

Cátedra Abierta de Pensamiento Ambiental  
Sesión VIII

La violencia directa o la crisis de la democracia

CÁTEDRA ABIERTA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL

CONFERENCISTA

JAIME ALBERTO PINEDA MUÑOZ



*By/ Luz Stella Millán*

Volvamos al fragmento del poema de Hölderlin que nos permitió abrir la sesión anterior:

*Somos un signo indescifrable;*

*sin dolor estamos,*

*y en tierra extraña*

*casi perdemos el habla.*

¿Qué tendría para decir de sí mismo y del mundo aquel viajero 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. Es en el ámbito del *habitar*, en un pensamiento del afuera, en las formas de la exterioridad, donde el ser es signo del habitar. De este modo comprendió Heidegger esta profunda relación entre el ser humano y la tierra:

*“El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar (...) el poetizar es la capacidad fundamental del habitar humano”.*

El pensamiento ambiental es un modo del saber que hace posible interpretar lo humano a partir de los signos del habitar. ¿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”.*

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”.*

(MUJER FRENTE AL SOL NACIENTE - 1818 - 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 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 de la conciencia de lo sublime.

Al habitar, el ser humano 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 del Pensamiento Ambiental, la tensión entre escisión y disolución define si somos o no signos indescifrables.



Desde nuestro pasado civilizatorio que se manifiesta como 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. Es inevitable que la Tierra se torne extraña.

Desde una mirada mítico-poética, no sólo inscrita en los despliegues ocultos de Occidente, tratamos de comprender la disolución del ser humano en la naturaleza. La naturaleza que somos configura la expresión de esta disolución. En clave del Pensamiento 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 del ser humano-naturaleza. En esta resignificación quizá se logre evidenciar el lugar que tiene el arte para abordar la condición y el giro ambiental de nuestra cultura.

A finales del siglo XIX la pintura de Edvard Munch agita las líneas del horizonte y desfigura el cuerpo de un caminante estremecido por las intensidades expresivas del ocaso. La puesta de sol lo hace temblar.

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 y 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 sendas manchas negras, continúan su andar para disolverse en el escorzo temeroso de la obra.

No es el ser humano 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 ser humano, habla a través de él y lo desgarró 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 ser humano. ¿Pero qué clamor es éste? ¿De qué manera atendemos a este llamado de auxilio?

El caminante nos mira atemorizado, y sin embargo nosotros permanecemos impasibles 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 ser humano el que pertenece a la naturaleza. La naturaleza es la morada humana, y el *habitar* la manera como los seres humanos están sobre la tierra, Al habitar el ser humano 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 ser humano y la tierra, es su coligación fundamental, su primera y última pertenencia.

En un pasaje de la ópera prima de nuestro maestro Carlos Mesa se afirma:

*“Cada superficie puede ser entendida como plano geométrico; cada piel puede ser considerada como película lisa, como envoltorio rasante, abstracto. Obrando mediante esta concepción, el globo terráqueo - nuestro mundo- puede ser traducido a simple superficie esférica, a plano curvo desplegado en el espacio: mundo insensible, sólo inteligible, producto del cálculo providencial, superficie medible o técnicamente cuantificable, esfera de concavidad vacía y de convexidad etérea.*

*Pero la superficie de la tierra también es posible comprenderla estéticamente y de manera expandida, es decir no sólo como manifestación sensible de lo inteligible, plano absoluto, puro y bello, conmensurable y calculable, sino además y ante todo, como variedad de configuraciones o tejidos afectivos, como diversidad de capas decorativas que hacen las diferencias (y las indiferencias) entre lugar y lugar, entre cuerpo y cuerpo, entre gesto y gesto, entre cosa y cosa... como variedad de suelos y paisajes, de estancias y caminos. De esta manera, la superficie del globo terráqueo sería diversidad de suelos habitados, de tierras labradas; pura geografía poética. Suelo habitado ya considerado en su hacerse piel estética, cuerpo animado y sensible, hecho de la inserción afectiva del individuo humano a su grupo, a su entorno, a la naturaleza, en fin, a lo Otro. Y se podría hablar entonces del espesor de las superficies: de sus materias inmanentes, de su adentro y de su afuera, de su devenir lleno-vacío, de su animación, de su vida, de su ser... de su hacerse sin término; hablar de que ellas se hacen al encuentro de los cuerpos animados, de que son geografías del contacto: gestos y sustancias, rastros y pellejos del roce entre los que se aman y que no pueden vivir sin sentirse mutuamente”*



# CÁTEDRA ABIERTA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL



*By/ Luz Stella Millán*

Es en la superficie habitada, en la diversidad geográfica, en el espesor inmanente de la tierra donde aparece y acaece el ser humano, su cuerpo animado, allí donde puede sentirse la naturaleza como un gesto amoroso, como un eco de Afrodita. Tal vez la única experiencia que podría sobrevivirle al guardián desolado de la edad moderna y a su inevitable crisis de sentido.

