacer cámaras fotográficas con “basura”, lo que dejó en su trabajo una impronta de originalidad inigualable, ya que se diferenció de los otros fotógrafos en el soporte material, que marcó su técnica. Así, pues debemos desmarcarnos de lo canónico, extrañarnos en las prácticas, en los referentes, en los modelos. “Quizá, en este cuadro como en toda representación en la que, por así decirlo, se manifieste una esencia, la invisibilidad profunda de lo que se ve es solidaria de la invisibilidad de quien ve –a pesar de los espejos, de los reflejos, de las imitaciones, de los retratos–” (Foucault, 1968: 24).

Bibliografía

- ÁNGEL-MAYA, A. (1995). *La fragilidad ambiental de la cultura*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional. Instituto de Estudios Ambientales-idea.
- ÁNGEL-MAYA, A. (1996). *El reto de la vida. Ecosistema y cultura. Una introducción al estudio del medio ambiente*. Bogotá: Editorial Ecofondo.
- BREA, J. L. (2003). El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. cendeac.
- CAPRA, F. (2003). *Las conexiones ocultas, implicaciones sociales, medioambientales, económicas y biológicas de una nueva visión del mundo*. (D. Sempau, Trad.). Anagrama.

- COSMODELIA. (s.f.). *Tecnoliberación ya somos cyborgs*. Recuperado de: <https://unbuensistema.files.wordpress.com/2010/03/tecnoliberacion.pdf>
- DEBRAY, R. (1999). ¿Traza, forma o mensaje? Gallimard. Recuperado de: www.mediologie.org/collection/07_monuments/debray.pdf
- DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente*. (R. Hervás, Trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- DELEUZE, G., & Guattari, F. (1972). *El Antiedipo [L'Arc]*. Recuperado de: <http://www.herramienta.com.ar/el-antiedipo-entrevista-gilles-deleuze-y-felix-guattari>
- DELEUZE, G., & Guattari, F. (1985). *El anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia: 23* (Edición: Tra). Barcelona: Ediciones Paidós.
- DELEUZE, G., & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- ESCOBAR, A. (2005). *Más allá del tercer mundo, Globalización y Diferencia*.
- FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas* (Segunda). Argentina: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1983). La escritura de si. En *L'Autoportrait* (pp. 3-23). Recuperado de: <http://d.scribd.com/docs/1vccwbbqlpjr9pdpweo.pdf>
- JOSEPH, I. (1999). *Retomar la ciudad: el espacio público como lugar de la acción*. Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.
- LEROI-GOURHAN, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Ediciones de la Biblioteca de la universidad central de Venezuela.
- LÉVY, P. (2007). *Cibercultura: informe al Consejo de Europa: [la cultura de la sociedad digital]*. Anthropos Editorial.
- LIPOVETSKY, G. (2003). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Recuperado de: <http://148.201.96.14/dc/ver.aspx?ns=000277128>
- MCLUHAN, M., & Powers, B. R. (2002). *La aldea global* (Cuarta Reimpresión). Barcelona: Gedisa.
- MESA, C. (2010). *Superficies de contacto. Adentro en el espacio*. Medellín: Mesa Editores.
- PARDO J.L. Nunca fue tan hermosa la basura. Conferencia dictada en el ciclo "Distorsiones Urbanas". Madrid: 2006. Recuperado de: http://www.basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_pardo.htm
- PARDO J.L. (2006). Nunca fue tan hermosa la basura. Presentado en Distorsiones Urbanas, Madrid. Recuperado de: <http://www.uni-kiel.de/metropolen2010/data/pardo3105.pdf>
- SÁBATO, E. (2000). *La resistencia* (1ra ed.). Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.

- SERGIO Echeverri. (2008, de agosto). avinal Entrega del certificación iso 9002-Video Dailymotion. Recuperado de: http://www.dailymotion.com/video/x6p5a5_avinal-entrega-del-caertificacion-i_tech
- VILLA, G. (2005). Diseño, sistema de producción de sentido. *Revista Kepes*, (3): 7-14.

CAPÍTULO 11

El son jarocho, propuesta de un espacio para la educación ambiental*

Gabriel Cruz

Con su traje colorido
va cruzando el horizonte
con el pecho adolorido
le ha platicado al ceniztle
que le han tirado su nido
los taladores del monte.

Verso del son La guacamaya
Wendy Cao/ Eustaquio Tacho Utrera

Introducción

El siguiente texto muestra la propuesta desarrollada sobre la Educación Ambiental a partir de mi formación como biólogo y músico tradicional. Esta propuesta titulada Los animales en el son jarocho, está fundamentada con elementos de esta música tradicional de Veracruz y el conocimiento científico vinculado a la fauna y flora.

Música, tradición y ciencia se vinculan para transmitir el mensaje de la problemática y acciones concretas de conservación en torno DE al-

* Agradezco la revisión y comentarios de este documento al Dr. Jorge Morán Escamilla de El Colegio de San Luis, así como a las siguientes personas, instituciones y colectivos, por el apoyo para llevar a cabo esta propuesta: Reynalda Morales Magaña, Andrés Urias Romero, Karla de la Cruz, Burelo, Erick Tenorio Osorio, Luz Teresa Osorio Molina, Mónica Tenorio Osorio, Arisbeth Hernández Alonso, Culturaama El hogar del Son A.C., Barro Jaguar, A.C., Coatzin A.C., Centro de documentación del Son Jarocho, Y sigue la mata dando, Defenders of wildlife, Bruja de monte, Yocatl Consejo para la Conservación de la Biodiversidad de los Pueblos Indígenas A.C. Centro Cultural Luz de Noche, Jardín Kojima, Ecomuseo Biocactus.

gunas especies de la flora y fauna mexicana, principalmente, en el estado de Veracruz, sin dejar de lado la posibilidad de abordar la problemática de otras especies de otros estados.

Punto de partida

México es uno de los países con mayor biodiversidad a nivel mundial, pero a su vez también ocupa los primeros lugares en pérdida de diversidad de plantas y animales de manera alarmante. Esto debido a la sobreexplotación y el tráfico de los recursos naturales presentes en selvas y bosques a lo largo y ancho del país.

Por otro lado, de esta riqueza natural el humano ha podido disponer de alimento, casa, vestido y salud a lo largo de su historia, siendo la naturaleza también fuente de inspiración y motivo de sentimientos a manifestar por medio de alguna de las expresiones culturales como la literatura, el canto, la música, la danza y la poesía.

Hoy la sociedad, en especial los jóvenes, se encuentran en un contexto en el cual los medios de comunicación y las artes juegan un papel esencial en sus vidas, por ello es vital usar ciertos códigos de la comunicación y del arte para invitarlos a comprender sobre la problemática ambiental y participar en actividades que promuevan la valoración y el cuidado del entorno natural (Khon y Ramírez, 2006).

En ese sentido, Dieleman (2010) hace mención de la pintura como una posibilidad artística para sensibilizar a la gente y vincularla con el paisaje. El método que propone este autor parte de visualizar patrones escondidos dentro de los paisajes y reflexionar sobre su significado.

Otra de las expresiones artísticas que responde a la sensibilización y que integra un trabajo colectivo es la música. En este caso, Pérez Expósito (2006) señala que ésta siempre es una expresión de colectividad, además de reflejo de la complejidad y riqueza del colectivo que la crea. La educación musical posee, como una de sus ventajas, para caminar hacia el objetivo de la inter y multiculturalidad, la gran importancia que le dan los jóvenes en su experiencia cotidiana. Este autor invita a descubrir e identificar los elementos interculturales inherentes a casi cualquier manifestación cultural y a tomar la música más cercana a la experiencia cotidiana de las personas como punto de partida para reflexionar sobre un contenido específico. Para ello se puede trabajar, por ejemplo, con el son jarocho como un estilo desarrollado en colectividad, que no es una pieza

de museo, sino una música que desde la Colonia hasta nuestros días se ha nutrido de múltiples influencias, tanto en la lírica como en lo estrictamente musical (Pérez Expósito, 2006).

Por su lado, Pietro Dorantes (2009) presenta el son jarocho como una música cantable yailable con formas y estructuras muy libres, y en este sentido muy vinculado a la improvisación, encontrando su principal espacio de expresión y recreación en el fandango, fiesta que se realiza alrededor de una tarima de madera, en la que se ubican los músicos y los versadores y en la que tiene lugar el baile zapateado.

Rafael Figueroa (2007) menciona que el son jarocho ha tenido en los últimos años un renacimiento, lo que ha permitido documentar diversos aspectos de la música, el baile y la versada, así como las condiciones sociales que lo rodean. Dentro de esas condiciones sociales se pueden encontrar la interculturalidad y la sustentabilidad.

Los argumentos de Pérez Expósito, Dieleman, Figueroa y Pietro contextualizan y le otorgan relevancia al son jarocho, pues se trata de una forma artística potencialmente muy útil para la educación ambiental al permitir sensibilizar y transmitir elementos culturales y encontrar “patrones escondidos” sobre la naturaleza y reflexionar sobre el impacto humano sobre ella.

La naturaleza y el son jarocho

Al revisar los temas del son jarocho, encontramos la importancia que éste le da a la naturaleza, de tal manera que son y naturaleza, juntos de forma tangible e intangible, han coexistido y coexisten en las diversas temporalidades y contextos en el que ha dado esta música tradicional.

Algunas maneras de constatar lo anterior, es poniendo atención a los diversos instrumentos que tocan los actores que le dan vida a este movimiento cultural: las jaranas, guitarras de son, leonas, violines, marimboles y esa primera percusión que es la tarima, los cuales han sido y son hechos de diferentes maderas, entre las cuales destacan el cedro (*Cedrela odorata*), nacaste (*Enterolobium cyclocarpum*), súchil (*Cordia megalantha*), caoba (*Swietenia macrophylla*), roble (*Tabebuia rosea*), chagane (*Platymiscium dimorphandrum*), cocuite (*Gliricidia sepium*). Tales instrumentos le dan vida a esta expresión cultural que no sólo hace suyos los elementos de la naturaleza, sino que le rinde un tributo a ésta a través de la versada que describe, educa y comparte.

Es la versada otro de los elementos presentes en el son jarocho, la cual es creada y recreada, día con día. Ésta ha integrado durante su historia, dentro de casi todo su repertorio, aspectos que tienen que ver directamente con elementos de la fauna y flora de los diferentes contextos locales en los que es compuesta. Como ejemplo tenemos los siguientes sones: La guacamaya, El pájaro carpintero, El gavilancito, La iguana, El coco, El conejo, El gallo, Los juiles, La tuza, La culebra, sólo por mencionar algunos. Cada uno de éstos cuentan con dos versadas: una que se ha ido transmitiendo de generación en generación, pasando a formar parte del dominio público, y otra más reciente que se va creando en los talleres de creación de verso o que es producto de versadores que gustan de escribir nuevas líneas para cantarlas. Por ello, como se ha dicho, el son jarocho es una expresión que se ha creado y se sigue recreando en diferentes temporalidades y contextos.

En el son La guacamaya, y refiriéndonos específicamente en este texto a la guacamaya roja (*Ara macao*), encontramos un verso de dominio público y otro de Juan Meléndez de la Cruz (incluidos más abajo), en los que se expresa una preocupación sobre estas aves que pertenecen al grupo tan hermoso de los Psitácidos y que históricamente estaban presente en la región de los Tuxtlas, en el estado de Veracruz, pero que desde hace algunos años se declaró extinto de esa región debido al tráfico de especies, la deforestación y la contaminación:

Guacamaya si te fuiste
regresa pronto a tu nido
porque están solos y tristes
y también descoloridos
los campos donde creciste
D.P

Hasta la lengua me falla
al pregonar este son
al deletrearlo malhaya
lo siento en el corazón
ya no vemos guacamaya
por la contaminación
JMC

En el son El cascabel se toma como punto de partida la especie de serpiente venenosa conocida como víbora de cascabel (*Crotaluss sp.*),

la cual habita en diferentes localidades del estado de Veracruz. La gente de las comunidades la tiene muy presente en su vida cotidiana, pues les provoca miedo y curiosidad. Se trata de una especie amenazada constantemente dentro de su propio hábitat. El son jarocho le da vida describiéndola como un elemento presente en el imaginario colectivo, que proyecta misticismo y magia, como se aprecia a continuación:

Serpiente de cascabel
llevas por cola y por nombre
y tu veneno es la hiel
con que aniquilas al hombre
como un relámpago cruel
D.P.

Temprano salgo a chapear
a desmontar mi terreno
primero empiezo a rezar
como cualquier hombre bueno
que Dios me ayude a librar
del cascabel su veneno
D.P.

El son también menciona las formas tradicionales que hoy en día aún siguen utilizando los culebreros, personajes herederos de un conocimiento tradicional para curar la “picadura” de víbora (forma popular de llamar a la mordedura) por medio de rezos, oraciones y de algunos elementos de la flora de los lugares donde viven y que otorgan también protección a las personas que lo solicitan para que no sufran ninguna “picadura” en su andar cotidiano.

A un culebrero compré
una hierba y otra cosa
y con eso yo me libré
de víboras venenosas
que en el camino encontré
D.P.

Dos personajes inmersos en el movimiento cultural del son jarocho que han llevado esta música a escenarios internacionales, nos comparten

su punto de vista respecto a los elementos de la naturaleza que se encuentran en el son jarocho, y cómo esta música se puede utilizar para llevar a cabo proyectos o actividades de educación ambiental,

...antes el son jarocho era como una expresión de la vivencia cotidiana de las gentes y digamos que eso ha cambiado porque ahora podemos recurrir a ello para un trabajo de sensibilización hacia la fauna y hacia la naturaleza... (G. Gutiérrez Silva. Entrevista personal. 01 de febrero 2014).

Gilberto Gutiérrez Silva
Director del Grupo Mono Blanco

Tenemos sonos que nombran a animales que hablan del ese contexto natural... que también interviene en el son jarocho, y que es importante que las nuevas generaciones conozcan esta situación para preservar, y comprender nuestro entorno natural, tener mayor cuidado...realizar programas de concientización para que las nuevas generaciones puedan contribuir a ese cuidado y al desarrollo del medio ambiente del cual todavía podemos gozar en el sur de Veracruz... si nosotros no cuidamos los pantanos, no cuidamos la selva, no cuidamos todo ese entorno natural que nos ofrece el ambiente vamos a estar muy incompletos en nuestra vida. Es muy importante que se vaya reeducando y qué bueno que nuestra música tiene los fundamentos necesarios para poder contribuir a ese cuidado del medio ambiente que tanto necesitamos...

Benito Cortes Padua
Grupo Los Cojolites

Proyecto “Los animales en el son jarocho”: entre la ciencia y la tradición

A partir de los elementos del son jarocho y de información científica, el proyecto “Los animales en el son jarocho” se plantea dar a conocer información, por medio de un vocabulario coloquial, que ha sido generada tanto por la ciencia –por biólogos principalmente– respecto a la historia natural de algunas animales que están presentes en el son jarocho, como por la gente mayor de las comunidades –llamados cariñosamente tíos– que conocen cuentos, leyendas o anécdotas que se han transmitido de generación en generación. De esta manera se busca propiciar un diálogo entre el

conocimiento científico y el conocimiento tradicional con la música como sustento y con ello sensibilizar al público sobre problemáticas ambientales y sobre el carácter antropogénico y no natural que les da origen.

El proyecto referido plantea propuestas para el conocimiento y conservación de la naturaleza que pueden caracterizarse de incluyentes, dinámicas y participativas, las cuales se ven facilitadas al incluir al son jarocho como un instrumento formativo.

En el caso específico de la guacamaya roja, en el proyecto se plantea la reintroducción de esta especie de ave en la región de los Tuxtlas,²⁶ que como ya se mencionó, es un ave que ya no se observa en los campos y selvas de esta región. La experiencia de presenciar los procesos de liberación de esta ave ha dado pie a la construcción de versos para ser cantados en el fandango y formar parte del repertorio del son jarocho, por ejemplo:

Vuelve en toda la región
sierra, llanos, selvas, playas
la alegría de una misión
que no se mide por tallas
viva la reintroducción
de todas las guacamayas.
A.F.²⁷

Antes de que yo me vaya
que me toquen el violín
que lo escuche San Martín
también la manta y la raya
que vuelan libres al fin
de nuevo las guacamayas.
A.F.

²⁶ Este proyecto tiene como referencia a los siguientes esfuerzos: i) el trabajo de investigación llevado a cabo por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ii) la aportación del parque Xcaret del estado de Quintana Roo, lugar donde se reproducen las guacamayas rojas como parte del programa de Reproducción de especies en peligro de extinción, y iii) la reserva ecológica La otra opción A.C., dentro de la cual se liberan los individuos de dicha especie y que cuenta con voluntarios de las comunidades aledañas, quienes son pieza clave en el éxito de este proyecto de reintroducción llevando a cabo labores de monitoreo y protección de los ejemplares liberados.

²⁷ Aldo Enrique Vázquez Flores, versador, jaranero y promotor cultural de la región de los Tuxtlas, Veracruz.

No sólo se ha llevado a cabo una investigación bibliográfica y de campo para estructurar la información sobre la guacamaya roja, sino también para otras especies, como el pájaro carpintero, lo cual ha permitido involucrar a las personas en la observación de aves. Dicha actividad requiere de mucha mayor participación de la sociedad,²⁸ a pesar de las iniciativas que ya se han puesto en práctica en todo el país. Asimismo, se puede señalar que en los casos de la víbora de cascabel²⁹ y la iguana,³⁰ más otras especies animales, requieren ser abordados desde el punto de vista científico y tradicional con esfuerzos más sistemáticos y profundos.

En este contexto, algunas de las personas que están inmersas en el son jarocho, y que combinan esta música con su profesión o actividades de la vida diaria opinan, respecto a la incorporación de temas relacionados con los animales dentro del son jarocho:

Un buen día se encontraron el son jarocho y la biología... en el trabajo con los niños, poner en las diapositivas la imagen del animal en cuestión....el hablar de la cuestión técnica, de lo que se alimenta el animal, de su nombre científico, las características del animal, el ambiente en donde vive, y todo eso. Cuando terminaba esa cuestión, la parte técnica, nosotros tocábamos el son, entonces, se abría una serie de expectativas en los niños que era inusual. Si nosotros hubiéramos tocado y explicado o se hubiera explicado sin la música quizá no hubiera tomado esa doble fuerza. Pienso que es un proyecto que va evolucionando bien y que además tiene el sustento de la tradición...es perfecto para la didáctica (J. Mizzumi Guerrero. Entrevista personal. 02 de febrero 2014).

Julio Mizzumi Guerrero.

Director del Grupo Yacatecuhtli.

Maestro de nivel preescolar.

...es evidente que de la salud y el bienestar de los animales depende, en muchos sentidos, la salud y bienestar de nosotros...yo creo que a mucha gente le gusta el son jarocho, entonces puede ser un buen elemento que refuerce la educación ambiental, el interés, preocupación y, la participación

²⁸ En el tema de observación de aves se puede consultar el trabajo, publicaciones y actividades de Bruja de monte A.C. www.brujademonte.com

²⁹ Para profundizar en el tema conservación de la serpiente de cascabel se puede consultar más información en Centro Mexicano de la Cascabel www.centromexicanodelacascabel.org y el trabajo de coatzin A.C. www.coatzinmx.wix.com/coatzinwildline

³⁰ En el tema de la iguana se consultó la experiencia y trabajo de yocatl Consejo para la Conservación de la Biodiversidad de los Pueblos Indígenas A.C.

en actividades de protección del ambiente, de protección de las especies, de reintroducción de distintas especies... (M.A. Pasillas Valdez. Entrevista personal. 02 de febrero 2014).

*Miguel Ángel Pasillas Valdez
Unidad de investigación interdisciplinaria
en ciencias de la salud y la educación
Universidad Nacional Autónoma de México*

Pudimos aprender de esto que se llama “Los animales en el son jarocho”, es una propuesta de educación ambiental...creo que es una puerta importante para seguir conociendo toda esta fauna, todos estos animales que merecen todo nuestro respeto, todo nuestro cuidado y por otro lado la música que forma parte de una tradición importante que nos identifica y que nos da una raíz... (A. Flores. Entrevista personal. 03 de febrero 2014).

*Aldo Flores
Promotor y gestor cultural
Colectivo “Y sigue la mata dando”*

Formas de ver e interpretar el mundo desde el son jarocho

Hoy día el son jarocho está presente en diferentes contextos, se pueden encontrar jaraneros en la ciudad lo mismo que en el campo, en alguna colonia popular o en una comunidad campesina, lo que la hace una música incluyente, participativa, que solidariza diferentes formas de ser y de pensar y reúne a distintas generaciones. Por lo tanto, los actores sociales que pertenecen y se incluyen en este movimiento cultural cumplen diferentes funciones en la sociedad: campesinos, obreros, policías, biólogos, ingenieros, dentistas, choferes, maestros de diferentes niveles escolares, madres de familia, fotógrafos, taxistas, licenciados, historiadores, antropólogos, estudiantes y hasta músicos de diferentes géneros.

Es precisamente en estos espacios colectivos en donde hallamos una gran diversidad de formas de pensar, de ser y de interpretar el mundo, donde se ha encontrado que las personas son sensibles a los diferentes temas que tienen que ver con las problemáticas ambientales que se presentan en la actualidad, como en el caso de la contami-

nación del agua y del aire, la pérdida de especies de fauna y flora, la deforestación, etcétera.

En diferentes espacios y momentos se ha presentado la propuesta “Los animales en el son jarocho”, logrando llevar el mensaje de la conservación y sustentabilidad, algunos de estos espacios son proyectos culturales independientes del estado de Veracruz: Centro Cultural Luz de Noche, en el marco de fiestas de la candelaria en Tlacotalpan; Talleres vivenciales de son Jarocho, en San Andrés Tuxtla; Intercambio de libros, en Coatzacoalcos; Espacio de intervención cultural La Casa de Nadie en Xalapa; Jardín Kojima en Otatitlán; Seminario de Son Jarocho y otras culturas, en Jáltipan; así como en los estados de Morelos y Quintana Roo.

Reflexiones finales

Luego de llevar a cabo esta propuesta de arte y educación ambiental a lo largo de varios años, el son jarocho brinda un sinfín de elementos con los cuales se puede conjugar música, ciencia y tradición para llevar a cabo ejercicios y propuestas hacia la sustentabilidad.

Debido a que esta propuesta sólo se ha presentado a un público que se identifica con el son jarocho, hace falta explorar otros espacios en donde esta música no sea conocida y así obtener una perspectiva diferente que enriquezca la presente iniciativa, pues entre más personas están interesadas y aporten ideas y material, la iniciativa se irá consolidando cada vez más y con un carácter multi e interdisciplinario.

