

2009-06-01

¿Qué es la ecocrítica?

Germán Bula Caraballo

Universidad de La Salle, Bogotá, gbula@lasalle.edu.co

Follow this and additional works at: <https://ciencia.lasalle.edu.co/lo>

Citación recomendada

Bula Caraballo, Germán (2009) "¿Qué es la ecocrítica?," *Logos*: No. 15 , Article 5.

Disponibile en:

This Artículo de investigación is brought to you for free and open access by Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Logos by an authorized editor of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

¿Qué es la ecocrítica?

Germán Bula Caraballo*

Fecha de recepción: 4 de diciembre de 2008
Fecha de aprobación: 27 de enero de 2009

RESUMEN

El siguiente texto es una introducción a la ecocrítica. Se trata el tema de la pertinencia de la ecocrítica, el problema de la división entre ciencias duras y ciencias blandas, el del antropocentrismo en la cultura occidental, el de la representación de la naturaleza en la literatura, y, finalmente, se habla del haikú para ilustrar las diferentes maneras en que hombre y naturaleza se relacionan y cómo la literatura las puede reflejar.

Palabras clave: ecocrítica, ambientalismo, antropocentrismo, Heidegger, Schiller, haikú.

WHAT IS ECOCRITICS?

ABSTRACT

The following article is an introduction to ecocriticism. The topics it covers are the relevance of ecocriticism, the division between hard and human sciences, anthropocentrism in western culture, and the problem of representing nature in literature. Finally, haiku is used as an example to show the different ways in which man can relate to nature and in which these are reflected in literature.

Keywords: eco-criticism, environmentalism, anthropocentrism, Heidegger, Schiller, haikú.

* Profesor de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de La Salle. Correo electrónico: gbula@lasalle.edu.co, profesorbula@yahoo.com.

TRES IMÁGENES

Para articular nuestras ideas sobre la ecocrítica, nos serviremos de tres imágenes. La primera es la lectura que Michel Serres hace de un cuadro de Goya, la segunda es tomada de una experiencia personal y la tercera es idea de un amigo.

Primera imagen. *Los luchadores*: así describe Serres nuestra actitud frente a los problemas medioambientales:

Una pareja de enemigos, esgrimiendo unos garrotes, se pelea en medio de arenas movedizas [...] El pintor –Goya– hundió a los duelistas en el barro hasta las rodillas. A cada movimiento un agujero viscoso los traga, de tal forma que gradualmente se van enterrando juntos. ¿A qué ritmo? Depende de su agresividad [...] Los beligerantes no adivinan el abismo en el que se precipitan: desde el exterior, por el contrario, nosotros lo vemos perfectamente. [...] En la actualidad: ¿no estamos olvidando el mundo de las cosas mismas, las arenas movedizas, el agua, el barro, las cañas de la ciénaga? (Serres, 1991: 9-10).

Los seres humanos nos preocupamos por el mundo de los seres humanos, olvidando que este existe el mundo material, biológico, químico y mineral que sostiene nuestra existencia. A nuestro mundo de símbolos y relaciones sociales lo sostiene otro que, por medio de la evolución, da forma a nuestros pensamientos y sentimientos, y sin el que difícilmente nos podemos comprender a nosotros mismos, estando como estamos inmersos en redes de relaciones que incluyen a otros seres humanos, pero también al clima, a otros seres vivos, a los nichos ecológicos y al planeta entero, que ha sido descrito por la ciencia como un sistema integrado en evolución, *Gaia*.

Segunda imagen. *Las hormigas*: caminando por un trecho en un bosque tropical, una persona se apoya en un árbol muy recto y de color pálido para ayudarse a descender un tramo. Inmediatamente, las hormigas rojas que caminan en el árbol ascienden por el brazo de la persona y la pican de manera insistente y dolorosa. La primera reacción de la persona es considerar al bosque, al árbol y a las hormigas como bárbaras y hostiles.

Por supuesto, el árbol no está ahí para servir de apoyo, ni la selva para ser recorrida por seres humanos. Árbol y selva tienen sus propias metas biológicas, el primero como organismo autopoietico, la segunda como sistema ecológico; y estas metas no tienen nada que ver con permitir el turismo humano, ni con servir de punto de apoyo. Las hormigas, por su parte, no guardan sentimientos de hostilidad para con la persona, sino que siguen, siendo también organismos autopoieticos, ciertas leyes internas de operación que las compelen a picar.