(EL GUARDIÁN – ROBERT AND SHANA PARKEHARRISON)

Si retomamos la medida de este guardián podríamos imaginar que en su pasado hay una caída y que Ícaro es su ancestro, la memoria trágica de su desplome, el recuerdo milenario de su desenlace, la sombra que persigue su deseo mítico por escapar de la morada terrestre.

La CRISIS AMBIENTAL se puede pensar como un fenómeno civilizatorio que se adquiere significado en un entramado de MITOS, manifiestos o encubiertos, que actúan en el imaginario del presente histórico.

Los fenómenos míticos constituyen la base cultural de una aventura civilizatoria y de ahí que una interpretación mítica de la escisión ser humano-naturaleza constituya uno de los ámbitos comprensivos del Pensamiento Ambiental en torno al sentido de la 'crisis'. La CRISIS AMBIENTAL trae consigo un DECORADO MÍTICO configurado por la constelación heroica que rige la ESCISIÓN *ser humano / naturaleza* en la Civilización Occidental. Pensar desde los mitos implica volver la mirada hacia atrás. Es este lo que Enrique Leff descubrió en su lectura del "Retorno de Ícaro" del maestro Ángel Maya:

*"¿Cuántas veces habremos de volver la mirada hacia atrás para buscar en el origen mítico una verdad primera que nos devuelva el sentido de las cosas, retornar a la palabra primigenia, a la mirada inaugural del mundo? Desandar los caminos del pensamiento, desanudar los laberintos del conocimiento, volver a la naturaleza virgen para tomar de nuevo vuelo, y luego desalar para volver a abrazar el mundo. Es el eterno retorno para reunir a la cultura con la naturaleza"*

En el mito de Ícaro resuena el testimonio de la única metamorfosis que torna imposible el habitar del ser humano y lo torna un signo indescifrable al situarlo en la escisión con la naturaleza. En el primer pasaje de su obra dedicada a la muerte y vida de la filosofía occidental, Ángel Maya describía así la situación mítica de la Crisis Ambiental:

*“Para escapar al laberinto que él mismo había construido, Dédalo, el hábil ingeniero cretense, tuvo la peligrosa ocurrencia de construir un par de alas para él y otro para su hijo Ícaro.*

*A pesar de las recomendaciones de su padre, Ícaro echó a volar alegremente, ascendiendo sin temor hasta las cercanías del sol. El calor solar derritió la cera que mantenía unida las lustrosas plumas e Ícaro se precipitó a tierra, sobre la isla que lleva su nombre. En ella no queda sino un recuerdo y su tumba. Este mito simboliza bien la trágica historia de la cultura occidental”.*

El mito de la caída de Ícaro tiene lugar en la isla de Creta en el período de la civilización Minoica que a su vez hacía parte de las constelaciones culturales del mundo del Egeo. 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.

## Ovidio Libro VIII - Metamorfosis

En el libro VIII de la Metamorfosis Ovidio describe la situación a la que está enfrentado Dédalo:

*“Mientras tanto Dédalo, lleno de odio a Creta y a su largo exilio, y tocado por la añoranza de la tierra natal, estaba cercado por el mar... ‘Puede poner barreras por tierra y por mar, pero al menos el cielo está abierto; ¿por él iremos!’ dijo, ‘aunque sea el dueño de todas las cosas, no es el dueño del aire’. Con estas palabras, se aplica a ingenios antes nunca vistos y transforma la naturaleza: dispone plumas en hilera de forma que dirías que han crecido en pendiente (...) Luego las amarra por el medio con lino y las pega con cera por la parte de abajo y así unidas las somete a una suave curvatura para imitar a las aves de verdad”*

## Andrea Sacchi (1650)

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)

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 ser humano 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.

### Ovidio Libro VIII - Metamorfosis

*“Después que le dio la última mano al proyecto, el propio inventor equilibró su cuerpo entre las dos alas y quedó suspendido en el aire, que había agitado con ellas.*



*Dio instrucciones a su hijo, diciéndole: 'Te aconsejo, Ícaro, que te desplaces por la senda intermedia, para que el agua no te vuelva pesadas las alas si vas demasiado bajo, o el fuego no te las queme si vas demasiado alto. Vuela entre uno y otro, y te ordeno que no mires al Boyero o a la Hélice, ni a la espalda desenvainada de Orión; sigue detrás de mí'*

### Anthony van Dyck (1620)

El momento decisivo del relato del poeta Ovidio es pintado por Anthony van Dyck (1620). Dédalo ya no habla del plan de fuga, ni del sentido de su creación mimética; ahora el ingeniero cretense exhorta a su hijo a permanecer entre el cielo y el mar, a encontrar el justo medio, mantener el vuelo en el límite, surcar el aire atendiendo al doble peligro que amenaza su prótesis. El calor del sol y las ondas del mar constituyen el límite de la creación de Dédalo. El anciano será guía y camino. Su medida contrasta con el poder que descubre Ícaro. Ovidio describe a un padre temeroso.

El riesgo es alto, pero conseguir la libertad y salvar sus vidas es una conquista que así lo exige. Dédalo reconoce la paradoja que atraviesa su conocimiento de la naturaleza. Una vez tomen vuelo, Ícaro dependerá tan sólo del valor que haya dado a las palabras de su anciano padre.

