

Históricas Digital

Peter Krieger

“Ecohistoria y ecoestética de la megalópolis mexicana. Conceptos, problemas y estrategias de investigación”

p. 257-278

*El historiador frente a la ciudad de México
Perfiles de su historia*

Sergio Miranda Pacheco (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2016

304 p.

Ilustraciones y gráficas

(Serie Divulgación, 12)

ISBN 978-607-02-8332-1

Formato: PDF

Publicado en línea: 13 de enero de 2017

Disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historiador/perfiles.html>

DR © 2017, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



ECOHISTORIA Y ECOESTÉTICA DE LA MEGALÓPOLIS MEXICANA

CONCEPTOS, PROBLEMAS Y ESTRATEGIAS DE INVESTIGACIÓN

PETER KRIEGER

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas

Nostalgia

Cuando el historiador se encuentra “frente a la ciudad” donde explora las experiencias y tendencias historiográficas, debería evitar un modo del pensamiento caricaturizado por Friedrich Nietzsche en su estimulante reflexión sobre el uso y la desventaja de la historia: el modo de la historiografía del anticuario, cuya percepción y curiosidad académica permanecen dentro de un panorama delimitado por la retro-visión nostálgica. En las palabras del filósofo: “Lo pequeño, lo estrecho, desvencijado y envejecido adquiere su propia dignidad e intangibilidad porque el alma preservadora y admiradora del hombre anticuario se traslada a estos objetos, en los cuales se prepara un nido domiciliado. La historia de la ciudad se convierte en la historia de él mismo [es decir, del historiador anticuario]”.¹

Por supuesto, el historiador ilustrado y actualizado dedicado a la comprensión compleja, hasta transdisciplinaria del fenómeno ciudad, no cae en esta trampa. Aun los estudios más positivistas de

¹ Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Zürich, Diogenes, 1984, p. 28. Traducción de la cita de Peter Krieger. Cita en el original alemán: “Das Kleine, das Beschränkte, das Morsche und Veraltete erhält seine eigne Würde und Unantastbarkeit dadurch, daß die bewahrende und verehrende Seele des antiquarischen Menschen in diese Dinge übersiedelt und sich darin ein heimisches Nest bereitet. Die Geschichte seiner Stadt wird zur Geschichte seiner selbst [...]”.

la historia urbana, que consisten en la acumulación ordenada de datos históricos, en gran parte no caen en la trampa epistemológica de la nostalgia, sino que mantienen cierta distancia crítica al objeto de estudio. Sin embargo, es innegable que existe este peligro inherente del espíritu anticuario en la investigación historiográfica urbana, en especial, cuando el objeto de estudio es una megalópolis estéticamente descompuesta y ecológicamente autodestructiva como es —según los resultados de mis investigaciones estéticas—² la ciudad de México. Cualquier revelación de una imagen del pasado urbano virtualmente es capaz de generar una reacción nostálgico-emocional en las redes neuronales del sujeto que investiga. Frente a la “cronofagia” en la mente colectiva de los habitantes de la megalópolis actual, y la erosión de la sustancia arquitectónica por los procesos del desarrollo urbano incontrolable, cada pintura, fotografía o reporte escrito del pasado decimonónico, por ejemplo, presenta una alternativa aparentemente atractiva de la escenografía urbana. Es justo aquel efecto nostálgico lo que despliegan muchos *coffee table books* sobre la historia de la ciudad de México, ilustrados con fotografías y grabados de estas décadas, lo que es una constante mental y cultural en la evaluación de la ciudad con los parámetros del anticuario: antes hubo una belleza innegable de la escenografía urbana, donde hoy se expanden acumulaciones infinitas y desorde-

² Publicaciones relacionadas de Peter Krieger, *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, 297 p.; “Construcción visual de la megalópolis México”, en Issa Benítez (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, p. 111-139; “Aesthetics and Anthropology of Megacities – A New Field of Art Historical Research”, en Thierry Dufrêne y Anne-Christine Taylor (ed.), *Cannibalismes disciplinaires: quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se rencontrent*, París, Musée du Quai Branly/Institut National d’Histoire de l’Art, 2009, p. 197-211; “L’image de la mégalopole. Comprendre la complexité visuelle de Mexico”, *Diogenes. Revue Internationale des Sciences Humaines*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, n. 231, julio-septiembre 2010, p. 74-89; “¿Incomprensibilidad paradigmática? La megalópolis latinoamericana en la mira de la vieja Europa”, en Patricia Díaz, Montserrat Gali y Peter Krieger (eds.), *Nombrar y explicar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, p. 355-373.

nadas casas; en el siglo XIX todavía hubo distinción entre ciudad y paisaje, además de un horizonte con características extraordinarias con las superficies acuáticas y el marco geológico-escenográfico de los volcanes, donde hoy se expande una masa gris de la megalópolis cuyos contornos se disuelven en el *smog*. Fácil es el escape mental al pasado urbano con una imaginación de su presunta armonía y belleza, que excluye las existentes contra-imágenes críticas. Cómodo es negar el registro directo y brutal de la condición descompuesta de la megaciudad, para refugiarse en las memorias visuales de la ciudad postal histórica, es decir en el *kitsch*.

