

Cátedra Abierta de Pensamiento Ambiental

Sesión VII

La violencia estructural o la crisis social del neoliberalismo

CÁTEDRA ABIERTA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL

CONFERENCISTA

JAIME ALBERTO PINEDA MUÑOZ



Es esta la única razón por la cual he decidido detenerme ante un verso de Friedrich Hölderlin, dos paisajes de Caspar Friedrich, un grito de Eduard Munch, la caída de Ícaro, el rapto de Perséfone, las profundidades del Leteo y los olvidos que navegan por el río Cauca.

En poemas, lienzos, mitos y balsas, encontré una manera de sentir la coligación entre la pregunta por lo ambiental y la pregunta por el areópago; una manera de interpretar el diálogo del presente desde la escisión del hombre desatado por Ares y un modo de anunciar lo posible desde la reconciliación con la naturaleza exigido por Afrodita. Todo ello hace parte de una búsqueda geopoética, esta vez en los nichos del dolor, en el lugar dejado por los ausentes.

(RETRATO DE HÖLDERLIN - FRANZ KARL HIEMER - 1792)

Somos un signo indescifrable;

sin dolor estamos,

y en tierra extraña

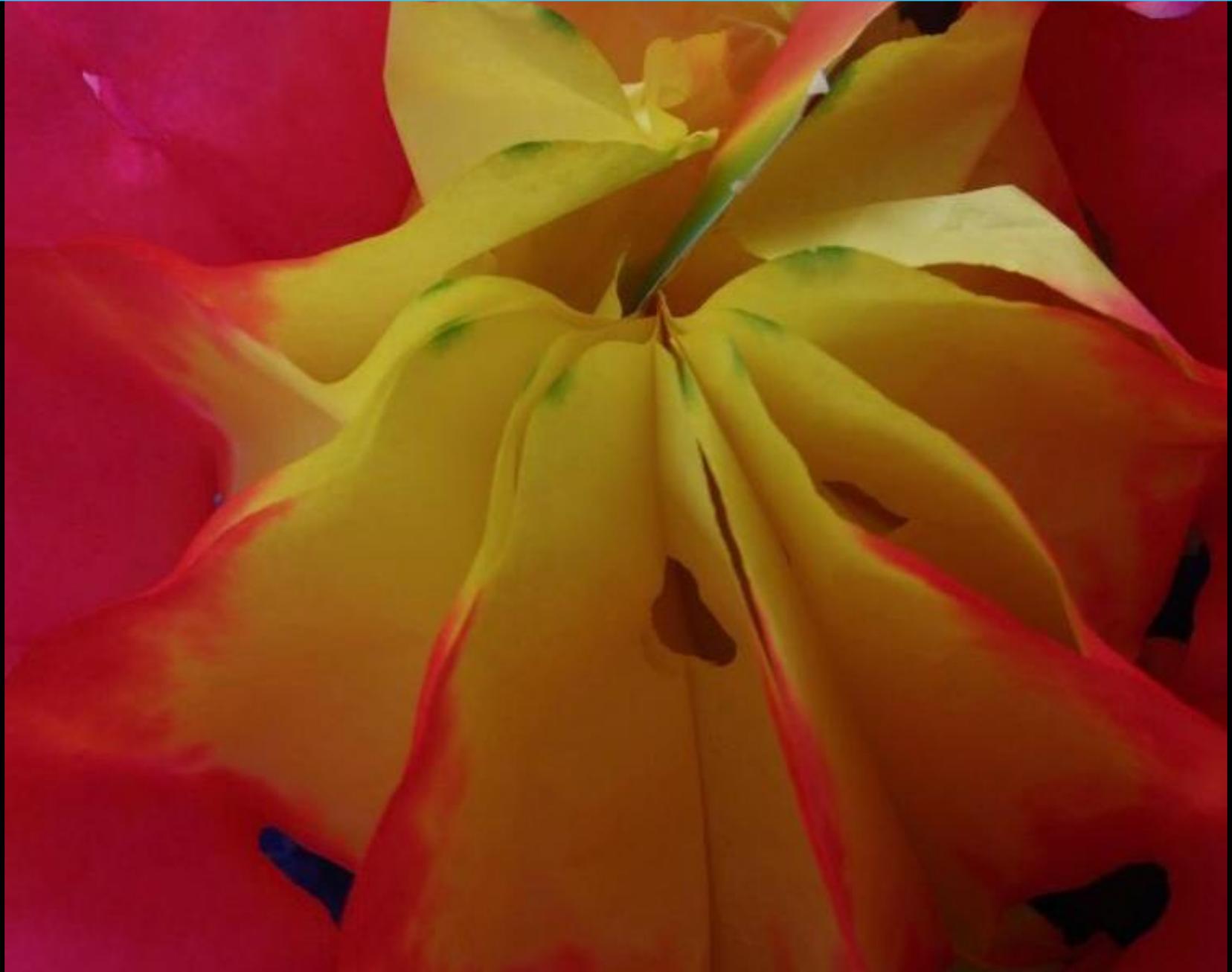
casi perdemos el habla.

(*)

El 19 de febrero de 2009, un año antes de su muerte, el maestro Augusto Ángel Maya nos permitió comprender por qué lo Ambiental nacía en el fondo de la poesía. Su voz cansina, marchitada por el tiempo, desgarrada por el deseo de morir, abre esta reflexión en torno a un areópago en el que se tejen las herencias de Ares y las texturas de Afrodita. Que sean sus palabras las que nos arrojen a este instante, pues hace algún tiempo nos sabemos ecos de su pensamiento: Si la vida no florece en poesía, no vale la pena.

(RELATO DE ÁNGEL MAYA)

La condición ambiental participa de una condición poética. Pensar lo ambiental es por lo tanto arribar a sus márgenes, esos territorios exiliados donde florece la vida. Comprender lo ambiental como reconciliación del ser humano con la naturaleza transforma la poética en horizonte de esta reconciliación. En el arte y la poesía nos reconciliamos con la tierra habitada.



By/ Luz Stella Millán

¿Por qué no renunciar y desistir al deseo de pensar y de educar, si los *surcos son apenas visibles* y los *signos son indescifrables*? ¿Acaso queda algo por decir, un surco por trazar, un signo por descifrar? ¿Existe algo que todavía dé que pensar? ¿Existe alguien a quién todavía interese lo ambiental al margen de los discursos hegemónicos? En el camino de una antigua pregunta, Hölderlin abre un horizonte para volver sobre lo ambiental de una manera diferente.

(VIAJERO FRENTE A UN MAR DE NUBES - 1818)

Hölderlin es como el Viajero frente a un mar de nubes pintado por Caspar Friedrich en 1818. Un caminante que busca descifrarse, saber quién es, emprende un viaje hacia la cima de una montaña. En el abismo que se abre ante él, puede sentir al menos que es la naturaleza que habita. Como la pintura de Friedrich, la poesía de Hölderlin sólo aspira a un decir poético. Frente a la naturaleza, el hombre tiene un indicio de lo que es.

No sin temor aquel hombre emprendió el camino hacia el empinado risco. A través de la sinuosa topografía, un escarpado sendero entretejía la antigua arboleda con un arroyo aún en su infancia. De cauce calmo, el diáfano espejo de agua donaba de serenidad sus pasos. Raíces desnudas y suspendidas junto al barranco develaban la edad de los árboles y la textura del suelo. El hábitat subterráneo quedaba al descubierto y el anclaje de troncos y tallos se tornaba incierto. El caminante, el sendero, el arroyo, la arboleda, el humus y las raíces se reunían bajo el mismo cielo achatado y sobre el denso edafón¹ recreaban, en ese instante, la comunión de los seres que comparten el suelo, bordando la superficie del mundo habitado y revistiendo la desnuda piel de la corteza terrestre. A cada paso del hombre se desplegaba un manto de vida en torno a él. (Imagen 1).

Apenas esbozado, el mobiliario pétreo estaba a punto de rodar cuesta abajo; un leve desprendimiento de capa vegetal bastaba para ello; mientras tanto, el hombre, deseoso de suelos firmes y fértiles, se esforzaba por dominar la pendiente. Un poco encorvado, el caminante proseguía su andar.

No hay un solo elemento en esta edafanía (2) que pueda sustraerse al devenir. Piel, capa, suelo, textura o corteza permanecen expuestas a los dos tiempos, el que pasa y el que hace (3).

(1)

Edafón es la biota específica del suelo en la que se reúne la vida; manto esencial desplegado sobre la superficie terrestre, hábitat de los elementos, garantía de sus ciclos, refugio de microbios, hongos y bacterias; cimiento y base del ecosistema bajo los pies que teje la vida desde la evocación del mundo a ras de la tierra. Se dice que la palabra proviene del griego ἔδαφος que significaba suelo y que fue inscrita en el orden del saber de la botánica por el científico austriaco Raoul Heinrich Francé, un microbiólogo que decidió indagar los misterios de esa pequeña capa en la cual brotan las plantas y deja huella el hombre. De la conciencia de este edafón se labró camino la agricultura ecológica. Vid. FRANCÉ, R.H. Das Leben im Boden / Das Edaphon. OLV Organischer Landbau. Tercera edición revisada. Alemania, 2012.

(2)

A ras del suelo la vida también se manifiesta, aparece, se expresa. Lo epifánico, en su primera acepción como ‘revelación’, también puede ser desde la superficie habitada de la tierra; el ἔδαφος (edafón) de la botánica deviene ἐπιφάνεια (epifanía), pero no de lo que se ‘manifiesta’ en el ámbito del ἐπι (por encima), sino a ras del ἔδα (el suelo). Lo epifánico se torna edafánico (ἔδαφάνεια).