### Ovidio Libro VIII - Metamorfosis

*“Al mismo tiempo le transmite las instrucciones para volar y ajusta las alas a sus hombros, no acostumbrados a ellas. En medio de esta actividad y estos consejos se humedecieron las mejillas del viejo y temblaron las manos paternas. Le dio a su hijo besos que nunca más habría de repetir y elevándose con las alas emprende el primero el vuelo y teme por su compañero, como el ave que saca a los aires a sus tiernos polluelos desde su elevado nido, y los anima a seguirla, y los instruye en el arte, para su daño. También mueve él sus propias alas y se vuelve para ver las de su hijo”*

## Frederick Leighton (1869)

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.

## Charles Paul London (1799)

El final de la tragedia está contenido en este instante estético pintado por Paul London. Ícaro ha recibido de su padre un último impulso. La tragedia es inevitable. El joven emprende el vuelo y el inmenso cielo, único lugar que no controla el rey Minos se transforma en la escenografía de un desastre

Ícaro ha extraviado la estrella que simboliza el consejo de Dédalo. Ahora el cielo es testigo de un olvido. El límite del saber mimético se queda en el gesto del padre, en su deseo de libertad, en la añoranza por volver a su tierra natal a salvo, y con su hijo.

### Carlo Saraceni (1610)

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 dos mortales que huyen de la muerte. Carlo Saraceni pinta la caída y en su obra se descubre con asombro que mientras Dédalo mantiene su vuelo, el joven Ícaro ya nada puede hacer para surcar el éter. 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 mantener unidas las alas. El poeta Ovidio dice que fue el deseo de cielo el que condenó a muerte al joven Ícaro.

### Ovidio Libro VIII - Metamorfosis

*“Y ya quedaba a su izquierda Samos la de Juno, con Lebinto a la diestra y Calidme abundante en miel, cuando el niño empezó a divertirse con vuelos más audaces, abandonó a su guía y arrastrado por el ansia de alcanzar el cielo, trazó un camino más alto. La vecindad del sol abrasador ablanda la olorosa cera que mantenía unidas las plumas; la cera se derritió; bate él los brazos desnudos y, privado de aquellos remos, ya no coge ninguna corriente de aire, y mientras su boca grita el nombre de su padre, lo reciben las azuladas aguas, que derivaron de él su nombre.”*

## Marc Chagall (1975)

Los que primero habían divisado a dos deidades, ahora contemplan con 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.

## Ovidio Libro VIII - Metamorfosis

*“Pero el desdichado padre, que no era ya padre, decía ‘Ícaro, Ícaro, ¿dónde estás?  
¿En qué lugar voy a buscarte? ¿Ícaro!’ Repetía. Descubrió las alas sobre las olas, y maldijo su arte,  
y encerró su cuerpo en un sepulcro; y la tierra fue llamada con el nombre del sepultado”*

## Peter Brueghel (1558)

En el *Paisaje con la caída de Ícaro* (1558), Peter Brueghel el viejo recrea la indiferencia del labrador que sigue con su arado pese a la caída del joven Ícaro. El pastor da la espalda a lo sucedido y contempla el cielo, mientras el pescador tira su red sin sentirse perturbado por el extraño acontecimiento que ocurre cerca de él. 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.

## Icaria en el globo terráqueo

El drama ha concluido, y como afirmaba Ángel Maya, 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”*.

### Henry Matisse (1944)

Ya no somos Ítaca, como Icaria, llevamos con nosotros el recuerdo de esta caída, el olvidado límite de un saber que imitando a la Naturaleza descubrió el poder del conocimiento, pero terminó por negarse a sí mismo. Cuántas realidades recientes de la ciencia y de la técnica nos arrojan a este mito, en ocasiones herederos de Dédalo y de sus artes miméticas, gozo absoluto de un saber que nos hace libres, y al mismo tiempo paradójica y trágica realización, tan parecidos a Ícaro y su desmesura.



# CÁTEDRA ABIERTA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL



*By/ Luz Stella Millán*

¿Podremos hallar de nuevo un límite? Es esta la cuestión que Roger Shattuck se plantea en su estudio dedicado al Conocimiento Prohibido:

*“¿Hay cosas que no debemos saber? ¿Puede alguien o alguna institución, en esta cultura de iniciativa y crecimiento sin cortapisas, proponer seriamente algún límite al conocimiento? ¿Hemos perdido la capacidad de percibir y respetar las dimensiones morales de esta clase de cuestiones? Nuestros descubrimientos, cada vez más audaces, de los secretos de la naturaleza podrían haber llegado a un punto en que el conocimiento nos proporcione más problemas que soluciones”*

La imagen que mejor parece retratarnos es esta pintura de Matisse. En el corazón herido de esta época sigue estando Ícaro y seguimos acumulando más caídas que libertades, más desastres que posibilidades de realizarnos humanamente en la naturaleza a partir de nuestras grandes proezas.



