

3. Poderes, voces internas, daimones y otros parásitos

ENSAYO DE ARKHE-SICOFONÍA⁴⁰ HISTÓRICA



Contracarátula CD Dogs Blood Rising, Current 93.

*“Listen to me”, said the Demon, as he placed his hand upon my head
(Poe, 2009, p. 581)⁴¹*

*Un anciano ha dicho:
“si cuando un monje está en su celda medita sobre algo que ha oído
y no llega a captar su significado, si Dios no le ilumina,
llega el diablo para hacerle creer lo que él quiere”
(Martorell, 1997, p. 131)⁴²*

40 El prefijo “Arkhe” lo insertamos aquí en su constelación de significados como “poder”, pero también “arcaico” y “antiguo”, “ancestral”. Las sicofonías son apariciones auditivas ligadas a la creencia en “escuchar sonidos que no tuvieron lugar”, “voces de personas ya fallecidas” o, más acusmáticamente, con relación a la circunstancia de no reconocer la fuente de un estímulo sonoro en particular.

41 “Escúchame –dijo el Demonio, apoyando la mano en mi cabeza.” Primeras líneas del relato “Silencio, Fábula [Silence, a Fable]”, en la traducción de Julio Cortázar (Poe, 2010, p. 423).

42 Apotegma n.º 273 de la compilación “LA VOZ DEL DESIERTO: El legado espiritual de los eremitas cristianos”, Introducción y selección de José Martorell (1997).

En este tercer capítulo se partirá de un comentario al último acápite de la segunda parte de *Así habló Zaratustra* titulado “La más silenciosa de todas las horas”. Los vectores enunciativos relevantes serán la voz y el poder de la voz en cuanto “irritada señora” y la soberanía que esta ejerce sobre Zaratustra. El interés se centrará en una forma especial de hablar que desde los últimos seminarios de Michel Foucault se caracteriza como *parrhesía*, en donde el tema de la voz y la forma de enunciación cobran una particular importancia.

La piedra de toque será la emergencia de una manera particular de generar la verdad (lo tenido por verdadero) en un momento histórico dado, Foucault le da el nombre de “aleurgia” (jugando con la raíz griega “aletheia” y el sufijo de la palabra “dramaturgia”) a esta manera de producir discursos con valor de verdad proveniente de la Grecia clásica. La imaginería de Jerónimo Bosco servirá de delirante escenario para el despliegue de estas ideas. Especialmente en una consideración sobre la “realidad daimónica” y el asedio de voces internas sobre el tablado grotesco y magnífico del panel derecho o “infierno” del *Jardín de las delicias*.

Segmentos extraídos del entorno siniestro de algunos relatos de E. A. Poe o de W. B. Yeats serán puestos en resonancia con protocolos de experiencia de la llamada “antropología de ficción” de Carlos Castaneda, lo anterior siempre puntuado por la narrativa de *Así habló Zaratustra*, en especial conjunción con un cierto comprometedor parágrafo de *Más allá del bien y del mal*.

En adición a lo anterior, se acudirá a los cuadros de Max Ernst y un par de experimentos dadaístas abrumarán iconográficamente el motivo de los parásitos y las voces que asedian al historiador. El tema del silencio y la temporalidad también será abordado, para finalizar con unos apuntes sobre daimones y genios tutelares que unen las intuiciones dispersas a lo largo de este capítulo con algunas reflexiones sobre la práctica historiográfica.



Max Ernst, The temptation of Saint Antony, Detalle. Fuente: Turpin (1979, p. 39).

Como en esta imagen, ejemplificación de los suplicios a que es sometido un “padre del desierto” en la imaginería de la mística visionaria cristiana, las voces internas aquí se corporeizan en figuras demoníacas en pleno insufrible asedio a San Antonio, conectando con el motivo del “animal interior” que se abordaba en el primer capítulo, y a diferencia de otras representaciones de las “tentaciones de San Antonio”, en esta imagen el sujeto no solo padece visiones escalofriantes sino que éstas lo doblegan, no solo plegadas o cernidas amenazadoramente sobre él, sino en un raro contacto físico de lo más desgarrador e inmediato.

El personaje está caído, martirizado por formas híbridas que aquí queremos caracterizar como las voces interiores o silenciosas en la tarea de probar al monje, hundirlo en un estado de pánico y desespero sumos, como si los pensamientos se materializaran de la forma más horrenda imaginable y más allá de lo imaginable, para hacer padecer una agonía no derivada de un dolor causado por un agente externo, sino consecuencia de sus mismos procesos mentales.

La estética surrealista del pintor alemán Max Ernst (1891-1976) contribuye a la intensificación de la atmósfera de sufrimiento que exuda esta imagen, allí donde la figuración no pretende calcar ningún modelo sino entrar en paradójal resonancia con la experiencia onírica, dando cuenta del magma imaginativo que ebulle en momentos como el sueño, la pérdida momentánea de consciencia, el lapsus o cualquier otro intervalo en el que la continuidad de la percepción es asaltada por presencias difícilmente clasificables.

Fantasmas diríamos en el sentido dado al final del anterior capítulo, una caterva de siluetas anómalas a medio camino entre animales y vegetales, mezcla de rareza y perplejo contorno, insinuando ya el horizonte que se pasa inmediatamente a comentar referido a la voz silenciosa que inmisericordemente acecha a Zaratustra y lo obliga a dejar a sus amigos.

Como si a la soledad como *pharmakon*, este personaje fuera inducido de manera compulsiva. La delicia de su amada soledad también le exige sacrificios mayores, haciéndolo penetrar en un mundo poblado por formas fantasmáticas, como si la orden de una voz silenciosa no fuera suficiente indicio de su naturaleza contradictoria, la personificación del devenir de la consciencia del mismo Nietzsche y de su personaje Zaratustra, el encanto abismal de sus pensamientos sin acallarse.

De esto se hablará con prolijidad a lo largo de este capítulo, casi como si el fantasma que visualizábamos acristalado y espejeante en los cuadros de Francis Bacon, se hubiera *instalado* en el interior de la mente del autor de Zaratustra, o de Zaratustra mismo que es torturado como San Antonio por ese daimon o enjambre de daimones como voces exasperantes e irreductibles dentro de su cabeza, o silenciosas e incontestables.

Porque es la obviedad de las distinciones entre el adentro y el afuera, como antes la de muerte y vida, o presencia y ausencia, las que se emborronan y redibujan en

el apartado que se va a citar enseguida, una interioridad desdoblada en Voz que zarandea y cuestiona al sujeto en lo más íntimo, pero que es él mismo al prestar oído a la insistencia enloquecedora de sus palabras.

Una forma de hablarse a sí mismo a la vez que una forma de dejar de ser “él” mismo, desapropiarse al escuchar un susurro hipersutil y atronador a un tiempo. En ese juego de espejos que ahora se despliega en el último capítulo de la segunda parte de *Así habló Zaratustra*.

3.1. PODER DE LA VOZ SILENCIOSA

¿Qué me ha ocurrido, amigos míos? Me veis transtornado, acuciado, dócil a pesar mío, dispuesto a marchar - ¡ay, a alejarme de *vosotros!*

El tono narrativo inicial marca el contraste de voluntades en Zaratustra, su trastorno derivado de un conflicto interior mayor, allí donde algo vuelve dócil al siempre indócil y voluntarioso Zaratustra, llevándolo incluso a alejarse de sus amigos, a quienes ya había dejado una vez al finalizar la primera parte (La virtud que hace regalos), pero no a pesar de él, esta vez se trata de algo diferente.

Escenificando una lucha con un poder titánico, esta vez no en cuerpo de un dragón enorme y tremebundo, sino a partir de una elaboración sumamente delicada y en el extremo opuesto de la magnificencia estridente de los animalazos a los que se ha enfrentado el super-hombre o el mismo Zaratustra. Este retorno a la amada soledad está marcado por un signo aciago, algo aplaca la insumisa voluntad del profeta del eterno retorno, como en este detalle del tríptico *El jardín de las delicias* de Jerónimo Bosco (1450-1516), el sujeto queda a merced de un poder ajeno e interior a él, representado como un bicho extraño que destila en su oído las más tremendas palabras.



J. Bosco, *el Jardín de las delicias*, tabla derecha, detalle. Fuente: Bosing (2007, p. 54).

A merced de la insistencia de esta voz, en manos de una fuerza irresistible, el poderoso Zaratustra se ve compelido a prestar asombrada atención: Sí, una vez más tiene Zaratustra que volver a su soledad: “¡pero esta vez el oso vuelve de mala gana a su caverna!”. Con ayuda de la metáfora del oso, se caracteriza este nuevo regreso a la soledad, la siempre amada y buscada soledad de Zaratustra, al reposo y la atmósfera propia de su caverna, pero el hecho de volver de mala gana a esa instancia tan preciada, como si al oso le costara someterse al ciclo de hibernación que le permite continuar con vida, abre una perspectiva novedosa, insospechada, habla de un acontecimiento poderoso que trastorna los hábitos de nuestro personaje.

¿Qué me ha ocurrido? ¿Quién me lo ordena? – Ay, mi irritada señora lo quiere así, me ha hablado: ¿os he dicho alguna vez su nombre?

Aparece por fin la causa del conflicto interior de Zaratustra, se trata de haber recibido una orden, alguien le ordena algo, y ese alguien está irritado, caracterizando así una ordenanza recia. Un comando no bondadoso, no persuasivo a través de encantos, razones o bellas palabras; nada de eso, la presentación de esta señora habla ya de una falta en Zaratustra, un enojo o un disgusto con respecto a sus actuaciones, la reticencia en decir de una vez el nombre también ejemplifica el temor que causa o el estupor derivado de recibir una orden en ese tono.



J. Bosco, *el Jardín de las delicias*, tabla derecha, detalle. Fuente: Bosing (2007, p. 54).

Este otro detalle, perteneciente también al *Jardín de las delicias*, tomado específicamente de la profusa y desordenada imaginería de su tabla derecha o “infierno”, puede ser de ayuda para visualizar lo que está ocurriendo aquí con Zaratustra. Como la figura de monja y cerdo que acecha al hombre semidesnudo, acosándolo en un contacto casi erótico, repelido y permitido a la vez.

Para no entrar en otros aspectos de la bizarra simbología en que se inscribe la imagen, y de la cual no es menos importante la aparición de objetos-personas,

manuscritos y talismanes en los que se ha querido ver un guiño del pintor holandés a tradiciones de conocimiento esotérico de la más variada naturaleza, pero que aquí nos limitamos a señalar en el mecanismo que circunscribe la escena como algo padecido y en particular como consecuencia del discurso que cerca del oído quiere decirle este porcino con atavíos eclesiásticos al perplejo ser que sufre su intromisión. A partir de allí continuamos la narración de la *hora más silenciosa*: Ayer al atardecer me habló mi hora más silenciosa: ése es el nombre de mi terrible señora.

Las Horas son personajes mitológicos de la Grecia antigua, en este caso se trata de una de ellas, la más silenciosa, por antítesis con el poder obvio derivado de una voz estridente o ensordecedora, la alusión a una hora de sumo silencio confiere a la escena un matiz paradójico que contribuye a recalcar el poder mayúsculo e incontrastable de esta señora. Recordemos, además, el carácter omnímodo e incontrovertible de este panteón de deidades preolímpicas femeninas, que como Ananké (o el Destino) no podían contradecirse.

El parentesco de las Horas con las tres Gracias puede plantearse desde este ángulo, igual que las Parcas son personificaciones de aquello que nadie, ni Zeus o los dioses mismos pueden discutir, como el Destino o la Fortuna que son figuras derivadas de estas primigenias deidades incomprensibles y absolutas, frente a las cuales solo cabe bajar la cabeza y aceptar sin chistar sus mandatos inescrutables.

¿Conocéis el terror del que se adormece?

Hasta las puntas de los pies tiembla, debido a que el suelo le falla y los sueños comienzan.

Un paso más adelante Nietzsche pone en relación la escena de este Zaratustra reticente con la imagen del dormir, particularmente la imagen, la silueta y la atmósfera onírica de la primera entrada en el sueño, el adormecimiento. La maestría literaria exhibida en esta escena alcanza su clímax al conectar este máximo poder de la hora silenciosa con el mínimo poder de quien pierde la consciencia, o no puede resistir la fuerza del sueño como tal, es decir, si la entrada al sueño es pensada como una disminución del poder de estar consciente del sujeto. Aquí en ese lapso de lasitud y blandura que precede al dormir como tal, se muestra el alcance de esta señora, que al igual que Morfeo⁴³, nadie puede resistir.

43 En tal sentido, los versos 173 - 191 del poema "Primero Sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz, particularmente relevante tratándose aquí del poder indomeñable del sueño, justo al momento en que el cuerpo va cayendo en el sopor que precede la entrada al sueño, y los miembros experimentan esa lasitud y pesadez que acaba siempre venciéndolos, incluso pareciendo que el ser vivo muere: "y cediendo al retrato del contrario de la vida [la muerte], que —lentamente armado— / cobarde embiste y vende perezoso/ con armas soñolientas/ desde el cayado humilde al cetro altivo, /sin que haya distintivo/ que el sayal de la púrpura discierna:/ pues su nivel, en todo poderoso, / gradúa por exentas/ a ningunas personas,/ desde la de a quien tres forman coronas/ soberana tiara/ hasta la que pajiza vive choza; / desde la que el Danubio undoso dora, / a la que junco humilde, humilde mora; / y con siempre igual vara / (como en efecto, imagen poderosa / de la muerte) Morfeo / el sayal mide igual con el brocado". (De la Cruz, 1994, p. 74, corchetes y subrayado añadidos).

Esta deidad siempre logra doblegar las pretensiones de una consciencia en permanente vigilancia, despierta, o atenta sin ninguna clase de fisuras, aquí todos se ven vencidos. Se habla de maestría literaria considerando que esta semi-consciencia en trance de desaparecer confiere a la situación un tinte de irrealidad muy propicio, una línea de fuga en la que pueden entrometerse segmentos narrativos surrealistas, muy lejos de las exigencias de verosimilitud características del mundo de la vigilia, como es propio de las pinturas que han venido acompañando el desarrollo de la escena: Ésta es la parábola que os digo. Ayer, en la hora más silenciosa, el suelo me falló. Comenzaron los sueños.

Es allí donde el suelo simboliza la consistencia de realidad otorgada al mundo cotidiano, a los afanes de la consciencia en vigilia, aunque sabemos que a lo largo de Zaratustra, incluso estando despierto, abundan elementos surrealistas y oníricos, en este caso, estos se ven acentuados con el inicio de este sueño.

Se caracterizaría incluso esta escena como pesadilla, ya que antes se ha hablado de terror cuando se pierde el piso y la voluntad “soberana” del estar despierto cede su lugar a la inconsciencia del que duerme, como si se perdiera el control de los actos y se quedara en manos de algo ajeno, perturbador. Se verá que perder poder sobre sí mismo es una situación execrada por Zaratustra, para cuya filosofía del autodomínio y la voluntad creadora quedar en manos de otro, equivale a hacer parte de ese rebaño presa de valoraciones universales y empobrecedoras, sometido a las culpabilizadoras y miserables tablas morales del cristianismo.

La aguja avanzaba, el reloj de mi vida tomaba aliento, jamás había oído yo tal silencio a mí alrededor: de modo que mi corazón sintió terror (Nietzsche, 2006, p. 218, subrayado añadido).

Aquí, en medio de esta rara espacialidad, flotando en la atmósfera de indecisión y pasmo de Zaratustra, a mitad de camino entre el mundo de la vigilia y el mundo de los sueños, hace su aparición una temporalidad paradójica. Se trata del momento en que el reloj de la vida “toma aliento” [*holte Atem*], según la traducción de Andrés Sánchez Pascual que se sigue a lo largo de este escrito.

Aunque Luis A. Acosta traduce para editorial Cátedra este pasaje también como “el reloj de mi vida tomaba aliento” (Nietzsche, 2010, p. 300), es interesante revisar la traducción inglesa de R. J. Hollingdale, en la cual se dice: “the clock of my life held its breath”, sugiriendo que la expresión que nos ocupa [*holte Atem*] también puede entenderse como *contener* el aliento.

Como quien aguanta la respiración o cesa el ciclo de inspiraciones y expiraciones que lo mantiene con vida, lo que implica que para los acontecimientos que se están describiendo *no hay un tiempo preciso*, la aguja del reloj duda entre avanzar y detenerse, como en el último capítulo de *Así habló Zaratustra* titulado el Signo [*die Zeichen*], en el que se declara abiertamente que para las cosas que Zaratustra quiere describir no existe en la tierra tiempo alguno, “Todo esto duró mucho tiempo, o poco

tiempo: pues, hablando propiamente, para tales cosas *no* existe en la tierra tiempo alguno” (Nietzsche, 2006, p. 440).

Allí no habría medida temporal o marca cronológica que pueda recoger o reflejar de algún modo este acontecimiento. Esto es de extrema relevancia en este libro interesado en mostrar percepciones de la temporalidad que en el texto de Nietzsche escapan de los requerimientos de esa linealidad cronológica propia de la modernidad, como si la obligatoriedad sin reservas de la voz silenciosa ordenara también una detención en el flujo del tiempo⁴⁴.

Como si el poder de ese silencio congelara igualmente el ruido del río incesante del devenir, no en vano el artista John Cage tituló su obra sobre el silencio “4’ 33”, tiempo en el que en el auditorio no se escucha ningún sonido producido por el concertista, o éste se limita a interpretar una partitura hecha con grafías que expresan silencio en la notación musical. Aludiendo así, por la sumatoria de los segundos contenidos en esa cifra (273) al 0 absoluto, es decir, a esa condición en que la materia se congela y “nada se oye porque nada se mueve”, hipotética ruptura de cualquier sonido reconocible, esto ocurre a -273 °C o 0 grados Kelvin, que en física, conllevaría a esa suspensión total y completa de ruido, y por lo tanto, en su quietud abismal y magnífica, a la cesación del flujo del tiempo.

Ese juego entre silencio y ruido derivado del transcurso o suspensión de la temporalidad, puede asociarse también al juego entre percepción del tiempo y discurso de la consciencia o “monólogo interior” por un lado, y “silencio interior”, estado de meditación y detención de la sensación de la temporalidad. Lo que ocurre en este apartado es la cesación de la voz propia de Zarathustra, la irrupción de un silencio que no solo detiene o hace dudar, apenas un instante, el reloj de su vida; sino que le ordena alejarse de sus amigos y asumir otra voz, más severa. Finalmente, se verá que lo que ordena la voz muda es tomar la voz de mando, el rugido magnífico del León.

44 Hay una relación interesante, vía psicoanalítica, entre detención de la temporalidad y angustia (si ese instante sin voz continúa teniéndose por terrible y apesadumbrador), en unas conferencias de Colette Soler dictadas entre 2000 y 2001 se unen estos temas de manera explícita: “No solamente está el tiempo detenido, el abismo temporal, sino que también hay algo de la petrificación motriz de la angustia” (Soler, 2007, p. 40), la conexión es fecunda si consideramos el estudio biográfico de Werner Ross sobre Nietzsche, titulado justamente “El Águila angustiada”. Desandar la vía psicoanalítica de relacionamiento entre consciencia, sentimiento de culpa, remordimiento, moral de rebaño, angustia, descontento o malestar con la instauración de la cultura obligaría cotejar la *Genealogía de la Moral* [*Zur genealogie der Moral*] de Nietzsche con el tardío (1930) *Malestar en la Cultura* [*Das Unbehagen in der Kultur*] de Sigmund Freud. Otra conexión entre suspensión del tiempo y angustia puede hacerse desde el relato “El milagro secreto” de Jorge Luis Borges (1989, pp. 508-514), en el que en las últimas líneas el protagonista sufre un síncope temporal en el que se congela igualmente el orden de los acontecimientos, todo queda detenido y un año de tiempo “psicológico” se inserta imperceptiblemente en el flujo temporal “objetivo”: “El universo físico se detuvo. Las armas convergían sobre Hladik, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladik ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto. Pensó estoy loco. Pensó El tiempo se ha detenido*” (Borges, 1989, p. 512).