La experiencia indica que con las contribuciones del son jarocho, por ejemplo, se pueden fortalecer algunas campañas de reforestación de instituciones como la Comisión Nacional Forestal (Conafor), la cual implementa cada año esfuerzos de este tipo, con los cuales, además, se propicia tener maderas para seguir construyendo instrumentos musicales, de tal forma que la tradición de esta música asegure su continuidad por muchos años más. Un ejercicio de esta índole se hizo en San Andrés Tuxtla, Veracruz, en la casa de la cultura con una respuesta favorable por parte de los músicos jóvenes y viejos.

Todo lo anterior muestra que es posible seguir trabajando en un proyecto que conjunta ciencia y tradición, sin anteponer la una a la otra, pero sí apoyándose en el son jarocho, de tal manera que se integren distintos elementos que permitan lograr un camino dinámico hacia la sustentabilidad.

Bibliografía.

- BARRAZA, L. (2006). Educar para conservar: un ejemplo en la investigación socioambiental. En: *Educación para la conservación*. Barahona, A. & Almeida Leñero, L. (Coords). México: Las prensas de ciencias.
- DELGADO Calderón, A. (2004). *Historia, cultura e identidad en el sotavento*. México: Dirección General de Culturas Populares.
- DIELEMAN, H. (2010). El arte como nuevo maestro en la sustentabilidad. *Los ambientalistas, Revista de Educación Ambiental*. (1). Recuperado de : <http://www.cultura21.net/wp-content/uploads/2011/11/Dieleman-Hans-Arte-como-nuevo-maestro-en-la-sustentabilidad-revista-Los-Ambientalistas-no.-1-20102.pdf>
- FIGUEROA Hernández, R. (febrero de 2014). *El son jarocho en los Estados Unidos de América. Globalizaciones, migraciones e identidades* (tesis de doctorado en historia y estudios regionales). Xalapa: Universidad Veracruzana. Instituto de investigaciones Histórico-Sociales. 323 p.
- FIGUEROA Hernández, R. (2007). *Son Jarocho. Guía histórico – musical*. Xalapa: Conaculta/fonca.
- GÓMEZ de Silva, H. & Oliveras de Ita, A (Eds). (2002). *Conservación de aves. Experiencias en México*. México: cipamex.
- GONZÁLEZ Soriano, E., Dirzo, R., & C. Vogt. (Eds). (1997). *Historia natural de los Tuxtlas*. México: Instituto de biología, unam/Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad e Instituto de Ecología.
- KAREEN, Khon & Ramírez, L. (17 de junio del 2006). *La influencia del arte en la educación ambiental y como incide en patrones de comportamiento*. Recuperado de: <http://nomadsunited.com/pdf/edustudy.pdf>
- LEYTON Ovando, R. (2001). *Los culebreros, medicina tradicional viva*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- MORENO Nájera, A. (comp.). (2009). *Presas del encanto. Crónicas de son y fandango*. México, D.F. Ediciones del programa de desarrollo cultural del sotavento.
- PÉREZ Expósito, L. (agosto de 2006). La educación musical y el aprendizaje de la diversidad cultural. *Reencuentro*. 46: 01-12.
- PÉREZ-HIGADERA, G., López-Luna M.A. & M. Smith, H. *Serpientes de la región de los Tuxtlas, Veracruz, México. Guía de identificación ilustrada*. México, D.F. Universidad Nacional Autónoma de México. 2007.
- PRIETO Dorantes, L. (abril 2009). *El son jarocho y sus actores: identidad y cambio en las prácticas* (tesis de licenciatura en sociología). México: unam, Facultad de ciencias políticas y sociales, 155 p.

REYES, J. & Castro, E. (enero-abril de 2013). Educación ambiental y arte: la terca fe en la vida. *Decisio. Saberes para la acción en educación de adultos*. (34): 3-10.

SÚCAR Súccar, Shafia. (coord.) (2011). *Visiones Iberoamericanas de la Educación Ambiental. Memorias del foro Tbilisi +31*. Guanajuato: Editorial de la Universidad de Guanajuato.

CAPÍTULO 12

El agua estancada de la cultura y su crisis ético-estética desde el río

Diego Echeverri³¹

Para nuestra cultura contemporánea global más o menos occidentalizada, no tanto por su ciencia cuanto por su sistema económico, son con seguridad extraordinarias aquellas teorías del origen de la naturaleza de los presocráticos. Cualquiera no puede más que sorprenderse del ingenio de Tales de Mileto y sus planteamientos, según los cuales el agua estaba presente en todas las cosas, ya como humedad, ya como calor, si además consideramos que aquellas observaciones no estaban mediadas por ningún dispositivo tecnológico más que la propia sensación del filósofo. No tiene sentido pensar a estas alturas si tal o cual elemento de la naturaleza es el origen y sustrato de todas las cosas, sino ver cómo cada elemento es fundamental para el otro (que nos ubicaría de inmediato en el enigma de la complejidad) y reconocer en los presocráticos una época en la que la ciencia no estaba divorciada de la naturaleza (y no decimos del mito porque es justamente Tales de Mileto el que inaugura el pensar desde la misma naturaleza, la física), de la filosofía, del cuerpo y de la palabra.

Hay otro acontecimiento inaugural interesante en torno del agua al que vale la pena referirse, esto es, la afirmación de Heráclito de que “En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]”. Dicha afirmación no sólo va a devenir en la otra proposición de que “todo fluye” y en el pensamiento acerca del carácter cíclico del tiempo (cronológico, meteorológico y hasta psicológico), sino también,

³¹ Es profesional en Gestión Cultural y Comunicativa y Magíster en Hábitat de la Universidad Nacional de Colombia sede Manizales, Productor y Realizador Audiovisual. Este artículo es parte de su tesis de maestría “Cuentos del hábitat: transitos por la intimidad y la resistencia”, que realizó en el Grupo de Pensamiento Ambiental, con la tutoría de la Doctora Patricia Noguera de Echeverri, y que recibió la distinción de Laureada en el 2014.

digámoslo, como lo enseñan los filósofos: ontológico, ya que cuando se dice “quienes entran y no entran, son y no son”, es de suponer se refiere a los seres humanos, lo que por cierto no quiere decir mucho de ese “ser”, al menos en esta afirmación, porque allí no se ve ninguna permanencia ni un rasgo de identidad; se puede decir que ni los ríos son los mismos, puesto que sus corrientes se renuevan a cada instante, o sea que son más o menos discontinuas, ni tampoco nosotros cuando entramos al río, todos lo hemos hecho, siempre estamos de cierta manera inestables. Por ello construimos una barca o canoa, para reducir esa inestabilidad e incertidumbre legendaria que produce el agua. Esta reflexión desemboca en dos paisajes distintos, por un lado, construimos la canoa para sobrevivir del agua y convivir con ella o, por otro lado, no sólo para sobrevivir de ella sino para dominarla. Para los primeros, dicho río es su hábitat y fuente de alimento; para los segundos, materia prima, o sea recurso, y fuente de riqueza.

Hoy sabemos que el agua está presente en todos los estados (hielo, vapor y lluvia) y por tanto entre uno y otro, y que dicho proceso o ciclo es fundamental para la energía que recibe el planeta, el clima terrestre, las formas de la superficie y por supuesto la biosfera.

A la atmósfera llega agua por evaporación desde toda la superficie del planeta. Esta evaporación es balanceada en el largo plazo por la precipitación de una cantidad igual en forma de lluvia o nieve. De los continentes fluye hacia los mares por los ríos. Sin embargo, la distribución espacial y temporal de estos flujos es bastante irregular, lo que da lugar a temporadas lluviosas y secas, a desiertos y a selvas super-húmedas y todos los grados intermedios” (Mesa, 2006: 14.).

El agua está en todas partes, es multiforme y multifuncional, es la fuente de la vida e incluso, como lo pensaba el primer filósofo occidental Tales de Mileto, el fin último; está presente en las cosmogonías y mitologías de todas las culturas de la tierra, pero además, ha sido y es el lugar no sólo alrededor del cual cada cultura ha configurado sus maneras de habitar, sino también sus maneras de replegarse en la tierra, fundándola, conquistándola e invadiéndola. Egipto con su mítico río Nilo y Roma con sus avanzados Acueductos nos remite a estas dos maneras inherentes de construir una cultura o un imperio a través del agua. Pero ante todo, el agua es un elemento vital.

El agua purifica, transporta, disuelve, conduce calor, energía, nutrientes, es el elemento fundamental del paisaje, de la agricultura, de la industria, de la vida doméstica. Puede transmitir enfermedades, desencadenar inundaciones, deslaves y muerte (Mesa, 2006: 165).

Basta con imaginar cómo es que se levantó una montaña y luego como ésta se partió y fluyó un río, para consentir admirados que dicho evento, acaso catastrófico, es enorme, y que con razón los poetas han previsto en ello y descrito la mítica y épica empresa de uno o varios dioses. Que cada una de esas deidades que personifican tal o cual aspecto o elemento de la naturaleza esté incluido dentro de esta o aquella genealogía y cosmogonía no responde tanto a una suerte de “poner orden” en una línea de tiempo más o menos humano, sino a una especie de “puesta en escena” de una cultura. Más acá, de esos cuentos encantadores del pensamiento mítico-poético o de la creencia de tantas culturas en esa suerte de animismo de la naturaleza (que por cierto, ha resistido con creces en muchos lugares la avanzada de la devastación que viene detrás del progreso), es posible encontrar acontecimientos anteriores (prehistóricos y prehumanos) que nos hablan en una lengua que se cuele o se desborda de los números y las palabras que solemos usar para explicarla y precisarla, en una lengua deslenguada como la llama José Luis Pardo.

No hay lengua sin historia, no hay naturaleza sin historia, pero la Naturaleza tiene su propia historia y su propia lengua. La Naturaleza sin la Historia es como la mítica montaña de la eternidad, la solidez pétrea, antes de haber recibido una sola impresión. Las aguas de la lluvia chocan contra una sus caras, y cada gota se evapora al instante: la montaña no ha *sentido* nada. Hace falta que este desencuentro se repita una y otra vez hasta que un día, a fuerza de chocar contra la montaña, las aguas dejan una *huella*, se abre un *cauce*, hacen una señal, una grafía en ella. Esa *impresión* es al mismo tiempo un *gesto*, una expresión de la montaña: lo expresado es el agua o, más bien, la fuerza con la que el agua impacta la montaña” (Pardo, 1991: 45).

A esta montaña la anteceden movimientos complejos y lentísimos (que los geólogos han explicado suficiente pero tal vez no satisfactoriamente) para nuestra percepción, que para la lengua de la tierra implica una especie de recomposición de sus condiciones de equilibrio o estabi-

lidad. La tierra remota se avoca a través de un pliegue y un repliegue inconstante, asume una contorsión (gesto), y en esa conmoción cambia de apariencia, se reviste con una nueva geografía (ese es su hábito milenario), aquí planicie, allí valle, más allá laderas, lugares en los que por lo demás se van a imprimir unas huellas por el contacto entre una superficie y otra. La montaña se conmueve con cada precipitación, su dureza consiente ese fresco contacto y pacientemente se va dejando marcar por esa agua que la baña, le concede una fisura para alojarla dentro de su dura piel, otorga (hace sitio) silenciosamente en su cuerpo una grieta para dejar fluir allí esa agua que le evoca el cielo.

La lluvia se sigue desbocando en la montaña, hasta que empieza a resonar un hilo de agua, la lluvia se desagua por la dura roca hasta que cae llevándose consigo algunas piedras. La roca le va abriendo paso a esa corriente, que si bien se va a contener (con la piedra) en una oquedad aquí o más abajo, en poco tiempo va a ser una quebrada, cañada o garganta desembocada. La tierra invoca al agua y el agua provoca a la tierra para que montaña y río se desboquen. La montaña le da un lecho al río y una cuenca para que pase entre ella. El río le da miríadas de peces y un dulce canto. Entre ambos crean un paisaje, un *hábitat* para nuevos animales, entre ellos el ser humano, para que puedan devenir sentidos como lo hicieron ellos dos antes, y ese *hábito* inagotable de devenir sensible, de dejarse marcar, y ceder un lugar, una nueva apariencia (geografía, máscara, disfraz), otro atavío que conmemora e inaugura un encuentro que permanece. “El encuentro de ese hábitat configura el paso de la ‘geografía física’ a la ‘geografía poética’, del mismo modo que la montaña sólo adquiere sensibilidad cuando la corriente de las aguas la separa de sí misma al romperla virtualmente en dos mitades entre las cuales se abre paso el lecho del tiempo” (Pardo, 1991:46).

El tiempo remoto en el aire, en una nube, en el rocío o en una lluvia torrencial, o el tiempo presente sobre el lecho rocoso de la tierra (o del espacio) arrastrando piedras, creando nuevas sinuosidades y curvas, es siempre un tiempo que hace, un ecosistema. “Para salvaguardar la Tierra o respetar el tiempo, en el sentido de la lluvia y el viento, habría que pensar a largo plazo y, por no vivir en él, hemos olvidado pensar según sus ritmos y sus alcances” (Serres.1991:55). Ese tiempo que hace es el tiempo que persiste en la dura roca y es el tiempo que hace que la montaña espere pacientemente el momento para tenderle un lecho al río. Ese tiempo (ahora medible por los meteorólogos) irregular e impredecible, no tanto porque no podamos prever ciertas

instancias (constantes, patrones) o movimientos, sino porque no podemos, nosotros mismos, entrevernos y entre-tenernos en esos accidentes centelleantes, pero sobre todo, porque antecede a nuestra historia y a nuestra lengua. Por lo demás, ese tiempo que hace es para nosotros tan incomprensible, porque pertenecemos a un tiempo que pasa, de corto plazo, acaso destructivo (cuando la construcción requiere de largo plazo), porque quiere todo para ya, calculado, medido, dominado y explotado.

Así pues, los ecosistemas del planeta tierra son ese tiempo que hace: lluvia, roca, río, pez, arbusto; tiempo-corriente de aire o de agua, tiempo-hábitat de montaña, de árbol, de fruto, de flor, de reptil y de ave, tiempo-hábito para el encuentro y el desencuentro. La tierra a través del río evoca al mar y éste tal vez a través de un navío invoca a aquella; el cielo convoca al viento y este se avoca a aquel. Todos se entremezclan en esa lengua deslenguada, procurando siempre un nuevo contacto (encuentro o desencuentro), que marque una nueva huella, otro cuerpo, otro sistema, para devenir renovado y radiante.

Ningún organismo individual puede existir aisladamente. Los animales dependen de la fotosíntesis de la plantas para cubrir sus necesidades energéticas; las plantas dependen del dióxido de carbono producido por los animales, así como del nitrógeno fijado en sus raíces por la bacterias; finalmente, plantas, animales y microorganismos regulan la biosfera y mantienen unas condiciones aptas para la vida (Capra, 2003: 28).

Capra nos recuerda la teoría Gaia de James Lovelock y Lynn Margulis. Si bien la raza humana es un componente de ese maravilloso cuerpo de Gaia, su pretensión pareciera más bien la de querer aislarse, pero no puede, porque necesita de todo los otros elementos para vivir, y para ello, ha intentado suplir la energía “disponible”, renovable o no renovable, para su confort, que a estas alturas se puede decir que ha desbordado la satisfacción y la paz inmanente al habitar natural y poético, recordando a Heidegger. La pretensión de comprender la lengua de la tierra por medio de su propia lengua, no devino justamente de ese hábito propio de la naturaleza de encontrarse y mezclarse, de avocarse e invocarse con esa otra superficie o cuerpo, sino de revocar y amordazar esa lengua de la tierra que se ha desplegado durante millones de años, bajo su propia lógica (o logos o lenguaje) por lo demás dominante y autodestructiva.

Para ser eficaz, la solución de un problema a largo plazo y de máxima amplitud, debe al menos igualar su trascendencia. Aquellos que vivía en el exterior y en las épocas de lluvia y de viento, cuyos gestos indujeron sistemas duraderos a partir de experiencias locales, los campesinos y los marinos, hace tiempo que han dejado de tener la palabra, si es que alguna vez la tuvieron; somos nosotros los que detentamos, administradores, periodistas, científicos, todos hombres de corto plazo y de especialidades punta, responsables en parte del cambio global del tiempo, por haber inventado o propagado medios e instrumentos de intervención poderosos, eficaces, beneficiosos y perjudiciales, incapaces de encontrar soluciones razonables puesto que estamos inmersos en el tiempo breve de nuestro poderes y prisioneros en nuestros estrechos departamentos (Serres, 1991: 57).

Como afirma Michel Serres, estas figuras del labrador y del navegante en efecto han perdido la palabra, la cual ha sido desplazada hacia los comerciantes y un poco menos a los intelectuales. Palabras de comerciantes y la mayoría de los intelectuales, no son más que palabras de corto plazo, más no de corto aliento, pues ya llevan más de trescientos años, y parece que los pretextos y artilugios del desarrollo y la sostenibilidad quisieran perpetuarlas.

El significado más próximo y básico de la cultura (*collere*: cultivar, habitar) como cuidar (mirar por), que es una de las maneras primordiales del habitar siguiendo a Heidegger (1994) parece que no encontrara lugar en las sociedades contemporáneas, metidas todas en el paradigma del desarrollo que es, a fin de cuentas, un sistema de la competencia, de sobrevivencia del más fuerte, de violencia y devastación. Este es quizá otro de los exabruptos de nuestra cultura, heredada directa o indirectamente de Darwin, que asocia la sobrevivencia y la vida a la lucha y el triunfo del más fuerte, cuando en realidad, lo singular de la vida es la cooperación, la retroalimentación, la regulación y la autoorganización, y no la insostenibilidad de las ciudades y metrópolis por ejemplo.

Vale la pena recordar la metáfora de Ícaro, que tan bella y prolijamente ha desarrollado el Maestro Augusto Ángel Maya en su libro *El retorno de Ícaro*.

Para escapar al laberinto que él mismo había construido, Dédalo, el hábil ingeniero cretense, tuvo la peligrosa ocurrencia de construir un par de alas para él y otro para su hijo Ícaro. A pesar de las recomendaciones de su padre, Ícaro echó a volar alegremente, ascendiendo sin temor hasta las cercanías del sol. El calor solar derritió la cera que mantenía unida las lustrosas plu-

mas e Ícaro se precipitó a tierra, sobre la isla que lleva su nombre. En ella no queda sino su recuerdo y su tumba. Este mito simboliza bien la trágica historia de la cultura occidental (Maya, 1992:11).

El hecho de que el nivel de desarrollo científico y tecnológico no responda a las soluciones por ejemplo de los problemas ambientales, demuestra la tesis de Ángel Maya, de que en efecto la crisis ambiental es civilizatoria, dicho con sus palabras “una crisis de la cultura”. Quienes tienen la última palabra a fin de cuentas son la industria y el mercado.

El sueño de la independencia del medio físico alimentado por la cultura moderna es un espejismo transitorio. Tarde o temprano la cultura encuentra los límites físicos de su expansión. Es lo que está sucediendo con la cultura actual, sumergida en una de las crisis más graves que haya atravesado cualquier civilización. Se ha logrado la planetización del desarrollo, pero el costo empezamos a sentirlo en la epidermis de la cultura y de la vida. [...]” (Ángel, 1996: 67).

No dejamos de preguntarnos cómo es que teniendo todos los medios a nuestra disposición para afrontar la crisis ambiental, toda la ciencia y la filosofía, que de una u otra forma nos han ofrecido alternativas para cuidar la vida y habitar la tierra de una manera más respetuosa, si-gamos en la encrucijada de vernos arrojados a un deterioro vertiginoso tanto ética –manifestados en los conflictos sociales y políticos del mundo–, como estéticamente –materializados en los espacios urbanos caóticos de las metrópolis y en los ecosistemas devastados alrededor de todo el planeta–. Arriesgar una respuesta no es nada fácil. Solemos pasar de visiones catastróficas a ingenuas esperanzas. Y es que parece que la ética ambiental estuviera reducida a juicios de valor sobre unos hechos más o menos injustificados, que parece operaran de la misma manera que la tecnología y el mercado al que crítica, aludiendo al buen juicio de los otros, por medio de métodos sofisticadísimos de argumentación y de inducción, que al final no dejan mucho espacio para el pensar y acaso para el sentir.

La ética y la estética no es un problema de juicios de valor, absolutos o relativos, y ni siquiera de hechos, sino que es un “arremeter contra los límites del lenguaje” (Wittgenstein, 1990: 37). Por eso quizá la ilusión de devenir preferiblemente en esa lengua deslenguada de la tierra, antes que dentro de grandes conceptos o sistemas de tal o cual teoría. La cuestión más bien es como nos resguardamos o nos exponemos en ese doblez de devenir sensible y devenir sentidos.

Así, hábitat y hábito son la misma cosa bajo dos puntos de vista, cuya unidad presupone el doble origen del vocablo *Ethos*. Nada se adelanta afirmando que el agua existe como cosa física (en estado de naturaleza) antes de encontrar un hábito con el que vestirse, una envoltura en la que verterse, una máscara con la que hacerse presencia para la montaña, un esquema para inaugurar un presente inamovible; pues sólo llega a devenir sentida gracias a ese disfraz, máscara, hábito bajo los cuales es recordada, invocada, esperada y percibida por la montaña. Decir “recordada”, “esperada” implica que, al pasar el agua por la montaña, el fluir del tiempo se ha abierto un curso que parte en dos mitades la solidez granítica de lo intemporal” (Pardo, 1991: 45-46).

Esta labor de describir la manera en que se va haciendo y configurando una geografía, en este caso un río, es lo que Pardo llama, una geopoética, misma que se expresa en la multitud de formas de la tierra, cuya lengua es deslenguada, en tanto que no está codificada y no está, digamos, estructurada o configurada como una estructura o un sistema. Dicho de otra forma, es una lengua desigual y exuberante que si bien pasa por la retícula de los diferentes métodos científicos, esta lengua siempre encuentra otras maneras y otras formas de escabullírsele a las razones lineales y las palabras unvocas de nuestra falta de cultura más o menos occidental. Por lo demás, las relaciones que subyacen en la profundidad de la tierra, del mar, del cielo y en los rayos del sol, aunque las conozcamos, y tengamos ecuaciones para nombrarlas y luego para explotarlas, no quiere decir, que por más que el animal humano haga parte de la misma naturaleza (aun con todo y su desarrollo tecnológico), su racionalidad, su accionar y su impacto sobre el medio, denota más bien una perversión trágica que, por más que la pensemos, no terminamos de comprender. La necesidad inherente al ser humano de transformar y usar la energía no justifica el desbalance o desequilibrio que produce esa necesidad suya inherente y arcaica de procurarse calor, energía y confort. Basta recordar que la actividad humana, en la deforestación, la reducción o deterioro de las cuencas, entre otras causas por la actividad de las hidroeléctricas, en fin, ha impactado el ciclo natural del agua que se distribuye en el mar y en la atmósfera.