Tercera imagen. *Las ovejas*: entra un hombre a un campo lleno de ovejas. Las esquila y se lleva su lana; quedan desnudas las ovejas. El hombre entra a una fábrica y, con la lana, elabora unos sacos pequeños, aptos para cuadrúpedos. Regresa al campo y le pone un saco de lana a cada oveja.

PERTINENCIA DE LA ECOCRÍTICA

El pensamiento ecológico es necesariamente holista; contempla la relación entre las partes y el todo y entre partes aparentemente distantes, y contempla causalidades bidireccionales y circulares. La perspectiva holista no se circunscribe exclusivamente a las relaciones entre minerales, animales y vegetales, sino que debe abarcar (si ha de comprender su objeto de estudio) el mundo humano. En efecto, no se puede comprender la casi extinción de los castores en Norteamérica, en el siglo XIX, si no se comprende

las causas que pusieron de moda los gorros de castor, asociadas al mito del *frontiersman* americano; ni se puede comprender el peligro que hoy corren las ballenas si no se entienden las razones culturales y culinarias que impelen a los japoneses a cazarlas.

Por otro lado, en las ciencias humanas existe una tendencia a olvidarse de las relaciones que sus objetos de estudio tienen con todo lo que pueda caber en el ámbito de las ciencias duras; las ciencias sociales lidian con constructos sociales, lenguajes, narrativas, tradiciones e instituciones, y evitan pensar en átomos, entropía, ecosistemas, virus y bacterias. Este olvido es afín al olvido, más amplio y peligroso, que aludimos con nuestra imagen de los luchadores.

Lo cierto es que la cultura afecta la conservación ambiental y el manejo de recursos, como lo ha estudiado, por ejemplo, E. Anderson (1996) con los Mayas de Centroamérica, las creencias tradicionales chinas y las comunidades indígenas del noroccidente de América, de las que hablaremos, brevemente, a manera de ejemplo. La costa noroccidental de Norteamérica, hogar de las culturas Haida, Tlingit y Tsimshian, no tiene, en general, recursos muy abundantes. La conservación de éstos y de las poblaciones humanas que viven de ellos, se debe a estrategias de conservación. Por ejemplo,

Over eight thousand Haida try to make a living from the Queen Charlotte Islands. These desolate and impoverished islets have no large rivers and only two streams large enough to have respectable salmon runs. The Haida were frequently reduced to real hunger... the survival of large populations and land game on the Charlottes must necessarily be de to careful management; the Haida had the numbers and the technology to wipe out essentially everything (Anderson, 1996: 67).

Ahora bien, la conservación de los recursos naturales no puede llevarse a cabo por unos cuantos miembros de una población. Es necesaria la cooperación de todos o casi todos los miembros de ésta, pues sólo hacen falta unos cuantos transgresores para destruir, por ejemplo, una fuente de salmón, atrapando toda una población con una red bien colocada. ¿Cómo se consigue esta amplia cooperación entre los miembros de las tribus noroccidentales?

La sociedad, el campo en el que las personas son responsables unas de otras, se extiende hacia los animales y hacia algunas plantas. Los animales son personas, y en este sentido hacen parte del entramado social. Esto hace que la relación con estos sea intensamente emocional, lo que ayuda grandemente a que las normas de conservación se respeten (62). Así,

Universal in the northwest... was the custom of apologizing to a tree, plant, or animal for taking it. The taker had to apologize, thank and explain that he or she genuinely needed the individual for his or her family –not just his or her own welfare (64).

La visión que tenga una cultura de la naturaleza –tanto en abstracto como en instancias concretas–, la visión que tenga de las relaciones entre hombre y naturaleza y la idea que tenga del lugar del hombre en el mundo, afectarán la manera en que dicha cultura se comporte en relación con el mundo natural. Sin duda, nuestra cultura resulta deficiente a este respecto; tendemos a ver la naturaleza de manera antropomórfica y antropocéntrica, como ilustra nuestra imagen de las hormigas. He aquí la pertinencia la ecocrítica; en la abogacía por visiones del hombre y de la naturaleza que, transformando nuestra cultura, transformen la manera en que ésta actúa frente a la naturaleza.

