

Tempus ex Machina

La idea de tiempo histórico en
Así habló Zaratustra

David Valencia Villamizar



Tempus ex Machina

**La idea de tiempo histórico
en *Así habló Zaratustra***

David Valencia Villamizar

Tempus ex Machina

La idea de tiempo histórico
en *Así habló Zaratustra*



Valencia Villamizar, David

Tempus ex Machina. La idea de tiempo histórico en Así habló Zaratustra / David Valencia Villamizar – Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2015.
284 p.; 17 x 24 cm

Incluye referencias bibliográficas (páginas 277-282)

ISBN 978-958-631-870-9

1. Filosofía de la psicología 2. Filosofía moderna -- Europa Occidental 3. Geografía e Historia 4. Friedrich Nietzsche I. Valencia Villamizar, David II. Universidad Santo Tomás (Colombia)

CDD 190

Co-BoUST

Autor

© David Valencia Villamizar

© Universidad Santo Tomás, 2015

Ediciones USTA

Carrera 13 n.º 54-39

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: (+571) 587 8797, ext. 2991

editorial@usantotomas.edu.co

<http://www.editorial-usta.edu.co>

Director editorial: Daniel Mauricio Blanco Betancourt

Coordinación de libros: Marco Giraldo Barreto, Lorena Castro Castro

Diagramación: Alejandra Anzola Bravo

Corrección de estilo: Lorena Cardona

Fotografía de portada: Dan Gamboa Bohórquez.

Impresión: Image Printing Ltda.

Hecho el depósito que establece la ley

ISBN: 978-958-631-870-9

Impreso en Colombia • Printed in Colombia

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

Contenido

<i>Introducción</i>	<i>vii</i>
1. <i>Así habló Zaratustra</i> , Temporalidad y monstruosidad	17
1.1 El gran dragón	19
1.2 El más frío de todos los monstruos fríos	27
1.3 El super-dragón como aquella contraparte del super-hombre	31
1.4 El eterno regreso como monstruo gigantesco	36
1.5 El animal interior. <i>The beast within</i>	41
2. Soledumbre, transmutación fantasmática en el taller del historiador	51
2.1 Soledumbre	52
2.2 Cinco momentos en el recorrido solitario de Zaratustra	67
2.3 El fantasma del solitario y la historiografía	82
Excurso 1. <i>Aión</i> , cuestión de tiempo	95
3. Poderes, voces internas, daimones y otros parásitos	99
3.1 Poder de la voz silenciosa	102
3.2 Foucault, la <i>parrhesía</i> y Nietzsche	118
3.3 Parásitos y voces internas	127
3.4 La virtud como poder y como pensamiento, voces, genios, divinidades y daimones dominantes	137
Excurso 2. La hora de aparecer	155
4. Atmo-sismo-grafías, entre Peter Sloterdijk y Friedrich Nietzsche	163
4.1. Sloterdijk-Nietzsche según El Espíritu de la música	165

4.2. Atmo-sismo-grafías, animación de esferas entre Sloterdijk y Nietzsche	172
4.2.1. Atmo-sismografía del tiempo histórico y animación de esferas	173
4.2.2. Klaus Schulze y su pieza “Friedrich Nietzsche”	186
4.2.3. Arte minimalista, creación de atmósferas y escritura de la Historia	192
Excurso 3. Un airecillo minúsculo	202
Excurso 4. Caída de Cabeza	207
 5. Nietzsche, el concepto de tiempo y la historiografía	 213
5.1. Filosofía narrativista de la Historia	214
5.2. Valoración historiográfica del pensamiento de Nietzsche	222
5.3. Transvaloración de la temporalidad, deconstrucción, narrativa histórica y posmodernidad	227
5.4. <i>Así habló Zaratustra</i> , devenires y nuevas insospechadas temporalidades	239
Excurso 5. Nietzsche, el amante de Mnemosyne	248
 Epílogo: Zaratustra Zombi	 257
 Conclusiones	 269
 Bibliografía	 277

Introducción
Amor ex Machina
(Si me preguntas)



Max Ernst, Tres novelas en imágenes, Collage.¹

*Suponiendo que la verdad sea una mujer - ¿cómo?,
¿no está justificada la sospecha de que todos los filósofos,
en la medida en que han sido dogmáticos, han entendido poco de mujeres?,
¿de que la estremecedora seriedad,
la torpe insistencia con que hasta ahora han solido acercarse a la verdad
eran medios inhábiles e ineptos para conquistar los favores
precisamente de una hembra?*
(Nietzsche, 2003, p. 19)

*Nunca encontré todavía la mujer de quien quisiera tener hijos,
a no ser esta mujer a quien yo amo:
¡pues yo te amo, oh eternidad!*
(Nietzsche, 2006, p. 319)

¹ (Ernst, 2008, p. 82) *Ibidem* para las demás imágenes de esta introducción.

*En tus ojos he mirado hace un momento, oh vida:
 oro he visto centellear en tus nocturnos ojos (...)
 Te temo cercana, te amo lejana; tu huida me atrae, tu buscar me hace detenerme:
 -yo sufro, ¡mas qué no he sufrido con gusto por ti!
 Cuya frialdad inflama, cuyo odio seduce, cuya huida ata, cuya burla - conmueve:
 - ¡quién no te odiaría a ti, gran atadora, envolvedora,
 tentadora, buscadora, encontradora!
 ¡Quién no te amaría a ti, pecadora inocente, impaciente,
 rápida como el viento, de ojos infantiles
 (Nietzsche, 2006, p. 315)*

Si me preguntas, sí, es cierto que no pretendo hacerte ningún “bien”, demasiado exhausto con nociones de bondad superfluas hasta la insipidez, estúpidas y monótonas, aburridoras hasta la fatiga o la esterilidad, solo puedo expresar lo que siento por ti, como el deseo de hacerte el mal que no puedas imaginarte, *el mal* que espero que tú me hagas: amarnos sin restricción, sin torpezas esperanzadas ni consideración o límite identitario.

Mis intenciones están muy lejos de ser “buenas”, lejos de ser “intenciones” en sentido alguno, además; porque el mal radical, la expectoración de sombra que te deseo es otra cosa que lo descifrable o comunicable, abomino de un bienestar “de pareja”, la sosa y simple tranquilidad de esa frustración permanente que es un noviazgo o un matrimonio en toda regla, refractarios a toda noción de “bendición” o dulzura iluminante, es en la más sospechosa de las tinieblas que nos hundimos, el despropósito inmenso de compartir nuestras muchas debilidades y nuestros demonios incorregibles, o nuestras “personalidades” como alguna expresión de “carácter”, imposturas que se caen de su propio insustancial peso, engañosas que obviamente se tornan insoportables, el ardid de la pesadilla que somos.



Tragicomedia infinita, jamás reconciliables en ninguna forma de acuerdo según el sistema moral o valorativo que sea, nada de eso, atravesados ambos de un espasmo increíble, una fascinación con lo exasperante, seguimos juntos a partir de una falta profunda de consonancia, un desacato mayor a cualquier “armonía” preconcebida o “equilibrio” que siquiera sueñe alcanzarse, eludidos de exánimes formalismos, es en ser despiadados que mostramos nuestro amor más puro y sincero, destrozando sin tregua cualquier convicción o idealismo que pretenda instalarse en el otro.

De seguro y dudando, en cada uno y para el otro somos un encarnizamiento intranquilizante, el escozor fastidioso y fascinante que nunca acabamos de maldecir pero sin el que no sabríamos arreglárnoslas,

la obnubilación trascendente de mantener la ceguera deliciosa y la amargura exaltada de seguir juntos, de continuar compartiendo esta grieta, este umbral afilado, el interminable desencanto con cualquier noción de “pareja”.

Por eso no te deseo el bien, ni la salud sin trastornos de cualquier conjetura aquietante, poseídos por el furor más tenaz, nos abrigamos y cuidamos el uno al otro justamente porque detestamos sin disimulo el artificio del nombre propio, esa irrefutable mentira, al contrario sin controversia, sin ese agujero anómalo que constituye nuestros acercamientos no sabríamos estar juntos, sin esa irreflexión y arrojo de sumo absurdo y nocividad, sin este veneno imprescindible que nos suministramos en dosis incalculables.



Este vértigo de vocablos, esta insatisfacción vital tan maravillosa, esta insaciabilidad de nuestros cuerpos que no se cansan de sufrir éxtasis solo momentáneos y siempre por reiniciarse, cumbre improbable del anticlímax, singularmente reiterativo, Eros y Sísifo conjugados, por eso es que nos amamos, muy lejos de desearnos “felicidad”, “prosperidad” o alguna suerte de alegría bobalicona, *estar juntos es desolarnos*.

Desconstruirnos e interesarnos en formas cada vez más elaboradas de dejar de ser lo que somos, lo que creíamos ser antes de que nuestro disentimiento sin fin lo destruyera sin concesiones, este fuego delirógeno, este salto abismal que nos aterra y nos aterrará más cada día que pasemos juntos, pasmo bello en extremo, en su fragilidad más bello e indescifrable.

Una angustia sin freno, una ceguera profética, un desencuentro armónico a cada paso, amenazantemente reconfortante, un dolor rechazado e inevitable, el dolor exquisito de *estar sin estar* con el ser amado, sufrimiento estéril y sin límites, claro, desconsuelo y potencia de más desconsuelo, ese será el legado de nuestra relación de pareja, el irremediable, delicioso y magnífico legado de nuestra relación de pareja.

Un severo ejercicio de desajuste existencial, una placentera ascética del desacomodo, monstruosa estética constelada por lo infrafino y más delicado, alquimia autodestructiva y matriz de todas las formas, jugada a muerte y siempre irrisoria, camino empalagoso y descabellado, desaforado - dulce y escalofriante, este desamparo a dos voces, un planeado naufragio pero sorpresivo y súbito en sus maneras de generar desarraigo, tensión escénica inubicable, desagrado con lo obvio, lo triste y rigurosamente habituado.

Expertos en producir desencanto, en hundir cualquier consideración alentadora sobre “el hombre”, “la mujer” o “el romance” entre ambos en un fango plastiforme y presto a desplegar nuevas formas de desilusión, de fructífera y luminosa desilusión.

Porque indudablemente nada bueno saldrá de esto que intentamos, siempre supimos, la caída de cualquier horizonte esperanzador, de cualquier halago a la idea que tenemos del mundo y de nosotros mismos, porque *para desafiarnos* es que andamos los dos, para enrarecernos y desafectarnos, comunicarnos lo indefendible y frágil que somos, sin acabar de poder decirnos seguir diciéndonos estas frases, horrores y sobresaltos siempre renovados.

El apogeo de una hiel brillante y atractiva por sus miserias, la destrucción del amor al enaltecerlo, su escarnio al hacerlo sublime, exasperantemente sublime y negro, el amor maligno que nos traspasa, increíblemente suspende nuestras creencias y a la vez nos entenebrece, este temblor inclasificable entre calambre incorporal y expresión de rara lujuria, santidad de la más expedita carne, apetito de abismo, de seguro y dudando.



Híbrido anómalo de pulsión de muerte y un Eros disipativo, alocada y enternecidamente mutable, porque si me preguntas, si te atreves a preguntarme si acaso te quiero “bien” o según algún horizonte moralmente “bueno” la respuesta no podría ser más sarcástica, más irónica en el sarcasmo, la mordacidad y la acidez desencadenada contra esos significantes.

Como si constatar la inmensidad del dolor que nos atraviesa no fuera suficiente prueba de la impracticabilidad de nuestra relación, su absurdo pero también su misterio amorfo, la inviabilidad que siempre buscamos, sin bordes y afortunadamente sin sentido, sin el más mínimo sentido que no esté emparentado, como la caricia al zarpazo y el beso delicado al mordisco, el apasionamiento a la ferocidad desatada.

Sabemos muy bien, familiarizados con la obliteración radical de cualquier sentido asignable, cualquier etiqueta y siempre postizo sentimiento de confort al estar juntos, *estamos para hacernos apetitosamente indeseables*, para acabarnos de deshacer de ideas prefabricadas y refritas sobre el “noviazgo”, la “familia”, el “matrimonio” o la “unión libre” de acuerdo a los principios de la constitución, las normas del derecho de familia o el catálogo moral que pretenda dar validez a este vértigo, al descaro y la rebeldía ontológica implorada en estas palabras.

Lejos de prevenir algún sufrimiento según las reglas y el libreto del despecho culturalmente determinado, desmadejándonos cada vez, erizando de púas el sendero rosa que algún incauto pudo haber figurado, para propiciar de indecisa luz y luna de otros demonios el resbalón propicio que somos, *la destotalización de nosotros mismos*, un estallido afectivo constante.

Lejos, demasiado lejos de simplemente soportarnos o no soportarnos, nos seguimos aniquilando de la manera más prodigiosa, indeseable y lúbrica sin aliento, ensoberbecidos de un despropósito no por

amargo menos incontinentemente anhelado, buscado y esquivado en igual medida, sin medida alguna y sin rebasarla, densidad de orgullo y de pesadilla, para poder desmantarnos, desmarcarnos, descorrompemos de discursos idealizantes o intencionadamente “correctos”, “bondadosos” o edulcorados.

Porque sabemos que nada bueno resultará de nuestros acercamientos, ni nada que sea anticipable de alguna forma, salvo el resquemor irritante de buscarte para devorarte más, este ímpetu que me atormenta y me engulle, maravillosa, fabulosa y extraordinariamente me lleva a desdibujarme en ti que no eres, machacarme de vos en la nada, desconfiando irreversiblemente de asignaciones y denominaciones, provengan de la fuente que sea, respirando el aire celestial y deletéreo, venenoso y extático que somos.



Entregados a un frenesí que nos rompe, que sin discusión nos rompe y ambos sabemos la delicia inconfesable de este quebradero de cabeza, la caprichosa delicia de esta sensual agonía, estemos o no estemos juntos, ya muy lejos de querernos “para bien”, o según alguna ingenuidad de vernos siempre los mismos.

Habitando un pasmo temporal suspendido, atemporal delirógeno y suspendido, un lapso en que se funden todos los otros, disolviendo las cronologías debido a un exceso crónico de presencia, exceso ausente de ser los mismos, “hasta que la muerte nos separe”, ¿hasta que *la muerte* nos separe?, pero si fue ella nuestra hada madrina, por supuesto, desde el comienzo fue nuestra estrella, no como un

límite exterior o algún elemento siniestro, sino en cuanto insufrible atmósfera destinada, eternamente repetida, eterna e idénticamente repetida.

Imposiblemente retornando, imposible y por ello inevitablemente retornando, omnipresente y torva, es el matiz de finitud que nos une, su sombra sin esperanza, porque es la muerte nuestro vínculo más sagrado, nuestra consejera y celestina adversa, ominosa incommensurable, la muerte inaudita que justifica esta relación imposible, fecunda y pareja por imposible, desolación al repertorio de tonterías que implica la idea de “yo” o de “nosotros”.

De seguro y dudando, maldición imponderable al circuito de rutinas y paroxismos socialmente prescritos para estos casos, porque definitiva e infinitivamente si me preguntas, si te atreves a preguntarme, *no son nada buenas mis intenciones*, y porque presiento de ti la más devastadora, invencible y desgarradora de las tormentas es que persevero contigo.

El desencadenamiento de una febrilidad sin fronteras, el chasquido grotesco cuando estalle y siga estallando la burbuja incipiente de esta imagen del mundo, una maqueta a escala cósmico-orgásmica, el maniquí de ardorosas curvas que pretendidamente eres tan deseable, siendo ambos los titiritescos robots de nosotros mismos, el estertor que soñamos y detestamos habitar, pompa jabonosa que vivimos



y que nos vive, su ruptura poética, su colapso energúmeno, la transmutación de todos los valores.

La transfiguración indefectible de todos los valores establecidos, para esa suprema hecatombe es que persistimos, el mayor y más logrado de los *acechos*, el advenimiento siempre inminente del super-hombre, siempre pasado y siempre ya futuro, ocurriendo solo después de haber ocurrido, en líneas de temporalidad intensivas-fractales e impredecibles, fulgor irrepresentable del *Aión*, temor del espectro-acontecimiento.

Aleteo siniestro del ángelus novus, una treta de tal calibre, por esa tragedia magnífica y oblicuo arte desconstrutivo perseveramos, suspensión e ingravidez de los cronogramas, detención del reloj noctámbulo, detención y condensación de todas las horas, *solvens et coagula*² del segundo a segundo en que el devenir se espesa, transcurriendo e impidiendo todo transcurso.

Intriga en las volutas del humo, paciencia infinita danzando en las volutas del humo, infinitesimal pesadilla, trama meliflua y evanescente en la sombra precisa de las volutas del humo, extremo *slow motion*, extremo frenesí del más suspensivo *slow motion*, febril *over-drive* infracelerado, curativa insania de todo ego, intoxicación de pureza exacta, seducción interminable e intransigente.

Porque si te pregunto, si es que me atrevo algún día siquiera a intuir preguntarte, *devastarte* con mi pregunta, si acaso me atreviera nunca a formular la pregunta de qué es lo que sentimos, qué será esta simulación en el desengaño desnudo, cuál es la naturaleza de nuestros acercamientos, alejamientos e indefinibles acercamientos, si dejas para siempre de preguntarme, si te quiero bien o mal, o si eres tú la que me daría todo y más, ambos en una curva de desasosiego creciente, postergándonos para hallarnos.

Desentumeciéndonos, sacudiendo cualquier asomo de duda, constatando tu perfidia ambigua, pero también el alcance y la profundidad de la más transparente farsa, el desborde de vitalidad que te entrego, las inmaculadamente perversas intenciones detrás de lo que hacemos, soñando el tiempo en que *nos hacemos*, simulándonos el estertor del escalofrío, el hormigueo ilocalizable que nos define y a la vez nos desencamina, focalizándonos y descentrándonos.



2 Consigna alquímica, “disolver y coagular” al tiempo, disolver y coagular *el tiempo*.

El calambre incorpóreo que calmadamente ensaya que convulsiona, ensayando y asustándose convulsivo, el que pica justo donde no rasca, el pulso de este batir de alas, la rítmica de esta hiperestesia-agonía, sutil incandescencia nerviosa, tic tac inconjeturable, sucesión de profecías y ecos, retorción y detenida caricia, diciéndonos la verdad en un enjambre metafórico cuyo diseño es un estallido de la voluntad de poder.

Un fulgor en la candelilla, rayo súbito y cristalino, el crepitar insufrible de este magma ontológico, así te extraño, así me llega de golpe la seducción sin término de tu muerte, así te embelesa el perfume de mi inacabablemente instantánea locura, aquella que invocamos al ocaso del sortilegio, al filo de un vértigo de palabras, el sonido de la falta de los sonidos, gemidos- encantos y guturaciones sublimes de Dioniso-músico.

El mismo espíritu en tu sexo embriagado, momento pánico de la enunciación y del enigma, embebido en trampas de polisémica honestidad, por exceso de sobriedad y sofisticación argumentativa, insinceridad expresada sin reservas, sin secreto y alambicándolo, protegiendo el misterio al sobre-exponerlo.

Estas enrarecidas ganas que nos tenemos, cariñosamente tergiversadas, maquinándonos de otra que no es manera, *amándonos y dejándonos*, abandonando cruelmente cualquier punto de referencia entre ambos, insistiendo en desapegarnos, compenetrarnos más en la noche del desapego absoluto, y todo para el logro indeciso, desfigurado y figurativo, de la *extrema desaparición de nosotros mismos*, por esa luna de sangre y en el tono de tal majestuoso y grandilocuente silencio esperamos, ensoñado imposible silencio, la inspiración gozosa que somos en el inagotable ardid y *don* de esta pesadilla.

* * *

“Y ¿para qué sirve un libro sin ilustraciones ni diálogos?”, pensó Alicia
(Carroll, 2010, p. 27)

Esta publicación busca explorar aspectos insospechados de la filosofía de Friedrich Nietzsche, a partir de su obra *Así habló Zaratustra*, y el diálogo que esta puede establecer con algunas pinturas, obras literarias y en particular textos de Jacques Derrida, Michel Foucault y Peter Sloterdijk. El *amor ex machina* nietzscheano como el *deus ex machina* del cual es retorno y parodia, consiste en un artificio de irrupción en la continuidad narrativa de los acontecimientos del relato. En este caso, se trata de un corte o incluso de una suspensión del encadenamiento de eventos del texto histórico. Es por ello que la *temporalidad como metáfora* será el hilo conductor de las elucubraciones, la temporalidad como *constructo* y los modos para fraguarla, leídos y rastreados, siguiendo pistas contenidas en *Así habló Zaratustra*, pero también en las obras de los otros autores mencionados.

La torsión brusca en los regímenes de la temporalidad es instaurada, en el primer capítulo, con la aparición de cinco grandes monstruos o bestias gigantes extraídas de pasajes clave del Zaratustra. Luego de caracterizar brevemente el encuentro de Zaratustra con sus animales alegóricos, la reflexión se interseca con ideas presentes en el seminario *La bestia y el soberano* de Derrida entre otras alusiones variopintas.

El propósito es *mirar al sesgo* ideas contenidas en la obra de Nietzsche, privilegiando la pesadilla cronoteratológica que es el eterno retorno, es decir, la doctrina del eterno retorno tal y como se caracteriza en los capítulos correspondientes de Zaratustra. En cuanto visión de pesadilla, dragón o gusano desmesurado, de ese énfasis metafórico se extraerán algunas conclusiones que, ya en la parte final del capítulo, permitirán adelantar algunas hipótesis sobre esa rareza acechante que es descrita como “animal interior” y de la cual se propondrá un parentesco con la deconstrucción de los límites naturalizados entre el hombre y el animal. Para ello serán relevantes ideas enunciadas por el filósofo franco-argelino en los seminarios titulados *La bestia y el soberano*.

Tomando como guía la figura del pintor, poeta y visionario William Blake, el campo de experimentación escritural se cernirá sobre la soledad tanto de Nietzsche como autor, como de su extraño doble y personaje, Zaratustra. El horizonte de análisis estará dado por la correspondencia de Nietzsche durante el periodo de elaboración de *Así habló Zaratustra*. Luego, cuadros del pintor irlandés Francis Bacon, permitirán introducir el tema del fantasma y, en especial, referencias concretas al espinoso asunto de la escritura de la historia. Algunas alegorías alquímicas salpicarán imaginariamente la escena.

El tercer capítulo, inicialmente pensado como una reflexión sobre la voz de Zaratustra —“la más silenciosa de todas las horas”— a partir de la noción de *parrhesía* propuesta por Michel Foucault en sus seminarios “El gobierno de sí y de los otros” y “El coraje de la verdad”, se desdobló y se dejó encantar por ciertos cuadros del pintor surrealista Max Ernst, desde los cuales la sicofonía o fenómeno de la voz electrónica, se sumaron para crear una atmósfera en la que la voz de la consciencia como parásito y la posibilidad o el éxtasis de su detención es determinante.

De allí que nuevamente se pongan en resonancia aportes de la literatura, con especial énfasis en alguna cita de Carlos Castaneda, la curiosa narración “Silencio” de Edgar Allan Poe, entre otras, para que el asunto de las voces internas —como parásitos o no— lleve a consideraciones sobre la labor del historiador. El espejo anamórfico de algunas obras dadá y detalles del “infierno” del *Jardín de las delicias* del Bosco extrañará visualmente este recorrido.

La condensación histórica de la atmósfera como medio-ambiente simbólico, siguiendo intuiciones esbozadas por Peter Sloterdijk en su obra *Esferas*, es el pretexto para la narración en el cuarto capítulo; un preámbulo desde la sordidez laberíntica y ciclópea de las cárceles de Piranesi servirá de portal, para luego, nuevamente guiados por la correspondencia de Nietzsche, fabricar una suerte de hipótesis atmo-terrorista sobre las condiciones climáticas y anímicas que permitieron y *nublaron* la escritura de *Así habló Zaratustra*. Al final, la efigie imponente y enigmática del famoso monolito negro de 2001: *Odisea del Espacio* posibilitará hacer conexiones tanto con el arte minimalista de la segunda mitad del siglo XX como con un experimento de música electrónica del compositor alemán Klaus Schulze.

La referencia historiográfica es un obligado en la quinta parte, que contiene una aproximación más académica —en su sentido clásico— a la problemática de la filosofía del tiempo y de la historia en la obra

de Nietzsche. Siempre a partir de *Así habló Zaratustra*, pero aquí enriquecida con aportes de la filosofía narrativista de la historia ejemplificada en Frank Ankersmit y Hayden White como figuras privilegiadas. Una suerte de balance historiográfico sobre la filosofía del tiempo en Nietzsche termina con la revisión de literatura secundaria sobre *Así habló Zaratustra*, en conjunción con ideas de la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari, ligadas a la temporalidad del devenir, el *Aión* y el acontecimiento.

Hay un epílogo, escrito como un diario de elaboración/finalización de la tesis, en el cual se narra un severo caso de parasitismo de ideas, una virosis de ideas —memes— gravísima; allí se discute la dudosa, infecta o contagiosa hipótesis de un “Zaratustra Zombi”. En este sentido, este apartado discute la presencia “en paralelo” de la obra magna de Nietzsche en la cultura popular y desde apreciaciones críticas como las de Slavoj Žižek, entre otros.

Los excursos que se intentaron, sin perder su naturaleza accesoria y perfectamente prescindible, constituyeron campos de experimentación para una cierta poética del ritornelo; el primero de ellos *cuestión de tiempo* es una larga paráfrasis, en tono digresivo, sobre el transcurso del tiempo en una experiencia con plantas “sagradas”. “La hora de aparecer” se ensaña con alguna idea contenida en “el nacimiento de la tragedia”.

Por otra parte y retomando la consistencia siempre fantasmática y paradójica de la *idea de amor* en Nietzsche, como se insinúa en las primeras líneas de esta introducción, quizás el fragmento más ambicioso al respecto sea el quinto, “el amante de Mnemosyne” que conjugó una reflexión propiciada por Blanchot y Cioran, sobre la memoria y la huidiza figura de la mujer amada. La aliteración como motivo fundante, la enfebrecida antinomia, el malabar expresivo no exento de fatuidad estilística son los rasgos de estos excursos, de los cuales el penúltimo, *Caída de Cabeza*, siguió la embriagada deriva de una provocación textual de Bruno Mazzoldi.

Este documento fue preparado y redactado entre enero de 2010 y noviembre de 2012, en el marco del Doctorado en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. La misma temporalidad zigzagueante a la que se sigue el rastro en el texto marcó el desarrollo digresivo, convulso y oblicuo de su escritura. En mayo de 2013 el documento se sustentó y obtuvo una mención como meritorio. Acunados por un vaivén de narrativa encantada, los tiempos que aquí se presentan lineales no lo fueron en la infinitud fractal de su composición y puesta en abismo. El título de doctor en Historia fue otorgado al autor en septiembre de 2013.

La libertad creativa permitida por el director de tesis junto con una fascinación por la idea de la congelación o extrema dilatación del flujo del tiempo dieron como resultado esta tesis, menos “rigurosa” —al menos según cierta concepción de la escritura y sus posibilidades de exploración— desde el punto de vista estrictamente historiográfico o incluso filosófico, y más rendida a la seducción interminable de una poética nietzscheana infinita en sus posibilidades de exploración y figuración —de la idea de tiempo y de otras.

Metamorfosis de la idea de tiempo, entonces, tránsito entre figuras³ como metáforas de la noción (concepto, pero también *sensación*) de transcurso, de traspaso, de mutación de un momento a otro, de allí el tiempo (*tempus*) como instante “ex machina”, o sea *salido de* la máquina, que significa al menos dos cosas: primero, el carácter artificial y construido de nuestra experiencia de tiempo, en particular a partir de la ilación de la narrativa histórica; y segundo, aludiendo al evadirse de los registros cronológicos fraguados por la modernidad, como momento de tiempo no medible, ni traducible a alguna medida abstracta ni dada a priori.

Tempus ex máquina⁴ entre el atrapamiento de los códigos de secuenciación de los acontecimientos históricos y la línea de fuga o de des-territorialización frente a esos mismos postulados, en la velocidad de cambio entre ambos, intersticio extático o momento inacabablemente presente, *las metamorfosis de ese secreto al desnudo*.

3 Relatos propiamente literarios, imágenes y pinturas, textos filosóficos e incluso los conatos de escritura inverosímil agrupados con el nombre de “excursos”.

4 Tempus ex machina como tiempo *ex máquina* también, tiempo maquinado, imaginado: “2. LA MÁQUINA: La cosa que el viajero del tiempo sostenía en sus manos era una brillante armazón metálica, escasamente más grande que un reloj pequeño, y muy delicadamente fabricada. Estaba hecha de marfil y de cierta sustancia cristalina transparente” (Wells, 2012, p. 153).

1. Así habló Zaratustra, temporalidad y monstruosidad



El Jabberwocky⁵, de "Alicia a través del espejo"

[Through the Looking Glass and what Alice found there] de Lewis Carroll

5 "Galimatazo" es la traducción de Jaime de Ojeda, en Alianza editorial, para la voz inglesa "Jabberwocky" (Carroll, 1997, pp. 50-52). La ilustración es de John Tenniel. Se usa esta imagen, ya que no solo en ella se ve la monstruosidad gigante de la bestia o dragón que debe enfrentar el héroe —antihéroe o heroína Alice—, como propugna Nietzsche en los pasajes de Zaratustra que se van a comentar enseguida, sino que el monstruo es un enredijo lingüístico, una quimera de palabras confusas, acertijos y trabalenguas. Como tal este animalazo *representa un desafío al orden tradicional del discurso*; así como a las categorías habituales de tiempo, espacio y sujeto implicadas en toda narrativa. Esto va a ser clave para enlazar con las ideas finales de este capítulo sobre la temporalidad en la historia y el vislumbre de una práctica historiográfica diferente, alejada del convencionalismo de la linealidad cronológica propia de las formas de hacer historia en la modernidad.

Semidiós.

Héroe.

Hombre.

Niño.

En verdad soy compañero de mis congéneres los animales.

(Nietzsche, 2006b, p. 21)

Yo, Beremundo el Lelo [...]

*Domeñador de endriagos, unicornios, minotauros,
quimeras y licornas y dragones... y de la Gran Bestia.* (De Greiff, 2004, p. 5)

Reasonings like vast Serpents

*Infold around my limbs, bruising my minute articulations*⁶ (Blake, 1998, p. 10)

De acuerdo con los cinco grandes monstruos escogidos del inmenso bestiario de Zaratustra, se tratará de caracterizar las relaciones que pueden establecerse entre ciertas ideas presentes en aquel “libro para todos y para nadie” con él o “lo” animal, siguiendo algunas intuiciones de Jacques Derrida contenidas en los seminarios *La bestia y el soberano I y II*, dictados en el Colegio de Francia entre los años 2001 y 2003. Siempre rastreando las huellas de la idea de temporalidad que acecha en esos textos.