¿Podemos reiterar el llamado de Dédalo? ¿Podemos arriesgarnos a un vuelo del saber que mantenga vivo el consejo del anciano ingeniero cretense? Hemos estado interpretando una desmesurada partitura del saber. El “hombre” de esta modernidad es la manifestación histórica del mito de Ícaro que no atiende el llamado de Dédalo, que le cuesta prestar atención a aquello que lo interpela en su saber-poder.

Un poema pronunciado en dos momentos por el Zarathustra de Nietzsche, en la segunda canción del baile de la tercera parte y en la canción del noctámbulo de la cuarta parte, podría conjugarse el presente de Ícaro, ese “hombre” que ya no sabe lo que le dice la profunda medianoche.

Poema del Zaratustra  
de Nietzsche

*¡Oh hombre! ¡Presta atención!  
¿Qué dice la profunda  
medianoche? Yo  
dormía, yo dormía -  
De un profundo soñar me  
he despertado: -El mundo  
es profundo,  
Y más profundo de lo que el  
día ha pensado. Profundo es  
su dolor -,  
El placer - es más profundo aún  
que el sufrimiento. Dice el dolor:  
¡pasa!  
Mas todo gozo quiere eternidad,  
¡Quiere profunda, profunda eternidad!*

¿Hay quién preste atención a la exhortación de Zaratustra? ¿Hay todavía alguien que responda a la voz que exclama ¡hombre!? ¿Queda aún en el presente un pensar capaz de abrigar la pregunta por la profunda medianoche? ¿Puede alguien despertar del profundo sueño y sostener que el mundo también es profundo, y mucho más si se lo ha pensado? ¿Existe al menos un dolor que pase y un placer que reclame profunda eternidad?

Con cada pregunta que irrumpe desde el pensar de Nietzsche se despliega un horizonte, se traza un camino y se expone una huella que convoca la tarea del pensamiento: custodiar el eco que adviene con el decir poético y amplificar su voz en el ámbito de un pensar meditativo.

En su preludio el poema indica un llamado, una exclamación, una exhortación: “¡Presta atención!” Dice el poeta, y dirige sus primeros versos a una idea en constante movimiento, una abstracción en permanente agitación, un concepto en continua tensión entre la naturaleza y la historia: el hombre.

Producto de las circunstancias, el 'hombre', el prestigioso concepto universal de la civilización Occidental, es tan sólo la contingencia de una época a la que le ha costado detenerse ante los signos de la crisis.

El 'hombre' al que Friedrich Nietzsche llama la atención es una 'invención reciente' en el orden de la cultura europea. Brotó de las oscilaciones de la episteme clásica del siglo XVII y en torno a él saberes aún próximos se han interrogado por sus secretos y se han ocupado por descifrar, positivamente, sus misterios y orientar sus acciones.

Pero el 'hombre' no es más que eso, una invención creada en los suburbios de la ciencia moderna. De este 'hombre' el pensamiento aprende que en el ámbito de su realización histórica se manifiesta el fondo antropológico de la crisis.

En el fértil campo de las ideas que florecieron después de la revolución copernicana, tuvo lugar un acontecimiento en torno al cual se edificó un sentido de la crisis. Inspirados en un modelo físico-matemático diferente al que había orientado la intuición geocéntrica de Ptolomeo, Johannes Kepler y Galileo Galilei confirmaron la intuición heliocéntrica de Nicolás Copérnico. A la sombra de este giro, emergió una concepción del 'hombre' como medida de todas las cosas que terminaría por devenir en sujeto de dominación sobre la naturaleza. Una revolución en la mirada, que se elevaba hacia el cielo estrellado, afectaba profundamente la situación del 'hombre' en el inconmensurable cosmos.

La transición paradigmática que implicó este desplazamiento despertó tensiones al interior de las doctrinas instituidas como verdaderas para una época que asistió al final de un sueño dogmático y trazó el comienzo de otro sueño, también dogmático.

En el onírico mundo dibujado por la metafísica occidental, la facultad de la razón aún no había sometido a crítica su propio fundamento. El pensamiento europeo tendría que despertar de este sueño para finalizar la tarea emprendida por Copérnico y poder así instaurar la nueva quimera. En este umbral, la obra cumbre de Immanuel Kant (§260) constituía un momento definitivo:

*“Lo confieso de buen grado: la advertencia de David Hume fue precisamente lo que hace muchos años interrumpió primero mi sueño dogmático y dio a mis investigaciones en el terreno de la filosofía especulativa una dirección completamente diferente” (1999: 29).*

Pero antes del despertar de Kant, en los primeros ecos de esta ‘disputatio’ astronómica se fue tejiendo el imperio del ‘hombre’ como juez de todas las cosas, legislador del orbe, medida de todo cuanto existe.



En el siglo XVII fueron las reflexiones de Blaise Pascal las que interpelaron esta idea del 'hombre' hasta revestirlo de una paradoja de la que difícilmente se podría liberar en aquellos convulsionados tiempos que siguieron al giro copernicano. En sus Pensamientos, Blaise Pascal discutiría el camino de los pirronianos, los académicos y los dogmáticos, tres sectas -escribía Pascal- que en su tiempo se indagaban por la verdadera condición del 'hombre' a través de la razón natural.