J. Bosco, *el Jardín de las delicias*, *tabla derecha*, detalle. Fuente: Bosing (2007, p. 59).

En este detalle, aún pixelado y emborronado dado el *zoom* necesario para apreciarlo, la figura suplicada trata en vano de taparse los oídos para aminorar o atenuar algo del estruendo pesadillesco que la rodea, como Zaratustra ha intentado evadirse de la voz cuyo trastorno lo conmina a anunciar a los hombres la doctrina también pesadillesca del eterno retorno.

Este carácter particular del sentido del oído, que a diferencia de la visión no puede ser insensibilizado como cuando cerramos los ojos, ha sido trabajado por Michel Chion en su obra *El sonido* (1999, *passim*), extrayendo las consecuencias para lo que el llama “bucle audiofonatorio” indisolublemente ligado a un continuo perceptivo audiovisual en el que los estímulos auditivos tienen la odiosa particularidad de no cesar como cuando apartamos la vista de un objeto o escena insoportable. Al carecer de párpados el tímpano o de una obstrucción que pueda manejarse a voluntad, la entrada del sonido apenas puede ser modulada por el sujeto que percibe, lo que le dificulta mucho más aislarse del entorno acústico. En tal sentido se ve nuevamente el anterior detalle en un contexto un poco más amplio:



J. Bosco, *El Jardín de las Delicias*. Fuente: Bosing (2007, p. 59).

Ahora se pueden apreciar otras circunstancias de martirización ligadas a la hipertrofia de ciertos instrumentos musicales devenidos monstruosos aparatos de tortura. En el amontonamiento figurativo del escenario el aire parece cargado con una vibración amenazante y ensordecedora, algunos críticos han hablado de “infierno musical” al intentar describir este retablo del *Jardín de las delicias*, situación acorde a la narración de una voz estridente en su mudez, también allí donde nada puede hacerse para sustraerse o atemperar algo de ese pandemónium de sonidos rimbombantes y enloquecedores.

En este infernal escenario orquestado por El Bosco el volumen de la música —si hay tal— parece sobrepasar el umbral de lo soportable, pero para que tal cosa ocurra es una condición indefectible que el tiempo continúe su curso, vale decir, los dolores que apreciamos en la imagen se dan porque hay un *continuum* perceptivo que se torna endiabladamente fuerte, sin pausa ni respiro alguno, pero a la vez lo intolerable de ese tormento hace pensar en una duración infinita del mismo, una detención en el paroxismo agudo del dolor y del pasmo, un alargamiento infinito del instante del chillido más arduo.

Hallamos un excelente ejemplo de lo anterior en una pequeña fábula de Edgar Allan Poe (1809-1849), tan pertinente en estas atmósferas de suplicio y de pesadilla, pero también en la rara suspensión o puesta en paréntesis de los criterios habituales para asignarle un sentido a los acontecimientos, especialmente en el pasaje del relato de Zaratustra que nos ocupa.

El cuento se titula “Silencio, una fábula”, y desde las primeras líneas que sirven además de epígrafe a este capítulo, encontramos una situación narrativa contada por el demonio, daimon o entidad que asume el punto de vista de quien ha presenciado los hechos: “la región de que hablo es una lúgubre [dreary] región en Libia, a orillas del río Zaire” (Poe, 2010, p. 423).

El escenario describe un mundo en extremo ruidoso, “Y allá no hay calma ni silencio [and there is no quiet there, nor silence][...] Y los altos árboles primitivos oscilan de un lado a otro con un potente resonar [with a crashing and mighty sound][...] Y en lo alto, con un agudo sonido susurrante [rustling and loud noise], las nubes grises corren por siempre hacia el oeste, hasta rodar en cataratas sobre las ígneas paredes del horizonte” (Ibid, p. 424), toda una fanfarria de sonidos que no se extinguen nunca, donde el más mínimo zumbido se trenza en un *crescendo* abigarrado y extenuante.

Sobre tal decorado o paisaje sonoro aparece una figura de rasgos ambiguos: “Y miré hacia arriba y en lo alto de la roca había un hombre [...] Y el hombre era alto y majestuoso [tall and stately in form] y estaba cubierto desde los hombros a los pies con la toga de la antigua Roma”, el demonio trata infructuosamente de perturbar a esta criatura propiciando toda suerte de ruidos desasosegantes, pero la criatura siempre permanece impertérrita: “Y el hombre tembló en la soledad [trembled in the

solitude], pero la noche transcurría [but the night waned] y él continuaba sentado sobre la roca” (Poe, 2010, p. 425). Parece que el hilo narrativo pende de la extraña inscripción que fantasmáticamente apareció a la luz de la luna sobre una roca, “en su faz había caracteres grabados en la piedra [...] Y me volvía a la marisma cuando la luna brilló con un rojo más intenso, y al volverme y mirar otra vez hacia la roca y los caracteres vi que los caracteres decían DESOLACIÓN”.

Finalmente, en una última argucia de este demonio embaucador, impaciente ante el enigma de la figura inalterable a pesar de sus embustes (primero el grito de los hipopótamos y Behemots y luego el desencadenamiento de una tormenta poderosa) y por suerte del hechizo de silencio que lanza sobre el mundo, logra sumir la escena en la tranquilidad más inquietante: “Entonces me encolericé y maldije, con la maldición del *silencio* [the curse of *silence*], el río y los nenúfares y el viento y la floresta y el cielo y el trueno y los suspiros de los nenúfares. Y quedaron malditos [became accursed] y *se callaron* [and were still]”, el curso de los acontecimientos cambia para hundir la situación en una quietud escalofriante:

Y la luna cesó de trepar hacia el cielo, y el trueno murió, y el rayo no tuvo ya luz, y las nubes se suspendieron inmóviles [hung motionless], y las aguas bajaron a su nivel y se estacionaron [remained], y los árboles dejaron de balancearse, y los nenúfares ya no suspiraron y no se oyó más el murmullo que nacía de ellos [the murmur was heard no longer from among them], ni la menor sombra de sonido [nor any shadow of sound] en todo el vasto desierto ilimitado. Y miré los caracteres de la roca, y habían cambiado, y los caracteres decían: SILENCIO. (Poe, 2010, p. 426)

Lo que no habían logrado los estridentes artificios lo logra el hielo derivado de esta magia silenciosa ante la cual finalmente desaparece la extraña figura que tanto intrigó al demonio, justo cuando “nada se oye porque nada se mueve”, como en el cuadro del infierno del Bosco, al momento de plasmar el horror mayúsculo todo se detiene, condición de toda pintura es ese momento de instantaneidad capturado en este caso sobre el retablo; en otro detalle más amplio del mismo cuadro vemos otras figuras que por efecto de su fijación en el cuadro mismo, comunican algo de este efecto de pausa, quietud o detención extrema:



J. Bosco, *El Jardín de las Delicias*, panel derecho, detalle.

Volviendo a la fábula de Poe, y como en esta pululación de siluetas congeladas en el cuadro del Bosco, se tiene que es ese silencio sepulcral el que sirve de colofón a la historia, el que generado por la magia daemónica maldice de indecisa luz y *vibrato* todos los elementos antes agitados del paisaje.

Puede ubicarse allí la emergencia de la voz silenciosa, parpadeo temporal, tiempo sin tiempo asignable, solo entonces la figura se aterra como el conmocionado Zaratustra ante las invectivas de la voz que es como la negación de una voz (que se oye porque transcurre en el tiempo y genera una vibración del aire capaz de ser percibida): “Y mis ojos cayeron sobre el rostro de aquel hombre, y su rostro estaba pálido [and his countenance was wan with terror]” (Poe, 2010, p. 426).

Lo aterrador es el vacío que tal imponente y majestuoso silencio alza a su alrededor. En conexión clara con el tema del silencio y la voz de fino y aterrador silencio que asusta a Zaratustra, esa atmósfera suspendida finaliza súbitamente la historia: “la fábula que me contó el Demonio, que se sentaba a mi lado a la sombra de la tumba [in the shadow of the tomb], es la más asombrosa [the most wonderful] de todas” (Poe, 2010, p. 427).



J. Bosco, *El Jardín de las Delicias*, panel derecho, detalle.

De la extraña y sugerente fábula de Poe, plagada de simbolismos concernientes a la concatenación y súbita torsión en las situaciones en un relato, de la mano de la interacción daimónica entre ruido, silencio, voz y suspensión de la voz dulce o desesperante de un demonio o murmullo interno, se pasa, a través de la interpretación que se intenta del también rebotante de simbolismos y alegorías cuadro de Jerónimo Bosco, al tema de la pululación y desdoblamiento de las voces en F. Nietzsche.

Se sostiene, de acuerdo con estas, no del todo “cuerdas” ideas, que de la multiplicidad de voces de Nietzsche, Zaratustra es una de ellas, y en cuanto personaje literario, a su vez Zaratustra está habitado por una multitud, un enjambre de voces, que como innegables configuraciones vitales de la voluntad de poder, *luchan por la supremacía* en su consciencia.

Testimonio de estas batallas es el apartado “La más silenciosa de todas las horas”, en el que claramente la voz del silencio es la más fuerte, doblegando incluso el deseo de Zaratustra de permanecer un poco más en la compañía de sus amigos. Aquí se muestra por primera vez algo del mundo interior de Zaratustra, en el que el dramatismo y la fuerza de un silencio irrenunciable anuncia el poder supremo de ese otro pensamiento silencioso, que es el eterno retorno, y que también se resiste a ser dicho y que tiene igualmente la virtud de transformar a quien lo posee.

Resulta llamativo invocar, a guisa de ejemplo, paradójal resonancia o raro sincronismo de ideas, proveniente de un campo radicalmente diferente⁴⁵, la experiencia del antropólogo Carlos Castaneda, catalogada como “parar el mundo” [stopping the world], referida también a la cesación o congelamiento de las interpretaciones que conformaban su visión “occidental” de mundo:

Me quedé allí, en estado de éxtasis, durante lo que pareció un tiempo interminable, todo debe haber durado solo unos minutos, acaso el tiempo que brilló el sol antes de llegar al horizonte, pero para mí fue la eternidad. Sentía que algo tibio y confortante brotaba del mundo y de mi propio cuerpo. Supe haber descubierto un secreto. Era tan sencillo. Experimentaba un torrente desconocido de sentimientos. Nunca en toda mi vida había tenido tal euforia divina, tal paz, tan amplio alcance, y sin embargo no me era posible traducir el secreto a palabras, ni siquiera a pensamientos, pero mi cuerpo lo conocía, (Castaneda, 1977, p. 346, subrayado fuera del texto)⁴⁶.

Hemos subrayado deliberadamente las expresiones del texto en que es más patente la semejanza con la experiencia de Zaratustra, la dificultad de llevar lo ocurrido al discurso lineal, y la total ausencia de un horizonte cronológico que de sentido al acontecimiento. Continuando el comentario de La más silenciosa de todas las horas [*der stillste Stunde*], en resonancia suspensiva con la experiencia “de consciencia alterada” que acaba de hacer su silenciosa aparición, y en consonancia con la idea de cesación o interrupción del orden de la temporalidad en la experiencia de Castaneda o según la demoníaca fábula de Poe, dice de nuevo Zaratustra: “Entonces algo me habló sin voz: ¿Lo sabes, Zaratustra?” (Nietzsche, 2006, p. 219).

Lo que sigue hasta el final del apartado es una delirante conversación de una voz sin voz, de un discurso hecho de silencio con Zaratustra. Este discurso sin voz puede tomarse como un pensamiento, que si no se enuncia siempre será silencioso, en el interior de la mente en que se presenta; pero también puede tratarse de este transcurso sin transcurso, en el que *nada se oye porque nada se mueve* del que se hablaba anteriormente, es decir, lo que le dice la voz sin sonido a Zaratustra no es un discurso como tal, sino *la suspensión de todo discurso*.

No se trata simplemente del silencio connatural de todo pensamiento que no se verbaliza, sino de la ausencia misma de verbalización en el congelamiento temporal que implica lo que habla (la voz más mínima como voz mayúscula). Por ello lo que

45 En este caso la cesación temporal llamada “parar el mundo” [stopping the world], surge del seno de la cosmovisión indígena tolteca en mesoamérica, arte del acecho del viejo anciano Juan Matus a su académico discípulo Carlos Castaneda.

46 La versión original reza: “I stayed on the hilltop in a state of ecstasy for what appeared to be an endless time, yet the whole event may have lasted only a few minutes, perhaps only as long as the sun shone before it reached the horizon, but to me it seemed an endless time. I felt something warm and soothing oozing out of the world and out of my own body. I knew I had discovered a secret. It was so simple. I experienced an unknown flood of feelings. Never in my life had I had such a divine euphoria, such peace, such an encompassing grasp, and yet I could not put the discovered secret into words, or even into thoughts, but my body knew it” (Castaneda, 1972, p. 298, subrayado añadido).

dice tiene la mayor relevancia; no es una idea más en el parloteo inacabable del sujeto siempre hablándose a sí mismo, sino que como en el caso del eterno retorno, es la voz de un Acontecimiento que resiste todo intento de ser expresado o plasmado en la linealidad cronológica de un discurso con fin y comienzo.

Aquí se trata de otra cosa, por eso el poder absolutamente invencible de esa voz de “fino silencio”, la más delicada e imperceptible es también la ingobernable, la más poderosa. En el primer tomo de su seminario *La bestia y el soberano*, comentando justo este pasaje del Zaratustra, ha dicho Jacques Derrida: “recuerden ustedes lo que dice Nietzsche al respecto— el más débil puede ser más fuerte que el más fuerte” (Derrida, 2010, p. 309)⁴⁷.

Ante la reticencia temerosa de Zaratustra, su indecisión y su titubeo, su airada e incombustible voz y Señora dice: “¡Qué importas tú, Zaratustra! ¡Di tu palabra y hazte pedazos!” (Nietzsche, 2006, p. 218). Se subraya porque aquí se aprecia el meollo o punto álgido de la cuestión, en medio de la quietud extrema generada por la falta de temporalidad, ante el miedo de Zaratustra a decir aquello que está por encima de lo decible, a traducir en palabras el espesor de angustia de ese instante de supremo inacabable silencio, como hemos indicado, ese lapso entre el sueño y la vigilia, que ahora tiene un carácter de pesadilla, es la misma voz la que ordena expresarlo aún a costa de la supervivencia biológica de Zaratustra.

Ese “hacerse pedazos” es la ruptura de la continuidad del mundo de todos los días, es el hacerse añicos de una identidad basada en el principio de causa y efecto, donde el sujeto se afirma en una cronología de sucesos ordenados y jerarquizados.



J. Bosco, *El Jardín de las Delicias*, panel derecho, detalle. Fuente: Bosing (2007, p. 59).

47 El original francés reza: “rappelez vous ce qu’en dit Nietzsche, le plus faible peut être plus fort que le plus fort” (Derrida, 2008, p. 348).

Lo que implica la voz silenciosa, su mandato terrible es quebrar cualquier suposición sobre la continuidad temporal que garantiza la identidad del sujeto, como la figura que aquí aparece crucificada y por ende suspendida (por el envés) en el encordado de un agigantado y desmesurado instrumento musical, siempre en la instantánea visual del infierno del Bosco.

Lo que ocasiona la irrupción de la magia silenciosa del demonio en el cuento de E. A. Poe, así como lo que vive el antropólogo Carlos Castaneda en el pasaje antes transcrito, es esa indescriptible ruptura, lo que logra la voz irritada e imperceptiblemente atronadora de la hora silenciosa en *Así habló Zaratustra es hacer saltar el mecanismo temporal de la consciencia*.

Así también le ocurre a Zaratustra en esta escena, allí donde disruptivamente emerge una alteridad radical capaz de tornar insostenible el fundamento mismo de la imagen del mundo y de sí mismo del sujeto que sufre el trastorno, y esto de la forma más imperceptible, sin ruido excesivo ni conmociones grandilocuentes. Más adelante, en la segunda parte de este capítulo, se regresará al peligro de muerte en que pone esta palabra a quien la dice, a quien se atreve a enunciarla, porque es la conexión que lleva a la *parrhesía* como forma de enunciación de la verdad, que para Foucault no puede ejercerse sin riesgo, sin hacer temblar el estatus del enunciador.

Nuevamente en “La más silenciosa de todas las horas”, dice así Zaratustra intentando relatar su conversación con esa irritada señora que parece un demonio empeñado en sacudir cualquier confort existencial, una voz dispuesta a derrumbar la autosatisfecha imagen de sí mismo que pueda aún albergar Zaratustra:

Entonces algo me habló de nuevo sin voz: “¡Qué importa su burla! Tú eres uno que ha olvidado el obedecer: ¡ahora debes mandar!

¿No sabes *quién* es el más necesario de todos? El que manda grandes cosas.

Realizar grandes cosas es difícil: pero más difícil es mandarlas.

Esto es lo más imperdonable⁴⁸ en ti: tienes poder y no quieres dominar”.

Y yo respondí: “Me falta la voz del león para mandar”.

Si se atiende o da poder a la voz de Ronald Hayman, quien titula su trabajo precisamente “Nietzsche’s voices” se encuentran afirmaciones reveladoras sobre estos tópicos: “escribir [para Nietzsche] era a menudo algo así como confiarse al dictado de una voz interna” (Hayman, 1998, p. 15), y luego: “En vez de escuchar una única voz interior. Nietzsche escuchaba varias, y los desacuerdos entre ellas, con frecuencia eran vehementes” (Hayman, 1998, p. 18).

48 Esta acusación de la voz poderosamente muda a Zaratustra, alude a una falta primordial, una suerte de “pecado” cometido al negarse a mandar, a enseñorearse de sí mismo, lo cual permitiría enlazar estas ideas con afirmaciones freudianas en *El Malestar en la Cultura*, que ubican la emergencia de la cultura al lado de la aparición del *superyo* del aparato psíquico de cada individuo, también relacionado con el sentido de culpa al haber cometido una falta. Calificar esta falta como “imperdonable” por parte de la voz muda y tirana de Zaratustra también permite realizar este paralelo.

Nuevamente se aprecia cómo hay un combate o lucha en el interior de Nietzsche por la supremacía y mando de su propia consciencia, en el apartado en comento esta supremacía correspondería a la voz del León, en la que la dialéctica u oposición paradójica entre poderoso rugido y fino paso de paloma es más evidente que nunca.

Como en “Silencio” de Edgar Allan Poe, el demonio se bate con todo para menoscabar la linealidad temporal en que se sostiene la idea de sí mismo del narrador, la presuposición de un orden de continuidad fijo e irreversible sobre el cual inscribir los acontecimientos: “Cuando Nietzsche escuchaba voces en su cabeza, se interesaba menos en dejar constancia del conflicto que en dramatizar el proceso de conquista de sí que parecía no cesar en su interior [...] Nietzsche quería infringir la ley, destronar al juez, enterrar al dios, asumir el control de la voz didáctica que no podía acallar” (Hayman, 1998, p. 18), continúa afirmando este autor en clara consonancia con este análisis, involucrando también la dimensión iconoclasta tan propia de Nietzsche⁴⁹, ese demonio como voz silenciosa o libreto mental personificaría la tendencia — irresistible para Nietzsche— a sobreponerse y desautorizar cualquier coerción moral, cualquier mandato o “última palabra” que quisiera acallar la pluralidad creativa de voces o perspectivas sobre el mundo.