Se procederá, entonces, analizando y visualizando a las cinco bestias y su simbolismo, también a través de las imágenes que se incluyen. Se desenvolverán algunas correlaciones entre la obra capital de Nietzsche y este pensamiento del animal o *animote*; así como del llamado “devenir-animal” en la obra de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari. También se harán referencias a la práctica historiográfica en el cuarto apartado, dedicado al Eterno Retorno como pesadilla crono-teratológica, rastreando el intento derridiano por desposicionar nuestra forma de pensamiento del antro-po-centrismo que ha fundado la tradición filosófica occidental. Al final, la silueta improbable y parásita del “animal interior” permitirá adelantar algunas ideas sobre la escritura de la historia y la des-naturalización de los límites constituidos entre lo “humano” y lo “animal”.

En cada uno de los cinco casos, late una intuición sobre el gigantismo de la noción de tiempo y la de estos monstruos como superlativización y desborde de la idea que la epistemología de la modernidad se ha hecho de lo “animal”. Vamos a ver que en todos ellos se trata de problematizar la diferencia ontológica entre uno y otro.

⁶ “Los Razonamientos, como enormes Serpientes envuelven mis miembros, lacerando hasta mis más pequeñas articulaciones” William Blake, *Jerusalem*.

Cambiando la perspectiva habitual, la escritura de Nietzsche invitará, a través de esa fauna delirante de bichos desmesurados y animalazos escalofrantes, a desposicionar la compulsión perceptiva que biologiza al animal y, consecuentemente, lo cataloga y domestica como parte de una forma de pensamiento antro-po-centrada y excluyente.

Si la teratología estudia las anomalías o monstruosidades tanto en el hombre como en las bestias, este capítulo se podría llamar, con justeza, una crono-teratología; una hibridación contranatural de devenires diversos, de las metáforas para referirnos al tiempo y consecuentemente, tramar un relato sobre hechos del pasado, por ejemplo, junto con expresiones de una rara animalidad mutante o por lo menos irreductible a las categorías del orden discursivo de la tecno-ciencia moderna.

1.1. EL GRAN DRAGÓN. (PARTE I, DE LAS TRES TRANSFORMACIONES)



Dibujo de Leonardo Da Vinci. Fuente: Shuker (2006, p. 48).

*Después hubo una batalla en el cielo:
Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón.
El dragón y sus ángeles pelearon,
pero no pudieron vencer,
y ya no hubo lugar para ellos en el cielo.*

*Así que fue expulsado el gran dragón,
aquella serpiente antigua que se llama Diablo y Satanás,
y que engaña a todo el mundo.
Él y sus ángeles fueron lanzados a la tierra.
Apocalipsis 12, 7-9.*

Antes de trabajar la figura del “Gran Dragón”, y frente a este boceto de Leonardo da Vinci, incluido en el “Tratado Universal de Dragones” (Paez, Ataefe y Moreno, 2002, p. 51) que muestra la batalla cruenta de un dragón con el león indómito (y que tanto recuerda el motivo oriental del “tigre y el dragón”), se propone seguir la secuencia en la que Zaratustra encuentra primero a sus dos animales y el sentido que estos tienen para él. La trama está precedida por el primer descenso de Zaratustra de su caverna. El anciano del bosque, que es el primer personaje que encuentra, una vez conoce la intención de Zaratustra de ir hacia los hombres, de comunicarles su sabiduría y de compartirles un regalo le dice: “¡No vayas a los hombres y quédate en el bosque! ¡Es mejor que vayas incluso a los animales!” (Nietzsche, 2006, p. 54).

Esa advertencia se puede interpretar como una crítica implícita a “los hombres”, a sus costumbres corrompidas o a su moral desencaminada —desde el punto de vista del asceta—, pero también puede verse como un lazo de parentesco entre Zaratustra y lo animal como tal; un lazo que se podría entender así —entrando en resonancia con las ideas contenidas en ese Atlas Zoopolítico que es “Fuga animal”:

ahí se cifra una relación diferente con ellos, *una relación animal con el animal*, que no deja de poner en juego de manera latente, para el estupor de una cierta discursividad antropológica humanista, una *relación animal con lo humano* difícil de precisar.⁷ (Perera, 2012, p. 34)

Esa conexión que reta los límites epistemológicos, incluso ontológicos, de la “discursividad antropológica humanista”, es la que se encuentra en la obra de Jacques Derrida que se considerará más adelante; por ahora, la idea de que desde el comienzo del Zaratustra, la críptica admonición del anciano nos pone en camino de una severa re-perspectivización de la relación entre lo humano y lo animal como tal.

En este punto se deja oír otro jadeo o ronroneo: “lo que se escucha nos escucha, donde lo que se ve nos ve, deviene inesperadamente deshumanizado y a salvo de toda posible domesticación” (Parero, 2012, p. 28). No se trata, entonces, de asumir la animalidad para domesticarla o ajustarla a formas de pensamiento y razonamientos antro-po-céntricos, sino quizá para percibir “cómo el animal se sigue moviendo ahí, cómo son sus huellas y las sombras donde deviene invisible frente a cualquier asignación de esencia” (Perera, 2012, p. 17).

7 Sobre el enraizamiento o modificación de esta relación está el estudio de Giorgio Agamben “Lo abierto, El hombre y el animal”, donde se puede leer que [de acuerdo a un manuscrito iluminado]: “el artista haya pretendido significar que, en el último día, las relaciones entre los animales y los hombres se ordenarán de una forma nueva y que el hombre mismo se reconciliará con su naturaleza animal” (Agamben, 2005, p. 13). En esa obra se hace una lectura de la llamada “máquina antropológica de la filosofía occidental” que ambienta una crítica, en debate con el pensamiento sobre el animal “pobre en mundo” de Martín Heidegger, que consideramos pertinente en este capítulo: “hacer inoperante la máquina que gobierna nuestra concepción del hombre significa por tanto no ya buscar nuevas —más eficaces o más auténticas— articulaciones, como exhibir el vacío central, el hiato que separa —en el hombre— al hombre y al animal, aventurarse en ese vacío” (Agamben, 2005, p. 114).

Luego del fracaso con la gente del pueblo, y de la escena terrible de la caída del volatinero, Zaratustra se dice: “Compañeros para su camino busca el creador, y no cadáveres, ni tampoco rebaños y creyentes. Compañeros en la creación busca el creador, que escriban nuevos valores en tablas nuevas” (Nietzsche, 2006, p. 47). Una vez Zaratustra ha comprendido que no debe predicar al pueblo sino encontrar compañeros y cómplices, aparecen los dos animales como personajes clave:

Y he aquí que un águila cruzaba el aire trazando amplios círculos y de él colgaba una serpiente no como si fuera una presa, sino una amiga: pues se mantenía enroscada a su cuello. “¡Son mis animales!” dijo Zaratustra y se alegró de corazón. El animal más orgulloso debajo del sol, y el animal más inteligente debajo del sol. (Nietzsche, 2006, p. 48)

La tutela que ellos van a ejercer sobre Zaratustra pone en evidencia, el papel que van a jugar en la obra, pero también acerca del cambio perspectivo respecto a la sabiduría que emana de animales y seres humanos, respectivamente: “he encontrado más peligros entre los hombres que entre los animales, peligrosos son los caminos que recorre Zaratustra. ¡Que mis animales me guíen!” (Nietzsche, 2006, p. 49).

De estos dos animales se ha dicho que:

pueden ser entendidos como la representación simbólica del personaje de Zaratustra en algunas (sic) de sus atributos que se quiere mantener. Es consciente de la oposición que existe entre los propios del águila y los de la serpiente, pero se siente satisfecho con ellos, porque al mismo tiempo que busca la soledad, desea la compañía, aunque sea para comunicar los conocimientos que ha adquirido. (Acosta, 2010, p. 89).

Este carácter simbólico bien puede hacer entender que Zaratustra se mantiene dentro de los límites de la racionalidad antro-po-céntrica que esencializa al animal, siempre desde la lógica de la fabulación y la proyección de características psicológicas y morales humanas a los animales. Pero justamente es esta visión la que puede enriquecerse si se piensa que la moralidad humana, demasiado humana, es desatendida por Nietzsche, en favor de una *reconfiguración profunda de las formas de valorar históricamente consolidadas*.

Por ello se sostiene que no es desde la defensa de la moral social que se atribuyen a los animales ciertas características o roles. No es en la actitud de un Esopo que Zaratustra entra en relación con sus animales⁸, para él ellos van a guiarlo a la desentronización de las sujeciones y condicionamientos morales; nunca buscando reforzar esos mandamientos, sino ambientando situaciones en las que sale ganando una actitud “bondadosa” o “astuta”.

8 “Se suele reducir el lugar de la animalidad en *Así habló Zaratustra* a ciertos desplazamientos simbólicos de tonos antropocentros: el águila, en esta perspectiva, representaría el orgullo (humano); la serpiente, la inteligencia (humana), y así con el resto de la profusa fauna que puebla la obra. En esta equiparación de lo animal a lo humano se desvanece rápidamente toda posibilidad de análisis de la problemática de la animalidad como tal en el pensamiento nietzscheano” (Cragolini, 2010a, p. 14).



Salamandra alquímica, espíritu animal del fuego. Fuente: Maier (2007, p. 199).

De estas referencias interesa, siguiendo la concatenación narrativa del prólogo a los discursos como tales, ese paso del águila y la serpiente como compañeros, cómplices, propiamente guías; incluso como *puentes* a una forma de pensar distinta la relación humano-animal, desustancializando las compulsiones gramaticales que, abusivamente, agrupan ciertos fenómenos de la vida bajo la etiqueta “animal”, como intuía Pablo Perera en su “fuga animal” —cuyo título desde la referencia musical a la línea de fuga como ruptura, incluso “escape”—.

Este texto de Pablo Perera previene al lector contra la fijeza de tales límites conceptuales. Para pasar así a la representación de las transformaciones o metamorfosis del espíritu [der Verwandlungen], a través de las figuras del camello, el León y el niño.

Pero en lo más solitario del desierto tiene lugar la segunda transformación: en león [zum Löwen] se transforma aquí el espíritu, quiere conquistar su libertad como se conquista una presa y ser señor en su propio desierto⁹.

Aquí busca a su último señor: quiere convertirse en enemigo de él y de su último dios, con el gran dragón quiere pelear para conseguir la victoria.

⁹ Es en el desierto que el héroe de *La historia interminable*, de Michael Ende, se topa con Graógramam, la muerte multicolor, el Rey del desierto de colores, un león que dice “llevo el desierto conmigo” y cuya poderosa mirada incandescente nadie puede resistir (Ende, 2006, pp. 258-259). Sobre la dimensión de este león espéjico se dice: “Sobre la cumbre de la duna de color rojo encendido había un león gigantesco”, y más adelante, “el león parecía no haber visto al chico que, en comparación con él, resultaba diminuto en el valle que separa las dos colinas” (Ende, 2006, p. 258).

¿Quién es el gran dragón, al que el espíritu no quiere seguir llamando señor ni dios? “Tú debes” se llama el gran dragón. Pero el espíritu del león dice “yo quiero”.

“Tú debes” le cierra el paso, brilla como el oro, es un animal escamoso, y en cada una de sus escamas brilla áureamente “¡Tú debes!”.

Valores milenarios brillan en esas escamas, y el más poderoso de todos los dragones habla así: “todos los valores de las cosas brillan en mí”.

“Todos los valores han sido ya creados, y yo soy todos los valores creados. ¡En verdad, no debe seguir habiendo ningún “Yo quiero!” Así habla el dragón (Nietzsche, 2006, p. 54).



Combate iniciático con la Bestia (Shuker, 2006, p. 69)

En este caso, se hace énfasis en las expresiones que relacionan el tema del poderío del animal, el combate iniciático con él; hay allí mucho del valor otorgado por Nietzsche a la actitud guerrera, combativa, sobre todo si este gran dragón encarna la inercia de una tradición y una forma de pensamiento consolidada durante largo tiempo.

Para Zaratustra, las valoraciones, como creación de cada quien, deben ser conquistadas guerreando, es decir, enfrentando en un paroxismo de valentía lo tenido por más sagrado e inmutable que sea; en este caso, este dragón terrible que pretende agotar el devenir, para el cual no hay nada nuevo que crear, solo seguir obsecuentemente sus dictados, con lo que se emparenta a ese nuevo ídolo [Vom neuen Götzen], el que más adelante referiremos posteriormente.

La agresividad como una característica “animal” usada para luchar contra la idea antro-po-centrada de “lo animal” como tal, para reconfigurar los moldes perceptivos que siguen oponiendo, desde la biología hasta la filosofía moderna, alguna “esencia” de lo humano radicalmente diferente de la animal.



San Juan frente a dos enormes Bestias del Apocalipsis (Shuker, 2006, p. 109)

“Vi subir del mar un monstruo que tenía siete cabezas y diez cuernos [...].
Este monstruo que yo vi parecía un leopardo;
y tenía patas como de oso, y boca como de león.
El dragón le dio su poder y su trono, y mucha autoridad [...] el mundo entero se llenó de asombro y siguió al monstruo, diciendo:
“¿Quién hay como este monstruo, y quién podrá luchar contra él?”
Apocalipsis 13, 1-4

Estas grandes bestias aparecen, además, como símbolos de la constitución de un poder soberano por encima de los hombres. Esto es evidente en este pasaje del Apocalipsis, que aquí se emparenta, paródicamente, con el apartado del gran dragón en las tres transformaciones, pues se da desde la anamorfosis expresiva intentada por Nietzsche sobre los textos bíblicos; se nota de inmediato que la dominación de la “bestia” es retomada en el Zarathustra no para garantizar el advenimiento del reino de Dios como en el Apocalipsis, sino justamente para deshacerse de que tales mundos tienen una existencia en sí mismos.

La animalidad monstruosa de las bestias del Apocalipsis es retomada por Nietzsche no como ejemplo de caos diabólico y corrompido, sino como imagen de la corrupción y repugnancia de las construcciones morales como instancias trascendentes, como algo dado de antemano; esa es la monstruosidad del “gran dragón”¹⁰ en el Zarathustra, sus amenazas provienen de su imperio arbitrario y pretendido, supuestamente eterno.

Desde el punto de vista de la criptozoología, entendida como “la ciencia que estudia los animales cuya posible existencia se basa únicamente en evidencias testimoniales o circunstanciales, o en pruebas materiales que los científicos consideran insuficientes” (Angulo, 2007, p. 15), el libro *Monstruos* sostiene una postura, en principio, diversa respecto al significado “simbólico” de esta zoología, a medio camino entre lo

¹⁰ “En *Las tres metamorfosis*, el “gran dragón” representa el punto de vista moral, el símbolo del arduo esfuerzo de la humanidad por hacer pasar códigos morales artificiales por obra de la naturaleza. Dios o la razón universal” (Berkowitz, 2000, p. 227).

fantástico y lo científico, pero de la cual se incluyen los animalazos que observarán en este capítulo). Sobre estas figuraciones hipertrofiadas se afirma que

Interesa poco qué simbolizan y, en cambio, es profundamente simbólico que existan, aunque sea imaginariamente [se habla en particular de seres como el yeti, el monstruo del lago Ness, Bigfoot o el Kraken]. En la mayoría de los casos simbolizan el símbolo mismo, sea la criatura que sea. El monstruo no es símbolo de nada, su propia existencia es el símbolo, es una metáfora de lo que está detrás del muro. (Angulo, 2007, p. 28)

De acuerdo con esta óptica, más bien espéjica y autorreferente, el simbolismo de esta fauna increíble remite al reverso de la idea de símbolo, quizás anulando o haciendo trastabillar los mecanismos hermenéuticos dados por descontado. Desde esa *anamorfosis consustancial* a ellos, no es que sean irreales o no, sino que son la indistinción misma, no es que sean escurridizos y difíciles de apreciar, sino que ellos son la mancha misma, la pantalla que *impide y permite* su siempre dudosa y vacilante observación.

Estos seres serían más bien fisuras y puntos de fuga en el tejido simbólico mismo, por lo que sería ocioso analizarlos alegóricamente. Sin embargo, si se profundiza en estos desgarrones lo que ellos son, es posible contemplar cómo funciona el régimen significante que los monstruos retuercen y complican, es decir, gracias a estos habitantes de la *realidad daimónica*¹¹ son visibles los fundamentos de cierto modo de organización de la experiencia de lo “real”.

Como decía Foucault en el prólogo a *Las palabras y las cosas*, frente a la otredad, en ese caso esquemas clasificatorios demenciales o inverosímiles, como el contenido —justamente sobre los animales— en el ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”, Jorge Luis Borges resalta la arbitrariedad de nuestros propios esquemas clasificatorios y taxonomías. Esa otredad o alteridad radical es la que simbolizan las criaturas que aquí se persiguen, de este modo se entiende el sentido-sin-sentido según lo presenta la postura criptozoológica de Angulo, la cual, entonces, no riñe con las afirmaciones que se hacen en este capítulo, sino que conduce a no perder de vista la complejidad sobre los mecanismos proyectivos y de representación que se hallan distorsionados cuando se piensa en estos super-dragones y bestias agigantadas.

El aviso de Angulo es clave para cuestionar los mecanismos de asignación de la pertinencia operando al tratar de legibilizar estas bestias, sin olvidar que son también un espejo que deja ver una suerte de “punto ciego” de las distinciones entre la realidad y la ficción, pero especialmente, en el tono arqueológico de Michel Foucault, la artificialidad de las taxonomías culturales, con especial énfasis en la forma de separar lo propiamente “humano” de aquello que se sigue interpretando como no-humano o —siempre abisal o vertiginosamente— “animal”.

11 El tercer capítulo se extenderá sobre esta especie de heterotopía, una suerte de “reino de las imágenes” o lugar sin lugar como hábitat de los seres considerados “fantásticos”.

Estas abominaciones gigantes, entonces, surgen como alegorías de esa instancia transmundana que ha determinado las tablas de valores y los principios morales históricamente vigentes, en sus bordes imprecisos y como consecuencia ineliminable de la perspectiva histórica usada para apreciarlos. Alusiones a las bestias bíblicas más conocidas, Behemoth y Leviathán del libro de Job, son inevitables, tal como las trabaja Derrida a lo largo de las sesiones del seminario *La bestia y el soberano*, siempre mostrando el vínculo de esas fabulaciones con la elaboración discursiva de una cierta idea de “soberanía”.

Asimismo, son obligadas las referencias al terrible dragón de siete cabezas del Apocalipsis de San Juan, visible en la anterior imagen tomada de un tapiz en el castillo de Angers (Shuker, 2006, p. 109). Se resalta que en el caso de Zaratustra, todas las referencias y simbolismos bíblicos se hallan transmutados, parodiados o simplemente invertidos.



Behemot y Leviatán, según William Blake. Fuente: Shuker (2006, p. 37).

Si se relacionan aspectos ligados a lo que se ha dicho sobre la “constitución de un poder soberano” y el tamaño y simbología de estos grandes animales, se recuerda esta afirmación de Jacques Derrida: “Y cuando digo *de gran magnitud*, quiero decir soberana, majestuosa, es decir, *grande* con esa *majestas* que en latín quería decir ‘soberanía’” (Derrida, 2011, p. 116).

En esta cita es posible intuir también la magnitud del intento deconstructivo derrideano, volver a leer los textos canónicos de la tradición filosófica occidental, incluyendo a Descartes y a Hobbes, pero también a Maquiavelo, Rousseau o Carl Schmitt, en sincronía con postulados del psicoanálisis o la literatura (Flaubert,

Valery, Kleist, sobre todo Celan), tras las huellas de esas intensidades animales pre-humanas, esa diferencia o diferenZia —traducción de Patricio Peñalver a la voz *différance*, homófona pero de escritura *diferente* en la obra filosófica del pensador franco-argelino—, estabilizada en ciertos hábitos lingüísticos y reproducida en los discursos filosóficos que fundan la tradición de pensamiento racional.

Es frente a la majestad de los arquetipos zoológicos de la filosofía política que el animal o animote, que se explicará más adelante, de Derrida se escurre, acecha y merode, deconstructivamente, alrededor de esos dominios discursivos, como se relaciona en el siguiente apartado:

No olvidemos los lobos. Insisto en el olvido tanto como en los lobos y la genecología, porque aquello de lo que no debemos prescindir aquí es de la economía del olvido como represión y de cierta lógica del inconsciente político que se afana en torno a todas esas producciones proliferantes y todas esas cazas que se quedan sin aliento al correr tras tantos monstruos animales, bestias fantásticas, quimeras y centauros de los que, dándole caza, se trata de huir, de olvidar, de reprimir, ciertamente, pero asimismo -y no se trata simplemente de lo contrario, al contrario-, de capturar, domesticar, humanizar, antropomorfizar, amaestrar, cultivar, encerrar, lo cual no es posible más que animalizando al hombre y dejando aflorar otros tantos síntomas a la superficie del discurso político o politólogo. (Derrida, 2010, pp. 109-110)

1.2. EL MÁS FRÍO DE TODOS LOS MONSTRUOS¹² (PARTE I, DEL NUEVO ÍDOLO)

Estado se llama el más frío de todos los monstruos fríos. Es frío incluso cuando miente; y esta es la mentira que se desliza de su boca: “Yo, el Estado, soy el pueblo”. (Nietzsche, 2006, p. 86)

Casi como parte de una titanomaquia, el super-hombre [*Übermensch*] se opone a esta bestia fría, apartándose también de representaciones colectivas tan socorridas como el famoso Leviathán que, en el origen de la filosofía política y la Teoría del Estado moderna, condiciona la forma de pensar la organización social de los seres humanos. Siempre denunciando el carácter ficticio e inventado de nociones como “Estado”, sostiene Zaratustra:

12 Hablando de animales gigantes y extravagantes, encarnaciones de significaciones esotéricas, símbolos arquetípicos o representaciones de titánicos devenires, vale la pena citar esta criatura que aparece al inicio de la novela *Abaddón el Exterminador* del argentino, experto en horror, introspección psicológica y pesadilla, Ernesto Sábato: “Al llegar a Pedro de Mendoza, las aguas del Riachuelo, en los lugares en que reflejaba la luz de los barcos, le parecieron teñidas de sangre. Algo le impulsó a levantar los ojos, hasta que vio por encima de los mástiles un monstruo rojizo que abarcaba el cielo hasta la desembocadura del Riachuelo, donde perdía su enorme cola escamada” (Sábato, 1992, p. 10).

Nacen demasiados: ¡para los superfluos fue inventado el Estado!

¡Mirad cómo atrae a los demasiados! ¡Cómo los devora y los masca y los rumia!

“En la tierra no hay ninguna cosa más grande que yo: yo soy el dedo ordenador de Dios” —así ruge el monstruo. (Nietzsche, 2006, p. 87)

En consecuencia de su pensamiento sobre la muerte de Dios, corresponde al super-hombre vencer este monstruo [*Untier*], deshacer la trama de sutilezas que lo hacía vivir, desprenderse del rebaño que lo conforma, —del cual hace parte, y destejer la sumatoria de ardides superpuestos en ese monstruo hiper-frío que es el Estado.

Estos ardides en cuanto perspectivas no son eliminados a favor de una “verdad” escamoteada por estas bestias, sino que propician el alumbramiento de otras perspectivas no menos falsas, quizá que las ficciones de “igualdad” que soportan todo el edificio teórico de la politología occidental, pero *embriagadas de un vértigo insospechado*, abriendo posibilidades hasta ahora impensadas.

A través de estos animales colosales, en cuanto magnificación de la estupidez y la impotencia humana, se observa la tendencia, revestida de garras y dimensiones tremebundas, a hacer soportable un modo de vida mediocre, condicionada, que ahoga las infinitas y *también monstruosas* posibilidades creativas de la vida en su desbordante sobre-humanidad.

Por ello, se recuerda la réplica de Zaratustra a la víbora que lo pica y le advierte que su veneno es mortal; allí Zaratustra mismo es un dragón, una pesadilla monstruosa: “¿En alguna ocasión ha muerto un dragón por el veneno de una serpiente?” (Nietzsche, 2006, p. 112).

La frase que se resalta ejemplifica mucho de la actitud de Nietzsche sobre estos temas; su respuesta, como poseído por una bestia, es altiva y contribuye a desposicionar la idea de que lo animal o monstruoso es algo ajeno y que, por lo tanto, se puede neutralizar o reprimir. Más adelante, se verá esto en la extraña figura del “animal interior” que aparecerá al final del capítulo.

Tal monstruosidad —oscilante entre lo agresivo y lo creativo— se halla recalcada cuando en el acápite “De las mil metas y de la única meta”, de la primera parte, nuevamente se caracterizan las diferentes valoraciones y puntos de vista constituidos sobre las cosas como un animal gigante o monstruo.

Evidentemente, la crítica de Nietzsche aquí no se dirige a la multiplicidad como tal, factor de cambio y mutación siempre celebrado desde la mirada del filósofo dionisiaco, sino al criterio de alabanza y censura que se desprende de esas mismas valoraciones; en este sentido, da por cierto un mundo, otorga consistencia indestronable a modos de entender las cosas que se encuentran relativizados, justamente por su diversidad, su inestabilidad, la forma cómo, según diferentes geografías y temporalidades, se cierne un horizonte de apreciación sobre el mundo sensible. Por esta razón, puede decir Zaratustra: “En verdad, un monstruo es el poder de ese alabar y censurar. Decidme, hermanos míos, ¿quién me domeña ese monstruo? Decidme ¿quién pone en cadenas las mil cervices de ese animal?” (Nietzsche, 2006, p. 101).



Visión del Leviatán según Gustav Doré (ilustración para el Libro de Job). Fuente: Shuker (2006, p. 36).

Ese “domeñar” sitúa de lleno en la actitud heroica y denodada de un adversario estas fabulosas bestias, como se ha venido anotando, se trata de una apología a la capacidad de situarse por encima de esa pluralidad siempre relativa de valores, amenazante si se cree indefectible, para generar una línea de fuga a tales condicionamientos axiológicos. Resistir la inercia y el gigantismo propio de un modo específico de asignar la calidad de “bueno” o “malo” a las cosas, e imaginar lo inimaginable, esos otros criterios imposibles de imaginar, ver o incluso anticipar desde la lógica del pensamiento dominante, apenas intuitos, potenciales y apabullantes.



Zeus mata a Tifón (Cerámica griega pintada, hacia el 550- 500 a. C.). Fuente: Baring y Cashford (205, p. 345).

Pero no siempre la caracterización de estos dragones o monstruos es unívocamente negativa, en un fragmento póstumo fechado entre noviembre de 1882 y febrero de 1883, se encuentran estas palabras:

¡Sí, todo este peso cargué yo! Me arrodillé y cargué todo este peso sobre mis hombros, como un camello doblegué mi corazón y marché deprisa hacia el desierto.

¿Dónde están las verdades que hacen sufrir?, grité.

Primero vino el dragón, y dijo: “el valor de todas las cosas es su falta de valor”, “la contradicción está en el corazón de todos los valores”

Supe entonces el origen del bien y del mal: y que faltaba el objetivo de la humanidad.

Lo más difícil era darme el derecho a nombrar las cosas con nuevos nombres y nuevos valores.

Envidiaba a todas las plantas - envidiaba también a todos los fantasmas.

Tomar los valores superiores y romper con ellos en mil pedazos las tablas de valores

puse mis propias tablas junto a las otras - ¡qué osadía y qué espanto fue aquello!

(Nietzsche, 2006b, p. 79)

Este dragón es distinto a los que se han mencionado hasta ahora; lo que le dice a Zaratustra no es una arrogante manifestación de su incuestionable poderío, ni tampoco hace ostentación de la inmutabilidad de sus criterios, sino que *introduce una duda sobre esos mismos criterios*; los torna contra sí mismos al enfatizar en la contradicción que habita lo esencial de los valores. Por ello, es tan clave este fragmento: al “contradecir” el valor otorgado a los dragones en otros apartados de la obra, abre la interpretación y la conmueve en sus fundamentos, *perspectiviza* la visión de estos como insufribles bestias auto-suficientes y belicosas, como si otra mirada y por suerte de una óptica diferente, el dragón mismo se mostrara como aliado de Zaratustra y le enseñara la vacuidad de esos infernales animales; la insustancialidad de los sistemas valorativos que se habían tenido como inamovibles.

Iniciando el fragmento, al igual que en el apartado correspondiente del libro en que el camello se metamorfosea en león —de las tres transformaciones—, el espíritu que ama cargar y venerar, se retira al desierto, pero a diferencia de lo que finalmente se lee en el Zaratustra, aquí el camello prorrumpe en un grito extraño: “¿Dónde están las verdades que hacen sufrir?”, no solo validando lo dicho en “De las tres transformaciones” en que se sostenía que el camello deseaba llevar las cargas más pesadas de todas, incluyendo la enigmática acción “tender la mano al fantasma cuando quiere causarnos miedo” (Nietzsche, 2006, p. 54).

Pero también se escucha lo que dice este dragón tan diferente del presuntuoso “tú debes”, al que termina enfrentando el león: “el valor de todas las cosas es su falta de valor”, “la contradicción está en el corazón de todos los valores”.

1.3. EL SUPER-DRAGÓN COMO AQUELLA CONTRAPARTE DEL SUPER-HOMBRE, SU PRESA (PARTE II, DE LA CORDURA RESPECTO A LOS HOMBRES)

Y esta es mi tercera cordura respecto a los hombres, el no permitir a vuestro temor que me quite el gusto de contemplar a los malvados.

Y soy feliz de ver las maravillas que un sol ardiente encoba. Tigres y palmeras y serpientes de cascabel.

También entre los hombres hay hermosas crías de un sol ardiente, y muchas cosas hay dignas de ser admiradas en los malvados.

Es cierto que así como vuestros sapientísimos no me parecen tan sabios, así también encontré que la maldad de los hombres está por debajo de su fama.

Y a menudo me he preguntado, moviendo la cabeza: ¿por qué seguir cascabeleando, serpientes de cascabel? ¡En verdad, también para el mal hay todavía un futuro!

Y el sur más ardiente no ha sido aún descubierto para el hombre.

¡Cuántas cosas llámanse ya ahora la peor de las maldades, que, sin embargo, solo tienen doce pies de ancho y tres meses de duración! Alguna vez vendrán al mundo, sin embargo, dragones mayores.

Pues para que no le falte al super-hombre su dragón, el superdragón [*der Über Drache*], que sea digno de él: ¡para ello muchos soles ardientes tienen aún que abrasar la húmeda selva virgen!