Todo lo anterior quizá encuentre una de sus principales causas en una serie de escisiones fundamentales que ha generado la crisis ambiental actual y que Patricia Noguera siempre recuerda en las palabras de dos de sus maestros: Edmund Husserl y Augusto Ángel Maya, a saber, que es una “crisis de sentido” (de las ciencias particularmente), y una “crisis de la cultura”

o “crisis civilizatoria”; dicha escisión que la ha desarrollado juiciosamente Noguera, es sin más, la escisión entre sujeto y objeto, naturaleza y cultura, y cuerpo y tierra, que a su vez devinieron de la separación que hizo Platón entre mundo de las ideas y mundo de las apariencias. Suturar estas escisiones ha sido y es una de las grandes empresas de esta autora y su (nuestro) grupo de pensamiento ambiental. En uno de sus tantos trabajos sobre ética-estética (Noguera, 2007:10), comenta parte del pensamiento de Guillermo Hoyos Vásquez, por lo demás, traductor extraordinario de Wolfgang Hanke y también pensador ambiental. Hanke en la traducción y cita de Hoyos

Desde hace mucho tiempo –desde la superación del mito por la física de Tales de Mileto es propio de la época aprovecharse de todas las fuerzas celestiales: el agua de la fuente, la lluvia de la nubes, el soplo de los vientos, el ardor del sol, el rayo de luz. Y en sacralidad arcaica también la tierra nutricia o los ríos productores de parajes y los mares que unen son divinos. Quien los pone a su servicio es obvio que no vuelve a agradecer por luz y aire, pan y vino. Lo que alguna vez tuvo por don se ha transformado ahora en reservas disponibles para promoción de la técnica moderna. Todas las “cosas” son entidades exclusivamente en cuenta reserva de energía disponible para el fomento, regulación y aseguramiento de lo técnico. Nosotros consumimos y gastamos la tierra por ‘placer’ o, como dice otra versión, por “avidez”. Y la avidez, ansiosa por saquear cada vez más con menos miramientos la naturaleza, se comporta astutamente. Nuestra raza taimada encuentra siempre caminos más complicados y métodos más violentos para transformar las fuerzas celestiales en energía” (Hoyos,1989: 48-49).

Si consideramos que de la misma naturaleza, con sus formas de autoorganización y autorregulación, emerge siempre un *ethos* (hábitat y hábito) singular para cada nicho, terruño, región, esfera, entonces tenemos que decir que la lengua deslenguada de la tierra no ha sido más que codificada, precisada y amputada, y reducida, a fin de transformarla para ser, como suelen decirse en el argot comercial, aprovechada, explotada y exportada. Pero en esa transformación, unas veces meramente técnica otras veces simplemente poética van a emerger nuevas cosas que van a dar cuenta de esa relación del animal humano con la naturaleza; cosas como: fuentes, puentes, acueductos, lavaderos, baños, piscinas, represas, hidroeléctricas. Todas estas cosas dan cuenta de una domesticación del elemento agua, en la que se va a dar una relación más o menos cercana y cordial con ella, salvo en la hidroeléctrica.

Dicha domesticación del agua que va a suplir ciertas necesidades e incluso placeres a una persona, familia o región determinada, por cierto, geográficamente, también va a sufrir algunas transformaciones obviamente dependiendo de cada una de las cosas en las que se vierta: vaso, jarra, tanque, pozo, fuente, piscina, represa, etc. De acuerdo a cada uno de estos, digámoslo, continentes, va a adquirir otras cualidades y funciones, desde las más básicas para el ser humano, hasta las más extravagantes, como una botella de agua o una represa, que va a tener unas implicaciones éticas en el ser humano. De cierta forma, estas cosas que ha inventado el hombre para acercarse al agua no son sino un medio técnicamente eficaz, un proceso supuestamente connatural al hombre, y todas ellas suelen devenir de un río.

Hay algunos aspectos del agua en la poética que vale la pena tener en cuenta antes de proseguir con nuestra reflexión estética alrededor del uso y las diversas formas y funciones del agua en el mundo de la vida humano. Considerando esta apoteosis del agua en su forma como río ya no geográficamente sino geopoéticamente, podríamos nombrar cuatro condiciones, cualidades, y aspectos en sus diferentes maneras y modos de ser, a saber: fluido, creador de paisaje, fresco y dulce, y digamos cantor. Cada uno de estos modos se complementa para dar lugar y vida a lo que percibimos y reconocemos como río. Podemos decir que primero fue cantor porque esa turba innumerable de gotas que es la lluvia, suena, suena por el contacto con el aire o entre ellas mismas, o al chocarse con la superficie de la montaña. Es posible que antes haya sido fresco y dulce en una nube por ejemplo. El río canta ya en ese repicar repetitivo (en ese hábito) de la lluvia sobre la montaña. Luego, su paso superficial o profundo dentro o fuera de la montaña, mientras va dejando marcada esa huella o ese tatuaje en su piel, que luego va a ser el lecho de un río, otro cuerpo, otra geografía, otro paisaje, resuena suavemente y reiteradamente hasta que retumba la montaña, y el río por fin se desboca estruendoso y catastrófico.

El río crea a su paso una nueva geografía, un nuevo paisaje, en el que van a llegar unos pájaros a imitar su canto, nuevos animales a beber de esa agua dulce y fresca, el viento a jugar con la vegetación y una mujer a bañarse. Estas nuevas geografías no son creadas porque es un logos, puesto que no tiene palabras, ni mucho menos verdades, sino una lengua deslenguada. Y justamente crea, porque fluye. Fluye y crea unas condiciones favorables para que a su alrededor cualquier especie se refresque y se alimente con su agua dulce, esa agua fresca que nos despeja, nos alivia y nos renueva. Es en este sentido que el agua no sólo influye en ciertos es-

tados del ser humano, sino que esas cualidades inmanentes a ella, como ya lo dijimos, sugiere un *ethos*, es decir, un hábitat y un hábito de la tierra, que bajo las nuevas formas impuestas por el ser humano obviamente va a adquirir otras cualidades materiales e incluso morales.

Las transformaciones del agua en medios para la necesidad o avidez humana en otra perspectiva son también malformaciones y perversiones de la misma (la situación del agua en una hidroeléctrica por ejemplo). Dicho enunciado no es sólo un juicio de valor sino una constatación de que en ese cambio que impone el hombre a esa agua, niega sus cualidades inmanentes: fluido, y dulce y fresco. La transparencia y pureza del agua en zonas montañosas no son sólo juicios de valor o imágenes de poetas, sino imaginaciones materiales como nos lo enseña Bachelard, y condiciones y cualidades reales del agua. “Si supiéramos encontrar, a pesar de la cultura, un poco de ensoñación material, algo de la ensoñación ante la naturaleza, comprenderíamos que el simbolismo es un poder material” (Bachelard, 1993: 205). El río no sólo va a ser la “materia prima” de ese desarrollo tecnológico del hombre, sino una trama y una imagen universal con la que los poetas van a configurar ético-estéticamente sus poemas. Esta imagen-río es, recordando a C.G. Jung, un arquetipo, pero por otra parte va a aparecer frecuentemente en los sueños y el inconsciente de los hombres. El río en la mente del hombre va a pasar de imagen a cualidad, luego a sustancia.

Esos impulsos oníricos nos trabajan, tanto para el bien como para el mal; simpatizamos oscuramente con el drama de la pureza y la impureza del agua, ¿quién no experimenta, por ejemplo, una especial repugnancia, irracional, inconsciente, directa, por la orilla sucia?, ¿por el río ensuciado, por la basura y las fábricas? Esta gran belleza natural opacada por los hombres despierta rencor (Bachelard, 1993: 209).

Imaginemos, por ejemplo, sólo dos de las consecuencias e impactos sobre el paisaje que produce una hidroeléctrica, considerando de antemano las cualidades y condiciones del agua del río, fresca y dulce, fluida, y más o menos superficial y transparente. En una central hidroeléctrica al río se le arrebatan sus cualidades y condiciones connaturales. La captación es una captura, un rapto en el sentido que desplaza y somete su hábitat y su hábito natural, luego va a ser no sólo física y geográficamente sino, digamos, moralmente, un desvío, un extravío y una forma de perversión. En la presa y aguas abajo de la central el río es literalmente un agua mala. En la presa ya no tiene la libertad de fluir, o sea ya no cocrea

un paisaje, antes al contrario, su prisión distorsiona ese paisaje. Ya no es un agua fresca que por cierto es una cualidad y una condición de su relativa superficialidad, porque ahora es un agua profunda y oscura.

Si pudiéramos seguir las consecuencias de lo que simboliza un agua estancada en el inconsciente humano o en la imaginación de los poetas, dicho recorrido seguramente sería demasiado triste y brutal. El río ya no canta, sino que guarda un silencio siniestro. El ruido que más sobresale alrededor es el ronco rugir de las máquinas generadoras, deja de ser río para convertirse en energía no renovable para el consumo humano, y lo que queda de esa agua vital, antes fresca y dulce, y ahora oscura e insana, vuelve a su lecho natal a intentar recuperar su aliento y su pureza arrebatada. Ese río por lo demás, digamos culturalmente, ya no tendrá ese respeto y esa admiración que solía tener entre los habitantes de las veredas alrededor de su cuenca. Aquellos seguramente abandonarán también los hábitos que habían construido con ese río, pescar, bañarse, cocinar, etc. Evidentemente no hay un final feliz para la historia de éste que fue atrapado en una hidroeléctrica por una corporación productora de energía o por la necesidad de consumo o avidez del ser humano. Da lo mismo. La responsabilidad recae sobre esta “raza taimada que cree saber la hora” como dijo el poeta Hölderlin.

Para finalizar, vale la pena volver sobre el asunto propiamente estético que rodea a esa cosa-máquina que es una hidroeléctrica. En principio su escala desborda de sobra la escala humana y a menudo irrumpe abruptamente el paisaje. Culturalmente simboliza la avidez y la arrogancia del antropocentrismo. Técnicamente, “lo cultural” y “lo ambiental” por andar todo el tiempo separados, ha perdido su posibilidad de incidir en el desarrollo tecnológico o económico, no han pasado a ser más que programas y en todo el sentido (bélico) de la palabra, una estrategia, con la cual validar o justificar la operación, la explotación y devastación de la tierra. Es más o menos lo que pasaba en el arte occidental del siglo xix con la consigna del “arte por el arte”, cuyo principio se reducía a la autonomía del arte, del resto de actividades humanas. Sólo hasta la emergencia de las vanguardias este prejuicio del mundo artístico sería puesto en crisis, en favor de un arte que tuviera que ver con la vida real. La crisis del “arte por el arte” por cierto traería una crisis en el figurativismo, que para André Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan, 1971) no es más que una especie de desbalance entre la forma y la función, obviamente en este caso de nuestro río y la hidroeléctrica, con prevalencia de la función en detrimento de la forma. Lo mismo pasa en la técnica cuyos productos pierden en muchos casos ese diálogo entre la forma, la materia y la función.

Leroi-Gourhan ofrece un ejemplo esclarecedor en el que compara un automóvil italiano y uno estadounidense, y concluye que de acuerdo con determinada adecuación o aproximación funcional, finalmente sirven para lo mismo, es decir, cumplen la misma función, lo que cambia es su forma. Y ello porque según él, hay allí una herencia figurativa de la etnia, una manera de poner a dialogar esa forma con su función y sus materiales, y a lo que va a llamar un “velo decorativo”. A partir de estos presupuestos se puede rastrear siempre ese “velo decorativo” en sillas, hachas, automóviles e incluso cohetes. “Toda fabricación es un dialogo entre el fabricante y la materia, abriendo un nuevo margen de aproximación funcional” (Leroi-Gourhan, 1971: 298). También va a considerar el ritmo, que para él también son creadores de formas. “Desde un comienzo, las técnicas de fabricación se sitúan en un ambiente rítmico, a la vez muscular, auditivo y visual, nacido de la repetición de gestos de choque” (pág. 301). Estéticamente, en realidad, una central hidroeléctrica no resiste un análisis profundo, nada más por el hecho de que sus materiales y su materialidad misma no suele dialogar con el paisaje donde se inserta. Desde la estética funcional de Leroi-Gourhan podríamos decir no sólo que su forma no está revestida de ningún “velo decorativo” heredado de tal o cual cultura, sino que su función ha desbordado con creces su forma, por eso las hidroeléctricas no son precisamente cosas “bellas”. Igual que en el “arte por el arte”, su función no es más que la de mantener su autonomía, el desarrollo de sus proyectos, el contenido de su decadencia y el disimulo de sus crisis.

Estamos hablando de una técnica que se desarrolla de acuerdo con ritmos en los que el ser humano (como ser viviente o como agente social y cultural) queda excluido, en beneficio de una masa (de individuos necesitados y consumidores) ávida de energía, pero cuya función real, más allá de suplir esas necesidades de energía, es la de garantizar la subsistencia de esa misma técnica. Es un ciclo vicioso que junto al mercado ha deteriorado muchos ecosistemas y sociedades humanas.

El ritmo técnico no tiene imaginación, no humaniza unos comportamientos sino la materia bruta. Mientras que los ritmos figurativos han hecho desde milenios entrar la Luna y Venus en el círculo del mundo regido por el hombre, convirtiéndolas en actores tranquilizadores en la vasta escena donde el hombre crea y deshace sus dioses, los ritmos técnicos todavía están afanados en penetrar penosamente los primeros espacios siderales (pág. 302).

Más allá de que las centrales hidroeléctricas atrapen un río para generar energía, hay un hecho aún más odioso, que es el de generar energía no tanto para suplir las necesidades de los pobladores de sus veredas o de sus alrededores, sino para consumidores ajenos a esas regiones y lejanos a esas culturas. Esto, por un lado, es prueba de que las grandes ciudades y sus industrias que son las que más requieren de la energía que producen los ríos son insostenibles, y por otro lado, que dicha explotación se hace la mayor de las veces en detrimento de los vecinos del río. No sólo capturan un río y lo estancan, rompiendo los ciclos naturales de un ecosistema, sino que desplazan o arruinan comunidades enteras, denigrando lo humano.

Ya hemos comprobado que ético-estéticamente una represa no tiene ni una función ni una forma que justifique su operación. Obviamente la ideología del desarrollo y la sostenibilidad, la técnica y el mercado sí la justifican. No dejamos de imaginar esa agua fluida, fresca y dulce del río, tan rica en mitologías y poéticas, reducida a un agua estancada y oscura. Y no podemos dejar de pensar en esa central hidroeléctrica como un campo de concentración sombrío y espantoso. En efecto una central hidroeléctrica, igual que una plataforma de extracción minera, son un símbolo de nuestra falta de cultura. La detención del cauce de un río en una represa es justamente una reducción del tiempo de la naturaleza que hace, al tiempo del desarrollo que pasa. El tiempo de la técnica y del mercado es esta enajenación y esta parálisis que arrasa con todo y no nos da tiempo de sentir nuestro propio cuerpo y consentir nuestra tierra. El río de Heráclito estancado en una presa no significa otra cosa más que la muerte.

Bibliografía

- ÁNGEL Maya, A. (1992). *El retorno de Ícaro*. Bogotá: PNUD.
- ÁNGEL Maya, A. (1996). *El reto de la vida*. Bogotá EcoFondo.
- BACHELARD, G. (1993). *El agua y los sueños*. Bogotá: FCE.
- CAPRA, F. (2003). *Las conexiones ocultas*. Anagrama.
- HEIDEGGER, M. (1994). Construir, habitar, pensar. Traducción de Eustaquio Barjau. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994. Recuperado de http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm

- HOYOS V., G., (1989). Elementos filosóficos para la construcción de una ética ambiental. En *Memorias Seminario Social sobre Ciencias Sociales y Medio Ambiente*. Bogotá: ICFES.
- LEROI-GOURHAM, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela.
- MESA Sánchez, O. (2006). ¿A dónde va a caer este Globo?" Acerca del futuro de la Tierra. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- NOGUERA. (Mayo de 2007). *Revista Gestión y Ambiente*. 10 (1). Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.
- PARDO, J. (1991). *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Colección Delos.
- SERRES, M. (1991). *El Contrato Natural*. Valencia: Ed. Pretextos.
- WITTGENSTEIN, L. (1990). Conferencia sobre ética. *Pensamiento Contemporáneo*. Barcelona.

CAPÍTULO 13

Los bestiarios, una lectura educativo ambiental

Elba Castro

Una sensibilidad nos enciende allende la piel humana. Nos abre los ojos, nos levanta las orejas, respiramos silentes, alertas miramos lo que viene. Es nuestro linaje animal. Somos uno entre todos ellos. Somos todos una animalidad. Nos vemos en ellos y pensamos en nosotros, y pensamos en ellos con nuestros diminutos ojos con lentes racionales.

Los bestiarios son la experiencia fresca de una ruptura antropocéntrica. Son regalo de la literatura para tocar la naturaleza, la que es nuestra y la que nos es diferente para al fin cohabitar el mundo, con los seres más diversos. Más que sólo acercarnos a los instintos, los bestiarios nos alcanzan el universo. Ese todo que nos quedó lejos desde que somos civilizados. Nos inoculan la diferencia y la quimera a la vez que, parafraseando a Arreola, aparecen ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo. Por eso, la poesía y la utopía de los bestiarios se impone como la primera parada de un proyecto que busca indagar sobre lo educativo que resulta para comprender nuestra relación con la naturaleza.³²

Se advierte que para que el mundo literario produzca obras como éstas, es decir, para que construya símbolos, metáforas con animales por medio de las cuales dar un nuevo sentido al mundo, se necesita una época que busque salir de la endogamia, una crisis, una coyuntura para pensar *en uno mismo* y en *el otro* radical. En las crisis suscitadas durante el siglo pasado surgieron algunos bestiarios que pusieron en jaque la concepción occidental del “hombre”, del “humano”. En América Latina se cuentan pocos, acaso una docena de poetas de los bestiarios (o que tocaron el tema)

³² La investigación referida se denominó literatura y naturaleza, y fue iniciada con estudiantes de la licenciatura de biología del Centro Universitario de Ciencias Biológicas y Agropecuarias, de la Universidad de Guadalajara.

en el siglo xx³³ y en México, menos aún. El *Bestiario* de Juan José Arreola comenzó a conformarse con textos publicados a finales de 1958, en la segunda posguerra, en la crisis del humanismo, en la época de crítica al positivismo; por otro lado, la compilación que da origen al Álbum de zoología de José Emilio Pacheco comienza a reunir poemas publicados desde 1969, en tiempos de las primaveras revolucionarias, de la crítica al modelo de explotación de los recursos naturales como vía para el progreso y; los *Zooliloquios, historia no natural* de Silvia Eugenia Castellero, se presenta al iniciar el siglo xxi, en el 2003, en el auge de la denuncia de la policrisis planetaria y de la necesidad de contemplar la naturaleza con más imaginación que certidumbre. Rasgos que veremos plasmados en sus obras.

Así, en el siglo xx la aparición de los bestiarios es un acontecimiento, una contracultura y, hoy en el siglo xxi un consejo de la naturaleza, un ojo que nos sale por la noche, un par de piernas más con que trepar la hierba, cuatro alas que nos llevan a comprender el ciclo de una vida corta. Imaginarios con los cuales podemos abrir puertas a la comprensión de la naturaleza.

La impronta de crisis con la que fueron hechos los bestiarios, posibilita una interpretación ambiental en el siglo xxi acorde con los retos que enfrenta este modelo de civilización. De esta manera, las fisuras abiertas por la teoría ambiental a la cultura establecida y al mundo simbólico que la soporta, pueden ser retomadas con la relectura de los bestiarios; es decir la crítica a la razón analítica, el pragmatismo y la cresta evolutiva que autoconquistamos se pueden testear fuertemente con estas obras literarias. Al mismo tiempo lectura ambiental de los bestiarios se suma al impulso para empujar otra epistemología, esa que demanda entendernos a los seres humanos dentro del todo y a cada uno en una totalidad que, lejos de ser coherente con un alma en cohesión e inteligencia, como pensaba Platón; quizá resulte más contradictoria e imperfecta pero a la vez, más sintiente y creativa para ensanchar nuestra autocomprensión biológica, pues somos de la grey, de los ciclos, de las etapas, de los entramados de vida. La esperanza educativa de hacer una relectura de los bestiarios es, pues que se despierte en nosotros nuestra *humanimalidad*. Es decir, la concepción de nosotros mismos incluidos en la naturaleza y por tanto derivar una ética desde la comprensión de las redes de la vida, mediante poderosas metáforas.

³³ Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Augusto Monterroso, José Emilio Pacheco, Enrique Alonso Imbert, José Juan Tablada, Pablo Neruda, Carlos Fuentes, Helena Garro, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Juan José Arreola (Bacarlett & Pérez: 2012).

Los bestiarios, en el siglo XXI, paso a la construcción de una cultura y de una ética ambientales

Los bestiarios, como construcción literaria gozan de la palabra en potencia. Esa que se interpreta de manera individual, pero que se une a las reflexiones sociales que la circundan. Así, las preocupaciones por el origen de la crisis ambiental de la modernidad nos hacen sospechar que los animales han dejado de estar en el imaginario social para expresar metáforas porque éstos ya no aparecen en nuestra vida cotidiana, “¿dónde están ahora los animales? ¿nuestra lejanía de ellos (en las urbes, en las formas de alimentarnos y en la vestimenta) está relacionado con el abandono de las reflexiones sobre nuestro ser en la naturaleza?” Estas son preguntas contemporáneas formuladas en la filosofía, la antropología y la literatura con una mirada interdisciplinaria e inédita, según el investigador John Berger (Yelin, 2008).

Pero no es sólo esta nostalgia física por los animales ni su trato cosificado en la industria, ni el lado que debemos controlar los humanos para vivir en sociedad lo que nos posibilita una lectura ambiental de los bestiarios. Es además la rebeldía para dar por terminado al hombre como un producto de la civilización inamovible. Es la denuncia de que tanto la ciencia, como la filosofía de la modernidad y la ideología religiosa han caído hondo para separar al ser humano del resto de lo vivo y puesto en la cima del dominio. Es por lo tanto, la coincidencia del pensamiento ambiental y de los bestiarios para reconocer que esta crisis es producida por la forma en la que vemos al mundo y nos relacionamos con él. Coinciden pues en la visión educativo-ambiental para transformar nuestra cultura.