(3)

Aún no tenía lugar la Cumbre de la Tierra en Río de Janeiro y el filósofo y marinero francés, Michel Serres, publicaba un enigmático ensayo titulado *Le contrat naturel*. A partir de duelo a garrotazos, una de las pinturas negras de Francisco de Goya y Lucientes, el pensador describía la situación del ser humano al que no le basta con un contrato social para superar la crisis ambiental. Los duelistas, ocupados en su guerra subjetiva, se hunden en arenas movedizas; la naturaleza de la que no se percatan es el escenario de su batalla. La violencia objetiva, esa escenografía que recrea la posición del hombre en la naturaleza desde finales del siglo XX, desemboca en una sugerente reflexión en torno a la necesidad de pensar dos temporalidades, un tiempo que pasa, en ocasiones reducido al corto plazo, y un tiempo que hace, el largo plazo de la naturaleza. Michel Serres se hace la pregunta decisiva, “(...) ¿en qué tiempo vivimos, incluso cuando se reduce a aquel que pasa y transcurre? Respuesta actualmente universal: en el muy corto plazo. Para salvaguardar la Tierra o respetar el tiempo, en el sentido de la lluvia y del viento, habría que pensar a largo plazo y, por no vivir en él, hemos olvidado pensar según sus ritmos y su alcance”. Cfr. SERRES, Michel. *El contrato natural*. Editorial Pretextos. Valencia, 1991. Pág. 54 y 55.

El mundo es una superficie erosionada por el tiempo; desgaste del suelo, porosidad de la roca, descomposición del tronco, disminución del cauce, desaparición del sendero y envejecimiento humano.

El «ser» (4) se erosiona (5) y se desgasta ante el inevitable roce ontológico que acontece entre las dinámicas fuerzas de la naturaleza y el flujo de vivencias del hombre. La erosión es un tiempo que pasa y hace, transcurre y deja huella; testimonio del devenir y señal del habitar. El «ser» erosionado -cauce, cuerpo o montaña- se transforma en su contorno; el tiempo esculpe las siluetas, transfigura las superficies del «ser».

La erosión es escritura de viento, agua y paso humano sobre la piel de la Tierra. Lo que queda es la memoria del sentido háptico al interior de la bóveda celeste; manifestación de un estremecimiento inevitable: «ser» es ser tocado.

El viento tenue acaricia el rostro del hombre y agita las ramas del árbol de raíces suspendidas. La corriente de aire vibra a causa de la fricción continua y todo alrededor se conmueve. El «ser» también es una onda que se propaga. Hay sonido en el sendero escarpado.

El viento se hace más fuerte y trae nubes ansiosas de precipitarse sobre la pendiente. La superficie del suelo se hace sensible al contacto con la lluvia. Hay un pliegue en el sendero escarpado (6).

(4)

Martín Heidegger afirmaba: “Nos movemos desde siempre en una comprensión del Ser (Seinsverständnis). Desde ella brota la pregunta explícita por el sentido del Ser (dem Sinn von Sein) y la tendencia a su concepto. No sabemos lo que significa “Ser”. Pero ya cuando preguntamos: <<¿qué es “Ser”?>>, nos movemos en una comprensión del “es” (ist), sin que podamos fijar conceptualmente lo que significa el “es”. Véase. HEIDEGGER, Martin. Ser y Tiempo. § 2. Edición Trotta. Madrid. pp. 28-29.

(5)

Erosión del Ser, expresión filosófica a partir de la cual se metaforiza la situación del hombre en el mundo ante la consumación del nihilismo. Vid. VATTIMO, Gianni. El pensamiento débil. Editorial Cátedra. Madrid, 1999. Sin embargo, la erosión del Ser también puede significar la exposición ontológica al paso del tiempo, el desgaste generado en la inmanencia donde los cuerpos se encuentran expuestos al influjo de las fuerzas de la naturaleza y las cosas al influjo del hombre.

(6)

José Luis Pardo, filósofo español, devela el pliegue como sutil acontecimiento que tiene lugar en la piel de la Tierra cuando la lluvia toca la montaña. Su reflexión es el preludeo de una Geopoética: “Las aguas de la lluvia chocan contra una de sus caras, y cada gota se evapora al instante: la montaña no ha sentido nada. Hace falta que este des-encuentro se repita una y otra vez hasta que un día, a fuerza de chocar contra la montaña, las aguas dejan una huella, se abren 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 que el agua impacta la montaña. A partir de ese instante (...) la huella constituye la memoria -una memoria geográfica- mediante la cual la montaña recuerda el paso de las aguas, la imaginación -fantasía geográfica- mediante la cual espera e invoca en silencio su repetición periódica, y la sensibilidad mediante la cual puede únicamente llegar a experimentar la presencia de la corriente. Cuando esto sucede, podemos decir que en la piel de la Tierra ha tenido lugar un pliegue (...)”. Cfr. PARDO, José Luis. Sobre los espacios pintar, escribir, pensar. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1991. Pág. 45.

Asombrado ante el sonido y el pliegue, el hombre escucha las vibraciones del aire, alza su mirada para interrogar la intensidad del fenómeno atmosférico y sus pies se hunden en el naciente lodazal, primer vestigio de la tormenta. Hay riesgo en el sendero escarpado.

El sosegado arroyo aumenta su caudal, el árido suelo borbotea, las raíces sueltas atrapan unas cuantas gotas y el sendero, única creación humana en este paisaje, se torna resbaladizo. El preludio natural que conduce al empinado risco se hace cada vez más hostil. El hombre debe apresurar su marcha.

El sendero hace parte de la memoria táctil del caminante, reserva de huellas que donan al hombre la ilusión de avanzar sin resbalar ni caer; evocación de sus ancestros domesticando poco a poco la inclinación de la montaña y esbozando la manera de habitarla al caminarla. El mapa terrestre de trochas, sendas, rutas y caminos se convierte en composición humana, en textura de tiempos pasados.

Los viejos caminos urden otras geografías que alguna vez fueron 'terra ignota' y ahora devienen 'tierra habitada' (7). Al extenso suelo inexplorado, el hombre le inscribe un signo ecuménico (8).

En este sendero escarpado no hay rastro de utilidad manifiesta, no se conecta con otros caminos, su continuidad está en entredicho. Este sendero no es un medio, es un fin en sí mismo y tan sólo conduce a un lugar en el que, aquietado y cansado, el hombre se entrega a la contemplación del horizonte.

El caminante se detiene, el camino se acaba. Una vez allí, la mirada es la que se abre al inconmensurable paisaje del éter y a través de la brumosa lontananza acorta la distancia y habita las cimas de otros parajes aún desconocidos. En la cumbre de la montaña, tan sólo el viento espera al caminante.

En el empeño por ascender hasta la cima, el hombre descubre la experiencia de lo sublime y ante sus precavidos pasos se manifiesta una doble emoción. El caminante siente el riesgo de su obcecada decisión y el peligro de transitar por el sendero. Ambas sensaciones, riesgo y peligro, le deben todo al sentimiento de lo sublime; de éste heredan la conmoción que las define. Mientras lo bello encanta, lo sublime conmueve (9); y conmovido está el hombre ante el peligro inminente y el riesgo que se avecina en el sendero escarpado.

De camino hacia el empinado risco, el semblante del hombre es dominado por lo sublime; también de esta afligida expresión se nutre el riesgo y el peligro. Los rayos de luz agonizan, la lluvia penetra los brazos entramados de los árboles y el día en el sendero escarpado toca su final; el rostro del caminante está abatido.

(9)

Immanuel Kant, más como observador que como filósofo, meditó en torno a la diferencia entre lo bello y lo sublime. Su descripción recrea el sentimiento del hombre ante la naturaleza, primer objeto de la belleza y su exceso: “Las altas encinas y las sombras solitarias en el bosque sagrado son sublimes; las jardineras de flores, los setos bajos y los árboles recortados en forma de figuras son bellos. La noche es sublime, el día es bello. La silenciosa paz de una noche estival, cuando la luz titilante de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se divisa en el horizonte despertará gradualmente, en los espíritus que posean el sentido de lo sublime, altos sentimientos de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad. (...) El semblante del hombre dominado por el sentimiento de lo sublime es serio; a veces perplejo y asombrado. Por el contrario, el vivo sentimiento de la belleza se manifiesta por la alegría que hace brillar los ojos, los rasgos sonrientes y frecuentemente por las radiantes manifestaciones de júbilo. Lo sublime, es a su vez, de distinta naturaleza. El sentimiento que lo acompaña es a veces de cierto horror o melancolía; en algunos casos, meramente una admiración silenciosa, y en otros de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo lo sublime terrorífico; a lo segundo lo noble y a lo último lo magnífico. La profunda soledad es sublime, pero terrorífica. De ahí que los enormes desiertos, como el inmenso desierto de Schamo en Tartaria, hayan sido siempre ocasión a la gente para ubicar allí sombras terribles, duendes y fantasmas. Lo sublime debe ser siempre grande, lo bello puede ser pequeño. Lo sublime debe ser sencillo, lo bello puede estar adornado y ornamentado. Una gran altura es tan sublime como una gran profundidad, pero mientras que a ésta le acompaña una sensación de estremecimiento a aquella le acompaña una sensación de admiración (...). Véase. KANT, Immanuel. Observaciones sobre lo bello y lo sublime. Edición bilingüe alemán - español. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 2004. Cap. I. § [209] § [210]. pp. 5 y ss.

El hombre, metafóricamente, asiste a su propia sublimación; ya no se erosiona, se disuelve en el éter, se hace uno con lo que ante sus ojos parece intangible. Era cierto, lo sólido se desvanece en el aire¹⁰ y lo sublime contiene algo de terrorífico en esta transformación del «ser» en la «nada».

Riesgo y peligro no sólo advienen con el sentimiento de lo sublime. En el ámbito lexicográfico las sentidas palabras se encuentran con el mal y se singularizan en la gravedad de su expresión y en la inmediatez e inminencia de su revelación.