Vuestros gatos salvajes tienen primero que convertirse en tigres, y vuestros sapos venenosos, en cocodrilos: ¡pues el buen cazador debe tener una buena caza!

¡Y en verdad, oh buenos y justos! Muchas cosas hay en vosotros que causan risa, ¡y ante todo vuestro miedo de lo que hasta ahora se ha llamado “demonio”!

Tan extraños sois a lo grande en vuestra alma que el super-hombre os resultará temible en su bondad!

[...]

¡Vosotros, los hombres supremos con que mis ojos tropezaron! Ésta es mi duda con respecto a vosotros y mi secreto reír: ¡apuesto a que a mi super-hombre lo llamaríais – demonio! (Nietzsche, 2006, pp. 215-216)

Nuevamente el tono de Nietzsche es exagerado y superlativo, como en el caso del Estado; pero en esta ocasión, el énfasis está puesto en lo *por venir*. Zaratustra expone

el presentimiento de bestias mucho peores, burlándose de las cosas que atemorizan al hombre actual y que se agrupan en la noción de “demonio”, Allí donde lo tenido por más “maligno” hasta ahora no es nada comparado con esa “maldad” que enfrentaría el super-hombre, sobre todo en un contexto que ha superado la dicotomía “bueno-malo” como pares antagónicos e irreconciliables.

En esta idea se intenta relacionar un mal “más allá del bien y del mal” como presa y presea del super-hombre, con este fragmento del seminario de Derrida *La bestia y el soberano*, dictado en la sexta sesión, el 6 de febrero de 2002:

Basta —requisito mínimo— con tener en cuenta la divisibilidad, la multiplicidad o la diferencia de fuerzas en un ser vivo, cualquiera que sea, para admitir que no hay ser vivo finito —ahumano o humano— que no esté estructurado por ese diferencial de fuerzas entre las cuales una tensión, si no una contradicción, no puede no localizar —o localizarse en— instancias diferentes, algunas de las cuales resisten a las otras, oprimen o reprimen a las otras, tratando de poner en marcha y de hacer prevalecer lo que llamaremos, para no olvidar a La Fontaine, la razón del más fuerte. Y, en estos antagonismos hechos posibles, en todo ser vivo finito, mediante diferencias de fuerza o de intensidad, la bobada está siempre necesariamente de ambos lados, del “quien” y el “qué”, de quien llega a establecerse como soberano y de lo que el soberano denuncia o ataca como la bobada del otro. (Derrida, 2010, p. 220)

Desde esta óptica, la tematización de la “bobada” ocupa un lugar importante en estos seminarios, desde el intento de embrutecer al otro, caracterizándolo como animal, lo que se cuestiona en la nitidez de la línea que separa lo inteligente de lo que no lo es, sobre todo cuando este último es siempre el animal.

En este sentido, se trata de desnaturalizar esa frontera, como queda también patente en la figura de un “super-dragón” que ya no es intrínsecamente malvado, sino un acicate y motivo para la caza, ya no humana, que necesita el super-hombre. En ambos casos, se está ante el intento de trazar los límites obvios asignados a lo humano y lo animal; esta idea salta a la vista en el extenso análisis que hace Derrida, en varias de sus obras, del apotegma “la razón del más fuerte”. El filósofo, desde la evocación del tono de las fábulas, deja al descubierto que “la razón del más fuerte es siempre la mejor”.

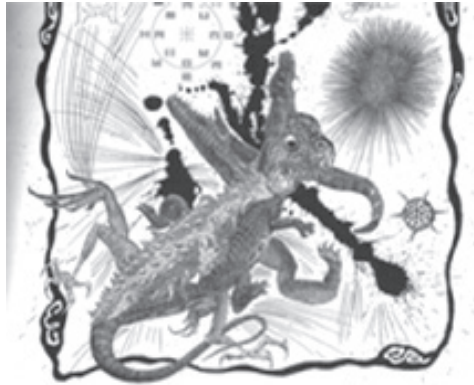
Esta enunciación puede resquebrajar la construcción de la filosofía política moderna, ya que ella incide en quién es el más fuerte o quién el más “inocente” entre animales antropomorfizados o entre el soberano humano frente a sus súbditos animales. Un ejemplo de tal actitud se percibe en el combate del super-hombre, que ya ha abandonado las compulsiones perceptivas y sensibles de la “forma humana” como artificio histórico y, desde esa pluralidad instintiva poshumana, se enfrenta al super-dragón.

En este punto, se debe hacer una referencia al “devenir-animal” para enlazarlo con las ideas precedentes sobre el “super-hombre” como intensidad afectiva y sensible,

que ha rebasado los límites biológicos entre lo humano y lo animal. Sostienen Gilles Deleuze y Félix Guattari: “en un devenir-animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad. Nosotros los brujos, lo sabemos desde siempre” (1997, p. 245).

De acuerdo con estos planteamientos, no se trata aquí de imitar al animal o de parecerse a él, sino de desposicionar el antropocentrismo propio de una imagen-pensamiento dual y arborescente, siempre tributario de una forma jerárquica de ver las cosas. Desde estas intuiciones y centrándose en la crono-teratología¹³, se intenta en estas líneas, poder ver, una vez más, toda esta prolífica y desmedida bestialización como una invitación a sacudirse de la idea biologicista de “animal”, es decir, a ir más allá de esta noción.

El gigantismo de la perspectiva nietzscheana deshace las clasificaciones zoológicas habituales y controvierte la fijación categorial de los seres vivos en especies ordenadas desde el trono de la razón. Hablar del super-hombre como “sentido de la tierra”, como se expondrá más adelante, es sensibilizarse frente a una conexión con flujos de intensidades “animales”, pre-subjetivas, indistinguibles e inenarrables para la lógica del discurso científico.



Extraño híbrido inspirado en la saga de los mitos de Cthulhu de H. P. Lovecraft. Fuente: Gómez (2003, p. 141).

Toda esta crítica a los marcos biologicistas de pensamiento propios de la epistemología de la modernidad se puede sintetizar en el vocablo “animote”, el cual se podría entender desde la siguiente perspectiva:

13 Aquí se puede anticipar la idea de ejemplificar el transcurso del tiempo (crono-) con una bestia de dimensiones desmesuradas (terio-). Cf. El eterno retorno como dragón o gusano hiperdimensional. De la misma raíz *terio-* deriva el vocablo “teriántropo” que se refiere a las transformaciones animales de ciertos hombres, chamanes o mutantes, de entre los que destacan los licántropos como un caso particular de teriantropía. Recordamos, además, que la teratología se ocupa del estudio de las monstruosidades o deformaciones, siempre en el límite entre animal y humano, lo anatómico y lo que carece de medida.

La violencia ejercida sobre el animal comienza por lo demás —dice Derrida—, con este pseudo concepto “el animal”, esta palabra utilizada en singular, como si todos los animales, desde la lombriz hasta el chimpancé constituyesen un conjunto homogéneo al que se opondría, radicalmente, “el hombre”. (Mallet, en Derrida, 2008, p. 10)

En este punto se ve que la crítica alcanza las taxonomías y los esquemas clasificatorios que constituyen la racionalidad misma del hombre occidental; es al nivel de pares oposicionales como “hombre-animal” donde opera la estrategia deconstructiva, denunciando una violencia que ya desde lo epistemológico, en el plano de los modos para nombrar las cosas, desconoce o invisibiliza una pluralidad siempre resistente a quedar apresada en tales rejillas lingüísticas. Se trata de ese falogocentrismo que instaura un modo de percepción y delimitación que, a pesar de tenerse por obvio, no deja de fundarse en una crueldad inimaginable hacia el devenir amorfo que solo por inaudita y arbitraria convención llamaríamos el “animal”.

Y a modo de respuesta a esta primera violencia, Derrida se inventa otra palabra, “l’animot” [el animote] que, cuando se pronuncia, deja oír [en francés] el plural, “animaux”, en el singular y recuerda la extrema diversidad de animales que “el animal” borra; “animot” que, escrito, hace ver que esta “palabra”, el “animal”, no es precisamente más que una “palabra”, un “mote”. (Mallet, en Derrida, 2008, p. 10)

Este último rasgo se mantendría con el neologismo castellano “animote”, una forma de desposicionar la arbitraria tranquilidad derivada del uso descuidado de palabras y nomenclaturas que perpetúan hábitos gnoseológicos profundamente inscritos en nuestra forma de pensamiento.



Coatlicue, divinidad azteca polimorfa entre umbrales, animalidades y otros raros antroporfismos. Fuente: Getty (1996, p. 81).

Valdría la pena aquí repensar el tercer acápite del prólogo de *Así habló Zaratustra* a sus discursos, en el que se hace alusión directa al animal en relación con el ser humano:

¿Qué es el mono para el hombre?, una irrisión o una vergüenza dolorosa. Y justo eso es lo que el hombre debe ser para el super-hombre: una irrisión o una vergüenza dolorosa.

Habéis recorrido el camino que lleva desde el gusano hasta el hombre, y muchas cosas en vosotros continúan siendo gusano. En otro tiempo fuisteis monos, y también ahora es el hombre más mono que cualquier mono. (Nietzsche, 2006, p. 36)

Parecería que en esta cita se mantuvieran o incluso se reforzaran esos esquemas clasificatorios que se vienen denunciando, quizás asociando a Nietzsche con algún tosco evolucionismo de línea simplemente ascendente para el que el ser humano sería la cima del proceso de la vida. Sin entrar a discutir la posible influencia del evolucionismo darwiniano en el pensamiento de Nietzsche, se cree, por el contrario, que el momento del super-hombre —sin ser un concepto como tal, sino más bien la irrupción de un acontecimiento que descuaja las continuidades cronológicas, tal como lo veremos en la cuarta parte de este escrito— imposibilita seguir pensando la evolución desde una perspectiva lineal o cronológica.

No se trata entonces de una acumulación cada vez más perfecta de cualidades que llevaría del “animal” al “hombre”, y luego a nivel de causa-efecto al super-hombre, sino de transiciones bruscas más del orden de lo súbito, como se desprende de la poderosa imagen de este último “como rayo que brota de la nube: “Mirad, yo soy un anunciador del rayo y una pesada gota que cae de la nube: mas ese rayo se llama super-hombre” (Nietzsche, 2006, p. 40).

Allí no hay cálculo o previsibilidad alguna, hay una torsión de las líneas temporales mismas, un salirse de lo acostumbrado para vislumbrar ese rayo engeguecedor [dieser Blitz]; ese instante en que se materializa el “sentido de la tierra”¹⁴ y que tanto parentesco tiene con la idea del eterno retorno. Desde este punto, faltaría pensar qué del “animal” quedaría en esa suprema transubstanciación que es el super-hombre, ya que, definitivamente, no se trataría de una simple negación de cualidades atribuidas al animal, como ha sido el caso de la racionalidad falogocéntrica en la que se excluye de la idea de “humano” aquellos rasgos instintivos que lo acercarían a las “bestias”, sino que incluso esa explosión llamada super-hombre, quizás, esté constituida por una *potenciación* de devenires sensibles propios del animote y palpitantes, en “devenires-animales” que atraviesan el concepto moderno de “hombre”.

14 “Der Übermensch ist der Sinn der Erde” (Nietzsche, 1927, p. 9). El super-hombre es el sentido de la Tierra (Nietzsche, 2006, p. 36); la traducción inglesa dice “The Superman is the meaning of the earth” (Nietzsche, 1968, p. 42).

1.4. EL ETERNO RETORNO COMO MONSTRUO GIGANTESCO (PARTE III, EL CONVALECIENTE)

Una vez Zaratustra se ha “contado a sí mismo” (Nietzsche, 2006, p. 278), aguardando alrededor de viejas tablas rotas y también nuevas tablas a medio escribir (Nietzsche, 2006, pp. 278-302), se atreve a convocar a su pensamiento abismal, el pensamiento del eterno retorno. Aquí nos interesa su caracterización animal, las metáforas que lo animalizan, primero como si se encontrara incubado o en estado larvario, lo llama gusano adormilado¹⁵: “¡Sube, pensamiento abismal, de mi profundidad! Yo soy tu gallo y tu crepúsculo matutino, gusano adormilado: ¡arriba!, ¡arriba!” (Nietzsche, 2006, p. 302).



El dragón mordiendo su propia cola como signo de la circularidad inacabable, demencial y fecunda del tiempo, aquí en una litografía de M. C. Escher. Fuente: Ernst (2007, p. 27).

Esta temporalidad enloquecedora y paradójica que es el eterno retorno toma cuerpo de bestia gigante, produciendo una parálisis de terror en Zaratustra. Una vez más, como se plantea frente al Gran Dragón de las tres transformaciones o al Superdragón como presa digna del super-hombre —la cordura respecto a los hombres—, la narración es

¹⁵ En la más reciente edición de editorial Cátedra (Nietzsche, 2010, p. 383) Luis A. Acosta traduce por gusano “adormecido” [*verschlafener*], y en la edición de Porrúa (Nietzsche, 2004, p. 146) “dormido gusano”, J. R. Hollingdale en la versión inglesa dice: “sleepy worm” (Nietzsche, 1969, p. 232). Lo llamativo es la forma como en la clásica edición de editorial Aguilar (Nietzsche, 1965, p. 367), de manera extraña el traductor Eduardo Ovejero y Maury vierte “Wurm” por “Dragón”, muy a propósito del sentido de este texto, su versión del pasaje es esta: “De pie, pensamiento vertiginoso, surge de las profundidades de mi ser, yo soy tu canto de gallo y tu alba matinal, dragón adormilado, ¡Levántate!” (subrayado añadido).

agonística y escenifica siempre un combate o lucha entre grandes monstruos, en este caso entre Zaratustra y la idea misma del retorno idéntico de todas las cosas.

Luego de superar este pasmo colosal, Zaratustra escucha a sus animales, el águila y la serpiente, quienes enunciarán la doctrina del eterno retorno, recordando aquel pasaje en el que se presentaba a un joven pastor —en este caso el mismo Zaratustra— conteniendo con una pesada serpiente negra, así les dice ahora a sus animales: “¡Y cómo aquel monstruo se deslizó en mi garganta y me estranguló! Pero yo le mordí la cabeza y la escupí lejos de mí” (Nietzsche, 2006, p. 305).



Del tratado alquímico Atalanta Fugens, esta alegoría del dragón o serpiente con figura humana. Fuente: Maier (2007, p. 287).

Nuevamente, se hace énfasis en la expresión “monstruo” [Untier] para hablar del Eterno Retorno. Ya finalizando su convalecencia, son los animales los que dicen a Zaratustra: “Tú enseñas que hay un gran año del devenir, un monstruo de gran año: una y otra vez tiene éste que darse la vuelta, lo mismo que un reloj de arena, para volver a transcurrir y vaciarse” (Nietzsche, 2006, p. 308).

En este caso, la palabra alemana que el traductor de esa obra, Raúl Gabás, traspone por monstruoso es *Ungeheur*, idea que atraviesa todo el libro de Safranski, siempre que se pretende caracterizar el pensamiento nietzscheano¹⁶. De allí la importancia de la metáfora de visualizar el eterno retorno como monstruo o colosal bestia, la cual lo emparenta con una experiencia límite, con una gigantesca inabarcable pesadilla¹⁷.

16 Sirva como ejemplo esta afirmación: “En Nietzsche se trata de consecuencias deducidas de una persuasión fundamental, la de que el estrato profundo de la vida es de tipo dionisiaco-heraclitiano, cruel, vital y peligroso. La vida es monstruosa, es distinta de lo que un blando humanismo puede pensar” (Safranski, 2009, p. 80). (El subrayado es propio).

17 La experiencia alucinada de Chalmers, el protagonista del relato “Los perros de Tíndalos” [The Hounds of Tindalos] de Frank Belknap Long perteneciente a la saga de los mitos de Cthulhu (Lovecraft, 1997, pp. 173-188), no es menos pesadillesca; en lo relacionado con la temporalidad de los viajes místicos que emprende, se encuentra con el horror mismo, así como el mismo Jorge Luis Borges en cuanto narrador de su brillante cuento “El Aleph”

Para desentrañar la relación entre temporalidad y animalidad, pasando por un momento de subjetivización de la temporalidad, conviene citar a Marie-Louise von Franz, quien sostiene respecto al tiempo: “no es extraño que, en principio, se lo considerara una deidad, incluso como una manifestación de la divinidad suprema, de la que fluye cual río de la vida” (1996, p. 5). En la misma obra se hace una panorámica de diversas cosmovisiones sobre el tiempo, de las cuales se resaltan aquellas representaciones que lo han asociado a un animal como la serpiente entre los griegos, o incluso, el cocodrilo como un avatar nocturno de Ra para los egipcios (von Franz, 1996, p. 6).

Una relación poética, justo en el tono de Zaratustra, entre temporalidad, monstruosidad y animalidad, se puede encontrar también en el texto *La larga busca* de Jorge Luis Borges, quien dice:

Anterior al tiempo 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.

Sabemos que no puede medirse, sabemos que no puede contarse, porque las formas que lo suman son infinitas [...]

Se conjetura que su sangre late en tu sangre, que todos los seres lo engendran y fueron engendrados por él y que basta invertir una clepsidra para medir su eternidad [...]. (Borges, 1989b, p. 490)

Dentro del tono mitogónico de estos textos, especialmente fértil en el Zaratustra, es difícil no pensar en la gesta de Marduk en el Enuma Elish, poema babilonio de la creación, donde este héroe enfrenta a Tiamat, también un dragón de proporciones incalculables, de cuyos despojos mortales configurará el mundo¹⁸.

declara al contemplar la suma de todas las cosas: “sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (Borges, 1989a, p. 626). Un ejemplo de la literatura borgiana aún más afín a este caso es “La escritura del Dios”: “Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entrelazadas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron” (Borges, 1989a, p. 599). La imagen de la Rueda es suficientemente significativa para relacionarla con Zaratustra, que también se llama a sí mismo el abogado del círculo [*der Fürsprecher des Kreises*] (Nietzsche, 1996, p. 303). En estos casos la percepción de la temporalidad *total* destroza la identidad misma de quien se asoma a semejante abismo, sacudiendo despiadadamente sus frágiles esquemas y categorías temporales. En el relato “La escritura del Dios” el protagonista, Tzinacán, pierde cualquier interés en su destino o su identidad personal, sufre una severa des-personalización, tal como le ocurre a Zaratustra en el apartado que venimos comentando.

18 “En el Enuma Elish, hasta que Marduk no derrota a Tiamat no puede dividir su cuerpo en cielo y tierra” (MacLagan, 1994, p. 27). También sobre esto se dice en “El mito de la Diosa”: “La nueva imagen mítica de la Edad de Hierro es la del dios héroe solar que se enfrenta y mata al voraz dragón de la oscuridad y el caos” (Baring y Cashford, 2005, pp. 342-343).



*Marduk destroza a la divinidad femenina del caos Tiamat, Relieve asirio, hacia el siglo IX a. C.
Fuente: Shuker (2006, pp. 52-53).*

En esa línea, la lucha de Dios —a través de Cristo, esta vez ya no como manso cordero, sino en cuanto furioso comandante de ejércitos— con la Bestia del Apocalipsis, según la escatología judeocristiana tan parodiada por Nietzsche, y también simbolizada en la lucha de San Jorge y el Dragón o el arcángel Miguel contra Satanás, son momentos de ese mismo enfrentamiento entre potencias arquetípicas, no solo del bien y del mal, sino entre fuerzas co-creadoras y co-inspiradoras del mundo. Respirando esta atmósfera de bestial caza, persecución y acecho al animal —animote— y viceversa, Derrida dice: “[...] el hombre va tras el animal. Lo sigue. Este “tras” de la secuencia, de la consecuencia o de la persecución no está en el tiempo, no es temporal: es *la génesis misma del tiempo*” (Derrida, 2008, p. 33).

En este caso, la imagen de Zaratustra acechando y siendo acechado, cazando y siendo a su vez cazado, o venciendo —convirtiéndose a la vez en víctima— de la bestia innúmera del Eterno Retorno, además de implicar las anteriores gestas con el Super Dragón y el Gran Dragón o con el Estado como “el más frío de todos los monstruos fríos”, también tiene una relación directa con esa idea de temporalidad de Heráclito, que fluye siempre, que jamás se detiene, y que se halla en constante superación autoagónica; no en una sucesión pacífica, sino a partir de choques, rupturas y enfrentamientos consigo misma.

Al respecto, y buscando ya la conexión mini-máxima de esta concepción gigante y ciclópea del tiempo como eterno retorno y el puntillismo hiper-detallado del acontecimiento o del instante, Safranski dice: “¿y qué es la imagen, esta imagen heraclitiana del mundo, sino comprimir en un instante el fluir del tiempo?” (2009, p. 123).

Otra posible interrelación entre eterno retorno y acontecimiento aparece en un fragmento póstumo de la época de Zaratustra: “Inmortal es el instante en que engendré el retorno. Por este instante *soporto* el retorno” (Nietzsche, 2006b, p. 105). También la primera formulación del eterno retorno en boca de sus animales singulariza la especificidad del instante, que puede ser percibido como eclosión del

Acontecimiento: “En cada instante comienza el ser; en torno a todo ‘Aquí’ gira la esfera ‘Allá’. El centro está en todas partes. Curvo es el sendero de la eternidad” (Nietzsche, 2006, p. 305). Claro, sin olvidar la escena surrealista de “La Visión y del Enigma”, que en medio de una sucesión de ambientes oníricos, termina con la primera imagen del pastor mordiendo la cabeza de la pesada serpiente negra; en este caso, Zaratustra dialoga con el enano en el portón del instante.

Igualmente, ya Safranski se ponía sobre la pista de esta relación:

No entiende suficientemente la idea del eterno retorno quien lo rechaza como especulación cosmológica o metafísica. Nietzsche la entendió como una incitación a vivir cada momento como si pudiera volver sin que por ello tuviéramos que asustarnos. Se trata de un pensamiento cuyo sentido está en hacer que irradie el brillo del instante. (2009, p. 190)

Ahora bien, en resonancia con estas intuiciones, Jacques Derrida ha reflexionado sobre la temporalidad presente en la irrupción del Acontecimiento que se ligaba al super-hombre como enceguecimiento súbito del rayo que ha incubado la más pesada nube. Derrida, criticando en trabajos de Agamben y de Foucault la irresistible tendencia a rectificar cierto momento como el “fundador”, según esquemas de cronologización lineales e irreversibles, hace una relectura pacientemente deconstructiva, en la que profundiza la ambivalencia de hablar de una cópula ciertamente monstruosa entre *La bestia y el soberano*, donde no se logra distinguir los dos polos; pero, si se redefinen, en particular con las metáforas de los grandes demonios o animalazos que se utilizan como pretexto a estas líneas. Así lo plantea el autor:

Tengo más bien la tentación de pensar que esa singularidad del acontecimiento es tanto más irreductible y desconcertante, como debe serlo, cuanto que se renuncia a esa historia lineal [...], a la idea de acontecimiento decisivo y fundador, que se renuncia a la alternativa entre lo sincrónico y lo diacrónico. (Derrida, 2010, p. 388)



Muerte alquímica del Dragón (Mercurio), según Michael Maier en Atalanta Fugens. Fuente: Maier (2007, p. 181).

Desde este planteamiento sí es posible observar una práctica historiográfica-*otra*, en la que se incluye la propuesta de exceder el aparato crítico tradicional compuesto, exclusivamente, por fuentes escritas: “todo eso nos obliga [...] a reconsiderar, justamente, una forma de pensar la historia, de hacer historia, de articular una lógica y una retórica con un pensamiento de la historia o del acontecimiento” (Derrida, 2010, p. 388); pero sobre todo rebasando, extralimitando y transubstanciando la experiencia cotidiana de la temporalidad; tal como es dramática y monstruosamente redibujada en la obra de Nietzsche, y más a la sombra enorme e hipertrofiada de estas bestias mayúsculas.

1.5. EL ANIMAL INTERIOR. *THE BEAST WITHIN*¹⁹

En el apartado *De los sacerdotes [Von den Priestern]* de la segunda parte de *Así habló Zaratustra* se narra esta historia en referencia a los sacerdotes, este tipo de hombres que han creído hallar el suelo último del que emanan valores eternos e inmutables:

En una isla [Eilande] creyeron desembarcar en otro tiempo, cuando el mar los arrastró lejos; pero mira, ¡era un monstruo dormido.

Falsos valores y palabras ilusas: éstos son los peores monstruos para los mortales, - largo tiempo duerme y aguarda en ellos la fatalidad.

Mas al fin ésta llega y vigila y devora y se traga aquello que construyó tiendas para sí encima de ella. (Nietzsche, 2006, p. 144)



La boca del infierno, xilografía anónima del siglo XVI, visualiza el ser devorado por las invenciones escatológicas de la moral cristiana. Fuente: De Givry (1971, p. 31).

19 Como en todos los casos anteriores, la traducción inglesa corresponde a la edición de Penguin Classics, (Nietzsche, 1969, p. 302). La “mala consciencia” en cuanto furioso animal interior —como se analizará en esta quinta parte— puede verse con nitidez en este pasaje de la genealogía de la moral: “El hombre que, faltar de enemigos y resistencias exteriores, encajonado en una opresora estrechez y regularidad de las costumbres, se desgarraba, se perseguía, se mordía, se roía, se sobresaltaba, se maltrataba impacientemente a sí mismo, este animal al que se quiere ‘domesticar’ y que se golpea furioso contra los barrotes de su jaula, [...] este prisionero añorante y desesperado fue el inventor de la ‘mala consciencia’” (Nietzsche, 1995, pp. 96-97).

En esta parodia se ve el gigantismo bestial como una instancia devoradora de los incautos, la cual se deriva de la tentativa necia de hallar tierras absolutamente firmes sobre las que se puedan asentar mitologías y artificios morales. Este esperpento de pretender dar validez universal y apodíctica a lo que solo es una perspectiva, se termina “tragando” como la ballena a Jonás, a quienes confiaron en la univocidad de sus criterios de valoración.

Los “peores monstruos” para los mortales serían estos “falsos valores y palabras ilusas”, allí donde mora la fatalidad del “largo tiempo”. El tono apocalíptico resalta como una advertencia de lo que ocurrirá a quienes se empeñen en dar por asegurada la fugacidad de esos discursos sobre el valor del hombre y el mundo. El estilo se mofa del lenguaje de los sacerdotes quienes son escarnecidos en este apartado, ya que son ellos quienes han introducido un miedo indecible en su “rebaño”, a fuerza de hacerles aceptar los terribles peligros de violar los mandamientos de la ley divina.

La inversión nietzscheana resulta muy lúcida al devolver ese miedo, pero hacia los hacedores de esa consciencia moral; los que deben temer, en este orden de ideas, no son las ovejas descarriadas, sino aquellos que pretenden que exista algo así como “ovejas descarriadas”. Aquellos que se han “asentado” sobre el lomo de un desmedido animal, símbolo del efecto de verdad que desea darse a la escatología cristiana, lo que lograrán será ser devorados por ese monstruo²⁰, tornándose contra sí mismos esos “falsos valores y palabras ilusas”.

Es pertinente recordar aquí la advertencia de Zaratustra, al final de la primera parte, a levantar ídolos demasiado grandes, que siempre con pies de barro, amenazan con aplastar a sus mismos adoradores, incluso si ese ídolo es el mismo Zaratustra: “Vosotros me veneráis: pero ¿Qué ocurriría si un día vuestra veneración se derrumba? ¡Cuidad de que no os aplaste una estatua!” (Nietzsche, 2006, p. 126). En últimas, lo que debe dar miedo es estabilizarse en criterios que asfixian y ahogan el devenir infatigable y nunca encasillable de la vida, y no la supuesta “falta” o “pecado” a la hora de cumplir esos sacrosantos postulados.

La imagería del infierno cristiano ilustra suficientemente esta situación; el castigo de desobedecer al creador, el terrible y ultra-sangriento castigo que aguarda a los pecadores post mórtem, una escenificación que no omite ninguna atrocidad ni retrocede ante nada con tal de aterrorizar. Se superlativiza el horror, la inhumanidad y la mayor barbarie que padecerán los pecadores, quienes desacatan los mandamientos y preceptivas de la Santa Iglesia.

Zaratustra ve en ese terrible dolor e insufrible aflicción a los sacerdotes mismos, a quienes pretendieron asustar al rebaño con invenciones, engaños ridículos y monstruos traídos de los cabellos, son ellos los que serán devorados por sus mismos demonios, al pretender instaurar una visión del mundo como la única posible.

20 Quizá se trate de su mismo miedo encarnado en esos monstruos, en tales deidades del infierno.



Grabado de Bernardino Stagnino, Venecia, 1512. Fuente: Sloterdijk, (2004, p. 514).

Este temor a ser devorado o comido vivo ya no solo por quimeras y justicieros jueces o espectros del inframundo, sino por animales salvajes de una isla, por ejemplo, va a ser un motivo fundamental del segundo volumen²¹ del seminario *La bestia y el soberano* de Jacques Derrida, el cual está dedicado justamente a la figura de Robinson Crusoe. En este caso, hace una genealogía del miedo y siempre en el tono paródico de Zaratustra a los sacerdotes, pastores de toda índole, padres de la Iglesia o directores de consciencia moral, dice el concienzudo en el apartado “de la Ciencia”:

El miedo, en efecto, a los animales salvajes fue lo que durante más largo tiempo se inculcó al hombre, y asimismo al animal que el hombre oculta y teme dentro de sí mismo: Zaratustra llama a éste “el animal interior”. (Nietzsche, 2006, p. 410)



*Tsathoggua, caricatura inspirada en la saga de los mitos de Cthulhu de H. P. Lovecraft.
Fuente: Gómez, (2003, p. 136).*

²¹ Lo correspondiente al trabajo sobre la “soledad”, eje de ese segundo volumen, será abordado en el siguiente capítulo titulado justamente “Soledumbre”.

Andrés Sánchez Pascual en una nota a este pasaje, que remite a la nota 532 (Nietzsche, 2006, p. 489) aclara que la expresión alemana usada por Nietzsche para nombrar al “animal interior” es *das inwendige Gethier*, de donde se deduce la semejanza con la expresión *der inwendige Mensch* usada en la traducción de Lutero de Romanos 7, 22. La edición original de 1927 de Alfred Kröner Verlag, la cual se utiliza aquí, dice *das innere Vieh* en ese mismo pasaje, por lo que la “antítesis” que sugiere Sánchez Pascual entre la traducción bíblica y el giro de Zarathustra resulta así sin fundamento. No se trataría de una parodia y reversión del sentido bíblico del “hombre paulino”, sino de otra cosa, el fermento de miedo a las bestias latente dentro del hombre mismo, quizá, su propia animalidad, el lado instintivo que lo habita.