De esta manera, una posible melancolía del observador urbano actual, frente a los signos espaciales de la segregación social extrema y de la no sustentabilidad cultural y ambiental, encuentra un modo psíquico escapista eficiente, el *kitsch*, que es —según una definición de Vilém Flusser— el reciclaje exitoso de la basura cultural descontextualizada del pasado, en un proceso de entropía cultural irrefrenable. Durante el proceso de entropía cultural, los objetos —también las casas y las calles de la ciudad antigua— pierden valor e información, se convierten en basura, lo que una cultura posterior, nostálgica, con el deseo de retro-visiones culturales-urbanas, puede consumir en calidad de entretenimiento masivo; es, según Flusser, “un método cómodo para establecer su hogar en la basura”.³

Tal efecto psíquico-cultural es un peligro historiográfico latente criticado por Nietzsche, quien constató (en su libro citado), que el “sentido anticuario del hombre, de una comunidad urbana, de todo un pueblo siempre tiene un campo visual muy reducido”.⁴ Apellando al “campo visual” como medio de conocimiento, Nietzsche implícitamente insinúa que el *kitsch* es tal vez más eficiente para el autoengaño colectivo por medio de las imágenes, y menos en las palabras. Tomando en cuenta el peligro epistemológico en el acercamiento del historiador a la ciudad como fuente y objeto de estudio, conviene mencionar un principio investigado recientemente

³ Harry Pross (ed.), *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*, Munich, List Verlag, 1985, p. 60 y 51-54.

⁴ Nietzsche, *op. cit.*, nota 1, p. 30; cita en alemán: “Der antiquarische Sinn eines Menschen, einer Stadtgemeinde, eines ganzen Volkes hat immer ein höchst beschränktes Gesichtsfeld”.

por la neurología: que la conciencia visual se construye por una mezcla no lineal, casi anárquica, entre los datos sensoriales, visuales, empíricos con la producción neuronal de ficciones.⁵ Para dar un ejemplo, el habitante de la megalópolis, atrapado por la trampa epistemológica del *kitsch*, imagina el “cielito lindo” sobre la ciudad antigua, motivo de muchas obras del arte popular mexicano, y no percibe las masas densas del esmog gris que se expande como una amenaza ambiental omnipresente.⁶

Tal vez, el historiador tradicional, fijado únicamente en la palabra como medio de información histórica, siente menos peligro de transitar de los hechos a la ficción neuronal; empero, también la construcción historiográfica basada en fuentes escritas, en textos, no es libre de la ficcionalización de la historia, criticada por Nietzsche —una ficcionalización que excluye los aspectos críticos de la ciudad premoderna, como la extrema distinción de las clases sociales o incluso la ya existente contaminación ambiental en las ciudades por los artesanos y las manufacturas—. Fácilmente, el historiador anticuario, nostálgico, cómodamente instalado en las referencias del *kitsch*, acumulando con “manía de coleccionar” todos los indicios históricos, escapa a la esfera de las ficciones, donde se envuelve, según Nietzsche, en “aire podrido”.⁷

Para resumir esta primera advertencia conceptual para la historia urbana, en especial aquella historiografía que explora el potencial de la imagen como fuente alternativa, intensa, reconocemos el peligro de la ilusión barata de un presunto pasado urbano más armónico, bello y equilibrado. Todos estos valores mencionados son

⁵ Wolf Singer, *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2002, 240 p. Véase también Peter Krieger, “Pinceles, píxeles y neuronas. La iconografía expuesta”, en Hugo Arciniega Ávila (ed.), *El arte en tiempos de cambio, 1810-1910-2010*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, p. 531-545.

⁶ En preparación: Peter Krieger (ed.), *Aerópolis. Estética e historia de la contaminación atmosférica*. Véanse también mis textos “Pollution, Aesthetics of” en Cuauhtémoc Medina y Christopher Fraga (eds.), *Manifesta 9. The Deep of the Modern. A Subcyclopedía*, Cimisello Balsamo (Milán), Silvana Editoriale, 2012, p. 227-229 (versión en holandés: “Pollutie, Esthetiek van”, p. 226-228), y “Disnea: cómo se asfixia la ciudad”, *Universidad de México*, n. 624, junio 2003, p. 80-82.

⁷ Nietzsche, *op. cit.*, nota 1, p. 31; cita en alemán: “Der Mensch hüllt sich in Moderduft”.

relativos: la armonía —también en el desarrollo y la composición urbanística— es negociada por cada generación de nuevo, con diferentes configuraciones, en modos distintos. También la belleza cambia según los tiempos históricos y diferentes culturas. Y el equilibrio es un estado casi nunca alcanzable, menos en el desarrollo complejo de ciudades y paisajes frente a la naturaleza.

Equilibrio

Especialmente el “equilibrio” es una noción tan atractiva como inoperante para definir el estatus de sistemas vivos como la flora y la fauna de un paisaje, o para fijar una imagen del proceso permanente de reconfiguración urbana. Cuando el historiador revisa el crecimiento exponencial de la ciudad de México durante las cinco décadas pasadas,⁸ con facilidad surgen sensaciones de pérdida: de los contornos urbanos que se disuelven en las aglomeraciones periféricas del valle de México, y de las cualidades ecológicas y estéticas del campo alrededor de la ciudad antigua. La crisis ambiental de la megaciudad de México que se expresa en el abasto crítico del agua, la contaminación del aire y la selladura de los suelos por asfalto y concreto, entre otros factores más, es resultado de un desarrollo descontrolado y no sustentable. Surge posiblemente, en la mente del historiador sensible a la cuestión ambiental, el fantasma de un pasado mejor, de una presunta edad de oro, con un productivo equilibrio ambiental en el paisaje.

Sin embargo, como indican los estudios conceptuales de la ecología, este equilibrio nunca existió, ni existirá, porque la naturaleza se encuentra en un permanente proceso de cambios y alteraciones, además de luchas extremas entre los participantes del ecosistema. En contra de la imaginación popular, la fauna y la flora de un paisaje no son una entidad estable, que genera una imagen eterna, sino un conjunto conflictivo, donde sobrevive aquella especie que mejor se adapta

⁸ Peter Krieger, *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*, Madrid/México, El Viso/Museo Nacional de Arte, 2012, 251 p.

a las transformaciones permanentes del entorno.⁹ Por supuesto, los cambios más profundos no se generan en la naturaleza misma —con la excepción de la erupción de volcanes o de los terremotos— sino por la intervención del hombre en los espacios de la ciudad, gradualmente expandida al campo. Pero tampoco el campo agricultor afuera de la ciudad, un elemento pictórico-documental en la pintura de paisaje de José María Velasco, por ejemplo, ha sido un paisaje natural, con equilibrios, con armonía. Gran parte de lo que percibimos como paisaje no es un espacio natural en sí, sino un campo aculturado, por la agricultura y por las infraestructuras viales, hidráulicas, de energía y telecomunicación —es decir, se trata de un paisaje artificial, diseñado según parámetros de eficiencia y racionalidad.