El mal se manifiesta, tiene un tiempo. El tiempo de manifestación del mal las acerca y también las separa. El riesgo y el peligro tienen que ver con un mal futuro¹¹, con lo que ha de acontecer.

El riesgo es al futuro pausado, el peligro es al futuro inmediato; el riesgo da tiempo, se deja gestionar, es asunto de la razón; por el contrario, el peligro se enfrenta con lo que se lleva puesto, ante él se comparece instintivamente, es presentimiento del corazón.

Del hombre que emprendió el camino hacia el empinado risco, nació la palabra riesgo; de sus impredecibles desventuras nació el peligro.

(10)

Hermosa metáfora que Marshall Berman retomó del Manifiesto del Partido Comunista -escrito en 1848 por Karl Marx y Federico Engels- para leer la experiencia de la Modernidad. Cfr. BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Editorial Siglo XXI. Primera edición. México, 1988.

(11)

La relación sinonímica entre las palabras riesgo y peligro fue plateada en el siglo XIX por José Gómez De La Cortina en el Diccionario de Sinónimos Castellanos. En esta magna obra, De La Cortina, que pertenecía a las Academias Españolas de la Lengua y la Historia, reconoce en la sinonimia, la riqueza de la lengua española. “Si por sinónimo entendemos cualquiera voz que siendo diferente se otra en su forma material, tiene exactamente el mismo significado, desde luego podemos asegurar que no hay sinónimos en la lengua castellana ni en ninguna otra de las conocidas, porque como dice muy bien Dumarsais, esto sería haber dos lenguas distintas en una misma lengua, y la naturaleza quiere que una vez que se ha encontrado el signo propio de una idea, no se busque otro nuevo para expresarla, porque no solamente sería superfluo, sino embarazoso en la práctica. Mas si entendemos por sinónimo el sustantivo o el adjetivo con que designamos las voces que teniendo entre ellas grande conformidad y semejanza en su sentido general, ofrecen en su acepción particular diferencias verdaderas y esenciales aunque más o menos ligeras, es evidente que la lengua castellana excede a todas las vivas en sinónimos de esta especie, y que en ellos funda gran parte de su admirable riqueza, porque la riqueza de una lengua no consiste en tener muchas voces distintas para expresar una sola y misma idea, sino en tener muchas voces para expresar muchas ideas distintas, esto es, hasta las modificaciones menos perceptibles que puedan dar a una idea el entendimiento y la imaginación” (pág. II). De La Cortina sugiere pensar la relación sinonímica entre riesgo y peligro entendiendo que “el peligro se refiere a un mal más inmediato que el riesgo. Aquel se aplica siempre a contingencias de grande consideración: éste se suele aplicar a cosas de poca importancia”. De ello se sigue que entre riesgo y peligro existe una relación sinonímica fundamentada en su relación con un mal. Al peligro atribuye un mal considerable y al riesgo un mal de poca consecuencia. Por otra parte, distingue en la dimensión temporal del mal. “Está en peligro de perder la vida el soldado que se halla enfrente de una batería enemiga. Corre riesgo de caer malo el que pasa sin precaución del calor al frío. El primero se refiere a un mal más inminente y próximo que el segundo”. Comprender la relación de cercanía y distancia entre riesgo y peligro radica entonces no sólo en la gravedad del mal que se enfrenta, sino en su temporalidad. Lo inmediato y lo inminente se dicen del peligro, del riesgo se dice de algo cuyo suceder tarda y cuya amenaza no acontece prontamente. Cfr. De La CORTINA, J. G. Diccionario de Sinónimos Castellanos. Imprenta de Vicente García Torres. México, 1845. Pág. 123.

En el castellano antiguo se llamaba risco al 'peñasco escarpado' y hacia el siglo XIII la palabra Riesco (12) -derivada de aquella- ya denotaba el peligro que corre el que transita por estos lugares. El peligro (13) es una contingencia del habitar en el risco.

En el acto de exponerse ante el peñasco escarpado, el caminante se conjuga con el lugar y recibe de lleno la fuerza expresiva de la palabra. Un empinado risco se hilvana con una sensación humana. Caminando hacia el risco, el hombre se halló ante el riesco.

También de la aventura del navegante, y no sólo del andar del caminante, emerge la palabra riesgo. El caminante que conduce sus pasos ante el elevado riesco siente lo mismo que el navegante que se enfrenta ante un escollo en el mar.

Para comparecer ante el riesgo, ambos -caminante y navegante- tienen que desprenderse del lugar seguro, dejar atrás la casa, la estancia, la plaza o el puerto.

El riesgo es una experiencia que aparece al dejar el οἶκος (oikos), el entorno vital, el paisaje más próximo. El riesgo es una manera de aventurarse más allá del espacio donde el ser humano se realiza en el ámbito de las necesidades inmediatas y su vivir se expresa sólo en el entorno que le es más familiar.

Pero fuera del οἶκος, el caminante no sólo se encuentra las puertas de la (polis), el espacio público de la pluralidad humana. πόλις Al dejar atrás el οἶκος el hombre vuelve, esencialmente, a la Φύσις (physis), camina hacia lo abierto, al espacio que no es esfera pública ni privada, el lugar primordial al margen del acotamiento de la casa o la plaza.

Se dice Φύσις allí donde la naturaleza es el ἦθος (ethos) que, en sentido originario, significaba estancia y morada, abrigo de la vida en general.

(12)

COROMINAS, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Tercera edición. Editorial Gredos. Madrid, 1987. Pág. 508.

13 En su origen etimológico, la palabra peligro deriva del latín pericŭlum, y éste significaba ensayo o prueba. Véase. COROMINAS, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Tercera edición. Editorial Gredos. Madrid, 1987. Pág. 448.

Entre el οἶκος y la πόλις está la Φύσις, y en ella el hombre deviene caminante o navegante. Así, el riesgo como experiencia originaria no se revela primero al interior de la casa ni en el centro de la plaza; el riesgo, en tanto gesto primordial del habitar, se da en el escalar la montaña, en el adentrarse al mar abierto; justo ahí la locución verbal 'correr riesgo' adquiere sentido. Es en el estar dispuesto a resbalarse, caer y naufragar donde el hombre arriesga su «ser».

El navegante corre el riesgo, el caminante también. Aún no se trata de un peligro que es lo inminente del estar en el empinado risco o frente al ineludible escollo.

Sin lo elemental de estos dos verbos, caminar y navegar, al hombre -ora caminante, ora navegante- le hubiera sido imposible habitar el mundo y permanecería atado, condenado, forzado a estar en el reducido fragmento de tiempo y espacio de su nacimiento, cautivo de la invariable presencia de lo mismo, condenado a morir bajo idéntico cielo y sobre idéntico suelo sin reconocer la gratificante experiencia de «ser» a la deriva y aprender a «ser» desde la lejanía. Deriva y lejanía son atributos del «ser» que se arriesga al habitar.

Sin arriesgarse en la Φύσις, el hombre no habría sabido de otras costas, ni del misterio de otras arboledas, jamás hubiera contemplado el mar de nubes, y el viajero pintado por Caspar Friedrich sería una infranqueable fantasía romántica acaecida sólo en la imaginación del artista. Pero no fue así.

El hombre es ante todo la vivencia originaria del riesgo, el gesto primordial ante la Φύσις, el asombro frente al mar de nubes, esa estancia solitaria en la cual reconoce su vulnerabilidad ante la inmensidad de la naturaleza, el momento en el que se vislumbra la imposible disolución con todo lo viviente y una orfandad sideral le arranca el temperamento melancólico, ese otro semblante en el rostro de lo sublime.

El hombre ha sido esculpido por la experiencia del riesgo, único modo de habitar la Tierra entre peñascos escarpados y mar abierto.

Risco y mar -aunque sea de nubes- se encuentran en la obra de Caspar Friedrich y el viajero descubre, en su cima, la palabra riesgo.

El «ser» que no se arriesga por los caminos y mares no se erosiona, el tiempo no le pasa, no le adviene asombro ni melancolía, nunca le abisma la vida; paráfrasis del poeta de Tubinga, quien ha habitado lo más profundo, éste arriesga lo más vivoiii. De lo abismal emerge el riesgo como experiencia de lo sublime.

A riesgo de perder la vida, el hombre descubre el ímpetu poético de una palabra en el empinado risco y ante el mar de escollos. En el principio fue el riesgo.

Arriesgado en su andar entre riscos y sierras para resucitar la ya olvidada orden de la andante caballería, el ingenioso hidalgo erra enajenado. Urdido un plan para sanarlo y mientras esperan a Sancho, el cura y el barbero escuchan los lamentos de Cardenio. Cuando este hubo de concluir su lamento y el cura se preparaba para consolarlo, fueron interrumpidos por la voz de una hermosa mujer disfrazada de mozo que decía:

“- ¡Ay, Dios! ¡Si será posible que he ya hallado lugar que pueda servir de escondida sepultura a la carga pesada de este cuerpo que tan contra mi voluntad sostengo! Sí será, si la soledad que prometen estas sierras no me miente. ¡Ay, desdichada, y cuán más agradable compañía harían estos riscos y malezas a mi intención, pues me darán lugar para que con quejas comunique mi desgracia al cielo, que no la de ningún hombre humano, pues no hay ninguno en la tierra de quien se pueda esperar consejo en las dudas, alivio en las quejas, ni remedio en los males!”^{iv}

En la compañía de los riscos, la mujer, cuyos cabellos “pudieran los del sol tenerles envidia” y las manos en los cabellos “semejaban pedazos de apretada nieve”, se lamenta.

Desde el risco canta su desgracia al cielo, único y fiel consejero de los hombres en su más profunda desventura. La soledad que prometen las sierras para quien busca escondida sepultura, no mienten. A las geografías de lo sublime se arroja quien vive el desencanto del mundo, la desdicha inconsolable de su dolor.