LA FUNCIÓN DE LA ECOCRÍTICA

Es un pobre correctivo a nuestra cultura el eslogan *El hombre es uno con la naturaleza*. Estrictamente, esto puede ser cierto, pero la formulación no sirve de mucho. Las maneras en que estamos conectados con el mundo natural son múltiples; hay conexiones con los recursos naturales que pasan por la economía y la política internacional, otras tienen que ver con el efecto salutífero que tiene sobre nosotros la coexistencia amorosa con otras formas de vida (ver Wilson, 1984); hay problemas ambientales a escala global, como la acumulación de dióxido de carbono en la atmósfera y hay problemas locales, como la salud de una quebrada o la contaminación de asbestos en una comunidad. Son los vínculos concretos entre hombre y naturaleza los que tienen peso emocional y convocan a la acción. Decir, en abstracto, que el hombre es uno con la naturaleza es infinitamente menos poderoso que descubrir, en concreto, las múltiples maneras en que esto es cierto. La literatura, y el arte, en general, pueden ayudarnos a descubrir algunas de estas maneras, ayudando en esta tarea a las ciencias, humanas y duras, y a la filosofía.

En efecto, hay saberes que no pueden proveer la ciencia por su naturaleza. El éxito y la limitación de la ciencia yace en el método científico, el cual implica, necesariamente, el reduccionismo; esto es, la producción de modelos de la realidad en los que se abstraen ciertos rasgos de ésta para comprender otros. Si bien la ciencia busca la complejidad, la busca *mediante* el reduccionismo; el arte, por su parte, sugiriendo, evocando y produciendo múltiples sentidos, puede servir para comprender la complejidad *como* complejidad, la totalidad *como* totalidad: “The love of complexity without reductionism makes art; the love of complexity with reductionism makes science” (Wilson, 1999: 59). Existía, en el Oriente de Bogotá, un pequeño

bosque al que yo iba, de vez en cuando, a escuchar a los insectos y a sentir el ritmo de crecimiento y descomposición del mundo; hoy en día, el espacio lo ocupa un conjunto residencial de lujo. Los datos respecto al daño ambiental que produjo la pérdida del bosque (seguro mínimo) y, en general, la información científica que al respecto pudiera aducirse no podrían capturar la sensación de duelo que sentí cuando, al regresar de un viaje, no encontré mi bosque sino la entrada a un sitio llamado *Retiro del Bosque*. A diferencia del personaje de la canción de Sabina, resistí la tentación de vengar la memoria del bosque “a pedradas, contra los cristales”, y no tuve que alegar “en mi declaración, que llevaba tres copas”.

Aludir a una balada de despecho para hablar de la pérdida de un bosque presenta algunos problemas teóricos. Volvamos a la imagen de las hormigas; el bosque existe para ser bosque, no para servir de refugio a un solitario ni para satisfacer fantasías románticas. Sin duda, romantizar y feminizar al bosque es antropomorfizante y, por lo tanto, antropocéntrico.

Una tarea central de la ecocrítica es plantear una cultura que supere aquello que de antropocéntrico tiene nuestra cultura. Evidentemente, e inevitablemente, nuestras preocupaciones han de ser, principalmente, por lo humano, por nuestros congéneres y por nosotros mismos; denunciar el antropocentrismo es denunciar aquello que, en nuestra concepción del mundo, da demasiado peso a los asuntos humanos, o desdeña aquellas relaciones importantes que tenemos con el mundo natural, del que somos producto, que nos sostiene y que puede dar satisfacción emocional y sentido a nuestras vidas.

Tomemos como ejemplo el humanismo renacentista de Pico Della Mirandola, para quien el hombre está puesto “en el meollo del mundo”, en virtud de su lugar en el cosmos “envidiable no sólo por los brutos sino por los astros” (2005: 9) y pide que nos

invada “el espíritu cierta ambición sagrada a fin de que... anhelemos las cosas más altas... desdeñemos las cosas terrestres, menospreciemos las celestes y, finalmente, dejando atrás todo lo que es del mundo, volemos a la ultramundana sede, próxima a la eminentísima divinidad” (2005: 14). Es posible que esta manera de concebir al mundo y al hombre en el mundo tenga que ver con nuestro olvido del mundo natural que ilustramos con nuestra imagen de los luchadores.