Ahora bien ¿cuáles son estos elementos encontrados en los bestiarios que nos proporcionan una perspectiva educativo ambiental?

1. *La narración, pedagogía de la relación.* Teniendo esclerotizadas nuestras formas alternas a la razón para conocer, somos poco capaces para enfrentar la incertidumbre surgida de la crisis planetaria y mucho menos para generar una ética que nos haga sentir que caminamos hacia la esperanza. Por ejemplo, frente al cambio climático global, ni el lenguaje científico ni sus explicaciones han generado la comprensión y los consensos para poner límites en el uso y la explotación de la energía que genera el calentamiento de

la atmósfera. En cambio, intuyendo la coevolución, es decir, desde una posición de no dominio de la naturaleza, los pueblos que acunaron a las civilizaciones pudieron entender al universo conociendo a los animales. Tejieron historias sencillas con lenguajes claros y profundos que mostraban la complejidad del universo y mostraban los límites de las acciones humanas. En estos imaginarios por ejemplo, las estrellas, “esos animales esféricos” (Bacarlett & Pérez, 2012:100), dan cuenta de la generosidad de este planeta al trazar en el firmamento un camino salpicado de leche que prodiga la vida. En otro ejemplo, en una variante del mito de Orión, éste comprendió que no podía cazar a todos los animales existentes, la lección del límite se la dio Artemisa, diosa de los animales de caza que envió la picadura de escorpión. Esta herencia literaria alcanzó también a los bestiarios, revelando un aprendizaje que relaciona los elementos del mundo con historias de animales, señalando además múltiples causas y múltiples consecuencias.

Silvia Eugenia Castellero (2003), dice de los cocuyos (luciérnagas):

Los habitantes de la tierra que se fue quedando baldía notaron de pronto la fuga de formas equívocas. Salían del río seco. Partían igual que todos en el pueblo, aunque ellas iban en grupo. Una tarde de verano, muchos años atrás, llegaron para asentarse en el brazo fangoso del río, húmedo entonces gracias a las lluvias. Cuando también la lluvia se ausentó, las formas dejaron de parecer insectos acuáticos e inapresables, y aprendieron a volar para sobrevivir a la sequía.

De estas narraciones deviene una ética que no requiere de la certeza para incorporar principios que limiten las acciones humanas. Estas historias no tienen a la razón en el centro de su lección, pero sí dotan de sensibilidad a los pueblos para acotar el comportamiento humano al comprender sus entramados en los procesos de vida.

2. *La metáfora, enseñanza de la subjetividad.* En la conquista del conocimiento, la ciencia poco a poco fue desterrando la fantasía de los bestiarios para dar “lugar a descripciones zoológicas fundamentadas”, en cambio, los bestiarios se mudaron al terreno de las artes (Eudave, en Bacarlett & Pérez, 2012: 94) para expresar en la definición, el encanto de la subjetividad, de la emotividad expresada en la denuncia, en la crítica y en el hálito creativo de presentir otras realidades. La metáfora deja claro que la razón y

la objetividad son limitadas para expresar la riqueza del mundo que conocemos y que nos distancia de él de tal manera que nos sentimos ajenos.

Por ejemplo, una definición científica del bisonte diría:

mamífero artiodáctilo del suborden Rumiantes y familia Bóvidos, caracterizado por su gran tamaño que se distribuye en manadas diseminadas. Las hembras con las crías viven en grupos, pero en esta especie algunos machos maduros también viven en el grupo durante todo el año, menos en la época de celo.³⁴

En la imaginación de Juan José Arreola, el bisonte es descrito así:

Tiempo acumulado. Un montículo de polvo impalpable y milenario; un reloj de arena, una morrena viviente: esto es el bisonte en nuestros días. Antes de ponerse en fuga y dejarnos el campo, los animales embistieron por última vez, desplegando la manada de bisontes como un ariete horizontal. Pues evolucionaron en masas compactas, parecían modificaciones de la corteza terrestre con ese aire individual de pequeñas montañas; o una tempestad al ras del suelo, por su aspecto de nubarrones.

Sin dejarse arrebatar por esa ola de cuernos, de pezuñas y de belfos, el hombre emboscado arrojó flecha tras flecha y cayeron uno por uno los bisontes. Un día se volvieron pocos y se refugiaron en el último redil cuaternario.

Con ellos se firmó el pacto de paz que fundó nuestro imperio [...].

Frente a la riqueza de la subjetividad, tan humana, el lenguaje de la objetividad científica se ve falto de algo, forzado, artificial. La pretendida cualidad de objetividad en la ciencia es también su límite para dar paso al crecimiento humano en la definición del mundo, en este caso de los animales. Descritos del modo científico, los animales aparecen como seres posibles de analizar exhaustivamente en su constitución corporal y comportamental, negando todo misterio (Berger, en Yelin, 2008). Así, hemos sido testigos de cómo “la ciencia convirtió al mundo animal en el mundo más cognoscible de los mundos, nos dice Berger (ídem) lo que, por cier-

³⁴Recuperado de: <http://www.lahistoriaconmapas.com/historia/historia2/definicion-de-gaur-o-seladang-o-bisonte-indio/>

to no estuvo acompañado de un mayor reconocimiento de los derechos de los animales”, sentencia este autor (2008).

3. *La biología, didáctica de la crítica social.* Para hablar de los animales, los escritores mexicanos de los bestiarios del siglo xx indagaron sobre su biología. Por lo que al leerlos enriquecen nuestra comprensión del comportamiento del animal y además lo contextualizan en el tiempo y el espacio que cohabitamos.

Ese es un rasgo de los bestiarios mexicanos del siglo xx, Arreola y Pacheco ubican la crítica de su momento y nos permiten adaptarla a los retos actuales. Así, no hay referencia de la biología del animal sin que se haga referencia a nuestra convivencia con él y a la semejanza del trato que la sociedad actual tiene con los mismos seres humanos. Veamos este texto de Arreola:

Cuadrúpedos de cabeza volátil, las jirafas quisieron ir por encima de su realidad corporal y entraron resueltamente al reino de las desproporciones. Hubo que resolver para ellas algunos problemas biológicos que más parecen de ingeniería y de mecánica: un circuito nervioso de doce metros de largo; una sangre que se eleva contra la ley de la gravedad mediante un corazón que funciona como una bomba de pozo profundo; y todavía, a estas alturas, una lengua eyéctil que va más arriba, sobrepasando con veinte centímetros el alcance de los bellos para roer los pimpollos como una lima de acero.

Con todos sus derroches de técnica, que complican extraordinariamente su galope y sus amores, la jirafa representa mejor que nadie los devaneos del espíritu: buscan en las alturas lo que otros encuentran al ras del suelo [...].

Silvia Eugenia Castellero (2003), El buitre: “Desde su captura le suspendieron la carne para volverlo prudente, su palidez de vegetariano le da aspecto débil, parece un cuervo melancólico pertrechado de un árbol seco”.

Con estos ejemplos comprendemos que no es sólo la observación en el parque de Chapultepec que tuvo Arreola y la infinita imaginación de Silvia, es lo que construye los relatos de cada animal, sino la fascinación por descubrirlos desde dentro, de sus órganos y sus comportamientos desde donde nos resultan inteligentes, sensibles, audaces, sarcásticos, críticos, dulces, feroces juguetones...

Características que por cierto nos presentan una lección de convivencia que no hemos escuchado.

4. *La diferencia y el encuentro, lección de dualidad.* En la carrera filosófica por distinguirnos de los animales, las diferencias que tenemos han sido magnificadas. Pero los bestiarios nos presentan las diferencias con los demás animales de modo muy peculiar. Las semejanzas son asumidas de modo tan diverso y las diferencias son sorprendentes lazos de empatía. Diferencias y semejanzas que nos vuelven más terrenales necesitados de conocer el lugar donde vivimos y también nos hacen sentir menos solos en el mundo.

- I. Vemos lo distinto de nuestras semejanzas, en el poema 3 y 5 de José Emilio Pacheco (1991):

Todas las tardes a las tres y cinco/ llega hasta el patio un pájaro./
¿Qué busca? Nadie lo sabe/ No alimento: rehúsa/ cualquier migaja./
Ni apareamiento: / está siempre solo./ Tal vez por la simple inercia de contemplarnos siempre sentados a la mesa a una misma hora, poco a poco se ha vuelto como nosotros/ animalito de costumbres.

- II. Notamos las diferencias con las que empatizamos, con Pacheco:

La ostra quiere ser ostra y quedarse pegada a su congregación de piedra... la ostra vive en sus sueños de agua y cosas invisibles al ojo humano.

- III. Advertimos las diferencias radicales, con Arreola:

Ya hace muchos milenios antes (¿cuántos?), los monos decidieron acerca de su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso: caricaturales, obscenos y libres a su manera.

Pero hay algo más abstracto en la lectura de estas semejanzas y diferencias que ofrecen los bestiarios, cimbrando nuestra cercanía del reino animal:

- a. Somos todos una grey. No somos una parte, somos todos animales... por ejemplo, dice Pacheco que “todos los ojos son del mar... lo dicen los peces que dejan sus cuerpos en la arena, sin

ojos porque ellos han regresado al mar...”. Nosotros lo sabemos, en el umbral del llanto nos viene el mar. Y es natural, los ojos donde destella la vida, finalmente van al lugar donde se originó la vida madre de todos.

- b. Somos de la “Felleza”,³⁵ somos fellos, esa extraña manera de hacer presente lo bello en algo repugnante para la blanca civilización. Los bestiarios hacen trepidar los modelos de belleza y nos encanta con lo fello que somos las especies. “¿Despreciarán sus ojitos poliédricos [de la mosca] nuestros cuerpos...?” se pregunta José Emilio Pacheco.
- c. Nadie tiene un triste papel en los entramados de vida. Ni siendo depredador, ni parásito. Del “Diminuto anfibio”, dice Silva Eugenia “[...] llegó con el delirio [...], vino a hacer capullos [...] y los recuerdos como plaga prendieron la casa cerrada”.
- d. En los bestiarios el agua, el sol, el mar son tejidos de vida se mueven y se mueren entretejiéndose con nuestras historias: “Y no me deja en paz la doble agonía,/ el suplicio del agua y su habitante”. Dice Pacheco.

Finalmente, un rasgo educativo más de los bestiarios:

- 5. *Aprender a mirar para crear los nuevos símbolos.* Frente a la prisa del mundo, la contemplación de la poesía ofrece un buen lugar para crear los símbolos de la contracultura, urgida de la transformación para destronar al pragmatismo, desarraigar a la flojera de pensar y a la mediocridad para vivir.

Silvia Eugenia Castellero observa en esta escena tan cotidiana, la creación de una sirena “Los hilos solares forman un ovillo en la piedra [...]. Grano por grano vibra al contacto de agua. El primer indicio las uñas, que se aferran a la roca; y el mar con su furor la llena de escamas” (Castillero, 2003).

^{35M} padre, que es muchas veces un animal intuitivo de la filosofía, me ha inculcado este término, el mismo que llevó a Juan Carlos Núñez, periodista a realizar un “Esbozo de la Felleza, cuando lo feo se vuelve hermoso”, que se puede consultar en la *Revista Replicante*. Recuperado de: <http://revistareplicante.com/esbozo-sobre-la-felleza/>

Conclusiones (elementos para construir la humanimalidad esperanzadora)

1. Los bestiarios enriquecen el vínculo y construyen el símbolo de relación humano-naturaleza. Metaforizan representando nuevas narraciones de mundos y de futuros a los que somos ciegos.
2. Los bestiarios nos curan del rencor al ser humano, sirven para amarnos, para comprendernos con sangre caliente. Propician la defensa del ser humano amoroso en un mundo que se cae a pedazos de tanto individualismo. Son necesarios para amar la palabra/universo que somos capaces de crear.
3. Esta literatura nos da la oportunidad de asombrarnos sobre las mil maneras que tiene la vida de ingeniarse unos ojos.
4. Los animales, nos dicen los bestiarios no se interpretan sin una red de vida, donde el agua y el viento también son plenos o agonizan. La naturaleza también está cerca de la crítica social.
5. Se necesitan más bestiarios, más americanos más latinoamericanos, más antillanos, más mexicanos... para que hablen desde ellos las visiones étnicas y las voces de una nueva cultura ambiental.
6. Necesitamos crear y leer más bestiarios hoy para que la poesía democratice en el reino de lo viviente, las distintas maneras de soñar y de ser.

CAPÍTULO 14

La calle política, la calle habitada en clave del pensamiento estético-ambiental

Diana Gómez

*A todos aquellos cuerpos itinerantes-cuerpos calle
que en sus constantes movimientos entrelazan el tejido
de esta narración...*

Introducción

Las siguientes reflexiones se enmarcan en el contexto del Grupo de Investigación en Pensamiento Ambiental de la Universidad Nacional de Colombia sede Manizales, donde se trabajó desde la perspectiva de las estéticas expandidas para configurar poética ambiental a partir de las tensiones emergentes entre las lógicas de la planificación urbana y las dinámicas del habitar. Partiendo de las categorías epistemológicas del pensamiento ambiental, se desarrolló una propuesta desde lo ético-estético-ambiental (Noguera, 2004) acudiendo a la metáfora del cuerpo y de las coreografías, como herramientas poéticas para aproximarse a esta dialéctica de la cotidianidad urbana. Teniendo en cuenta la literal designación de la coreografía como escritura de la danza, y su acción como el arte de crear estructuras en las que suceden movimientos en la relación cuerpo y espacio, se hizo uso de esta metáfora como herramienta literaria para ilustrar la manera en que el transeúnte, al atravesar los espacios de la ciudad, inscribe en sus calles nuevas grafías distintas a las que se les otorgan desde el diseño espacial.

En razón de esto, el escenario puntual en el que se localizaron estas búsquedas estéticas fue el espacio de la calle, donde se rastrearon estas relaciones de contradicción entre las disposiciones normativas del ordenamiento espacial y las transgresiones a las que se le someten en las

prácticas del habitar, así como las inscripciones o marcas que éstas dejan sobre los cuerpos (los ciudadanos) que las encarnan. Los acontecimientos que surgen como resultado de estas interacciones son los que se designaron en la investigación a la manera de actos coreográficos, configurados por aquellos cuerpos que siguen la estructura geométrica de la ciudad o aquellos que en trasgresión, inventan sus propios movimientos, de tal suerte que con cada paso por la ciudad surge la posibilidad múltiple de nuevas inscripciones. Al final son estas huellas del habitar las que cargan de sentido a esos espacios urbanos y permiten reinventarlos como lugar.

Además de la metáfora coreográfica, la investigación ha devenido en emergencia estética, en la medida en que metodológicamente se ha valido de la fotografía como recurso poético para expresar esa corporeidad de la que se nutre el espacio de la calle cuando es atravesado por el sentido del lugar, cuando se torna en cuerpo, acontecimiento. Es aquí donde surge la diversidad urbana representada por coreografías y cuerpos que contorsionando en los límites políticos del espacio configuran, en este, escenarios de afecto e invención. La calle es una expresión de estos acontecimientos, moviéndose en la tensiones entre lo político que implanta la norma y lo habitado que la transgrede, es allí donde confluyen sus cuerpos, es allí donde se les ordena, oculta y altera.

Desde esta perspectiva surge pues una pregunta por las coreografías de la calle, en una preocupación por las posibilidades de existencia que allí se admiten, así como la manera como las restricciones impuestas por la planificación política suponen restricciones y limitaciones a la vida misma al punto de alterarla. Aún la norma es desbordada por los cuerpos y emergen en sus grafías otras maneras de habitar, emergentes de situaciones de carencia, resistencia o invención permanente.

En la calle como lugar urbano convergen otras formas de habitar alternativas y muchas veces contrarias a la lógica del ordenamiento espacial. Son estas las que permiten transitarla y entrar en contacto con ella misma, con sus formas, superficies, suelos, con sus habitantes, es decir, con eso otro y esos otros que posibilitan los encuentros afectivos del acontecer urbano.

Estéticas expandidas

A partir de la perspectiva estética planteada por André Leroi Gourham (1971), se la aborda a la manera de código emocional basado en funciones biológicas propias de los seres vivos, las cuales les permiten percibir y

ser parte de los ritmos del mundo a través de los sentidos. En el ser humano esas emociones se transforman de manera progresiva en acciones intelectualizadas, mediante la transmisión de códigos étnicos, los cuales concretizan esas experiencias estéticas en expresiones particulares de las culturas alrededor del mundo. Es así como se le otorga a la estética una función particularizante desde su componente fisiológico y social (pág. 267), por tanto dicha experiencia está atravesada por las dinámicas mismas de las civilizaciones, la cual ha ido mutando de acuerdo con los paradigmas socioculturales dominantes. Las sociedades mutan y los ritmos del mundo lo hacen con estas, y con estas fluctuaciones los procesos sociales y sus ritmos se vuelven creadores de nuevas formas.

Mientras los ritmos figurativos han hecho desde milenios entrar la Luna y Venus en el círculo del mundo regido por el hombre, convirtiéndolas en actores tranquilizadores en la vasta escena donde el hombre crea y deshace sus dioses, los ritmos técnicos todavía están afanados en penetrar penosamente en los primeros espacio siderales. Sin embargo la lenta invasión de lo técnico ha colocado poco a poco la imaginación en un situación nueva; la roturación progresiva del pensamiento mitológico ha conducido durante varios siglos a las sociedades más evolucionadas en el camino del “arte por el arte”, disimulando la crisis de la figuración (Gourhan, 1971: 302) .

En este sentido los objetos por sí solos no tienen ningún valor y carecen de significado, incluso si se lo aborda desde su contenido estético desarticulado de su realidad funcional. El objeto es más bien un agente principal de los procesos evolutivos, en los cuales las diferentes culturas diversifican las formas de acuerdo con las necesidades a las que se enfrentan diariamente. Así, las sociedades desarrollan procesos creativos dialogantes con los cambios sociales. Producen imaginación e imaginarios que son tomados como modelos de las realidades existentes en la naturaleza. La naturaleza se configura en arquetipo creativo e imaginativo para el arte de la cotidianidad, y a su vez los objetos cotidianos se configuran en expresiones estéticas de la naturaleza misma. Se podría plantear que en este plano reflexivo, se crea una tensión en los objetos entre su forma y función, no obstante si nos remitimos a su componente estético como experiencia sensorial étnica que responde a las necesidades contextuales y parte de la naturaleza como referente arquetípico, función y forma entran en equilibrio en cuanto que permiten la emergencia creativa en complejidad y divergencia de acuerdo con las proliferaciones culturales.

No obstante, cuando los impulsos creativos empiezan a entrar en tensión con los ritmos humanizados de la técnica, el arquetipo natural empieza a decaer, quedando anulado por la funcionalidad. Esta situación es la que emerge en el contexto con la racionalidad instrumental, donde el instrumento sólo refiere a la función que cumple, dejando a las sociedades desprovistas de la experiencia estética cotidiana. Situación igualmente radical se establece cuando en el extrañamiento de las formas naturales y en la necesidad de capturarlas en la experiencia humana, las formas estéticas de la naturaleza quedaron reducidas a los esquemas sociales que las culturas dominantes. Establecieron el orden de lo estético a través del arte, función y forma se dislocan, lo estético queda reducido al canon.

Es en el contexto de estas tensiones que se le da emergencia a la expansión de las estéticas como un periodo de transición de unas estéticas restringidas al orden matemático, geométrico, a la reflexión de la técnica y la filosofía del arte orientada netamente a teorizar en torno de la categoría de lo bello, es decir del contenido; hacia las concepciones sociales, políticas y culturales. Si bien es cierto que las estéticas expandidas se ubican de manera cronológica en siglo xx, en el concierto de sus conmociones y revoluciones sociales, sus antecedentes se remontan a escenarios históricos precedentes, donde fueron tomando forma y función. Un elemento fundamental para las estéticas expandidas es el papel del público, que aparece en el siglo xvii cuando el arte se configura en la experiencia a la que todos tuvieron acceso. El teatro griego fue uno de éstos, escenario fundante de la democracia que convirtió en política la experiencia estética de los griegos, para quienes no existía separación entre el artista y el público. Esta era la esencia del arte griego en la medida en que los artistas lograron representar las realidades de la cotidianidad social.

En los romanos, como muchas tradiciones, el arte de lo público o lo público en el arte, fue resignificado desde el concepto de ciudad y de la participación a la cual se llega a través del conocimiento. Esta mirada democrática de la experiencia estética decayó por completo durante la Edad Media cuando ante la aparición de arte canónico se anuló la necesidad del público. Éste no perseguía sino la verdad. Lo público desaparece así ante la búsqueda de la verdad y el surgimiento de las élites sociales, que le dieron surgimiento de nuevo a la imagen del público durante el renacimiento, quienes encontraban en lo estético el símbolo del estatus y el orden social. Vemos por tanto el tránsito de la idea de un arte público a la de un público del arte, idea predominante en el Renacimiento, el Barroco

y la Modernidad donde se exagera la individualización de la experiencia estética como sinónimo de privilegio social (Noguera, 2004).

Estos apuntes sobre la restricción y la expansión de las estéticas, logrados gracias a un maravilloso curso orientado por la Ana Patricia Noguera sobre estéticas, me ayudaron no sólo en la comprensión de las estéticas expandidas como fenómeno cultural, sino en un enamoramiento constante de sus derivas sociales. Signado por el cansancio social frente a la normatividad, este fenómeno se ha consolidado con la convergencia de diferentes corrientes de pensamiento y tendencias sociales, encargados de generar tensiones y revoluciones en las realidades de su contexto.

El manierismo por ejemplo, establecido como un momento importante para este fenómeno, en la medida en que buscaba marcar nuevas pautas, empezó a deformar sus trazos, a modificar la utilización de la luz y mostrificar así la figura clásica. Figuras y contrastes quedaron deformados radicalmente con el Barroco, utilizado como estrategia para retornar al arte público. Dichas búsquedas son marcadas en la música y la literatura del romanticismo que además plantean una búsqueda del sujeto psicológico, por medio de los contenidos de las obras. El artista busca de este modo expresar su individualidad en el arte, camino por el que se le da emergencia a expresiones como el pop art (Noguera, 2004).

En las estéticas restringidas se mantuvo un rechazo por lo monstruoso y el ruido, los cuales son reivindicados durante la expansión que reconoce la riqueza del ruido, las tonalidades y los diferentes componentes sonoros. Será este el punto de partida para plantear la estrecha relación entre el arte y la tecnología en el pop art. Se generó toda una revolución tecnológica y retorno al arte público por medio de la desacralización del arte, la pérdida del aura y su difusión masiva a través de los medios de comunicación y la cultura de masas.