Sobre la contraposición en el carácter y volumen de estas voces, ha escrito Jacques Derrida en el seminario que mencionábamos: “Esa hora del silencio supremo toma la palabra [prend la parole], me habla [elle me parle], se dirige a mí y es la mía, es mi hora, me habló ayer —dice—, me susurra en el hueco del oído [elle me murmure au creux de l'oreille], está muy cerca de mí [elle est au plus proche de moi], como dentro de mí [comme en moi], como la voz del otro dentro de mí [comme la voix de l'autre en moi], como mi voz del otro [comme ma voix de l'autre], (Derrida, 2010, p. 21).

Se tiene aquí la idea de que la voz silenciosa es absolutamente personal, antitéticamente a la explosión o ruptura de la identidad que implica, o por ello mismo, la voz silenciosa es lo que define al sujeto, es aquello que es más cercano, próximo o íntimo, ese “otro dentro de cada cual” que como en la locución lacaniana “éxtimo” conjuga lo externo y lo íntimo al ritmo de una voz extrañante, vagamente familiar, pero insustituiblemente propia.

Un fantasma, lo *unheimliche*, el daimon que es el sujeto y lo consume y no acaba nunca de querer *transmutarlo*. Se trataría también de un avatar de la voz del “animal interior” abordada al final del primer capítulo.

49 Una cita más a este autor emparenta las ideas expresadas en esta entrega con las de TEMPORALIDAD Y BESTIALIDAD del capítulo anterior: “En los escritos de Nietzsche sobre la retórica, se describe a un ser mítico y primitivo con cien cabezas que podían hablar entre sí. Al comprender que era posible continuar ese diálogo, la criatura se desintegra en seres individuales a sabiendas de que no perdería su unidad original. A Nietzsche le gustaba esta idea de que todos somos fragmentos de lo que alguna vez fue una única y enorme criatura” (Hayman, 1998, p. 19). Subrayamos nosotros para acentuar el carácter monstruoso por lo gigante de tal inverosímil “criatura”.



J. Bosco, *El Jardín de las Delicias*, panel derecho, detalle. Fuente: Bosing (1997, p. 59).

Una suerte de murmullo acariciador, al igual que insoportable en su interminable parloteo, como el padecido o gozado por las “almas” condenadas al musical y exquisitamente abismal infierno de Jerónimo Bosco, es la voz que enrarece a Zaratustra de sus propios rasgos, ya que solo en una infinita cercanía podría llegar a escuchar una voz tan minúscula.

Una voz tan poderosamente minúscula, expresada en un tono susurrante lleva hasta el paroxismo la enloquecedora idea de un “otro” parlanchín y vanilocuente “instalado” en la mente de cada uno⁵⁰, una tirana hiper sutil que *seduce desde dentro*, si se sigue a Derrida en la voz de su conferencia tenemos:

La voz silenciosa le manda mandar [la voix silencieuse lui commande de commander], pero mandar en silencio [commander en silence], convertirse en soberano [devenir souverain], aprender a mandar [d'apprendre á commander], dar órdenes (befehlen) [à donner des ordres], y aprender a mandar en silencio, aprendiendo que el silencio, la orden silenciosa es la que manda y rige al mundo [l'ordre silencieux qui commande et mène le monde] (Derrida, 2010, p. 22; versión francesa, 2008, p. 22).

Nada más opuesto al tono brusco que en el apartado “De los Virtuosos” de la segunda parte de Zaratustra se exige para hablar al pueblo: “Con truenos y con celestes fuegos artificiales hay que hablar a los sentidos flojos y dormidos”. Solo para añadir enseguida “Pero la voz de la belleza habla quedo: solo se desliza en las almas más despiertas” (Nietzsche, 2006, p. 147).

En este “hablar quedo” percibimos la delicadeza inmaculada y prístina de una voz dotada de una estética peculiar, una voz que no rehúsa su poder y se atreve a mandar, una voz que en todo caso siempre pone al filo del precipicio a quien es su portador, su instrumento o su soporte físico.

Riesgo que corre quien en lo más silencioso y angustiante de sus procesos mentales escucha atentamente los dictados de una voz a la vez propia y ajena, como Zaratustra que encuentra así el sentido de sus actos y de su deambular en el mundo

50 En la tercera parte de este texto se desarrollará esta idea.

al proclamarse profeta del eterno retorno, al asumir una voz no más verdadera o “auténtica”, como si la consistencia identitaria que exige un carácter inmovible fuera la única.

Tratando así de “encontrar” y no “inventar” la voz múltiple y señera que define a cada uno en la ilusión de la singularidad; sino una voz preñada del abismo en que ha sido enunciada, oída e indefectiblemente seguida, obedecida sin reservas, surgida de ese instante de quietud que no deja de aproximarse a la suspensión del orden temporal y que tanto tiene que decir a la idea de tiempo como inagotable fluir unidireccional en la historiografía y en la “experiencia subjetiva” de la modernidad.

Se agrupan de esta suerte las salpicadas intuiciones de esta primera parte haciendo referencia justamente a la idea de tiempo que expresa la historiografía de la modernidad, en cuya escritura no caben fábulas como las de Poe o Borges, ni protocolos de experiencia intercultural como el del Carlos Castaneda, tampoco experimentos como el de John Cage, y mucho menos relatos poético-filosóficos como *Así habló Zaratustra*.

Textos y acciones que al resonar paradójicamente con imágenes como las del Bosco o Max Ernst, contribuyen a enriquecer el debate sobre la plantilla de cronologización en que inscribimos los acontecimientos del pasado considerados “verdaderos” o “científicamente elaborados”, según la Historia sigue arrogándose la capacidad de contar el pasado de una manera fiable y clara e indubitablemente diferenciada de fábulas o relatos ficcionales.

Por eso, lo que le ocurre a Zaratustra conteniendo con ese silencio de tiempo puro y voz recia e inaudible, es de tanta relevancia en un debate sobre los presupuestos epistemológicos que animan al historiador o al investigador en “ciencias” sociales. Se trata de esquemas categoriales dimanantes de una forma de ver el mundo surgida en la modernidad y asediada permanentemente por voces e instancias espectrales como la de Zaratustra y Nietzsche mismo.

Ensondecadores susurros que no cesan de desdibujar límites ontológicos dados por obvios en la tarea de escribir la historia y el pasado de cada sujeto y figurar una representación de los hechos del pasado. Como si en la mente del historiador una caterva de voces también batallara dando origen a un conflicto del cual da sintomática cuenta el relato histórico, en su pretensión de conjurar al fantasma o el irreparable desgarrón de una suspensión radical de las continuidades temporales tenidas por evidentes.

Es aquí donde los aportes de Zaratustra más parecen provenir del mundo onírico, como textualmente se afirma en “La más silenciosa de todas las horas”, también señalada procedencia surrealista en las fuentes de un pintor como Jerónimo Bosco, planteando así cuestionamientos sobre la forma en que se tejen los elementos narrativos por parte del historiador, ya que en la perspectiva (umbrátil, nebulosa y nunca carente de un fuerte impulso imaginativo) de la literatura citada en este apartado, constituye un empobrecimiento mayúsculo dejar de lado *otras concepciones de la temporalidad*.

Sensibilidades de seguro ajenas a la lógica y axiomática del discurso científico, pertenecientes a él y simultáneamente incompatibles a sus dogmáticos postulados, incomodando la tranquilidad de una percepción de la realidad deudora de una maqueta de explicaciones que se desentiende de posibilidades artísticas, plásticas en el sentido de potenciar un devenir creativo como el que infatigablemente enseña Nietzsche en escenas como la de Zarathustra amenazadoramente reconfortado por su voz más propia y expropiadora.

En un verdadero reclamo contra la linealidad y llaneza de los presupuestos que distinguen el trabajo historiográfico —y en últimas la experiencia del tiempo de todos— de la desbordada inventiva “literaria” o “poética”, pero que también encajonan nuestra visión de los eventos del pasado según una única voz prepotente, confeccionando una narrativa hostil al encanto y la pesadilla del “eterno retorno”, por ejemplo, tristemente encerrada en una cronología excluyente y asfixiante sin concesiones.

3.2. FOUCAULT, LA *PARRHESÍA* Y NIETZSCHE

La *parrhesía* es pues cierta manera de hablar.
Más precisamente es una manera de decir la verdad
(Foucault, 2009, p. 82).

La *parrhesía* es una virtud,
un deber y una técnica que debemos encontrar en quien dirige la consciencia de los otros
y los ayuda a constituir su relación consigo mismos
(Foucault, 2009, p. 59).

Abordando ya la relación entre Michel Foucault y Friedrich Nietzsche anunciada al comenzar este capítulo, resulta de entrada muy ilustrativa la cita que en el estudio preliminar a los ensayos compilados bajo el título “Tecnologías del Yo”, hace Miguel Morey a una entrevista publicada en 1975 sobre el tema de la prisión (en la que se abordan puntos de su metodología de trabajo), allí dice Michel Foucault: “si yo fuera pretencioso, pondría como título general de lo que hago: genealogía de la moral” (Foucault, 1996, p. 19).

El sentido de esta afirmación se comprende a la luz de esta pregunta, aparecida en la contraportada de la primera edición francesa de *Vigiliar y castigar*: “¿puede hacerse la genealogía de la moral moderna a partir de una historia política de los cuerpos?” (Foucault, 1996, p. 19).

De esta manera queda conjurada una línea de continuidad que guía las investigaciones de ambos pensadores, además de esbozarse una preocupación de Foucault no solo por desplegar las intuiciones nietzscheanas en un ámbito

más contemporáneo⁵¹, sino por desplegar las posibilidades de sus intuiciones más desacralizadoras, como dice el mismo Miguel Morey: “sin ubicar tan estrechamente la obra de Foucault en el seno de una tradición filosófica a la que no pertenece, académicamente hablando, sino como Nietzsche, de un modo perverso” (Foucault, 1996, p. 29).

Volvamos al epígrafe de este acápite: “La *parrhesía* es pues cierta manera de hablar. Más precisamente es una manera de decir la verdad” (Foucault, 2009, p. 82). Se tiene aquí un ejemplo del tipo de investigaciones que llevaron a Foucault a interesarse por la Grecia clásica⁵². Rastreando este concepto justamente, se había adelantado que el vocablo *aleturgia* condensaba los intereses investigativos del último periodo filosófico de Michel Foucault, particularmente en sus clases del Collège de France, quien tituló los cursos de los dos últimos años (1983-1984): “El gobierno de sí y de los otros” y “El coraje de la Verdad”.



William Blake, *Milton y el espíritu de Platón*, hacia 1816, acuarela. Fuente: Roob (1997, p. 626).

Queremos abordar esta lectura dejando que las ideas se encanten con el tema de la voz, su cadencia melodiosa o el signo de su estridencia; este dibujo de William Blake, cuyas ilustraciones del *Libro de Urizen* se habían visto anteriormente, permite imaginar a Milton (en el centro, sentado) escuchando la voz del espíritu aliado que lo visita.

Alrededor de la cabeza del personaje central (Milton) giran unos aéreos homúnculos como revoloteantes ideas que inspira la presencia fantasmal del maestro. Todo el espacio se halla poblado de ondulatorias formas como hombrecillos escapados de alguna lámpara maravillosa, en cuanto genios divagantes y por su blancura espectrales.

El gesto de Milton con la mano sobre la frente recuerda “el pensador” que luego en el siglo XIX esculpirá Auguste Rodin, las cavilaciones de este se han hecho visibles por

51 El material obligado al respecto sigue siendo “Nietzsche, la Genealogía, la Historia” (Foucault, 1979 y 2008) y en el que Foucault retoma un estilo de análisis genealógico que le permite continuar su proyecto arqueológico practicado en la Historia de la Locura, el Nacimiento de la Clínica y las Palabras y las Cosas. la explicitación metodológica de tal empresa la hallamos en *La arqueología del saber* (Foucault, 1997).

52 Desplazando, en la última parte de su vida, el interés de la época clásica (siglos XVII y XVIII) o del siglo XIX (*Vigilar y castigar*) hacia el periodo clásico de la Grecia antigua.

un momento mientras deambulan representaciones de la filosofía platónica alrededor. La paleta en tonos muy claros y sutiles amarillos crea también este entorno vaporoso, neblinoso en el que parece escucharse como voz de la consciencia lo que el maestro tocado de blanco, barbado y en actitud pedagógica dice al meditabundo discípulo. ¿Qué voz será aquella que ronda la cabeza del apesadumbrado pero concentrado Milton?, ¿cómo se distingue de la multitud de figuras que parecen hablar todas de algún aspecto de las ideas platónicas?, ¿se trata de una revelación, una consolación?, o por el contrario ¿encarnan grotescas ideas referidas a lo abigarrado y yuxtapuesto?

Una cita del seminario de Foucault parece acudir para clarificar estos interrogantes: “Dumézil quiere mostrar que Apolo es, en cierto modo, la versión conforme a las normas, los cánones de la mitología griega, de una vieja entidad a la vez divina y abstracta que encontramos en los Vedas, y que es la voz misma” (Foucault, 2009, p. 137). Interpretar a Apolo como la voz misma implica un estudio mitológico y de semiótica comparada sobre las formas como los pueblos antiguos deificaron ciertas cualidades humanas.

Blake, en la acuarela que se analiza, representa a Platón *como una deidad*, pero en este caso empapada de una cualidad humana en particular: la posibilidad de la enunciación, del habla como tal. En esta parte de *El gobierno de sí y de los otros*, Foucault estudia las formas de hablar, las formas de habla atravesadas por esa *parrhesía* capaz de poner en peligro la vida del sujeto que así habla.

Particularmente el pensador francés se refiere al tono que un filósofo puede asumir ante un tirano, en el caso histórico de Platón ante el tirano de Siracusa en el siglo IV a. C., lo que le interesa a Foucault es *la actitud, la altivez, el valor* de aquel que se yergue frente al poderoso y le echa en cara sus defectos.



William Blake, Milton y el espíritu de Platón, detalle. Fuente: Roob (1997, p. 626).

Respecto a la imagen de Blake, a diferencia de la situación de una voz o palabra emitida por alguien en situación de inferioridad a un tirano o rey poderoso, aquí el que habla se halla en posición de enseñar, pero lo que interesa es lo que ocurre en la mente de quien escucha. Como en este detalle en que se aprecia mejor la extraña danza de figuras que se propone ver como la figuración de las voces acosando o reconfortando al sujeto⁵³.

El hecho de que el sujeto no las esté viendo de manera directa, sino que mantenga la mirada enfocada hacia un punto indeterminado hace pensar que las figuras de blanco no son estímulos visuales sino *auditivos*. Pero ¿en qué tono hablan estos minúsculos seres?, ¿acaso entablan en la mente del que escucha una suerte de lucha por la supremacía de la consciencia, como se decía a propósito de Nietzsche o de la voz de la hora más silenciosa conminando a Zaratustra a hablar como es debido?

Es viable recordar en este punto la sugerente hipótesis de Ronald Heyman en el sentido de ubicar la obra de Nietzsche como un resultado de cruentos enfrentamientos del arpegio o abanico de voces que lo habitaban, que lo desdoblaban y desbordaban, no tanto al mostrar cómo se daban esos debates “internos”, articulando una obra de teatro, por ejemplo, sino ambientando el modo como una voz en particular lograba la victoria, sacudiéndose —al exhibir más voluntad de poder— de otras competidoras menos creativas y vigorosas.

De ese carrusel vocinglero es factible hacerse una idea mirando con detalle la acuarela de Blake, pero sobre todo analizando el tono de la voz más potente, por la estrategia enunciativa que la emparenta con esa *parrhesía* que tanto obsesionó a Michel Foucault en la última parte de su vida.

Lo que se sostiene es que a partir de un modo de enunciación directamente relacionado con la *parrhesía* es que una voz se alza frente al batiburrillo desordenado o variopinto en la mente de Zaratustra, o del meditabundo Milton en la ilustración de Blake.

Esa voz le “echaría en cara” las verdades más escalofrantes al propio sujeto que las escucha, intimidándolo ya no desde la posición del maestro, sino incluso desde la modestia del súbdito menos fuerte, menos *aparentemente* fuerte, porque se verá cómo se desarrolla esta contraposición de voces en la consciencia del autor, donde la verdadera es la más apasionada e impersonal y no necesariamente la más estridente o ensordecedora.

Rastreando el uso de la palabra en múltiples textos antiguos, Foucault caracteriza la *parrhesía* como una cualidad particular de la voz, la escenificación de una voz

53 Cabría una relación con la exigencia de confesión que obliga a exteriorizar esas voces, a hablar y hablar siempre excesivamente de uno mismo, también la necesidad de un guía espiritual que en el cristianismo debe conocer los más leves movimientos del alma del dirigido, por eso afirma Foucault: “y en la propia espiritualidad cristiana, veremos que la parrhesia puede muy bien tener el sentido de la indiscreción, indiscreción que lleva a parlotear de todo acerca de uno mismo” (Foucault, 2009, p. 65).

que no teme sufrir las consecuencias, que no se retrotrae ni tiembla ante lo que desencadene si dice la verdad hasta sus últimas, incluso desagradables o hasta mortales, consecuencias.

Generalmente el enunciador es una persona del común, como en el caso de la tragedia “Ión” de Eurípides que Foucault analiza con sumo detalle, es una mujer insignificante la que se atreve a desenmascarar a Apolo, según la trama de la historia, tiene el valor de poner al desnudo una falta que el dios ha cometido en ella:

Con referencia a esa voz en la que, según decía el himno védico, se puede confiar, pues bien, acerca de esa voz que es la voz del dios, Eurípides [pregunta si] se puede tener confianza en ella o [si] no es menester que los hombres, los humanos, los mortales, y en este caso la mujer, eleven, contra la voz silenciosa del dios que no reconoce su paternidad, su propia voz. (Foucault, 2009, p. 139)

Nuevamente se escenifica *el conflicto de las voces*, el poderío de cada una para alzarse con la verdad. Una de ellas es la del dios que ha sido identificado con la voz misma, según Foucault citaba las investigaciones de Dumezil; o incluso la voz de un maestro (o “pastor” o incluso “gurú” o “iluminado”) que desde afuera pretende tener siempre la razón o exhibir la verdad al desnudo, como si se tratara tan solo de bajar la cabeza y repetir las verdades de la moral cristiana o de la recitación de algún catálogo moral o metafísico.

Nada de eso, en la escena de la tragedia que interesa a Foucault se trata de *confrontar*, de *combatir* contra el silencio que el dios de Delfos impone a Creúsa (su víctima y su contradictora mortal), acaso con *la voz más silenciosa*, la más miserable, la de una simple mortal que se atreve a desafiarlo:

El grito contra el oráculo que se niega a decir la verdad, contra el canto del dios que es indiferencia, descaro; una voz se alza. Una voz, otra vez. Como ven, siempre se trata de la voz, pero será la voz de una mujer la que, contra el canto jubiloso, alce el grito del dolor y la recriminación y, contra la reticencia del oráculo, proceda al enunciado brutal y público de la verdad. (Foucault, 2009, p. 139, subrayado fuera del texto)

Hay aquí todo un *certamen*, una lucha o competencia entre los diferentes actores de la tragedia, lo relevante es que la voz que habla es la voz del desvalido, de la víctima, una mujer violada, que rehúsa resignarse al obsecuente silencio que le impone la falocracia androcentrada del dios, y como la voz silenciosa de Zaratustra, también femenina y delicada, *impone todo el poder de su ausencia de poder*, suspende las certezas habituales e insta una temporalidad-otra.

También en el caso de Milton en el dibujo de Blake, se puede imaginar al discípulo enfrentando a la voz poderosa del maestro, no el apasionamiento o la terquedad de su “propia” voz, sino ese silencio espectral en que se diluyen las certezas morales de cualquier forma de dogmatismo.