LAS TAREAS DE LA ECOCRÍTICA

¿Qué aspecto tendría una literatura que haya superado el mito de la excepcionalidad humana? (ver Head, 1998: 33), o, dicho en términos positivos, ¿qué clase de literatura comprende las múltiples y multiformes relaciones de co-constitución entre hombre y naturaleza? La ecocrítica, al hacerse esta pregunta, pretende una mirada que abarque lo social dentro de lo natural (Love, 2003: 164), esto es, que busque en los objetos de la crítica maneras productivas de entender la relación entre el hombre y la naturaleza.

Si bien la idea es superar el antropocentrismo inherente a la cultura occidental, el hombre no puede dejar de ser una preocupación de la ecocrítica. El ecologismo es un proyecto político, su meta es la transformación del comportamiento *humano*. Así pues, no basta con una representación de la naturaleza depurada de todo antropomorfismo y antropocentrismo; no basta con desviar nuestra mirada hacia la naturaleza pura e incontaminada por el hombre. En la imagen de las hormigas, no basta con comprender al árbol, al bosque y a las hormigas en sus propios términos; sino que debemos fijarnos, también, en el hombre que los maldice y pensar en porqué piensa como piensa. En términos de Head, la ecocrítica debe manejar un antropocentrismo débil,

un enfocarse en el ser humano sin que esto implique considerar que éste tenga un lugar privilegiado en el universo o que la naturaleza no tenga más que un valor instrumental para el hombre, lo que sería un antropocentrismo fuerte (1998: 29). El bien humano sería una meta de la ecocrítica si se comprende al ser humano como constituido por la naturaleza, como parte de ésta, en un sentido fuerte; el bien humano tiene que ver con el bien de la naturaleza, en un sentido no instrumental.

La literatura y la crítica literaria han tendido a mirar el entorno físico en el que ocurre la acción narrativa como un elemento secundario y auxiliar a la acción, como el decorado del teatro en contradistinción a los actores (Head, 1998: 32). Usualmente, sólo durante las catástrofes, el ser humano se da cuenta de que la decoración está viva, de que es también un actor; el mar deja de ser “paisaje” durante un huracán, las montañas dejan de ser el sitio donde se ponen casas y frente al que se pintan monalisas cuando hay derrumbes debido a la erosión. La crítica debe buscar y fomentar la literatura en la que el tratamiento del entorno muestra cómo la historia humana está implicada en la historia natural (Head, 1998: 37). La naturaleza no es un “otro” ajeno al mundo de lo humano, la naturaleza nos configura, tanto en lo biológico como en lo cultural, “environment is a component of cultural heritage and continuity” (Murphy, 1998: 45). Los chinos no verían dragones en las montañas escarpadas (codificando así su conocimiento acerca de la planeación urbana, conocido como *feng shui*), sino existieran las montañas escarpadas; los egipcios antiguos no dividirían el mundo de manera dualista si el Nilo no dividiera, de la misma manera, su entorno; las culturas europeas no celebrarían el solsticio de invierno si no estuvieran ubicadas en latitudes superiores a los trópicos (Anderson, 1996; Tuan, 1990).

La tarea de la ecocrítica es, pues, hacer visible la inmersión del hombre en la naturaleza (de nuevo, señalando las relaciones concretas, una por una). A partir de la multitud de historias de nuestro mundo multicultural y segmentado, la ecocrítica busca contar y dar sentido a esa única historia de la que todos los seres humanos, todos los seres vivos y nuestro planeta en cuanto sistema de orden superior, hacemos parte (Love, 2003: 165). Dicho de otro modo, la ambición de la ecocrítica es recobrar de alguna manera, en nuestra época crítica, ilustrada y secular, la idea de que el mundo natural es el libro en el que un Dios trascendente escribe su presencia (Bate, 1998: 66).

EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN GENUINA

En Heidegger se distinguen varias maneras de relacionarse con el ser de las cosas. Mientras que en maneras de vivir auténticas se atiende al ser de las cosas, la tecnología moderna las concibe meramente como recursos; así por ejemplo, el Rin, una vez represado para un proyecto hidroeléctrico, deja de ser el río que es por sí mismo y se convierte en un mero proveedor de energía (Garrard, 1998: 176-177). Para Heidegger, la poética y, en general, el arte revela el ser de las cosas que se asocia a una manera de vivir auténtica. Ahora bien, esta relación es problemática. ¿Cómo atender al ser de las cosas sin violentarlas mediante la representación? ¿Cómo escuchar al ser de manera auténtica? El lenguaje sirve para representar y lo consigue encasillando a los particulares en sí mismos irreductibles, dentro de categorías como casa, perro o árbol. Parece, pues, que hay una brecha insalvable entre el ser auténtico y las cosas representadas.