Esta simple pero esencial reflexión sobre la índole de la urbe y su paisaje está bloqueada, en muchos casos por una visión romántico-decimonónica de la naturaleza y su apariencia, su estética. A finales del siglo XVIII, cuando surgió el movimiento romántico en la poesía y la pintura alemana, francesa e inglesa, pensadores como Jean-Jacques Rousseau, o científicos ilustrados como Alexander von Humboldt, enfocaron el interés colectivo en la condición estética y ética de la naturaleza como contraparte de la civilización urbana. Es más, con el avance de la Revolución Francesa, la naturaleza libre y anárquica también alcanzó codificaciones políticas: el libre crecimiento de la vegetación fue entendido como analogía a la deseada libertad política; o en las tierras “salvajes” del continente americano, especialmente en la naturaleza tropical, emanaban los símiles de una liberación de los viejos regímenes monárquicos europeos.¹⁰

En estos contextos discursivos, paisaje y naturaleza se convirtieron en espacios para la proyección de fantasías políticas, pero también eróticas o esotéricas, englobados en el concepto de equilibrio: una vez liberada la naturaleza, se establece en formas armónicas, determinantes para el bienestar de los pueblos y ciudades. Es otra ficción decimonónica cuya energía ideológica permanece hasta la actualidad, en concreto cuando se evalúa y critica, por ejemplo, el

⁹ Hansjörg Küster, *Das ist Ökologie. Die biologischen Grundlagen unserer Existenz*, Munich, Beck, 2005, p. 65-71 y 162.

¹⁰ Joachim Radkau, *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte*, Munich, Beck, 2011, p. 38-39.

paisaje hiperurbanizado del valle de México: la idea de los parámetros ambientales, botánicos, geográficos y climáticos —en su presunto estado “original” y eterno— determinan el *chip* étnico-psicológico del hábitat humano. Tal fusión de historia natural e historia humana¹¹ ha generado un biologismo ideológico, con efectos a largo plazo hasta hoy. He aquí una segunda advertencia para la historia y la estética ambiental de la megalópolis actual: evitar malentendidos conceptuales como el “equilibrio” de un paisaje, y poner alta atención analítica en torno a modelos ideológicos cercanos al romanticismo. No es posible la regresión hacia un estado “virginal”, auténtico, de la naturaleza, sino que se desarrolla una sucesión primaria y secundaria de impactos ambientales durante la evolución de un ecosistema como el del valle de México.

Empero, a pesar de estos problemas conceptuales, reconocemos que justo en los debates decimonónicos se inició la historia ambiental —ahora una categoría establecida de la historiografía universal, en la cual se analizan, según Joachim Radkau, uno de los pioneros alemanes en la historia ambiental, “los procesos de organización, auto-organización y descomposición en las combinaciones híbridas de hombre-naturaleza”.¹²

Evolución

A semejanza de la investigación conceptual de la ecología —como disciplina universitaria— también la historia ambiental no busca “recetas para estabilizar las condiciones de la vida”¹³ a través de glorificaciones de un presunto pasado ambiental “equilibrado”, “armónico”, sino que analiza las relaciones entre los organismos, enfocando a los seres humanos con su ambiente —de esta manera refiriéndose a los orígenes de la ecología, presentados por el zoólogo alemán Ernst Haeckel en 1866. Desde sus inicios, la ecología implicó una dimensión histórica,

¹¹ Joachim Radkau, “Nachdenken über Umweltgeschichte“, en Wolfgang Siemann (ed.), *Umweltgeschichte. Themen und Perspektiven*, Munich, Beck, 2003, p. 165.

¹² *Ibidem*, p. 168, en alemán: “Analyse von ‘Organisations-, Selbstorganisations- und Dekompositionsprozessen in hybriden Mensch-Natur-Kombinationen”.

¹³ Küster, *op. cit.*, nota 9, p. 9.

porque su sentido sólo se entiende dentro del marco de la evolución, que es, según la definición del biólogo Hansjörg Küster, “un proceso histórico sin datos históricos”.¹⁴ Como biólogo, Küster incluso reconoce plenamente los logros de los historiadores, quienes parten de la idea de que la civilización humana en la tierra se encuentra en desarrollo, en movimiento permanente,¹⁵ mientras muchos ecólogos únicamente piensan en la condición actual del entorno y especulan sobre sus posibles escenarios futuros. Es la crítica de una noción de la naturaleza, reducida a una imagen estática y de la hipótesis incorrecta, según la cual la evolución tiene fines claros.¹⁶

Tal reconocimiento de la historia en un ambiente intelectual ajeno se basa también parcialmente en el reconocimiento del primer secretario general de la UNESCO, Julian Huxley (el hermano del escritor Aldous Huxley), de que la investigación y la preservación del medio ambiente es una tarea cultural —una posición expresada durante una conferencia de la UNESCO en la ciudad de México en 1947.¹⁷ Este acercamiento sinérgico de las presuntas “dos culturas” separadas, que en 1959 diagnosticó Charles P. Snow, apenas se concreta en la práctica cultural y en la investigación interdisciplinaria contemporánea.¹⁸

Pero mientras la historia como disciplina recibe ese reconocimiento de su capacidad discursiva interdisciplinaria en el campo de los estudios ambientales, las investigaciones estéticas, entendidas como ciencia de la imagen, basadas en la metodología de la historia del arte, todavía reclaman su lugar en los debates. Un ejemplo de cierta ceguera académica parcial de la que incluso adolecen algunos historiadores ambientales reconocidos es el libro canónico del ya mencionado Radkau, *La era de la ecología. Una historia mundial*, un libro intenso de 782 páginas, publicado en 2011 en alemán y en 2013 en inglés. En la parte introductoria, Radkau perfila el panora-

¹⁴ *Ibidem*, p. 12: “Evolution ist ein historischer Prozeß ohne Geschichtsdaten”.