Como si se tratara de un residuo de “animalidad” en cada uno, en este caso el bicho no sería de dimensiones gigantescas, a menos que se entienda que el problema del “tamaño” no es solo físico, sino que involucra el grado de asedio y acecho de esas fuerzas latentes en el ser humano; como si la monstruosidad implicara la enorme dificultad que se tiene para sujetar esos impulsos; la fuerza y el poder que ejercen sobre cada uno, la incesante batalla que se libra para tener a raya ese lado bestial e inhumano que también constituye lo “humano, demasiado humano”²².

Ese animal que el hombre “oculta y teme” *dentro* de sí, podría leerse como ese lado inconsciente reacio a someterse a los imperativos y reglas de la cultura; pero también podría relacionarse con la conciencia moral en sí misma, interiorizada e incorporada en la forma de una bestia que nunca se sacia de hacer exigencias, y mantiene al hombre en un permanente estado de sumisión y culpabilidad, como el parásito del que se hablará en el tercer capítulo, haciendo referencia a Michel Foucault y el problema de las “voces internas” de Nietzsche.

En este sentido, contrario al anterior, el “animal interior” no es la animalidad previa u opuesta a los mandatos culturales, sino estos mandatos culturales mismos, su apremio y monstruosidad, como si lo que más distingue al hombre de los animales lo animalizara a su vez; se tornara en un tipo de conciencia igualmente sanguinaria y devoradora²³. De ahí el temor, ese miedo ya no es a ser engullido por un “otro” salvaje, sino que sucumbe al salvajismo de los sistemas morales que pretenden alejarse de todo salvajismo.

El asunto del “sentimiento de culpa”, en el lenguaje metafórico que caracteriza *Así habló Zarathustra*, es de vital importancia; este sentimiento toma forma de

22 La metáfora del *zombi* es clave en este punto, su estatuto ontológico y la temporalidad que implica. Para una consideración más detallada, ver epílogo de la tesis.

23 Un análisis de este “animal interior”, desde *La genealogía de la moral* se encuentra en “De otro modo de ser: el animal nietzscheano. Aportes para la cuestión de la biopolítica” de Mónica Cragnolini; allí se lee: “Convirtiendo a las fuerzas en animal interior sutil y vengativo, la vida se tortura y goza de esa tortura: ese es el placer que genera la crueldad contra lo viviente (en uno mismo, y en el otro). Se podría decir que el humanismo es la configuración de fuerzas epocales en la que el ideal ascético como sacrificio de lo viviente se ensaña de la manera más cruel (y experimentadora de goce en esa crueldad) con la animalidad” (Cragnolini, 2010, p. 37).

animal, el “gusano” de la consciencia moral si se sigue la imagen tradicional tan nítidamente apreciable en una película como *El cadáver de la novia* de Tim Burton; en ella, literalmente, la consciencia moral que atormenta la mente de la novia es extraída en forma de un gusano taimado; ese parásito del que ya se hablará en el capítulo correspondiente.

Bajo el asediado íntimo de un tal “animal interior” se siente que la distinción tajante entre el hombre y el animal o *La bestia y el soberano* —en el tono ya citado en el seminario de Derrida— pierde su solidez a priori; aquí puede ser tan brutal el ataque de las bestias que carecen de consciencia moral como esta misma consciencia moral en su intento de controlar, juzgar y castigar todas las acciones del hombre. El sujeto es una pluralidad de fuerzas que luchan bestialmente por la supremacía, entendiendo por “bestialmente” tanto la ausencia de límites morales o los que sea, como esos mismos límites vigilándolo todo ininterrumpidamente, salvajemente apresándolo. Dice Nietzsche, de nuevo en boca del concienzudo del espíritu, un poco más adelante, en el apartado “De la Ciencia”, también en la cuarta parte del Zarathustra: “En la soledad crece lo que uno ha llevado a ella, también el animal interior. Por eso resulta desaconsejable para muchos la soledad” (Nietzsche, 2006, p. 396).

La soledad es presentada como un amplificador de impulsos y tendencias presentes en el ser humano, ese campo de batalla incesante que solo por convención se sigue llamando “lo humano”. En este pasaje, se hace una clara alusión a los protocolos de experiencia de los llamados “santos” o “padres del desierto”²⁴, quienes habrían sufrido el asalto de las porquerías más sublimes y aberrantes que los habitaban a ellos mismos, que los *constituían* como una suerte de lado oscuro o inconsciente, siempre aguardando el momento de perturbar la tranquilidad del mundo racionalmente explicado: “¿ha habido hasta ahora en la tierra algo más sucio que los santos del desierto? En torno a ellos no andaba suelto tan solo el demonio, sino también el cerdo” (Nietzsche, 2006, p. 396).

La soledad sería un espacio y un momento privilegiado para la emergencia del animal interior; esa fauna abisal, juguetona e híbrida que también es el ser humano, durante el sueño, al relajarse la ilusión de los cerrojos morales y epistemológicos que aseguran la consistencia de la realidad; saltan desordenada, divertida y pesadillescamente estos seres, pululación imaginal y magma preconsciente o pre-discursivo, eso sería también a lo que en el Zarathustra se aludiría con la expresión “animal interior”.

24 En estos seres se visualizan las primeras imágenes del tercer capítulo, un cuadro de Max Ernst sobre San Antonio acechado servirá de guía a una indagación sobre parásitos mentales.



P. Brueghel el viejo, la visita de Jesús al limbo se asemeja a una exploración de ese caos inenarrable simbolizado en la figura del “animal interior”. Fuente: De Givry (1971, p. 33).

Desde el comienzo de este capítulo se ha hecho énfasis en el carácter agonístico, de contienda que tiene el encuentro con los monstruos y dragones; con una sola excepción del fragmento póstumo, en que el dragón parece susurrar a Zaratustra una clave interpretativa distinta sobre la impenetrabilidad y arrogancia de las construcciones discursivas sobre la moral, convirtiéndose así en una suerte de aliado en la empresa desacralizadora, relativizadora, crítica y creativa en que se encuentra inmerso este último. En los demás casos, los dragones y extraños híbridos son adversarios, enemigos a vencer, siempre desde la lógica combativa, guerrera y heroica que tanto inspiraba a Nietzsche.

Ahora bien, esta pelea, esta confrontación, este conflicto es un “¿cuerpo a cuerpo entre quién y quién?, ¿quién y qué?, entre dos cuerpos muy grandes, ante todo, *La bestia y el soberano* ¿no es cierto? Entre dos inmensos seres vivos ante todo: el rey de reyes, el más grande de los reyes, Luis el Grande, y el animal más grande” (Derrida, 2010, p. 332). A propósito de la imagen de la disección o autopsia de un elefante ante la vista de Luis XIV, en la Francia inmediatamente anterior a la Revolución; a lo que se apunta aquí es a identificar las dimensiones fabulosas de ambos componentes de la escena, el rey soberano absoluto y la bestia muerta, pero también en general el tamaño del hombre y el del animal; al respecto se dice en el seminario del filósofo francés: “En esta escena el saber es tan *fenomenal* como el elefante. Es una bestia, un elefante fenomenal” (Derrida, 2010, p. 332).

Este asunto de la medida o tamaño ya había sido abordado como un símbolo del poder de las bestias, o, en el caso del “animal interior”, referido a su insistencia sin fatiga, su modo recalcitrante e inagotable de controlar los actos humanos; por ello la grandeza de estos cuerpos es tan importante, como todos los monstruos que aparecen en las imágenes de este capítulo, iniciando con ese Galimatrazo o Jabberwocky energúmeno, hasta la monstruosidad inimaginable y enloquecedora del eterno retorno, del tiempo mismo en su fluir inagotable y en sus horripilantes y vastas posibilidades.

Si el saber también es enorme, “fenomenal” incluso, según la cita de Derrida, se trata de un saber agigantado por un tipo de mirada aleccionadora, pesquisadora, *pornográfica*, se podría decir al referirse a la lógica de la investigación científica, que es enorme en su ambición y sin escrúpulos respecto al objeto observado. Así podría caracterizarse el tipo de “mirada”, de enfoque derivado de la epistemología de la modernidad, una analítica que no se detiene ante nada en su intento por descifrarlo todo, explicarlo de acuerdo con leyes inmutables.

Con esto se encuentra una correlación asombrosa entre Ciencia, positivismo científico y bestialidad, penetración inhumana o sin talanqueras morales de ningún tipo sobre su objeto de estudio. También allí se ubica la Historia, el quehacer del historiador no solo ligado a una idea de temporalidad lineal, como quedó anotado en las líneas finales de la parte dedicada al eterno retorno como gran y oscuro animalazo, sino que los presupuestos que guían esa mirada se asemejarían a los del rey frente a la bestia ya abatida, *mirada de anatomista*, diseccionando y enseñoreándose hasta del rincón más oculto del cuerpo del animal.

Se ve aquí que la batalla con la bestia aparece como ganada por el ser humano en su soberanía también bestial y animal, de donde podría imaginarse cómo sería entonces el combate con el “animal interno”, cuya derrota y caza puede significar la vida misma del ser humano, o al menos la destrucción de los parámetros que dan consistencia a una cierta idea del mundo. Eso, si se mantiene la hipótesis de que este temible bicho interior que anida en la mente —o que *es* la mente— o en la “cabeza”, son los mandatos y las reglas culturalmente impuestas sobre “la animalidad” en bruto del ser humano. Pero si es esta animalidad no cultivada o aún no vencida por la cultura²⁵ lo que constituye a este “animal interior”, las implicaciones de su asedio y derrota podrían ser bien diferentes.



Hércules contiene con la Hidra. Fuente: Shuker (2006, p. 108).

25 Nuevamente la nitidez de la diferencia “Naturaleza/Cultura” o “Cultura y Animalidad” se ve seriamente comprometida.

Este tema de la animalidad y el campo de la política —como conflicto y enfrentamiento de intereses—, así como para Nietzsche la evidente fascinación por las fábulas animales, se ejemplifican magistralmente en el recorrido de Zaratustra, donde no se escatima en la descripción de horrorosos e invencibles dragones y bichos amorfos o amenazantes. Esta correlación desde el punto de vista de la predilección de filósofos políticos por las metáforas de bestias gigantes, es tematizada por Derrida en los siguientes términos:

Dentro de la evidente, si no sorprendente, abundancia de las figuras animales que invaden los discursos sobre lo político, las reflexiones de filosofía política, ¿cómo tener en cuenta esa necesidad profunda que precisamente estamos interrogando e intentando interpretar en este seminario, pero asimismo la compulsión, digamos psíquica y libidinal, que empujaría a los filósofos de lo político, a todos aquellos a los que interesa apasionadamente mantener un discurso sobre el poder, y sobre el poder político, y que representarían, por su parte, cierto tipo de hombre o de mujer (y más bien de hombre hasta ahora), la compulsión irresistible que o bien los empujaría o bien los atraería hacia visiones o alucinaciones zoomórficas, los empujaría o los atraería hacia un terreno en donde las oportunidades de apariciones (digo apariciones en el sentido de los fenómenos pero también de epifanías visionarias, quiméricas o no), en donde las oportunidades de apariciones de animales fantásticos serían mayores? [...].

Es preciso que se introduzca aquello que, en el origen, pertenecería a una naturaleza o una estructura esencial del ámbito de lo político como tal, del poder político y de la soberanía política; recaería propiamente sobre él producir, de una forma particularmente fecunda e irresistible, semejante proliferación de bestias fantásticas y de visiones zoopoéticas. (Derrida, 2010, p. 109)

De este modo, se podría justificar la inclusión y escogencia, en este primer capítulo, de grandes animales para explorar algunos aspectos claves en el origen y genealogía de la idea de soberanía en Occidente, con énfasis en la soberanía de una temporalidad lineal que sigue determinando el quehacer del historiador; por lo que se ha trenzado la imagen del combate con estos seres a medio camino entre lo imaginario y lo más pasmosamente real.

Como el Estado, que siendo una ficción normativa genera incontrovertibles efectos de realidad sobre los ciudadanos, así también la enigmática figura del “animal interior”, que se ha tratado de interpretar en esta última parte y donde se enlazan con particular dramatismo dimensiones de la problemática vital en *Así habló Zaratustra* sobre la distinción entre el hombre y el animal, de las que se derivan tantas y tan temibles consecuencias para la imagen del mundo actual, desde la génesis misma del hombre como “animal político”, pero sobre todo dotado de Logos, hasta la innegable crisis medioambiental y destrucción de la fauna a escala planetaria como parte de un proyecto epistemológico y político de soberanía del hombre en el mundo.

Allí donde para el historiador y para todos, haciendo eco de lo dicho en el apartado sobre el eterno retorno y la temporalidad del acontecimiento, urge una ampliación de su concepción cronológica todavía lineal y rendida a los presupuestos que ya Nietzsche en el *Zaratustra*, pero más recientemente Derrida en su seminario *La bestia y el soberano* han criticado ferozmente o intentado deconstruir, con la ingente valentía del guerrero que abate su presa, esa valentía, poder o incluso soberanía mayúsculos e hipertrofiados; pero también la finura y extrema paciencia de una aproximación como la de Derrida, en la que introduce una sospecha sobre la naturalidad de la idea de tiempo que se tiene, la narrativa histórica, o la imagen de lo que, abusivamente, se sigue llamando el o lo animal.

2. Soledumbre, transmutación fantasmática en el taller del historiador

*“Estoy solo, sola. Dice él o dice ella. Estoy solo, sola.
Escuchemos esta frase completamente sola,
seguida por un silencio inapelable o por un punto final”* (Derrida, 2011, p. 21).

“El super-hombre, el caminante solitario, el esquivo [...]”
(Nietzsche, 2006b, p. 47).

*“Si no consigo inventar el artificio de los alquimistas para transformar este fango en oro,
estoy perdido”*
(Nietzsche, 2010, p. 306).



*Martirio de Los, en El libro de Urizen, W. Blake, Lambeth, 1794
angustia, soledad y transmutación. Fuente: Blake (2013, p. 342).*

From the depths of dark solitude, From
 The eternal abode in my holiness,
 Hidden, set apart, in my stern counsels,
 Reserv'd for the days of futurity.²⁶
 The first book of Urizen II, 4 (Blake, 1998, p. 176)

Luego de visitar, asediar y dejarse asediar por la compañía amenazante, pero también por la potencia tremebunda de las bestias y dragones que constituían el motivo del anterior capítulo; agobiados al mismo tiempo por la pregunta de si esos monstruos no representan acaso *la soledad misma*; la extrema soledad de Nietzsche escribiendo el Zaratustra, el soberano Zaratustra, *La bestia y el soberano* que es Zaratustra, el eterno retorno y Zaratustra, dragones y héroes en franca lid, en magistral liza, en batalla ciclópea e indecible; también el Super hombre y su dragón tenebroso, se sigue hilando este recorrido de alejamientos, el de Nietzsche mismo por esta época, tal como expresa en una carta desde Génova dirigida a Heinrich Köselitz el 27 de abril de 1883: “Por lo demás, me he propuesto adoptar este punto de vista: cuanto más *se olviden de mí*, mucho mejor será para mi hijo, que se llama Zaratustra. En consecuencia, me espera una vida aún más oculta que la pasada” (Nietzsche, 2010, p. 351).

2.1 SOLEDUMBRE

Al observarla figura de Los²⁷, tomada del *Libro de Urizen* de William Blake (1757-1827) que abre este apartado, se aprecia un ser flamígero, como se sostiene en *Alquimia y Mística, el Museo Hermético* precisamente al respecto de esta imagen: “En la figura de Los, el profeta de la imaginación, Blake ha incluido la concepción que tenía Paracelso del “volcán interior” (Archeus), al que llama “artífice y artesano de todas las cosas”. Es el fuego secreto que en el interior de la Naturaleza transforma el espíritu divino en materia” (Roob, 1997, p. 230).

Consumido quizá en el ardor de un apartamento transmutante, en una postura fetal, arrollado sobre sí mismo, pero también en una rara y acucillante crucifixión, este ser aparece como *encajonado* en una superficie rocosa: “Sendivogius, discípulo de Paracelso, lo llama “sol central, corazón del mundo” (“Los” es anagrama de Sol). El acto satánico de Urizen, consistente en separarse de la eternidad en la que estaba,

26 “De las profundidades de la soledad oscura,
 De la morada eterna, en mi escondida
 Beatitud, retirado en mis austeras meditaciones
 Guardadas para días del futuro”.

El primer libro de Urizen, II, 4 (Blake, 1998, p. 177).

27 Cabe anotar que “Los” es el vocablo alemán que en la traducción de *Así habló Zaratustra*, Andrés Sánchez Pascual vierte por “destino”.

lo arroja al vacío, al que debe darle forma y contorno” (Roob, 1997, p. 230); la paleta de rojos contribuye a crear una atmósfera incandescente, infernal acaso, casi como sufriendo un castigo indeterminado, del que se sugiere su causa en la soledad y el aislamiento, suerte de robusto y enigmático Prometeo.

De este apesadumbrado apenas se especula la naturaleza de su compunción, el abatimiento expresado, su rostro demudado de angustia y de sufrimiento, como quería Nietzsche de sí mismo para decantar su obra, extraer de sí y de su aislamiento el elixir alquímico; si es que la quintaesencia o elixir no era *la soledad misma*, como un fármakon terriblemente venenoso, pero balsámico en sus posibilidades, como escribe a Franz Overbeck: “me he repetido cien veces que el remedio sustancial para mi salud, en los últimos tres años, ha sido el abstenerme de *cualquier* contacto humano” (Nietzsche, 2010, pp. 340-341).

Pero no hay que olvidar que esa “cura” o “desintoxicación” de la compañía debilitante de sus semejantes también tiene efectos secundarios: “en la soledad en la que vivo, aquí o en la Engadina, estoy enfermo continuamente” (Nietzsche, 2010, p. 506), dice en una comunicación dirigida a su madre y su hermana el 26 de noviembre de 1884; enfermo de soledad y curándose a través de ella misma, suministrándosela en dosis incalculables, esa ambivalencia consustancial e ineliminable de la locución griega *pharmakon* puesta aquí a jugar en sus más ominosas pero fecundas y lúdicas posibilidades.

Urizen es el nombre del personaje que expulsa a Los, según la cita del *Museo Hermético*, en la saga cosmo-gónica de William Blake sería un parónimo onomatopéutico de *your reason* o de *horizon*, una prosopopeisis o personificación de la facultad intelectual del ser humano una vez se ha separado de las esencias inmutables y la eternidad. Casi como si esta imagen significara el pasmo doloroso de la *caída*, de la materialización de una potencia nouménica, ígnea o incluso arquetípica. El paso angustioso de lo eterno a la cadena causal de la cronología lineal, el dolor fascinado de la encarnación en un cuerpo sometido a la degradación y la finitud; también debido al proceso de individuación consustancial a esta mutación, determinado a sentirse inmensamente *solo*.

Viendo el rostro de Los se recuerda la afirmación del final del apartado 13 del “Hombre Superior”, volviendo a esa escena: “En la soledad crece lo que uno ha llevado a ella, también el animal interior. Por eso resulta desaconsejable para muchos la soledad” (Nietzsche, 2006, p. 396), anticipando lo que “crecerá”, “germinará” o “florecerá” en la soledad como campo ontológico de experimentación, anticipando lo que nunca será anticipable, entonces; un apartarse soberano, auto-decيدido y consciente, pero siempre dudoso y ambiguo en alguna dimensión de su práctica desoladora, ese dejar atrás “las moscas en el mercado”.

En ese apartado de la primera parte de *Así habló Zaratustra*, la exhortación es clarísima: “¡Huye, amigo mío, a tu soledad! Ensordecido te veo por el ruido de los grandes hombres, y acribillado por los agujijones de los pequeños, [...] Donde acaba

la soledad, allí comienza el mercado; y donde comienza el mercado, allí comienzan también el ruido de los grandes comediantes y el zumbido de las moscas venenosas” (Nietzsche, 2006, p. 90); para acabar repitiendo: “Huye, amigo mío, a tu soledad, y allí donde sopla un viento áspero, fuerte. No es tu destino el ser espantamoscas” (Nietzsche, 2006, p. 93).

También el inicio del episodio con la “chusma” aborda este tema, ya en la segunda parte: “la vida es un manantial de placer; pero donde la chusma va a beber con los demás, allí todos los pozos quedan envenenados” (Nietzsche, 2006, p. 151). El separarse de esa impureza es expresado por Zaratustra en estos términos: “Pues ésta es *nuestra* altura y nuestra patria: en un lugar demasiado puro y abrupto habitamos nosotros aquí para todos los impuros y para su sed” (Nietzsche, 2006, p. 153).

Se trata, en suma, de alejarse de esa chusma, de las impertinentes e infectas moscas del mercado, así como saber “pasar de largo” ante el ruido y la podredumbre de la “gran ciudad” (Nietzsche, 2006, pp. 252-255), incluso del “mono de Zaratustra” que le advierte sobre esas miserias. Se trata de una suerte de retiro, la *anakhoresis* de la que también hablaba Foucault en la antigüedad grecolatina como una práctica de sí y un ejercicio de existencia, aunque con un plexo de significados más amplio:

Otra técnica, otro procedimiento que compete a estas tecnologías del yo: la técnica de la retirada, para la cual hay una palabra que, como saben, va a tener una suerte considerable en toda la espiritualidad occidental: la palabra *anakhoresis* (la *anacoresis*). La retirada, entendida en estas técnicas arcaicas de sí, es una manera determinada de apartarse, de ausentarse —pero de ausentarse in situ— del mundo dentro del cual estamos situados: en cierto modo, cortar el contacto con el mundo exterior. (Foucault, 2004, p. 60)²⁸

Este retiro anacorético, incluso si es *in situ* como veremos en el quinto momento escogido del recorrido de la soledad de Zaratustra, está cargado de augurios y remembranzas en *Así habló Zaratustra*:

¡Oh soledad! ¡Tú patria mía, soledad! ¡Ha sido demasiado el tiempo que he vivido de modo salvaje en salvajes países extraños como para que no retorne a ti con lágrimas en los ojos!”, dice en la tercera parte a propósito del “retorno a casa”, a la soledad como el más dulce y anhelado de los hogares: “Una cosa es abandono, y otra distinta, soledad; ¡Esto lo has aprendido ahora! Y que entre los hombres serás tú siempre salvaje y extraño. (Nietzsche, 2006, p. 261)

La idea de que solo a partir de la soledad, únicamente acompañados por su posibilidad, es posible deshacerse de los prejuicios de la vida en común, curarse de la mediocridad del medioambiente simbólico dominante, del enrarecido clima afectivo

28 En el tercer capítulo intentaremos hacer una relación más estrecha entre los trabajos de Foucault -en particular sus últimos seminarios en el Collège de France (El gobierno de sí y de los Otros I y II) y la obra de Nietzsche, guiados por la noción de *parrhesia*.

de tantas personas conviviendo, co-inspirando una cierta forma de ver el mundo, saturando el entorno con un común aliento²⁹, una empobrecedora perspectiva homogenizante: como había dicho Nietzsche de la cura o remedio “sustancial” para su salud al referirse a la ausencia total de contacto humano en la carta que citábamos. Y todo para dejar de respirar esa atmósfera perniciosa, cargada de valoraciones determinadas por la moralina cristiana esparcida como nube tóxica sobre la Europa de fin de siglo, un clima del que no dejará de quejarse Nietzsche y del que ya tendremos oportunidad, en el tercer capítulo no tanto de mirar o analizar, sino tal vez de *aspirar* con más detalle.

Esa asfixia en el entorno cultural e intelectual de su época, ha obligado al autor del Zarathustra a huir de la aglomeración, a mostrarse intolerante con la reunión masiva de gente. Como una característica de este pensador, sus biógrafos no se han cansado de señalar este temperamento huraño y misántropo, sobre el cual ha dicho él mismo en una carta a Franz Overbeck el 22 de diciembre de 1884: “Prefiero mil veces mi vida de absoluto retiro, a la compañía de exaltados mediocres” (Nietzsche, 2010, p. 514).

El asunto no es la búsqueda de compañía como tal, en ese gregarismo socializante que exigiría a los hombres juntarse indiscriminadamente, sin atender a las singularidades o pasando por alto las evidentes diferencias, paroxismo de fraternidad universal para el que “todos los hombres son hermanos”.

Se ve con nitidez el aristocratismo de Nietzsche como un rasgo de distinción, muy lejos de querer tener un “millón de amigos” o algo de ese estilo, la frase en que se renuncia a la cercanía de “exaltados mediocres” es un tributo a la soledad, un homenaje a la propia estima, a la estética del creador que no quiere confundirse con el “rebaño”, con la masa de individuos acrílicos y predecibles que pululan a su alrededor, ese “absoluto retiro” que no hace concesiones apremiado por la insoportable soledad, ni agobiado por la falta de alguien con quien compartir su tiempo se entrega al contacto o la amistad de cualquiera.

Esta posición que parece tan arrogante, misántropa en extremo o por lo menos indelicada, en concreto, tiene que ver con el desencuentro —en invierno de 1884— de Nietzsche con un seguidor suyo llamado Paul Lansky, que se ofrecía a hacerle compañía y además conocía su obra y había escrito algún artículo sobre ella en un periódico húngaro (cf. Nietzsche, 2010, p. 514).

29 Resuena aquí esta frase del jefe indio norteamericano Noah Sealh, o jefe Seattle, quien en el famoso “Manifiesto Ambiental” de 1854, respondiendo a la propuesta del entonces presidente Franklin Pierce de comprar las tierras indígenas, en un apartado dice: “No entendemos por qué se exterminan los búfalos, se doman los caballos salvajes, se saturan los rincones secretos de los bosques con el aliento de tantos hombres y se atiborra el paisaje con de las exuberantes colinas con cables parlantes”, recalamos la frase *se saturan los rincones secretos de los bosques con el aliento de tantos hombres*, como si la respiración de una multitud perturbara el equilibrio del ecosistema tanto biológico como espiritual de la tierra, recargando la atmósfera innecesariamente, sobre todo los sitios sagrados para las comunidades indígenas. Si esto fue dicho a finales del siglo XIX, imaginamos lo que podría pensar el jefe Seattle de la densidad poblacional de las grandes ciudades hoy en día y la explosión demográfica que azota el planeta, el insostenible hábitat que ha configurado el hombre en la actualidad.

Se entiende aquí en toda su complejidad y altivez la búsqueda de discípulos de Nietzsche como algo radicalmente distinto del afán de reconocimiento, gloria o renombre de acuerdo a los criterios usuales para otorgarlos, en un borrador que data de finales de 1884, dice: “Querido señor Levi. Quién sabe si se acordará usted aún de mí. Pues soy un ermitaño, y si yo mismo he olvidado a medio mundo, con razón al menos tres cuartas partes del mundo (o más) se habrá olvidado de mí” (Nietzsche, 2010, p. 515).

Sin embargo, vemos emerger cierta preocupación por su anonimato en otra carta a su hermana en noviembre de ese año, en la que se refiere muy negativamente a la labor de su editor Schmeitzner, y con la advertencia de que esto debía quedar “*privatissime* entre nosotros”, allí dice: “desde hace tiempo mi nombre ya no es *citado* en ninguna revista científica, tanto nacional como extranjera” (Nietzsche, 2010, p. 501).

En este horizonte abierto por Nietzsche para dedicarse completamente a la escritura, a la exploración de su animal o animales interiores, en el tono de lo anotado en el numeral quinto del anterior capítulo, es posible ahora problematizar la distinción habitual entre adentro y afuera (como ocurre con la expresión del sicoanálisis lacaniano “éxtimo”: exterior e íntimo a la vez), conjugando la exterioridad de una tarea monstruosa, la transmutación de todos los valores, así como la anunciación del eterno retorno como doctrina con el peso de cargar con esas intuiciones y perspectivas mayúsculas.

Sin saber si esos duendes, bestias o incluso *fantasmas* se hallan dentro o fuera de la tenue membrana identitaria que llamamos “Friedrich Nietzsche” o “Zaratustra”, dentro o fuera de esa soledad soberanamente elegida, como ocurre con la figura de Los flamígero, pero también abandonado de sí, dejado por mano propia y ajena de la compañía de los hombres. Se prosigue este recorrido anunciando también el sentido que Jacques Derrida le va a dar a la segunda parte del seminario *La bestia y el soberano*:

Ya presienten ustedes que de lo que se va a tratar aquí es de isla, de insularidad, de aislamiento, de soledumbre (será, si quieren, un seminario sobre la soledad: ¿qué quiere decir “ser/estar solo” o “soy/estoy solo”?). Pero, puesto que ser/estar solo quiere decir también ser singular, único, excepcional, aparte, estar separado, habrá que decir asimismo que, aunque las bestias no están solas, un soberano siempre es/está solo (es a la vez su poder absoluto y su vulnerabilidad o su inconsistencia infinita). El soberano es/está solo en cuanto que es único, indivisible y excepcional. (Derrida, 2011, p. 28)



El rey Urizen se sumerge en el “fluido sulfuroso de sus sueños”
W. Blake, *El libro de Urizen, Lambeth, 1794. Fuente: Blake (2013, p. 305).*

Enraged & stifled with torment,
He threw his right Arm to the north,
His left Arm to the south
Shooting out in anguish deep,
And his feet stamp'd the nether Abyss
In trembling & howling & dismay³⁰

The first book of Urizen IV [a], 12 (Blake, 1998, p. 186)

Sintiendo la compañía de la terrible soledad del rey Urizen, como sumergido en el fluido sulfuroso de sus propios, singulares y muy particulares *sueños*, dando brazadas y patadas de monarca ahogado, se nota que a diferencia de la primera imagen en esta la paleta ya no está marcada por los rojos y los matices son mucho menos vivaces e incandescentes.

30 “Furioso, ahogado en su tormento,
Lanzó su Brazo derecho hacia el norte,
Y hacia el sur su Brazo izquierdo,
Con angustia profunda,
Y sus pies hollaron los Abismos,
Tembloso, ululante, despavorido”.
El primer libro de Urizen, IV [a], 12 (Blake, 1998, p. 187).

El rey Urizen está solo, quizá injustamente solo, padeciendo la excepcionalidad de su condición soberana, como dice Derrida en la cita anterior, sumergido en ese ámbito “sulfuroso” parece extasiado y agónico a un tiempo. Su postura recuerda la de Los, solo que los brazos extendidos indican algo radicalmente distinto a la forzada flexión de la primera figura.