El poema, para Heidegger, escucharía el ser de las cosas, haciéndonos sentir en casa con ellas y enraizados en un territorio, “the experience evoked by the poem is that of feeling at home” (Bate, 1998: 58);

pero dicha experiencia, para Bate, es necesariamente paradójica y evanescente, debido a la mediación del lenguaje “the poetic articulates both presence and absence” (1998: 58). Entonces, es posible que lo único que pueda lograr el poema sea enseñarnos la brecha infranqueable entre los seres humanos y los objetos de su contemplación, mediada lingüísticamente:

The poetic is divided because it may be thought of as ecological in two senses: it is either (both?) a language (*logos*) that restores us to our home (*oikos*) or (and?) a melancholy recognizing that our only home (*oikos*) is language (*logos*) (Bate, 1998: 59).

La ecocrítica pretende un encuentro con la naturaleza a través de la producción y el estudio de textos, creaciones humanas que funcionan por medio de la creación humana que es el lenguaje (y aquí pensamos en nuestra imagen de las ovejas). Esta tensión puede describirse como una entre texto y referente (Head, 1998: 29).

Para establecer una relación sostenible con la naturaleza, es necesario entenderla en sus propios términos. La idea de que la naturaleza es, solamente, un constructo cultural es ambientalmente catastrófica; como señala irónicamente Love, quienes creen que la naturaleza es un constructo social construyen sus casas sobre fallas geológicas o sobre lugares donde suelen desbordarse los ríos; y la naturaleza se encarga de corregir su error (2003: 46). No obstante, hay más de un sentido en el que la naturaleza, hoy en día, es una creación humana: el avance de la tecnociencia es tal que sus efectos repercuten a escala planetaria; no existe, hoy, un pedazo de tierra o un ser vivo que no haya sido afectado por el obrar de los seres humanos –y esto implica una responsabilidad humana respecto a la naturaleza entera–. Cuando el entonces secretario de estado Colin Powell advirtió, en 2002, sobre la invasión de Irak, invocó la *regla del Pottery Barn* (una tienda de cerámicas): “si lo quiebras, eres

el dueño". Pues bien, la humanidad ha quebrado a la tierra, no existe un rincón en el mundo que no esté afectado por el obrar humano; de este modo, el hombre se ha hecho dueño de la Tierra y la Tierra es una creación humana (Love, 2003: 84. Jonas: 1998).

Oscar Wilde tenía una apreciación especial por la naturaleza hecha artificial, a la manera de nuestras ovejas con sacos de lana. Esto se puede ver, por ejemplo, en su apreciación por el arte japonés (Sammells, 1998: 128). Wilde también experimenta con la fusión de los reinos natural y artificial, la decoración y la naturaleza, en obras como *El retrato de Dorian Gray*, en la que no sólo envejece el retrato y permanece joven la persona, sino que, por ejemplo, las fragancias de las flores se alaban como obra excelsa de algún *parfumier* (Sammells, 1998: 129). En un discurso a estudiantes de arte, Wilde afirma que no hay paisajes bellos, sino artistas que encuentran belleza en los paisajes y que pueden hacerlo tanto en paisajes considerados bellos como en paisajes considerados feos (Wilde, 1940: 224-225).

Estas ideas estéticas de Wilde, en apariencia antropocéntricas y contrarias al propósito de la ecocrítica, de dos maneras resultan interesantes a segunda vista. Primero, al hacer del hombre creador de la naturaleza, Wilde lo hace responsable por la misma, en el sentido que hablábamos arriba: "by enculturing nature, Wilde brought it into the realm of human agency and responsibility, opening up the possibility of change" (Sammells, 1998: 132); idealmente, la naturaleza quedaría representada como "both ours and other" (Sammells, 1998: 132).