¹⁵ *Ibidem*, p. 154.

¹⁶ *Ibidem*, p. 153.

¹⁷ Radkau, *op. cit.*, nota 10, p. 104.

¹⁸ Charles P. Snow, *The Two Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 179 p.; Peter Krieger (ed.), *Arte y Ciencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, 624 p.

ma de las disciplinas comprometidas con la investigación ambiental, pero deja afuera la historia del arte y los estudios sobre la imagen. Critica la frecuente no comunicación entre las disciplinas, pero ignora su disciplina hermana, la historia del arte.¹⁹

Para compensar esta omisión característica, perfiló, en el siguiente apartado de este artículo conceptual y panorámico, la función de las imágenes en los discursos ambientales, y algunas estrategias de investigación estética como propuesta para el diálogo con las investigaciones históricas.

Estética

Las imágenes no sólo sirven como objetos de deleite, como lo conocemos del cuadro paisajista colocado sobre el sofá burgués. Tampoco su función se reduce a la distracción o diversión, como lo ofrecen las imágenes móviles enmarcadas por la pantalla de la televisión. Y la presencia pública de las imágenes no sólo sirve para la identificación colectiva con opiniones políticas, productos del mercado u otros modos de afirmación sistémica en una sociedad del consumo y del espectáculo. Por el contrario, las imágenes —de cualquier tipo y formato, desde la pintura al óleo hasta la construcción pixelada en la computadora— proporcionan impulsos discursivos, complejos e inesperados, más allá de la palabra, en diferentes contextos, entre ellos la cuestión histórico-ambiental. Su impulso consiste en el estímulo visual-neuronal diferente a la lectura de un texto. Su capacidad manipuladora es alta, y sus mensajes se prestan también a malentendidos. Es incorrecto el famoso dicho de que “la imagen dice más que mil palabras”, porque sin capacitación en la lectura y la comprensión, la información visual se puede quedar en un nirvana epistemológico, en la nada de la comprensión, donde muchos contemporáneos, también algunos historiadores ilustrados, se quedan.

Dentro del contexto de la historiografía urbana las imágenes no simplemente “ilustran” los procesos analizados en los escritos de los historiadores, sino que son fuentes propias cuya comprensión gene-

¹⁹ Radkau, *op. cit.*, nota 10, p. 18.

ra capacitaciones específicas, mismas que ofrece la historia del arte como disciplina autónoma desde mediados del siglo XIX. Presenciamos con frecuencia usos inadecuados del potencial discursivo de la imagen en publicaciones históricas o sociológicas, justamente cuando no se explora la complejidad de la imagen, con su propio lenguaje.

Para la historiografía ambiental, las imágenes ofrecen introspecciones interesantes de cómo se produce, transmite y recibe un mensaje visual con poder informativo y manipulador. Un fondo infinito de imágenes disponibles, ahora la mayoría en formato digital en la red, construye una memoria del ambiente y sus alteraciones, del cual se seleccionan, archivan y publican algunas como entes discursivos clave para entender, por ejemplo, cómo el hábitat en el valle de México se convierte en extensión megalopolitana para más de veinte millones de habitantes. Memoria y archivo son dos nociones esenciales de la historiografía que no se petrifican, sino, al contrario, se intercalan permanentemente para construir interpretaciones novedosas, para otorgar conocimiento de orientación acerca de una de las materias esenciales en nuestro planeta: la comprensión de la complejidad ambiental para frenar, o por lo menos disminuir el proceso autodestructivo en el cual muchas megaciudades, como México, se encuentran.

Es claro, el archivo de informaciones visuales o textuales también sirve para ejercer poder, o su acceso restringido puede borrar algunos temas y problemas de la conciencia colectiva; pero justamente es la tarea de los historiadores de la imagen revelar cómo la presencia virtual de la imagen es una herramienta epistemológica para responder a las tres preguntas filosóficas esenciales, ¿quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos?

Las imágenes, marcan instantáneas de la evolución del paisaje urbanizado, se convierten en testigos de los estados en que se desarrolla un ecosistema, aun de sus elementos desaparecidos. Capturan momentos de una entidad en mutación permanente, la ciudad y el paisaje. Por ello, son materia predestinada para construir la historia ambiental, siempre y cuando los investigadores logren generar novedosas preguntas y explorar nuevos aspectos de los fondos de imágenes conocidas. Es por medio de la imagen, que se revelan facetas desconocidas de los paisajes. Entre paréntesis: también el análisis de semillas, polen

o madera son fuentes para la historia ambiental,²⁰ cuyo potencial se abre a través de preguntas inteligentes en contextos interdisciplinarios (ya que el biólogo tradicional, unidimensional, sólo analiza la estructura genética del material pero no imagina su historicidad).

Para resumir estas breves reflexiones sobre los objetivos de la ciencia de la imagen para la historia ambiental, cabe mencionar que la definición básica de la ecología como orientación del ser humano en su ambiente incluye, de manera esencial, la capacitación sensorial, la exploración de los sentidos, en primer lugar el óptico, para integrarse a un ambiente; aspecto que se remonta al origen conceptual de la “estética” en la filosofía griega antigua de Aristóteles, de la *aisthesis* como capacidad epistemológica.