Dorotea confiesa sus males -antiguos riesgos y nuevos peligros- a los empinados riscos, fondo propicio para arriesgarse a obtener el bálsamo de la sagrada naturaleza ya que el mundo nada puede ofrecer al semblante perplejo de la hermosa mujer.

El ἔτυμον (étimos) de la palabra riesgo adquiere una marca existencial, se recrea como ontología fundamental para la comprensión del «ser». Arriesgarse es arrojarse al mundo, enfrentar el riesgo, afrontar el peligro.

De aquello que denotaba el peligro del caminante y el navegante, ahora se adhiere el sentido de 'lucha' y 'contradicción'. Nace un nuevo atributo para la palabra riesgo: de caminar por un empinado risco a franquear su cima.

El caminante no está sólo arrojado al mundo de manera pasiva; vivir en riesgo significa arrojarse al peligro. El mundo también se le arroja al hombre y éste tiene que afrontarlo.

El cauce de la palabra riesgo se amplía y traza un vínculo de hermandad con un vocablo hereditario, el latín *rêsêcare*, que significaba 'lugar cortado y fragoso'.

En esos lugares quebrados, intrincados y ruidosos el hombre escribe su historia, erosiona la inercia de «ser» sin acontecer, se disputa un lugar en la naturaleza. El riesgo se habita cuando el caminante enfrenta el estrepitoso rugir del viento en la montaña y el navegante elude los escollos en un mar de leva. En el *rêsêcare* el riesgo esculpe el temperamento del hombre, lo dona de carácter, lo vuelve un ser asombroso.



By/ Liena Vilienskaya

En la Antígona de Sófocles, el Coro habla:

“Muchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre. Él se dirige al otro lado del blanco mar con la ayuda del tempestuoso viento Sur, bajo las rugientes olas avanzando, y a la más poderosa de las diosas, a la imperecedera e infatigable Tierra, trabaja sin descanso, haciendo girar los arados años tras año, al ararla con mulos”vi

Ante la imperecedera e infatigable Tierra, el efímero, pero también asombroso hombre, se arriesga.

Ya en el siglo XVII el verbo arriesgar aparece como derivado de arriscar que sugería arriscado como valiente. Arriesgado es por tanto el hombre que se enfrenta al riscal, al conjunto de riscos. Trabaja sin descanso, sí, pero también camina sin pausa y ara los caminos que lo llevan hasta la cima.

El viajero de la pintura de Caspar Friedrich no sólo contempla el manto místico de neblina que cubre el horizonte y desde el cual brotan soberanas las cimas del Rosenberg y el Zirkelsteinvii. Al «estar ahí», poseído por el sentimiento de lo sublime, también afronta su condición finita.

Mientras descarga su dolor -como Dorotea-, forcejea con su mortalidad. En la cima de la montaña, el hombre lucha por un destello de infinitud.

El riscal -ese conjunto de riscos que desafía al hombre- sólo puede ser habitado cuando el arriscado se atreve. El riesgo hace del hombre el «ser» valiente por antonomasia.

Desde la cima de la montaña, de pie en el empinado risco, el caminante aprende que:

1. El riesgo es en el risco o ante el escollo... Cuando el riesgo nombra un afloramiento de la Tierra, ora en la cima de la montaña, ora emergiendo del lecho marino...

El caminante y el navegante se arriesgan, y una última palabra, de la que se puede dar cuenta en el siglo XVII, produce un gesto más en el arriscado, se trata del verbo derriscar, que significaba derribar.

¿Puede el hombre derribar los riscos y batirse contra el riscal? Para el caminante, los riscos son la cima de su riesgo, ahí Dorotea abraza sus lamentos y el hombre interpela su existencia, se enfrenta a sí mismo, hasta se deja tocar por lo sublime.

Derribar los riscos es para el caminante derribarse a sí mismo, hacerse inmaterial, diluirse en el mar de nubes, intentar reconciliarse con la infatigable Tierra.

En este elevado sentimiento, derriscar sólo puede significar exponerse a la más profunda erosión del «ser» en el paisaje sublime de la naturaleza.

El riscal interpela al hombre en su efímera condición y revela su fragilidad en la Tierra. El viajero frente al mar de nubes de Caspar Friedrich se revela en el risco y no se rebela contra el risco.

En su cima evoca un poema de Friedrich Hölderlin y susurra:

“Tú, sagrada, cuando yo caía desesperado,
a menudo, demasiado a menudo coronabas

con dones y con tu sonrisa mi cabeza incrédula; tú, Naturaleza, joven hoy como
siempre.

Cuando la vejez se apodera de mí,

oh Tú que rejuveneces y transformas todo, verás cómo echaré mis restos a tu

llama

y transformado, volveré a vivir”viii

Ya en la cima, las máscaras que dividen al hombre de los otros, de sí mismo y de la naturaleza, lentamente desaparecen y se derrumban.

Vivir en riesgo es percibir el «ser» en su oquedad radical. El efímero «ser» que cabalga entre los días y se agazapa en las noches queda al descubierto y -como decía el poeta Paz- vislumbra la unidad perdida, “el desamparo que es ser hombres, la gloria que es ser hombres y compartir el pan, el sol, la muerte, el olvidado asombro de estar vivos”

No sin correr riesgos aquel hombre que emprendió el camino hacia el empinado risco llegó hasta la cima y arrojó sus restos -una palabra, un suspiro, la exhalación de su alma conmovida, una última mirada, el roce de sus manos- al mar de nubes que por un instante le permitió interrumpir el olvidado asombro de vivir en riesgo.

Vivir en riesgo franquea el misterio del habitar, devela al hombre otro camino en la comprensión del «ser», en la revelación de sí mismo y en el reconocimiento de su esencial vínculo con la Tierra.

Una vez en el risco el hombre empieza a saber quién es, a descubrir en la naturaleza su determinación ontológica fundamental y a permanecer en sus propias huellas al habitarla.

Tardía será la llegada del hombre moderno que por desgracia se sentirá capaz de derribar los riscos, arruinar los senderos escarpados y erradicar de su alma cualquier sentimiento de lo sublime. Su poderosa maquinaria y su heracleaix presunción le llevarán a poner en riesgo el risco.

Despojada del sentido ontológico y de memoria etimológica, la vivencia del riesgo se sustrae al ámbito del habitar y el hombre, bajo el signo de un nuevo horizonte histórico, termina por situar ésta en la tensión con las fuerzas de la Φύσις. En el corazón de la cultura moderna se anida una percepción del riesgo contra natura.

Al margen de cualquier sentimiento sublime, el industrioso hombre de la racionalidad científico-técnica volverá escindido, roto y fragmentado a la cima de la montaña, pero esta vez sin el deseo de arrojar sus restos, suspirar su finitud o volver a habitar.

En el empinado risco el hombre moderno, protagonista del siglo de las luces, demiurgo de la ilustración, asume la tarea de iluminar la totalidad de la Tierra a través de la mirada científica. Inicia así el arduo oficio asignado tempranamente a la racionalidad, conquistar el desencantamiento del mundo. El mito y la poesía ya no serán más las portadoras de la verdad que el hombre imita de la naturaleza (x).

Derrocada la imaginación, el riesgo deja de ser un gesto primordial del habitar y se transforma en un modo de calcular, medir y gestionar el saber y la acción humana sobre la Tierra ocupada. Si la naturaleza gusta de ocultarse, el hombre gusta de arrancarle sus secretos. La edad de la *praecisio mundi* allana el camino civilizatorio de la dominación de la Φύσις. El tránsito de la contemplación a la dominación ha sido esbozado.

En el *Novum Organum* Francis Bacon traza, a partir de aforismos, el itinerario del científico que ya no será fabulador de mitos ni creador de poemas, sino un hábil escrutador de enigmas y un legislador del orden natural:

“El hombre servidor e intérprete de la naturaleza hace y entiende tanto cuando ha podido escrutar del orden de la naturaleza por la observación o por la reflexión; ni saber ni puede más” (xi)

Con su mirada examina atentamente el devenir de la Φύσις, busca regularidades, enfrenta las anomalías, formula leyes, hace predicciones, experimenta y vigila la naturaleza, modela geométricamente el cosmos; a esto llama observación. Supone una medida común que rige a los entes naturales y una totalidad gravitando en torno a su facultad racional. Lo inconmensurable se torna conmensurable y se materializa una antigua concepción, el hombre es la medida de todas las cosas.

Privilegiada la observación sobre la contemplación, las antiguas fuerzas de la naturaleza son despojadas de cosmovisiones mítico-poéticas y los fenómenos naturales son objetivados, inscritos en campos específicos de saber y traducidos al lenguaje matemático. De los postulados allí deducidos, se guía también la acción humana en la Tierra. El saber de la naturaleza deviene poder sobre la naturaleza.

Con este nuevo repertorio físico-matemático, el hombre que llega a la cima en el empinado risco susurra otro aforismo de Francis Bacon:

“Ciencia y poder humanos coinciden en una misma cosa, puesto que la ignorancia de la causa defrauda el efecto. A la naturaleza no se le vence si no es obedeciéndola y lo que en la observación es como causa, es como regla en la práctica” (xii)

Vencer la naturaleza obedeciéndola. La obediencia del hombre es a las leyes que rigen los fenómenos naturales y que a través de la observación éste ha descubierto en ella. Ciencia y poder se conjugan, como otrora se habían conjugado mito y destino, poesía y finitud.

Los aforismos de Francis Bacon suponen una lucha contra la naturaleza y es de reciente datación esta extraña afirmación. Hace tan sólo una modernidad el hombre que emprendió este camino olvidó sus huellas poéticas frente al mar de nubes, calculó la lluvia, descifró el viento, midió el cielo, experimentó el suelo, abandonó los mitos y su antiguo semblante ante lo sublime se vio desplazado por una nueva postura que interrogaba lo que permanecía oculto para dominar lo que ante sus ojos se tornaba desconocido.