La segunda perspectiva que aporta la estética de Wilde es una posibilidad de quebrar la tensión entre texto y referente, cosa y lenguaje, mediante su exacerbación. Cuando probamos un vaso de leche, esperando probar un vaso de leche, el sabor que percibimos tiene que ver con las propiedades de

la leche pero, también, con nuestras expectativas e ideas respecto al sabor de la leche. Esto se percibe claramente cuando uno, pretendiendo tomar café con leche, olvida agregar el café y prueba la leche esperando probar café. El contexto extraño en el que se nos presenta la leche nos hace ponerle atención al sabor mismo de la leche, en lugar de confiar en nuestras expectativas. Asimismo, la presentación de la naturaleza en términos exageradamente artificiales (el perfume de las flores como obra de un perfumista), puede presentar a la naturaleza de manera extraña, obligándonos a verla con ojos frescos (Sammells, 1998: 128). Es de esta forma que Wilde recuperaría la otredad del mundo natural, "[...] in addressing the natural world art must insist upon its strangeness and otherness, its beauty" (Sammells, 1998: 128). De cierta forma, nuestra tercera imagen muestra que las ovejas no están ahí para darnos sacos.

La literatura puede jugar con la tensión que produce la incapacidad del lenguaje para representar los objetos, de manera plena e impoluta, y puede buscar maneras de saltar la brecha. Otra posibilidad de juego es explorar la manera en que la naturaleza se resiste a nuestros constructos narrativos y se rebela contra el lenguaje (Raglon & Scholtmeijer, 2001: 248). En efecto, existe una relación dialéctica entre nuestros constructos acerca de la naturaleza y la naturaleza misma; antaño se creía que la naturaleza era una fuente inagotable de recursos y que era imposible que una especie se extinguiera; a lo que la naturaleza respondió con un profundo silencio (Raglon & Scholtmeijer, 2001: 249); "the idea that language constructs reality, when pushed to its logical conclusion reveals a disturbing human arrogance... nature evades human attempts to construct reality" (251). Por más que el hombre de nuestra segunda figura haya creído que los árboles están en la selva para servir de apoyo a los seres humanos, éstos y los insectos que en ellos habitan, tienen su propio parecer.

Esta dialéctica entre literatura y naturaleza puede servir para juzgar la calidad de la literatura; de acuerdo con Seamus Heaney “it is less talented authors who expose the clumsy underpinnings of language, and who impose a linguistic experience on the world”; un autor talentoso, por otro lado, puede hacernos recuperar “nature’s incandescent strangeness” (Raglon & Scholtmeijer, 2001: 249). Tan es así que, para Raglon y Scholtmeijer: “rather than giving nature symbolic or metaphoric roles... we believe that the best stories about nature are those that have sensed the power of nature to resist, or question, or evade the meanings we attempt to impose on the natural world... strong narratives... incorporate the idea of resistance into the narrative” (252).

Por supuesto, esto no se consigue eliminando a los seres humanos de la narrativa, sino uniendo a los humanos y a la naturaleza de modo que “they allow nature to change the shape, direction and outcome of the narrative” (Raglon & Scholtmeijer, 2001: 254). Un ejemplo magistral de una narrativa en la que la naturaleza se resiste a las imposiciones del lenguaje es *La Vorágine*; la selva y el llano se niegan a ceder a las fantasías de Arturo Cova de ser héroe y conquistador, y la selva se niega a parecerse a la naturaleza que se encuentra en la poesía:

¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, donde están las mariposas que parecen flores translúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía la de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!

¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí los ruidos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisíaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una

droga: la liana maligna cuya pelusa enceguece a los animales; la “pringamoza” que inflama la piel, la pepa del “curujú” que parece irisado globo y sólo contiene ceniza cáustica, la uva purgante, el corozo amargo (Rivera, 1974: 286-287).

La naturaleza, más allá de los constructos humanos, tiene una manera de ser en sus propios términos; es ambigua, enigmática y resistente a nuestras imposiciones de sentido (Raglon & Scholtmeijer, 2001: 260). Arriba decíamos que hay que ir más allá del eslogan “El hombre es uno con la naturaleza”, entre otras cosas, porque es importante que esa naturaleza, con la que somos uno, no sea un constructo antropomórfico, trivial y de bordes bien delimitados; el hombre es uno con una naturaleza inasible, infinitamente compleja y constitutivamente resistente a la captura por medio del lenguaje (261).

Podemos señalar dos recursos estilísticos que conducen a la conservación de aquello que la naturaleza tiene de extraño. El primero es el uso de múltiples narradores, de manera que las descripciones que éstos den de la naturaleza no sean definitivas, ni que impere en la narrativa una interpretación unívoca de la naturaleza (258); algo que se consigue en la *Vorágine*, no sólo por medio de múltiples narradores, sino también mediante la inclusión de historias dentro de historias y mediante los diversos estados mentales del narrador principal, Arturo Cova.