En el centro de su interpelación, Pascal (§ 131) se hizo la pregunta decisiva para esa época y que aún habla al 'hombre' de la crisis ambiental:

*“¿Qué quimera es, pues, el hombre? ¿Qué novedad, qué monstruo, qué caos, qué sujeto de contradicción, qué prodigio? Juez de todas las cosas, imbécil gusano de tierra, depositario de lo verdadero, cloaca de incertidumbre y de error, gloria y desecho del universo. ¿Quién desenredará este embrollo? (Ciertamente, esto supera al dogmatismo y pirronismo, y a toda la filosofía humana. El hombre supera al hombre.*

*Concedamos, pues, a los pirronianos lo que tanto han pregonado, que la verdad no está a nuestro alcance, ni es objetivo de nuestra caza, no habita en la tierra, es doméstica del cielo, se aloja en el seno de Dios, y que no la podemos conocer, sino en la medida en que a Él le plazca revelarla. Aprendamos, pues, de la verdad increada e incardinada nuestra verdadera naturaleza. No podemos evitar, al buscar la verdad por la razón, una de estas tres sectas. –No se puede ser pirroniano ni académico sin acallar a la naturaleza; no se puede ser dogmático sin renunciar a la razón” (1996: 53-54).*

El ‘hombre’ es un sueño, un hecho de la imaginación, el ‘animal fabuloso’ que recorre el mundo en busca de la verdad. De ésta -la verdad- Pascal pensaba que no estaba al alcance del ‘hombre’, que era una presa siempre en retirada.

El ‘hombre’ es una quimera y ‘quimera’ es palabra de origen griego [χίμαιρα]. En su cauce etimológico esta palabra revela la presencia de una mítica figura que el poeta Hesíodo (§320-330) describió como hija de la Hidra de Lerna:

*“La Hidra parió a la terrible, enorme, ágil y violenta Quimera, que exhala indómito fuego. Tres eran sus cabezas: una de león de encendidos ojos, otra de cabra y la tercera de serpiente, de violento dragón. [León por delante, dragón por detrás y cabra en medio, resoplaba una terrible y ardiente llama de fuego]. Pegaso la mató y el valiente Belerofonte. Ésta, amancebada con Ortro, parió a la funesta Esfinge, ruina para los cadmeos, y al león de Nemea, al que Hera, célebre esposa de Zeus, crio y puso en los montes de Nemea, calamidad para los hombres” (1978: 85).*

Toda quimera es una calamidad para los hombres. De su estirpe procede la legendaria monstruosidad que asolaba los caminos y destruía los cultivos del antiguo pueblo de Tebas: la Esfinge, portadora de un enigma aprendido a las Musas y ante el cual los viajeros se mostraban impotentes. Hubo que esperar hasta que Edipo, el héroe que es del saber y del poder, como lo demostró Michel Foucault (1996), pudiera vencerla al advertir que la respuesta a la enigmática pregunta era el 'hombre'.

En su Biblioteca, Apolodoro recreó la difícil situación a la que se enfrentaba el pueblo fundado por Cadmo. La calamidad del antiguo mundo griego derivaba de la Quimera y se presentaba ahora como un enigma. De la primera monstruosidad "que exhalaba indómito fuego" -al decir de Hesíodo-, hasta la figura de "rostro de mujer, cuerpo de león y alas de pájaro" -al decir de Apolodoro (§ 8-9)-,

puede leerse una transición en el modo como el 'hombre' comparecía ante lo desconocido: a Quimera la enfrentaba el héroe con la fuerza de su espada, a la Esfinge la enfrentaba con la fuerza de su saber:

*“(...) Una gran calamidad cayó sobre Tebas, pues Hera envió a la Esfinge, hija de Quimera y Tifón, tenía rostro de mujer, pecho, patas y cola de león, y alas de pájaro. Había aprendido de las Musas un enigma, y situada en el monte Ficio se lo planteaba a los tebanos. El enigma era éste: ¿qué ser provisto de voz es de cuatro patas, de dos y de tres? Según un oráculo, los tebanos se librarían de la Esfinge cuando resolvieran el enigma; por ello a menudo se reunían tratando de hallar la respuesta, y como no la encontraban, la Esfinge se apoderaba de uno de ellos y lo engullía. Habían perecido ya muchos, y el último Hemón, hijo de Creonte. Cuando éste pregonó que otorgaría el reino y la esposa de Layo a quien descifrara el enigma, Edipo, habiéndolo oído, encontró la solución y dijo que el enigma propuesto por la Esfinge se refería al hombre, que de niño es cuadrúpedo, pues andaba a gatas, en la madurez bípedo y en la vejez usa como tercer sostén el bastón. Entonces la Esfinge se arrojó desde la acrópolis y Edipo obtuvo el reino y se casó con su madre sin reconocerla” (1985: 150-151).*

En la figura de Edipo no sólo se anidaba el sino trágico de un parricidio y un incesto, como lo advirtiera Sigmund Freud (1996) en su interpretación del mito a principios del siglo XX. Edipo también era el 'hombre' del saber. Pero ¿qué es lo que sabía Edipo? Edipo era el portador de un saber entramado en la urdimbre mitológica del mundo griego que le permitía vislumbrar la respuesta privilegiada de Occidente: 'es el hombre'. Lo que el trágico héroe de Sófocles lleva consigo es la verdad sobre la cual se sedimentó el saber de Occidente.