A estas otras expresiones de lo público hace referencia Barbero (1987) con su reflexión en torno de los nuevos escenarios de la comunicación. Los flujos urbanos, los tejidos sociales, los procesos de desespacialización, descentramiento y desurbanización, se construyen nuevas maneras de lo público e imaginarios colectivos que obedecen a los aspectos que permiten el encuentro entre los diferentes, mientras transitan y se apropian de los espacios que recorren y en ellas crean nuevas estéticas de los lugares, maneras distintas del encuentro y el desencuentro. En medio de este flujo social los medios de comunicación masiva juegan un papel de intersección entre los individuos, la experiencia estética y la sociedad de

consumo, haciendo que esta se globalice y esté permanentemente atravesada por la información y el mercado.

Es así como la estética toma forma en el espacio de los ciudadanos, quienes construyen sus memorias colectivas a través de las metáforas, los ritos, las narrativas colectivas. La realidad ciudadana emerge en la escena como teatralidad construyéndose así el espacio donde el uno el otro y los otros, se encuentran, se desencuentran, haciendo de la ciudad una experiencia estética en expansión. Los sentidos, la sensibilidad frente a los espacios y los ritmos fluctuantes de las sociedades, generan cada día nuevas creaciones, emergentes de las formas distintas de experimentar e incorporar la ciudad al ritmo de la cotidianidad individual.

Jairo Montoya (1986) plantea que no somos espectadores en la ciudad, sino elementos constitutivos de su integración, que recoge los marcajes ciudadanos por los cuales transiten las múltiples memorias colectivas, huellas de un territorio soñado que deambulan en todos los espacios para ser construidos y constantemente resignificados. Las huellas y los recorridos son la escritura y la memoria del público en la ciudad que en este sentido se configura en creador de la experiencia estética en la medida en que la protagoniza.

En Montoya (1986) la ciudad aparece como un territorio palimpsésico donde se marcan y se remarcan las dinámicas sociales y se reconocen los ciudadanos como creadores de la experiencia estética urbana. De allí la necesidad de leer e interpretar estas marcas para entender las formas de habitar las ciudades y las sociedades mismas que las habitan. Montoya hace evidente este tránsito de las estéticas restringidas a las expandidas, en el contexto urbano, demarcando las líneas entre el ornato clásico de las ciudades, y sus configuraciones estéticas desde la cultura contemporánea. Estas reflexiones del diseño urbano contemporáneo dejan atrás el concepto artístico de la ciudad como agregado estético para el desarrollo de ciudades agradables. Retomando el concepto estético desde los sentidos, la sensibilidad, los ritmos del mundo y la experiencia del otro como público, emerge la preocupación por el espacio público como punto de confluencia entre el arte y la ciudad. Es justamente en sus espacios donde se da la explosión de las expresiones artísticas en expansión, las cuales articuladas a las nuevas formas de sociabilidad, en medio de encuentros y desencuentros, han venido construyendo nuevas tramas del tejido social que cada día le dan dando forma a una nueva creación.

Frente a una estética restringida casi exclusivamente a las producciones del arte y cuyo espacio aparecía cada vez más difícil e inoperante de sostener, se trataba ahora de reivindicar una estética expandida que buscara no tanto la universalización del fenómeno artístico, cuanto la indagación por los diferentes estratos que componen el comportamiento estético (Montoya, 1986).

Es así como desde Montoya se estetiza la vida cotidiana mediante experiencias que él considera que pueden ser más sublimes que lo bello por medio de la obra de arte. La estética se sitúa entonces en los dispositivos culturales de la sociedad contemporánea que convierten a los espacios públicos urbanos, acontecimientos en sí mismos que posibilitan la experiencia de la sociabilidad urbana. En este sentido, los territorios han transitado de una razón práctica (Montoya, 1986) a las dimensiones aquí esbozadas de lo estético. La estética expandida es también una estética social, ambas se definen por sus constantes momeados, ritmos y fluctuaciones.

De allí que Montoya considere más que pertinente utilizar la metáfora de la dramaturgia y del teatro para connotar los incidentes y los accidentes urbanos, en cuyos intersticios se tejen las articulaciones sociales, estéticas por naturaleza en la medida en que están atravesadas por la inserción afectiva, los ritmos corporales, los equipamientos humanizados, pero también de los registros palimpsésticos que en labor creativa cargan los espacios de símbolos para transformarlos en lugares.

Es aquí donde podemos reconocer el lenguaje de las estéticas expandidas, con sus escrituras a veces crípticas, con sus grafías múltiples, con esos dispositivos de territorialización y desterritorialización siempre cambiantes, con unos registros palimpsésticos en los cuales puede uno rastrear las derivas de las civilidades urbanas. Aunque en rigor deberíamos hablar no tanto de un nuevo lenguaje cuanto de ese murmullo continuo y atonal, muchas veces asignificativo y poco espectacular, en el cual se despliegan las urbanidades y sobre el cual se desplazan los ahora sí practicantes de lo urbano [...] Es aquí donde se encuentra la escritura palimpséstica de estas tramas estéticas urbanas, mejor dicho, de estas grafías que han abandonado su condición de mediadores de significación, para recuperar su condición matérica, de trazo, de huella, de marcaje, la mayoría de las veces ilegible e “irreverente”. Improntas icono-gráficas, pictográficas, sensorio-gráficas, corporo-gráficas, somato-gráficas, ideogra-ficas, cronogra-ficas, ecologra-ficas

circulan hoy por todas partes como marcas de una estética social que, desafiando el aura monumental y perenne de la experiencia artística, ha puesto en escena el carácter háptico de los registros estéticos y ha convertido la intertextualidad, el bricolaje, la fractalidad, el happening, la instalación, la performance, la cita y el fragmento, en registros de las sociabilidades urbanas, es decir, en el nuevo sensorium de la urbanidad estética afinada en el flujo y la fragmentación (Montoya, 1986: 206).

La calle política

La planificación como intervención del aparato político-jurídico determina el modo de ocupación-producción espacial y los intereses que le son inherentes, configurándose en el conjunto de instrumentos técnicos y normativos que se redactan para ordenar el uso del suelo y regular las condiciones para su transformación, comprendiendo un conjunto de prácticas de carácter esencialmente proyectivo con las que se establece un modelo de ordenación para un ámbito espacial, que generalmente se refiere a un municipio, a un área urbana o a una zona de escala de barrio; concretándose en los programas, planes y proyectos, algunos de ellos, normas de obligado cumplimiento que reflejan las determinaciones, estudios de actuación, así como el carácter netamente funcional en el que se enmarcan.

Esa funcionalidad urbana se puede entender como los diferentes usos que se le asignan al “suelo” de la ciudad, así como las diferentes finalidades asociadas a los dispositivos técnicos que se instalan en ella. Sin embargo, también se puede pensar esta funcionalidad a la luz de la roles que los habitantes desarrollan en la estructura social que lo soporta, vinculados de algún modo a los organismos de producción-mercado-consumo. Partiendo de esta noción, de esta manera se puede expandir el concepto a la teoría del estructural-funcionalismo para comprenderlo bajo la mirada sociológica.

Sujetos de este modo por los mecanismos del control político, los cuerpos de la ciudad son introducidos en los ritmos de la producción industrial, tiempo que pasa en clave de José Luis Pardo (1991) en la ciudad, que tiene primacía por la conectividad y la velocidad, cuyo objetivo será perpetuar un estado de “equilibrio” económico generado por la línea infinita de la producción. La industria no se puede detener, por lo tanto la ciudad tampoco, por el contrario, sus ritmos y acontecimientos deberán estar

determinados por los ritmos de fabricación, comercialización y consumo; las leyes de la ciudad estarán pues supeditadas a las leyes del mercado.

Son precisamente estas dinámicas de la economía las que determinan los procesos mismos de la ciudad y en ella los sistemas de transporte, las formas de movilidad y las dinámicas urbanas que allí emergen. Con esto se rompen las barreras espacio-temporales y se adentra en desplazamientos en los que la rapidez, el flujo y la velocidad son el impulso de todo medio y todo caminante transformado en peatón.

Los recorridos por la ciudad son pensados en términos de eficiencia, en tiempos de desplazamiento que se configuran en horas de producción. Es así como en la planificación de las grandes ciudades surge una preocupación constante por la rápida circulación de personas que sacrifican de esta manera, el contacto y el encuentro con el otro. Las calles no se piensan para transitar pausada y tranquilamente como lugar colectivo, sino que en ellas se deben establecer conductas que mantengan la funcionalidad que le les ha sido asignada en las estructuras dominantes del control social. La calle entonces se configura en el lugar donde, de acuerdo con Delgado (1999), el sueño, el deseo, el humor, el juego y la poesía son confrontados por diferentes tipos de intervenciones al utilitarismo, la industria, el maquinismo y la burocratización.

Desde esta perspectiva de la funcionalidad y su expresión en la planificación espacial, la calle tendrá entonces un carácter netamente utilitario y dadas sus configuraciones físicas es creada para que genere por sí sola un ambiente de tránsito, organizando y comunicando los diferentes zonas mientras permite que la población circule por la ciudad.

Esta es la calle política que corresponde a los trazados de la planificación, basada en una mirada distante a la que se le escapan los acontecimientos cotidianos de la vida y todos los símbolos que los atraviesan; así como las exuberancias múltiples en las que devienen; en la medida en que dicha distancia impone un orden en el que el cuerpo caminante que recorre la ciudad se configura en masa homogénea que circula a la manera del peatón, individuo sujetado a la objetivación impuesta por el plan y por el plano. Determinada globalmente por dispositivos de distanciamiento, la calle se configura entonces en cuerpo irradiante; al igual que el ave de rapiña agudiza el ojo para la caza, la calle política como cuerpo irradiante se vale de los dispositivos ópticos para capturar en ellos la vida misma que acontece en medio de las conturbaciones urbanas, precisamente las que se buscan anular u ocultar para establecer el orden deseado. De este modo la calle que se apropia en los recorridos y los contactos cotidianos,

configurando en ellas lugar, languidecen ante su configuración política, con la que además de aplanar esa lengua de la tierra, como ya se ha mencionado anteriormente, se le imprime este mismo sello aplanador a los cuerpos que la componen.

De la ciudad a lo urbano

*Una ciudad no sólo es topografía, sino también utopía y ensoñación. Una ciudad es lugar, aquel sitio privilegiado por un uso, pero también es lugar excluido. Aquel sitio despojado de normalidad colectiva por un sector social (...)
Una ciudad es límite, hasta donde llegamos, pero también es abertura, desde donde entramos (Silva, 2006: 322)*

Partiendo de las consideraciones de Manuel Delgado (1999), se puede entender la ciudad como la disposición espacial de asentamientos humanos, establecidos a partir del momento en que el hombre se consolidó como especie biológica e inició su proceso de transformación instrumental. La ciudad es el resultado de esta transformación, cuando el proceso adaptativo acontece por medio de la intervención física de los ecosistemas y la consolidación de sistemas simbólicos a partir de estos (Ángel, 1995). En tal sentido, la ciudad se configura como el espacio existencial en el que la especie humana ha consolidado sus maneras de habitar la tierra. De esta manera, las ciudades comportan las relaciones que las sociedades humanas establecen en el medio en el que habitan: estructuras técnicas y simbólicas que le da cimiento a las diversidades culturales, las cuales desde ese contacto con los ecosistemas comportan un lenguaje e historia de la tierra (Pardo, 1991).

Desde esta perspectiva, las ciudades emergen a partir de esas posibilidades técnicas mediante las cuales las sociedades logran crear condiciones de vida de acuerdo con las propiedades particulares de cada ecosistema, lo que consolida no sólo los modos de supervivencia en cuanto a la satisfacción de necesidades básicas, sino también fuertes estructuras simbólico-culturales que le darán cimiento a la grandes civilizaciones. En consecuencia, no será el hombre el que determine los espacios que ocupa y en los que configura su lugar de hábito, sino ellos quienes lo determinan y preceden (Pardo 1992) permitiendo que de su interior emanen las estructuras en los que se enmarcan sus acontecimientos vivenciales.

La ciudad es así emergencia y escritura de la tierra en tanto que diversidad ecosistémica, pero también, como una manera en que el orden técnico y simbólico incorporado por los grupos humanos y las sociedades en la que se enmarcan, es impuesto a un orden ecosistémico en el que se ejerce dominación y control sobre la vida en su languidecer exuberante.

No obstante, estableciendo un tránsito entre las ciudades tradicionales centradas en economías agrarias, y las nacientes ciudades industriales, se puede establecer que el orden espacial que se localiza como continuidad de un orden cómico-ecosistémico llega a un momento en el que agota sus posibilidades de vinculación y contacto, entonces empieza a ubicarse como oposición a la tierra. (Leroi Gourham, 1971) La ciudad empieza a ser determinada por los ritmos humanos de la plataforma industrial. El espacio habitable se encuentra determinado por redes de vías de ferrocarriles y de carreteras, que determinarán la expansión físicas de las ciudades; estas se convertirán entonces en aglomeraciones de edificios utilitarios donde las arterias son trazadas según las necesidades asociadas al desarrollo industrial.

Es en este contexto en el que se consolida la ciudad como espacio físico que Manuel Delgado definirá como “un sitio, en una gran parcela en que se levanta una cantidad considerable de construcciones [...] desplegándose en un conjunto complejo de infraestructuras y poblaciones más bien numerosas, la mayoría de cuyos componentes no suelen conocerse entre sí” (2007: 11) en la que además se instala una serie de dispositivos para asegurar su coherencia y determinar algún tipo de orden espacial, correspondiente ya con las necesidades capitalistas de la industria y el mercado, en una constante conservación de la fuerza de trabajo representada en la masa de población y la alimentación de las máquinas que sustenten las imparable cadenas productivas de la estandarización.

En este sentido, la ciudad así pensada se localiza en un espacio físico en el que converge algún tipo de organización cultural, pero también en un espacio social, entretejido por múltiples tramas de tal manera que su consolidación termina componiéndose de diferentes capas y texturas definidas por Silva (2006) en tres niveles: un espacio geográfico, como escenario de su paisaje natural afectado por lo construido; un espacio histórico, que se relaciona con la competencia para vivir en una ciudad, con la capacidad para entenderla en su desarrollo y en cada uno de sus momentos, y un espacio imaginario que atiende a las utopías, a los deseos, a las fantasías que se realizan con la vida diaria.

En este contexto se puede afirmar que una ciudad como espacio construido, habitado y atravesado por una determinada población puede de-

venir múltiple, muchas maneras de ella en la medida en que cada quien la imagina de un modo distinto vinculado a la experiencia personal que de ella se tiene y las relaciones que se tejen, las cuales posibilitan también la construcción de otras imágenes posibles de configurar en el escenario colectivo.

Es así como lo urbano se devela en términos del encuentro entre en la ciudad y sus símbolos, haciéndose presente como la imagen diversa de múltiples formas de ser en vínculo permanente aconteciendo en el espacio privilegiado de la cotidianidad, pronunciada por los ciudadanos diariamente, y tales pronunciamientos, la fabulación, el secreto o la mentira, que constituyen, entre otras emergencias urbanas, estrategias de narración, mediante las cuales los relatos urbanos focalizan la ciudad, generando distintos puntos de vista. Posibilidad tal que permite a sus habitantes, inventar formas de vida urbana para crear su ciudad en calidad de acontecimiento y de esta manera la ciudad cambia, como cambia la vida y sus puntos de vista urbanos se transforman bajo estos efectos de la imaginación y la vida diaria.

De lo urbano dice Silva (2006: 322) que excede a la ciudad, donde acontece de manera marginada como su más fuerte registro, pasando a ser aquella concebida en los croquis sociales de sus moradores. En esta medida la ciudad se manifiesta como una red compleja de interacciones con lenguajes y voces que configuran su acontecer múltiple y diverso; ese que le permite a los espacios políticos estar atravesados por hábitos y prácticas cotidianas. De esta manera, las dinámicas urbanas son el fundamento para que los cuerpos habiten la ciudad, se mezclen en los espacios y con ellos constituyéndolos en lugares de hábito.

Sin embargo, al desconocer esto se ocupa únicamente del control espacial, en su intervención no sólo de los espacios y las funciones que se les asignan, sino también de los cuerpos que los habitan restringiendo de este modo sus coreografías. Esa pretensión política de favorecer el sector industrial y comercial permea los procesos de intervención urbana desde la exclusiva mirada de la funcionalidad y la conectividad.

Cuerpos de la contorsión

La calle no pertenece sino a un ejército compuesto por falsos sumisos y por replicantes camuflados, un torbellino que nunca descansa, auto centrado insignificante; articulado

de mil maneras distintas [...], un cuerpo solo huesos, carne, piel, musculatura, una entidad que solo puede ser ocupada por intensidades que transitan por ella, que la atraviesan en todas direcciones

(Delgado, 1999: 189)

Los cuerpos que interesan a la planeación son estos, individuos dóciles que vinculados a cualquiera de sus aparatos captadores, circulan por la ciudad validando dichas instituciones, las cuales refuerzan a su vez una estructura productiva dominante. Por lo general se espera que estos cuerpos se encuentren o se hayan encontrado vinculados al mundo laboral, que equivale al mundo de la producción y consumo buscando mantener un modelo económico subyacente a dicho poder político. O bien es posible que jurídicamente dichos transeúntes no ostenten aún dicha condición de cuerpos productivos, pero sus actividades se encuentran en una fase preparatoria para adentrarse en dicho contexto. Es precisamente este mundo productivo en el que se centrarán los intereses del poder político, el cual buscará garantizar un sector industrial importante para el territorio. Con todo esto, los cuerpos de la planeación son únicamente peatones que se configuran en masa homogénea que marcha sin pausa hacia los espacios de producción y consumo, a manera de interpretación monofónica en la que todas las voces y todos los instrumentos representan la misma nota, “individuos” que danzan al mismo compás estableciendo coreografías monótonas orientadas por los mismos tiempos.

La ciudad inventa una clase especial de tiempo –el que habitualmente llamamos lineal-- compuesto por fragmentos vacíos e idénticos engarzados en una secuencia infinita; todas las horas tiene sesenta minutos, todos los días veinticuatro horas, todas las semanas siete días... y todos los siglos cien años. Esta clase especial de tiempo es la cotidianidad, sucesión de rutinas instrumentales repetidas monótonamente; única clase de tiempo que se puede contabilizar en términos formalmente exactos y que permite, por tanto, establecer equivalencias precisas, comparaciones rigurosas y cálculos métricamente perfectos. Único tiempo que permite medir el progreso y repartir equitativamente el dinero y el poder. [...] Pero ¿Qué significa-Tiempo vacío? ¿De qué *está vacío el tiempo urbano?* -Tiempo vacío significa esencialmente: un tiempo que nadie cuenta (sólo las máquinas lo cuantifican) (Pardo, 1996: 233)

Así pues, la contorsión acontece en tanto que esos cuerpos fugaces tratan de ajustarse a las formas geométricas de la calle (Mesa, 2010), y no sólo a ellos, sino a los tiempos también fugaces de sus ritmos de trabajo-estudio, a la vida en velocidad, en movimiento, en la que el deseo se reprime para darle primacía a la productividad, se establecen coreografías en las que el cuerpo intenta ajustarse a la norma, pero que en medio de sus deseos reprimidos termina transgrediéndola, este es el cuerpo del ciudadano infractor que sumergido en el mundo político siguiendo sus ritmos, tiempos y controles termina contorsionando, buscando las maneras de su cuerpo en las estructuras rígidas y geométricas de la calle. En este escenario, transgredir la norma es tanto una decisión política tal vez resistencia, como una manera coreográfica de constituir lugar mucho más allá del ordenamiento regulado, son las tramas que acontecen en medio de las urdimbres.

De esta manera, las disposiciones de la calle como lugar político instalan en ella una serie de estructuras y comportamientos que deben acontecer, dentro de las cuales ciudadanos, usuarios o peatones, deben ajustar sus prácticas y pasiones para ser considerados dentro del esquema de la normalidad. Así pues en el ritmo cotidiano de sus actividades (laborales, religiosas, académicas, de consumo), sus deseos y pasiones deben ser reprimidos para poder encajar dentro de la simetría del espacio geométrico. Cada cuerpo debe coartar las sensaciones y necesidades de contacto (con el otro, con lo otro, con la calle misma) en el espacio de la circulación, que en sí mismo no ha sido pensado como lugar sino como “entre”, de un lugar a otro, como el vínculo donde nada debe acontecer, tan sólo la velocidad y la circulación, no es el espacio del estar sino el de transitar.

En su definición más básica, estrictamente corpórea, se puede entender la contorsión como la adopción de movimientos corporales en los que se genera una torsión brusca de músculo y miembros, y que por tanto representan difíciles posturas prácticamente imposibles para la gran mayoría de las personas, configurándose entonces en un movimiento anómalo del cuerpo o de parte de él, que origina una actitud forzada y a veces grotesca. De este modo el contorsionista es aquel acróbata del cuerpo que, sobrepasando todos los límites del movimiento, inventa uno nuevo cada vez transformándose constantemente.

Si se reflexiona el término desde las estéticas expandidas que ha permitido hilar las coreografías urbanas, se podrían entender las diferentes posturas que se ven orillados a asumir los practicantes de lo urbano en medio de la ciudad, transgrediendo los límites del orden que su diseño le ha impuesto, cuando la funcionalidad con la que ha sido planeada no

corresponda con la funcionalidad con la que es vivida, con la que se atraviesa constantemente constituyendo en sus espacios cotidianos un lugar. Se toma pues distancia de esos cuerpos ya mencionados que siguiendo dócilmente las directrices del orden, terminan siendo esos replicantes intercambiables asumidos por la planeación como masa homogénea conformada por peatones que simplemente obedecen las formas y los movimientos y señalizaciones que la misma estructura física les sugiere.

Cuerpos de la transgresión

Un cuerpo que transita por la calle, aparentemente siguiendo sus determinaciones, al encontrarse en su necesidad individual de cruzar la calle no obedece ordenadamente a lo indicado por el paso peatonal sino que el mismo se inventa su propia posibilidad funcional, acto con el que si bien satisface una necesidad inmediata, pone también en riesgo su integridad física. ¿Por qué un cuerpo está dispuesto a asumir una situación de peligro en lugar de seguir la norma diseñada para salvaguardar su vida?

No se trata aquí de definir si es justificable o no el acto sino de evidenciar que aunque la norma diseña las ciudades de una determinada manera, en el habitar mismo ella acontece de otra, no todos los cuerpos obedecen dócilmente los que se les ordena, se transgrede la norma y se inventa una nueva función dejando huellas de contacto y confusión. Tacto que se establece con esas otras superficies que soportan la travesía, alternas a las otorgadas por la norma, es pues la huella de los muchos caminantes que inventan su propio cruce, dejando marca por ejemplo en los separadores de la ciudad.