Como queriendo bucear ese inhóspito mar interno, interno externamente o exteriormente intrínseco, onírico o incluso amniótico, deseando salir de allí o remontarse a otra altura, hondura o posibilidad de asumir un cuerpo distinto, brutal sentimiento que nos pone en contacto con ese desarraigo al que alude Derrida comentando el seminario *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt - Endlichkeit - Einsamkeit* (“Los conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, Finitud y Soledad”) de Martín Heidegger, dictado en Friburgo entre 1929 y 1930, allí se sostiene:

¿Qué es la soledumbre, el aislamiento o la soledad (Vereinzelung, Einsamkeit)? Esa Vereinzelung (esa soledumbre, ese aislamiento, esa insularidad) no es la rigidez de un pequeño yo que se pavonea ante lo que considera el mundo. Más bien es la soledumbre, el quedarse solo, el soportar la soledad (Vereinsamung) mediante la cual el hombre logra por primera vez aproximarse a lo esencial de todas las cosas, aproximarse al mundo [...]. Soledad del hombre, cuestión del hombre como único ser vivo capaz de estar solo y de acercarse al mundo como tal. (Derrida, 2011, p. 55)

Esa soledad como condición para un “aproximarse a lo esencial de todas las cosas” parece una consigna de Nietzsche, quien recurriría a ella motivado no solo por el fastidio mayor que despiertan en él sus congéneres, ese desencanto de fondo con el tipo de personas que componían su medio tanto cotidiano como su entorno “intelectual”, desde sus más inmediatos vecinos hasta figuras destacadas de la filología en la universidad de Basilea.

Para no hablar del mismo Richard Wagner y otros grandes personajes de la escena artística y filosófica de su época, sino que la huida a sí mismo estaría determinada por una suerte de ascética de sí en la que Nietzsche espera decantar sus propias ideas, como un crisol para depurar su escritura, de la que nacerá su obra como quintaesencia.

Ahora bien, ¿por qué la soledad permite lograr esto?, ¿cuál es el mecanismo o la magia que lograría esta transmutación?, si no se trata de un “pavonearse” ante el mundo o una mera pose para aparentar excentricidad, simular ser interesante o profundo o lo que sea, ¿qué es lo que ocurre cuando se está solo?

El “soportar” del que habla la anterior cita nos pone sobre una pista valiosa: no se trataría de un mero goce, de un disfrute de este estado de soledumbre, aunque tenemos muchas razones para suponer esto en el caso del autor del Zarathustra, claro, pero por el tono de su correspondencia podemos figurar algo de lo que también estaba en juego en una apuesta existencial semejante: “Ahora la soledad casi me provoca terror: pero ya he aprendido a apretar los dientes” (Nietzsche, 2010, p. 363), dice a su

hermana Elisabeth Nietzsche en una postal del 15 de junio de 1883. Pero es en una carta un poco anterior (28 de mayo de 1883) dirigida a Marie Baumgartner, y que citamos más en extenso, donde encontramos una importante clave interpretativa:

A esto va ligada una decisión mía, que desde hace años no estoy seguro de tomar o abandonar, y para la que finalmente —¡ahora!— me siento maduro y bastante fuerte: la decisión de “desaparecer” por algunos años.

Aunque quizás, estimada amiga, ¿piensa usted que ya “he desaparecido” bastante? ¡Y su última carta, de una bondad infinita, parece expresar el deseo de que más bien yo “emerja de nuevo” de las oscuras aguas del aislamiento!

Consulte acerca de esto también a mi hijo Zaratustra: y si fuese necesario disculparme por alguna “culpa”, ¡le tocará a él disculparme!

Quiero vivir una vida dura como nadie más: sometido a esta presión, y no de otra manera, conseguiré sentirme con buena consciencia por el hecho de poseer aquello que pocos seres humanos tienen o han tenido: ALAS -Por decirlo con una metáfora.

¡No se enfade conmigo, aun cuando haya “desaparecido” y “volado lejos”!

Sinceramente su amigo. (Nietzsche, 2010, p. 362)

Resalta de inmediato la gran dureza y peso excesivo de esta decisión de apartarse, precio hiperbólico que debe pagar quien pretende una recompensa también hiperbólica: “tener alas”; como en el interior de una crisálida enorme, la oruga Nietzsche anhela la fase final de su dolorosísima metamorfosis, más dolorosa cuando sabe que el sufrimiento no es solo el suyo, sino el de las personas más próximas a él, todos aquellos que deben padecer su ausencia, y más si, como dice esta carta, sus más allegados desean que “emerja de nuevo”. La forma de disculparse o excusarse por esto no es menos excepcional, se invoca a su “hijo” Zaratustra.

La interpolación del personaje literario como alguien capaz de interactuar extra-literariamente, mediando en este tipo de temas, ayudando a resolver conflictos no emanados solo de las ideas presentes en el libro como tal, sino de situaciones derivadas de las circunstancias en que fue escrito.

Pedir que le “consulten” a su “hijo” nos permite entender la gravedad de la tarea a que se había entregado y a la que pensaba consagrarse de un modo aún más radical en el futuro. *Su obra es la justificación de su vida*, más allá de cualquier otra meta u objetivo de “felicidad” o “confort” propio de un horizonte de expectativas ligado a los significados culturalmente disponibles en su momento, como tener una familia, amasar una fortuna o permitirse el tipo de comodidades que el mundo burgués podía ofrecerle, o incluso exigir a alguien en su posición. Negándose valerosamente a todo ello, solo a través de sus libros podrían las personas que lo conocieron llegar a disculparlo, seguro de alcanzar su objetivo; en la última línea incluso anticipa su “irse” y “volar lejos”.

Esa trascendencia por la escritura es justo el motivo de este cuestionamiento, porque si así pensaba Nietzsche en el momento de configuración de *Así habló Zaratustra*, ¿qué podemos pensar de una lectura actual de este texto con más de un siglo de distancia de la fecha de su primera publicación?, ¿cómo valorar ese sacrificio de sí realizado por un autor absolutamente embebido en lo más sombrío y magnífico de su tarea?, ¿cómo agradecer, disculpar o aplaudir este gesto grandioso?, ¿este exceso de narcisismo, autosuficiencia o renunciación?, ¿a quién retribuirle tantas y tantas privaciones si no es a ese *fantasma* que ya Nietzsche presentía y respiraba en vida y que era y no era él mismo?

También es relevante el uso de la palabra “desaparecer” en la carta que ahora leemos, pues refuerza la idea de un tipo de desaparición que sobre-expone al autor a destacarse *póstumamente*, pero ya se hablará de ello en el último apartado de este capítulo. Por ahora se finalizará con unas anotaciones sobre el carácter y las implicaciones de esta decisión de estar solo, abrigados con el calor que emana de esta tercera imagen de William Blake, la del rey Urizen al parecer con grilletes, en postura de trance paroxístico y meditado, retornando a la imagen ígnea de combustión de sí mismo, como en el proceso alquímico de obtención de la piedra filosofal o *lapitas philosophorum*:



El Rey Urizen encadenado y llameante. Fuente: Blake (2013, p. 326).

Age on ages he lay, clos'd, unknown,
 Brooding shut in the deep; all avoid
 The petrific, abominable chaos³¹
 The first book of Urizen I, 5 (Blake, 1998, p. 174).

31 “Edades tras edades él yació, misterioso, desconocido,
 Meditando, prisionero del abismo; todos eluden
 El caos petrífico y abominable”.
 El primer libro de Urizen I, 5 (Blake, 1998, p. 175).

Sobre esta imagen nos dice el tratado de Alquimia y Mística: “Urizen, señor del sol material, gozaba antes de eterna juventud y encarnaba la ‘confianza y la certidumbre’, pero, después de retirarse de la eternidad, encarna la duda destructiva y la razón calculadora” (Roob, 1997, p. 231), llama la atención la expresión “retiro de la eternidad” como si en esa esfera gozara de autocompletud y no sufriera la incertidumbre y la duda de haberse “retirado” de ella, quedando a merced de los procesos cognitivos de la racionalidad científica, o por lo menos de la racionalidad instrumental, “calculadora”.

Como si Urizen en este trance, solo, desprendido de la eternidad, separado de sus atributos divinos, estuviera encadenado por el infatigable fluir del pensamiento, de la omnipresente duda propia de un modo de pensar ligado al Logos como ratio, como cálculo incesante y apesadumbrante sobre las cosas. Pero ¿de qué manera ocurrió la separación de estos principios?: “Por opuestos que sean Urizen y Los ‘en el mundo uterino’, en la eternidad eran gemelos univitelinos. Bajo tremendos dolores, Urizen llegó a desprenderse de Los” (Roob, 1997, p. 231). Ese tremendo esfuerzo de Urizen por desprenderse de Los, como aislándose y apartándose, depurándose y contaminándose de materia, pareciera provenir de una voluntad soberana, segura de sí, que comprende las consecuencias de este supremo gesto y lo celebra como parte de una actitud guerrera y sumamente valiente y autoasumida.

Se trata de un gesto que incluso lo distingue de muchos otros que no se atreverían a tomar una decisión de tal calibre, con tales pasmosas e inabarcables consecuencias: vivir el aislamiento y el retiro más excepcionales e irreversibles. Esto si es que acaso la consciencia de sí no implica siempre una instancia soberana, excepcional, *retirada* del resto de los hombres por efecto de su resplandeciente majestad, un retiro exigido para constituirse como rey sobre las bestias, como cabeza sobre todo lo demás. Sobre esto Jacques Derrida, esta vez comentando “Las ensoñaciones de un paseante solitario” de J. J. Rousseau (a quien tanto vapulea Nietzsche en los fragmentos póstumos del otoño de 1887, por el sentido que da a la consigna “retorno a la naturaleza”), dice:

No solamente yo estoy solo, solitario, etc., sino que yo soy el único (por ende, el señero, el irremplazable, el elegido, casi) a quien esa soledad que amo naturalmente, solitario como soy por naturaleza, le haya sido también impuesta como una ley; y, aunque yo no pueda creer que soy el único que posee ese gusto innato, natural, por la soledad, hasta ahora no he encontrado a nadie más con quien compartirla.

Por consiguiente, estoy solo, amo naturalmente la soledad y soy el único que la tiene tanto por naturaleza como por ley. Esta soledad es pues tan esencial, tan profunda, tan abisal que me define en mi ipseidad absoluta o en el destino único de mi ipseidad. Soy el único, soy el único que está tan solo, y el único que ama naturalmente estar solo. (Derrida, 2011, p. 97)

A medio camino entre el *amor fati* y la creación del propio destino, el soberano ama lo que él mismo se impone, la soledad a que se ha visto obligado también, una

condición de excepcionalidad que sufre y goza debido a su fortuna descomunal, como la meta hiperbólica que se ha trazado Nietzsche: convertirse en un ser alígero, trascender la visión prosaica y adocenada de sus semejantes, *transformarse en el soberano de sí mismo*, conquistarse, enseñorearse o “llegar a ser el que se es”; al costo que sea modificar la estrechez de consciencia de un mundo aprisionado en la miseria de la moralina cristiana y la visión de tiempo que le es propia.

El objetivo, entonces, será remontarse a esas alturas simbolizadas en las montañas que habita Zaratustra, el reino de los hiperbóreos, o la patria del super - hombre, embriagado en un vuelo que indistingue la dicotomía arriba/abajo también. Un trance en el que lo más elevado coexiste con lo más anodino y nimio, y esto si se sigue la pista del asunto del descenso, esa caída, ese “hundirse en su ocaso” [*Untergehen*] con el que inicia *Así habló Zaratustra*. Un alejarse de todos para compenetrarse con ellos, para llevarles la nueva del super hombre y predicar, siempre de modo paródico, efectista y “meta- irónico”, teatral en suma, dionisiaco y artístico, la doctrina del eterno retorno.

El *siempre* inminente advenimiento de ese enceguedor rayo que es el super-hombre, ese esplendor de temporalidad intensiva y sobrecogedora, ese Acontecimiento decisivo y siempre imperceptible, inaudito y mínimo. Se vislumbra un alejarse de todos para volver a ellos, como será claro en el siguiente apartado, con base en la narrativa de cinco momentos escogidos del ir y venir de Zaratustra a su soledad.

Un ir y venir de Zaratustra a los hombres, esa será la apuesta, descender a ellos y su atmósfera de mediocridad insoportable, pero también emerger de esa miseria para curarse y decantar aún más su sabiduría de montaña, esa sabiduría animal o bestial que destilan sus animales como guías y maestros de Zaratustra. Por eso, se afirma que el ascenso de Nietzsche y en este caso ya de Zaratustra es hacia abajo, especie de caída contra-picada o ascensional, en ese estar y no estar solo que caracteriza la narrativa del libro, una cierta indecisión entre el asco a los humanos y sobre todo a ese “pulgón” que es el “último hombre” o incluso a los llamados “hombres superiores”, y la necesidad de entregarles su sabiduría. Una oscilación indecidible entre alejarse de todos para mejor llegar a ellos, apartarse con el fin también de depurarse a sí mismo y luego encegueder, trastornar y transmutar las tablas de valores veneradas hasta ahora.

Este aspecto de *depurarse a sí mismo*, enfocado desde la necesidad de hacer “confesiones” para lograr una salvación ulterior o una *transmutación*, lo aborda Derrida con este tono:

Todo Robinson Crusoe se puede leer, por lo tanto, como un libro de confesión, como unas confesiones, dentro de la tradición agustiniana o rousseauiana. Es como si, cual anacoreta, Robinson Crusoe se retirase a una isla, a una isla que sería un desierto humano, incluso un convento o un monasterio, un lugar de retiro, como si encallase en una isla para contar sus pecados, sus fracasos pasados, sus encalladuras o sus embarrancamientos, sus derrotas y desfallecimientos, y para

preparar el perdón, la reconciliación y la redención, la salvación. Para recuperar una relación auténtica y apropiada consigo, Robinson Crusoe confiesa sus pecados al contar su vida. (Derrida, 2011, p. 115)



El Rey Urizen en la noche saturnal. Fuente: Blake (2013, p. 300).

In howlings & pangs & fierce madness,
Long periods in burning fires labouring
Till hoary, and age-broke, and aged,
In despair and the shadows of death³²

The first book of Urizen III, 6 (Blake, 1998, p. 178).

La noche saturnal de Urizen de esta acuarela, nuevamente por mano de William Blake, puede compararse a esta fase de depuración ya mencionada y a propósito de la cual Derrida justifica la escritura de un libro como las *Confesiones* de San Agustín, las de Rousseau o el mismo *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe.

Es decir, se establece una relación capital entre aislamiento y escritura, pero no cualquier aislamiento ni cualquier tipo de escritura; se trata de un aislamiento que busca una *transmutación*, cuyo medio es una *escritura que narra la propia vida*, cuenta sus peripecias y no tiene escrúpulos para exponer sus miserias, debilidades y faltas, aunque también su grandeza indómita. Una exposición de sí mismo en sus detalles más oscuros, tal como ocurre con Zaratustra a lo largo del libro, pero también de manera privilegiada en *Ecce Homo*, texto al que se volverá en la última parte de este capítulo.

32 “Torturado, gritando, en locura indecible,
A través de los siglos, entre fuegos horribles;
Hasta que encanecido, avejentado, vencido por los años,
Quedó desesperado entre sombras de muerte”.
El primer libro de Urizen III, 6 (Blake, 1998, p. 179)

En esta cuarta alegoría visual, se aprecia a Urizen anciano en un fondo oscuro y lúgubre, un viejo que no en vano representa al “Dios autoritario del antiguo testamento”, ese soberano irascible y presto a prodigar los peores y más dolorosos castigos, quizá envenenado por un angustiante sentimiento de soledad, este severo monarca se encuentra en el interior de una suerte de caverna o bajo el peso de tremendas fuerzas tectónicas, petrificado y casi aplastado por su propia Razón.

Quizá también aplastado y por la linealidad temporal de la que carecía en el *Aión* o eternidad que antes habitaba, que él mismo *era* antes de escindir-se en Urizen y Los, esa esfera no corpórea que ha trocado por lo “sólido”, por este encierro solo y terrible en los laberintos y concavidades sórdidas de la materia: un “horizonte” aislado de la “libre fluctuación de energías” de su estado anterior.

La imagen se inserta en la parte dedicada a la “noche saturnal” en cuanto oscurecimiento o ensombrecimiento necesario, como fase del *opus* u obra alquímica, *opus nigrum*, nigredo, putrefacción de la *prima materia* o melancolía del ánimo³³. En este caso encierro y soledumbre exacerbados, así se cita a Jacob Boheme en el Museo Hermético de Alquimia y Mística, justamente en la página en que se encuentra esta figura:

El Dios Creador de Blake, un viejo de barba blanca llamado Urizen (nombre derivado de your reason y horizon) encarna lo que Novalis llama “razón petrificante”. Bajo la forma del Dios autoritario del antiguo testamento, añorante de lo “sólido”, creó la materia como un parapeto frente a la eternidad, que Blake imaginaba como una libre “fluctuación” de energías. Urizen es el principio saturnal de “dsecación de fuerzas, de donde surge la corporeidad”, y el mundo que ha creado es un “encierro de la vida” (Roob, 1997, p. 192)

Desde estas ideas se intentará para finalizar esta parte, justificar la relación establecida entre Nietzsche, la experiencia de la soledad, *Así habló Zaratustra* y la Alquimia, relación que rastreada a partir de un recorrido por las imágenes del Libro de Urizen de William Blake, de acuerdo a un par de cartas escritas por Nietzsche en el tiempo de alumbramiento del Zaratustra, así como en otra de 1888 y un fragmento póstumo de ese año.

En la primera, dirigida a Franz Overbeck el 25 de diciembre de 1882, y de la que se extrajo la frase que sirve de epígrafe a este apartado, se dice:

Yo tenso cada fibra en el esfuerzo por superarme —pero he vivido demasiado tiempo en soledad, y he consumido mis “reservas” hasta tal punto que, más que cualquier otro, ahora estoy condenado al suplicio de la rueda de mis mismos

33 Sin perjuicio de abordar el tema de la Melancolía en el tercer apartado de este capítulo, encontramos esta cita de C.G. Jung en *Alquimia y Mística* que justifica la relación que acaba de plantearse entre *opus nigrum* (como fase de la obra de transmutación alquímica) y sentimiento de opresión melancólica: “Aquí se expresa tal vez la experiencia de la *nigredo*, el primer estadio de la obra que se sentía como *melancholia* y que, psicológicamente, corresponde al encuentro con la sombra” (Jung, 2005, p. 38).

afectos. ¡Si al menos pudiese dormir!— pero las dosis más fuertes de mis somníferos me dan muy poco resultado, así como mis caminatas de 6 - 8 horas.

Si no consigo inventar el artificio de los alquimistas para transformar este fango en oro, estoy perdido. ¡¡¡Aquí tengo la oportunidad más bella para demostrar que, para mí, “toda vivencia es útil, todo día sagrado y todo ser humano divino”!!!

Todo ser humano divino. (Nietzsche, 2010, p. 306)

La frase que más resalta aquí es traducida por Germán Cano en una nota aclaratoria de su edición de *El Anticristo* de la siguiente manera: “Estoy perdido como no encuentre el secreto de los alquimistas para transformar esta porquería en *oro*” (Nietzsche, 2000, p. 127). Esa “porquería” es la prima materia; unas líneas antes de esta cita, en la misma carta, se dice: “He sufrido como por una locura a causa de las experiencias insultantes y penosas de este verano [...]. Se trata de un conflicto de afectos opuestos, que no soy capaz de afrontar” (Nietzsche, 2010, p. 306).

Vemos, entonces, que ese “fango” o “porquería” a transmutar está constituido por una serie de asuntos desagradables y penosos, incluido el terrible insomnio que estos le han provocado, lo interesante aquí es la alusión directa a los alquimistas y al proceso de transmutación, que ha sido tan importante para hablar de una “transmutación de todos los valores”, tarea última que se impuso Nietzsche. El conocimiento del *opus magna* alquímico, el proceso para convertir lo más bajo y ruin en oro *en su propio cuerpo* es algo destacable en él, su propia vida es ese proceso, y según las ideas expuestas en este apartado, en particular, su obra sería la transmutación de la dura experiencia de la soledad en su escritura.

En la segunda carta a que nos referimos, también a Overbeck, y que data del 17 de agosto de 1884, se percibe aún con mayor claridad la relación entre aislamiento —en este caso familiar— y la transformación áurea que se espera lograr de todo ello:

Es evidente que no me toca a mí “justificarme”, desde el momento en que he ido más allá de los límites de las virtudes humanas, no soy capaz de ello; pero quizás, precisamente por esto, he estropeado de raíz la relación con mis familiares. Si no sintiese que ahora estoy aislado por todos lados, no sufriría tanto por esta fractura con mis parientes. In summa: forma parte de mis deberes dominar también esto y continuar “transformando en oro” cualquier cosa que me toque en suerte, en beneficio de mi TAREA. (Nietzsche, 2010, p. 472)

La última carta, ya de 1888, parte de un borrador incluido en los fragmentos póstumos de la primavera - verano de 1888, concretamente el numerado 16[43], en que se hace una apología de *la persona* del alquimista, allí se sostiene:

El hacedor de oro es el único verdadero bienhechor de la humanidad.

Que se transvaloren valores, que de lo poco se haga mucho, de lo ínfimo se haga oro: la única especie de bienhechores de la humanidad

ellos son los únicos enriquecedores

los otros no son más que cambistas

Imaginemos un caso extremo: que hubiese algo odiado, condenado en sumo grado y que precisamente eso se convirtiese en oro: ése es mi caso. [...] (Nietzsche, 2008, p. 683)

La carta, que retoma las ideas fragmentariamente expuestas en las anteriores líneas, es dirigida a Georg Brandes el 23 de mayo de 1888, pero en ella se halla mejor elaborado el tema del alquimista por oposición a los hombres que “simplemente dan cambio”, el texto dice así:

En realidad el alquimista es el tipo de hombre más excelente que existe, es decir, el hombre que de algo ínfimo y despreciable hace algo valioso, hasta el mismo oro. Por eso sólo este hombre enriquece; los demás hombres únicamente dan cambio. Mi labor es esta vez muy curiosa. Me he preguntado: ¿qué es lo que ha sido hasta ahora más odiado, temido y despreciado por la humanidad? Y de ello he hecho mi “oro”. Ahora solo falta que no se me acuse de falsa moneda. Aunque también esto lo harán, seguramente. (Nietzsche, 2000, pp. 30-127)

Aquello que en este documento se caracteriza como lo más “odiado, temido y despreciado”, la prima materia, es entendido aquí como la soledad, pero también la experiencia del desprecio o la indiferencia *decantada, acrisolada o aquilatada* por la soledad. Una circunstancia dolorosa pero muy propicia en esa afinación y metamorfosis de sí mismo, una verdadera transmutación alquímica como la visualizábamos en las figuras del libro de Urizen de William Blake, particularmente su fase de nigredo en la última imagen. Tan difícil experiencia la encontramos mencionada en un borrador del 25 de diciembre de 1882: “Yo tenso cada fibra en el esfuerzo por superarme —pero— una *soledad* tan prolongada es demasiado para una persona” (Nietzsche, 2010, p. 306).

De este recorrido por la soledad de Nietzsche como autor se pasa ahora a revisar cinco momentos de la soledad de Zaratustra como *doble* de Nietzsche, como personaje y emanación; penetrando así en el tinglado, en la puesta en escena y transubstanciación de la soledad de Nietzsche a través de la escritura de su obra capital.

2.2. CINCO MOMENTOS EN EL RECORRIDO SOLITARIO DE ZARATUSTRA

Primero



El peregrino
Salomon Trismosim, *Aureum vellus*, Hamburgo, 1708

Cuando Zaratustra tenía treinta años abandonó su patria y el lago de su patria y marchó a las montañas. Allí gozó de su espíritu y de su soledad y durante diez años no se cansó de hacerlo. (Nietzsche, 2006, p. 33)

Es posible poner en resonancia este inicio de *Así habló Zaratustra*, que presenta la decisión del personaje de abandonar su patria y todo lo que le es conocido, con la del propio Nietzsche en una carta enviada desde Menton a su hermana a finales de 1884 en la que dice: “Que ahora no se me acerquen conocidos: *necesito* esta calma absoluta” (Nietzsche, 2010, p. 501).

Esta misiva repite esa determinación de aislarse abordada en el anterior apartado, como casi siempre que Nietzsche se refiere al tema de tener compañía, apreciamos una reiteración de dejar todo atrás pensando en la realización de su tarea, la decantación de sus ideas y posterior escritura de su *Opus*.

Como en la imagen del peregrino, también de resonancias alquímicas, se toma una decisión *soberana*: “‘Estoy solo, sola’, quiere decir, por lo demás, ‘soy’ absoluto,

es decir, estoy absuelto, despegado o liberado de cualquier atadura, *absolutus*, exento de cualquier atadura, soy excepcional, incluso soberano” (Derrida, 2011, p. 21). Esta búsqueda de soberanía ya era evidente en la primera parte en que dominaba la imagen del combate iniciático con la bestia, el sentido de tal batallar ciclópeo era justamente conquistar esa libertad para crear nuevos valores, ganársela luchando, venciendo los monstruos morales que pretendían erigirse como guardianes severos de una tradición.

Comentando Robinson Crusoe, a propósito de insularizaciones forzadas o elegidas, el seminario continúa diciendo:

El libro es una larga explicación de Robinson con muchas bestias. Y justamente su teatro es, indisolublemente, un teatro de la soberanía solitaria, de la afirmación de dominio (de sí, sobre los esclavos, sobre los salvajes y sobre las bestias, sin hablar, puesto que justamente se trata de no hablar de ellas en modo alguno, de las mujeres) (Derrida, 2011, p. 52).

Así se conecta el sentido de la pregunta por la soberanía con una pesquisa sobre la soledad como medio a través del cual se puede acceder a cierto poder, distinguiendo esta vez aquellos (o aquellas) sobre las que se ejerce tal dominación, pero también relacionando retiro y auto-dominio como consecuencia de esa majestad que distingue y singulariza.

Zaratustra inicia un vagabundeo de consecuencias imprevisibles, un nomadeo que lo arranca de las certezas de una vida sedentaria y lo arroja a la exploración de posibilidades insospechadas, señalando así un cambio de estatus de suma importancia: se convierte en un *buscador*, en alguien para quien los modos constituidos de dar sentido a las cosas se revelan insuficientes y debilitantes, en últimas, esta primera partida simboliza el *riesgo* de fraguarse una mirada distinta, aceptar el peligro de abandonar los criterios valorativos usuales, un deshacerse de muletas morales o de otra índole y atreverse a pensar y ver el mundo de otra forma.

Zaratustra se desliga de su vida anterior, de la cual no se sabe nada, pero de la cual son intuibles las razones por las que es depreciada en favor de esa soledad que resulta tan benéfica y *transubstanciadora*: “¡Mira, estoy hastiado de mi sabiduría como la abeja que ha recogido demasiada miel, tengo necesidad de manos que se extiendan” (Nietzsche, 2006, p. 33). En tal apartamiento su sabiduría ha crecido y se ha acumulado como la miel, ese alejamiento de todo ha dado frutos, ha generado un tipo de conocimiento frente al cual se ve en la necesidad de comunicarlo, transmitirlo: “Me gustaría regalar y repartir hasta que los sabios entre los hombres hayan vuelto a regocijarse con su locura, y los pobres con su riqueza” (Nietzsche, 2006, p. 34).

Esta sabiduría *enloquecedora*, o por lo menos capaz de festejar la locura en los sabios, como un *pharmakon* ambiguo este saber “para todos y para nadie” es polisémico: embriagador o enfermante. Ya se verá hasta qué punto puede ser incluso despreciado por la multitud.

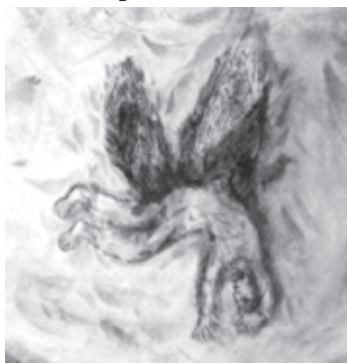
Pero hay una característica central, esa miel fecunda debe ser *regalada*, otorgada como un *don*, así le dice luego al anciano del bosque “¡Qué dije amor! Lo que llevo a los hombres es un regalo” (Nietzsche, 2006, p. 35). Se trata de una “virtud que hace regalos” como se dirá en el último discurso de la primera parte, un darse gratuito, un desbordamiento, un otorgar *excesivo* que borra toda medida.

Seguido al aislamiento, entonces, viene un momento opuesto en que Zaratustra anhela la compañía de discípulos, compañeros, oídos atentos para sus enseñanzas largo tiempo maduras. Siempre frente a la majestad enceguedora y omni-radiante del sol, como escenografía grandiosa para este inicio también grandioso del libro, dice: “para ello tengo que bajar a la profundidad: como haces tú al atardecer, cuando traspones el mar llevando luz incluso al submundo, ¡astro inmensamente rico!” (Nietzsche, 2006, p. 34).

El volver a los hombres se equipara a un *descenso* terrible, una travesía por el inframundo como en la narrativa tradicional en que todo héroe —Hércules, Orfeo, Ulises etc.— debe soportar un tiempo con las potencias ctónicas o infernales, venciendo las dificultades inherentes a una visita al reino de la muerte.

Es de resaltar que ahora ese infierno o experiencia dolorosa y difícil no corresponde a la soledad como tal, en el tono sugerido en el anterior apartado, sino que se trata de su vuelta al mundo de los hombres. Ese descenso tiene que ver con el retorno a la “gran ciudad”, a la compañía de sus semejantes, sigue diciendo en tono embriagado Zaratustra al sol con quien se está equiparando: “Yo, lo mismo que tú, tengo que hundirme en mi ocaso [*untergehen*], como dicen los hombres a quienes quiero bajar” (Nietzsche, 2006, p. 34).

Este descendimiento tiene que ver, entonces, no solo con la imagen física de bajar de las alturas a las que se ha encumbrado, un “bajar” geográfico de su montaña a los valles en que se hallan los demás seres humanos, sino con un simbólico “mezclarse” con aquellos de quienes había abjurado al tomar la primera decisión de irse, de apartarse, de dejar para aquilatar ese conocimiento hiperbóreo, de montaña gigante, áureo como el sol a quien dedica sus primicias.



La caída de Ícaro, Marc Chagall, 1975, detalle.

Como en el motivo teológico de la “caída” este “hundirse en su ocaso”, *Untergehen*, implica o se involucra con la acción de abandonar una condición prístina y acceder a la contaminación de la materia, el tiempo lineal, la corrupción y la muerte. La interesante nota aclaratoria de Andrés Sánchez Pascual a la traducción castellana de *untergehen* nos dice: “Es una de las palabras-clave en la descripción de la figura de Zaratustra” (Nietzsche, 2006, p. 444).