En la primera Teogonía de la civilización Occidental, Quimera es la expresión mítica de un miedo que se debe enfrentar con la fuerza heroica, y en una de las más conocidas tragedias de esta cultura, el Edipo Rey de Sófocles (2006), la Esfinge es la manifestación de lo enigmático a la que se debe enfrentar con el saber heroico.

Cuando Blaise Pascal se preguntaba por la condición quimérica del 'hombre', actualizaba el pasado mítico de esta ficción narrativa que entretejió los hilos del gesto heroico del saber-poder y la saga de monstruosidades que desplegó esta civilización en su inagotable itinerario trágico.

Cuando Blaise Pascal se preguntaba por la condición quimérica del 'hombre', actualizaba el pasado mítico de esta ficción narrativa que entretendió los hilos del gesto heroico del saber-poder y la saga de monstruosidades que desplegó esta civilización en su inagotable itinerario trágico.

“Enorme, ágil y violenta”, así describía Hesíodo a Quimera; mientras Pascal coligaba su primera pregunta, “¿qué quimera es, pues, el hombre?”, con la descripción de éste como un “monstruo” y un “sujeto de contradicción”.

Mientras el poeta griego situaba la Quimera frente al héroe, el filósofo francés comprendía la quimera como el ser del 'hombre'. Después de la pregunta de Pascal, enfrentarse a la quimera es enfrentarse a sí mismo. La monstruosidad de tres cabezas es el 'hombre' en su condición de "juez de todas las cosas". Lo que Pascal inauguraba con su pregunta por el 'hombre' como una 'quimera' no era más que la posibilidad de interpretarlo como una calamidad que a todos los enigmas respondería con el saber de Edipo: es el 'hombre'.

En su equipaje el 'hombre' del giro copernicano llevaba a Dios como fuente indubitable de su saber, y sin prescindir de esta ilusión, buscaba en su interior un fundamento que le permitiera un suelo firme a su anhelo por hacerse a la verdad.



Al héroe, el filósofo francés comprendía la quimera como el ser del 'hombre'. Después de la pregunta de Pascal, enfrentarse a la quimera es enfrentarse a sí mismo. La monstruosidad de tres cabezas es el 'hombre' en su condición de "juez de todas las cosas". Lo que Pascal inauguraba con su pregunta por el 'hombre' como una 'quimera' no era más que la

Pero al margen de la persistencia de Dios y lo que éste -según Pascal- guarda en su seno y gusta de ocultar al 'hombre', es la monstruosa novedad del siglo XVII lo que aún pervive en el sueño dogmático instaurado por la razón.

El "imbécil gusano de tierra", la "cloaca de incertidumbre y error", el "desecho del universo", aún acechan el camino emprendido por el 'hombre' desde que despertó de su primer sueño dogmático. Esta paradoja persiste en la quimera que en torno a él edificó la episteme de la modernidad. El juez de todas las cosas es el indicio antropológico de la crisis ambiental.

Cuando Gea, la de amplio pecho, ya no permanecía más en el centro del universo, el 'hombre' le asignó otro lugar en la inmensa oscuridad cósmica. Girando en torno a "Ἥλιος (Helios), el 'hombre' anterior a Pascal se agrietaba. Para no desmoronarse del todo dio origen a otra quimera y restituyó su centro al interior de Gea. En la intuición antropocéntrica que siguió al giro copernicano se anidó la profunda escisión del 'hombre' y la naturaleza.

De la atmósfera de esa época recibió su carácter, sublimó su búsqueda de la verdad, asentó su paso por el mundo, juzgó su naturaleza y a la Naturaleza, y finalmente estableció las bases de una nueva axiología de la que derivó su renovado interés por ser no sólo la medida sino el legislador de todo lo visible bajo el sol. Pero en la segunda mitad del siglo XX la filosofía, animada por caminos diferentes a los ya recorridos por el antropocentrismo moderno, se percató de la emergencia histórica de esta contingencia llamada el 'hombre'.

En el ocaso de la década del sesenta del siglo pasado, Michel Foucault se dio a la tarea de trazar la arqueología de esta idea y reconstruyó un laberinto que, entre palabras y cosas, terminó por develar la fragilidad epistémica del efímero vocablo:

*“El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin. Si esas disposiciones desaparecieran tal como aparecieron, si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos cuando mucho presentir, pero cuya forma y promesa no conocemos por ahora, oscilaran, como lo hizo, a fines del siglo XVIII el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena” (2007: 375).*

Después de Foucault el prestigioso objeto de las ciencias humanas se convertía en un campo de dominio pasajero. Nada esencial anudaba los tiempos pretéritos hasta su descubrimiento en el presente. Su aparición era el resultado de contingencias, discontinuidades y mutaciones en el orden del saber.