Paisaje

Casi como ningún otro tópico de investigación ambiental, el “paisaje” se ofrece como medio de exploración compleja, interdisciplinaria, donde confluyen aspectos científicos, históricos, socio-psicológicos y estéticos, entre otros más. Conviene aclarar algunos parámetros básicos para el análisis estético e histórico-ambiental sobre el paisaje.

Primero, el paisaje no es “naturaleza” pura, sino idea y construcción según la voluntad humana. El paisaje tiene una historia y genera imaginarios específicos, los cuales indican un panorama de valores culturales. El paisaje se construye en las redes neuronales durante el proceso de percepción y conceptualización; por ello, es tan polifacético como las capacidades imaginativas del sujeto que lo registra. Los modos eficientes del registro son las imágenes fijas en la fotografía o la pintura; también las imágenes móviles de la televisión —por ejemplo en los programas del Discovery Channel— contribuyen a la construcción visual colectiva del paisaje.

Los paisajes, también de la megalópolis, producen “tensiones visuales”²¹ permanentes, capturadas en la pintura o la fotografía de

²⁰ Wolfram Siemann y Nils Freytag, “Umwelt — eine geschichtswissenschaftliche Grundkategorie”, en Wolfgang Siemann (ed.), *Umweltgeschichte. Themen und Perspektiven*, Munich, Beck, 2003, p. 10.

²¹ Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1996, p. 143.

paisaje. El marco de la obra de arte, pero también la imagen fotográfica técnica, abre un espacio para la reflexión histórica y estética ambiental. Por ello, la ficción visual de la pintura del paisaje es una fuente de la historia igual que la fotografía documental. Importante es la capacitación en el análisis de la imagen, para que el impacto visual, por ejemplo de una vista panorámica de la megalópolis contaminada, no permanezca en su estado inicial de *shock*, sino que despliegue un proceso de conocimiento urbano-ambiental, base para la autodefinition del ser humano en su ambiente.

Conviene advertir, que la imagen artística del paisaje (urbano) enfoca facetas subjetivas, características del entorno. La pintura del paisaje no captura el terreno en sí, sino su configuración cultural como paisaje, con todas sus posibles connotaciones racionales y emocionales. La libertad creativa del artista, pero también la composición visual del piloto que sobrevuela los paisajes urbanos y los captura en instantáneas fotográficas documentales, son marcos mediáticos que filtran y determinan la experiencia de los ecosistemas específicos; permiten al observador integrarse mentalmente en un paisaje dado, igual que un recorrido terrestre. Confluyen, entonces, experiencias ópticas del paisaje urbano con la “educación” y la memoria visuales, donde cada observador define sus propios intereses y valores.

Compensación

Uno de estos intereses y valores consiste en el deseo —posiblemente nostálgico o *kitschificado*— de compensar emocionalmente las condiciones ambientales críticas en la vida cotidiana de la megaciudad. ¿Por qué la pintura de paisaje de José María Velasco, por ejemplo, aun a más de cien años después de su muerte, atrae a un público amplio? ¿Es el deseo colectivo de preservar en la memoria visual un estado histórico del paisaje urbano en el altiplano de México, que ha sido codificado como máxima representación ambiental, aparentemente “equilibrado”, en una fase cuando todavía hubo distinción entre ciudad y campo?

En los cuadros de Velasco, y también en los de sus antecesores como Eugenio Landesio o en los de sus sucesores como Gerardo

Murillo, reconocemos una naturaleza contradictoria, pero altamente atractiva del paisaje: al mismo tiempo, es decir en el momento histórico de la captura visual, se perciben los resultados de los ciclos geológicos y botánicos a largo plazo —por ejemplo, la presencia arcaica de la roca volcánica y del maguey— con la documentación del impacto a corto plazo —como las trazas viales o el uso agrario contemporáneo—; y esta contradicción que se disuelve en una imagen aparentemente “armónica” del paisaje es un *fascinosum*, no sólo en México, sino en todos los paisajes del mundo que alcanzaron cierto estatus al ser retratados por artistas y fotógrafos. Es más, el habitante de la megalópolis quiere ver en el retrato antiguo de su paisaje un idilio virtual, con suficiente fuerza visual para la construcción de identidades espaciales colectivas.

Aquel principio supuesto tiene sus orígenes conceptuales en el odio (filosófico y literario) a la ciudad desde la cultura suburbana romana antigua, motivo que en el siglo XIX se expresa con claridad ideológica, por ejemplo, en la obra poética de Ralph Waldo Emerson, quien en su ensayo *Nature* de 1836, originó en los Estados Unidos un culto a la naturaleza “salvaje” como compensación a los ambientes urbanos degenerados y contaminados de la temprana industrialización. La contraposición de un aparente —pero no verdadero— estado “natural” del paisaje a la morfología urbana conflictiva es una tensión virtual que genera gran parte de la atracción visual de la pintura (o poesía) del paisaje: siguiendo el motivo de Emerson, la naturaleza, imaginada en los “cielos libres y los bosques”, es una sustancia de estabilidad ontológica; su percepción garantiza compensación virtual a los daños ambientales de la civilización.

Es claro que, ya en los tiempos de Emerson, el culto a “lo salvaje” disimuló la alteración de la pradera (*prairie*, en inglés) a causa de la roturación incendiaria, es decir, un paisaje emblemático surgió por intervención humana, como producto de la civilización.²² También los paisajes de Velasco eran producto de cambios profundos por la aplicación de tecnologías agrícolas eficientes en tiempos de la globalización porfirista, además de la continua desecación de los lagos

²² Radkau, *op. cit.*, nota 10, p. 69-71.

alrededor de la ciudad de México.²³ Sin embargo, estas imágenes e imaginaciones podrían servir como contraparte mental a la percepción del paisaje hiperurbanizado en la actualidad; igual en los Estados Unidos que en México.