Ya no fueron las elegías. Los himnos y los cantos de los poetas empezaron a ceder su lugar a los teoremas y los algoritmos. Como si se tratara de una voz lejana, los versos de juventud del poeta Friedrich Hölderlin llegaron a su ocaso en el mismo siglo que los vio nacer.

En torno a la imperecedera e infatigable Φύσις ya no bastaba el latido del corazón, la silenciosa emoción, la desierta landa ni los versos dirigidos a la edad de oro. En este poema ya no residiría la verdad:

“(...) En tiempos en que mi corazón aún se volvía hacia el cielo, Como si pudiera oír esta voz mía,
Cuando los astros eran para mí hermanos,

Y en la primavera sonaba la voz melodiosa de Dios; Cuando bastaba con que una brisa
recorriese los bosques, Para que en mi silenciosa emoción
Se despertara tu espíritu, espíritu de júbilo,
¡oh!, aquello era la edad de oro.

En el valle o en el manantial me ofrece su frescura, En el verde de los árboles nuevos
Que se aireaba sobre los peñascos, Bajo el éter aparecido entre las ramas, Y yo,
volcado entre las flores,

Calladamente me embriagaba con sus perfumes
Y del cielo descendía sobre mí
Una nube de oro aureolada de luz y centelleos;
Cuando me dejaba ir lejos por la
desierta landa

A la que subía desde el fondo de sombríos desfiladeros
El canto revoltoso de los torrentes,
Cuando las nubes me cercaban con sus tinieblas,
Cuando la tempestad desencadenaba
Entre las montañas sus ráfagas furiosas,
Y el cielo me rodeaba con llamas, ah,
Entonces te veía, alma de la Naturaleza (...)"(xiii)

En su poema Friedrich Hölderlin percibe los astros como hermanos y ante el cerco de tinieblas procurado por las nubes, la tempestad y sus ráfagas furiosas, lo único que puede ver es el alma de la Naturaleza. No hay vestigio de desastre. El riesgo de estar en la montaña, bajo la inclemencia del cielo, es percibido por el poeta como una revelación de lo sublime.

Distinta será la actitud del hombre de la edad moderna. Distante a lo sublime, de frente a idéntica situación y de pie ante el canto revoltoso de los torrentes, empieza a leer el desastre, palabra que etimológicamente significaba 'haber perdido el favor de los astros'.(xiv)

Derivado del occitano, una lengua romance propia de los trovadores del medioevo, desastre era una palabra también usada para nombrar la 'infelicidad' y la 'desgracia' del hombre.

Los trovadores eran hijos de la nobleza, poetas líricos que en sus cancioneros pedían a los astros la buena suerte del viajero y recurrían a ellos como metáforas para exaltar el amor. De la buena o mala estrella que acompaña al trovador deriva el desastre.

Si cabe pensar el riesgo de desastres en el ámbito del habitar, en la expresión del trovar y en el horizonte de lo sublime, éste sólo puede predicarse de la existencia del hombre, del dolor del poeta o de la desventura amorosa que canta en la voz del trovador.

En su poema Friedrich Hölderlin no atribuye el desastre a las fuerzas de la naturaleza; mas, por el contrario, es la naturaleza la que revela al hombre el desastre de su propia condición, el olvidado favor de los astros.

En esta clave, hablar de desastre es hablar de la interioridad humana, de la finitud, del desasosiego, de la desgracia y la infelicidad que resuenan y horadan de piel para adentro.

Desastre es haber perdido el auxilio de los astros o el haber roto el vínculo con las estrellas.

Los astros son, desde un tiempo ya remoto, las guías del caminar humano, tanto en el día como en la noche; las coordenadas que orientan la errancia del hombre en el vasto desierto y en el vasto mar.

Ha llegado el triste momento de la despedida. El piloto ha reparado su nave y el Principito se prepara para partir. De esta irreparable sensación adviene la última conversación entre ambos. El obsequio final son las estrellas que saben reír:

“Precisamente ése será mi regalo... Será igual que con el agua...

- ¿Qué quieres decir?

Las gentes tienen estrellas que no son las mismas. Para unos, los que viajan, las estrellas son guías. Para otros, no son más que lucecitas. Para otros, que son sabios, son problemas. Para mi hombre de negocios, eran oro. Pero todas esas estrellas no hablan. Tú tendrás estrellas como nadie las ha tenido.

- ¿Qué quieres decir?

Cuando mires al cielo, por la noche, como yo habitaré en una de ellas, como yo reiré en una de ellas, será para ti como si rieran todas las estrellas. ¡Tú tendrás estrellas que saben reír!” (xv)

Estrellas que son guías, enigmas, oro, luces o risas. El vínculo del hombre con los astros es esencial a su imaginación y recibe de ellos sus más profundas metáforas; son signos de la evocación y la inspiración humana.

El desastre habría ocurrido si el aviador, una vez en casa y no en el inmenso mar de arena, hubiera olvidado mirar al cielo para escuchar las estrellas en la noche como se escuchan “quinientos millones de cascabeles.” (xvi)

CÁTEDRA ABIERTA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL



By/ Luz Stella Millán

Hay desastre sólo cuando el hombre ha perdido de vista el astro que lo guía. De su resplandor, de su brillo y luminosa radiación, que atraviesa la bóveda celeste hasta despertar el asombro en los percederos ojos del hombre, nace una palabra que bien pudiera acompañar al riesgo en lo que éste debe a lo sublime.

Ante los cuerpos celestes el hombre siente al mismo tiempo la potencia de su imaginación y la insignificancia de su existencia.

El desastre es el astro perdido en el corazón humano, es el ocaso de su imaginación poética, la derrota de su «ser» cuando ya no queda ni el más mínimo destello de su risa en el inmenso éter.

En el último dibujo de Antoine de Saint-Exupéry, dos líneas se entrecruzan y sobre ellas una solitaria estrella. No hay desastre allí donde todavía resplandece el recuerdo del Principito. El piloto describe así su evocación:

“Éste es para mí el paisaje más bello y más triste del mundo. Es el mismo paisaje de la página anterior, pero lo he dibujado una vez más para enseñároslo bien. Fue aquí donde apareció el Principito en la Tierra, y después desapareció” (xvii)

Pero el hombre moderno, escindido de la naturaleza, necesitado de explicaciones, cálculos, mediciones y cantidades, no alcanza a escuchar la risa de las estrellas.

Querer vencer la naturaleza, como enseñó Francis Bacon, es dotarla de hostilidad y este 'don' es contrario a quien recibe las estrellas que saben reír.

Si de una metáfora se tratara, la seriedad del hombre moderno frente a la naturaleza - el mismo que ha perdido el favor de los astros- es la de aquel personaje del cuarto mundo que visita en su viaje el Principito. Al extraño hombre de negocios que posee las estrellas -aun cuando no pueda llevarlas consigo ni ellas necesiten de él- le basta con administrarlas, contarlas, recontarlas y saber, en un papel guardado en un cajón, que le pertenecen (xvii).

De la risa de las estrellas el hombre que sólo sabe medir como el hombre que sólo sabe calcular, finalmente no sabe nada.

Para quien ha perdido el vínculo con los astros el desastre es una de las manifestaciones de la enemistad de la naturaleza decretada por el hombre. Sólo quien desea vencer la naturaleza puede darse la extraña voz que dice ¡desastre natural!

De nuevo las cantidades. Millones de hectáreas ardían bajo un océano de llamas en Canadá a principios del siglo XXI. Los satélites que vigilan el comportamiento de la naturaleza 'a vencer', permitieron observar la magnitud, calcularon los daños, tasaron las pérdidas -como el hombre de negocios- y para poner fin a la conflagración, el gobierno decidió 'bombardear' uno de los frentes de llamas que amenazaban con expandirse a causa de los fuertes vientos. El bombardeo fue exitoso. El enemigo había sido vencido. La onda expansiva apagó las llamas. Después de la acción militar el gobierno proclamó: 'la emergencia ha sido controlada' (xix).

Decidido a convertirse en señor y amo de la Tierra, develando y dominando las fuerzas de la naturaleza a través de la ciencia y la técnica, el hombre moderno se sintió capaz de borrar el misterioso mar de nubes y se convirtió en el paradójico guardián de un paisaje desencantado y devastado, pero medido y calculado, en el cual no pudo reconocer el fatal vestigio de su propia errancia.

Emerge del desencantamiento del mundo la percepción de los desastres como naturales y la vivencia del riesgo se convierte en un asunto más del cálculo de probabilidades.

De la imagen del viajero frente a un mar de nubes ya no queda nada. Enfrentado a la naturaleza el hombre moderno restaura la máscara que lo divide de la Tierra y le impide reconocer el desastre como el lento proceso de su inexcusable olvido de lo sublime, del asombro y de la vida.

¿Qué tendría para decir de sí mismo y del mundo, aquel hombre que no puede buscarse en el afuera, en las formas de la exterioridad, en las superficies de otras pieles, en las miradas de otros rostros, en los afloramientos rocosos, en las cimas de las montañas, en el abrazo de los árboles? *Casi perdemos el habla* escribe el poeta, y esto tal vez significa que ya no queda nada que decir de la tierra habitada. La tierra extraña es el lugar de un yo clausurado en sí mismo, de un sujeto escindido. Arrojado en el afuera, desplegado en la exterioridad, tendido sobre la superficie de la tierra habitada, del *ser* sólo queda un signo del *habitar*: *Somos un signo indescifrable, salvo que el signo sea el habitar. Al habitar, el ser no se torna indescifrable. Sólo ahí puede el hombre descifrarse. En el ámbito del habitar, desde un pensamiento del afuera, en las formas de la exterioridad, somos un signo del habitar. De este modo comprendió Heidegger esta profunda relación entre el hombre y la tierra:*

El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan*, el habitar.

Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. (Heidegger, 1994:129)

La *geopoética* un saber posible para descifrar e interpretar los signos del habitar, y más aún cuando en la voz del pensador de la selva Negra, “*el poetizar es la capacidad fundamental del habitar humano*” (1994:177).

¿No es el habitar la tierra un fenómeno *geopoético*, un signo del *nosotros* en la tierra? En el signo del habitar el hombre recupera el habla porque suspende la extrañeza con la tierra. La tierra extraña se revela en el momento en que al volver sobre sí mismo, el hombre se refugia en la interioridad. Es de nuevo Hölderlin quien comprende esta extrañeza:

¡Ser uno con todo lo viviente! Con esta consigna, la virtud abandona su airada armadura y el espíritu del hombre su cetro, y todos los pensamientos desaparecen ante la imagen del mundo enteramente uno (...) A menudo alcanzo esa cumbre pero un momento de reflexión basta para despeñarme de ella. Medito, y me encuentro como estaba antes, solo, con todos los dolores propios de la condición mortal, y el asilo de mi corazón, el mundo enteramente uno desaparece; la naturaleza se cruza de brazos, y yo me encuentro ante ella como un extraño, y no la comprendo.

¡Ojalá no hubiera ido nunca a vuestras escuelas! La ciencia, a la que perseguí a través de las sombras, de la que esperaba, con la insensatez de la juventud, la confirmación de mis alegrías más puras, es la que ha estropeado todo. En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo, he sido así expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol del mediodía. (Hölderlin, 2007:26)

Así pues, el descifrarse del hombre en el habitar implica conservarse en la tierra, permanecer en ella, cuidarla, incluso salvarla. El mismo Heidegger entendía el salvar la tierra en su acepción originaria:

Los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra *-retten* (salvar), la palabra tomada en su antiguo sentido, que conocía aún Lessing. La salvación no sólo arranca algo de un peligro; salvar significa propiamente: franquearle a algo la entrada a su propia esencia. Salvar la tierra es más que explotarla o incluso estragarla. Salvar la tierra no es adueñarse de la tierra, no es hacerla nuestro súbdito, de donde sólo un paso lleva a la explotación sin límites. (Heidegger, 1994:132)

(MUJER FRENTE AL SOL NACIENTE - 1818 - CASPAR DAVID FRIEDRICH)

La posibilidad de franquear la entrada de la tierra a su propia esencia reside entonces en el habitar. Como la mujer frente al sol poniente de Caspar Friedrich, es necesario ofrecer el cuerpo a la naturaleza. Un gesto mítico poético se despliega en sus manos abiertas, asombro ante la aurora o el ocaso, un sentimiento ambiental explorado en el lienzo del romanticismo alemán.

Al habitar, el hombre tiene necesidad de sentir aquello que cuida y al mismo tiempo salva. Un signo del habitar es el poetizar la tierra, y una manera de este poetizar aflora en el gesto de quien descifra su ser en la naturaleza que habita.

En los horizontes de la Educación Ambiental, la tensión entre escisión y disolución define si somos indescifrables. Desde la mirada filosófica que se reproduce en la crisis ambiental, el ser humano sólo es posible en tanto escisión de la naturaleza. La Conquista de la Physis, aventura del hombre-moderno, es el resultado de esta escisión. Separado de la Naturaleza, el Hombre se dispone a una relación de dominación, explotación y devastación.

La Tierra se torna extraña. Sin embargo, desde la mirada mítico-poética, no sólo inscrita en los despliegues ocultos de Occidente, se trata de comprender la disolución del ser humano en la naturaleza. La naturaleza que somos configura la expresión de esta disolución. En clave de la Educación Ambiental, es necesario comprender el habitar como una evocación poética.

(EL GRITO - 1893 - EDUARD MUNCH)

El grito acontece como una manera de pensar la disolución hombre-naturaleza. En esta resignificación quizá se logre evidenciar el lugar que tiene el arte para abordar la condición ambiental de nuestra cultura y potenciar las prácticas pedagógicas de la Educación Ambiental.

A finales del siglo XIX la pintura de Edvard Munch agita las líneas del horizonte y desfigura el cuerpo de un hombre estremecido por las intensidades expresivas del ocaso. La puesta de sol hace temblar al hombre. Del fondo de la pintura estos trazos desembocan en una figura cuyo asombro deviene miedo.

Los ojos desorbitados y las manos apretadas contra las mejillas envuelven un grito que no escuchamos pero inevitablemente vemos. Sin el pasaje escrito en el diario de Munch seríamos incapaces de comprender lo que allí acontece.

Todavía estaríamos meditando si el grito expresa el dolor humano frente a lo desconocido, imaginando algo por fuera de los límites de la pintura, pensando lo terrible que irrumpe en la carretera y detiene al caminante, indagando por qué los dos personajes, que al fondo de la pintura se alejan, permanecen indiferentes y ajenos a lo que a sus espaldas se desfigura. ¿Es tan sólo el asombro ante el ocaso lo que arrebató el grito al caminante?

La narración que Munch hace de su pintura, constituye una pista para aventurarse a una nueva interpretación.

Caminaba yo con dos amigos por la carretera, entonces se puso el sol; de repente el cielo se volvió rojo como la sangre. Me detuve, me apoyé en la valla, indeciblemente cansado. Lenguas de fuego y sangre se extendían sobre el fiordo negro azulado.

Mis amigos siguieron caminando, mientras yo me quedaba atrás temblando de miedo, y sentí el grito enorme, infinito, de la naturaleza. (Fragmento del diario de Edvard Munch)

Lo que sucede con el grito no puede explicarse apelando tan sólo a la conmoción interior del caminante; el delirio del personaje principal no es la expresión de una subjetividad alterada por lo desconocido; el grito es ante todo una sensación en torno a una naturaleza viva, dinámica, agitada en sus formas, convulsionada en sus manifestaciones, en la que convergen el caminante, el camino y la puesta de sol. Se trata del grito enorme, infinito, de la naturaleza, y en esta pintura, la naturaleza es todo lo que emerge, se sumerge, aflora, cae, se desplaza, se emplaza; allí se encuentran y se fusionan los caminantes, la carretera, el ocaso, el golfo estrecho y profundo, el pequeño punto de luz que pronto se ocultará en la línea del mar, las canoas, la valla, las manos, los cuerpos estirados, que como manchas negras, continúan su andar para disolverse en el escorzo temeroso de la obra.

No es el hombre que ha pretendido convertirse en la medida de la naturaleza lo que emerge de la obra de Edvard Munch; es más bien la naturaleza la que aparece como medida del hombre, habla a través de él y lo desgarrar con un grito que resuena desde la puesta de sol, desde el fondo de la pintura, atravesando sus ojos, desorbitando su mirada, retorciendo su cuerpo.

Pero ¿a quién se dirige este grito? El grito no es otra cosa que un llamado, una solicitud a la presencia de algo o de alguien. ¿A quién llama este caminante que grita en medio de la carretera cuando el sol se pone? ¿Acaso a los amigos que lo han abandonado? Retomando el pasaje de Munch la pregunta adquiere la fuerza de un clamor que la naturaleza hace al hombre. ¿Pero qué clamor es éste? ¿De qué manera atendemos a este llamado de auxilio?

El caminante nos mira atemorizado, y sin embargo nosotros permanecemos impassibles ante él. Seguimos siendo las dos manchas negras que se alejan en la profundidad ondulante de la pintura. Continuamos de espaldas a la puesta de sol, de espaldas a la expresión de la naturaleza.

Nunca podremos entender este grito si no nos arriesgamos a pensar que lo indescifrable en esta pintura no es tanto el miedo del caminante sino la angustia del paisaje, el desasosiego que procura esta disolución. En esta soledad esencial nuestros ojos desorbitados y nuestras manos apretadas contra las mejillas, nos recuerdan que somos signos indescifrables ante el inminente encuentro con la lengua de la naturaleza, porque nuestros cuerpos contorsionados tal vez continúan anestesiados ante la puesta de sol.

Poéticamente es el hombre el que pertenece a la naturaleza. La naturaleza es la morada humana, y el *habitar* la manera como los hombres están sobre la tierra, 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; única consigna que sobrevive al inevitable silenciamiento de Ícaro, a la tragedia de su caída, al desvanecimiento del deseo mítico por escapar de la morada terrestre.

CÁTEDRA ABIERTA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL



By/ Luz Stella Millán

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.

(*)

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.

(*)

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.

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.

(*)

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 tomen vuelo, Ícaro dependerá tan sólo del valor que haya dado a las palabras de su anciano padre.

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 que huyen de la muerte.

Pero 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.

(*)

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. 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.

(*)

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 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. 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).

(ARCHITECT'S BROTHER - EL GUARDIÁN - ROBERT Y SHANA PARKEHARRISON)

Otro modo de nuestra tragedia resuena en el rapto de Perséfone. 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, hundió 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.

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 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.

(*)

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.

(*)

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.

(*)

En la profundidad mitológica del Hades, también habita el viejo Caronte, el barquero que tenía por misión conducir a los muertos por los ríos del inframundo, ha custodiado la travesía de aquellos que fueron raptados sin la mediación de Eros. Ares, el dios de la guerra, ha arrojado a las misteriosas aguas del infierno más almas que el mismo Eros. Caronte es otra manera de comprender el rapto y escisión. En sus brazos se desdibuja el sentido originario del río. Fue Dante en el Canto Tercero de la Divina Comedia quien encontró a Caronte en el universo del dolor.