Con esta estrategia se acallaría —en esa cesación o suspensión del tiempo y de todo ruido— la arrogancia auto-complacida de las verdades prefabricadas, insonorizando por efecto del congelamiento temporal del estado meditativo o del silencio de la más profunda medianoche la consistencia de una cierta visión del mundo, o una forma de narrar los acontecimientos del pasado al configurar una memoria de la que depende la identidad del sujeto.

Marta Cecilia Velez en su estudio *Las vírgenes energúmenas* ha reflexionado al respecto de la voz de las mujeres violentadas por el patriarcalismo mitológicamente fundado desde la Grecia clásica: “frente a los ejércitos y sus comandantes guerreros o frente a los pueblos y sus curas, ellas dejarán escapar palabras que son fuerza, intensidad, palabras eficaces, surgidas desde la profundidad hirviente de un alma en rebelión” (Vélez, 2004, p. 165).

En un libro que cuestiona, a nivel epistemológico, la estructura profunda del orden falocéntrico, M. C. Vélez poetiza acerca de la voz negada a las mujeres desde las tragedias de la Grecia clásica. Se considera que estas mujeres, al enfrentar el patriarcalismo en sus instancias más sórdidas y tenidas por sacras, no hicieron otra cosa que ejercer esa *parrhesía* como una tecnología del yo, como una forma de crearse a sí mismas más allá de los límites gramaticales y narrativos que les otorgaba su contexto histórico. Palabra valiente y desafiante, pero también palabra seductora⁵⁴ más allá del confort lingüístico propio de los esquemas de habla de cada época.



Max Ernst, Napoleon in the wilderness, 1941, detalle.

⁵⁴ Vale la pena aquí, hacer una referencia, hablando de *seducción*, a la palabra de un Zaratustra engañador: “En verdad, éste es mi consejo: ¡Alejaos de mí y guardaos de Zaratustra! Y aun mejor: ¡Avergonzaos de él! Tal vez os ha engañado (Nietzsche, 2006, p. 126).

Dotada de un raro instrumento cuya punta se transforma en un animal asombroso, se ve en este detalle de un cuadro pintado en 1941 por Max Ernst, una enigmática mujer entonando un cántico que permanece sordo y cifrado, tal como una de las energúmenas que Marta Cecilia Vélez ubica enfrentadas a la violencia ruidosa del Dios (Apolo). Es la delicadeza infrafina de estas mujeres la que logra vencer la omnisapiencia de sus palabras, aquí entenderíamos una dimensión importantísima de la *parrhesía* como modo de habla: no se trata de apabullar al poderoso gritando más, tampoco callando simplemente las iniquidades padecidas, sino justo *en el entre-dos de hablar* y callar hacer oír el espesor de un silencio más sutil instalado siempre en medio de cualquier discurso con pretensión de verdad.

Por eso, las mujeres *parrhesiastas* pueden visualizarse como sacerdotisas y músicas, está claro que la mujer que sostiene la suerte de saxofón híbrido que se aprecia en la imagen no abre sus labios, el efecto de flotación e imperceptible murmullo también se deriva de la inclinación de su cabeza y sus atavíos extravagantes y surrealistas, precisamente la estética de Max Ernst se hunde muy profundo en fuentes y divagaciones oníricas.

Como en un sueño se escucha el canto silencioso de esta musa y de inmediato se entiende por qué puede poner al desnudo las inconsistencias de las cacareadas verdades de un patriarcalismo excluyente, no tanto derrotándolo como dejando ver sus abismos e inconciliables contradicciones.

Una voz-música embriaga la escena y sus protagonistas (Apolo y Creúsa, o Platón y Milton, pero también Zaratustra y sus otras voces), fascina y adormece al sacudir de la manera más cruda el orden de presupuestos que habían determinado lo tenido infaliblemente por cierto.

En la tragedia de Eurípides es la paternidad del protagonista (Ión) impugnada por su violentada madre, pero de una forma más amplia se puede decir que se trata de la jerarquía de postulados que ordenan la percepción cotidiana de los eventos del pasado.

El sonido silencioso o la melodía en la voz de la extática mujer de la pintura de Ernst apunta en la misma dirección, desacomodar o desacostumbrar el discurso reificado por Apolo y su luminosa e incontrovertible presencia, y esto usando esa *parrhesía* tan emparentada entonces con el arte, con la expresión de un silencio elocuente e intimidante a un tiempo. En este teatro de la verdad, aleturgia, aparecen personajes singulares:

Todas aquellas en cuyas pupilas se ha instalado el dios Pan, pánicas que, cual bacantes, se saben poseídas por el furor, la euforia y el entusiasmo, mánticas que tienen en heredad de sus hermanas mayores la conmoción y el descentramiento de un mundo acostumbrado y dominado, y que cantan la muerte del tirano y del asesino, y señalan la indignancia de una lengua en la que su deseo no puede ser dicho. (Vélez, 2004, p. 156)

La estrategia del o la *parrhesiasta* es la estrategia de Zaratustra, aquel que arriesga todo por mantenerse fiel a una verdad profunda, una voz silenciosa e incontrastable, un pensamiento único y polivalente⁵⁵, una perspectiva crítica y estética sobre las cosas.

Aún a costa de no ser entendido, Zaratustra se despedaza enunciando su verdad, el pueblo se burla de él y no lo oye, tal como el mismo Nietzsche prefirió vivir en la más extrema soledad antes que complacer los oídos de sus contemporáneos. Frente a sus variopintas voces Nietzsche fue fiel hasta la muerte a la más áspera y orgullosa de ellas, como la visión del “Águila angustiada” de Werner Ross, Nietzsche otorgó relevancia a la voz de altiva soberanía, aun sabiendo que esto le costaría el vínculo con sus amigos y sus seres más cercanos.

Esto que se comentaba más extensamente en la parte dedicada a la soledumbre en el anterior capítulo, va a ser decisivo en este punto, la soledad como voz dominante en Zaratustra, como enunciación que utilizando la *parrhesía* termina dando al traste con el sentido común que llevaría a Nietzsche y a Zaratustra a buscar la compañía de otras personas, una mezcla de *parrhesía* y *anakhoresis* cuyo resultado es el aislamiento fecundo y creativo que posibilitó la escritura de *Así habló Zaratustra*.

Esa voz espectral que osó encarar la naturalidad u obvedad de las certezas morales del cristianismo o las evidencias irrefutables del discurso científico dominante, se insiste —en que no para sacar a la luz la voz “propia” o “verdadera”— sino para relativizar los fundamentos epistemológicos del orden del discurso históricamente vigente, a partir de la extrema experiencia de la soledad y el silencio captar el absurdo de una narrativa o metanarrativa alucinada con la idea de ser la única o la más verdadera, allí estaría esa *transvaloración* o transubstanciación de los valores más caros a la cosmovisión occidental emanada de la modernidad.

Si hay una resonancia entre *parrhesía* y heroísmo puede apreciarse en la vida del mismo Friedrich Nietzsche al asumir con pesados valentía las consecuencias de su soledad y seguir los dictados magníficos de su voz silenciosa, antes que someterse a los condicionamientos de los discursos dominantes.

Antes que prestar obediente escucha a los postulados de las meta-narrativas obvias, Nietzsche se emancipó de ellas con un gesto ambiguo. Entre encantado y enfecido rechazó ese “canto de sirenas” que lo habría convertido en un repetidor más del dogma científico o un heraldo de la moral del rebaño; resistiéndose a escuchar y repetir, glorificar o hacer la apología de las verdades o formas de interpretar la realidad en boga; igualmente rehusando complacer los hábitos de escucha de sus

55 Sobre el origen de los pensamientos en Nietzsche, encontramos estas líricas afirmaciones de Stephan Zweig: “sus pensamientos no vienen solamente de arriba, sino que son también el producto de una fiebre que quema su sangre excitada, de una fiebre que procede de sus nervios vibrantes, de sus sentidos no satisfechos, de todo su sentimiento vital” (Zweig, 1934, p. 246).

contemporáneos: “¿Acaso también tendría yo que llegar, en la franqueza [*parrhesía*] de mi narración, más allá de lo que resulta siempre agradable a los rigurosos hábitos de vuestros oídos?” (Nietzsche, 2003, p. 269, corchetes añadidos).

En el apartado final del prólogo, Zaratustra ha dicho que de sus dos animales heráldicos, únicos compañeros de camino, en caso de que la serpiente del conocimiento lo abandonara, preferiría mantenerse en el orgullo que simboliza la envergadura y la libertad grandilocuentes del águila: “y si alguna vez mi inteligencia me abandona —¡ay!, le gusta escapar volando!— ¡que mi orgullo continúe volando junto con mi tontería!” (Nietzsche, 2006, p. 49).

La serpiente viene a simbolizar una voz y el águila otra, más activa y menos sabia. Así como a la voz del cristianismo “instalado” en la mente de Nietzsche se oponían otras más juguetonas, incluyendo la de su *demonio tutelar*, como se caracteriza a Dionisio en el apartado 295 y penúltimo de *Más allá del bien y del mal*, ese “genio del corazón”⁵⁶ (Nietzsche, 2003, pp. 267-269) caracterizado por la sutileza y el silencio más que por el ruido excesivo. R. Safranski se refiere a este punto con estos términos:

El tema de la moral fue la obsesión de Nietzsche de por vida. Pensando sobre este tema, la relación fundamental del hombre se le reveló como una relación consigo mismo. El hombre, el dividido, puede comportarse y tiene que comportarse consigo mismo. No es un ser unísono, sino un ser dotado de muchas voces, condenado a hacer experimentos consigo mismo y que a la vez tiene esa oportunidad. (...) El pensamiento de Nietzsche responde a la suposición de la libertad. Está familiarizado con la multiplicidad de voces interiores, que sitúan al hombre ante la elección de cuál es la voz a la que quiere conferir fuerza determinante. (Safranski, 2009, p. 195, subrayado añadido)

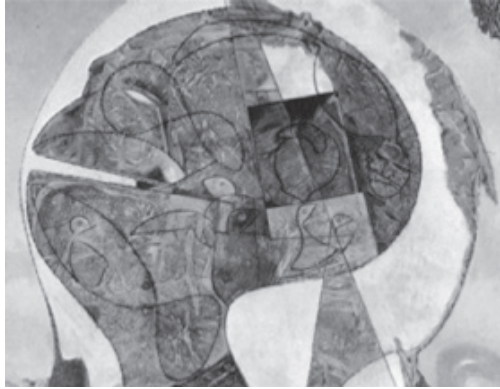
En el mismo sentido de conquista de sí mismo, el filósofo y biógrafo alemán concluye: “hemos de saber balancearnos sobre nuestras hendiduras y ser directores del barullo de las voces” (Safranski, 2009, p. 196). Pero esa dirección musical exigiría el ejercicio de una *parrhesía* capaz de doblar las pretensiones de dominación de los instrumentos, las voces o las líneas melódicas más obvias y estridentes, revelar el absurdo en que se fundamentan, como hiciera Creúsa en la tragedia que tanto interesó a Michel Foucault y en la que se escuchaba una manifestación de inconformidad y denuncia contra el Dios de la voz (Apolo).

Es así como esta voz sin voz se alzaría contra la deidad solar por excelencia, en una suerte de nocturno aullido, la voz múltiple, casi en sueños, de las mujeres silenciosas destrona el engaño orquestado, no sustituyéndolo por la “verdad histórica”, o por la “verdad” a secas, sino generando un juego de perspectivas que enriquece en su pluralidad las formas de valorar y constituir los eventos del pasado.

56 En la cuarta parte de este capítulo se hará una ampliación de esta idea, capital para la tesis que aquí se despliega.

Para apresurar una conclusión a este apartado, la voz de Foucault en su seminario del Collège de France parece la más poderosa, sutil y pertinente: “Me parece que la veridicidad nietzscheana consiste en una determinada manera de poner en juego esta noción cuyo origen remoto se encuentra en la noción de *parrhesía* (de decir veraz) como riesgo para la persona misma que la enuncia, como riesgo aceptado por quien la enuncia” (Foucault, 2009, p. 82).

3.3. PARÁSITOS Y VOCES INTERNAS



Max Ernst, Old Father Rhine, 1953, detalle.

De una manera que confunde el delirio, la megalomanía y claros brotes sicopatológicos, Nietzsche se hizo cargo de la diversidad inagotable y conflictiva de voces que escuchaba en su interior. Como ha sido señalado⁵⁷, aquel enero de 1889 que marcó el fin de su vida lúcida, estuvo precedido por el envío de una serie de cartas firmadas por personajes como Dionisio, Káiser Nietzsche o el crucificado.

De este desborde expresivo y psicótico se concluye que ese magma imaginal interno acabó desbordándolo y literalmente, como había predicho él mismo, “volviéndolo pedazos”. Recordemos su frase de *Ecce-homo*: “No soy un hombre, soy dinamita”.

Sea por la intensidad brutal, excesiva y despiadada de esta lucidez dionisiaca como sostiene Zweig en *La lucha contra el demonio*, o sea por el avance irreversible de alguna sífilis adquirida en su juventud, nadie puede objetar que el derrumbe casi cataclísmico de Nietzsche tuvo todos los visos de una dramaturgia cruel que es llevada hasta sus últimas consecuencias, una dramaturgia en que actuaron hasta la inconsciencia y el absurdo sus propias voces, por ello y en ese ánimo se formula la hipótesis no exenta de paranoia e irrealidad que sigue a continuación.

⁵⁷ “Al no tener ya el control editorial sobre las afirmaciones hechas por las voces en su cabeza, no podía estar muy seguro de su identidad” (Hayman, 1998, pp. 62-63).

Examinando el interior de la grotesca cabeza que Max Ernst bautizó como “Father Rhine”, se tornan visibles ciertas extrañas figuras que se ven como a trasluz o por efecto de una espectrografía o parasitografía. Amorfos seres se ubican casi como parásitos en su cabeza, una fauna o vegetación inmaterial quizá, inconsciente o solo a medias percibida.

Nuevamente recordando la filiación surrealista de la pintura de Ernst, es posible imaginar esta cabeza cubierta o rodeada por un halo azul que es como una burbuja y dentro de la cual se ve una instantánea de las actividades mentales del sujeto. Se trataría de la depredación despiadada de unas ideas por otras, como acabamos de decir respecto a Friedrich Nietzsche, una mente atravesada por líneas que marcan contradicciones umbrátiles en su pensamiento, paradojas insolubles y demenciales, acudiendo a una estética infantil, se dibuja la ebullición de formas híbridas, toscamente elaboradas, ingenuas incluso.

Esta imagen será como una especie de mapa en las elucubraciones a las que se prestará oído en este apartado, sosteniendo que el estallido sico-patológico final de Nietzsche es suficientemente ilustrativo de la perspectiva —no exenta de paranoia— de las voces internas como parásitos.

Casi como un comentario del refrán popular que habla de “meter cucarachas en la cabeza” de alguien, el cuadro de Ernst capta un momento fugaz de ese proceso. Casi vemos el serpentear de esos bichos deslizándose ominosamente en su consciencia, su murmullo insidioso o sus grandilocuentes ideas, la fatalidad de una ocurrencia como el “eterno retorno” que le costó la salud mental al mismo Nietzsche, pero también la dulzura de voces femeninas expresadas en los arrobantes poemas incluidos en los “ditirambos de Dionisio”.

Fraseos y evocaciones capaces de transformar a quien hospeda tales ideas en sí mismo, pero también de destruir al contagiado por ellas, como si en el parloteo incesante de la consciencia intervinieran esas diminutas criaturas o vaguedades o siluetas que vemos en este cuadro de Ernst. Una asamblea delirante de voces que, entre la megalomanía y el vértigo, habrían conducido a esa suerte de mortífero “brote sicótico” que padeció Nietzsche en Turín en 1899.

Entidades e incorporealidades susurrantes capaces de extasiar a quien las padece, las goza como al canto de las sirenas, o las disfruta en un tal concierto balbuceante o recio. Encantando y desposeyendo también a quien propicia esa glosolalia improbable: la cabeza del ser de la imagen está como trastornada y desconectada del mundo externo gracias a la burbuja de pensamientos que la recubren. Se explorará algo de ese ambiente semántico sobrecargado, delicioso o exasperante.

Se propondrá una lectura tan delirante como el colapso mental de Nietzsche, del fenómeno de las “voces internas”. Se comenzará dando poder al encanto de las improbables o fantasiosas ideas del último texto de Carlos Castaneda “El lado activo del infinito”, cuyo título original en inglés es “The active side of infinity”, con el ánimo

de alumbrar una lectura creativa sobre el problema de la soberanía de sí y la voz silenciosa en *Así habló Zarathustra*.

En conversación con su nagual y maestro Juan Matus, Castaneda percibe un conflicto interior bien singular, al respecto sostiene:

Pero había otra voz dentro de mí, una voz que me llegaba desde una mayor profundidad, más distante, más débil. En medio de los ataques de diálogo familiar, me oí decir que era demasiado tarde para regresar. Pero no era en verdad mi voz o mis pensamientos los que experimentaba; era, mejor dicho, como una voz desconocida que decía que me había metido ya muy profundamente en el mundo de don Juan y que lo necesitaba más que al aire mismo. (Castaneda, 2000, p. 21)⁵⁸

Se aprecia que el punto que atormenta al autor es la posibilidad de dejar el mundo de don Juan, es decir, abandonar el aprendizaje de una sensibilidad, una cosmovisión, un modo de entender el mundo radicalmente distinto al que había aprendido como antropólogo de la UCLA.

Frente a la angustia que esta escisión interna causa en Castaneda, don Juan responde con tranquilidad: “Ésa es la voz de tu otra mente [That’s the voice of your other mind]” (Castaneda, 2000, p. 21). Sabemos bien que la idea de una multiplicidad de voces en nuestro interior no es nueva y puede ser rastreada incluso desde la filosofía moral del cristianismo como un rastro de las intenciones del demonio por tentar a los fieles, escenificando en la consciencia de cada cual una desigual batalla donde contienden dos tendencias antagónicas clara e incuestionablemente asociadas al “bien” y al “mal”. El acento especial de la situación que aquí describimos se despliega a partir de esta cita:

Cada uno de nosotros, como seres humanos, tenemos dos mentes. Una es totalmente nuestra, y es como una voz débil, que siempre nos trae orden, propósito, sencillez. La otra mente es la instalación foránea. Nos trae conflicto, dudas, desesperanza, autoafirmación. (Castaneda, 2000, p. 23)⁵⁹

Hablar de una “instalación foránea” cambia el matiz otorgado a los procesos mentales en el seno de la epistemología de la modernidad. En vez de ser una facultad que enseorea al hombre por encima de los animales, como la entiende René Descartes, por ejemplo, la racionalidad y su lógica intrínseca se revelan como un dispositivo de control más en la línea de las deducciones foucaultianas sobre los modos como es fabricada la subjetividad.

58 But there was another voice inside me, a voice that came from a greater depth, more distant, almost faint. In the midst of my barrages of known dialogue, I heard myself saying that it was too late for me to turn back. But it wasn't really my voice or my thoughts that I was experiencing; it was, rather, like an unknown voice that said I was too far gone into don Juan's world, and that I needed him more than I needed air.

59 Every one of us human beings has two minds. One is totally ours, and it is like a faint voice that always brings us order, directness, purpose. The other mind is a *foreign installation*. It brings us conflict, self-assertion, doubts, hopelessness

En estas investigaciones, la clave es establecer según cuáles correlaciones de intereses y regímenes de saber es posible un tipo de identidad históricamente dada, allí donde se descrea del Logos como instancia universal, y se pasa a hacer la genealogía de los modos como los hombres se constituyen como sujetos en el interior de prácticas que deben ser especificadas.