Las contra-imágenes “naturaleza arcaica” y “ciudad moderna” indican una distinción que en la evolución del paisaje no existe tan tajantemente. Son más bien las interacciones graduales y las interferencias complejas entre lo rural y lo urbano las que configuran el paisaje a lo largo de siglos y décadas, llegando al extremo del paisaje hiperurbanizado en la actualidad; un desarrollo que a pesar de toda la planeación es un proceso autopoietico, con resultados inesperados, generando nuevas tipologías híbridas del paisaje contemporáneo. Hay que tener, entonces, cuidado analítico con las imágenes que capturan instantáneas históricas, sobresalientes de la ecohistoria del paisaje, como lo reconocemos en la obra pictórica de Velasco. De ningún modo son imágenes de un paisaje natural, sino un autoengaño dulce, nostálgico, de la era anterior a la hiperurbanización del mundo, en la que vivimos actualmente.²⁴ Son compensaciones al paisaje urbano modernizado, donde, según las palabras de un fotógrafo vanguardista de los años veinte del siglo XX, “nuestras praderas son asfalto; nuestro cielo estrellado, las lámparas de arco voltaico; [y] nuestros bosques, los postes de las líneas de alta tensión”.²⁵

Sin embargo, con el reclamado cuidado analítico, la contraposición de las imágenes mentales de la megaciudad actual, a la pintura de paisaje e incluso a la fotografía aérea documental, es una diferencia que genera introspecciones interesantes. Contemplando la configuración de los elementos naturales en un cuadro de Velasco, virtualmente emana una noción establecida por el poeta e historiador Friedrich Schiller²⁶ a finales del siglo XVIII, que indica que la

²³ Peter Krieger (ed.), *Acuápolis*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, 281 p.

²⁴ Ricky Burdett (ed.), *The Endless City*, Londres, Phaidon, 2008, 512 p.

²⁵ Hans Windisch, *Das deutsche Lichtbild, Jahresschau 1928/29*, Berlín, Robert & Bruno Schultz, 1928, 52 p.

²⁶ Friedrich Schiller, “Über naive und sentimentalische Dichtung”; véase: Helmut J. Schneider. “Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert”, en Wilhelm Voßkamp (ed.), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, 3 v., Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1985, v. III, p. 172-190, en especial p. 173.

percepción de la imagen de la naturaleza no sólo evoca un estado melancólico en el sujeto, sino que inspira la reflexión utópica sobre la recuperación posible de la libertad dentro de un esquema cultural-urbano de alienación y represión.

He aquí una pista para la comprensión sobre nuestra fascinación por lo arcaico, “salvaje”, del paisaje, aquella anarquía autopoética que sólo sobrevive en los nichos de la megalópolis o en sus escasas reservas ecológicas. ¿Por qué registramos una inversión de los valores desde finales del siglo XVIII que codifica lo “salvaje” como positivo, e incluso “bello”?²⁷ Y, aún más, ¿por qué y cuándo —bajo qué circunstancias— surgió el interés en la ecología como nueva categoría básica de la historiografía? Como sostiene el historiador Götz Großklaus,²⁸ la cantidad de estudios y publicaciones sobre temas de la naturaleza se incrementa en tiempos de crisis culturales, por ejemplo (en Europa) alrededor de 1780, 1900, 1970, y podemos añadir en la primera década del siglo XXI. ¿Contiene la imagen de la naturaleza en el paisaje un potencial utópico para la revitalización de las aglomeraciones urbanas no sustentables? Son tópicos y especulaciones que requieren más trabajo sistemático sobre la ecohistoria y eco-estética de las ciudades contemporáneas.

Sustentabilidad

Es posible constatar que los cambios drásticos de la modernización urbana unidimensional, a partir de la segunda mitad del siglo XX, marcan una cesura en la historia urbana,²⁹ que afecta nuestra percepción y evaluación de los paisajes tradicionales. Los procesos del crecimiento poblacional exponencial, y en casos como México, también el continuo proceso de centralización de los poderes económicos,

²⁷ Véase al respecto Rainer Beck, *Ebersberg oder das Ende der Wildnis. Eine Landschaftsgeschichte*, Munich, Beck, 2003, 303 p.

²⁸ Götz Großklaus, *Natur – Raum. Von der Utopie zur Simulation*, Munich, Iudicium Verlag, 1993, 190 p.

²⁹ Sobre la cesura energética de los años cincuenta del siglo XX, véase las investigaciones históricas ambientales de Rolf Peter Sieferle, “Nachhaltigkeit in universalhistorischer Perspektive”, en Wolfgang Siemann (ed.), *Umweltgeschichte. Themen und Perspektiven*, Munich, Beck, 2003, p. 39-60, en especial p. 61-65.

políticos y culturales en una capital, son factores que provocaron la crisis ambiental de las ciudades. La modernización unidimensional y no sustentable, con su máxima expresión simbólica en las redes de las autopistas urbanas, generó efectos destructivos, los que —según la evaluación del arquitecto Richard Rogers—³⁰ convirtieron a las ciudades en parásitos que desgastan los recursos naturales y energéticos, como el agua, de los campos cercanos, del llamado “paisaje”.