El segundo recurso estilístico puede describirse en los términos perelmanianos (Perelman, 1994) de *foro* y *tema*: cuando la cultura humana, en analogías y metáforas, sirve de foro para hablar de la naturaleza (cuando, por ejemplo, hablamos de la “hormiga reina”, deformando grandemente el papel de ésta en el nido), la naturaleza corre el riesgo de ser antropomorfizada y domesticada; cuando, por el contrario, la naturaleza sirve de foro para hablar de la cultura humana, la cultura humana aparece

bajo una luz extraña, bajo la alteridad del mundo natural; los seres de la selva riverina, animalizados, presas los caucheros, depredadores sus amos, nos hacen cuestionar la idea misma de la humanidad. La reflexión acerca del comportamiento humano que reconozca que éste es parte del mundo natural, debe ser, en alguna medida, una *etología*, un estudio del comportamiento del animal humano en sus diversos hábitats y en relación con las otras especies con las que tiene comercio (Meeker, 1980); cuando la naturaleza sirve de foro para ver a los seres humanos, los vemos bajo una luz etológica.

Vale la pena aclarar, aquí, que dicho recurso no opera cuando la naturaleza mediante la cual se observa a los seres humanos ha sido, de antemano, antropomorfizada, como en las fábulas; la hormiga trabajadora y la cigarra perezosa son constructos antropomórficos. La cigarra de La Fontaine no es más que un artefacto para emitir una opinión.

EL PROBLEMA DE LA NATURALEZA COMO TEATRO IDEOLÓGICO

Mediante una comparación podemos distinguir dos maneras de acercarse a la naturaleza. He aquí un ejemplo del bestiario de Leonardo Da Vinci: “Mentira: el topo tiene ojos muy pequeños y habita constantemente bajo tierra. Vive mientras está oculto, pero muere apenas sale a la luz, porque no puede seguir ya mintiendo” (1999: 123). He aquí el más famoso haikú de todos los tiempos:

Un viejo estanque
salta una rana
ruido del agua

Evidentemente, se trata de dos actitudes diferentes ante la naturaleza. El topo de Da Vinci es un constructo, se utiliza la naturaleza de manera análoga a como la utilizan los ingenios mecánicos;

se trata de un insumo para un diseño humano. La actitud de Basho es de escucha, de atención a lo que la naturaleza quiera decir, sin preconcepciones.

Basho fue un poeta errante del siglo XVII, japonés, entrenado en el budismo Zen. Da Vinci, compatriota de Pico Della Mirandolla, es paradigmáticamente un hombre del renacimiento, hijo del humanismo y de la fascinación por la tecnología. Sin duda, la vida del creador y su relación con la naturaleza afecta sus creaciones.

LA POESÍA INGENUA Y LA SENTIMENTAL

Un análisis, penetrante y de valor en la actualidad, del sentido de la edad de oro en el modo pastoral, lo proporciona Schiller en su texto sobre *La poesía ingenua y sentimental*. La poesía será ingenua o sentimental según el contacto que el poeta tenga con la naturaleza, entendida como unidad primordial. El poeta ingenuo, incivilizado, es aquel que vive y se siente como una parte de la naturaleza, sin que pueda siquiera imaginar lo que es la enajenación respecto a ésta. Su poesía, pues, expresará la vivencia de esta unidad, una armonía vívida entre el poeta y su entorno. El poeta sentimental, por su parte, ha perdido la unidad con la naturaleza, pero la añora, la busca; su poesía tendrá una complejidad reflexiva, opuesta a la simplicidad y sensación de actualidad del poeta ingenuo (Alpers, 1996: 28).

Para ilustrar esta diferencia, vamos a servirnos del haikú japonés. Nuestros dos primeros ejemplos revelan una vivencia del presente y una sensibilidad elevada hacia la naturaleza:

Aroma del ciruelo,
y de pronto el sol sale:
senda del monte
(Basho)

Blanco rocío
 cada púa en la zarza
 tiene una gota
 (Buson)

El primer poema revela una fuerte compenetración con el lugar; el paso repentino del registro olfativo al visual, acabado con la referencia al lugar, muestra cómo todas las sensaciones se viven como una sola cosa, como un entorno. El segundo poema revela lo mismo, pero, gracias a la atención al detalle que aparece como natural, no como el producto de un empeño analítico. Estos dos haikús pertenecerían a la poesía ingenua, en la que el poeta tan sólo reporta una vivencia que refleja una unión profunda con la naturaleza.