El 'hombre' se constituyó en el fundamento de todas las positividades científicas y en el objeto de un conjunto de discursos que entretejieron la vida, el habla y el trabajo, sólo por azar.

Anterior a esta fortuita positividad del 'hombre', está aquella voz a la que Friedrich Nietzsche exigía que "¡preste atención!". El poeta no hablaba al 'hombre' que es medida de todas las cosas, ni al fundamento o suelo firme del conocimiento. Al 'hombre' que Nietzsche dirigía su verso, al 'hombre superior' de la cuarta parte del Así habló Zaratustra, le preguntaba, no por el cálculo de las cosas ni por la taxonomía de los seres ni por las leyes que rigen el universo. Al 'hombre' del poema, el filósofo alemán le preguntaba si sabía "qué dice la profunda medianoche", no cuánto mide la tierra.

Y la medianoche es un asunto de la poesía, del mito, de lo imaginario. La medianoche es la estancia de lo onírico, el refugio del sueño, el repliegue de una ilusión, el límite de todo iluminismo. La medianoche es el instante más profundo de la simple noche, allí donde nuevamente el 'hombre' está a solas con el mundo y se recoge bajo el manto de la oscuridad.

Si es el 'hombre' heredado del giro copernicano no podrá dar respuesta a la pregunta de Nietzsche, pues ocupado está en cuestiones más precisas, en operaciones más rígidas, en medidas y cálculos más empíricos y poco importan los asuntos de la poesía. A este 'hombre' le cuesta la noche. A estas preguntas el 'hombre' que ha despertado del primer sueño dogmático no les presta atención.

En su carácter hay una impronta que lo separa de la constelación de lo imaginario, del universo de los símbolos, del orden de la poesía; es gestor de una racionalidad que busca, afanosamente, iluminarlo todo, disipar las oscuridades, franquear lo enigmático, precisar las cosas, vencer la Esfinge, aniquilar la Quimera. La medianoche y su profundidad no le dicen nada. Cuando los enigmas no apuntan a la sabia respuesta 'es el hombre', este 'hombre' calla.

El 'hombre' es al mismo tiempo una invención reciente y un segundo del minuto más altanero y falaz de la Historia Universal que el mismo Nietzsche confrontó con el cosmos en 1873:

*“En algún apartado rincón del universo centelleante, desparramado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto más altanero y falaz de la Historia Universal; pero, al fin de cuentas, sólo un minuto. Tras breves respiraciones de la naturaleza el astro se heló y los animales inteligentes hubieron de perecer. Alguien podría inventar una fábula semejante pero, con todo, no habría ilustrado suficientemente cuán lastimoso, cuán sombrío y caduco, cuán estéril y arbitrario es el estado en el que se presenta el intelecto humano dentro de la naturaleza. Hubo eternidades en las que no existía; cuando de nuevo se acabe todo para él no habrá sucedido nada, puesto que para ese intelecto no hay ninguna misión ulterior que conduzca más allá de la vida humana” (1996: 17-18).*

En ese apartado rincón el 'hombre' del intelecto, el heredero del giro copernicano, quiso instaurar una relación con la naturaleza en la que se presentaba como amo y señor. Exhibió su dominio absoluto sobre las fuerzas naturales, quiso subordinar todo lo visible bajo el sol al ámbito de su facultad racional y no se percató de la quimera que entorno a él edificaba.

El 'hombre' que brotó del giro copernicano no sólo exigía a la naturaleza obediencia físico-matemática, también se exigía a sí mismo una máscara, una personalidad, un carácter de dominador. En otro entramado mitológico de los antiguos pueblos del mediterráneo, encontró el modelo heroico para cometer su nueva gesta. Edipo ya no le bastaba.

Abrigado en el registro simbólico de lo diurno, hizo retornar el modelo heroico de Prometeo, ya no en lo que éste tiene de divino civilizador, sino de absoluto dominador. De la lucha perpetua contra lo divino, el hombre al que Nietzsche le exigía que "¡preste atención!", terminó por desatender sus propios límites y adquirió el ropaje del titán sublevado.

Como titán sublevado y ya no como destructor de Esfinges, donó a su aventura civilizatoria del ímpetu necesario para hacer real el mundo que en tiempos del poeta Cicerón (§ 152-153) era tan sólo una ilusión:

*“Sólo nosotros tenemos capacidad para encauzar, gracias a la ciencia de la navegación, todos esos fenómenos violentísimos que la naturaleza ha engendrado, tanto los que tienen su origen en el mar como en los vientos; sólo nosotros gozamos y usamos de la mayoría de los recursos marítimos. Del mismo modo, todo dominio sobre los bienes terrestres se da en el hombre: nosotros gozamos de las llanuras y los montes, nuestros son los arroyos, nuestros los lagos, nosotros sembramos las mieses, nosotros los árboles, nosotros damos fecundidad a las tierras mediante conducciones de agua, nosotros contenemos, dirigimos y desviamos los ríos. Con nuestras manos, en fin, nos proponemos crear casi una segunda naturaleza dentro del mundo de la naturaleza. Pues bien, ¿no ha llegado a adentrarse hasta el cielo la razón humana? Porque, entre los seres vivos, sólo nosotros hemos llegado a conocer las salidas, las puestas y el curso de los astros. El linaje de los hombres es el que ha delimitado la duración del día, la del mes y la del año, el que ha llegado a conocer los eclipses de sol y los de luna, prediciendo para toda la posteridad cuáles, cómo y cuándo iban a suceder.*