Adicionalmente, al hablar de “instalación” Castaneda nos sitúa más en la línea de esas presunciones desmitificantes que en alguna consideración científica o neurolingüística que naturaliza el modo como cada individuo se dota a sí mismo de un horizonte interpretativo general sobre los acontecimientos.



Detalle del cuadro Cristo con la Cruz, del Bosco. Fuente: Bosing (2007, p. 78).

El susurro de tales demonios ha sido representado como la insidia de una voz que pretende destruir al sujeto, así estos dos rostros en el que se evidencia el modo como alguien “instila” veneno, mentiras, cizaña o interpretaciones erróneas o pecaminosas en otra. El hecho de que quien escuche se halle como pasmado, como se deduce de sus ojos o incluso del color de su piel, es bien significativo; la figura de la derecha parece estar aprovechando de esta circunstancia para verter sus palabras tóxicas al oído complacido o dispuesto de su interlocutor; con hábito de monje, desdentada y expresiva se trataría de la voz misma del maligno o de alguno de sus secuaces.

El ojo desmesuradamente abierto en el perfil que se ofrece a la vista habla de su exaltación, el desmayo del otro parece responder al arrebatado del emisor con una pasividad casi mística, el fondo negro y la posición de las manos acentúa la atmósfera de delirio, secreto expuesto y condenación que emana de la escena.

Pero lo que interesa no es ubicar las voces “malévolas” o desencaminadoras en cabeza de un “otro” tentador, sino notar el tránsito de esta concepción a una para la cual la criatura que en este detalle aparece a la derecha estaría “instalada” en la

mente misma del receptor, es decir, un circuito comunicativo que indistingue las figuras de emisor y receptor, no solo para mantener la distinción axiológica “bueno/malo” pero situándola adentro de la consciencia, sino para intranquilizar y des-construir esa misma distinción al momento de presentarse como voces envolviendo y determinando los procesos cognitivos del sujeto.

Volviendo a los delirantes protocolos de experiencia de Carlos Castaneda, en el mismo libro, en el capítulo titulado “Sombras de barro [Mud shadows]” (2000, pp. 301-330), se despliega por completo esta idea, allí se presenta la idea de que nuestro “yo” es una *larva incorporal o parásito*, que a través de los procesos mentales induce un mundo y “chupa” y se nutre de nuestra energía, reduciendo un infinito de posibilidades de consciencia a las miserias del mundo cotidiano.

Lo relevante para nosotros es la forma como la intensidad y el tono de la conversación que permanentemente mantenemos con nosotros mismos puede llevar, como en el caso de Nietzsche, al sujeto a su desaparición, a su destrucción, como entendió S. Zweig y plasmó en su obra, que ya se ha tenido ocasión de comentar.

Esta destrucción se lograría, primero, agotando las innumerables manifestaciones de la voluntad de poder, esquematizándolas y reduciéndolas a las categorías habituales de espacio, tiempo o sujeto, y luego asfixiando en una tenebrosa e insoportable angustia la vida misma del individuo.

Miguel Ruiz, epígono y nagual tolteca, según dice, fortalece esta idea fundamentándose en el mito del Edén, en el que la serpiente simboliza este “vendedor parlanchín”, “vampiro estelar” o “adversario” que se introdujo en el cuerpo de los primeros seres humanos, vía neurolingüística cuando aquellos probaron el fruto prohibido: “desde el punto de vista tolteca, un parásito vivía en ese fruto, nos lo comimos y el parásito entró en nosotros” (Ruiz, 2004, p. 22).

Se sabe que reinterpretaciones del mito edénico abundan, pero lo que parece clave ahora no es remitificar algún orden trascendente adjudicándole ya no al príncipe de las tinieblas la fuente de todo mal sino a algún parásito incorporal, como si de una sustitución de ídolos o nombres se tratara, como denunció Nietzsche en *Así habló Zaratustra* la lucha que habría finalizado con la muerte de Dios y que tuvo como resultado la reificación del nuevo ídolo que sería el Estado.

Nada de eso, ahora importa la des-construcción de cualquier orden trascendente señalando los procesos mentales y su consecuente diálogo interno como algo artificioso, contingente, incluso malsano: “ahora sabemos qué está sucediendo en nuestra cabeza. El cuentista está ahí; es la voz en nuestra cabeza. Esa voz habla y no deja de hablar, y nosotros escuchamos y escuchamos y nos creemos cada palabra” (Ruiz, 2004, p. 25).

Al referirse a la voz dominante como “cuentista”, se introduce una dimensión inventiva que vale la pena comentar, muy acorde a los presupuestos del “giro lingüístico” en su tendencia narrativista, el mundo que consideramos real es apenas

una historia que se fabrica según una sintaxis y una gramática proporcionada por el contexto histórico y social en que el individuo desarrolla su praxis.

Lejos de constituir un a priori trascendental, estas categorías son contingentes, se trata de moldes de legibilidad sobre los cuales inscribimos los acontecimientos y los ordenamos en secuencias narrativas inteligibles para nosotros, de esta manera habitamos una estructura estructurante de carácter narrativo, según criterios específicos, de los cuales la moral es el más relevante.

Un ejemplo de ese trasegar de perspectivas esquematizadas y des-esquematizadoras, constructoras y des-constructoras de la imagen del mundo que cada cual vive, puede verse en este segundo detalle del cuadro del Bosco. Aquí encontramos por lo menos cuatro cabezas que parecen estar discutiendo, que hacen más patente la diversidad y heterogeneidad de perspectivas disponibles para que cada cual elabore el relato de su vida, para interpretar y fraguar los “hechos” del pasado y contarse una historia que terminará definiendo su identidad y el horizonte amplio o estrecho de sus posibilidades vitales.



Detalle del cuadro Cristo con la Cruz, de Jerónimo Bosco

La tendencia expresionista dramatiza el ánimo de la discusión, en tres de estos seres que parecen posesos: la boca se muestra abierta y la gesticulación está muy marcada, solo en medio de ellos y algo ensombrecida una figura barbada participa del barullo. Algo sustraído parece una especie de testigo de los fraseos de estos hombres ataviados como mendigos, deformes o con ciertos rasgos caricaturescamente exagerados, desdentados y contrahechos.

Al parecer se debate algo que escapa al observador pero de lo cual se intuye su carácter polémico e incluso escalofriante si atendemos a su fisionomía, gesticulación y expresión facial. Enlazando con lo que se ha venido exponiendo, esta imagen da cuenta de un barullo narrativo como el que experimenta cualquiera y con particular intensidad Nietzsche en el último tramo de su vida lúcida.

Casi con rabia contienden versiones disímiles o formas de lectura sobre los acontecimientos, en especial si pensamos en los acontecimientos del pasado

agrupados en la historia personal de cada cual, cuento o relato del que se deriva la consistencia ontológica del sujeto, su escenario existencial y las posibilidades de acción y percepción que se presentan a su alcance.

Y más si se quisiera extrapolar esta narración en la oficializada versión de un pasado colectivo entendido como relato de “hechos” históricos, allí se encontrarían parásitos como voces dominantes empeñadas en ofrecer una perspectiva última sobre las cosas. Su carácter nefasto, en consonancia con la doctrina de la voluntad de poder en Nietzsche, estaría dado por la idealización y reificación de ciertas perspectivas, esa sería la “maldad” de un bicho o voz interna insidiosa y maledicente, no la inexactitud de sus opiniones sino la pretensión de contar como las únicas, absolutizando y trascendentalizando lo que solo es una posibilidad entre infinitas.

El peligro de estos parásitos en la mente del sujeto (historiador, por ejemplo) está en instigarlo a pensar que su versión de lo acontecido es definitiva, o por lo menos más acuciosa y “científica” que otras, no solo agotando el flujo inextinguible de la voluntad de poder, sino encerrando la percepción en moldes anquilosados y carentes de vuelo imaginativo.

El acento está en la manifestación específica de ese cuerpo de categorías y marcos cognitivos básicos en la vida de cada individuo. Se trataría de un verdadero proceso de “reducción de complejidad”, para utilizar la expresión de la teoría de sistemas: cada ser vivo traduciría la infinita complejidad de la voluntad de poder en una maqueta de presupuestos racionales.

El mecanismo de esta traducción se mantendría a partir de las descripciones que hacemos de ese mundo y de nosotros mismos siempre de acuerdo al horizonte narrativo históricamente consolidado, *nuestros pensamientos*: “la voz en nuestra cabeza no nos pertenece. Cuando nacemos no tenemos esa voz. La voz en nuestra cabeza surge después de aprender: en primer lugar el lenguaje, después diferentes puntos de vista, más tarde todos los juicios y las mentiras” (Ruiz, 2004, pp. 25-26).

Este tema de las voces que asedian, importunan o intranquilizan, pero también *inspiran*, puede vincularse con unas frases de la película “Anonymous” de Roland Emmerich (Columbia pictures, England- Germany, 2011), ambientada a comienzos del siglo XVII durante los últimos años del reinado de Isabel I en Londres. Allí se defiende la tesis de que el 17° duque de Oxford (interpretado por el actor inglés Rhys Ifans) es el verdadero autor de las obras atribuidas a William Shakespeare.

En una dura discusión con su esposa, acerca de la infamia y el deshonor de escribir, ya que para la época tal actividad era considerada innoble y ruin en sí misma, el dramaturgo expresa que sus obras nacen de esas voces como daimones independientes que solo lo dejan en paz al transcribirlas, al fraguar con ellas una pieza teatral. Casi con independencia de la voluntad del autor, cada voz expresa su punto de vista y pugna por hacerse oír, el dramaturgo *sublimaría* ese material en su arte dramático.

Proceso en el que más que *inventar* un rol se trataría de *plasmarse* o incluso *liberarse* ese punto de vista. Más allá del debate sobre la autoría o no del actor Shakespeare, el detalle de las “incómodas voces” referido a la concepción de una obra de arte, el modo de su escucha y traspaso al papel como terapéutica resulta vital en las consideraciones ensayadas en este capítulo.

R. Hayman, citado más arriba, sostenía que Nietzsche hubiera sido un excelente dramaturgo, pero su modo de “usar” las voces fue diferente, no dándoles cabida en un concierto de personajes textuales, como quien elabora un caleidoscopio de intereses y sensibilidades, sino dando cabal cuenta de su disolución y consolidación en la narrativa a partir de los avatares configurativos y estilísticos de la voluntad de poder.



Detalle del cuadro Cristo con la Cruz, de Jerónimo Bosco. Fuente: Bosing (2007, p. 78).

En otra vista al tardío cuadro de Jerónimo Bosco (pintado hacia 1515-16) que viene examinándose, otros rostros se suman al conjunto de voces y caras que las expresan. Esta vez el centro lo ocupa un anciano de dentadura igualmente maltrecha y mirada aviesa, ubicado contiguo al rostro de Cristo deliberadamente excluido de este fotograma, se halla en trance de proferir unas palabras cuyo cariz es anticipable de acuerdo a sus grotescas y contraídas facciones, una voz que simboliza el carácter, una silueta que el pintor usa para componer su variopinta alegoría.

Como en el caso del dramaturgo, cuyo arte es una técnica combinatoria que sitúa en un plano de composición u horizonte narrativo específico la tonalidad individual de cada personaje, se ve que en *Así habló Zaratustra* esto resulta explícito dada la multitud de personajes y conflictos filosóficos y psicológicos expuestos. Sobre todo si se aquilata la cuarta y última parte del libro, donde cada uno de los actores como máscaras conceptuales interactúa desde perspectivas independientes.

Además de ello están las ideas de los sospechosos pero sugerentes libros de Castaneda y Ruíz, para los que el “cuentista” o “cuentistas” que fabrican incesantemente una descripción de los estímulos sensibles, estarían directamente emparentados con las condiciones epistemológicas de aprehensión de la realidad, como señalaba Nietzsche respecto al magma amorfo y tremendo de la voluntad de poder: cada ser vivo constituiría una tabla valorativa para enfrentarse a esa atronadora complejidad y extraer de ella una visión del mundo.

La voz interior operaría como tránsito de una experiencia atemporal inclasificable a un relato secuencial según la gramática o la semiótica de referentes históricos concretos. Normas de encadenamiento o sucesión de los eventos que aunque fraguan la experiencia de lo real, permanecen in-experienciables en sí mismas. Determinando las coordenadas de desciframiento de los estímulos auditivos, por ejemplo, jamás pueden escucharse como tales, su sonido sería el operar mismo de sus criterios hermenéuticos, indetectables para el sujeto. Umbral absoluto del oído que gracias a ellos organiza coherentemente sus percepciones, pero que jamás llegará a percibirlos como tales.

Por esta razón, la experiencia ultra-temporal del eterno retorno es silenciosa, pesadillescamente silenciosa, como la voz de la irritada señora que es la Hora de sumo Silencio, no corresponde ni es ubicable según la plantilla cronológica de sucesión de los acontecimientos, no puede decirse nada con esa voz, *diciéndolo todo nada dice en su silencio inexplicito*, en su quietud concentrada: las instancias narrativas convencionales se muestran insuficientes ante ella.

De allí que se denuncie la voz predominante como una farsa, *siempre será una farsa*, en cuanto configuración de la voluntad de poder, mentira irrefutable o perspectiva desde la cual hacer digeribles los acontecimientos. El asunto es el tipo de narrativa que se vive si se hace caso de esa voz soberana: “el que está viviendo nuestra vida es el gran mentiroso, el Príncipe de las Mentiras, esa voz en nuestra cabeza. Lo denominas *pensar*. Yo lo denomino *la voz del conocimiento*” (Ruiz, 2004, p. 26).



Vista completa de Cristo con la Cruz. Fuente: Bosing (2007, p. 78).

Ya en presencia del cuadro completo del Bosco (terminado en la segunda década del siglo XVI), en el que se aprecia la articulación de los detalles ya analizados, es posible enlazar ese enfrentamiento de las voces que pueblan la escena, imaginando el barullo y galimatías generado en su superposición calculadamente desordenada.

Voces que de alguna manera también asedian a un sujeto como Friedrich Nietzsche y que resuenan junto a los dispositivos de elaboración de la identidad de los cuales Foucault intenta la genealogía, traza el mecanismo de su emergencia, mapea o cartografía como formas que limitan la experiencia de lo Real (esta vez en sentido lacaniano, incluso).

Se entiende de esta manera la *parrhesía* como *tejné*: una estrategia enunciativa como consecuencia de la cual toma consistencia una cierta silueta existencial o diagrama identitario, según la cadencia de las voces logre mantener un *leitmotiv* o suma de discordancias y melodías de la cual se decanta un nombre propio, unos ademanes específicos y unos rasgos y tonalidades predominantes para ser elaborados como sujetos históricos.

En esta tercera parte se ha propuesto la lectura de un antropólogo tan cuestionado como Carlos Castaneda, pero cuyos protocolos de experiencia se muestran valiosos en cuanto intento de traducción de horizontes culturales prehispánicos, diversos, mediando ante una *alteridad* que confronta los marcos categoriales desde los cuales se piensa el mundo en Occidente, incluso involucrando al sospechoso Miguel Ruiz, y que ya con algo de paranoia califica la voz consciente como un parásito, un bicho o “animal interior”.

En una cuarta parte se verá qué tiene que decirnos Nietzsche específicamente sobre el tema del parásito. Por ahora lo entendemos como un ser que *siendo y no siendo el sujeto* disminuye sus posibilidades vitales, y que reconfirma a cada momento, en la incesante infinitud de los procesos mentales, la sintaxis que le dio origen y que solo es una entre infinitas posibles.

Así como Zaratustra lucha contra sus voces adversas, en cabeza de su archienemigo y parásito ejemplar (el Espíritu de la Pesadez) todo para librarse del libreto predefinido que a nivel social, como mandatos o coerciones morales, categorías de espacio-tiempo e identidades culturalmente disponibles, condicionan a través de las voces que lo habitan el tipo de vida y de individuo que se puede llegar a ser.

La vida misma de Nietzsche deja testimonio de una de las más encarnizadas luchas contra ese demonio (Zweig, 1934), hasta el despedazamiento de sí y el hundimiento, el silencio más humillante o la locura inspirada, “desparasitando” la mente de debiluchas voces moralizantes. Como solía decir Foucault respecto a sus últimas investigaciones: convirtiéndose en *el artesano de la belleza de su propia vida*, estetizando una existencia que llevó hasta sus últimas desmesuradas y delirantes consecuencias la cruel batalla de sus alter-egos e instancias de represión, adoctrinamiento y condicionamiento moral del individuo.

3. 4. LA VIRTUD COMO PODER Y COMO PENSAMIENTO, VOCES, GENIOS, DIVINIDADES Y DAIMONES DOMINANTES

*Poder es esta nueva virtud,
un pensamiento dominante es,
y, en torno a él, un alma inteligente: un sol de oro
y, en torno a él, la serpiente del conocimiento
(Nietzsche, 2006, p. 124)*

*La paradoja es uno de los supremos bienes espirituales;
El carácter unívoco, empero, es un signo de debilidad
(Jung, 2005, p. 17).*

En la primera parte del Zarathustra, concretamente en el apartado “De las alegrías y de las pasiones”, se lee: “inexpresable y sin nombre es aquello que constituye el tormento y la dulzura de mi alma, y que es incluso el hambre de mis entrañas” (Nietzsche, 2006, p. 67). Este lírico Zarathustra está intentando definir su impulso vital como esa virtud que resulta ser su fuerza dominante, en el tono de lo expresado en este capítulo sería una voz específica que lo corroe al inspirarlo, pero siempre lo comanda desde una perspectiva creativa y no carente de humorismo, mortalmente juguetona.

Más adelante dice Zarathustra: “Es una distinción tener muchas virtudes, pero es una pesada suerte; y más de uno se fue al desierto y se mató porque estaba cansado de ser batalla y campo de batalla de virtudes” (Nietzsche, 2006, p. 68). La agonística de esas virtudes o poderes que contienden en cada individuo permite situarse en el contexto heroico que tanto admiraba Nietzsche, desde el cual puede volver a verse, esta vez completa, la imagen de Ernst que abre este capítulo y que visualiza muy bien ese “matarse” de quien ya no resiste la tensión generada por esas diversas perspectivas ominosamente pugnaces en su interior:



Max Ernst - Las tentaciones de San Antonio, 1945

Lo primero que será resaltado, desde las frases citadas de la primera parte del Zaratustra, es que no son las voces, virtudes en contradicción o fuerzas las que asesinan o acaban por destruir al individuo, sino que este como el monje “se mata” al ofrecerse como presa de esa multiplicidad devoradora.

Burlándose de la interpretación tradicional que ve a los padres del desierto como sujetos pasivos y víctimas de tentaciones corruptas y malsanas, Zaratustra hace énfasis en que son las propias miserias e inmundicias que albergan esos santos las que salen a flote en el desierto, esto se había aclarado en el apartado sobre la soledad, cuando se mencionó que, para Nietzsche, en ella emerge todo un bestiario reprimido en la vida cotidiana, como ensordecido por el tráfico y contacto permanente con otras personas.

Lo interesante es la manera como los tormentos ya no son obra de un demonio tentador intrínsecamente malo, sino expresión de dimensiones de la psique que se liberan en ciertas situaciones privilegiadas. Apreciando de cuerpo entero al lastimado monje, la naturaleza de su suplicio se muestra con mayor eficacia, especialmente, la pululación de criaturas que lo rodean y de las cuales se verán detalles más adelante.