Veamos, ahora, dos ejemplos de lo que sería la poesía sentimental:

Se va la primavera.
 Lloran las aves, y son lágrimas
 los ojos de los peces
 (Basho)

En este mundo.
 encima del infierno
 viendo las flores
 (Issa)

El primer poema llora la partida de la primavera, lamentando la pérdida de una relación afectiva entre hombre y temporada (cuando también se podría saludar al verano). Además, se le atribuye llanto a las aves “y son lágrimas los ojos de los peces”; esto no es producto de una experiencia directa e ingenua de la naturaleza, sino, más bien, la proyección de los propios sentimientos de pérdida sobre ésta. El poema, de manera reflexiva, lamenta la pérdida de un vínculo. El segundo poema no trata de la experiencia de contemplar las flores, antes bien, esta experiencia se pone en un contexto cósmico, al tiempo que se gana en reflexividad se pierde en inmediatez de la experiencia.

La tarea de la ecocrítica tiene que ver con descubrir quiénes somos. El estadounidense Jack Kerouac escribió varios haikús, entre los que quisiéramos destacar uno en particular, el cual refleja una profunda alienación del ser humano frente a la naturaleza; y, por eso mismo, nos permite reflexionar acerca del tema. Es nuestra última carta para mostrar el sentido y la pertinencia de la ecocrítica. En el poema se concibe la naturaleza en términos de utilidad, se valoran los procesos naturales sólo por cuanto tienen rendimientos, se muestra que el hombre se siente alejado, extraño en el mundo:

Useless, useless
 the heavy rain
 driving into the sea

BIBLIOGRAFÍA

- Alpers, P. 1996. *What is Pastoral?* Chicago: University of Chicago Press.
- Anderson, E. 1996. *Ecologies of the Heart*. New York: Oxford University Press.
- Bate, J. 1998. "Poetry and Biodiversity" en: *Writing the Environment*. Eds. R. Kerridge y N. Samells. Londres: Zed Books.
- Da Vinci, L. 1999. *Aforismos*. Ed. E. García. Barcelona: Óptima.
- Della Mirandolla, P. 2005. *Oración acerca de la dignidad del hombre*. Trad. J. Bulnes. Bogotá: Universidad Nacional.
- Garrard, G. 1998. "Heidegger, Heaney and the Problem of Dwelling" en: *Writing the Environment*. Eds. R. Kerridge y N. Sammells. Londres: Zed Books.
- Head, D. 1998. "The (Im)possibility of Ecocriticism" en: *Writing the Environment*. Eds. R. Kerridge y N. Sammells. Londres: Zed Books.
- Jonas, H. 1998. *El principio de responsabilidad*. Trad. Javier Fernández. Barcelona: Herder.
- Lorenz, K. 1972. *King Solomon's Ring*. Trad. M. Kerr Wilson. Nueva York: Signet.
- Love, G. 2003. *Practical Ecocriticism*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Meeker, J. 1980. *The Comedy of Survival*. Los Angeles: Guild of Tutors.
- Murphy, P. 1998. "Anotherness and Inhabitation in Recent Multicultural American Literature" en: *Writing the Environment*. Eds. R. Kerridge y N. Sammells. Londres: Zed Books.
- Perelman, Ch. 1994. *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.
- Raglon, R. y Scholtmeijer, M. 2001. "Heading off the Trail: Language, Literature, and Nature's Resistance to Narrative" en: *Beyond Nature Writing*. Eds. K. Armbruster y K. Wallace. Charlottesville: Virginia University Press.
- Rivera, J. 1974. *La Vorágine*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Sammells, N. 1998. "Wilde Nature" en: *Writing the Environment*. Eds. R. Kerridge y N. Sammells. Londres: Zed Books.
- Serres, M. 1991. *El Contrato natural*. Trad. J. Vázquez y U. Larraceta. Valencia: Pre-textos.
- Tuan, Y. 1990. *Topophilia*. Nueva York: Columbia University Press.
- Wilde, O. 1940. "Discurso ante estudiantes de arte" en: *Los más celebrados discursos*. Buenos Aires: Anaconda.
- Wilson, E. 1984. *Biophilia*. Londres: Harvard University Press.
- _____. 1999. *Consilience*. Nueva York: Random House.