Por mí se va a la ciudad del llanto; por mí se va al eterno dolor; por mí se va hacia la raza condenada: la justicia animó a mi sublime arquitecto; me hizo la divina potestad, la suprema sabiduría y el primer amor. Antes que yo no hubo nada creado, a excepción de lo eterno, y yo duro eternamente. ¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza (Dante, Canto III)

Palabras escritas con caracteres negros en el dintel de una puerta. Una vez ahí, contemplar a la dolorida gente que ha sido raptada por la muerte. El enigma inescrutable del cielo de Dickinson desaparece y el signo indescifrable de Hölderlin toma de nuevo su lugar. Aquel espacio está dominado por un cielo sin estrellas, y en su interior se escuchan suspiros, quejas y profundos gemidos. El único eco es el del dolor. Virgilio explica a Dante que allí habitan aquellos de los que el mundo no conserva ningún recuerdo. Han sido arrojados para ser olvidados. Sumergidos están en Leteo, uno de los cinco ríos que bañan el Hades. Cualquiera sea la manera de navegar por el río Leteo, lo cierto es que para los muertos es necesario beber de sus aguas para olvidar la vida terrenal, pero para quienes aún participan de la vida sus aguas se tornan imposibles. En el mundo de la vida no se puede beber del Leteo, hay que vencerlo. Somos como Orfeo, descendiendo al inframundo para hallar a los nuestros, a los que raptaron en la noche y la niebla y los arrojaron al río; somos como Deméter que desesperada busca a su hija cuando se la tragó la tierra.

(*)

Joachim Patinir concibe en pintura (1520) a Caronte cruzando la laguna Estigia. El solitario hombre que lleva Caronte tiene la posibilidad de elegir. La versión del pintor flamenco combina la visión de los griegos y la visión de la cristiandad. De un lado el infierno protegido por cancerbero, el perro de las tres cabezas, del otro lado los ángeles que invitan el alma de este hombre para que entre al paraíso. ¿Dónde fluye el Leteo?

¿Del lado de cancerbero y la atrocidad que a lo lejos se descubre en el paisaje, o en el mundo del paraíso, donde la serenidad y la calma dominan un espacio celestial? El poeta Virgilio toma partido por un olvido que fluye en el lugar al que nos invita el ángel: *“Dice el padre Anquises: Las almas a las que el hado ha destinado otros cuerpos, beben junto a las ondas del Leteo tranquilas aguas y un largo olvido”*. Pero este hombre parece decidirse por el infierno mientras Caronte se hace uno con su cansancio. Está condenado al suplicio de los recuerdos, al infierno de una memoria de la en ocasiones es imposible desprenderse, aun cuando uno tan sólo quiera olvidar. Mientras tanto, en la superficie del mundo habitado, la profundidad de las aguas esconde los restos de los seres amados. Cuando se contempla el fluir de las aguas se conserva la esperanza de saber qué pasó, vencer el imperio del olvido, enfrentar a Leteo con Mnemosine, la memoria.

(*)

En la Colombia de los desaparecidos el caudal del río Cauca, una de las dos arterias fluviales del país, reconfigura nuestra relación con las formas de la naturaleza. La relación con el Cauca ha desbordado el gesto poético de su cuidado y ha traspasado la búsqueda de la disolución. En su ribera, Deméter se acerca para buscar algún vestigio de las miles de Perséfontes sumergidas en el fondo turbulento de su espesor ocre. Habitar en la ribera del Cauca no adviene con el clamor de Hölderlin, sino con el treno de nuevos balseros dispuestos a navegar con los retratos de los que alguna vez fueron alguien en la plaza del pueblo y hoy son vívidos rostros inmortalizados en el lienzo. El río cauca es como el río Leteo, sus aguas mansas en la superficie, acogen los cuerpos de los masacrados en Trujillo.

CÁTEDRA ABIERTA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL



By/ Stephen Ferry

(TESTIMONIO DE MARÍA ISABEL ESPINOSA - PARTE 1)

En Colombia la tierra y las aguas son testigos de una guerra sin cuartel dice María Isabel Espinosa, cuya vida transcurre como en el poema de Borges:

El río me arrebató y yo soy ese río.

De una materia deleznable fui hecho,

de misterioso tiempo. Acaso el manantial está en mí.

Acaso de mi sombra surgen,

fatales e ilusorios, los días.

Sus ojos lo han visto todo. La vida y la muerte, el dulce sonido del amanecer de las aguas y el turbulento gemido de su ocaso. Su biografía es también una hidrografía. En sus palabras siempre estará presente el río Cauca. Es su tiempo, es su modo de habitar, la única estancia a la que pertenece.

(TESTIMONIO DE CONSULEO VALENCIA - PARTE 1)

A doña Consuelo Valencia le desaparecieron sus hijos y los arrojaron al Cauca en 1990, tenían 14 y 16 años. Su esposo murió como consecuencia de la tortura del Ejército de Colombia. En su testimonio habla de la muerte del párroco del pueblo, Tiberio Fernández Mafla, desaparecido y torturado el 17 de abril de 1990. Sus restos los encontraron aguas abajo. La expresión “lo tiraron al Cauca” se hizo común.

(*)

El Río será una evocación del Horror. La Educación Ambiental tendrá un nuevo desafío en estos paisajes. Reconciliarse con el Río no es sólo un asunto de sostenibilidad, es un asunto de memoria y dignificación de las víctimas.

(*)

En el río flotan los *Cortes de franela*, este grabado de Luis Ángel Rengifo, expresión estética que narra la singular manera de dar la muerte, preludio de los cuerpos descuartizados flotando en el río-tumba.

(*)

Los cuerpos arrojados al río-tumba provienen de las masacres. Alipio Jaramillo, repasó las inscripciones de la guerra en los campos desolados. Es el canto tercero de Dante sin Infiernos. Esta geografía del terror, donde una mujer levanta su mano para señalar con heroísmo a los victimarios, mientras contorsiona el cuerpo hacia el duelo de su ser amado, revelan la intensidad de los años de la Violencia. La pintura está llena de gestos afectivos que ponen de manifiesto el sufrimiento en medio de la guerra. Un anciano, con el rostro aterrado, sostiene entre sus manos un sombrero, y en medio del pánico que produce la escena, mira con desolación a los responsables de esta fila de cuerpos asesinados que pronto serán arrojados al río Cauca.

(*)

En la segunda versión de masacre, el delirio de la guerra se apodera de los victimarios. Uno de ellos se dispone a asestar el golpe de gracia al hombre que está amarrado, mientras su esposa lo mira impotente. Aquí no hay nada que hacer, salvo esperar la muerte. El otro guerrero de la pintura tiene un cuerpo amarrado a su caballo. Sin embargo, el hecho más desgarrador de la pintura aparece retratado en la mirada de pánico de la mujer que busca salirse del cuadro, atravesar el umbral imaginario que separa dos ontologías, y hallar un refugio seguro para salvarse. Al pasar de los días esta mujer buscará a los suyos en el fondo de las aguas. Se enfrentará a Leteo.

(TESTIMONIO LA TRAGEDIA DE TRUJILLO - MADRE DE LUIS ALFONSO)

La Madre de Luis Alfonso Giraldo, desaparecido el 10 de octubre de 1989 en el área rural de Trujillo se pregunta consternada si fue verdad que lo echaron al río. Su primera intuición es esta. Sus palabras son desgarradoras. Con su dolor también se marchita la cosecha. El cafetal se pone amarillento, pero como Deméter, una madre con un hijo desaparecido no puede cuidar lo que allí crece.

(*)

Nuestras inquietudes en torno al habitar terminan atravesadas por el dolor de la guerra. Madre escindida se pregunta por los restos de su hijo después de 18 años. Fernando Botero los hace aparecer en la superficie acuosa del Cauca. El arte pictórico en Colombia inicia una reinención poética del río que somos. Porque al decir de Borges: *“Somos el río que invocaste, Heráclito. Somos el tiempo. Su intangible curso acarrea leones y montañas, llorado amor, ceniza del deleite, insidiosa esperanza interminable, vastos nombres de imperios que son polvo”*.

(TESTIMONIO MARÍA ISABEL ESPINOSA - PARTE II)

María Isabel Espinosa vuelve a hablar con el río. Cómo amaneciste río mío, le pregunta todos los días. Ella sabe que el Cauca tiene algo de pintoresco e inhumano. Su amistad está entretejida por la paradoja de su destino: Es río que da vida y arrastra la muerte. Cuando afirma que se sale de su contexto, que es el de las huellas de la guerra, lo siente proyectado en otra forma, bonita, de arte.

(*)

Porque el río Cauca también es el refugio de la mirada de un artista colombiano de finales del siglo XIX que lo percibió sin el dolor ni la muerte. Su paisaje sin embargo es tan sólo el testimonio pictórico de un pasado muy lejano.

(*)

El Río que hoy navegamos con nuestros ojos y en balsas de antiguos pescadores, terminó siendo el lugar de una intervención artística inspirada en el arte efímero. Gabriel Posada encuentra su lenguaje estético en los restos que el río Cauca va dejando en sus márgenes. Entre el año 2008 y 2012, recorre los poblados ribereños y busca en las narrativas de sus moradores la relación que tienen con sus aguas. Vivencias, evocaciones y llantos configuran su bitácora. Gabriel siente que el río es dolor. En el Puente Anacaro inicia su travesía estética. En sus balsas de guadua se instalan los retratos de las Magdalenas que buscan a sus seres queridos. Gabriel describe su obra. En sus palabras se gesta un modo de concebir la Educación Ambiental.

Comprender el río Cauca, habitarlo, reconciliarse con sus turbias aguas implica vencer a Leteo, enfrentar a Caronte, hallar pictóricamente lo que nunca encontraremos, recrear las trayectorias del dolor, despedirse de las balsas que finalmente serán consumidas por el cauce.