Desde los inicios de la cultura urbana en el planeta existe la distinción espacial entre los centros administrativo-infraestructurales y los campos agrícolas; y esta tendencia colonizadora continúa. Más aún, cada vez se acelera el proceso de urbanización también en este *hinterland* agrícola, y con ello se disuelven los límites territoriales —y mentales, imaginarios— entre paisaje y ciudad. En la actualidad, megaciudades como México, São Paulo —pero también Dacca y Lagos, en África, o Kuala Lumpur y Shangái, en Asia— demuestran la explotación extrema del paisaje y sus recursos naturales. Es aquella transición del “uso” a la “sobreexplotación”,³¹ lo que caracteriza la condición ambiental de las megaciudades con sus efectos autodestructivos. Por ello, a nivel político internacional, surgió en la conferencia de la ONU en Río de Janeiro (1992), el debate sobre la pregunta “sustentabilidad” del desarrollo de ciudades y paisajes.³²

Sin entrar a profundidad a la historia de este término político-operativo y su cuestionable éxito discursivo hasta la actualidad, conviene mencionar dos aspectos importantes para la eco-historiografía y la eco-estética de las megaciudades del siglo XXI. Primero, las formulaciones de la conferencia de Río pusieron el problema ambiental en la agenda de muchos países, si bien sólo disimularon los intereses económicos de los grandes consorcios globales, quienes tuvieron suficientes fondos para crear un departamento de relaciones públicas

³⁰ Richard Rogers y Philip Gumuchdijan, *Ciudades para un pequeño planeta*, México/Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 27.

³¹ Küster, *op. cit.*, nota 9, 127.

³² La sustentabilidad como objetivo político-ambiental se formuló por primera vez en el informe Brundtland de 1987 y se estableció en la agenda política internacional en 1992 en la UNCED (United Nations Conference on Environmentalism and Development) en Río de Janeiro.

para generar una imagen ecológicamente correcta que legitime la extrema y no sustentable explotación de los recursos naturales.³³

La segunda objeción al concepto de “sustentabilidad” es más profunda. En sentido estricto, sustentabilidad no existe en la naturaleza, sólo —como ya lo mencionamos en torno a la ilusión del “equilibrio”— una cohabitación conflictiva de la flora y la fauna, dominada por el ser humano. Como concepto histórico, la sustentabilidad surgió alrededor de 1800 en la economía forestal en Alemania, cuando empezaron a compensar la tala extensiva de árboles con la siembra sistemática de nuevos árboles —el principio del vivero, basado en fríos cálculos económicos—.³⁴ Ese origen conceptual tuvo una repercusión implícita cuando inició la exitosa historia contemporánea del término, durante los años ochenta del siglo pasado, en torno al debate sobre la protección de las pluviselvas (o bosques de lluvia), cuando el tópico antiguo de “salvaje” fue reemplazado por “sustentabilidad”;³⁵ es decir, desde una posición eurocentrista, primermundista, se estableció un término político-operativo, sin indagar profundamente en qué consiste la presunta “sustentabilidad” de una selva, e incluso de una “selva” megalopolitana. En suma, como sostiene el ya citado biólogo Küster, “La sustentabilidad no existe en la naturaleza, pero es un objetivo cultural importante”,³⁶ y por ello se continúa utilizando en relación con el desarrollo de los paisajes urbanos contemporáneos.

Para la calidad operativa de la historia y la estética ambiental de las ciudades, esta aclaración cobra importancia, porque en muchos debates, el término “sustentabilidad” otorga una presunta orientación ética a la investigación, pero de hecho revolotea como un espíritu vago sin definición alguna.

Otra aclaración para la historia ambiental —para no decir depuración conceptual— consiste en el hecho de que no existen la “naturaleza” ni la “historia” del ambiente, sino que sólo existe el problema

³³ Timothy Doyle, *Environmental Movements in Majority and Minority World. A Global Perspective*, New Brunswick (Nueva Jersey), 2005, 212 p.; véase también Radkau, *op. cit.*, p. 190.

³⁴ Radkau, *op. cit.* (nota 10), p. 47 y 465-471.

³⁵ *Ibidem*, 242.

³⁶ Küster, *op. cit.*, p. 18.

que nosotros percibimos y conceptualizamos en ellas. Me refiero a una noción desarrollada por el historiador Otto Vossler, quien constató que la historia no tiene un objeto, sino *problemas*, de los cuales surgen las preguntas, las descripciones y explicaciones, que buscan construir “sentido”.³⁷ Es una noción basada en Jacob Burckhardt, que sustenta que lo que nos interesa de la historia es lo que nos afecta en la actualidad —y esa actualidad a inicios del siglo XXI se define primordialmente por una crisis ambiental del planeta y su hiperurbanización acelerada; o con un enfoque personal: vivir en una megaciudad autodestructiva y sufrir una degradación preocupante de cualidades ambientales elementales como el agua y el aire.

Empero, la investigación puede ser inspirada por la melancolía, pero no guiada por el lamento. Es más bien lo que anotó Aby Warburg, en uno de sus aforismos sobre historia cultural: el “sufrimiento de la humanidad se convierte en patrimonio humano”,³⁸ en materia para la reflexión histórica y estética. En concreto, nuestras disciplinas autónomas, la historia y la historia del arte, cuya sinergia exploro en el ambiente de las ciudades, generan conocimiento de orientación, más allá de las investigaciones científicas, que son valiosas, pero muchas veces incomunicables al público interesado.

La historia ambiental no sólo captura las instantáneas de los problemas, sino que revisa los procesos a largo plazo, sus tendencias duraderas —virtualmente dignas de ser preservadas—, y en este sentido contribuye a la sustentabilidad cultural de las ciudades. El paisaje (urbano) es un archivo que contiene una cantidad innumerable de imágenes que representan los elementos clave de las sucesiones morfológicas, llegando al extremo de la megalópolis actual. La historia ambiental revela, paso por paso, los elementos de este palimpsesto, y la contribución de la historia del arte, convertida en ciencia de la imagen, consiste en el análisis de la función discursiva de los elementos visuales en aquel palimpsesto, reclamando un

³⁷ Otto Vossler, *Geschichte als Sinn*, Frankfurt/Main, Fischer, 1983, p. 28 y s.