# CÁTEDRA ABIERTA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL



*By/ Gloria Nistal*

*Al contemplar esto, el espíritu accede al conocimiento de los dioses, del que se origina la piedad, a la que está unida la justicia y las restantes virtudes; sobre éstas se basa una vida apacible, par y similar a la de los dioses, que no cede ante los celestes en ninguna cosa salvo en lo que se refiere a la inmortalidad, la cual nada tiene que ver con el vivir bien. Una vez expuestas estas cosas, me parece haber enseñado suficientemente en cuánto aventaja la naturaleza del hombre a todos los seres vivos” (1999: 280-281).*

El ‘hombre’, ese titán sublevado, es el ‘nosotros’ que intuía el poeta romano. Las llanuras, los lagos, los montes, los arroyos, los árboles, nada hay bajo la estática mirada de Helios que no le pertenezca a la quimera de Occidente.

Cicerón, muchos siglos antes del despertar de Kant, ya se había hecho la pregunta: “¿no ha llegado a adentrarse hasta el cielo la razón humana?” Varios siglos después, despertar del sueño dogmático no era más que someter a la crítica esta razón escrutadora del cielo. Sólo la inmortalidad escapaba a la superioridad del ‘hombre’ descrita por Cicerón.

Es en el instante de la sombra más corta, en la plenitud del día, cuando el 'hombre' encuentra el máximo brillo de su poder: acceder al conocimiento de los dioses que no es otra cosa que franquear el misterio de la Naturaleza. Es esto lo que dona Prometeo a los mortales, y es en esta evocación mítica, que desborda incluso el saber de Edipo, donde reside el principio antropológico y no sólo el indicio mitológico, de la crisis ambiental.

El 'hombre del intelecto' se reconoce hijo de Prometeo. El titán está de regreso en el imaginario del siglo XIX y dispuesto a ser el motor de la acción humana contra la naturaleza. Sin embargo, esta época está a la espera de las oscilaciones y las vacilaciones del pensamiento moderno. La invención reciente puede desaparecer, la quimera se puede desvanecer y ya no bajo la bucólica imagen poética descrita en "Las palabras y las cosas" de Foucault, sino bajo el brillo y la radiación del titán liberado en la inestabilidad de los reactores nucleares, en las grietas de una represa o en el ensordecedor estruendo de la reserva armamentista.



Nacido en los suburbios de la ciencia moderna, el 'hombre' del presente necesita volver a la pregunta de Pascal, reconocer su falible situación, saberse "gloria y desecho del universo". Para ello tendrá que abandonar el tipo de racionalidad con la que ha gobernado la vida desde el giro copernicano y no seguir presentándose como antagonista de la poesía, ni seguir huyendo de lo profundo, lo abismal o lo esencial; necesita "¡prestar atención!", porque finalmente no es poco lo perdido cuando olvida el decir de Nietzsche o el interrogar de Pascal.

Lo que ha perdido esta cultura es la posibilidad de pensar el sentido de lo que acontece y la densa gravedad de sus acciones. Decisiva es la metáfora de la medianoche para el 'hombre', y más aún cuando ya demostró un desinterés absoluto ante el decir de Heidegger quien advertía que "la noche del mundo extiende sus tinieblas" (2010: 199). La cuestión ambiental y todo el pensar y el actuar en torno a ella, debe implicar lo profundo.

También cabe la posibilidad de reconocer que un siglo después del poema de Nietzsche, el mundo, este complejo entramado de relaciones, tensiones y contradicciones que exceden la palabra que intenta reunirlos, es ya nihilismo consumado, y los tiempos avisados por los poetas ya son tiempos realizados.

Pero *“de noche es otra cosa”* cantaba el poeta Atahualpa Yupanqui. De noche nacen las coplas, y en la medianoche el ‘hombre’ reconoce el canto del día que le pertenece al río, al pajonal, al pájaro, al aire limpio. De noche es otra cosa, y si el hombre presta atención se encontrará con el camino, la ventana de su paisaje de adentro y la profundidad del mundo...

## Canción de Atahualpa Yupanqui

*“Entonces el hombre madura sus silencios para poder parir su copla, y se larga cuesta arriba buscando no sé qué estrella para hacerla comprender las viejas angustias del pueblo y el desesperado anhelo del hombre. De día no nace la copla. El canto de día pertenece al río, al pajonal, al pájaro, al aire limpio. De noche es otra cosa. La sombra emponcha los cerros, sólo queda, blanqueando sobre el pedregal la cinta infinita del camino. Cuando la noche le ha robado el paisaje de afuera, el hombre se anima abrir la ventana de su paisaje de adentro y es entonces, recién entonces, cuando se escapa, como asustada paloma, la copla del arriero montañés” (Yupanqui, 1992).*



*By/ Luz Stella Millán*