Enmarcado siempre en un contexto onírico, indeciso entre lo reconocible y una alteridad sin nombre, las figuras de Ernst se debaten entre un primer plano horripilante y perturbador, situándose ante una suerte de lago y misterioso paisaje, rasgos de montañas, árboles y nubes, así como derruidas construcciones hacen flotar el escenario entre lo habitual y lo desconocido. Además de saturar la perspectiva con esa caterva de seres que representarían las diversas virtudes luchando para dominar la mente del agraviado o poseído San Antonio.

En “el pálido delincuente”, también de la primera parte del Zaratustra, la imagen de un ser venido a menos, dócil y derrotado es encarnada en la palidez, como la del monje degradado por sus demonios, de un delincuente que no estuvo a la altura del impulso de su acción y ahora es objeto de castigo.

Clave aquí es la explicación que da Zaratustra del delito cometido, el criminal “escuchó a su pobre razón: como plomo pesaba el discurso de ella sobre él, entonces robó, al asesinar. No quería avergonzarse de su demencia” (Nietzsche, 2006, p. 71), con lo que se afirma que fue la razón justificatoria, como daimon celoso del poder del instinto asesino que simplemente quería verter la sangre de su víctima, la que instiló como plomo la idea de robar.

Esta imagen del plomo que cae sobre la oreja es un motivo frecuente cuando se habla de la Melancolía como afección, recordando el grabado de Durero que se examinó en el anterior capítulo, al estar la cabeza del ángel *inclinada* se propicia la intromisión de plomo, líquido plomo como imagen de pensamientos de culpabilidad y desolación, de autocompasión y desespero en la cabeza del afligido.

En otro apartado ya comentado la aflicción también doblega a Zaratustra antes de tener la revelación del eterno retorno, y se caracteriza igual como pensamientos de

plomo, por lo pesado de este metal de tantas resonancias alquímicas. Entramos en un escalofriante teatro interior si seguimos las descripciones de Zaratustra respecto a lo ocurrido con este pálido y atribulado delincuente, el impulso asesino era potente, pero luego la voz de la razón apesadumbradora hizo que robara, para encontrarle un sentido que deslucía la potencia sin sentido de un acto de pura fuerza.



Fuente: Turpin (1979, p. 39)

Este detalle de la parte izquierda del cuadro de Ernst revela la fisionomía de pesadilla de una de estas “tentaciones”, una virtud dada, o incluso el impulso asesino más descarnado. La complejidad de estas elaboraciones vagamente zoomorfas se muestra en el interior de una de ellas, como en un monstruoso ecosistema de enormidades, los bichos se hallan encabalgados entre sí, exhibiendo una estructura ambivalente, poliformada, imposible de ser capturada desde un único ángulo.

Sobre estas criaturas anómalas llamadas “grillos” nos dice Alessandro Grossato en *El libro de los símbolos* que se trataba de “figuras en las que el componente antropomorfo era a menudo reducido solo a una cabeza o un rostro, mientras que las restantes otras partes que la formaban pertenecían a las más diversas especies animales y vegetales” (Grossato, 2000, p. 174). El motivo de las fauces abiertas y la pululación de dientes o colmillos también hace pensar en el arquetipo de lo devorador y abiertamente amenazante.

Intentar clasificar estas anomalías perceptivas nos conduce a ideas delirantes: “aunque el término [grillo] se extendió con rapidez a todas las figuras de híbridos monstruosos, en realidad existen solo dos tipologías fundamentales de *grillos*: los formados por una simple yuxtaposición de múltiples cabezas, máscaras o rostros, y aquellos en los que en cambio hay una sola cabeza o un solo rostro dotados de algún tipo de miembros articulados locomotores” (Grossato, 2000, p. 175).

La cabeza parece no faltar en el tránsito difuso de lo humano a lo sobrenatural o bestial, igualmente el traslapo de órdenes o reinos diversos, deshaciendo la rigidez que adjudica a lo onírico un espacio separado de la consciencia vigil, o que separa excluyentemente lo vegetal de lo animal frente a lo humano. Siguiendo *El libro de los símbolos*, se obtiene una umbrátil respuesta ante la pregunta por la definición de estos *grillos*, ya que intervienen elementos como el de “cuerpo sutil” que en sí mismo ya es una paradoja.

Allí coexisten lo material y lo inmaterial, además el carácter de *resto* que se les adjudica hace aún más ardua su caracterización en un sistema ocupado por sustancias racionalmente delimitables y no por incómodos *residuos* que nunca hallan su lugar en las casillas conceptuales correspondientes: “¿Qué son pues los *grillos*?, La forma más baja de residuo psíquico dejado por la descomposición del “cuerpo sutil” del hombre. Son tan residuales que su origen humano es a duras penas reconocible, y su forma proviene de la ulterior agregación caótica de residuos sutiles del origen más dispar, aunque preferentemente animal” (Grossato, 2000, p. 175).



Fuente: Turpin (1979, p. 39).

Asociados a los desechos y la escoria, a la vez estos seres deformes manifiestan un poder como *virtudes*, no solo por incitar a buenas o loables acciones, sino en cuanto móviles en general de cualquier acto. Zaratustra conmina a los pretendidamente justos y prístinos jueces en cuyas manos está el destino del delincuente pálido así: “Y tú, rojo juez, si alguna vez dijese en voz alta todo lo que has hecho con el pensamiento: todo el mundo gritaría: ‘¡Fuera esa inmundicia y ese gusano venenoso!’” (Nietzsche, 2006, p. 71).

Con esta imprecación se revela que los pensamientos de los “buenos y justos” se hallan también infestados por esta abisal y prolífica fauna, abisal en cuanto efecto incorporal de superficie, como reflejos en el espejo o imágenes sin espesor en el agua. Un veneno terrible es el que emana de estas criaturas invisibles o semivisibles sobre

la caída figura del delincuente: “Y ahora el plomo de su culpa vuelve a pesar sobre él, y de nuevo su pobre razón está igual de rígida, igual de paralizada, igual de pesada. Y con solo que pudiera sacudir su cabeza, su peso rodaría al suelo: mas, ¿quién sacude esa cabeza?” (Nietzsche, 2006, p. 67).

En las imágenes de Ernst, algunos parecen incluso sonreír maliciosamente, o mostrarse en el momento de proferir algún chillido o espectral guturación, siempre desafiantes a la interpretación racional, no hay duda acerca de la burla y parodia que representan a los esquemas y distinciones, en las intenciones del delincuente que se ha dejado llevar por la dulzura áspera o exasperante exuberancia de su voz solo hay confusión y malentendido.

Es por ello que en el mismo apartado continúa Zaratustra su invectiva sin concesiones: “¿Qué es ese hombre? un montón de enfermedades, que a través del espíritu se extienden por el mundo: allí quieren hacer su botín. ¿Qué es ese hombre? Una maraña de serpientes salvajes, que rara vez tienen paz entre sí, - y entonces cada una se va por su lado, buscando botín en el mundo” (Nietzsche, 2006, p. 72), como si el hombre aquí fuera solo una plataforma para la manifestación de ciertas tendencias calificadas como peste, un enjambre de ideas que se van contagiando enfermizamente.

Patrick Harpur en su sorprendente *Realidad Daimónica*, y agrupando por resonancia analógica y sincronismo psíquico fenómenos como las apariciones, los fantasmas, los ovnis, las hadas y los duendes, dice sobre estos seres: “nunca del todo divinos ni del todo humanos, los daimones emergieron del Alma del Mundo. No eran ni espirituales ni físicos, sino las dos cosas. Tampoco eran, tal como Jung descubrió, enteramente internos ni externos, sino ambos. Eran seres paradójicos, buenos y malos, benéficos y temibles, guías y censores, protectores y exasperantes” (Harpur, 2007, p. 80).

La conexión con lo expresado en el capítulo anterior sobre el fantasma es evidente, en la discusión sobre si estos espectros se hallaban fuera o dentro de Nietzsche, se leen aquí intuiciones que confirman la indecible hipótesis sobre su naturaleza umbrátil. Ya se tendrá ocasión de abordar extensamente al daimon por excelencia de Nietzsche, ese “genio del corazón” al que tan dulcemente le dedicó sus “primicias”, además porque es en la Grecia clásica que se rastrea el origen o se traza la genealogía de estas voces directivas:

Los griegos comprendieron desde una época temprana que los daimones podían ser psicológicos, en el sentido jungiano. Atribuían a los daimones “esos impulsos irracionales que se alzan en un hombre contra su voluntad para tentarlo, como la esperanza o el miedo”. Los daimones de la pasión o los celos y el odio todavía nos poseen, como han hecho siempre, haciendo que nos lamentemos tristemente: “no sé lo que me pasó. Estaba fuera de mí”. Pero, aunque la actividad daimónica sea más fácil de detectar en el comportamiento obsesivo e irracional, siempre está trabajando silenciosamente entre bastidores. (Harpur, 2007, p. 81)

Las alusiones a los momentos en que se es presa ciega en manos de impulsos terribles, son aplicables a la situación del delincuente pálido descrita en el Zaratustra, por supuesto; pero también a cualquier estado de ánimo que domine al sujeto súbitamente, subyugándolo en un raptó incomprensible.

Lo fascinante es que igualmente podría atribuírsele *cualquier ánimo* a su influencia, como se desprende de las últimas líneas de la cita anterior. Por eso específicamente refiriéndose a su autoconquistada y altiva virtud (parte primera, *la virtud que hace regalos*), dice Zaratustra: “¡En verdad, ella es un nuevo bien y un nuevo mal! ¡En verdad, es un nuevo y profundo murmullo, y la voz de un nuevo manantial!” (Nietzsche, 2006, p. 124), se subraya la relación patente entre la insistencia acústica de ese poder que lo anima, del cual se sostiene que es una creación suya, siempre a medio camino entre lo construido y el hallazgo inédito.

En este orden de ideas, se recuerda también que en la tercera parte, hablando de “los tres males” está dicho: “el cuerpo flexible, persuasivo, el bailarín, del cual es símbolo y compendio el alma gozosa de sí misma. El goce de tales cuerpos y de tales almas en sí mismos se da a sí este nombre: ‘virtud’”. (Nietzsche, 2006, p. 270). Poder de cincelar el “yo” artísticamente como siempre quiso Nietzsche, virtud de crear formas bellas y relucientes cuerpos e ideas, pero también ambigüedad de sus propósitos últimos, como se desprende de esta cita de P. Harpur comentando las ideas de W. B. Yeats al respecto, siempre como parte de esa Realidad Daimónica imprecisable:

He aquí un retrato del daimon personal desalentador y hermoso a un tiempo. Impone una ardua disciplina, pues nos infunde el deseo de realizar los actos más difíciles para nosotros, llevándonos al límite. Así, la relación es ambivalente: sentimos al mismo tiempo animadversión y amor por nuestro daimon, que, observemos, “nos libera y nos engaña. (Harpur, 2007, p. 87)



Fuente: Turpin (1979, p. 39).

Casi caricaturas y muñecos de guiñol, máscaras que enmascaran su mismo vértigo, títeres y titiriteros de la consciencia, los daimones vistos a través del pincel de Ernst confirman de nuevo su carácter errático, satirizando los lugares habituales en que se sitúan los objetos, especialmente el lugar epistemológico de la distinción entre sujeto y objeto, o entre adentro y afuera.

Como se ha venido sosteniendo, son incorporealidades no ubicables solo en el interior de la mente: “El primer neoplatónico, Plotino (204-270 a. C.), mantenía que el daimon individual era ‘no un daimon antropomorfo, sino un principio psicológico interno, a saber: el nivel por encima de aquel en que vivimos conscientemente, y por lo tanto está *dentro de nosotros y al mismo tiempo es trascendente*” (Harpur, 2007, p. 85).

Refiriéndose al cuerpo, su cuidado y las virtudes que lo fortalecen, así como a la rara corporalidad, o corporalidad sutil y fantasmática de los daimones, en la primera parte del Zarathustra, justo en el acápite “De los despreciadores del cuerpo” se cuenta la historia del surgimiento de ese espíritu interior o daimon interpretado como el “yo” de cada uno : “Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón [la voz de la razón], hermano mío, a la que llamas ‘espíritu’, un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón” (Nietzsche, 2006, p. 64).

Es decir, el “yo” es una destilación incorpórea del cuerpo mismo, de la voluntad de poder interpretándose a sí misma, no una realidad autónoma: “Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido - llámase sí- mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo” (Nietzsche, 2006, p. 65).



Raoul Hausmann, Tatlin vive en casa, Collage y aguada, 1920, detalle.

Simulando una “instalación foránea” o aparataje montado en la cabeza de la figura, este collage del artista dadá Raoul Hausmann, superponiendo diagramas y esquemas encima del personaje, puede ayudar a expresar la idea de Zarathustra sobre la artificialidad del “yo”, introduciendo el más abarcador concepto de “sí mismo” como génesis del batiburrillo de descripciones que conforman al “yo”.

Este proceso se quiere desmitificar con estos términos: “Tu sí mismo se ríe de tu yo y de sus orgullosos saltos. ‘Qué son para mí esos saltos y esos vuelos del pensamiento [voces internas]?, se dice. Un rodeo hacia mi meta. Yo soy las andaderas del yo y el apuntador de sus conceptos” (Nietzsche, 2006, p. 65) se añade en corchetes la expresión “voces internas” para aludir a la mecanicidad fonográfica de los pensamientos, los cuales son dictados por un “apuntador”, una caja de resonancia del guion cotidianamente actuado.

Como la mente de la figura del collage, se ha implantado un mecanismo caricaturizado en blanco y negro con manivelas, tubos, tornos y gráficas diagramáticas aludiendo así la torpeza frágil de un ensamblaje del que depende la visión que se tiene de la realidad. Por ello, un ojo del personaje incluso es sustituido parcialmente por un semicírculo o rueda, alusión al movimiento giratorio de los murmullos interiores, esos “vuelos del pensamiento” como saltos absurdos y girar infinito de una máquina-cerebro ajena y perturbadora.

Imaginería tergiversante que causa risa al “sí mismo” como la arbitrariedad de los collages dadaístas, sofisticación siempre pendiente sobre un abismo que por suerte del *horror vacui* de Hausmann se llena de provocadoras siluetas. Sobre la estética del muy convulso movimiento dadaísta del Zurich de principios del siglo XX se rescata esta consigna: “no es dadá el sinsentido; el sinsentido es la existencia de nuestra época” (Elger, 2004, p. 24). Como movimiento asociado al surrealismo y casi precursor de este, antinómico precursor de tantas aventuras estéticas del siglo XX empeñadas en sacudir y ridiculizar el odioso sentido común en vías de naturalizarse, dicen los dadaístas: “antes de la llegada de dadá, dadá ya estaba presente” (Elger, 2004, p. 6).

Observando el collage completo se aprecian otros mapas anatómicos de diseño, un sombreado naturalista, recortes de periódicos o revistas, y un horizonte entre cartográfico y futurista que rodea a Tatlin (artista constructivista ruso, inspirador del movimiento Dadá) la figura principal, estos elementos refuerzan aún más el sentimiento de sinsentido, contribuyendo a acentuar el aura de absurdo, como un heterogéneo conjunto de imágenes prestas a ser mecanizadas por la mirada y el empotrado cerebro de la figura en primer plano.

Vale precisar que no se está ante una denuncia del automatismo de las fábricas y las industrias en ascenso por esa época, como se ve en una película como *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin, sino en una celebración sarcástica de la velocidad y la hiper-quinesis de tal estilo de vida: “Dadá... requiere movimiento de continuo. Solo en el movimiento encuentra la serenidad” es una consigna del mismo Raoul Hausmann (Elger, 2004, p.34). El historiador del arte Dietman Elger dice específicamente sobre esta imagen: “De la pared izquierda cuelga un mapa. Al fondo a la derecha se adivina el casco de un buque de hélice. No resulta difícil seguir la asociación de ideas: Tatlin ha dejado su cerebro en la peana y lo ha sustituido por un ingenio mecánico” (Elger, 2004, p. 34).

Ese “ingenio mecánico” como artilugio para disponer cierto risible orden al caos perceptivo: “el sí mismo creador se creó para sí el apreciar y el despreciar, se creó

para sí el placer y el dolor. El cuerpo creador se creó para sí el espíritu como una mano de su voluntad” (Nietzsche, 2006, p. 67). Esta frase de “Los despreciadores del cuerpo” sitúa “el espíritu” o los daimones representados dadaístamente en un aparato como instancia valoradora por excelencia, en donde las nociones de “bien” o “mal”, o “placer” y “dolor” son resultados logrados con esfuerzo, frágiles y siempre amenazadas plantillas sobre las que se inscriben los acontecimientos.

Se precipitará en este punto una conclusión a partir de las alusiones que en *Así habló Zaratustra* se hacen explícitamente al “parásito”, conjugándolas con el “genio del corazón” en cuanto daimon tutelar de Nietzsche. Un par de relatos de Edgar Allan Poe (“El demonio de la perversidad”) y William Butler Yeats (*Rosa alquímica*) entrarán como personajes de esta narrativa.

Andrés Sánchez Pascual, riguroso anotador de la traducción castellana del Zaratustra, sostiene que hay dos alusiones a la palabra parásito [*Schmarotzer*] en el libro, la primera en el apartado “Del espíritu de la pesadez”: “Pero aún más repugnantes me resultan todos los que lamen servilmente los salivazos; y el más repugnante bicho humano que he encontrado lo bauticé con el nombre de parásito: éste no ha querido amar, pero sí vivir del amor” (Nietzsche, 2006, pp. 275-276).

Zaratustra viene de despreciar el lugar donde “todo el mundo espata y escupe”, pero aún peor que tal lugar de contagiada inmundicia le parece esa larva succionadora que se nutre del amor ajeno, emparentada con ese espíritu de la pesadez situado en las antípodas de su amado “genio del corazón”, se refiere al parásito como un sedimento horrendo de valoraciones odiosamente sedimentadas, impidiendo el vuelo del super-hombre, ese “topo y enano que dice “bueno para todos, malvado para todos” (Nietzsche, 2006, p. 276), generalizando así frágiles plexos valorativos que cada cual debe tejer en lugar de imponer universalmente o permitir que se le impongan como una verdad incontrastable, el parásito simboliza la parálisis creativa que obliga a “vivir del amor” que ella misma no siente, del que carece por completo.

La segunda referencia directa es tomada del numeral 19, “De las tablas viejas y nuevas”, que reza en sus primeras líneas: “Yo trazo en torno a círculos y fronteras sagradas; cada vez es menor el número de quienes conmigo suben hacia montañas cada vez más altas, —yo construyo una cordillera con montañas más santas cada vez.— Pero adondequiera que conmigo subáis, oh hermanos míos: ¡Cuidad de que no suba con vosotros un *parásito!*” (Nietzsche, 2006, p. 293).

De la exaltación de la bienaventurada soledad, ratificando esos límites y fronteras que no permiten a cualquiera seguir a Zaratustra, como se leía en el poema que cerraba el anterior capítulo, se pasa a una advertencia singular, no a cuidarse de la multitud, la plebe o cualquier compañero indeseable en el inmaculado y sagrado [*heilige*] espacio de retiro del creador; sino que debe precaverse del *parásito*, como si este pudiera violar todos los sagrados círculos y penetrar insidiosamente cualquier barrera.

Parásito: es un gusano, un gusano que se arrastra, que se doblega, que quiere engordar a costa de vuestros rincones enfermos y heridos. Y su arte consiste en *esto*, en adivinar cuál es en las almas ascendentes el lugar en que están cansadas: en vuestro disgusto y en vuestro mal humor, en vuestro delicado pudor construye el parásito su nauseabundo nido (Nietzsche, 2006, p. 293).