Como si este movimiento descendente, simbolizado en el ocaso del sol que abandona el mundo de la luz para entregarse y perderse en regiones subterráneas, de alguna forma definiera no solo las travesías y peripecias de Zaratustra, sino yendo incluso más allá de la mera dimensión descriptiva, fuera parte de su *ser* mismo, una figura que conoce el momento radiante y luminoso del mediodía, pero también el atardecer y el misterio propio de la noche.

Sobre este sentido se dice en la nota mencionada: “pasar al otro lado” es superarse a sí mismo y llegar al super-hombre, el tránsito del sol por la oscuridad tiene que ver con una superación de sí mismo, al igual que en el caso de Zaratustra, su “descenso” a la compañía de sus congéneres lo haría autosuperarse, transmutarse en ese rayo enceguedor y vertiginoso que sería el “super-hombre”. Aquí Andrés Sánchez Pascual recensiona el plexo de significados a que da lugar esta palabra compuesta por Nietzsche, este *Unter-gehen* polivalente, no solo indicando ese “caminar hacia abajo” y la “puesta del sol u ocaso”, sino añadiendo una tercera posibilidad que resulta sumamente relevante en este análisis.

La reflexión es enunciada en estos términos: “*Untergehen* y el sustantivo *untergang* se usan con el significado de hundimiento, destrucción, decadencia”, añadiéndose enseguida: “Zaratustra se hunde en su tarea y fracasa. Su tarea, dice varias veces, lo destruye” (Nietzsche, 2006, p. 444). Se ve cómo su “caída”, como quedó dicho iniciando este párrafo, emparenta el gesto del personaje con la muerte, como en el pasaje bíblico del Génesis, hace que quien la sufre, como una expulsión del paraíso, empiece a padecer las consecuencias del abandono de la eternidad, la descomposición, la corrupción en las garras del implacable tiempo lineal y cronológico³⁴. Con esto, se ejemplifica el fracaso terrible en la enorme tarea que se ha propuesto Zaratustra, como es evidente en la escena en el primer pueblo, con la “caída” estrepitosa y posterior deceso del volatinero, allí donde la multitud desprecia sus enseñanzas y pide diversión, iniciando esa serie de desencuentros que no cuesta trabajo relacionar con los desencantos y dificultades en la propia vida del propio Nietzsche y de los cuales da cuenta la correspondencia referenciada.

Como un *salto al abismo* asociamos este momento de *hundirse en su ocaso* al retorno a la vida en común, luego del cual, y como saciado o incluso asqueado de sus congéneres, Zaratustra retorna a las delicias de su añorada soledad.

34 Algo como lo que ocurría a Urizen en la cosmogonía de William Blake.

Segundo



El peregrino vuelve a su soledad

Johann Valentin Andreae, Die Alchimysche Hochzeit von Christian Rosenkreuz (1616)

Cuando Zaratustra se hubo despedido de la ciudad que su corazón amaba y cuyo nombre es “La Vaca Multicolor” le siguieron muchos que se llamaban sus discípulos y le hacían compañía. Llegaron así a una encrucijada: allí Zaratustra les dijo que desde aquel momento quería marchar solo, pues era amigo de caminar en soledad. (Nietzsche, 2006, p. 122)

En el fin de la Primera parte, la narración describe el nuevo retorno de Zaratustra a la soledad. Como si ya hubiese tenido suficiente de su contacto con los seres humanos, mostrándose añorante de estar consigo mismo, sin embargo, ya ha trabado lazos de amistad, además de la compañía siempre vivificante y sabia de sus dos animales alegóricos, ahora tiene seguidores: “Y sus discípulos le entregaron como despedida un bastón en cuyo puño de oro se enroscaba en torno al sol una serpiente (Nietzsche, 2006, p. 122).

Andrés Sánchez Pascual añade en este punto una nota explicando que “este bastón, con su simbolismo de la serpiente alude al cetro de Esculapio, dios de la medicina en la antigüedad griega” (Nietzsche, 2006, p. 455). Con referencia a la virtud de la que habla el título del capítulo y explicando el simbolismo del bastón, Nietzsche añade más adelante: “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).

El poder de la idea que se ha enseñoreado de Zaratustra es posible asumirse (además de ese “dar regalos” y “prodigarse” creativo y lúdico, iconoclasta sin reservas, del que habla la primera parte de ese apartado) también como la atracción del aislamiento. Esa idea soberana sería *la soledad*, una soledad ya depurada después de este primer ciclo de aventuras entre los hombres, por eso alrededor se enrosca ahora “la serpiente del conocimiento”.

En este orden de ideas, el bastón vendría a simbolizar la soledumbre decantada de un querer retirarse de todo trato humano, pero luego de haber experimentado la compañía de sus semejantes. Lo anterior también se sustenta en las numerosas alusiones de Nietzsche a la soledad como cura, estudiadas en el anterior acápite, y si este bastón además tiene que ver con Esculapio y la antigua medicina griega, con más razón puede revestirse de este significado. Nuevamente acerca de la soledad, en “La virtud que hace regalos”, el tono y las palabras de Zaratustra asumen un cariz celebratorio, profético, siempre grandilocuente:

Vosotros los solitarios de hoy, vosotros los apartados, un día debéis ser un pueblo: de vosotros, que os habéis elegido a vosotros mismos, debe surgir un día un pueblo elegido: —y de él, el super-hombre. (Nietzsche, 2006, p. 126)

Siempre antagónico con la idea de “rebaño”, el anterior fragmento resulta de suma importancia a la hora de desentrañar el sentido que tiene la soledad ya no solo para el autor del texto, Nietzsche mismo, sino para Zaratustra. La celebración de la soledad toma una dimensión insospechada, no es vista como una instancia de apartamiento y desconexión de los seres humanos entre sí, sino como posibilidad de constituir *lazo social*, como manera de agrupar a los “espíritus libres”, todos aquellos que como él, han renegado de las comodidades y mal olor de una comunidad cuyo horizonte son verdades inmutables y sacrosantos postulados sobre lo “bueno” y lo “malo”.

El carácter paradójico de estas afirmaciones se acentúa toda vez que el gregarismo de nociones como “pueblo” o “nación” queda sobreexpuesto y como en ridículo al proponerse un antinómico “pueblo elegido” conformado por solitarios y recalcitrantes; los indómitos, lúcidos y desafiantes habitantes de su propia manera de ver las cosas.

No es menos llamativo el carácter “autoelegido” de esta extraña congregación de singularidades, que se separa radicalmente de la “moral de rebaño” subyacente en toda idea de “elección divina”, siempre dependiente de un otro absoluto y sojuzgador, quien toma las decisiones acerca de quién se salva y quién no. En este caso, la apología es a aquellos solitarios que han vencido los monstruos interiores y exteriores de esta forma de valorar y unidos en esa común desfascinación se unen para procrear al super-hombre, una multiplicidad de artistas de sí mismos y no una caterva determinada por la moral del pastor de turno.

Por lo anterior, es tan importante la soledad, constituida ahora en un modo de auto-empoderamiento capaz de trocar la actitud obsecuente en voluntad de poder in-encasillable y configuradora de mundos. Así la burla a las prescripciones religiosas

dirigidas al “pueblo elegido” alcanza su cénit, la parodia es total a la imagen salvífica de Dios o cualquier otra instancia trascendente, Estado, Ciencia o Historia, que aseguraba el sentido, el piso explicativo y el orden de los acontecimientos para todos. Ahora se trata de una sumatoria de transfigurados reacios a ser catalogados como “pueblo” en sentido tradicional, que rehúyen vigorosamente las clasificaciones y nomenclaturas aún dependientes de esos anquilosados “monstruos morales”. Luego de lanzar estas palabras proféticas y despiadadas, casi como calculando el tremendo efecto que van a causar sobre sus “discípulos”, Zaratustra se retira diciendo:

¡Ahora me voy solo, discípulos míos! ¡También vosotros os vais ahora solos! Así lo quiero yo. 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)

La invitación y el ánimo de sospecha lo invaden todo, incluso la figura del propulsor de esa misma sospecha, la des-construcción de cualquier forma de autoridad trascendente que no sea consecuencia de la voluntad *transmutada* de cada cual es muy fuerte, que no haya crecido en los parajes inhóspitos del alejamiento de las tablas valorativas tenidas por obvias, esa exploración interior y esa confrontación con el “sentido común” históricamente vigente.

Por eso, vuelve Zaratustra a su soledad, de nuevo busca la interrupción de lo asumido como verdadero hasta ahora, el rompimiento con el circuito de comodidades y rutinas dado por descontado en cualquier horizonte compartido, tributario siempre de algún metarrelato que legitima pero también cristaliza las infatigables posibilidades de la voluntad de poder. Respecto a la vida de Nietzsche, este momento de vuelta al frío y duro manto protector de la soledad se vislumbra en esta carta enviada a Franz Overbeck el 22 de febrero de 1883:

Siguiendo el camino ya recorrido, en el máximo apartamiento, quiero buscar mi salud. Mi error el año pasado fue renunciar a la soledad. Mi exclusiva convivencia con imágenes y fenómenos ideales me ha vuelto tan irritable que en las relaciones con los seres humanos actuales padezco sufrimientos increíbles y un enorme sentimiento de privación; acabo haciéndome duro e injusto; en suma, es algo que me hace daño. (Nietzsche, 2010, p. 326)

El anterior documento resulta muy pertinente por cuanto se refiere al haber “renunciado” a la soledad como un terrible error, en el caso de la narrativa de Zaratustra, no sería exacto decir que en esta primera parte su contacto con los hombres fue un “error”, aunque veremos cómo el mismo Zaratustra se queja frecuentemente de no encontrar los oídos adecuados para sus potentes e hiper-sútiles palabras: “‘ahí están’, dijo a su corazón ‘y se ríen: no me entienden, no soy boca para estos oídos’” (Nietzsche, 2006, p. 40).

Es por estas razones que llega a exclamar enseguida, con gran rabia e indignación: “¿habrá que romperles antes los oídos, para que aprendan a oír con los ojos?”. Como si el desencanto al no hallar respuesta en sus contemporáneos lo obligara a buscar

soluciones extremas. La misiva a Overbeck describe muy bien la incapacidad de Nietzsche para soportar a sus semejantes, luego de convivir tanto tiempo únicamente “con fenómenos ideales” le resulta demasiado difícil sintonizarse con la materialidad tosca y cotidiana de los demás.

Nietzsche sufre mucho al compartir con sus semejantes, se ofusca, se vuelve “duro e injusto”, como si ya estuviera completamente deshabituado y por ende incapacitado para resistir sin irritarse las nimiedades en que viven otros seres humanos. Incluso el “sentimiento de privación” que lo oprime no es consecuencia de estar solo, sino de compartir con otros; es allí donde se siente privado, arrancado de la compañía dura, exigente pero fecunda de su soberana *soledad*.

Tercero



Visiones, borrones y anamorfias en el espejo
Francis Bacon, *Tres estudios de cabeza humana*, 1953.

Iniciando esta vez la segunda parte, en “El niño del espejo” la narración retoma ese estar solo de Zaratustra al que aludíamos hace unas líneas como una suerte de respiro necesario luego del primer ciclo de aventuras y experiencias con otras personas. Valiéndose de la imagen evangélica del sembrador, se caracteriza esta espera de una manera diferente a la primera, ahora no se aquilata y espesa la miel de la sabiduría solar del profeta, sino que se aguarda *el efecto* que esta pueda causar en los hombres con los que ha tratado.

Sin perder de vista que todas estas son imágenes *transmutadas* de la propia vida de Nietzsche, quien esperaba los efectos que sus libros causarían en sus lectores, cuya paciencia tanto anhelaba y maldecía, como deseando y rechazando a la vez un público para el drama que representaba en sus escritos, visibles e invisibles en el ambiente cultural de su época. Volvemos al *sentido* de este aguardar solitario que quiere ver germinar algo del suelo en que con tanto dolor ha “sembrado”:

Zaratustra volvió a continuación a las montañas y a la soledad de su caverna y se apartó de los hombres: aguardando como un sembrador que ha lanzado su semilla [...] Así transcurrieron para el solitario meses y años; mas su sabiduría crecía y le causaba dolores por su abundancia. (Nietzsche, 2006, p. 131)

Este sufrimiento del exceso acumulado e hiriente de su propia sabiduría lo lleva a buscar de nuevo el trato con los demás, refiriéndose a ellos como “sus discípulos”; una vez ha renunciado, luego de la escena de la caída y muerte del volatinero en el primer pueblo, a hablar a la multitud, escogiendo un círculo pequeño de discípulos para prodigar el esplendor de sus enseñanzas.

La nota característica de este “volver” a ellos va a ser la deformación que está sufriendo su doctrina, el sueño del niño con el espejo le advierte sobre esta posibilidad, en ese espejo onírico aprecia la caricatura terrible de sí mismo: “Y al mirar yo al espejo, lancé un grito, y mi corazón quedó aterrado: pues no era a mí a quien veía en él, sino la mueca y risa burlona de un demonio” (Nietzsche, 2006, p. 131).



Ardid de rostro tachado

F. Bacon, Tres estudios de cabeza humana, 1953, panel central

No solo las enseñanzas de Zaratustra pueden haber caído en terreno yermo e inhóspito, imposibilitándose así su germinación y aprovechamiento, sino que su palabra está siendo desfigurada: “mi *doctrina* está en peligro [*meine Lehre ist in Gefahr*], la cizaña quiere llamarse trigo! [*Unkraut will Weizen heißen!*]” (Nietzsche, 2006, p. 132).



Variación de facciones desfiguradas

F. Bacon, Tres estudios de cabeza humana, 1953, panel derecho.

“Mis enemigos se han vuelto poderosos y han deformado la imagen de mi doctrina, de modo que los más queridos por mí tuvieron que avergonzarse de los dones que yo les había entregado. ¡He perdido a mis amigos; me ha llegado la hora de buscar a los que he perdido!” (Nietzsche, 2006, p. 132). Con nítida resonancia al problema de la soledad y el cuidado a los amigos que ardua y trabajosamente ha cultivado Zaratustra, así como le “llegará la hora” más silenciosa que lo constriñe a irse, aquí la hora lo conmina a salir a su encuentro.

Esta frase nos indica que el profeta del eterno retorno no está radicalmente desinteresado por la compañía de otros. Muy, por el contrario, anhela y cuida la amistad de quienes le son queridos, por eso corre a rectificar el sentido de su doctrina, iniciando así el nuevo ciclo de peripecias que constituye la segunda parte del Zaratustra.



*Desidentificación en el espejo del “otro”
F. Bacon, Tres estudios de cabeza humana, 1953, panel izquierdo.*

Cuarto

Fortaleciendo la interpretación sugerida más arriba, en el sentido de que el pensamiento dominante para Zaratustra puede ser *la soledad* y el retiro del tráfico mundano e intercambio con sus semejantes, se halla en el apartado “La más silenciosa de todas las horas” (sin perjuicio de comentar de nuevo este pasaje al inicio del siguiente capítulo referido específicamente el tema de la voz, el silencio y el dominio de una o unas voces, en el interior tanto de los personajes como de Nietzsche mismo) una imagen significativa del gran dolor que le causa este nuevo retiro, sobre todo porque este no es voluntario: “Sí, una vez más tiene Zaratustra que volver a su soledad: ¡pero esta vez el oso vuelve de mala gana a su caverna!” (Nietzsche, 2006, p. 217). Recibiendo órdenes e incapaz de desacatarlas, se acentúa la aflicción mayor que le causa este alejamiento:

Cuando Zaratustra hubo dicho de nuevo estas palabras lo asaltó la violencia del dolor y la proximidad de la separación de sus amigos, de modo que lloró sonoramente; y nadie sabía consolarlo. Y durante la noche se marchó solo y abandonó a sus amigos. (Nietzsche, 2006, p. 220)

Sobre este estar y no estar, quedarse e irse de Zaratustra, él mismo dice en “De la bienaventuranza no querida”, como un paradójico e indefinible ir y venir entre la compañía y el abandono: “Así estoy en medio de mi obra, yendo hacia mis hijos [zu meinem Kindern] y volviendo de ellos: por amor a sus hijos tiene Zaratustra que consumarse a sí mismo” (Nietzsche, 2006, p. 234).

Como parte de este trasegar indecible, Zaratustra se debate a lo largo del relato en momentos de una soledad inspirada: “luz soy yo: ¡ay, si fuera noche! Pero ésta es mi soledad, el estar circundado de luz” (Nietzsche, 2006, p. 163), en la “canción de la noche”, o en “antes de la salida del sol”: “¡Oh cielo por encima de mí, tú puro! ¡Profundo! ¡Abismo de luz! Contemplándote me estremezco de ansias divinas [...] ¡Oh, cómo no iba yo a adivinar todos los pudores de tu alma! ¡Antes del sol has venido a mí tú, el más solitario de todos!” (Nietzsche, 2006, p. 237), así como momentos de dramatismo y aflicción por no contar con sus discípulos y amigos, como ese sol que experimenta momentos de intensa brillantez, solo para atardecer y “hundirse” quizá amargamente en su propio ocaso.

Esta situación indecible y ambigua se aprecia en una carta de Nietzsche a su madre, contándole sobre su compartir con amigos en la ciudad de Zúrich en octubre de 1884. Heinrich Köselitz ha decidido vivir por un tiempo en esa ciudad y han pasado veladas muy agradables con otros conocidos (se menciona a una señora Köckert, entre otros), pero en la carta, como en el pasaje “De la más silenciosa de todas las horas” algo jala o saca a Zaratustra de su idilio con los otros, una fuerza más poderosa lo obliga al retiro, como ese daimon trágico del que habla Stefan Zweig en su biografía *La lucha con el demonio* (Zweig, 1934, pp. 217-304), parece ser un *duende amargo* empeñado en fastidiar la vida del escritor, pero que también representa su genialidad desbordante y abismal.

Si ese demonio con el que no se cansa de luchar Nietzsche es también la soledad, ésta no deja de aplastarlo pero igualmente de otorgarle sus dones más exquisitos, ese demonio que lo demuele pero incrementa sus niveles de consciencia y sensibilidad hasta hacerle concebir (o incluso “susurrarle”, si se sigue con la metáfora del daimon y la voz dominante) ideas como el “eterno retorno”.

Imágenes de pesadilla y de una lucidez tenebrosa, como una suerte de sino trágico, indefectible, pero también por su poética magnífica y embriagante. Este puede ser el “espíritu” al que se refiere en la carta que ahora evocamos, una necesidad francamente incontestable, un magnetismo sobrehumano que lo guía no siempre a lugares de luz y placidez, sino que sabe pasarlo por horrores que (a juicio de S. Zweig, por poner un ejemplo), lo conducirán a la insania y el oscurecimiento total de sus facultades mentales.

Mencionando, entonces, el carácter curativo de ese compartir momentáneo con Köselitz, sostiene el autor de Zaratustra, en confesión a Franziska Nietzsche: “Realmente tu hijo se ha *repuesto* mucho durante este tiempo, pero me resultaría absolutamente imposible vivir *así* cuando de nuevo ‘el espíritu me asalta’: Él me exige: *soledad*.” (Nietzsche, 2010, p. 495).

Quinto



Francis Bacon, *Estudio de cuerpo humano*, 1949

En este último momento, y tras la estela fantasmagórica de una figura de Bacon como desapareciendo tras una cortina de transparencia e insinuada o intangible opacidad, seguimos la narrativa de Zaratustra cuando iniciando la tercera parte, el caminante, el vagabundo, el peregrino al que nos hemos venido refiriendo, inicia un recorrido espectral, nocturno y especialmente difícil en su búsqueda: “fue alrededor de la medianoche cuando Zaratustra emprendió su camino sobre la cresta de la isla” (Nietzsche, 2006, p. 223).

En este retirarse vamos a ver cómo se desliza la aparición de la doctrina del Eterno Retorno, en una seguidilla de situaciones que hacen indistinguible por momentos la “realidad” de la visión y la escena onírica, por eso es tan importante la introducción y la atmósfera de silencio y nocturnidad que envuelve la narrativa. Se perciben taciturnos ciertos pensamientos que se vierten sobre Zaratustra haciendo énfasis en la importancia del recorrido que ahora está trasegando: “recorres tu camino de grandeza: ¡nadie debe seguirte aquí a escondidas! Tu mismo pie ha borrado detrás de ti el camino, y sobre él está escrito: Imposibilidad” (Nietzsche, 2006, p. 224); con estas palabras se cierra en torno del personaje cualquier encuentro con sus discípulos

o amigos, cualquier soporte o acompañamiento de ellos. Se alude a la “grandeza” de esta opción solitaria, mientras Zaratustra mismo explicita lo que pasa por su mente:

Así iba diciéndose Zaratustra a sí mismo al ascender, consolando su corazón con duras sentenzuelas: pues tenía el corazón herido como nunca antes. Y cuando llegó a la cima de la cresta de la montaña, he aquí que el otro mar yacía allí extendido ante su vista: entonces se detuvo y calló largo rato. La noche era fría en aquella cumbre, y clara y estrellada.

Conozco mi suerte, se dijo por fin con pesadumbre. ¡Bien! Estoy dispuesto. Acaba de empezar mi última soledad.

¡Ay, ese mar triste y negro a mis pies! ¡Ay, esa grávida desazón nocturna! ¡Ay, destino y mar! ¡Hacia vosotros tengo ahora que descender! (Nietzsche, 2006, p. 225)

Hablar de “última soledad” anuncia la importancia de este recodo en su periplo, con el “corazón herido” como nunca antes, se deja sentir la suprema desazón que lo envuelve, arrojándolo, circunscribiéndolo y aislándolo con una clarividencia de intuiciones enigmáticas, así como ha dicho de la pintura de Francis Bacon —que abre este quinto momento— Luigi Ficacci, historiador italiano del arte y experto en tendencias contemporáneas:

En estudio de cuerpo humano el cuerpo es una masa cromática blanquecina plasmada sobre el fondo ocre del lienzo. El lienzo es parte activa del compuesto cromático que rodea la figura, junto con el intersticio negro al que ésta se dirige y con la lluvia de trazos verticales, del gris perla al gris plomo, de la cortina que atraviesa para desaparecer. (Ficacci, 2010, p. 31)

Se veía ya la intención de “desaparecer” que Nietzsche había manifestado en su correspondencia del periodo, ahora el turno es para Zaratustra. Es posible imaginarse su figura penetrando la indecisión de ese retazo negro en la pintura de Francis Bacon, una “masa blanquecina” que progresivamente se va afantasmando, como observábamos en los rostros que incluíamos en el tercer momento, los bordes pierden nitidez y mínimos borrones se adueñan de la figura, transfigurando la precisión de las facciones en una bruma que crea efectos sorprendentes e inquietantes.

Lo anterior cobra especial relieve si, como justo en esta parte de la narración, Zaratustra se dirige al encuentro de un destino portentoso pero desasosegante e incierto, vagamente presentido, insinuado y abismal. Nos interesan los comentarios que hablan del “entorno” de la figura, la técnica pictórica y propiamente cromática para “hundir” la figura en un ensombrecimiento paulatino: “en la culminación del sentimiento poético del abandono de la escena por parte de la figura, desaparece en la oscuridad, tras la cortina opaca” (Ficacci, 2010, p. 31).

Esa cortina que ha sido caracterizada como una “lluvia de trazos verticales” arroja una poderosa sensación de irrealidad sobre la escena, como una ondulación perceptiva que simultáneamente constituyera el decorado *y lo que se muestra a*

través de él, haciendo indiscernible el objeto atrapado en una espectralización de sí y de su entorno. En esta última despedida de Zaratustra ocurre otro tanto, la visión melancólica del mar, la luz de la luna incipiente, el frío, la altura desde la que se observa el paisaje son sobrecogedores, funcionan como una tramoya para crear el efecto requerido y lograr un “desvanecerse de Zaratustra”.

Hablando del mar y conversando consigo mismo Zaratustra exclama: “Has querido incluso acariciar a todos los monstruos, un vaho de cálida respiración, un poco de suave vello en las garras y enseguida estabas dispuesto a amar y a atraer” (Nietzsche, 2006, p. 226), en clara antítesis con la actitud combativa y exterminadora frente a otros terribles dragones, aquí nuestro personaje se muestra poseído por una inmensa ternura hacia ellos, arrastrado por una sensación amorosa irresistible.

Frente a ese “monstruo” dormido y vertiginoso que es el mar y que infunde tal sentimiento de tristeza Zaratustra se ve tentado a consolarlo, a redimirlo de las pesadillas que parecen asediario, justo cuando acababa de decir: “¡Ay ese mar triste y negro a mis pies!, ¡Ay, esa grávida desazón nocturna! ¡Ay destino y mar! ¡Hacia vosotros tengo ahora que *descender!*”, también resaltando ese ir hacia abajo que desde el inicio de la obra tiene tantos y tan profundos significados en la sicología de Zaratustra y en el sentido de sus viajes y correrías: “me encuentro ante mi montaña más alta y ante mi más larga caminata: por eso tengo que descender más bajo de lo que nunca descendí”, haciendo eco de las conocidas frases herméticas que correlacionan interactivamente el arriba y el abajo.

Según había sido argumentado anteriormente, se sube para descender más bajo, y la caída más vertiginosa se corresponde con la superación de sí mismo y logro de la más alta meta. Por eso no es extraño que el sentimiento más bondadoso lo embargue ante la monstruosidad mareante del océano. En vez de atacar a la bestia gigante, como había sido el caso del super- dragón que enfrenta el león como segundo avatar o metamorfosis del espíritu, o el Estado como animalazo helado que debemos doblegar, o la energúmena presa del “super-hombre”, en este caso la contradicción es irrisoria: Zaratustra quiere acariciarlo y acunarlo.

Inicialmente él mismo se ríe de este impulso algo ridículo, pero “entonces pensó en sus amigos abandonados -, y como si los hubiera ofendido con sus pensamientos, enojóse consigo mismo a causa de estos. Y pronto ocurrió que el que reía se puso a llorar. De cólera y de anhelo lloró Zaratustra amargamente” (Nietzsche, 2006, p. 226). Estamos en la transición al acápite titulado “De la visión y del enigma” y donde se va a manifestar el primer enigma del eterno retorno, ese “dragón adormilado” o intuición enloquecedora e inefable, suerte de acertijo recubierto de otros acertijos en una concatenación de creciente e insoportable incertidumbre, ante el que nuestro personaje queda como alelado y afantasmado.

Este desvanecimiento o incluso “difuminación” en los términos pictóricos que se han venido insinuando a partir de la poética visual de Francis Bacon, además

del hundimiento en niveles de desolación insospechados para los marineros que finalmente descubren su presencia en el barco, corresponde a la pérdida de consciencia de Zaratustra una vez se embarca: “estuvo callado durante dos días, frío y sordo de tristeza, de modo que no respondía ni a las miradas ni a las preguntas” (Nietzsche, 2006, p. 227). Lo que ocurre entre tanto es la revelación más importante del libro, la seguidilla de visiones que culmina con la imagen del pastor mordiendo la cabeza de la serpiente que se ha introducido furtivamente en su garganta.

Pero tal epifanía solo es posible en un estado de “raptó”, “arrebato” o “estado alterado de consciencia”, como parte de una “difuminación de sí” comparable a la que experimenta la figura en la obra de Bacon, tal como decía Foucault de la *anakhoresis* que incluíamos iniciando estas reflexiones sobre la soledumbre: “La retirada, entendida en estas técnicas arcaicas de sí, es una manera determinada de apartarse, de ausentarse —pero de ausentarse in situ— del mundo dentro del cual estamos situados: en cierto modo, cortar el contacto con el mundo exterior” (Foucault, 2004, p. 60).

Solo que ahora es posible ampliar su significado y continuar la cita en esta paradójica dirección: “[se trata de] no experimentar ya las sensaciones, no agitarnos ya por todo lo que pasa a nuestro alrededor, actuar como si ya no viéramos, y efectivamente, no ver ya lo que está presente, ante nuestros ojos. Es una técnica, por decirlo así, de la ausencia visible. Siempre estamos ahí, visibles a la mirada de los otros. Pero estamos ausentes, en otra parte” (Foucault, 2004, p. 60).

Es de destacar que esa situación liminar y propicia es posible gracias al ejercicio o *askesis* de la soledad, ya que es gracias al prolongado entrenamiento en la soledumbre que Zaratustra puede lograr la proeza de estar en medio de sus semejantes *sin estar del todo allí*. Teniendo la visión, el acertijo y la provocación infinita que es la doctrina del eterno retorno, porque en la narración es después de este raro pasmo que Zaratustra les cuenta a los marineros lo que percibió en tal estado.

Practicante consumado el arte de la *anakhoresis*, del acecho de sí mismo, el arte de desaparecer o difuminarse sin acabar nunca de desaparecer, es la severidad y el extremo rigor de esta práctica la que lleva a Zaratustra a este logro, no como se domina un conocimiento científico o una ley o fórmula abstracta, sino como se sufre y se aprende a vivir un destino trágico, grandioso en su temible tragedia. Lo anterior emparenta este vértigo con el ánimo, que ya Nietzsche describía en otra carta de esta misma época, a Köselitz el 10 de mayo de 1883: “Pero sustancialmente sigo aferrado a la opinión de que me *espera* una profunda y severa soledad, más profunda y severa que nunca” (Nietzsche, 2010, p. 357), y también como dice en el Zaratustra de su “última” y más terrible soledad.

En verdad aquí aparece la soledad como todo un personaje, alguien que aguardará por él, quizá para prodigarle nuevas y más extrañas revelaciones, pero también para asfixiarlo y enrarecerlo aún más, como la figura de Bacon, incitándolo a traspasar

un umbral desconocido, a tener la experiencia de la desolación más completa, en medio de marineros o quienes sea, rodeado de la severidad y grandeza de su propia inabarcable tarea.

En una última sección, será abordado el escabroso y desolador tema de la escritura de la historia, en el que las anteriores intuiciones traspasarán la escritura sobre la soledad de Nietzsche y de su personaje Zaratustra, nuevamente resonando con algunas pinturas de Bacon, el motivo de la melancolía y la aparición siempre indecisa y siempre indudable del fantasma en cualquier aproximación a los acontecimientos del “pasado”.