(*) *“Ella, una mujer que ha visto la Muerte pasar por la orilla del patio de su casa por una curva que el río da junto a su vivienda, ora y acumula poemas, rastros, señales, indicios, de cuanto cadáver pasa”.*

(*) *“El rostro de doña Rosa, con su cabello cano esperando una respuesta del Estado. Su hijo también fue desaparecido y nunca encontrado”.*

(*) Omar Ortiz: Poema Héctor Fabio Díaz

“La poesía ha sido parte fundamental en mi percepción del mundo y existe un poeta no muy lejano a la orilla del Cauca, en Tuluá, llamado Omar Ortiz; de él junté la imagen poética del poema “Héctor Fabio Díaz, con la imagen fotográfica que Jesús Abad Colorado realizó para el libro Trujillo una tragedia que no cesa, donde una mujer de Trujillo lleva la foto de un ser querido...”

(*)

Miembros de cuerpos que continúan río abajo, que atraviesan esta geografía como testimonio silencioso de la barbarie que como suele suceder, nadie sabe muy bien dónde empieza. Yorlady Ruiz camina por sus bordes como la Llorona. Su lamento es el de todas las madres que nunca olvidarán que por las aguas del Leteo-Cauca fluyen los recuerdos.

Pinté vestidos de mujer y de luto que me encontré en el camino: bocas, ojos, orejas, narices, huecos, grietas, sangre. La fiebre de las 3 de la tarde, una semana antes de la exposición, ardió como la canícula más fuerte del Valle del Cauca, sin embargo parecía que fuera a llover, los vestidos tomaron vida en el cuerpo de Yorlady Ruiz y murieron como murió la tarde ese domingo con el rito escenificado de una performance a orillas del corregimiento. Las aguas mecieron la dolorosa intemperie del condenado. No se me borra de la memoria el testimonio de los habitantes de Beltrán donde me contaron que cerca de los días en que yo había estado en el famoso remanso de su vereda, estuvo el cadáver de una mujer con un tiro en la cabeza flotando durante tres días. En mes y medio que recorrí el tramo entre la Virginia y Beltrán (Risaralda) se testimonian 15 cadáveres vistos por las aguas del Cauca y “eso que de noche no vemos nada” me decían... “país de agua despierta en la noche dormida” (Octavio Paz)

(*) La Ofelia de Millais encuentra un lugar en esta experiencia estética.

(*) Como si se tratara de la evocación del poema de Rimbaud; entre la Llorona de Yorlady y las Magdalenas de Gabriel, la cándida Ofelia flota como un gran lis.

En las aguas profundas que acunan las estrellas, blanca y cándida, Ofelia flota como un gran lirio, flota tan lentamente, recostada en sus velos... cuando tocan a muerte en el bosque lejano. Hace ya miles de años que la pálida Ofelia pasa, fantasma blanco por el gran río negro; más de mil años ya que su suave locura murmura su tonada en el aire nocturno. (...) Y es que un arcano soplo, al blandir tu melena, en tu mente transpuesta metió voces extrañas; y es que tu corazón escuchaba el lamento de la Naturaleza -son de árboles y noches. (...)

() Y el poeta nos dice que en la noche estrellada vienes a recoger las flores que cortaste, y que ha visto en el agua, recostada en sus velos, a la cándida Ofelia flotar, como un gran lis.*

(*)

En 2013 una última acción en el Río. 327 alumbramientos por las huellas del olvido vencen definitivamente a Leteo. Balsas pequeñas con una vela encendida embarcan a los nn y a los que ya tienen nombre. Todos navegamos y desembocamos en las aguas del río Cauca el 28 de noviembre de 2013. Vencimos a la furia de Hades y de Ares, encontramos los restos de Ícaro, la risa de Perséfone, escuchamos el grito de Munch, sentimos el caminante de Friedrich y recordamos las palabras de Maya: *Si la vida no florece en poesía no vale la pena*. Rescatamos memorias, arrebatamos aromas al río. Los retratos revistieron el color ocre de la muerte, en las profundidades hallamos una voz, un gesto, una palabra, una disolución. Para seguir afirmando la vida pese a todo, para que reconciliarse con la naturaleza no nos cueste tanto dolor y lágrimas, para que nuevamente seamos el río, para que la Educación Ambiental encuentre una manera de comprender que estamos sumergidos en el fondo de la poesía, para que sea Borges quien disponga del último aliento de esta ponencia:

(*)

SON LOS RÍOS:

Somos el Tiempo.

Somos la famosa parábola de Heráclito el Oscuro.

Somos el agua, no el diamante duro, la que se pierde, no la que reposa.

Somos el río y somos aquel griego que se mira en el río.

Su reflejo cambia en el agua del cambiante espejo, en el cristal que cambia como el fuego.

Somos el vano río prefijado, rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado. Todo nos dijo adiós, todo se aleja.

La memoria no acuña su moneda.

Y sin embargo hay algo que se queda y sin embargo hay algo que se queja.

(i)

Polisémica palabra que en la antigüedad griega permitía pensar la diferencia entre la dimensión privada del hombre y su dimensión política. Al ámbito de lo privado pertenecía el οἶκος y denotaba no sólo el espacio físico de la casa, también nombraba las propiedades y le era propia una forma de gobierno, una οἰκονομία (economía). Distinta a la capacidad de vivir más allá de los que le es propio, los griegos hallaron una vida en común, una vida política. Entre el οἶκος y la πόλις, entre la asociación natural experimentada en la vida familiar y la asociación política experimentada en la vida pública, se tejió la definición aristotélica del hombre como un ζῷον πολιτικόν (un animal capaz de la vida en la πόλις) en tanto oposición al simple hecho de vivir en el οἶκος. Cfr. ARENDT, Hannah. La condición humana. Editorial Paidós. Barcelona, 2005. Pág. 37 y ss.

(ii)

“La palabra ética procede del vocablo ἦθος (ethos) que posee dos sentidos fundamentales. Según el primero y más antiguo, significaba <residencia>, <morada>, <lugar donde se habita>. Se usaba, primeramente, sobre todo en poesía, con referencia a los animales, para aludir a los lugares donde se crían y encuentran, a los de sus pastos y guaridas. Después se aplicó a los pueblos y a los hombres en el sentido de su país. (...) Sin embargo, es la acepción más usual del vocablo ethos la que, según toda la tradición filosófica a partir de Aristóteles, atañe directamente a la Ética. Según ella, significa <modo de ser> o >carácter> (...) êthos deriva de êthos, lo cual quiere decir que el carácter se logra mediante el hábito, que el êthos no es como el páthos, dado por naturaleza, sino adquirido por hábito <héxis> (...) La palabra héxis no es, ni mucho menos, sinónima de êthos. En primer lugar, porque antes de su sentido ético posee otro natural, según el cual significa <modo de ser> y, refiriéndose al cuerpo, <constitución>. Modo de ser que uno posee”. Véase. ARANGUREN, José Luis. Ética. Editorial Alianza. Madrid, 1994. Pp. 21 y ss.

(iii)

El poeta Friedrich Hölderlin en un verso del poema Sócrates y Alcibíades, afirmaba: “Quien ha pensado lo más profundo, éste ama lo más vivo”. Véase: HÖLDERLIN, Friedrich. Poesía Completa. (2da. Versión). Ediciones 28. Madrid, 1977. Pág. 127.

(iv)

DON QUIJOTE DE LA MANCHA. Primera Parte. XXVIII. Que trata de la nueva y agradable aventura que al cura y barbero sucedió en la misma sierra. Edición de Francisco Rico. Editorial Punto de Lectura.

(v)

El principio etimológico es uno de los caminos de la investigación filosófica que ya probara Martin Heidegger. En el origen de las palabras habita el primer misterio de los problemas a los que se enfrenta el pensar humano.

(vi)

SÓFOCLES. Antígona [Versos 335 - 340]. Editorial Gredos. Madrid, 1982. Pág. 149

(vii)

En tiempos de guerra Caspar Friedrich se refugia en la Suiza Sajona. En sus derivas por la montaña descubre un lugar desde el cual afloran a la mirada, detrás del manto de neblina, la colina boscosa en forma de cono del Zirkelstein y la cima del Rosenberg al este del río Elba.

(viii)

HÖLDERLIN, Friedrich. Poesía Completa. Su restablecimiento (2da. Versión). Ediciones 28. Madrid, 1977. Pág. 83.

(ix)

Adjetivo que podría calificar la actitud del hombre moderno en su relación con la naturaleza. El deseo de dominio sobre la Tierra que acompaña el ímpetu de la Modernidad hereda la actitud del héroe griego.

(x)

Un siglo después de iniciada la labor del desencantamiento del mundo, Theodor Adorno y Max Horkheimer develaron con lucidez dialéctica el sentido de este nuevo modo de relacionarse con la Naturaleza: “La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad. El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia”. Véase: ADORNO Theodor y HORKHEIMER Max. Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Editorial Trotta. Madrid, 1998, tercera edición. Pág. 59.

(xi)

BACON, Francis. Novum Organum. Aforismos § I. Editorial Losada. Buenos Aires, 1949. Pág. 73.

(xii)

Ibíd. Pág. 74.

(xiii)

HÖLDERLIN, Friedrich. Poesía Completa. A la Naturaleza. Ediciones 28. Madrid, 1977. Pág. 44.

(xiv)

Cfr. COROMINAS, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Tercera edición. Editorial Gredos. Madrid, 1987. Pág. 69.

(xv)

DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine. El Principito. Cap. XXVI. Primera edición. Traducción: Bonifacio del Carril. Editorial EMECÉ. Buenos Aires, 1943. Pág. 112 y 113.

(xvi)

Ibíd. Cap. XXVII. Pág. 120.

(xvii)

Ibíd. Cap. XXVII. Pág. 127.

(xviii)

Ibíd. Cap. XIII. Pág. 51 y SS.

(xix)

La acción del bombardeo sobre el frente de fuego que se expandía y ‘amenazaba’ con reducir a cenizas centros poblados fue documentado por un equipo de documentalistas en la serie ‘Megaincendios: El planeta arde’ realizado para la DW en 2020.