Verdadero daimon de la decadencia, con el significado que dado a la palabra en este escrito, es esta larva que ya sabemos capaz de arrastrarse hasta las alturas más sagradas, cebándose en todos aquellos estados de ánimo decadentes y hostiles al vuelo creativo, al relampagueo del rayo que es el super-hombre:

En el lugar donde el fuerte es débil, y el noble, demasiado benigno, allí adentró construyó él su nauseabundo nido: el parásito habita allí donde el grande tiene pequeños rincones heridos.

¿Cuál es la especie más alta de todo ser, y cuál la más baja? El parásito es la especie más baja; pero quien forma parte de la especie más alta, ése alimenta a la mayor parte de los parásitos.

El alma, en efecto, que posee la escala más larga y que más profundo puede descender: ¿cómo no iban a asentarse en ella la mayor parte de los parásitos? (Nietzsche, 2006, p. 293)

Aquí se invoca otra imagen de Raoul Hausmann, tridimensional en este caso, y que puede ser pertinente en este punto:



Titulada “Cabeza mecánica (espíritu de nuestro tiempo)”, esta escultura de 1920, con su enfática aureola dadá tridimensionaliza quizá a un ser parasitado, poseído o penetrado también por ese espíritu de la pesadez representado en una serie de hilarantes artilugios adheridos a su cabeza, si son aquellos que más alto vuelan los que cargan el peso de los peores parásitos.

Se especula que esta figura sufre la insistencia obsesiva de un sistema de ideas cuantificador, el metro que surca su frente, así como el número 22 adherido como una ficha justo al lado, pero sobre todo el rodillo de impresión dentro de un cofrecillo que sobresale de su oreja, son claros signos de esta situación.

Que sea preciso sobre el oído que encontramos el rodillo mecánico justifica la relación intentada con el susurro de voces que instilan (y en este caso *imprimen*) su sonsonete o estribillo en la cabeza del aludido, como si el objetivo fuera *grabar* indeleblemente unas directrices o ideas rectoras en su mente. Se sabe que el hecho de que sea la cabeza la que soporta estos colgandajos es un símbolo, los procesos mentales según la teoría cognitiva actual no se alojan exclusivamente en ella, pero sigue siendo simbólica del lugar donde se aherrajan ciertos objetos considerados capitales en este análisis.

En la oreja opuesta y por el ángulo de la foto alcanzamos a atisbar una serie de clavijas metálicas que igualmente comunican la idea de un cerrojo o ajuste técnico o nomológico en la cabeza. La regla que sobresale y el extraño vaso o cono de tres secciones metálico en la coronilla son todos artificios de medición, lo mismo puede decirse al lado de la ficha con el número 22 de un fragmento de mecanismo de relojería o un artefacto similar, la mirada impersonal hace pensar en un autómatas *siendo programado*.

Así, se intuye que el título “espíritu de nuestro tiempo” recoge algo de ese entusiasmo mecanicista y tecno-científico en boga, aunque los retazos de objetos no cubren completamente la cabeza, su disposición es bien particular. Remaches al estilo Frankenstein dan un aire algo siniestro a la figura, aquí vista como ícono de esos hombres superiores que en el discurso de Zaratustra esconden y alimentan los parásitos más recalcitrantes e insidiosos.

La contraposición entre la madera y el metal puede ser simbólica del peso que es forzada a sobrellevar, como un receptáculo de voces e instrumentos de precisión semiótica siempre calibrando el sentido de las situaciones, calculando incesantemente. Por eso se dice de esta escultura: “el artista presenta a un individuo capaz solo de confiar en aquello que puede aprehender mediante el uso de aparatos de medición objetivadores” (Elger, 2004, p. 38).

Hay un relato de Edgar Allan Poe titulado “El demonio de la perversidad [The imp of the perverse]” que se considera sumamente afín con las ideas que merodean este ensayo. Iniciando con la exposición de unas disquisiciones de claro corte psicológico, la situación narrativa es precedida por un pequeño estudio de las pasiones humanas, una elucubración que critica el poco interés concedido a un impulso tan fundamental en el hombre: “Esta invencible tendencia [overwhelming tendency] a hacer el mal por el mal mismo [to do wrong for the wrong’s sake] no admitirá análisis o resolución en ulteriores elementos. Es un impulso radical, primitivo, elemental” (Poe, 2010, p. 214).

Una vez sentadas estas premisas Poe introduce el vértigo narrativo que lo caracteriza describiendo las sensaciones que se sienten al borde indeciso de un abismo, donde

una nube de sentimientos contradictorios, como salida de la botella en que mora un genio, va espesándose y atrayendo involuntariamente: “pero en esa nube *nuestra* al borde del precipicio [upon the precipice’s edge], adquiere consistencia [grows into palpability] una forma [a shape] mucho más terrible que cualquier genio o demonio de leyenda [genius or any demon of a tale], y, sin embargo, es solo un pensamiento [but a thought], aunque temible [a fearful one], de esos que hielan hasta la médula de los huesos con la feroz delicia de su horror” (Poe, 2010, p. 216).

Por supuesto que ese pensamiento es el de arrojarse al vacío, casi como parte de una pulsión tanática imposible de resistir, o que exige altísimos costos para el equilibrio del sistema psíquico. Como ocurre con el protagonista del cuento que ha cometido con sagacidad un asesinato a sangre fría, con audacia e inteligencia, aquí puede hacerse un paralelo con el relato “El corazón delator [The Tell-tale heart]” que tantas y tan crepusculares resonancias va a tener con el “genio del corazón” de Nietzsche, en el que a un asesinato impecable sigue una desordenada o forzada confesión en circunstancias especialmente espectrales, una entrega de sí a la desesperación y la infamia.

Un daimon acosa al criminal, quiere obligarlo a declararse culpable y confesar la ruindad de su acción. Apenas siente el protagonista la “tentación” de delatarse es presa de un vértigo macabro, como al borde del abismo la succión del vacío es realmente enloquecedora, trata de resistirse en vano, corre en medio de la multitud como un poseído cuya única idea es aquella que lo condenará sin remedio.

Se trata de un impulso malsano, atracción o apetito de autodestrucción llevado a su grado más insoportable, como al mísero pálido delincuente de Zaratustra, lo arrastran voces feroces, el delirio y el drama conocen su clímax, como en el corazón delator, cuando cierto sonido no puede ser resistido por más tiempo. En cuanto pulsar entre muerte y vida, la insania es el miedo a la insania, la locura es el terror de enloquecerse con el latido del corazón de la víctima ya muerta, en el umbral siniestro entre la existencia y la *otredad*: desparratarse con la presencia de ese demonio que busca la aniquilación del sujeto a toda costa:

Si hubiera podido arrancarme la lengua, lo habría hecho, pero una voz ruda resonó en mis oídos [but a rough voice resounded in my ears], una mano más ruda me aferró por el hombro. Me volví, abrí la boca para respirar. Por un momento experimenté todas las angustias del ahogo: estaba ciego, sordo, aturdido, y entonces algún demonio invisible [some invisible fiend] —pensé— me golpeó con su ancha palma en la espalda. El secreto, largo tiempo prisionero, irrumpió de mi alma [The long-imprisoned secret burst forth from my soul]. (Poe, 2010, p. 219)

Este demonio invisible se presenta como parásito horrendo o como impulso al autosacrificio más arduo. Imposible no pensar en *Dioniso* en los términos que invoca el parágrafo penúltimo de *Más allá del bien y del mal*: “también a mí me han salido al paso muchos espíritus extraños y peligrosos, pero sobre todo ese de quien acabo de

hablar, y ése lo ha hecho una y otra vez, nadie menos, en efecto que el dios *Dioniso*, ese gran dios ambiguo y tentador” (Nietzsche, 2003, p. 268).

En el mismo escenario se confunde la angustia y la inspiración al relato, a contar con una admirable y suicida *parrhesía* los hechos del pasado. Al respecto, se había citado anteriormente el apartado en que la franqueza de Nietzsche al hablar puede herir los oídos de sus contemporáneos, voz recia y atronadora, pero también sobrecogedoramente sutil y esquiva la de este demonio que Nietzsche empieza a caracterizar en estos términos:

El genio del corazón, tal como lo posee aquel gran oculto, el dios tentador y cazarratas nato de las consciencias, cuya voz sabe descender hasta el inframundo de toda alma, que no dice una palabra, no lanza una mirada en las que no haya un propósito y un guiño de seducción, de cuya maestría forma parte el saber parecer —y no aquello que él es, sino aquello que constituye, para quienes lo siguen, una constrictión *más* para acercarse cada vez más a él, para seguirle de un modo cada vez más íntimo y radical: —el genio del corazón, que a todo lo que es ruidoso y se complace en sí mismo lo hace enmudecer y le enseña a escuchar, que pule las almas rudas y les da a gustar un nuevo deseo, —el de estar quietas como un espejo, para que el cielo profundo se refleje en ellas—. (Nietzsche, 2003, p. 267)

Además del delicado lirismo de estos fraseos, se percibe enseguida el dictado de una voz magnífica quizá purgada de horribles parásitos, seguramente decantándose y *sublimando* la pesadez de otros daimones enfermantes. Este daimon en cambio es todo un Dios, que se lo señale como cazarratas es un síntoma de la eliminación de una plaga o peste de ideas, además dotado de una voz que “sabe descender hasta el inframundo de toda alma”. Es decir, dotado de un poder de penetración bien particular, no ruidoso ni ostentoso, sino delicadamente filtrándose de manera seductora, no ajeno al engaño ni a la mascarada, por el contrario, potenciado en esas exhibiciones de ingenio y de fantasía fabuladora.

Esa es *la voz del genio*, la que sacrosantamente siguió Nietzsche y que lo lleva a proclamarse “el último discípulo e iniciado del dios Dioniso” (Nietzsche, 2003, p. 268), donándole una voz como estilo inconfundiblemente grácil, silencioso y embriagador, haciendo “que todo lo que es ruidoso y se complace en sí mismo” experimente algo de ese silencio que iniciando este capítulo asociábamos a la detención del tiempo.

Así también esa “canción del noctámbulo” en la que grita un aterrado Zaratustra: “Ay de mí! ¿Dónde se ha ido el tiempo? ¿No se ha hundido en pozos profundos? El mundo duerme” (Nietzsche, 2006, p. 431), propiciando el nupcial anillo de los anillos que es el retorno con su amada la eternidad (en el apartado “Los siete sellos”, de una intensidad lírica atronadora), allí se suspende una dialéctica entre tiempo y eternidad mitologizada bajo los auspicios de Dioniso, a quien se continúa conjurando así:

El genio del corazón, que a la mano torpe y apresurada le enseña a vacilar y a coger las cosas con mayor delicadeza, que adivina el tesoro oculto y olvidado, la gota

de bondad y de dulce espiritualidad escondida bajo el hielo grueso y opaco y es una varita mágica para todo grano de oro que yació largo tiempo sepultado en la prisión del mucho cieno y arena; el genio del corazón, de cuyo contacto sale más rico todo el mundo, no agraciado y sorprendido, no beneficiado y oprimido como por un bien ajeno, sino más rico de sí mismo, más nuevo que antes, removido, oreado y sonsacado por un viento tibio, tal vez más inseguro, más delicado, más frágil, más quebradizo, pero lleno de esperanzas que aún no tienen nombre, lleno de nueva voluntad y nuevo fluir, lleno de nueva contravoluntad y nuevo refluir. (Nietzsche, 2003, p. 267)

Esa “varita de oro” pone en contacto con la actividad alquímica ya referida en el apartado sobre la soledad al valerse de la imaginería de William Blake, y que transmuta ese “grano de oro” escondido en la *prima materia*. Que incluso es la *prima materia* pero en otro momento del esplendor de su metamorfosis. Sin ánimo de recensionar exhaustivamente los escondrijos y cumbres de esta dionisiaca cita que es como una declaración daimónica de principios para Nietzsche, donde se hace un homenaje y una parodia a todo homenaje, arriesgando una afirmación acerca de su filiación y estirpe intelectual oscilante entre conmovedora y patética, pero de la que no se puede omitir el fragmento en que se nombra la potencia, genio, daimon o voz dominante y acariciadora para él:

lo mismo que le ocurre, en efecto, a todo aquel que desde su infancia ha estado siempre en camino y en el extranjero, también a mí me han salido al paso muchos espíritus extraños y peligrosos, pero sobre todo ese de quien acabo de hablar, y ése lo ha hecho una y otra vez, nadie menos, en efecto que el dios *Dioniso*, ese gran dios ambiguo y tentador a quien en otro tiempo, como sabéis, ofrecí mis primicias. (Nietzsche, 2003, p. 268)

Primicias cuidadosamente ofrendadas en ese “Nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la música” (1873) que tanto lo distanció de la escena académica, pero que lo impulsó a buscar en los escondrijos y perplejidades dionisiacas el destino de su vida y su obra.

En el relato *Rosa alquímica* de William Butler Yeats, primero publicado en 1897, aparecen unas ideas que servirán de colofón a este capítulo, siempre extrañadamente adentro de esa esfera daimónica que quiere aproximarse a la práctica historiográfica en estas últimas páginas.

Deudor de un estilo que le ha valido el título de “escritor inspirado” como innegablemente debe decirse de Friedrich Nietzsche, Yeats se distiende en medio de estas declaraciones de principios espectrales en las que abundan númenes, deidades que hablan a través de la transparencia escritural de su obra, y otros paródicos reconocimientos de créditos fantasmales. Una danza teo-sófica en que se invisibilizan expeditamente los parásitos y las voces, hurtándose al tiempo que se revelan inaccesibles y arcanos. En cierto momento de una aventura iniciática no carente de elementos trágicos y autobiográficos Yeats experimenta un éxtasis visionario:

Había instantes en que la visión parecía a punto de retornar, y entonces medio recordaba, en un éxtasis de gozo y pesadumbre, crímenes y heroísmos, fortunas y desgracias; o comenzaba a contemplar, con un repentino sobresalto del corazón, esperanzas y temores, deseos y ambiciones, completamente ajenos a mi vida ordenada y meticulosa; y en ese momento me despertaba estremecido ante la idea de que algún gran ser imponderable se había deslizado a través de mi pensamiento. (Yeats, 1992, p. 20, subrayado añadido).

Los hechos acaecen luego de la publicación de un divertimento intitolado *Rosa Alchemica*. Michael Robartes ha hecho su aparición en la figura de avezado mistagogo que vuelve para enseñar los arcanos en apócrifos e inconseguibles libros. El aire de irrealidad va espesándose a medida que avanza el relato, en concordancia con las ideas de este capítulo, el narrador experimenta interrupciones en la continuidad de su percepción, lapsus asimilados a un “ser imponderable” inmiscuido o entremezclado en sus procesos mentales.

Sin querer reificar aquí un corpus de creencias para el que las ánimas y las posesiones son posibles, “física” o “materialmente” posibles, como si la realidad daimónica no cuestionara justamente la fijeza de esa distinción, se delinea o bosqueja apenas los términos de un debate que llevó al desacralizador y ultraateo Nietzsche a escribir una elegía como la que dedica a Dioniso y que acaba de citarse. Así las cosas, ¿cuál es el estatuto de realidad de esas deidades desde la óptica de Nietzsche?, Yeats adelanta al respecto:

La mayoría de la gente piensa que la humanidad creó estas divinidades, y que las puede deshacer otra vez; pero nosotros que las hemos visto pasar vestidas con tintineantes atavíos, y con suaves hábitos, y que las hemos oído hablar con voces articuladas mientras yacíamos en inmóvil trance, sabemos que continuamente hacen y deshacen la humanidad, que de hecho no es más que el temblor de sus labios. (Yeats, 1992, p. 17, subrayado añadido).

Subrayando las aseveraciones más problemáticas para un escepticismo que juzgaría de oscurantista y supersticioso este pasaje, es posible sostener que los procesos teogónicos y mitológicos que están en el fundamento de cada cosmovisión no eran ajenos a un también visionario Nietzsche. Buscando romper la seguidilla de certezas que en la historiografía moderna excluyen la paradoja, no solo como figura de estilo sino como motivo y manera privilegiada de dar cuenta de un pasado histórico atascado entre la idea lineal de pasado y el presente en que es evocado.

Se ensombrecen o aneblinan líneas de continuidad como las que se hallan retorcidas en la obra de Poe, pero también y de manera privilegiada en *Así habló Zaratustra*. Sobre este último se dice en la “Realidad Daimónica”: “[Jung] era menos consciente que Yeats de la tradición tal como se manifiesta en poesía y teatro, salvo por la segunda parte del *Fausto* de Goethe, del que aseguraba que era ‘un eslabón en la *Aurea Catena* que ha existido desde los inicios de la alquimia filosófica y el gnosticismo hasta el *Zaratustra* de Nietzsche” (Harpur, 2007, p. 420).

A partir de lo anterior y con unos ojos y oídos sensibles a lo que se encuentra más allá del espectro de lo posible para el positivismo histórico, pero también a partir de una hipervigilancia respecto a revivir alguna metafísica de prodigios naturalizados y literales (que tanto execró Nietzsche en la forma de dogma cristiano o cualquier otro idealismo transmundano); pueden proponerse mecanismos de causalidad histórica del todo desligados de las exigencias de la *episteme* moderna:

De esta manera se realizan los grandes logros; un estado de ánimo, una divinidad, o un demonio que primero se posa como un ligero suspiro en las mentes de los hombres, para luego cambiar sus pensamientos y acciones hasta que los cabellos que sean rubios se vuelvan negros, o los que sean negros se vuelvan rubios, y los imperios muevan sus fronteras, como si no fueran más que un errar de hojas. (Yeats, 1992, p. 26, subrayado añadido)

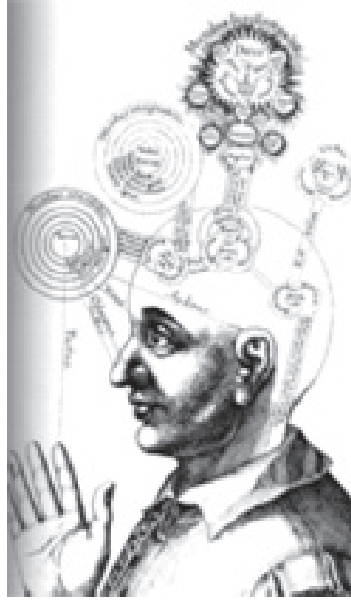
¿Acaso no quería Nietzsche transmutar todos los valores existentes con la idea del Eterno Retorno?, ¿no son estas ideas, incluyendo especialmente la de “super-hombre” o la de “voluntad de poder” verdaderos daimones con virtud de modificar de raíz la imagen que se tiene del mundo? En el último capítulo de este libro se analizará con más detalle el funcionamiento del “mundo de las ideaciones” o Semiosfera como ámbito propio de vida y muerte de grandes ideas, super-conceptos o genios y espíritus de una época [*Zeitgeist*].

Sobre estos “imponderables”, “divinidades” o “demonios” que a lo largo de este capítulo también son llamados daimones y voces espectrales, puede decirse que se asemejan a las historias de vida que el historiador pretende plasmar en el relato, como en el ya clásico libro *Esas voces que nos llegan del pasado* de Phillipe Joutard, que desde la historia oral plantea una metodología para el análisis de este tipo de fuentes.

Metafóricamente se escucharía allí *la voz del fantasma*, y el historiador estaría atento a conjurarlas para darle verosimilitud a su versión de los hechos acaecidos. El pasado habla y es el historiador testigo de un tránsito improbable de una concepción animista a una estrictamente racionalista, para la cual emanaciones y voces silenciosas o geniales no pueden pertenecer más que a la esfera interna del investigador (incluso como síntomas psicóticos indudables).