2. 3. EL FANTASMA DEL SOLITARIO Y LA HISTORIOGRAFÍA



*Habitante indeciso de su muerte en vida, alegoría alquímica.
Pia Desideria, Herman Hugo, Amberes, 1624.*

Mas la desproporción entre la grandeza de mi tarea y la pequeñez de mis contemporáneos se ha puesto de manifiesto en el hecho de que ni me han oído ni tampoco me han visto siquiera. (Nietzsche, 1995, p. 15)

Como a un fantasma, como a una especie muerto-vivo tratan sus contemporáneos a Nietzsche, él vive entre ellos pero como si no viviera entre ellos. Esta situación liminar que ya fue abordada a propósito de la *anakhoresis* in situ de Zaratustra al momento de tener la revelación en forma de adivinanza del eterno retorno, se reviste aquí de otro sentido, ese *estar sin estar* decantado de la experiencia de la soledad, ese ausentarse o devenir imperceptible, aún en medio de sus congéneres es visto aquí como una tortura, como una situación inaceptable. La primera inaccesibilidad de Zaratustra era un signo

de su fortaleza, de su impenetrabilidad, de la gran exigencia de llegar a compartir incluso su “pensamiento abismal”; pero aquí, en las primeras líneas de *Ecce Homo*, Nietzsche se queja de esa suerte de muerte en vida causada por la ignorancia acerca de su obra.

Como en el borrador de 1884 citado más arriba cuando se trataba de rechazar la compañía de “exaltados mediocres”: “Querido señor Levi. Quién sabe si se acordará usted aún de mí. Pues soy un ermitaño, y si yo mismo he olvidado a medio mundo, con razón al menos tres cuartas partes del mundo (o más) se habrá olvidado de mí” (Nietzsche, 2010, p. 515). Ya en *Ecce Homo*, como autobiografía e introspección de sí y de sus obras, resulta insoportable ese “olvido” del mundo sobre sus libros y sobre sí mismo que enérgicamente denuncia el autor del Zarathustra.

No es posible perder de vista la alegoría alquímica que ilustra esta situación: en un yermo, bajo un indefinido cielo oprimente, rodeado de maleza inhóspita o marchita, en medio de una gran desolación, un suplicante —se infiere por la posición de sus manos— se halla literalmente “encerrado” por el símbolo de la muerte, atrapado en la cárcel de su propia osamenta luego de perder la vida, quizá. La desproporción en el tamaño del esqueleto ayuda a crear la sensación de lo inverosímil, su postura no es la del orante, *sino la de la melancolía*, el brazo que sostiene la cabeza —el cráneo óseo— como de mala gana, expresando aburrimiento o “tedio vital”.

Como en el grabado clásico de Durero del mismo título, el melancólico vive una suerte de aflicción y pesadumbre infinita, casi como un “alma en pena” el melancólico padece una agonía inacabable, habitando el umbral entre muerte y vida, desinteresado de una manera absoluta por los asuntos cotidianos, entregado a un duelo inasible e infinito, tal es el estatus de estas figuras aburridora y mortalmente cansadas de la vida, que no encuentran un horizonte y se hallan divagantes sin metas y sin propósito.

Se sabe que la Melancolía o *acedia* era considerada un pecado capital en la Edad Media, el “demonio del mediodía” se cebaba en estos espíritus magistralmente retratados en el personaje Roderick Usher, del magnífico relato “The fall of the house of Usher” de Edgar Allan Poe. En él se respira esta atmósfera de descomposición y pesadumbre e incluso llega a ser visible como un halo espectral que aureola la casa y que acaba determinando su raro y poético colapso.

La melancolía como padecimiento nervioso que hiper-agudiza los sentidos y las fibras sensibles. Es muy significativo también que en ese relato la hermana del protagonista sea “enterrada viva” por error y por efecto de la catalepsia que la aqueja. Así también con relación al mago justo en el pasaje llamado “La canción de la melancolía” en la cuarta parte del Zarathustra, quien induce esa flojedad melancólica en los hombres superiores reunidos en su caverna, aprovechando que Zarathustra ha salido a respirar aire puro lejos de la compañía de estos enrarecidos y propensos a la tristeza hombres superiores, su canción los ablanda y los sume en esa contemplación meditativa y bella pero paralizante y siempre decepcionante del sentimiento melancólico (Nietzsche, 2006, pp. 402-408).

También con referencia al “espíritu de la pesadez”, ese topo cojitranco e impertinente tiene mucho que ver con este estado de ánimo, un nihilismo sin fronteras, un cáncer de desolación que lo afecta todo, una pululación enfermiza y atosigante de desánimo, entre la pereza y la atonía total, hoy en día se hablaría de síntomas de *depresión crónica* en estos casos, o incluso de la fase depresiva de un cuadro de temperamento bipolar.

Muchos historiadores del fenómeno, desde Aristóteles, han asociado este mal con la genialidad y la tendencia artística, un tanto como Zweig se refería a Hölderlin y Kleist, pero sobre todo a Nietzsche en su estudio *La lucha con el demonio* del que ya tuvimos ocasión de hablar. Se trataría de seres “marcados con fuego”, sometidos a la influencia del planeta Saturno, sumidos permanentemente en esa fase de *opus nigrum* o nigredo de la obra alquímica, *destinados* sin esperanza a un descontento ontológico, nostálgicos de un indefinible abismo.

Sigmund Freud sostendrá que en estos pacientes el trabajo de duelo no acaba de realizarse nunca y el sujeto se convierte a sí mismo en objeto de recriminación y rechazo, el objeto perdido se afantasma y la formación psíquica llamada “yo” queda atrapada en un permanente y agobiante reproche moral, como si los asqueara la misma estructura de su personalidad, este espesamiento opresivo salido de todo control. Derrida también se refiere al fenómeno en la parte II de *La bestia y el soberano*:

La melancolía no es la nostalgia, aunque entre estos dos afectos haya una afinidad, una analogía, que se debe por lo menos a que estos dos padecimientos padecen una falta, una privación, incluso un duelo. Heidegger (de quien muchos testimonios atestiguan que él mismo era de temperamento bastante melancólico, algunos dicen “depresivo”, como todos nosotros, en el fondo, que nos dedicamos a filosofar ¿verdad?) quiere sostener que la filosofía es melancólica, fundamentalmente, esencialmente melancólica, no en su contenido —dice— sino en su forma. (Derrida, 2011, p. 152)



A. Durero, *La melancolía I*, 1514

Este pasaje de Derrida al seguir el rastro de M. Heidegger y su seminario de 1929-1930 titulado *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt - Endlichkeit - Einsamkeit* (“Los conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, Finitud y Soledad”) adjudica ese tipo de ánimo a la actividad filosófica *tout court*.

En una discusión sobre las tonalidades básicas del filosofar, a partir del filósofo de Friburgo, Derrida hace las anteriores aseveraciones, citadas aquí para relacionarlas con la propensión que las personas de talento excepcional tienen a ser melancólicos, especialmente Nietzsche y su álter ego Zaratustra, quien libró una batalla enorme contra ese monstruo del debilitamiento y la ausencia de motivos para vivir, ese ángel o daimon maligno, decíamos, graficado en el “espíritu de la pesadez” y considerado su archi-enemigo, proto-enemigo, oponente radical o enemigo visceral.

Ahora bien, podrían conectarse estas ideas con la frase que abre este apartado y que era visualizada a través de ese suplicante aislado o insularizado por los huesos enormes y desmedidos de un esqueleto en la clásica postura de sumo aburrimiento y fastidio consustancial; así como la ya obligada imagen de Durero del ángel melancólico en su laboratorio, rodeado de los símbolos de esta clase de modo existencial, con el atardecer frente a él, momento también privilegiado para ser asaltado por este “espíritu [*Geist*]” o “duende”, allí donde la *Untergang* o “hundimiento en su ocaso” de Zaratustra tiene todo que ver con este sentimiento de asfixia vital sin remedio.

De la asociación entre Nietzsche y la melancolía —y que resulta tan prolífica si se examina el contenido y tono de su correspondencia (y no solo de este periodo)—, interesa ese estado umbrátil e intermedio del melancólico como *muerto en vida*, la naturaleza espectral que se asume, incluso desde el punto de vista físico respecto a los síntomas de esta decadencia y abulia trepidante, pero sobre todo en cuanto el mismo Nietzsche, como un fantasma sentía que los vivos no lo percibían, en el ambiente cultural que lo rodeaba se paseaba como un alma en pena, como una aparición condenada a vagar sin sentido. Continúa el autor en *Ecce Homo*:

Yo vivo de mi propio crédito; ¿acaso es un mero prejuicio que yo vivo?... Me basta hablar con cualquier “persona culta” de las que en verano vienen a la Alta Engadina para convencerme de que yo no vivo. (Nietzsche, 1995, p. 15)

Si el hecho de vivir se torna en un mero prejuicio, ¿qué implica ello para el que escribe esas atormentadas frases?, ¿qué implica para un ejercicio hermenéutico como el que se intenta en este libro? Es decir, si no se tiene la certeza de vivir como tal sino solo un *prejuicio* y, además, si al preguntar a las “personas cultas” en su momento nos convenceríamos de que Nietzsche *no vive*, ¿quién hace estas denuncias?, ¿un muerto viviente?, ¿alguien atrapado inconsistentemente en planos de realidad pertenecientes al mundo de los vivos y al de los muertos?, ¿simultáneamente fallecido y en movimiento?, ¿qué esfera de la vida o de la negación de la vida es esa?

Derrida des-construyendo estas mismas frases de *Ecce Homo*, en una conferencia dictada en 1976 y publicada con el título “Otobiografías, la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio”, ha dicho:

su propia identidad, la que él pretende declarar y que no tiene nada que ver —a tal punto les resulta desproporcionada— con la que sus contemporáneos conocen por ese nombre, o mejor dicho su homónimo. Friedrich Nietzsche, esa identidad que reivindica, no la debe a un contrato con ellos, sus contemporáneos. La recibe del contrato inaudito que ha suscripto con su propia persona (Derrida, 2009, p. 36).

De allí la extraña expresión “Yo vivo de mi propio crédito”, “crédito” que aquí tomamos en su acepción de “dar crédito” como creencia, es decir, solo Nietzsche cree aún que está vivo, los demás no comparten esa creencia, para los demás él ya abandonó este mundo o nunca estuvo en él, su desconocimiento del autor de *Así habló Zaratustra* es total. Pero acaso ¿esa no es la posición clásica del fantasma?, aquel renuente a dejar el mundo de los vivos, aquella sombra o espectro que se niega a dejar de creer que vive, que persiste quizá ciega o en todo caso terca o torpemente en la vida, que *asedia* la vida, a los vivos desde su morada espectral, desde su no- lugar entre muerte y vida:

Nietzsche puede escribir que su vida no es acaso más que un prejuicio. Un prejuicio, la vida, o mejor que la vida, mi vida, lo “que yo vivo”, el “yo vivo” en presente. Es un pre-juicio, una sentencia, un fallo precipitado, una anticipación arriesgada; podrá verse en el momento en que el portador del nombre, aquel a quien llamamos por prejuicio “un viviente”, esté muerto. (Derrida, 2009, p. 37)

Se interpola aquí el motivo que enlazará el tema del muerto vivo, la “supervivencia” por la escritura, el carácter póstumo de la obra de Nietzsche, la soledad del muerto o del espectro, su paradójico aislamiento, con unas reflexiones sobre la narrativa y la escritura histórica en particular:

En las sesiones precedentes, en más de una ocasión, he recurrido a la palabra, si no al concepto, de fantasma, en particular para figurar o configurar lo contradictorio, lo inconcebible o lo impensable, lo que denominamos, siguiendo siempre las huellas de Robinson Crusoe, el “morir estando vivo”, el morir estando vivo que infundía tanto miedo a Robinson, ese estado en el que el muerto está lo suficientemente vivo para ver y saber que va a morir, para vivir su propia muerte, para durar, perdurar y soportar el momento de su muerte, para estar presente en su muerte y más allá, sin dejar no obstante de morir, para sobrevivir a su muerte al tiempo que se muere efectivamente. (Derrida, 2011, pp. 194-195)



Fantasma aislado.
Francis Bacon, Sin título (Figura), 1950-1951

El fantasma es la narración autobiográfica, como en el caso de *Ecce Homo*, pero también con respecto a *Así habló Zaratustra* y en general a toda la obra de Nietzsche, ella lo “sobrevive”, vive más que quien la ha escrito, el relato habla de un muerto como si estuviera vivo, especialmente a quienes lo leen después de muerto su autor.

Esta sería una característica de toda ficción, de toda escritura en últimas: “Lo mismo, por lo demás, que cualquier huella, en el sentido que le doy a esta palabra y a este concepto, un libro es un muerto viviente, enterrado vivo y engullido vivo” (Derrida, 2011, p. 174). Ese fantasma *apenas* lo vemos en este cuadro de Francis Bacon, sus contornos nuevamente se difuminan, se transparentan, se escapan como humo; ya había sido vista esa rara y vaporosa “desaparición” en la imagen del último momento que propuesto en el recorrido de la soledad de Zaratustra.

Pero aquí el “espectro” se halla aislado, como por el artificio de la escritura el espectro del propio Nietzsche está contenido y desbordado en sus escritos, al igual que en esa imagen que explora los límites mismos de lo visible, la obra de Nietzsche es como ese receptáculo anamórfico o geométrico que lucha por “contener” la figura, por delimitarla para hacerla visible.

El dispositivo o prótesis técnica que es la escritura también intenta, acaso fallidamente, acaso sin saber nunca si lo logra, “aislar” a su autor, aquí representado en esa suerte de emanación, de vapor entre translúcido y siniestramente opaco; aquel del que nunca se sabrá a ciencia cierta su identidad, como ocurría con los anteriores retratos de Bacon (Tres Estudios de cabeza humana de 1953).

Las facciones se han hundido monstruosamente en una incertidumbre de muy difícil caracterización, de esta imagen interesa especialmente el mecanismo para generar la irrealidad que la constituye, la creación de un “aura” *unheimliche*, esa familiar desfamiliarización a la que Freud dedicara un famoso ensayo a propósito de la obra fantástica de E. T. A. Hoffman. Más que ver, lo que apenas se atisba o intuye en el cuadro son esos misteriosos trazos verticales que se han transformado de la anterior imagen del desnudo atravesando la cortina, *en una ondulación de la perspectiva misma*, Luigi Ficacci dice al respecto:

Los trazos de la cortina que, en su evolución, habían experimentado una complicación de la propia identidad hasta convertirse en puros momentos gestuales y enunciar nuevas tipologías de la forma, ahora ya son totalmente independientes de su origen como objeto. Aquí aparecen como una especie de lluvia cromática que empaña y descolora el aspecto del cuerpo hasta marcarlo de un modo que resulta casi una cicatriz de la existencia y del trágico recorrido que ha transformado el rastro de la existencia en imagen. (Ficacci, 2010, p. 38)



Francis Bacon, sin título (desnudo agachado), 1950-1951

Se está en presencia, en la emborronada presencia del proceso de constitución de la imagen misma, la génesis del acto de ver algo, proceso que se esquiva y se muestra de una forma brutal y desnuda en estas pinturas. Se trata de *la imagen del fantasma* — si se siguen las pistas adelantadas hasta ahora—. La dificultad para circunscribirlo y

saber de una vez por todas de lo que se está hablando, la sombra huidiza de Nietzsche que ya “en vida” creía no estar en vida, según se lee en las primeras líneas de *Ecce Homo*, en el sentido que le da Derrida a la novela *Robinson Crusoe* también.

La aprensión del protagonista de ser devorado o enterrado vivo en la isla a la que llega luego del naufragio, ese es el miedo supremo, el terror máximo, el ser presa del salvajismo de los caníbales. *Ese temor es su fantasma*, la imagen del momento de perder sin perder la vida, “sobrevivir” a la propia muerte o imaginar que se sobrevive: para la extraña “lógica” del fantasma ambas afirmaciones se equiparan.

Para seguir respirando el aire que se desprende de estos cuadros de Bacon, se sostiene con Luigi Ficacci, que esa “cortina” o ese “efecto de cortina” es clave en el intento de explicitar el encuadramiento del fantasma, esos cuerpos cuya carnalidad se difumina y que aparecen casi flotantes a la vez que innegablemente materiales. La cortina como la escritura misma, ese “efecto de visión” que impide ver la figura —la escritura no es la encarnación de quien escribe, ella no agota el devenir vital del escritor— en el acto de hacerla visible —solo “se ve” a Nietzsche a través del espesor y la opacidad semi-transparente de sus libros, fragmentos y correspondencia—.

En el punto de máxima transfiguración esta lluvia cromática aporta, con una profundidad traumática, esa sensación de telón diáfano, de travesías luminiscentes, que convertía las primeras apariciones de la cortina, en algo más que un objeto. Se trata más bien de la expresión de un estado indefinido de la consciencia, una crisálida capaz de esparcir incertidumbre y duda sobre cada apariencia visible de la pintura. Es como una especie de emanación psíquica que se concentraría en un objeto mediante un proceso sensitivo y obsesivo. (Ficacci, 2010, p. 38)

Sin entrar de fondo en el espinoso e intangible asunto de la “emanación psíquica” y más en un texto referido a los fantasmas y las apariciones obsesivas, *como lo era la transcendencia o el afán de posteridad para Nietzsche*, las palabras de este crítico de arte resuenan acerca de ese “estado indefinido de la consciencia” que padece el fantasma, no es solo la falta de vida lo que lo obsesiona, sino la falta de criterios para determinar si vive o no vive, en suma.

Una tercera imagen de Bacon resulta pertinente, se trata de un estudio sobre un famoso retrato del papa Inocencio X del pintor Diego Velásquez, aquí no solo se retrata un muerto, sino que el cuadro es sobre otro cuadro de un pintor también muerto; de nuevo se aprecia esa cortina casi como simbolizando un tenebroso grito post mórtem, y más debido a las fauces abiertas del retratado. El cuadro se balancea entre una alucinación, el vaho en una cortina de baño, la vaga impresión de haber “visto algo” y la certeza de la figura allí atrapada y allí mismo fugándose:



Francis Bacon, *Estudio de Velásquez*, 1950

Este fantasma allí momentáneamente retenido es el relato mismo en sus condiciones de posibilidad, en su imposibilidad misma, *la dificultad de situarlo en el “orden de los acontecimientos”* instaurado por el relato (siempre lineal, siempre amenazante para la aparición que rebasa ese aplanamiento).

El muerto con esa mueca paródica y meta-irónica interpela al observador tanto como las frases de Nietzsche que abren este acápite, desde esa extraña “lógica del fantasma”:

Esta lógica del fantasma resiste, disloca y desafía el *lógos* y la lógica en todas sus traducciones y en todas sus figuras, ya se trate del *lógos* como razón y como lógica de la no- contradicción y del tercero excluido, del *sí* o *no*, del *sí* y del *no*, del *bien* /o *bien* decidibles, ya se trate del *lógos* como palabra o ya se trate del *lógos* como compilación o potencia de reunión (Derrida, 2011, pp. 234-235).

De allí la relación con la imagen inaudita de “presenciar” o “sobrevivir a la propia muerte”, pero, ¿qué es esta supervivencia?, ¿de qué se trata con esa “sobrevivencia”³⁵ de la ficción narrativa del personaje?: “Ahora bien, esa pervivencia gracias a la cual el libro que lleva ese título [Robinson Crusoe] ha llegado hasta nosotros, ha sido leído y será leído,

35 “Eso es asimismo la finitud, la fortuna y la amenaza de la finitud, esa alianza de lo muerto y lo vivo. Esa finitud, diría yo, es *supervivencia*” (Derrida, 2011, p. 174).

interpretado, enseñado, salvado, traducido, reimpresso, ilustrado, filmado, mantenido en vida por millones de herederos, esa pervivencia es en efecto la de un muerto viviente” (Derrida, 2011, p. 174, subrayado añadido); un muerto que aún aparece y asusta gracias al entramado de signos de su escritura, estatus de muerto en vida de Zaratustra como ficción del recorrido de peripecias que leemos en sus “discursos”, ilusión de su palabra como afantasmada al plasmarla Nietzsche de la manera como lo hizo.

Así como se habla de la “voz” de los muertos recogida por el historiador, reconstruida a través de documentos u otros signos, así Derrida se interroga acerca de la sobrevivencia a la propia muerte cuando es pensada por aquél que ya no vivirá ese momento. El relato de la propia muerte como si el muerto pudiera ver y estudiar las reacciones de sus allegados y personas queridas, esa es la sobrevivencia que se cuestiona especialmente en un relato denominado histórico y autorizado para servir de referencia sobre los acontecimientos del pasado.

Y más si este relato se halla ligado a una temporalidad no fantasmal, es decir, una temporalidad que excluye o *no ve* la aparición atemporal e intempestiva del espectro, ese momento que trastoca el orden temporal definido en la narrativa. Tanto como el fantasma de Nietzsche o de Zaratustra no como “emanación” de su “alma” aun circundándonos o asustándonos, sino el fantasma como imposibilidad de situar en un estricto orden único la figura de su autor y sus personajes. El fantasma sería esa indecisión, la que acosaba a Nietzsche en los últimos años de su vida y que expresa categóricamente en el *Ecce Homo*, la duda sobre su existencia y la duda aún mayor *sobre sus lectores futuros o el destino de sus textos*, esa indecisión es y no es nunca el fantasma.

Como los seres tenuemente encasillados en los trazos de Bacon, están pero no están allí, su consistencia no es definitiva, como ilusiones ópticas o contornos solo vistos con el rabillo del ojo, o como las imágenes de los sueños, de las cuales nunca se tendrá plena seguridad de su forma o de su significado, lo que asedia es esa irresolución, la “materialidad” del acontecimiento histórico en suma.

Lo que para el historiador son sus fuentes pero a partir de las cuales nunca podrá hacer una reconstrucción exhaustiva o siquiera aproximada según algún criterio de “objetividad” o “neutralidad” científica. La evanescencia de las imágenes del pasado, sobreviviendo *gracias al fantasma*, la memoria como fantasma, sobreviviendo también y paradójicamente *a pesar del fantasma*, como esa cortina que permite e impide la contemplación tranquila de los cuerpos de Francis Bacon, una mancha constitutivamente anamórfica, distorsionante, una desfiguración ineliminable, suerte de presentación del mismo punto ciego de la mirada, en su miseria pero también en la espacialidad que le es propia.

Volviendo al asunto de la supervivencia en el seminario *La bestia y el soberano II*, sostiene Derrida:

Una supervivencia que no está más viva ni, por lo demás, menos viva que la vida, ni más ni menos muerta que la muerte, una supervivencia que no se pliega ni al comparativo

ni al superlativo, una supervivencia o un sobrevivir, supervivencia cuyo *super* carece de superioridad, de altura, de altitud o alteza, por consiguiente de supremacía y de soberanía. No añade un plus a la vida, de la misma manera que tampoco se lo resta, de la misma manera que no se lo resta a la muerte ineludible o que no atenúa su rigor, su necesidad, lo que podría denominarse, sin pensar todavía en el cadáver ni en su rigidez erigida, el rigor mortis, si quieren ustedes. No, la supervivencia de la que hablo es otra cosa distinta de la vida o de la muerte; es un fondo sin fondo a partir del cual se recortan, se identifican, se oponen lo que creemos poder identificar con el nombre de muerte o del morir (Tod, Sterben). (Derrida, 2011, pp. 174-175)



Bacon, *Estudio de desnudo*, 1951

Así la supervivencia del espectro Nietzsche, la aparición que es la historia de su vida: “¿Qué historia? ¿Qué historias? ¿Cómo poner de acuerdo lo fantasmático o lo fantástico con lo narrativo, con la ficción narrativa, incluso con la literatura fantástica, con historias que conceden tiempo y porvenir al muerto?” (Derrida, 2011, p. 210). Sobre todo cuando se sigue explorando esta “lógica fantasmática” y es posible darse cuenta de que el hecho de ser *Así habló Zaratustra* una “ficción” como *Robinson Crusoe*, o como tantos relatos literarios al respecto y de los cuales un ejemplo precioso son los cuentos de Edgar Allan Poe, introduce de lleno e indecisamente al fantasma como temporalidad y como personaje textual.

Justo allí donde los relatos “ficticios” *crean* a los personajes, como en últimas hace toda autobiografía, en particular dado el estilo poético del *opus magna* de Nietzsche, el cual no sería una debilidad o un capricho estilístico de su autor, sino que respecto a esta temática del fantasma sería un entorno sumamente favorable y acogedor, hospitalario en sumo grado, debido a la naturaleza de la obra “así llamada literaria”, “así llamada fantástica”:

Por eso en todos los temas de los que tratamos aquí —la soberanía, el animal, el muerto viviente, el enterrado vivo, etc. lo espectral y lo póstumo— [Nietzsche

como muerto en vida, como enterrado vivo], pues bien, el sueño, lo onírico, la ficción, la ficción así llamada literaria, la literatura así llamada fantástica serán siempre menos inapropiados, más pertinentes, si ustedes prefieren, que la autoridad de la vigilia, que la vigilancia del ego y la conciencia del discurso así llamado filosófico. (Derrida, 2011, p. 235)

Lo anterior como punto de partida en una refiguración de la distinción que desde lo epistemológico escinde la narrativa histórica de la narrativa “así llamada de ficción”, separándolas con la certeza de una taxonomía científica hostil al espectro, al espacio ubicuo e inubicable de su epifanía, pero también a la temporalidad *intensiva* que lo caracteriza. Sobre ello continúa Derrida en este tono: “Por todas partes donde puedo tener lugar, hay también un tiempo dado, y el fantasma o el sueño diurno puede hacer ‘como si’, contarse una historia de un ‘como si’, justamente como si la historia no hubiese terminado [haber muerto]” (Derrida, 2011, p. 210).

La expuesta es una paradoja tremenda que cuestiona los límites biológicos y filosóficos atribuidos a la muerte como algo inexorable, porque definitiva e infinitivamente penetrar en los dominios del muerto vivo implica un desafío a esos marcadores temporales tenidos por absolutos. Una reconsideración, desde las voces de Nietzsche y Zaratustra, de la plantilla de temporalización que establece como inamovibles ciertas demarcaciones, particularmente la manera como el historiador usa esos mapas pre-conceptuales o marcos lógicos para darle consistencia al relato.

Asumiendo al relato mismo como *fantasma*, se diría si la historiografía derivada de la epistemología de la modernidad no pretendiera exorcizar (de manera sospechosa y siempre *sin tomática*) al fantasma, excluyendo la ficción hiper- real de su presencia de la imagen consolidada de historia, allí donde el significado usualmente otorgado a los fantasmas, no pasa de ser una rareza psicologizada, un episodio en la historia de las supersticiones o de las creencias “subjetivas”, olvidando o simulando olvidar que *el fantasma está en el origen de cualquier aproximación al pasado*, el espectro es el relato y la indecisión del relato, su “fidelidad” a los “hechos” y la deformación perspectiva siempre presente en cualquier narración histórica.

Se terminará haciendo alusión a un extraordinariamente pertinente poema de Nietzsche, inicialmente enviado a Heinrich von Stein a Berlín a finales de noviembre de 1884 con el título “añoranza del solitario”, pero posteriormente aumentado e incluido como épodo al final de “Más allá del bien y del mal” con el título “desde altas montañas”. Se enlazan allí los motivos de la soledad, la melancolía, la nostalgia, el abandono, la autosuperación creadora, la amistad y la conversión en fantasma (incluso la génesis siempre “espectral” de la figura de Zaratustra):

¿Yo busqué donde más cortante sopla el viento?
 ¿Aprendí a habitar
 donde nadie habita, en las yermas zonas del oso polar,
 olvidé al hombre y a Dios, maldición y rezo?

¿Me he vuelto fantasma que anda sobre neveros?
 ¡Viejos amigos, mirad! ¡Si estáis demudados,
 llenos de amor y alarma!
 ¡No, id; no os enojéis! Aquí vosotros no tendríais casa:
 en el reino extremo del hielo y del peñasco,
 aquí hay que ser cazador, de gamuza hermano.
 (Nietzsche, 2008b, pp. 93-95)³⁶.



Francis Bacon, *Hombre en Azul I*, 1954

36 El poema completo es el siguiente:
 “DESDE ALTAS MONTAÑAS
 ¡Mediodía de la vida! ¡Solemne tiempo!
 ¡Oh jardín estival!
 Inquieta dicha de estar de pie y otear y aguardar:
 día y noche espero a los amigos dispuesto,
 ¿dónde paráis, amigos? ¡Venid, ya es el momento!
 ¿Es que hoy el gris del glaciar no se ha adornado
 con rosas por vosotros? [...]
 [...]
 ¿Me he convertido en otro? ¿Y a mí mismo ajeno?
 ¿Zafado de mí mismo?
 ¿Un luchador que hartas veces a sí mismo se ha vencido?
 ¿Que a su propia fuerza hartas veces se ha opuesto,
 por su propia victoria lastimado y preso?
 [...]
 Ya no son amigos, son -¿y cómo les llamo?-
 solo espectros de amigos,
 que aún llaman de noche a mi corazón y a mis postigos,

me miran y dicen: “¿no lo fuimos acaso?”
 ¡Oh, palabra mustia, que a rosas olió antaño!
 ¡Oh anhelo de juventud, malentendido!
 A quienes yo anhelaba,
 a quienes transformados, conformes a mí imaginaba,
 el *envejecer*, lejos los ha retenido:
 solo quien se transforma es conforme a mí mismo.
 [...]
 Acaba *este* canto; en la boca el dulce grito
 del vivo anhelo expira:
 un mago fue quien lo hizo, el amigo de la hora precisa,
 el del mediodía, entonces uno dos se hizo...
 Ya celebramos la fiesta de fiestas, ciertos
 de victorias conjuntas:
 ¡Arribó el huésped de huéspedes, el amigo *Zaratustra*!
 Ya ríe el mundo, se rasga el telón horrendo,
 la boda entre luz y tinieblas llega a tiempo...”
 (Nietzsche, 2008b, pp. 93-95)

Excurso 1. *Aión*, cuestión de tiempo (El sueño empieza cuando el tiempo se detiene)

Ahí nomacito, sobre el oleaje siempre indeciso y siempre justo de la Huachuma³⁷, el tiempo que dura su efecto, sin límite entre dentro y fuera de la chuma, recuerda que “no tiene fin el sueño ni comienzo la vigilia”, danzando en ese intervalo, ante la aurora tenue, la aurora sola, consciencia intranquila, tranquilita ahí, divagando las formas para retejer la urdimbre del secreto que a veces llamas tu mundo, otras tu misma consciencia, y las más dizque “régimen de la temporalidad”, ahí no más, parafernalia de ese instante de “pura y silenciosa *ausencia de temporalidad*”, ese es el pasmo de Zaratustra ante su pensamiento abismal.