Cuerpo en rebusque

Se habla aquí de los vendedores de comercio informal, ambulantes que se instalan en el eje de la Carrera 23, muchos de ellos constantemente expulsados del lugar donde ofrecen sus productos, sin embargo ellos vuelven a instalarse en otro. Esta es una verdadera contorsión, se supone que la función de la calle se orienta hacia la circulación, sin embargo ellos instalan ahí un espacio existencial en la medida que le brinda alternativas no encontradas en oportunidades laborales, la calle pensada para una función específica.

Cuerpos en carencia

Cuerpos para los que la calle mencionada se configura en soporte de reposo y alucinación, el durmiente de la calle que se arroja después de su total abandono o quizá como posible resistencia a un sistema social que no soporte. Decisión o carencia, la disposición de estos cuerpos en la calle suponen una absoluta contorsión, en la medida en que desbordan los límites de la normalidad, la cual en este caso sería que las personas durmieran en sus casas bajo las distintas condiciones de confort que cada uno pueda instalar en ellas. Sin embargo, estos cuerpos están allí, en la calle donde la mayoría de los cuerpos no permanecerían, en medio de movimiento que muy pocos estarían dispuestos a soportar. Ellos constituyen allí un lugar, precisamente en la absoluta carencia que les queda y entonces contorsionan buscando una posibilidad de seguir existiendo.

Son contorsión y contacto en la medida en que buscan ajustarse físicamente a la superficie de la ciudad, a la estructura pétreo que la soporta, escenario en el que la piedra se confunde con la piel. Son la expresión más vivaz de los rostros sin nombre que siempre dejan abierto el enigma y que quizá prefieran permanecer bajo esta condición, errantes, libres, pero también carentes.

Se muestran en la calle para el resto de los habitantes como un cuerpo más, un bulto que se confunde con sus ropajes, esas vidas que al no representar ninguna aporte para la sociedad son susceptibles de desechar al igual que una envoltura en un basurero o en la calle misma, cuando ya no cumplen su función protectora. Al no tener acceso a las oportunidades que soporten una existencia o cuando el sistema no consigue responder a sus anhelos, estos son arrojados al abandono que representa su disposición en la calle. Y en medio de la inutilidad que representan para la sociedad, como la del envoltorio ocurren dos situaciones aparentemente opuestas. Por un lado tienen la posibilidad de que la suerte que les acompaña ponga en su camino algún rostro solidario que le ofrezca lo que solicitan, dinero, comida, ropa, por otro lado el contacto que con ellos se establece, en la mayoría de los casos no supera este nivel, realmente es muy difícil que una persona se vincule profundamente con su existencia, comparta su dolor o incluso los extrañe cuando ya no estén, precisamente por esa condición de anonimato que de cierto modo mantiene la distancia quizá deseada por ellos mismos. Posiblemente sólo desean abandonar esta condición y con-

torsionen buscando la salida, pero también es posible que después de tanto olvido, abandono y dolor lo único que esperan es permanecer en las confusiones que esta vida incierta les ofrece.

Cuerpos en escena

El semáforo como dispositivo de señales se implementa en la ciudad como todas en el mundo para regular el tráfico de vehículos y peatones, esa es su finalidad instrumental, sin embargo, para el cuerpo que contorsiona toma la forma de escenario en el que se permite mostrar las estéticas coreográficas de algún modo existenciales, en la medida en que de la labor cumplida durante la espera enrojecida, se espera la contribución de los espectadores a los que se les ha entretenido. Malvares y figuras que se trazan con los movimientos corporales hacen del momento una escena del espectáculo urbano donde la calle no sólo sirve para transitar, ella misma es escenario en el que acontece la vida en danza teatral, el personaje tiene el protagonismo sólo en el instante que la luz roja le proporciona y entonces, cuerpo lumínico y cuerpo danzante se entretajan en un mismo plano captando la mirada del transeúnte-espectador que participará en la escena en el momento que considerándola digna le rinde el merecido tributo al danzante-actor.

Cuerpos anónimos-cuerpos íntimos

En medio del contorsionar y hacerse lugar, hacerse caminos, emergen otras maneras del lugar y de los cuerpos que lo configuran en sus acciones cotidianas, las que emergen precisamente de los hábitos que se tejen en el mismo habitar, donde también se puede escapar de las urdimbres del orden, generadas por el control político y establecer en la calle maneras azarosas de estar en ellas.

Esas que resultan ya no de la predeterminación del espacio sino del hacerse a un lugar, cuando la vida misma es tan compleja que no se puede precisar en las simetrías del espacio político; es pues una existencia desbordante, comprendida en los límites que se ubican al margen del espacio político-controlado, condiciones de existencia que al transgredir los lineamientos de la norma y por lo tanto de lo normal-normatizado tienden hacia lo extraño-extrañado.

Abandonando y abandonados por las disposiciones del espacio político, estos cuerpos establecen sus propias maneras de constituir lugar, en medio del no-lugar en el que se constituye la calle para los demás cuerpos planeados. Ya no es el espacio fugaz de la velocidad y el tránsito, sino de la pausa, la búsqueda constante y la necesidad permanente; en un tiempo que pasa en la lentitud de quien esperando pueda encontrar algo, un intercambio, un negocio, una moneda, o tan solo una palabra. No es pues el tiempo fugaz de quienes escapan del otro por el espacio que consideran público, en una vida acelerada en la que el tiempo se les escapa a ellos, o queda capturado en los flujos cotidianos del mundo político que los acontece. Cada fragmento ha estado programado de antemano y acontece en la esfera de lo público, en la medida en que comprende una realidad común orientada por lenguajes y normas establecidas en común acuerdo o impuestas a las personas por la coacción de las ideas.

Por ello, aprovechando ventajas como la posibilidad del anonimato ofrecido por la calle, los habitantes de estos espacios montan espectáculos de sí mismos para inventar algo nuevo de sí, algo que les permite sostener su existencia carente en medio de lo cual quedan expuestos muchos aspectos de sus vidas que pudiera acontecer en un espacio privado. La calle, que de alguna manera se convierte en lugar y hogar para quienes se valen ella para sobrevivir, para el peatón, caminante vendedor, acróbata o durmiente, este espacio de uso público termina convirtiéndose en escenario de acontecimientos íntimos, en la medida en que se configura en su lugar de refugio o la extensión del mismo en el que tal vez encuentren el sustento cotidiano.

Las paredes que protegieran a otros en su esfera privada del hogar al servir como un refugio para proteger a su morador de los peligros del espacio público y ocultar su intimidad a los curiosos ojos ajenos, para estos se derrumban exponiéndolos a la mirada de todos quienes por este espacio lo atraviesan y lo controlan.

En este sentido, se considera pertinente hacer mención de lo que Pardo denomina como teoría frutal de la intimidad en la cual se afirma que “el sujeto sería como una aguacate, la piel exterior sería la publicidad, la capa protectora, brillante aunque algo áspera e indigesta (no en vano ostenta el monopolio de la violencia), que se ve desde afuera y que protege su interior; la carne nutritiva y succulenta (siempre al borde de la corrupción) sería la privacidad, zona de madurez donde los individuos disfrutan del tesoro de sus propiedades salvaguardadas de pública voracidad por el derecho que protege su libertad; y la intimidad sería el hue-

so opaco, macizo e impenetrable corazón nuclear, semilla germinal que no tiene sabor ni brillo. (1996, Pg. 307)

Desde esta perspectiva, se puede decir que a los cuerpos-aguacate habitantes de las calles, sólo les quedaría ese hueso macizo e impenetrable que es la intimidad, puesto que esa capa exterior denominada exterioridad sólo es posible para aquellos que pueden encontrar alguna protección, a estos nada los protege, nada los ampara, carentes y olvidados contorsionan cada día en el intento por seguir existiendo, en cuanto a la carne nutritiva y succulenta constituyente de la privacidad se puede considerar en continuación con lo primero, que en este sentido no les queda ninguna garantía de que los fragmentos de vida, de historia y las cosas que la acompañan les sean realmente salvaguardadas en las dimensiones de la calle. De allí también los distintos niveles de desconfianza que en ella se experimenta, el otro extraño será entonces en muchas circunstancias sinónimo de peligro, de acecho, de agresión. Entonces lo que le queda como espacio íntimo será pues esa condición anónima que al ser penetrada podrá ser el medio por el que se ponga en riesgo la integridad íntima de los cuerpos calle.

Ahora, si bien al anonimato proporciona asignarle un espacio seguro a la esfera íntima, también lo es que esta puede ser afectivamente compartida por medio de contacto entendido como los cuerpos que se tocan y en ellos establecen afección, pero también al tacto en el sentido del buen trato que preserva la existencia y la presencia del otro cuerpo. Esto podría ser también lo que se ha venido denominado “confusión”, como la fusión de dos o más cuerpos apelmazados en el sentir, tal vez fundidos en uno solo.

El cuerpo es la calle y la calle es el cuerpo, está habitado porque a pesar de sus regulaciones, todavía connota en su manifestación más íntima esas escrituras de la tierra que permiten que sea habitada en clave poética del que cada día se inventa un lugar, y en la clave afectiva del encuentro entre los diferentes cuerpos que ella es. En este sentido, las coreografías de los cuerpos-calle, cuerpos-aguacate se pueden considerar en este sentido, en una manera de esa intimidad, aquella que se expresa no con las palabras sino con los gestos afectivos de la piel, del sentir y ser sentido en la calle como lugar, su tiempo entonces no es un tiempo público capturado, sino tan sólo lo único que les queda, un tiempo para ser y sentir, el tiempo que tratando de escapar a la captura política, roza con esa intimidad que construye lugar y con los otros cuerpos que igualmente se encuentran en constante búsqueda, que pueden ser percibidos por las calles en clave de fuga.

Cuerpos afectivos

Ante la norma la trasgresión, el artilugio, el engaño que permite seguir viviendo, seguir soportando la existencia después del olvido. La invención-trasgresión-trampa poética, en tanto que entretenimiento (Mesa, 2010), con los seres aislados que buscan reunirse, emerge como posibilidad de fuga, frente a la rigidez de la norma, pero también como la fuga musical en la que muchas voces hacen su intervención, las voces y los cuerpos de la calle que instalan en ella un lugar con las cosas y los afectos que les quedan, es en esta posibilidad tramposa donde emerge entonces el contacto como hábito de encuentro entre humanos y entre estos y sus cosas, del sentir y ser sentidos.

Cuerpos en tacto, cuidado, trato considerado con los otros (cuerpos) con los que acontece el encuentro abandonados en la afección, como el amor del comerciante (de cosas y afectos) por el espacio en el que desempeña su labor y el lugar que allí ha construido, del malabarista por el semáforo y sus cambios de luz para complacer a un público fugaz o del caminante-durmiente de la calle por su costal, su perro y su ropaje; superficies de afecciones, de entretenimientos, a través de los cuales acontece el encuentro entre los cuerpos y la superficie de la ciudad, entre lo político y lo poético en cuanto invención.

Cuerpos extraños-cuerpos exuberantes

Esta es la calle que se vive desde el contacto, desde la confusión de los recorridos itinerantes, una calle de la piel y la afección y que en ese trasfondo dérmico se siente, huele y horroriza, es la calle de los cuerpos extraños que se alojan en el gran organismo urbano. En medicina se le denomina cuerpo extraño a todo objeto que no siendo propio sino procedente del exterior, viene a introducirse en el organismo, como un elemento amenazante que se localiza en un lugar que no es el habitual. Astillas, cenizas, polvo o pequeños objetos pueden alojarse en la piel, los oídos los ojos o la nariz e incluso introducirse en el cuerpo. Si no se retiran pueden provocar la aparición de marcas antiestéticas. De esta manera, y en función de su localización y naturaleza del mismo, se producirán distintas alteraciones o síntomas en el cuerpo. Las principales localizaciones de estos cuerpos extraños serán: ojos, oídos, nariz, aparato digestivo, aparato respiratorio, aparato genital y piel, dependiendo en la zona del cuerpo en la que se aloje, se requerirán procedimientos determinados para su extracción.

Así, la ciudad pensada como cuerpo fisiológico se configura en organismo dotado de órganos, donde calles y avenidas cumplen la función de arterias y venas y los cuerpos extraños que en ellas se localicen serán estos que al no presentar conductas adecuadas en relación con las disposiciones de políticas del habitar urbano, se manifiestan como anómalos, es decir, cuerpos malformados, alterados y que a su vez alteran los demás. Son cuerpos extraños en tanto que se introducen en el organismo de la ciudad por fuera de los lineamientos de la norma, extraños en tanto que el organismo de la planeación no los supone como suyos dentro de sus consideraciones, son extraños y deben ser extirpados en tanto que producen alteraciones a manera antiestética en el aspecto de la ciudad, dejando marcas y tatuajes en sus superficies planificadas.

La definición médica de los cuerpos extraños indica que estos afectarán principalmente los órganos de los sentidos. Pues bien, es posible pensar esas anomalías de los cuerpos-calle-cuerpos extraños en esos términos. Perturbarán los órganos de la vista en tanto que se prefiere no mirarlos allí, en el espacio en el que se transita cotidianamente, con sus maneras otras de atravesar ese espacio, de habitarlo y configurar en él un lugar, aquel que el transeúnte abandona por fragmentos de su día, pero de los que algunos de ellos carecen absolutamente.

Desde esta misma perspectiva estos cuerpos-calles afectarán otros órganos como olfato, el oído y el tacto. Es preferible para estos organismos de la planeación y para esos otros cuerpos planificados, no percibir sus aromas y sus hedores, no escuchar lamentos y clamores eufóricos, su piel nunca deberá ser tocada, la aversión y el repudio nunca permitirán tal contacto.

En cuanto al sentido de gusto, es este el que determinará su disposición corporal en este espacio y las coreografías que se establecen en él, no se trata estrictamente del sentido del gusto en cuanto al placer que se experimenta al ingerir alimentos, identificando en ellos sabor alguno que produzca tal satisfacción; sino más bien a la carencia del mismo en lo que estos cuerpos consumen diariamente, en una búsqueda escabrosa y constante de satisfacer necesidades digestivas. A este respecto, es revelador pensar un poco en la palabra indigente cuyo significado proviene de la raíz latina *in* (no) *digerere* (Disponer) el que no dispone es un indigente. De la misma raíz que digerir o digestión, es decir que el indigente es aquel que no dispone de medio para vivir, ni siquiera de sus propios alimentos, del que en vida se mantiene muerto de hambre, teniéndose que valer de los residuos de los que disponen los otros.

El indigente en este sentido, es aquel que habita la calle en medio de sus carencias, estableciendo en ella un lugar y unas coreografías que se difuminan en medio de las dinámicas que en ella acontecen cotidianamente, ellos son los cuerpos que aterran y que se evitan, que se prefiere invisibilizar para no sentirse afectados por ellos.

En medio de sus condiciones de búsqueda y carencias son aquellos que se pretenden ocultar no sólo en los renglones de la planeación sino también en la cuadrícula de la ciudad, se manifiestan en los cuerpos monstruosos cuya acepción indica que aunque se quieran disimular se exponen; en este sentido lo monstruoso viene de aquello que se muestra, los rostros que aunque se quieran ocultar, se muestran. Aquellos cuerpos que sin corresponder a la naturaleza de los demás cuerpos que circulan en la ciudad, se muestran como anomalías en medio del orden ortográfico, sus coreografías no corresponden a las demás maneras de estar en el espacio urbano. Los de la ficción eran creados para generar situaciones simuladas de terror, los monstruos de la realidad disimulamos por los cuerpos normales-normalizados-normalizadores, suscitan situaciones reales de temor, a ser como ellos, a establecer con-tacto-contagio con sus pieles. Temor a ser un hombre o una mujer, un anciano un joven o niño de la calle.

Son el resto, la exuberancia, lo que desborda el límite geométrico e instrumental de la ciudad, pero también lo queda después de las pretensiones globales del desarrollo, que buscando el progreso y la riqueza de los que ya la ostentan, termina negándole posibilidades de existencia a los que de todo carecen.

Estos cuerpos aberrantes son los que la sociedad citadina ha buscado desechar negando sus posibilidades de vida en la cuadrícula de la ciudad, negando la posibilidad de ocupen un lugar en la ciudad, pero también desde la negación misma de su existencia, negación con la que se hiere, ultraja, agrede y asesina. Se hieren corazones que desde su condición de anonimato, a nadie le importan, pero recordemos que estos también son emergencia de la vida y de esta cultura que nos aborda; locos corazones que monstruosos, pero también dotados de sentidos, pueden padecer, odiar, soñar, amar, sentir, corazones que aun así palpitan.

y es que los anónimos siempre somos ambulantes, siempre estamos deambulando, porque nos dirigimos a ninguna parte [...] por eso procuramos disimular y no hacer nada que delate que estamos perdidos que estamos deambulando. Necesitamos mucho tiempo –y sobre todo necesitamos que nos dejen en paz– para poder deambular en busca de los nuestros

y de nuestro lugar [...] queremos además conservar nuestro anonimato. Queremos poder seguir deambulando. Probablemente pedimos demasiado (Pardo, 1996: 29)

Cuerpos intimidad

Se ha dicho ya reiteradamente, que el lugar se inventa en el habitar mismo, y que precisamente las experiencias de la vida urbana están atravesadas por su configuración constante. Siguiendo con esta afirmación, se dice también en clave de Michel De Certeau (1996), que el lugar como experiencia urbana se encuentra absolutamente desvinculado de su determinación a un espacio fijo y aquietante. Por el contrario, este emerge en los constantes movimientos itinerantes de aquellos cuerpos carentes de un espacio que les sea propio. Por ello su andar es sinónimo de la tensión constante del no tener lugar y su emergencia en medio de un espacio tal vez no diseñado como tal. La privación de lo privado aboga por las múltiples desviaciones frente a la norma, emergiendo lo extraño, exuberante, de los cuerpos anormales que habitan la ciudad de una manera distinta y además transgresiva. Es pues aquí donde la ciudad acontece de mil maneras distintas, tanto para aquellos que la habitan de acuerdo con la norma, como para quienes sólo les queda la omisión como posibilidad de existencia, configurando otro orden de prácticas y conductas renovadas cada día en el habitar.

Cada cuerpo sueña una ciudad distinta en La Ciudad que tantos habitan, y sus sueños toman forma en los acontecimientos cotidianos, en los caminos que cada cual recorre a su manera, con las rutas trazadas de una manera y atravesadas por los cuerpos de muchas otras, con los caminos inexistentes en plan, que sólo toman forma en la ensoñación de quien los inventa cada día, cuyas huellas son reinscritas por los pasos que las siguen.

Se tendrían entonces tantas ciudades como cuerpos la habitan y para cada uno de ellos sus lugares serían siempre algo distinto; sin embargo, sólo los buscan quienes se encuentran absolutamente privados de ellos. Entonces estos aparecen ante sus ojos fugazmente para sostener la vida en el instante del acontecimiento, luego de nuevo la itinerancia.

Hurgando entre las basuras se les confunde con ellas, se les asocia con lo sucio, lo inservible lo que se debe desechar, extraer de la ciudad, se configura pues la idea de exterminar todo aquello que evita el progreso, como los indigentes, prostitutas y jibaros, que pueden encontrarse en lu-

gares marginados de las capitales. Las acciones de los grupos de limpieza social dentro del eje cafetero han estado enfocadas en la destrucción de este tipo de agentes denominados inútiles para la sociedad, en este sentido se han desarrollado políticas de desalojo y cuando ya no hay remedio para tal mal se han contratado grupos que logren el objetivo.

De este modo, y con la pretensión de que la ciudad sea vista con agrado a los ojos de extranjeros e inversionistas se le ha dado más importancia a su apariencia física, que a los principios éticos sobre los cuales se cimentan sus prácticas del habitar, así no es nada extraño que algunos megaproyectos de renovación dentro de las ciudades hayan estado vinculados con el desalojo y desaparición de personas de la calle.

A este respecto hace referencia el periodista Juan Miguel Álvarez en su artículo “Tiros de gracia”, breve historia de limpieza social en Pereira (*El Malpensante*, 112, septiembre 2010) en el que relata ciertos acontecimientos de renovación urbana en esta ciudad asociados a la limpieza social y el desalojo de personas de la calle. El primer suceso de este tipo que se presenta en esta ciudad ocurre en el año de 1979 cuando apareció por primera vez un grupo de exterminio contra habitantes de la calle, prostitutas, travestis, consumidores y jíbaros. La versión que ha perdurado entre la gente del común, como leyenda urbana, dice que a la ciudad llegó una banda de policías del F-2 procedente del departamento de la Guajira. Este fenómeno fue configurándose lentamente hasta el año de 1991, en el que la limpieza social tomó una característica adicional a la de los guajiros: los verdugos ni siquiera se tomaban el trabajo de llevar a sus víctimas a los patíbulos sino que las acribillaban donde las veían: esquinas, parajes solitarios de sectores residenciales, edificaciones en demolición, lotes. Y a pesar de que los crímenes sucedían en varios sectores de la ciudad, muchos se concentraron en el centro de Pereira. “Pero esto no solo ocurría en allí, Medellín, Barranquilla, Cali, Bogotá y Manizales reportaban centenares de homicidios similares. En esta última ciudad, por ejemplo, se registraron 326 asesinatos sin motivación aparente en el primer semestre de 1991. En Barranquilla, además, se comprobó el tráfico de cadáveres de menesterosos para usarlos en experimentos en la Facultad de Medicina de la Universidad Libre, por parte de una mafia constituida por particulares y agentes de policía” (Álvarez, 2010).

He aquí la radical negación del hombre por el hombre y, por ende, y de la tierra por el hombre, generando cada vez más situaciones de dolor y desgarramiento de la vida misma. He aquí el sufrimiento encarnado de una tierra que ha sido dominada, de una lengua que ha sido olvidada y

de una escritura geopoética que ha sido suplantada por la cuantificación, he aquí la mirada irradiante que controla y restringe las coreografías itinerantes, he aquí los cuerpos-tierra, cuerpos –piel, cuerpo-confusión padeciendo los efectos de un mundo en objetivación, horizonte en el que resuena la pregunta, si el sufrimiento ocasionado de un humano hacia otro, por su puesto, otro-ecosistema, otro-flora, otro-fauna, otro-humano, otro-cultura, es decir desde esa dimensión de la tierra en alteridad y diversidad ¿podremos acaso hacernos cargo de este?