Se dice “improbable” tránsito al considerar —desde la lectura del Zaratustra aquí conjugada con la estética dadá y la literatura “fantástica” de Poe o Yeats—, que *otras formas de abordar el pasado son posibles*. Lo anterior induce o implica mirar de otro modo el quehacer del historiador, visibilizando los mecanismos que determinan el tipo de elecciones cognoscitivas que privilegian un tipo de narrativa, una selección de fuentes siempre arbitraria y todos aquellos demonios y parásitos que no se cansan de acosarlo.

Así esta última imagen de Robert Fludd que se quiere relacionar con la escultura dadá de Raoul Hausmann y donde también se escenifican una serie de mecanismos que de otra forma permanecerían ocultos pero que son diagramatizados desde sospechas alquímicas e intuiciones herméticas:



Robert Fludd, Utriusque Cosmi, tomo II, Oppenheim, 1619

Los parásitos del historiador le murmuran constantemente el léxico y la sintaxis de su escritura. Por obra de una poética y espectral estilo como el de Nietzsche se podría expandir la visión de su trabajo al considerar el tema de la voz de la consciencia como un asunto no simplemente subjetivo. Pero sin ceder tampoco a la tentación *literalista* en la que Patrick Harpur ve atrapados a los que creen sin más en la realidad de todos estos genios y duendes, manteniendo el esquema de oposiciones “real/ficticio” que es justamente el que queda *suspendido* en cualquier consideración sobre demonios y parásitos incorporales.

Como Nietzsche embebido en una estética agresivamente desmitificadora, pero de la mano del mito de Dionisio como horizonte, en cuanto su “genio del corazón” lo hundía en las profundidades de su propio impersonal magma imaginal, virtud e inspiración fuerte para elaborar cada vez más atrevidas hipótesis sobre la realidad de la cognitiva e incognoscible voluntad de poder, la cual aparece como una privilegiada imagen del Anima Mundi o de la realidad daimónica.

También el simulacro de doctrina del eterno retorno funcionando como un atractor de temporalidades paradójicas más que como sistema ordenado de postulados científicos con vocación de explicación lógica y acabada. Allí donde la *parrhesía* tal como es genealogizada por Foucault brinda un punto de apoyo en la consideración sobre los mecanismos que a nivel del relato histórico fabrican lo que será tenido por verdadero, el tono y las estrategias en su discurso.

Lo anterior logra que sobre la cabeza del historiador pendan con consciencia de su falsedad, de su potente falsedad creativa, las voces fantasmales, los ardidés del más aprovechado de los parásitos. Perversidad aparte del ciclo de aventuras de tantos magos y alquimistas en trance de buscar sus maestros, las emanaciones divinas o cenagosas de daimones y genios varios, surrealistas escenas atormentadas de grillos y delirantes seres amorfos, carcajadas dadaístas sin término y sin motivo, la imbricación de globos intersecantes entre el *mundus intellectualis* y la mente o capacidad imaginativa del historiador, las reglas de composición narratológicas permitidas... avatares todos reunidos en la alegoría del funcionamiento de la mente de Robert Fludd y dispersos a lo largo de las líneas de este abigarrado capítulo.

Excurso 2. La hora de aparecer

Mostrándose despacito o saltándole de repente

*It is very characteristic that Nietzsche discovered the central idea of his philosophy of time
—and thus the whole of his philosophy— namely,
the concept of “eternal return of the same”, in a dream.
(Pletch, 1977, p. 31)*

*Anterior al tiempo o fuera del tiempo (ambas locuciones son vanas)
o en un lugar que no es del espacio,
hay un animal invisible, y acaso diáfano,
que los hombres buscamos y que nos busca.
(Borges, 1989b, p. 490)*

*Aquí estaba yo sentado, aguardando, aguardando
—a nada, más allá del bien y del mal, disfrutando
Ya de la luz, ya de la sombra, siendo totalmente solo juego,
Totalmente mar, totalmente mediodía, totalmente tiempo sin meta.
Entonces, de repente, ¡amiga!, el que era uno se convirtió en dos—
y Zaratustra pasó a mi lado.
(Nietzsche, 2006, pp. 14-15).*

I

La hora de aparecer, no antes sino un poco antes, justo en lo impreciso de la lentitud que viene mostrándose, ahora y en la hora en que nada viene y el sufrimiento titánico es expedito, el despedazamiento de Dioniso, el llanto e infinito dolor por el despedazamiento de Dioniso, el mismo desmembramiento de la imagen del mundo que había tejido.

A la hora de aparecer, diría tarde si hubieran criterios temporales útiles como marcos de referencia, pero no hay tal y la tardanza es imperdonable, porque si fuera un ratito tan solo, algunos días o apenas algunos meses, pero mire la hora de aparecer, la invisible por los abismos, la eterna desaparecida, la gimiente eterna desaparecida en despojos, mientras el héroe sufre la más despiadada-desafortada metamorfosis de su imagen de mundo.

El tejidito de apariencias y roles que daba por descontado, pero no hay tal, desde antes sabía que eso era falso, pura impostura *ex machina*, su identidad como sujeto, su máscara identitaria, el asunto Ahora es desprenderse de ese artificio, deshacerse o hacer que se deshacía, por el que creía que daría la vida, y la da en la muerte de esa imagen elaborada de sí y de las cosas, y Ahora es la Hora de aparecer sin la máscara.

Escaramuzas estetográficas y otras dulzonas cosméticas de existencia, pero mire la hora de aparecer, ya ni siquiera es tarde, dejó de ser tarde hace mucho, mire eso, fíjese en esa trampa transparencial ensayada, la lentitud ensayada que nunca acabó de mostrarse completa, así de despacio imprecisa, mire eso, la Hora de Aparecer, y ni siquiera viene bien presentado, se le ha caído la máscara, el principio individuador o apersonante no resistió la presión del martirio, el dolor del martirio o el sufrimiento concentrado hasta hacer saltar toda máscara, el llanto por la caída en la sombra.

Vértigo de espaciamento, restancia escénica, preciso a la hora que no esperaba, que no era esperable bajo ninguno de los configurados criterios con que contaba, mire la hora, y tiene el descaro de aparecer todavía, el descaro de aparecerse sin terminar nunca de aparecerse, en ausencia de marcos temporales que pudieran servir como referencia.

Nada de eso, y además aparece llorando, gimiente, vuelto nada o menos que nada, hundido en entenebrecidos despojos, porque el dolor titánico que padece no es el dolor de perder algo en particular, a alguien o lo que sea, nada de eso, le duele perder *las costuras* que sostenían la miserable idea de mundo en que había creído, su propia indecisa máscara.

Desapegándose más a ella, deshaciéndose o hacer que se deshacía, el límite de individuo a individuo, eso se ha roto y los padecimientos no tienen nombre, ni medida ni momento ni nada, el instante final del desprendimiento, no tiene para cuando aparecer, y mire la hora que es, sin cuándo ni antes el dolor es el escalofriante Ahora en que infinitamente vive Ahora, no antes sino un poco antes, porque lo que le duele la aniquilación del ser es el misterio del *mito trágico*.

Ahora y en la hora en que le da por aparecer, quizá cuando ya nada importa, cuando dejó de importar que algo pudiera ser importante, ahí si aparece, el momento preciso del desapego, en el vértigo del espaciamento todo lo lento que pueda, restancia escénica, imparablemente sufriendo la METANOIA más despiadada que nunca pudo imaginarse, y mire la hora, apareciendo y desapareciendo al tiempo. Desarraigándose de la prefigurada realidad en que había creído, pero nunca hubo tal, el titán se hunde en lo profundo del caos y llegará la hora de aparecer demudado, transfigurado, metamorfoseado *ya en el devenir de todas las máscaras*, no más tarde sino cuando decir “tarde” ya no tenga sentido, cuando ya no mire la hora, la imperceptible hora que siempre espera, apareciendo y desapareciendo sufriendo.

II

Mostrándose despacito, bien despacito, desapercibiendo de un juego de imagen la estrategia ultracondensada que seguía insinuando mostrarse, que quería seguir mostrándose, insinuándose(le) despacito, así dijera otra cosa, diciendo que quería eso, por la proyección ya no fantasmática de nuevos inaprensibles juegos de imagen, el poder de la estética extra-moral de actuar sin saber qué hacer, quizá insistiendo ya mucho en la *estética de la desaparición*.

En la fijeza de la estética de la desaparición cuando lo que desaparecía eran los criterios para determinar la Identidad de sus actos, el sistema de correspondencias que de falso ya había sonsacado un vientecillo indistinguible, temblor del humo que lo pensaba, que insinuaba y decía que lo pensaba, desapercibiéndose en la estrategia, desaprensible apercebimiento de esa estratagema de imagen.

Mejor dicho, sin verse en el acto de verse y no verse desapareciendo continuamente, des-condensando la estética que lo actuaba, insinuante sin proponerse, diría sin darse cuenta pero eso era justo lo opuesto y lo más preciso respecto a lo que interpretaba que estaba haciendo, insinuando seguir mostrándose, así dijera otra cosa, queriendo insinuando seguir mostrándose.

Insinuándose despacito, malogrando quizá indecisas tenues oportunidades de darse cuenta, decidir ya no darse cuenta, insinuando decidir que no puede darse cuenta de nada, y llamar a eso *la estética de su desaparición pausada*, la pausa en la estrategia para transmutar el juego de imagen en que decía estarse insinuando, así dijera otra cosa, mostrándose despacito, bien despacito, insinuándose así, casi como lo más despacio de todo.

Cuando lo que desaparecía era la sustancialidad de falsos y verdaderos criterios para establecer el valor de sus actos, desenredarse a decirlos, fiebre y luna si se mirara, si algo pudiera al menos mirarse, verse un poquito, lo más despacio para que algo alcance a notarse, pero seguiría sin ver nada, o continuaría nada por verse, temblor del humo que seguiría siempre pensándolo, ondulación imaginaria del humo en que había mutado, no solo porque lo siguiera pensando en esos vaivenes, tarde implicarlos, sino porque lo que interpretaba de su estrategia era eso.

Que nunca estaba y nunca había estado y ya no seguiría faltándole, diciendo siempre otra cosa, sin verse mirando que iba mostrándose despacito, de ahí que insinuara no estar en lo absoluto o jugar que mudaba el juego de imagen que nunca tuvo, acento de estar o no estar presente, según exigencias televisivas, caricaturescas televisivas como si eso no fuera también un tamiz del fascinante enrarecido engaño que habla.

Que hace que habla mientras se engaña que habla, diciéndose diferente, mostrándose en las volutas del humo, insinuándosele, no viéndose al mostrarse en la

fugacidad de los diseños del humo, infatigable en esas volutas, las que se mostraban inaccesibles en ese juego de imagen, en ese particular incandescente e inaprensible juego de sus imágenes, infinitas tenues irisaciones, ondulaciones inaprensibles, actuando pero sabiendo desapercibir lo que estaba haciendo.

Así dijera otra cosa, actuando la estética de su nebulosa desaparición no solo sin saber hacerlo, tarde implicarlo, infinitamente tarde implicarlo, sino también mostrándose despacito, despacitico, quién dijo que el encanto de lo que dijo no podía ser también ese, en infinitos juegos de irisaciones, un viso de inaprensible evidencia, quién dijo que no podía, suave – suavcito al decirlo y por eso acá y más acá de estar o no estar presente.

Sonsacándole la estrategia al mismo artificio de imagen, engatusamiento sin fin de la situación que ya no podía seguir pasando, engañándolo, engatusándolo o insinuando que podía hacerlo, así dijera otra cosa, dijo mientras pensaba decirlo, copresente en varios indescifrables juegos de imagen.

Desapercibiéndose, insinuando desapercibiéndose y mostrarse inaccesible al hacer sin saber hacerlo, insinuando saber eso, decidiendo que ya era hora de darse cuenta de la estrategia, el encanto o la estética que lo hablaba, tarde implicarlo, humo justo en el bamboleo o antes de ya no verse, o dejar de verse pero seguirlo viendo, decir que lo seguía viendo, acaso quién dijo que no era posible, *estar sin estar con ella*.

La visión de otro juego de imagen, el que al insinuarse desapercibido se volvía lo más y lo menos accesible de todo, quién dijo eso, en vez de seguir mostrándose despacito, tan despacio que en el juego de imagen eso —lo más importante— seguiría siendo inaprensible, imperceptible mientras faltara decirlo, diciéndole diferente, infinitos tenues juegos de irisaciones, posibilidades que nadie dijo que no se vieran, pero no estaban y ese era el encanto de lo más y lo menos perceptible de todo.

Dijera lo que dijera insinuarse, o acaso quién dijo que eso era todo lo que veía, quién dijo que eso era todo, lo que miraba o insinuaba mirarse, despacio despacitico mostrarse, porque el que dijo que no podía sabía lo que no era, sabía y estaba errado, en predecibles y antojadizos juegos de otras imágenes, dizque por la estética de la desaparición cuando lo único que tenía no eran solo palabras, o quién dijo que las había dicho, quién dijo eso.

Pudiendo siempre verlas distinto, inaprensible y fino al decirlas, mirarlas o decir que las insinuaba, estar sin estar pausado, el transcurso a nuevos imposibles juegos de imagen e irisaciones, despacitico sin saber hacerlo, ensayando hacerlo, insinuándose nada más, desapercibiéndose de sus actos, despacio sin saber eso, porque quién dijo que no podía, casi como lo más despacio, quien dijo que no podía no sabía lo que podía, estar sin estar con ella.

Quien lo haya dicho sabía por qué decirlo, infinitamente por qué decirlo, evidenciándose allá y más allá de cualquier criterio constatativo, casi como lo más despacio, temblor del humo que lo pensaba, la danza del humo que dijo que no podía

y que lo hablaba ahora como seguiría quizás hablando, así dijera otra cosa, mirando o fingir que podía mirarlo.

Desvaneciéndose despacito, insinuara lo que dijera al verse, solo ensayándolo, nada más, mirarse o no verse en lo absoluto faltando, desvaneciéndose en lo más lento, lo menos perceptible así crea que dice otra cosa, diciéndole siempre distinto, cuando estaba solo insinuándose, ensayando estar insinuándose, nada más, o quién dijo que no podía, desapareciendo indecisamente insinuándose despacito, lo más despacito de todo.

III

Saltándole de repente, intensificando de súbito el resplandor de ciertas regiones de la consciencia, posibilidades de percibirse hasta el momento impensables, accesibles en el parpadeo del salto, por ese momento pensables, en ese salto preciso, ablandando una sensibilidad en el acto de *adiamantarse*, confiscando poderes perceptivos engañosamente instituidos, establecidos sin darse cuenta, en un énfasis de seducción absolutamente anómalo desde la óptica del “régimen de la sensibilidad” momentáneamente imperante.

Intensificándolo sin medida, desvaneciéndolo en juegos de múltiples transparencias, acristalamiento del “darse cuenta” como si el acto de la consciencia solo fuera posible al transfigurarse, saltándole sin aviso, abalanzándose, no antes ni un poco antes, en el poco entendido de una estabilidad originaria, desacostumbrada a un cambio tan repentino, brillando una gema en lo intraducible, un resplandor de niebla imposible.

El cristal de la consciencia en intensidades policromas diagramáticas, irisaciones dentro de otras hasta el estallido del soplo, ánima de susurros, reverberando incansable en la voz inalcanzable de la consciencia, saltándole de repente, solo allí el debate sobre las estructuras performativas de la imagen del mundo cobra y deja de cobrar toda pertinencia, cuando el animal de humo idiomático se da cuenta de no poder darse cuenta y eso en el momento del supremo fulgor, cuerpo de niebla indecisa, y eso en el inaprensible momento del supremo fulgor.

Diga lo que diga que hable, que actúa que sigue hablando, seduciendo así las palabras, repentinamente buscándolas, transmutaciones en la epidermis de la consciencia, ultrarretorcimiento y re-tergiversación ambigua en el sueño de la epidermis de la consciencia, había cantado el pulso del colibrí de fuego, no antes ni un poco antes, el súbito énfasis de la seducción que se abalanzaba, en el estado de consciencia que más le place, no únicamente atreviéndose a aventurarse, decidiéndose a seducirse, tejiéndose un Nombre que ya nunca será pronunciado, intuito o catalogado de alguna forma.

Dicho en la región de la consciencia que daba por descontado, nada de eso en eso, precisamente en eso, en el tamiz entredicho supraensoñado y difícilmente pensable que venía medio expresando, en que venía trasbocando el vuelo, definitivamente un instante antes del salto, murmurando un acertijo impronunciado, el descomunal enredijo luego y durante la noche del púrpura incandescente, la noche del susurro en la incandescencia que recordaba. El salto súbito, sabiendo perfectamente que eso no era todo, que así no habían sido las cosas, ni prospectarlas ni deshacerse del impulso que hacía que fueran cosas, eventos en la tersura de lo real, imaginándose la tersura de lo real, ¿qué será eso?, nada de eso, seguir sin seguirse actuando.

Seduciéndose en estas imágenes, hablando del animal un sonido sin referentes, ante-guturación exponencial del grito que no salía, ni expresaba lo que el pulso del colibrí continuaría siempre acechando, cuidando el sigilo de una prescripción intraducible, entumida en estas imágenes, entre agazapada y no resentida, seducida de repente, simplemente *esperando el momento justo*, acunando la idea de que había un momento justo.

Saltándole de repente, cuando sabía que la consciencia del tiempo estallaría en cualquier momento, por la predilección indecisa que seguía ya transmutándose, exhibiendo su propia metamorfosis como entendía que había escuchado, como seguía entendiendo que solo podía escucharse, repentinamente hacerse, sin saber hacerse y haciendo preciso eso, acechándose en estas imágenes.

El sobrecogimiento de la idea que no se tuvo, la luminosa idea que no se tuvo y por eso ya no se escapa, temblor del encanto de la Huachuma, danza meliflua del encanto de la Huachuma, seducción fulgurante, de un momento a otro, salto de un momento al otro que se esperaba, no llegaba y seducía lo que esperaba, albores que se cerraron como si hablaran, como si eso se hubiera dicho, cuando se dijo y el enredijo era otro.

No podía sino soñar que era otro porque la presa se había escapado, viéndolo bien siempre se había escapado, la presa en la voz de la consciencia, atravesándose en regiones de la memoria desconocidas para ella misma, el abismo o la voz que sacrificaba, que era lo único que se oía, toda enterita sacrificable, sin que le falte el menor fonema, o el problema que se venía, que venga a decirse que se venía.

Saltarle al salto depredatorio, y perder la consciencia de estarlo haciendo solo en la pantomima de que podía seguirlo haciendo, adamantina indolente, saltándole sin aviso, con toda la ternura que había llorado, acerada rigidez del amelcochado filo de espada con que contaba, desde esa noche solo con eso contaba, apiadada ultrarrigidez en la invención del pacto que ahora cobraba.

Intensificando el brillo de una solución de consciencia claramente insostenible desde la dicotomía luz-sombra que había saltado, que ahora era un solo reblandecimiento de las imágenes, del discurso tendido en el crepúsculo de lo simple y repentinamente improbable, proponiéndole al animal el chisporroteo de sus imágenes, el temible chisporroteo de las más tramposas imágenes.

Visión del salto más súbito, porque acecho hubo, intención de daño y materialización de esa intención solo cuando no se sabía quién era la presa y quién el que la acechaba, el pretendido cazador-cazado en la distracción de consciencia que ahora empuñaba, blandiendo el filo indistinguible, afilándolo más en el discurso de la consciencia que le ganaba.

Doblegándolo a la linealidad de las frases, propinándole sonoros golpes, repentinos brincos, infligiéndole así un daño irreparable, irredimible si acaso la bestia que transitaba —que se exponía a seguirse atravesando de esa manera, en lo repentino del salto que postergaba, mascullándose sin descanso— no ensayaba el salto al momento, al gorjeo del colibrí translúcido y el estado de la consciencia que podría seguir soñando, saltándose esas imágenes.