³⁸ Aby Warburg, “Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz”, ponencia en la Cámara de Comercio de Hamburgo, Alemania, 1928 (documento 12.27 del Warburg Institute en Londres).

axioma de Walter Benjamin que dice que la “historia se desmorona en imágenes, no en historias”.³⁹

Transformaciones

Este axioma incómodo para los historiadores es, por supuesto cuestionable, ya que no se trata de aprovechar la rivalidad de dos disciplinas cercanamente relacionadas, sino fomentar su intercambio sinérgico. La diversidad de las fuentes históricas, incluyendo la historia mental sobre el medio ambiente, exige modelos de investigación compleja, donde la contemplación y el análisis de la imagen amplían el horizonte del tema y el problema dado, como la postura del “historiador frente a la ciudad”.

El historiador y el historiador del arte se enfrentan hoy, como lo esboqué en esta ponencia panorámica y conceptual, a una configuración crítica de la ciudad y del paisaje, donde gran parte de los territorios se convirtió en depósitos desordenados de infraestructuras, construcciones y basura, donde la noción de paisaje se perfila en extrema contraposición a la *kitschificada* imagen mental colectiva del “paisaje natural”, debajo del “cielito lindo” en el valle de México. La historia de las imágenes, que captura las transformaciones de estos paisajes, en diferentes medios visuales, desde la pintura de óleo hasta la fotografía documental aérea, reconstruye cómo se alteraron las diferentes “atmósferas”⁴⁰ paisajistas y se codificaron como elementos de identidades normativas.

Las múltiples conciencias visuales del paisaje que el habitante —o visitante— de la ciudad de México y de sus alrededores puede generar se nutren de la percepción cotidiana de la materia física, pero también del mundo virtual de imágenes históricas, que ofrecen

³⁹ Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1983, v. 2, p. 596; cita en alemán: “Geschichte zerfällt in Bilder, nicht Geschichten”.

⁴⁰ El concepto de atmósferas de Georg Simmel, véase Albrecht Lehmann, “Aspekte populären Landschaftsbewußtseins”, en Wolfgang Siemann (ed.), *Umweltgeschichte. Themen und Perspektiven*, Munich, Beck, 2003, p. 147 y Georg Simmel, “Philosophie und Landschaft”, en *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Berlín, Wagenbach, 1984, p. 130-139.

múltiples esquemas visuales para albergar impresiones, fantasías e incluso críticas de la ciudad. Para los “historiadores frente a la ciudad” es grato recordar una introspección formulada por el historiador cultural decimonónico Wilhelm Heinrich Riehl, que afirma que “cada siglo no sólo tiene su propia manera de ver el mundo [*i. e.* ideología, *Weltanschauung* en el original alemán], sino su propia manera de ver el paisaje”.⁴¹

He aquí uno de los parámetros clave del proyecto editorial y curatorial en el Museo Nacional de Arte, realizado en 2012, sobre las *Transformaciones del paisaje en México. Representación y registro visual*,⁴² en el cual reconstruí elementos determinantes de la historia y la estética ambiental a lo largo del siglo XX, comparando dos medios visuales diferentes, pero complementarios, la pintura (y gráfica) del paisaje y la aerofotografía técnica (resguardada en la Fundación ICA). Sin embargo, el objetivo de este artículo no es resumir los resultados de dicha investigación, sino, partiendo de ella, problematizar algunos aspectos de la historia ambiental y su relación con las fuentes visuales.

El libro *Transformaciones del paisaje en México* ofrece una reflexión sobre el poder epistemológico de las vistas aéreas y terrestres del valle de México en tiempos en que la educación ambiental, enfocada en la configuración compleja de (mega) ciudad y paisaje, cuenta con el dispositivo colectivo de las imágenes satelitales de programas como Google Earth —una herramienta que ha generado una revolución mediática porque populariza un conocimiento anteriormente restringido por instituciones como el INEGI o por intereses militares—. Con base en esta familiarización de la lectura de vistas aéreas de los paisajes urbanos contemporáneos, el fondo histórico de imágenes recibe otro impulso de indagación. Se evidencian otros contextos, contradicciones y sentidos de la historia ambiental del valle y de la ciudad de México, los cuales sacan de su nicho, de su

⁴¹ Wilhelm Heinrich Riehl, “Das landschaftliche Auge”, en *Kulturstudien aus drei Jahrhunderten*, 3a. ed., Stuttgart, 1896, p. 65, cita en alemán: “Jedes Jahrhundert hat nicht nur seine eigene Weltanschauung, sondern auch seine eigene Landschaftsanschauung”. Traducción al español por Peter Krieger.

⁴² Krieger, *op. cit.*

“nido domiciliario”,⁴³ aun al historiador —caricaturizado por Nietzsche como anticuario— y le hacen ver la historia de la ciudad no sólo como “historia de sí mismo”, sino como un campo de temas y problemas paradigmáticos en la actualidad. Se proporciona la información y la invitación para relacionar la herencia histórica, la configuración estética y la biodiversidad compleja del paisaje de México, un *leitmotiv* capaz de orientar nuestros patrones de acción en el espacio y en el tiempo.⁴⁴

Nota bene: Este artículo sobre la función discursiva de la imagen en la historiografía ambiental no se ilustra con imágenes. Esta paradoja se explica por la dificultad de obtener los derechos de reproducción de las ilustraciones requeridas. Los lectores pueden revisar las imágenes gratuitamente en la red o consultar mi libro *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual* o activar su imaginación.

⁴³ Véase nota 1.

⁴⁴ Winfried Schenk, “Historische Geographie. Umwelthistorisches Brückenfach zwischen Geschichte und Geographie”, en Wolfgang Siemann (ed.), *Umweltgeschichte. Themen und Perspektiven*, Munich, Beck, 2003, p. 129-146, en especial p. 131 y 138.