Se trata pues de un hacerse cargo que implica varias miradas éticas. Una mirada estético-ambiental de las dimensiones del habitar urbano no puede restringirse a esa visión aséptica de pura ornamentación y limpieza, urge más bien una poetización de sus prácticas, tanto desde las poéticas de la vida que cargan cada acontecimiento de afectos y significados, como desde una ética que los oriente hacia unos trayectos, hacia unos caminos hechos en el andar en los que en primera instancia, se acepte la tragedia de la existencia, como afirmación de la vida que somos, de la naturaleza que somos. Así pues una ética de la vida parte de la tierra, parte de su lengua deslenguada y en su seno de los cuerpos-alteridad en que a partir de ella devenimos.

Con todo esto, de alguna manera la calle misma ha narrado sus historias, es casa, abrigo, escenario y lugar. Pasos itinerantes la inscriben cada día, precisamente porque ha permitido ser soporte para estas escrituras, ella es lengua de la tierra que aunque olvidada y suplantada, resguarda en su ser interno esas geografías. Ellas también son desbordantes y se pueden apreciar en los resquicios por donde escapan, o en estos cuerpos que transgrediendo los códigos políticos de la planificación, la habitan en sus tiempos; no los de las oficinas, no los de las fábricas, no los tiempos académicos, sino unos tiempos de la vida en los que el cuerpo se amolda a sus devenires, a su ser agua, a su ser sol, a su ser viento, a su ser noche.

Así la calle es cuerpo y el cuerpo es calle como ser cambiante que deviene múltiple, diverso y adaptable a cada cuerpo que se amolda a él, es pues el umbral entre lo público y lo privado, entre lo político y lo poético, entre la ausencia y el contacto, entre el orden y la confusión, es este el escenario tanto de la vida que se muestra, como la muerte que se oculta.

Te invito pues ciudad del orden a que te encarnes en mi cuerpo, para vincularme contigo, para que tú no me excluyas en tu preceptos, para que yo no te excluya en mis afectos, para que los dos seamos piel y huella grabando nuestra inscripción en el mundo, hagamos lugar juntos, hagamos caminos, hagamos la vida en cada instante y para que esto no sea sólo una quimera... entonces te invito ciudad a que “hagamos un trato” ...

Compañera usted sabe
Puede contar conmigo
No hasta dos o hasta diez
Sino contar conmigo
Si alguna vez advierte
Que la miro a los ojos
Y una veta de amor
Reconoce en los míos
No alerte sus fusiles
Ni piense qué delirio
A pesar de la veta
O tal vez porque existe
Usted puede contar conmigo
Si otras veces me encuentra
Huraño sin motivo
No piense qué flojera
Igual puede contar
Conmigo
Pero hagamos un trato
Yo quisiera contar con usted
Es tan lindo
Saber que usted existe
Uno se siente vivo
Y cuando digo esto
Quiero decir contar
Aunque sea hasta dos
Aunque sea hasta cinco
No ya para que acuda
Presurosa en mí auxilio
Sino para saber a ciencia cierta
Que usted sabe que puede
Contar conmigo.

Mario Benedetti

Bibliografía

- ÁNGEL, A. (2013). *El reto de la vida. Una Introducción al Estudio del Medio Ambiente*. Segunda edición. Recuperado de: www.augustoangel-maya.com.
- ÁNGEL Maya, A. (1995). *La fragilidad ambiental de la cultura*. Santafé de Bogotá: Editorial Universidad Nacional. Instituto de Estudios Ambientales.
- ÁNGEL Maya, A. (2002). *El retorno de Ícaro, La razón de la vida, muerte y vida de la filosofía Una propuesta ambiental*. Santafé de Bogotá: PNUD.
- ÁNGEL Maya, A. (2003). *La diosa némesis: desarrollo sostenible o cambio cultural*. Cali: Corporación Universitaria Autónoma de Occidente.
- BERBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- BECKETT, S. (1966). *El innombrable*. Barcelona: Editorial Lumer.
- DE Certau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- DELGADO, M. (1999). *Ciudad Líquida-Ciudad Interrumpida*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- DELGADO, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- DELGADO, M. (2007). *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- DICCIONARIO Enciclopédico de Ciencias de la Salud. (2007). *Avances de enfermería*. Barcelona: Editor.
- FOUCAULT, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (2006). *El nacimiento de la clínica*. Vigésima edición. México: Siglo XXI.
- GROSS, J. & Boito, M.E. (Comps.). (2010). *Cuerpos y emociones desde América Latina*. San Fernando del Valle de Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca.
- HORKHEIMER, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Editorial sur.
- KOGÁN, L. (2010). La entrevista como herramienta para el estudio del cuerpo vivido. En *Cuerpos y emociones desde América Latina*. San Fernando del Valle de Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca.
- LEFEVRE, H. (1976). *Espacio y política*. Barcelona: Editorial Península.
- LEROI-GOURHAM R., A. (1971). *El gesto y la palabra*. Traducción de Felipe Carrera D. Venezuela: Universidad Central, Ediciones de la Biblioteca.

- MONTOYA, J. (1986). *De las memorias a las dramaturgias urbanas*. Francia: Colegio Internacional de Filosofía.
- MESA, C. (2010). *Superficies de contacto. Adentro, en el espacio*. Medellín: Mesa Editores.
- NOGUERA, P. (2004). *El reencantamiento del mundo: ideas filosóficas para la construcción de un pensamiento ambiental contemporáneo*. México-Manizales: PNUMA/ORPALC serie pal 11, Universidad Nacional de Colombia.
- NOGUERA, P. (2004 a). Curso de estéticas I. Pregrado en Gestión Cultural y Comunicativa, I semestre de 2014.
- PARDO, J. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal.
- PARDO, J. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Editorial Pretextos.
- PARDO, J. (1996). *La intimidad*. Valencia: Editorial Pretextos.
- ROSTOW, W. W. (1961). *Las etapas del crecimiento económico*. Bueno Aires.
- SCRIBANO, A. (2010). Cuerpo, emociones y teoría social clásica: hacia una sociología del conocimiento de los estudios sociales de los cuerpos y las emociones. En *Cuerpos y emociones desde América Latina*. San Fernando del Valle de Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca.
- SILVA, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- SIBILLA, P. (2005). *El hombre postorgánico: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: FCE.
- (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- YORY, C. M. (2006). *Ciudad, consumo y globalización*. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana.

CAPÍTULO 15

De pretextos, textos y contextos en la lectura y la escritura

José Antonio Caride³⁶
Héctor M. Pose Porto³⁷

Introducción

Los contextos, aunque humanamente duele, siempre podrán prescindir de los textos. Sin embargo no será justo ni deseable, por todo lo que significa de pérdida de sentido y sensibilidad histórica, que los textos sean indiferentes a los contextos en los que se originan, obviando que las palabras son deudoras de las realidades que las motivan o proyectan. También, inevitablemente, de las interpretaciones que las evocan o explican, por lo que son o representan en cualquier tiempo y lugar. Palabras que imaginan, expresan o desvelan sus circunstancias e, incluso, lo que está más allá de ellas o de lo existente, formando parte de los sueños diurnos y de las ilusiones inacabables, cual utopía encarnada en la obra de Tomás Moro, cuya primera edición cumple, en 2016, los quinientos años.

Siendo verdad que la vida y sus mundos nunca podrán entenderse sin los contextos –materiales y simbólicos– en los que se inscribe, también lo es que nunca podrían “proyectarse” sin los textos que los muestran o relatan, entre el acto de escribir y el don de leer. Escritura, de un modo u otro preformativa, para una lectura formadora y transformadora en la que los sujetos –individual y colectivamente– adquieren el protagonismo que les otorgan las enseñanzas y los aprendizajes que facultan las destrezas, competencias, habilidades, saberes, que habitan la condición humana en toda su diversidad.

³⁶ Universidad de Santiago de Compostela (joseantonio.caride@usc.es).

³⁷ Universidad de A Coruña (hector.pose@udc.es).

Cabe recordar que desde que los humanos escriben siempre lo han hecho con la ambiciosa y estimable pretensión de aprehender lo que les rodea y afecta. Manifestar sentimientos, reflexionar sobre lo que activa los deseos, aventurar futuros con la esperanza de que el ejercicio intelectual y la inteligencia emocional permitan que los hombres y mujeres se reconozcan en sus identidades compartidas, hace siglos que encuentran en el lenguaje que construyen las palabras uno de sus mejores modos de arrojarse y arrojarnos, para solaz del escribiente..., y del esperado lector.

Aludimos a textos que van más allá de la oralidad, aunque a menudo la precisen, para acentuar el papel fundamental del conocimiento en la presentación y representación cotidiana del discurso. Como diría Susan Ervin-Tripp (1996: 121), texto y contexto, lenguaje y vida se alimentan mutuamente, de modo que “*las presuposiciones contextuales influyen en cómo entendemos el lenguaje*”, requiriendo niveles de comprensión que se fundamenten en teorías, métodos, enseñanzas y aprendizajes que lo estimen en toda su variedad y amplitud. La pragmática de sus usos revela importantes diferencias entre las lenguas y los lenguajes. Además, los enfoques sobre cómo se adquieren y los protocolos analíticos que abordan sus procesos también responden a diferencias idiomáticas y contextuales.

Es en los *contextos* como contornos físicos y humanos próximos a los individuos, donde las actividades y los sucesos adquieren un significado sociocultural (Rodrigo, 1994). Más aún, como señala Van Dijk (2012: 43) “a pesar de la naturaleza generalmente implícita de los contextos, éstos también puede ser discursivos”; buena muestra de ello son las conversaciones cotidianas y diversos tipos de “habla institucional”, en las que se puede hacer una alusión más o menos explícita a otros textos y hablas anteriores. Como se sabe, la intertextualidad –en los medios de comunicación social, en las citas de autores en textos científicos o literarios, en los procesos de enseñanza y en las prácticas didácticas, etc.– puede ser un elemento importante para la significación y acomodación de cualquier discurso (Plett, 1991), llegando al punto de ser muchos los autores que la han convertido en uno de los fundamentos de su creación artística o científica.

Los contextos: acepciones y consecuencias prácticas

Del verbo latino *contextere*, que significa tejer, entretejer, entrelazar, ampliado en sus acepciones derivadas (*contextus, contextum*), la palabra *contexto* satisface múltiples utilidades. Tanto en el lenguaje científico como en la vida cotidiana, se acomoda a los vocabularios de diferentes campos o disciplinas: lingüística, filosofía, psicología, geografía, informática, inteligencia artificial, antropología, pedagogía, ecología, sociología, etc. En su conjunto, saberes a través de los que se pretende contribuir a conocer e interpretar realidades en las que la interacción personas-sociedad-ambiente siempre adquiere algún tipo de significado, ya sea con pretensiones epistemológicas, metodológicas, comunicativas o tecnológicas. Es por ello que cualquier teoría del contexto debe estar abierta a las teorías más generales de la representación y la comprensión de las situaciones sociales y de la interacción que se produce entre ellas (Van Dijk, 2008).

Para la lingüística, en la que los “contextos” posibilitan encuadrar y analizar una expresión atendiendo a las concomitancias que establece con unas determinadas estructuras del lenguaje, desempeña una serie de funciones referenciales: el contexto será una dimensión del texto en cuyo interior se sitúa el elemento de un enunciado, del que toma su significación. Siendo así se entiende que, originariamente, se identificara al contexto con “el contorno textual de una determinada porción de texto capaz de arrojar luz sobre el sentido de la misma” (Delgado & Gutiérrez, 1994: 611), o con su más extendida acepción como un conjunto de elementos que preceden o siguen a una unidad lingüística dentro de un enunciado. De este modo, como ha señalado Ferrater Mora (1991: 615), resultará común entender el contexto en relación con un texto, donde éste puede decirse o escribirse. El contexto contempla la situación de un elemento lingüístico en las relaciones que lo ligan a las condiciones extralingüísticas de su empleo, tales como los datos relativos al emisor-receptor, las experiencias, conocimientos, gestos, formas sociales, etc. De ahí que la noción de contexto se haya convertido en una categoría lingüística poderosa, estrechamente relacionada con el desarrollo de las ciencias del lenguaje, en las que han desempeñado un papel clave el estructuralismo, el funcionalismo y la lingüística cognitiva.

En la psicología, el constructo “contexto psicológico” aparece vinculado a la construcción de sistemas configurativos, en concreto en la psicología ecológico-ambiental (Moos, 1976; Levy-Leboyer, 1985; Holahan, 1991). Sirve para connotar los aspectos físico-sociales externos al comportamiento humano. Pone en relieve su importancia para explicar las transacciones producidas entre los sujetos y el mundo exterior, la adquisición de competencias, los procesos de socialización y el aprendizaje social, la elaboración de representaciones sociales o el ajuste psicológico de las personas a diferentes conductas. En general, pretende significar que se trata de un factor decisivo para el crecimiento personal y social, enfatizando para ello su sentido relacional. Para Hernández, Suárez y Martínez (1994: 4), esto conlleva ampliar el interés por la interacción ecosistémica “y por cada uno de los elementos que la definen”.

Por lo demás, es necesario reconocer que el estudio o la evaluación de los contextos socioambientales (familiares, escolares, hospitalarios, empresariales, paisajísticos, etc.) se nos muestran como una de las líneas de investigación psicosocial más prolífica (Fernández Ballesteros, 1987; Rodrigo, 1994; Clemente & Hernández, 1996). Con todo, conviene no obviar que en sus inicios la psicología concentró sus esfuerzos en la conducta individual de las personas, para hacerlo más tarde en sus mentes, considerando el contexto y los factores contextuales como variables independientes –género, edad, medio familiar o escolar, etc.– en los estudios experimentales y cuasi-experimentales. Fue en las últimas décadas cuando la psicología cognitiva comenzó a adquirir un interés cada vez más relevante en la elaboración y el procesamiento de los discursos.

En la antropología, sociología, historia, pedagogía, etc., el vocablo *contexto* incrementa sus utilidades para describir situaciones e interpretar sus significados en el dominio de lo social, a los que han contribuido en sus desarrollos epistemológicos y empíricos de las metodologías cualitativas y los estudios etnográficos. En ellos, los contextos se asocian con espacios y tiempos sociales a los que diversos componentes simbólicos y materiales coinciden en otorgarle el significado de un soporte principal para el desarrollo humano. Los contextos son, en tal lectura, realidades que se identifican con el medio ambiente, en sentido amplio; o que informan al respecto de las condiciones paisajísticas, climatológicas, morfológicas, territoriales, culturales, políticas... En ellas se inscriben el quehacer social y las tipologías

que adoptan en su caracterización como entornos rurales o urbanos, institucionales o extrainstitucionales, cerrados o abiertos, grupales o comunitarios, etcétera.

Por lo tanto, el *contexto* son *contextos*. Realidades abiertas a la interacción de elementos y contenidos de naturaleza diversa (simbólicos, materiales, políticos, económicos, culturales, etc.), separables tan sólo desde un punto de vista analítico. Todos estos elementos son complejos, no siendo reducibles unos a otros. El sentido plural y dialéctico de los *contextos* responde a la conexión existente entre las situaciones y los actores que participan en su construcción como una ideal o material. El conocimiento –como dirá Van Dijk (2012)– juega un papel fundamental en los modelos contextuales, cada vez más abiertos a la complejidad del lenguaje, del discurso, de la conversación y de la comunicación.

En consecuencia, aunque podamos referirnos a un *contexto* en particular, en ningún caso debemos sustraernos de su lectura en la perspectiva compleja e interactiva, relacional y plural, que toda realidad humana requiere para ser explicada e interpretada otorgándoles a los conceptos una especial relevancia. En este sentido, coincidimos con Caballo, Candia, Caride y Meira en que

los conceptos facilitan asociar la realidad a imágenes mentales que proyectamos en palabras. Con ellos se describen señales de identidad, se desvelan estructuras complejas de pensamiento, se delimitan percepciones y se multiplican significados relacionados con las formas de conocer y los modos de representar intelectualmente el diálogo que establecemos con los contornos de la cotidianidad (1997: 11).

La importancia de los conceptos se amplifica en las disciplinas y las áreas de conocimiento, clásicas o emergentes, ya sea con fines docentes, investigadores o de divulgación. Son los conceptos es posible propiciar la integración o la diferenciación progresiva del saber, desde la simplicidad de las expresiones aisladas hasta la complejidad de las configuraciones holísticas, transversales y globalizadas que anidan en el saber compartido. Más aún, a partir de los conceptos podemos acomodarnos a las ideas previas que aportan las personas, elaborar representaciones a modo de esquemas o mapas mentales, integrar las materias y sus saberes en el trabajo interdisciplinar, compartir la construcción y la transmisión del conocimiento, ampliar y consolidar el sistema cognitivo en el acto de estudiar, comunicar significados.

Los contextos como ambiente: un modo de leer el mundo y sus realidades

Que la semántica de los contextos nos sitúe en un marco tan diversificado y multidimensional como el que venimos trazando, añade a las preocupaciones conceptuales otras que aluden a su caracterización como realidades que es posible aprehender e interpretar, acerca de las que es posible escribir y leer.

Todo contexto está dotado de significados para las personas, mediados por factores simbólicos y materiales, afectivos o funcionales. De ellos se infiere que los contextos poseen un alto valor informativo y comunicativo, experiencial y vivencial, posibilitando establecer jerarquizaciones o relaciones múltiples. La misma percepción de los significados contextuales es un hecho de carácter eminentemente social, mediante el que creemos y recreamos nuestra identidad, individual o colectivamente: escenarios en los que se promueven iniciativas, prácticas, actividades, usos, pero también motivaciones, estímulos, informaciones y contenidos que activan diferentes procesos sociales y cognitivos. De ahí, su relevancia para cualquier práctica educativa-ambiental, pedagógica-social, de compromiso o responsabilidad cívica en lo local y en lo global. Nada de esto sería posible si las prácticas educativas no se remitieran y produjeran en un contexto a la vez histórico y físico, como un acto de conocimiento y diálogo, de reflexión y acción que, más allá de favorecer la comprensión e interpretación de sus realidades, aceptan el reto de transformarlas (Freire, 1990). Desde diferentes perspectivas, el quehacer científico, académico y profesional de la pedagogía social –en la que hemos situado buena parte de nuestras contribuciones en las últimas décadas– se ha vinculado a esta tarea, con teorías y prácticas que expresan su inequívoca vocación socializadora, en la que lo “social” y “ambiental” suelen presentárenos como contexto, texto y pretexto de una educación integral e integradora a la que hemos insistido en llamar “Educación Social” (Caride, 2005) y, en algunas de sus extensiones también como “Educación Ambiental” (Caride y Meira, 2001).

Algunas de las lecturas que se suscitan acerca de las relaciones educación-ambiente insisten en contemplarlas en términos de una construcción paradigmática de modelos que focalizan su atención en el denominado “medio educativo”, respecto del que se constata una mayor valoración pedagógica del ambiente (Sureda y Colom, 1989). Según Pierre

Furter (1996: 95-96), en la historia de la educación se pone de relieve la importancia de las representaciones ambientales en las realidades educativas cotidianas, “abriendo poco a poco perspectivas que comienzan a preocuparse por el análisis y las influencias de los factores geográficos, tales como la localización o la accesibilidad física sobre el desarrollo del sistema educativo”. Y también a la inversa, una preocupación por el estudio de los impactos del desarrollo educativo en las realidades ambientales. En la práctica, se aspira a una mayor inserción y territorialidad de la acción educativa en los escenarios físicos y sociales, ampliando la educación más allá de lo escolar, comprometiéndola con la búsqueda de nuevas soluciones a sus viejos problemas. Como una educación alternativa, en sus diversas orientaciones, el análisis de contextos consideramos que representa una dimensión clave: ya sea como una oportunidad de explicación-interpretación previa de la realidad, o como conocimientos que informan decisiones, objetivos y actividades. Es en ellas donde la lectura debe participar de sus enseñanzas, democratizando saberes y aprendizajes (Caride y Pose, 2016).

De todo lo expuesto, y con voluntad de suscitar nuevas oportunidades para concretar el análisis de contextos en el quehacer educativo-ambiental, estimamos que de sus propuestas metodológicas y realizaciones prácticas, podrán deducirse consecuencias positivas en aspectos tales como:

- Un acercamiento más significativo al conocimiento e interpretación de las realidades ambientales en toda su complejidad. Ello posibilitaría hacer frente a problemas tan concretos como el consumismo, las contradicciones del desarrollo o las incongruencias de las decisiones que se adopten en los planos político, económico, tecnológico, etc., en materia de medio ambiente.
- Favorecer la consolidación de una toma de conciencia personal y colectiva que enfatice la diversidad y lo plural, en contraposición a la uniformidad y el dogmatismo del pensamiento único globalizado.
- Contribuir a democratizar el conocimiento atendiendo a planteamientos reflexivos, críticos e integradores, en los que cada persona sea protagonista como actor y se posicione.
- Concretar los saberes ambientales y el quehacer educativo en las realidades cotidianas, concediendo prioridad a las actuaciones vinculadas a las necesidades, demandas, problemas, etc. de la población, manifiestas o latentes.
- La adopción de enfoques que vinculen lo diacrónico y lo sincrónico, lo local y lo global.

- Desarrollar procesos científicos y educativos de base interdisciplinar y transdisciplinar, justificando y normativizando su implementación en un plano multiprofesional.
- Adoptar sistemas evaluativos que permitan comparar situaciones de partida y/o procesuales con efectos y resultados que atiendan a criterios de equidad y justicia social.

En todo caso, es importante subrayar que la apreciación y el conocimiento de los contextos va más allá de una posibilidad abierta a la confluencia de diferentes aportaciones epistemológicas y metodológicas. Además, puede y debe suponer el impulso de sensibilidades y actitudes que transformen gradualmente el pensamiento y la acción ciudadana respecto del medio ambiente. Ello será así, si se satisface el derecho a conocer más y mejor. Con tal perspectiva, no tendrían porque persistir muchas de las incongruencias que se remiten a la falta de conciencia ciudadana, al desconocimiento o a la desvinculación de responsabilidades individuales o colectivas, tanto en el diagnóstico de los problemas ambientales como en la adopción de alternativas sostenibles, que permitan abordarlos con una nueva sensibilidad ética, pedagógica y social.

Volver al texto para elogiar los contextos

(y sus pretextos)

Convertir en sílabas y expresiones con sentido, en frases y párrafos como medida convencionalmente aceptada una idea, exige destreza, inteligencia y hábito. Tareas y, en ocasiones, tan sólo actitudes con las que la humanidad secularmente se sitúa ante la posibilidad de leer el mundo y las múltiples circunstancias que lo caracterizan, iluminando idiomas y culturas de quienes lo pueblan y, gracias a ellas, conviven. En su formato más básico, la comunicación hecha lectura y escritura, que la estética y el arte derivan hacia la narrativa o la poesía; esto es, hacia la belleza, aunque a veces duela.

El texto pone en valor los contextos. Los amplifica o relativiza. Los disecciona o integra, los encierra o libera, favoreciendo que podamos aproximarnos o quedarnos en ellos de un modo singular, sugerente, creativo, inclusivo, habitable. Aunque, con frecuencia, también deparen uni-

formidades o exclusiones que agrandan las desigualdades, la pobreza o la marginalidad que va mucho más allá de quedarse al margen o estar en los márgenes. Algo así como un viajero perdido –coyuntural o definitivamente– para la aventura que proporcionan las letras y sus alfabetizaciones como una de las principales puertas que se abren a los derechos humanos y a los desafíos que “imponen” a la convivencia, frente al maltrato que los seres humanos pueden llegar a infringirse entre ellos.

Sin nombrarla hasta ahora ponemos en valor las formas de dar y darse a los demás que proporciona la “educación necesaria y adecuada para ser un ciudadano libre y responsable que se piensa y asume a sí mismo, como alguien que puede hablar y contar cómo se ve y cómo ve a los demás y al mundo” (Ortega, 2009: 138). Esa misión que la sociedad del espectáculo y del andar desbocado están echando a perder sin que el progresivo deterioro de la palabra esté encontrando alternativas que la compensen ante el triunfo de la imagen o la banalización de las artes. Como diría Mario Vargas Llosa (2012: 37), siempre discutido y hasta discutible en sus apreciaciones

la literatura light, como el cine light y el arte light, da la impresión cómodo al lector y al espectador de ser culto, revolucionario, moderno, y de estar a la vanguardia, con un mínimo esfuerzo intelectual. De este modo, esa cultura que se pretende avanzada y rupturista, en verdad propaga el conformismo a través de sus manifestaciones peores: la complacencia y la autosatisfacción.

El uso de la palabra exacta o la incesante búsqueda de la expresión correcta, teniendo a mano múltiples opciones estilísticas y elegir la más pertinente, exigirá al autor, pero también a sus lectores: de un lado, lo hace al texto que formatea la escritura y a los contextos que la contornan acariñando sus texturas; pero también al autor-escritor-lector, para que huyendo de la pereza o la negligencia comprometa su quehacer intelectual con la vindicación del texto literario, con el valor de lo impreso, con la importancia del libro y de su lectura, aprovechando pedagógica y socialmente los valores inherentes al oficio de leer, convergente con el acto de escribir. Dos prácticas que al implicar una concepción de la humanidad y del mundo, devienen en un acontecimiento de subjetividades y objetividades en continua interacción que, como diría Paulo Freire, exige la comprensión del sentido más profundo de las palabras: no como un mero ejercicio mecánico o técnico sino esencialmente dialogal, en el que “el lector no se puede separar

del texto porque estaría renunciando a su actitud crítica respecto del mismo... una actitud de cuestionamiento interno a través de la cual se comprenden cada vez más las razones que existen tras los hechos” (Freire, 1990: 30).

No es fácil liberarse de las ataduras de los textos y de los contextos espacio-temporales en los que emergen. Al fin y al cabo, tanto la lectura como la escritura requiere indagar, entender, optar, por cada palabra, por cada frase, por cada secuencia en su contexto preciso: como tales son construcciones sociales insertas en un escenario ideológico, mental, biográfico e historiográfico que nunca es neutro o totalmente ajeno a las realidades de su tiempo.

Frente al pasado, las del presente histórico se amplifican con la globalización dándole un nuevo aire de familia a los significados ambientales y a los tránsitos que vehiculizan las redes tecnológicas y la, de momento, imparable e insaciable penetración de la cultura mediática en la vida cotidiana; como ha analizado Claudio Canaparo (2007), el hecho de que el principio de realidad sobre el que se asienta esta cultura mediática contemporánea la haga “invisible” constituye un fenómeno cuyas consecuencias aún no hemos llegado a captar en su totalidad. También en lo que implican para la lectura y la escritura, de las que se está modificando su estatuto; como también advierte Canaparo (2012: 136), “leer no es ya agotar un texto sino establecer, constituir su paratexto, el mundo semántico en el que se situaba/sitúa. Es el llamado sentido literal de lectura aquello que ha prácticamente desaparecido”. Creemos que podemos decir lo mismo, sin exageraciones, de la escritura.

No obstante, seguimos convencidos de que la normativa lingüística viene de serie. Cuestión esta nada baladí, tanto en cuanto las actuales tecnologías comunicacionales están influyendo determinantemente en las formas de relacionarnos y expresarnos, también por escrito. La *jibarización* del lenguaje en las redes sociales es un hecho (Small, 2009) que ocasiona, desde el punto de vista educativo, no pocas preocupaciones. El manejo de un vocabulario rico en matices y amplio, el control del tiempo en el fluir discursivo del texto, la capacidad para discernir la longitud de las frases, la prioridad o la subordinación de las ideas que se trasladan al lector, enaltecendo o empobreciendo los escritos (Cassany, 2004).

Y luego está la calidad estilística, la belleza intrínseca y extrínseca, la originalidad del punto de vista y la fijación de la mirada, el uso de la voz

y del tono narrativo. Del compendio de todos estos elementos surge, en quien se haya socializado –y por tanto interiorizado cognitivamente– en los criterios que construyen las sociedades lectoras en tanto que sociedades educadoras (Yubero, Caride y Larrañaga, 2009), el valor de los textos; y, por ampliación, la capacidad que en ellos reside para animar la democracia cultural, los procesos de cambio y transformación social. Una tarea que comienza cuando los “escritores” y los “lectores” –en el más amplio sentido de lo que ambos términos proponen– asumen estar dispuestos a poner en duda lo que han escrito o leído.

No es sólo el texto lo que se cuestiona sino también sus contextos; una noción de vital importancia, dirá Van Dijk “para comprender la forma en que el discurso se inserta en la sociedad” (2012: 9). Los contextos, añade, no como una clase de condición objetiva o de causa directa, sino más bien “constructos (inter)subjetivos diseñados y actualizados continuamente en la interacción de los participantes como miembros de grupos comunidades” (págs.13-14). En la opinión de este autor, la contextualización es una dimensión fundamental de nuestra comprensión de la conducta humana, en general, pero también del habla o de los textos, en particular; de hecho, matiza, el contexto se llama así “porque viene con textos, etimológicamente hablando” (Van Dijk, 2012: 25).

Por eso la transcendencia que tiene la carga de subjetividad con la que escribimos –y leemos– para recrear, analizar o interpretar cualquier realidad tangible o inmaterial, en sus textos y contextos. La veracidad, desde la emoción o la pura información, la capacidad de generar en otros sensaciones o reflexiones, se nutre de la autenticidad que emana del texto escrito. Es posible que el soporte, analógico o digital influya también en quien lo lee pero, en esencia, es el texto y sus contextos los principales argumentos para determinar el “valor” que le concedemos. Una valía cambiante en el escenario polimorfo que trajo consigo la era Internet, que desborda fronteras, lenguas y culturas. En todo caso, apuntan Martos y Campos (2013: 10), haciendo que los “nuevos alfabetismos y las nuevas manifestaciones [amplíen] nuestra comprensión de la realidad, al insistir en los procesos dinámicos y de cruces entre códigos y lenguajes”; y, con ellos, la necesidad de superar la contraposición de lo impreso a lo digital como una muestra más de la inclusión cultural y social que precisa el mundo globalizado e interrelacionado que habitamos. Otro modo, en definitiva, de volver a los textos para elogiar sus contextos y los pretextos que los motivan.

Bibliografía

- CANAPARO, C. (2007). La consumación del realismo. En Fabry, G. & Canaparo, C. (eds.). *El enigma de lo real*. Berna: Peter Lang, pp. 199-275.
- CANAPARO, C. (2012). El pensamiento del ojo. En Sanmartín, I.; Calvo, P. & Rey, E. (eds.). *Historia(s), Imagen(es) y Lenguaje(s) en América Latina y Europa*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 125-141.
- CARIDE, J. A. (2000). *Estudiar ambientes: el análisis de contextos como práctica educativo-ambiental*: Oleiros: Concello de Oleiros-Xunta de Galicia.
- CARIDE, J. A. (2005). *Las fronteras de la pedagogía social: perspectiva científica e histórica*. Barcelona: Gedisa.
- CARIDE, J. A. & Meira, P. A. (2001). *Educación ambiental y desarrollo humano*. Barcelona: Ariel.
- CARIDE, J. A. & Pose, H. (2015). Leer el mundo hoy o cuando la lectura se convierte en diálogo. *Ocnos. Revista de Estudios sobre la Lectura*, 14, pp. 65-80.
- CASSANY, D. (2004). *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama.
- CLEMENTE, R. & Hernández, C. (comps.) (1996). *Contextos de desarrollo psicológico y educación*. Málaga: Aljibe.
- ERVIN-TRIPP, S. M. (1996). Context in language. En Slobin, D. I. & Gerhardt, J. (eds.) y otros: *Social interaction, social context, and Language: Essays in honor of Susan Ervin-Tripp*. Hillsdale, NJ-Inglatera: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 21-36.
- FERNÁNDEZ Ballesteros, R. (1987). *El ambiente. Análisis psicológico*. Madrid: Pirámide.
- FERRATER Mora, J. (1991). Contexto. En *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Círculo de Lectores.
- FREIRE, P. (1990). *La naturaleza política de la educación: cultura, poder y liberación*. Barcelona: Paidós-MEC.
- HERNÁNDEZ, B.; Suárez, E. & Martínez, J. (comps.). (1994). *Interpretación social y gestión del entorno: aproximaciones desde la psicología ambiental*. Tenerife: Universidad de La Laguna.
- HOLAHAN, C. (1991). *Psicología ambiental: un enfoque general*. México: Limusa.
- LEVY-LEBOYER, C. (1985). *Psicología y medio ambiente*. Madrid: Morata.
- MARTÍNEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

- MARTOS, E. & Campos, M. (coords.). (2013). *Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura*. Madrid: Santillana-Red Internacional de Universidades Lectoras.
- MOOS, R. (1976). *The human context: environmental determinants of behavior*. New York: Wiley.
- ORTEGA, R. (2009). La educación y los derechos humanos ante los desafíos de la convivencia. En Caride, J. A. (coord.). *Los derechos humanos en la educación y la cultura: del discurso político a las prácticas educativas*. Rosario (Argentina). Homo Sapiens Ediciones, pp. 137-155.
- PLETT, H. F. (ed.). (1991). *Intertextuality*. Berlín: WdG-Walter de Gruyter
- RODRIGO, M. (edit.). (1994). *Contexto y desarrollo social*. Madrid: Síntesis.
- SMALL, G. (2009). *El cerebro digital: como las nuevas tecnologías están cambiando nuestra mente*. Barcelona: Urano.
- SUREDA, J. y Colom, A. (1989). *Pedagogía ambiental*. Barcelona: CEAC.
- VAN Dijk, T. A. (2008). *Society in Discourse. How Context Controls Text and Talk*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VAN Dijk, T. A. (2012). *Discurso y contexto: un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.
- VARGAS Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Barcelona: Alfaguara.
- YUBERO, S.; Caride, J. A. y Larrañaga, E. (coords.). (2009). *Sociedad educadora, sociedad lectora*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Sociedad Iberoamericana de Pedagogía Social.

Autores

Carmen Villoro

Escritora, Licenciada en Psicología y Maestra en Psicoanálisis. Ha publicado varios libros de poesía, prosa poética, ensayo y cuento infantil, entre ellos *El tiempo alguna vez* (Fondo de Cultura Económica), *El habitante* (Cal y Arena), *Jugo de naranja* (Trilce Ediciones), *Espiga antes del viento* (Secretaría de Cultura de Jalisco), *Amarina y el viejo Pesadilla* (Universidad de Guadalajara), Es miembro del Sistema Nacional de Creadores del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Su obra ha sido antologada en México, Estados Unidos y Paraguay. Ha publicado sus poemas en los principales suplementos y revistas culturales del país. Su obra ha merecido diversos premios literarios, como el Premio Jalisco 2016.

Javier Reyes

Doctor en ciencias sociales, Maestro en educación y Licenciado en ciencias de la comunicación. Presidente del Centro de Estudios Sociales y Ecológicos A. C. y profesor-investigador de la Maestría en educación ambiental de la Universidad de Guadalajara. Su labor académica y de promoción social ha girado alrededor de los temas del desarrollo local, la educación ambiental y la producción de materiales didácticos. Coordinador de diversas investigaciones y documentos programáticos de educación ambiental tanto a nivel nacional como local. Actualmente es co-editor de la publicación JANDIEKUA, Revista Mexicana de Educación Ambiental. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y responsable de la Vocalía Académica de la Academia Nacional de Educación Ambiental.

Ana Patricia Noguera

Licenciada, Magíster y Doctora en Filosofía. Postdoctora en Estéticas Ambientales Urbanas y en CTS + I; Profesora Titular y Emérita de la Universidad Nacional Sede Manizales, desde 1979. Coordinadora del Grupo de Investigación en Pensamiento

Ambiental de la Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales, desde 1993. Profesora del Curso de Contexto en Pensamiento Ambiental de la misma Universidad, desde 1993 hasta la fecha. Co-fundadora con Augusto Ángel Maya, del Seminario Permanente de Pensamiento Ambiental en 1993, y coordinadora del mismo hasta el año 2005. Autora y co-autora de 27 libros sobre Pensamiento Ambiental y Educación, Artes, Cultura, Ética y Estética. Autora de numerosos artículos sobre pensamiento ambiental estético complejo y sur. Conferencista invitada a 17 países y a todas las regiones de Colombia para presentar el Pensamiento Ambiental construido por el Grupo.

Raúl Bañuelos

Poeta. Licenciado en Letras por la Universidad de Guadalajara. Ha sido profesor e investigador del Centro de la Universidad de Guadalajara; coordinador de talleres literarios desde 1985. Ha sido colaborador de alrededor de 30 revistas especializadas. Primer lugar en el Certamen de Poesía Cultural 1978 convocado por los estudiantes de la Universidad de Guadalajara. En 2009 obtuvo el Premio Juan de Mairena.

Jaime Alberto Pineda

Licenciado y Magíster en Filosofía, Doctor y Postdoctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Ha sido profesor de la Universidad de Caldas y del CINDE - Universidad de Manizales. Profesor invitado por la Universidad Nacional Sede Manizales al Curso de Contexto en Pensamiento Ambiental, desde el año 2005. Profesor invitado a la maestría en Medio Ambiente y Desarrollo, Hábitat y Administración de la Universidad Nacional de Colombia; Maestría en Medio Ambiente y Desarrollo de la Universidad de Manizales; Maestrías en Ciencias Sociales y Estudios Políticos de la Universidad de Caldas; Investigador del Grupo de Pensamiento Ambiental desde el año 2005. Coordinador del Seminario Permanente de Pensamiento Ambiental, desde 2005 hasta el 2015.

Joaquín Esteva Peralta

Psicólogo educativo egresado de la UNAM. Miembro del Centro de Estudios Sociales y Ecológicos A.C. (CESE). Consultor nacional e internacional en materia de desarrollo local y educación ambiental. Vida profesional dedicada a la enseñanza, la investigación, el desarrollo socioambiental y la acción ciudadana, con trabajo en: centros académicos, organismos sociales, redes nacionales y latinoamericanas; organismos técnicos, ciudadanos y populares. Asesor de organizaciones de base y autor de capítulos de libros, artículos y materiales educativos relacionados con temas de medio ambiente, organización social y educación popular.

Jorge Orendáin

Maestro en literatura por la Universidad de Guadalajara y Licenciado en ciencias de la comunicación por el ITESO. Fue subdirector de *Trashumancia* y cofundador de Ediciones Arlequín. Colaboró en *Reverso*, *Luvina*, *Milenio-Jalisco* y en el CECA-Jalisco. Trabajó en la *Gaceta Universitaria* de la UdeG, ITESO y Tec de Monterrey. Actualmente labora en la Editorial Universitaria de la UdeG, en Sogem y en La Zonámula. Ha publicado libros de poemas en diversas editoriales.

Alberto Gómez Barbosa

Fotógrafo y comunicador. Se han presentado más de medio centenar de exposiciones de su obra en México, Costa Rica, Nueva York, La Habana, Kioto, entre otros. Ha ilustrado más de 30 libros. Ha sido miembro honorario de la Academia Mexicana de Arquitectura, miembro del Consejo de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara y miembro de número de la Benémerita Sociedad de Geografía y Estadística del estado de Jalisco. Ha recibido múltiples premios por su trabajo como fotógrafo. La Biblioteca Pública del Estado de Jalisco guarda El Fondo Alberto Gómez Barbosa (Fototeca Jalisco) que consta de alrededor de 100,000 negativos de su autoría.

Rafael Tonatiuh Ramírez

Doctor en Administración Pública, Maestro en Ciencias Ambientales y Licenciado en sociología. Coordinador de la Maestría en Educación Ambiental de la Universidad Pedagógica Nacional 095. Es autor de 12 libros, de capítulos de libros y artículos científicos y de divulgación sobre Educación, Medio Ambiente y Educación Ambiental. Conduce el Programa televisivo semanal *DocumentArte* y co-dirige el sitio *Pálido.deluz*. Profesor investigador de la Universidad Anáhuac y de la UPN 095 y docente en la Universidad de Guadalajara. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I.

Armando Meixueiro

Docente en la Universidad Pedagógica Nacional, en la Universidad Anáhuac y en la Universidad de Guadalajara. Educador ambiental e investigador especializado en el arte cinematográfico. Conferenciante en múltiples eventos y colaborador de libros y publicaciones periódicas ligadas a los temas de la literatura y el medio ambiente, como *Educación 2001*, *Entre maestros*, *Decisio*, *Pálido punto de luz* y *Caminos Abiertos*. Co-conductor del programa de televisión *DocumentArte*. Fundador y co-director de la Revista electrónica educativa *Pálido punto de luz*. Ha publicado diversos artículos de Educación en libros y Revistas. Es autor de libros y artículos académicos y de cuentos compilados. Sus líneas de trabajo son: Literatura, Educación Ambiental, Arte y Cine.

Oswaldo Escobar

Candidato a Doctor en Educación, Maestro en Educación Ambiental y Licenciado en educación media superior. Docente en la Universidad Pedagógica Nacional Unidad 095 tanto en el nivel de Licenciatura como en la Maestría en Educación Ambiental. Entre sus líneas de trabajo están: *La Enseñanza de la Lengua Extranjera Inglés vinculada con la educación ambiental*, *Cine y educación ambiental*, y *Las prácticas de egresados y significados de la formación en los posgrados de EA*. Es subdirector de educación media básica. Entre otras publicaciones, participó en el libro *Cine y educación ambiental* (2015).

Sergio Manuel Echeverri Noguera

Diseñador Visual, con estudios de Maestría en Estética y Creación y Doctorado en Ingeniería Multimedia. Ha sido profesor de cátedra de las Universidades Cooperativa de Colombia, Panamericana, Escuela de Administración y Mercadotecnia, Autónoma de Manizales; Investigador del Grupo de Pensamiento Ambiental de la Universidad Nacional Sede Manizales desde el año 2010, ha sido conferencista invitado al curso de Contexto en Pensamiento Ambiental, al curso de Expresiones Artísticas y al curso de Estéticas y Culturas de la Universidad Nacional Sede Manizales desde el año 2010. Se dedica al diseño, al estudio de plantas sagradas y a la fotografía ambiental.

Gabriel Cruz

Diego Echeverry Rengifo

Gestor Cultural y Magister en Hábitat. Profesor de Cátedra de la Universidad Nacional Sede Palmira. Investigador del Grupo de Pensamiento Ambiental de la Universidad Nacional Sede Manizales desde el año 2007. Ha sido conferencista invitado a los cursos de Contexto en Pensamiento Ambiental, Estéticos y Culturas, Naturalezas y Culturas y Expresiones Artísticas. Ha elaborado varios audiovisuales y documentales cortos. Elba Castro. Comunicóloga y educadora ambiental. Doctorante en Ciencias Sociales. Coordinadora y profesora-investigadora de la maestría en educación ambiental de la Universidad de Guadalajara. Con experiencia en la producción de programas de radio, en la elaboración de materiales didácticos y ha publicado libros, capítulos de libros y artículos de divulgación sobre educación y medio ambiente. Autora de libros y artículos sobre valoración de la biodiversidad a través de la cultura alimentaria, relación sociedad-naturaleza y consumo responsable.

Elba Castro Rosales

Comunicóloga y educadora ambiental. Coordinadora y profesora-investigadora de la maestría en Educación Ambiental de la Universidad de Guadalajara. Cuenta con una vasta experiencia en la producción de programas de radio y en la elaboración

de materiales didácticos y de productos académicos sobre educación y medio ambiente. Es autora de libros y artículos sobre valoración de la biodiversidad a través de la cultura alimentaria, la relación sociedad-naturaleza y el consumo responsable.

Diana Marcela Gómez Sánchez

Es gestora Cultural y Magister en Medio Ambiente y Desarrollo. Profesora de Tiempo Completo de la Universidad Católica, investigadora del Grupo de Pensamiento Ambiental de la Universidad Nacional Sede Manizales desde el año 2007. Ha sido conferencista invitada al curso de Contexto en Pensamiento Ambiental desde el año 2012.

José Antonio Caride

Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación (Pedagogía). Profesor titular de Pedagogía Social en el Departamento de Teoría e Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación de la USC. Profesor visitante de diversas Universidades europeas y Latinoamericanas (Argentina, Chile, Brasil, Portugal y Suiza). Miembro de diferentes consejos de redacción y/o científicos en revistas especializadas en educación; coordinador de diferentes programas de cooperación interuniversitaria. Autor de más de cien publicaciones en libros, monografías, capítulos y artículos en temáticas relativas a educación y desarrollo rural, educación y sociedad en Galicia, educación social y políticas culturales, tiempos educativos y sociales, estrategias y programas de educación ambiental, teorías y metodologías en pedagogía social. Actualmente, desde mayo de 2000 es director de la revista de la Facultad de Ciencias de la Educación, "Adaxe". En 2009 fue elegido, por tercera vez consecutiva, presidente de la Sociedad Iberoamericana de Pedagogía Social (SIPS) de la que es fundador.

Héctor Pose Porto

Es doctor en Psicopedagogía. Se desempeña en el departamento de Pedagogía y didáctica, de la facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de A Coruña. Anteriormente fue técnico municipal de Educación y Cultura. En la actualidad, compagina su actividad docente con la dirección de la revista Interea Visual y la coordinación de diversos equipos de investigación en torno a la gestión y la animación sociocultural en el marco de las políticas culturales. Líneas de investigación: Políticas culturales locales, cultura y ciudad, Tiempos escolares y tiempos de ocio, Promoción de la participación social municipal.