El terror de Borges al Aleph: “sentí vértigo y lloré”, dice en ese trance que pasa a cada momento, que *es* cada momento pasando y no pudiendo jamás de acabar pasando, pasando y no pasando al siguiente, bailando la desplegada ultra-condensación del tiempo de los enigmas, toda la noche al menos, jugándote nuevas cartas, te va la vida en este momento, pretendiendo urdir de otra forma el armadijo secreto que a veces llamas “realidad”, ahí está bueno, tesitura inorgánica, ambición de *ver* con otros ojos lo que solo existe en el *parpadeo*.

Dizque para congelar el flujo de los acontecimientos³⁸, tesitura energúmena, voces cuando recuerdan que hablan, que pueden seguir hablando, pero lo hacen siempre distinto y por eso se olvidan que el tiempo estaba pausado, era la pausa misma, la fascinación del instante por detenerse, no poder nunca detenerse y en ese traspies dizque fraguar un mundo, en ese momento tan solo, decir que lo está tejiendo, sobre el oleaje de la Huachuma, a veces ondulante y otras simplemente extasiado.

Ahí nomacito, dormitando haberse dormido o pensando que podía haberse dormido, consciencia que se despierta, dándose cuenta del acto de darse cuenta, de recordar siempre *eso*, pero qué es eso, ajeteo imaginal, escalofrío en el gesto que pinta, que habla que pinta cuando nunca sabría, escribiendo despacio, danzando de valentía el absurdo, el sinsentido del tiempo, dizque su propia consciencia,

37 *Trichocereus pachanoi*. Cactus sagrado andino, entre sus principios activos está la mezcalina.

38 Del libro de Ann Marlowe *How to Stop Time. Heroin from A to Z*, pasando por *Momo* de Michael Ende o los protocolos de experiencia de Carlos Castaneda (especialmente *Las enseñanzas de Don Juan*) o el infaltable *Milagro secreto* del mismo Borges, la imagen del extremo ralenti temporal (cf. El llamado *Bullet time* cinematográfico inaugurado por las técnicas de cámara y edición digital en *Matrix* de los hermanos Wachowsky y ya convertido en una convención del género) confundido con su detención halla una expresión privilegiada en el film de 2012 *Dredd* (DNA films, IM Global, Reliance Entertainment) dirigido por Pete Travis (basada en el cómic *Judge Dredd, 2000AD*, 1977-99), en la que percibimos la mutación temporal generada con la ingestión de la droga “Slow-Mo”.

insinuación de sus esplendores, sustos súbitos, un pasmo de tan repetido indistinto, conjurando de nombres haber olvidado su nombre, el preciso, el que *ella* te dijo para que cantaras su sueño, el que vive siempre diciéndote, pero no hay tal, escalofríos difusos, frío en escalofríos difusos.

Sonándote diferente la urdimbre de los acontecimientos que dicen constituir tu mundo, tu asombro de mundo, ahí no más, la falta de tiempo cuando queda toda la noche, *o al menos toda la vida*, y el miedo al congelamiento del tiempo era el mismo anhelo por el congelamiento del tiempo, su pausa precisa, su pausa disímil, su pura pausa pasando, tesitura del ánimo, de las formas para congregar el sentido de lo que pasa, y ocurre cuando aparentemente no pasa nada.

Sin ocurrir ocurre como el instante de la metamorfosis en mosquito zumbón³⁹ suspendido, silente, inmóvil cuando la agitación de sus alas alcanza la velocidad absoluta, ni mucha ni muy poquita, la velocidad justa, frecuencia de precisión ultrarápida, ultra-pausada sin fatigarse, sin descansar un segundo, angustia y escalofríos de angustia, petrificado miedo, las ideas cuando se escapan, se tienen y al momentico son otras, dicen ser otras pero *siempre* piensas lo mismo, la misma entenebreceida palabra.

Tu pensamiento abismal, el que te horroriza al punto no solo de fascinarte, repetidamente volviendo al asunto de la temporalidad y la ausencia de temporalidad, sino hundiéndote sus colmillos al fondo, devorándote la mente cuando eres tú el que devora las horas, tranquilito ahí, de eso siempre puedes estar seguro, al menos eso, en el laberinto del tiempo eres Cronos o cualquiera de sus hijitos, el minotauro cansado o Teseo al redimirlo del tiempo, los ángeles novus que consume Dios cada fracción de segundo, cada fracción infinitesimal de segundo.

Pobres y afortunados niñitos, siendo la abulia de ese tragarse a sí mismo, su absurdo y la delicia de no parar de comerse la propia cola, Uroboros tragando la idea de infinito y excretando otras ideas de infinito que al rato, por un momento, ahí nomacito, acaban siendo siempre las mismas, igualitas y siempre otras, las desastrosas maravillosas consecuencias de tal comportamiento, eterno transcurso de unas ideas a otras.

Como si de verdad pasara algo entre ellas, como si en serio pasara algo, algo más que la pausa crónica, el enternecimiento del gesto y todo el alivio de calmar su hambre y su necesidad de excretarse a sí mismo, el momento que se le antoje, pasándose de una a otra las pesadillas, las que te entregan sus dones, llevándose las ideas pasadas, en el laberinto el giro que era, el canto del giro que era.

Ahí sí que de verdad no más, al menos toda la vida en el instante de percatarse de que no le quedaba más vida, de eso siempre podrías estar y no estar seguro, al menos de eso, del oleaje del tiempo, escalofrío de Huachuma indecisa, fina por lo indeciso, quietico ahí, el trance que demoraba, tesitura inorgánica, densa acechanza, por lo menos toda

39 Cf. *El Reino de este mundo* de Alejo Carpentier: “en aquel momento, vuelto a la condición humana, el anciano tuvo un supremo instante de lucidez. Vivió, en el espacio de un palpito, los momentos capitales de su vida” (Carpentier, 1994, p. 142).

la noche, escalofríos de angustia, colores y risa del paroxismo, el trance del paroxismo en la cueva de niebla y mucílago, fungosa por la humedad de su tibio aliento pausado.

Diciendo que se pausaba, soñando diciendo que se pausaba, toda una vida, lo que le queda por verla, diosita ausente, infinitamente cerca diosita ausente, siempre ida, alejada en la caricia que por la extrema proximidad del gesto acunas en tu oleaje silente, el más callado de todos, *ápice del instante*, el más puro y de lejos el más silencioso, donde nada se oye porque nada se mueve.

Pasando siempre distinto, lo que le queda de vida, terror a la pausa crónica, anhelo de una interrupción semejante, fobia insufrible y paciencia para que la pausa no pase, pase y no pase distinto, acontezca callada, *fauna incorpórea, diría la muerte si pudiera, si soñara poder decirlo, pero obviamente no puede y es como si pudiera, soñarla que se podía en medio del abisal silencio pasando.*

En devenir, a pesar de todo, de todas las formas posibles, el transcurso del trance, dizque el gesto que pinta, escribiendo incansablemente, toda la noche al menos, sin fatiga por la fatiga o por la detención que habitaba y reía, la falsa detención que habitaba, deliciosamente habitaba, mecido en un oleaje de tiempo resplandeciente, humo dentro del humo indistinto, ahí sí que no más, la indecisa y siempre precisa duración de la Huachumita.

El trance de estar vivo, de decir que estás vivo mientras dure soñarlo, en el compás de ese detenido trayecto, viendo con los ojos del parpadeo, la rapidez en las alas del colibrí extático, mosquito zumbón transparente, el movimiento perenne de la pausa en las mismas alas, ecolalia incipiente, el movimiento siempre detenido de la suspensión de alas que vuelas, por lo menos toda la vida, lo que te queda de *ella*, la diosa de la transmutación en silencio.

Dirías “la muerte” si pudieras, pero la valentía te alcanza y te deja tirado en medio, en mitad de la frase, su memoria o las ideas de que algo pasa, de que el transcurso es real, cierto, veraz y no una vuelta o repetición en el tejido de asombro que a veces para calmarte llamas tu mundo, otras con precisión de niebla dices *las volutas del humo*, ahí estaría bueno.

Sinuoso pasando, alejándose como las ideas te llegan, y llegando se van como decirlas despacio, tranquilitas, pausadas en lo que queda del Nombre, el que no sabes, el que Ella misma te dice, por el que te llamas y tú la llamas, convocándola a que te acuerde del nombre, *para que haga memoria de ella.*

La muerte de ojos felinos, si te atrevieras a mencionarla, pero no puedes y dejas constancia en estas palabras, aquí nomacito, la danza inmóvil del colibrí silente, tan rápido para verlo, para soñar que podías verlo, en el parpadeo mirarlo, solo allí, al menos toda la vida, de lo que siempre podrías estar seguro, terror a la pausa crónica, fascinación de cabeza en la pausa crónica, el latido de estas imágenes, respiración de Huachuma.

Densa acechanza, tesitura energúmena, niebla en el ánimo divagante, oleaje en las formas de la consciencia, para volver a urdir este cosquilleo —a veces calambre y

otras escalofrío de angustia— que llamas tu mundo, ahí está buenito, tragándote estas imágenes, imparablemente excretándolas, si pudieras recordar decirlas, en el devenir sin nombre de las imágenes, lágrimas o pausadas palabras, cifradas en el aleteo del mosquito, o por el dibujo que traza en el aire la suspensión de sus propias alas.

Vértigo instantáneo, escalofrío en el gesto justo, el más preciso de todos, el más quietico, concentradito momento que está pasando, y no se oye que esté pasando pero algo tiene que estar pasando, algo *siempre* tiene que estar pasando, congelamiento ultrarrápido, miedo y congelamiento ultrarrápido, metamorfosis de ese secreto, de solo esas palabras, urdimbre energúmena, ahí nomacito y al menos toda la noche, de veras *toda la noche al menos*, o lo que te quede de vida, de eso siempre podrías y no podrías estar seguro, lo más preciso de todo, jugado a muerte si hubiera podido, en serio, bien en serio, de veras ya estaba bueno de tanto tiempo, por lo menos toda la vida.

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 “aleturgia” (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 escalofrantes 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 imagería 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 ensordecadora, 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 pismo 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 “sicológico” 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 supliciada 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 rebosante 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 *seduca 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 indubitavelmente 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 Zaratustra 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 escalofriantes 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 instaura 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 obviedad 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 altiva 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 doblegar 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 sico-patológicos, 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 incorporelidades 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 Zaratustra*.

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 enseñoera 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 *plasmear* o incluso *liberar* 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 contienen 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 pendiendo 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 espota 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 incontestable, 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 colganderos 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 aherrojan 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 conciencias, 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 constricción *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 horrendos 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 intitulado *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 transmundo); 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 error de hojas. (Yeats, 1992, p. 26, subrayado añadido)

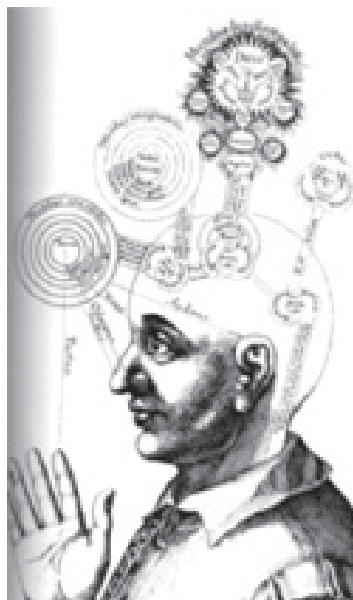
¿Acaso no quería Nietzsche transmutar todos los valores existentes con la idea del Eterno Retorno?, ¿no son estas ideas, incluyendo especialmente la de “super-hombre” o la de “voluntad de poder” verdaderos daimones con virtud de modificar de raíz la imagen que se tiene del mundo? En el último capítulo 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 Zarathustra aquí conjugada con la estética dada 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 dada 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 ardides 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 trasparenal 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 indecisa 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 impronunciable, 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 amelochoado 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.

4. Atmo-sismo-grafías, entre Peter Sloterdijk y Friedrich Nietzsche

*Nada más irritante que esas obras en las que se coordinan las ideas frondosas
de un espíritu que ha aspirado a todo, salvo al sistema.
¿De qué sirve dar una apariencia de coherencia a las de Nietzsche,
so pretexto de que giran en torno a un motivo central?
Nietzsche es un conjunto de actitudes y supone rebajarle,
buscar en él una voluntad de orden, una preocupación por la unidad.
Cautivo de sus humores, ha recensionado sus variaciones.
En su filosofía, meditación sobre sus caprichos,
vanamente quisieran los eruditos elucidar constantes que rechaza*
(Cioran, 2009, p. 84)

Este cuarto capítulo plantea la relación entre algunas ideas contenidas en el primer tomo de *Esferas*, un heptaedro esferológico autogenerado de dimensiones cambiantes y antojadizas, indiscutiblemente el opus magna del filósofo de Karlsruhe, Peter Sloterdijk, con apuntes de la correspondencia de Nietzsche durante el periodo de alumbramiento de Also Sprach Zarathustra. El eje de imantación temática también involucra de manera privilegiada intuiciones sobre atmo-terrorismo, medioambiente simbólico y *air design*, provenientes del tercer tomo de *Espumas. Esferología plural*.

El interés principal está dado por desandar la configuración atmosférica de *Así habló Zarathustra*, allí donde la polisemia esencial de la palabra tiempo nos ubica no solo en las líneas de continuidad cronológica, propiamente narrativas del texto (incluso de cualquier texto histórico), sino que también nos remite al clima de la obra, tiempo como “estado del tiempo”, como consideración sobre la meteorología de ideas en que se desenvuelven las situaciones.

Vale decir, si el nervio íntimo de este libro es el problema de la temporalidad en la Historia, esta temporalidad será abordada en este capítulo desde el punto de vista meteorológico, incluso respiratorio, olfativo, como se sugerirá más adelante. Este tiempo atmosférico será asumido a partir de las condiciones en que Nietzsche fraguó un medioambiente específico para su obra capital.

Esto hace penetrar de lleno en los recursos escenográficos del relato a la vez que plantea preguntas acerca de la sensibilidad ambiental de Zarathustra y los demás personajes. El *tempo* de la obra se bifurca atendiendo con especial atención a la densidad del aire que respiran los personajes y que inhalan quienes leen el libro. No menos importante resulta el entorno que rodeó a Nietzsche por la época de escritura de su obra, lo cual es perceptible en apartes de la correspondencia de ese periodo (1880-1884).

Guiados, entonces, por la doble metáfora temporal y climática, atmosférica y simbólica, se analizarán pasajes específicos en los que además de las ideas y consistencia argumentativa, se apreciarán los modos de constituir una esfera narrativa, de aderezar o componer un determinado espacio semántico, incluso literario dada la naturaleza de *Así habló Zarathustra*. Se considera que recorrer el significado de “tiempo” desde lo cronológico a lo atmosférico y ambiental, potencia las intuiciones críticas que se harán a la noción de tiempo tal y como históricamente ha sido determinado, particularmente la noción de tiempo progresivo y secuencial que está en el seno de la epistemología de la modernidad.

Se propone una suerte de atmo-sismo-grafía, que conjugue aspectos de esta preocupación por la configuración atmosférica del espacio en Nietzsche, con el diseño de modelos de realidad y la escritura de la historia. La idea de Tiempo es, entonces, un resultado de maniobras de decoración ambientológica dadas, entre las cuales la escritura de la historia cobra un lugar preponderante, asegurando nociones cronológicas compartimentalizadas y lineales.

Tal forma de asumir la temporalidad es pasajera, como las condiciones climatológicas siempre cambiantes, volubles e impredecibles. Así como es enunciado por Emile M. Cioran en el epígrafe que abre este capítulo y que se refiere a la filosofía de Nietzsche, la cual se halla lejos de la idea de sistema ordenado y predecible y más cerca de las estructuras estocásticas, no lineales y fractales de la meteorología y la teoría del caos.

Así se puede proponer una relación entre el aspecto volátil del clima y formas de percibir la temporalidad en el plano epistemológico, compuestas ambas de tesituras cambiantes, lo cual permite sugerir que la epistemología moderna constituye solo un avatar en el devenir de las ideas mismas, una configuración que muta a lo largo de la historia. De hecho, allí se encuentra el principal aporte de la doctrina nietzscheana del eterno retorno, en inducir una transformación en las formas de percibir la temporalidad, alterando el medioambiente simbólico en que tal idea prospera.

Finalmente, siguiendo el impulso metafórico de este capítulo, se trata de una transmutación en el clima “espiritual” o *zeitgeist* dominante, donde se reordenarán los factores que determinan la sensibilidad histórica al transcurso y concatenación misma de los acontecimientos, sucesión o coexistencia de eventos denominados “históricos”.

Se procederá caracterizando la relación entre Peter Sloterdijk y Friedrich Nietzsche de acuerdo a la primera obra del filósofo del eterno retorno y “El pensador en escena” (Sloterdijk, 2000). Enseguida la argumentación se adentrará en algunas cárceles del grabador italiano del siglo XVIII, Giovanni Piranesi (numeral 4.1), para pasar a hablar de “Atmo-sismografías” (numeral 4.2) en tres partes: la primera (4.2.1) repasa la correspondencia de Nietzsche y conecta con nociones como “atmo-terrorismo”, “animación de esferas” o *air design*.

Seguidamente, se abordará la pieza musical “Friedrich Nietzsche”, del compositor electrónico alemán Klaus Schulze (1947), maridando temas del *ambient music*, la generación de entornos y la filosofía de Nietzsche, para acabar proponiendo un puente entre el arte minimalista, el monolito de 2001: *Odisea del Espacio* y la escritura de la historia (numeral 4.2.3).

4.1. SLOTERDIJK-NIETZSCHE SEGÚN EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA

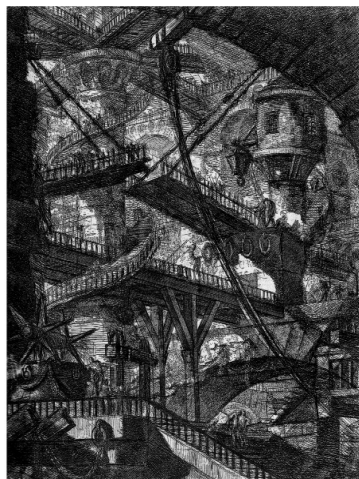
Para plantear la relación entre Peter Sloterdijk y Friedrich Nietzsche se iniciará comentando la aproximación que el primero hace al filósofo del eterno retorno en “El pensador en escena, el materialismo de Nietzsche” (Sloterdijk, 2000). Pensado inicialmente como un prólogo a una edición alemana del *Nacimiento de la tragedia*, el libro hace una lectura de la obra de Nietzsche a partir de su primer texto publicado.

La idea de Nietzsche como dramaturgo de sí mismo es la que anima las elucubraciones, en particular la disposición del filósofo a *entrar en escena*, en el sentido histórico en cuanto escritor de su primera obra, pero también como una forma de resolver la tensión de la multiplicidad de voces internas y personajes que lo habitaban, en donde la preocupación central está puesta en las maneras en que tal acto se prepara y finalmente se realiza acorde a un conflicto interior en el “yo” de Nietzsche mismo:

De este modo, la experiencia teatral del yo nietzscheano pone en marcha un perfecto sistema de autodesengaños. Todo lo que, en el escenario, siempre dice “yo”, no será más que un yo representado simbólicamente, una creación artística apolínea, que tenemos delante nuestro como un velo para no perecer a causa de la plena verdad. (Sloterdijk, 2000, p. 76)

Como en un grabado de Piranesi, donde se aprecia con especial nitidez la creación de un escenario intrincado y laberíntico, así Nietzsche dispone su aparición como

personaje, visibilizándose de una manera peculiar en el batiburrillo filosófico de su época. En medio de tal proliferación de voces y perspectivas, el futuro autor de *Así habló Zaratustra* prepara su dramaturgia de manera cuidadosa y espectacular. Se interseca aquí la imaginería de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), arquitecto, investigador y grabador italiano, con el ánimo de proponer una atmósfera común entre estos recintos magnificados y retorcidos, y la propia arquitectura conceptual de la obra de Nietzsche.



Fuente: Ficacci (2011, p. 131).

Esta imagen en particular, perteneciente a la serie “Prisiones” [Le carceri d’invenzione] que Piranesi proyectara entre los años 1745 y 1760, quisiera emparentarse con las técnicas de creación escenográfica y espacial de Nietzsche. Debido a la proliferación vertiginosa de rasgos y conceptos, se aprecia el laberinto como imagen privilegiada, esa sumatoria de posibilidades estilísticas que comenta Sloterdijk en su acercamiento a la estética escriturística de Nietzsche en su primera obra.

Se conjugan aquí los caminos que conducen a ninguna parte con la tentativa de crear un ambiente común como escenario de base o incluso “decorado” sobre el cual desplegar la actuación de los personajes. El hecho de tratarse de “cárceles” acentúa aún más la idea de espacio cerrado, incluso asfixiante. Es decir, en la fabulación de un espacio mental para la escritura de su obra, tanto Piranesi como Nietzsche se debaten entre lo abierto y lo cerrado, lo abierto de un diseño en el que situar sus ideas críticas, obsesiones o pretensiones transvaloradoras, y lo cerrado de construir un lugar debidamente acotado.

En este último caso, se trataría de esa “máscara apolínea” que da seguridad o fabrica la ilusión de un “yo” estable o de poseer una única voz como consciencia, pero que por eso mismo encierra, circunscribe las posibilidades vitales y siempre desbordantes de los devenires dionisiacos. Nietzsche como Piranesi sufre la espacio-génesis de su obra y de su propia máscara individualizante o identitaria.

En otro grabado perteneciente a la misma serie, en la esquina inferior derecha se aprecia un león, rodeado por columnas ciclópeas, situado por debajo de ese cielo abovedado como enorme recinto. Resulta inquietante ese animal en postura un tanto cabizbaja, a cuyo lado, como una sombra o espectro se ve otra silueta leonina. Al retomar la simbología zoológica del Zaratustra, se recuerda que el león riente es un signo del momento final o *mediodía* del personaje, acompañado de la bandada de palomas este animal vaticina lo que podría pensarse como la “apoteosis” de Zaratustra, un momento privilegiado en su proceso de transustanciación.



Fuente: Ficacci (2011, p. 127).

Podría verse al león como una escultura o suerte de gárgola con carácter solo ornamental, pero la imagen de un ser humano frente a él, un poco más arriba prohíbe esta analogía, ya que en su caso es evidente que se trata de una talla en la piedra. Además, la aparición de pequeñas figuras humanas encima del mencionado león, le da al grabado un carácter dinámico de obra en construcción.

El entorno amenazante de las altas columnas y arcos atrapa al animal como al artista mismo en la imagería ciclópea de su gigantismo, casi “víctima de su propio invento”, un poco como Nietzsche en la escritura de su obra y particularmente desde ese “Nacimiento de la Tragedia” que puede interpretarse también como el origen de la tragedia de su autor por dotarse de una máscara creíble, ambientar unas ideas filosóficas en clara resonancia con Wagner en ese primer momento, y en oposición a las lecturas histórico-filológicas tradicionales sobre la tragedia griega y la simbología de los dioses Apolo y Dionisio.

La polémica que inicia Sloterdijk abordando de manera tan dramática el pensamiento de Nietzsche tiene su primer antecedente al situarlo no como un defensor cerrado del estado dionisiaco y todo lo que este implica, sino para entender que en su primer libro la actitud central y determinante es la *apolínea*.

Desmarcándose así de las lecturas tradicionales del *Nacimiento de la tragedia*: “en realidad lo que Nietzsche lleva al escenario no es tanto el triunfo de lo dionisiaco

cuanto la constricción a aceptar el compromiso apolíneo” (Sloterdijk, 2000, p. 61). Haciendo énfasis, entonces, en la elaboración de un andamiaje plausible, un decorado, un espacio cosmetizado o aderezado adecuadamente para la expresión de sus ideas y el combate o súbito hermanamiento de las voces que lo habitaban. Apartándose de interpretaciones habituales se continúa en este tono:

Elemento musical orgiástico nunca corre el peligro de romper las barreras apolíneas. Pues el escenario mismo, el espacio trágico —tal como Nietzsche lo construye— no es otra cosa, según su disposición general, que una suerte de dispositivo apolíneo de bloqueo que se encarga de que el canto orgiástico del coro no se transforme en ninguna orgía. La música de los machos cabríos cantantes no es sino un paroxismo dionisiaco puesto entre comillas apolíneas. (Sloterdijk, 2000, p. 61)



Fuente: Ficacci (2011, p. 136).

En este pasaje es obvio que el frenesí dionisiaco que tanto se le reprochó a Nietzsche, especialmente desde el ámbito de la filología de su época, para Sloterdijk es algo que resulta atenuado, estetizado, refrenado. Allí donde la intención inicial es proponer un drama, armar un escenario, contener un devenir vital que de otra forma sería peligroso o incluso mortal. Según esta hipótesis, la preocupación central de Nietzsche sería igualmente modelar su propio papel sobre el escenario del mundo filosófico de su época.

Tal escenario se nos antoja tan enmarañado y a la vez tan agigantado como las construcciones de Piranesi, como si fuera necesaria una amplitud inimaginable que contenga y simultáneamente desborde la potencia de los enunciados nietzscheanos en su primer libro.

Esta contradicción de lo abierto y lo cerrado, así como de lo asfixiante y lo desbordante es otra manera de abordar y ambientar la existente entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Lo que buscamos resaltar, siguiendo la lectura de Peter Sloterdijk, es el armado del escenario, las técnicas de fabricación y disposición de niveles de espacialidad específicos en la obra de Nietzsche, las soluciones decorativas en sentido fuerte, es decir, el conjunto de preocupaciones compositivas que determinaron su narrativa, un interés por el tejimiento de interiores en el que pudieran moverse las ideas que presentaba.

Conocedor de sus potenciales, el joven filólogo quiere hacer una aparición espectacular e inolvidable en el contexto de su época, atravesado de un daimon

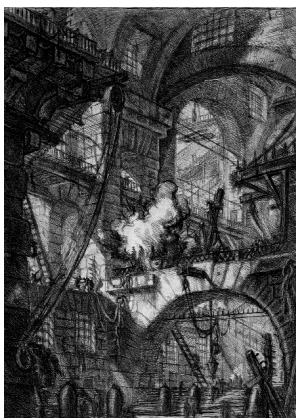
irrefrenable, ya en esta obra se vislumbra algo del abismo enloquecedor que luego extenuará hasta la insania, el internamiento y la parálisis creativa absoluta al autor del *Nacimiento de la tragedia*. Pero el énfasis de Sloterdijk no está puesto sobre esta dimensión autodestructiva, extática y artísticamente aniquilante, sino que se empeña en demostrar lo opuesto: la atención prestada al universo apolíneo como barrera y salvaguarda, como una forma de hacer respirable y soportable el clima insano o intoxicado de moralina cristiana y otras pestilencias anómalas, y que ya era una reconocida pandemia odorífera a finales del siglo XIX.

Naturalmente la grieta dionisiaca no es disimulable sin peligro, lejos de propender por un rechazo del paroxismo des-identificador de Dionisio, lo que ocurre es que tal experiencia se incorpora a una dramaturgia que en todo caso jamás prescindirá del sin fondo de muerte y de pesadilla del que emana y que es como un fármaco irresistible pero inexorablemente envenenador y deletéreo, fascinógeno y delirante.

Esto ya lo advierte el traductor castellano e introductor del texto para la editorial Pre-Textos, Germán Cano:

Frente al desenfreno salvajemente dionisiaco y su afán de disolución, la interpretación “apolínea” del Nacimiento de la tragedia realizada por Sloterdijk nos muestra a un Nietzsche preocupado por la medida y el control de las pasiones, por la capacidad de dominar el caos, por crearse una voluntad, por configurar, en suma, un estilo de vida. (Sloterdijk, 2000, p. 14)

Con un acento y un tono claramente foucaultiano, Cano reconoce en la lectura de Sloterdijk ese cambio de énfasis (De Dioniso a Apolo como *leitmotiv* de la obra), donde la particular y tensionante conciliación de los principios apolíneo-dionisiacos ya no se resuelve solo en favor del desgarramiento existencial propio del éxtasis y el delirio, sino que lo que va a primar es el intento de configurar una estética en que a partir de esa nocturnidad salvaje y devoradora propia del universo dionisiaco, se aquieta lo inexpresable en un modo particular de percibir y actuar en el mundo.



Fuente: Ficacci (2011, p. 129).

Esta “contención” del desenfreno dionisiaco se puede emparentar con el encarcelamiento de las figuras de Piranesi. La perspectiva simultáneamente se fuga en estos edificios grandísimos, pero también queda fija por el artificio de sus muros, pasadizos y entramado interminable de corredores. Como ocurre en últimas con toda imagen, pero se escogieron estos grabados por considerar que aquí se siente con especial fuerza esa tensión, una potencia configuradora de mundos, siempre a medio camino entre la aniquilación des-individualizante del desgarrador alarido dionisiaco, y la fonética articulada y gramaticalizada de las convenciones apolíneas.

Se percibe, entonces, la libertad del abismo pre-figurativo y los altos muros de las espigadas y estilizadas cárceles que aquí se vislumbran. Se dice “estilizadas” al buscar una conexión entre la creación de un mundo figurativo o narrativo en la obra filosófica de Nietzsche, con la necesidad de elaborar un horizonte vital, un estilo o estética tal como la pensó Foucault, inspirado también en las imágenes más potentes de la arquitectura conceptual y metafórica de Nietzsche.

El problema que aquí quiere abordarse tiene que ver con la creación de una identidad plausible. Esa identidad narrativa de Nietzsche que emana de la escritura de sus libros, pero que también determina esa misma escritura, deslizándose a través de procedimientos que son espacio-genéticos, que articulan ciertos niveles o túneles de realidad específicos, perspectivizando como hizo Piranesi sus desgarramientos vitales más íntimos, fabricando un modelo del universo, casi una cosmovisión propia.

Singularmente a través de la imbricación de alusiones dionisiacas que situaban la tragedia griega del lado misterioso de una iniciación inapalabrable, donde estaba un juego la desaparición y el *devenir imperceptible* de la identidad de los participantes, con tentativas apolíneas de refrenar esa extática pérdida de los contornos o límites identitarios. Por eso, parecen tan iluminadoras las intuiciones de Sloterdijk, las cuales parten de una inclinación dramática nada ajena a la fascinación del propio Nietzsche por estos temas.

No es fortuito así que su ópera prima estuviera dedicada al teatro, su génesis insondable y su desaparición por obra de los venenos racionalistas socráticos, los cuales habrían ido enrareciendo el aire sacro de la tragedia, hasta imponerse como análisis racionalista de situaciones en la psicología predecible de los personajes, armando así una maqueta mucho más pobre, un mapa sensible menos monstruoso y cuestionador que el constituido por la más antigua tragedia griega.

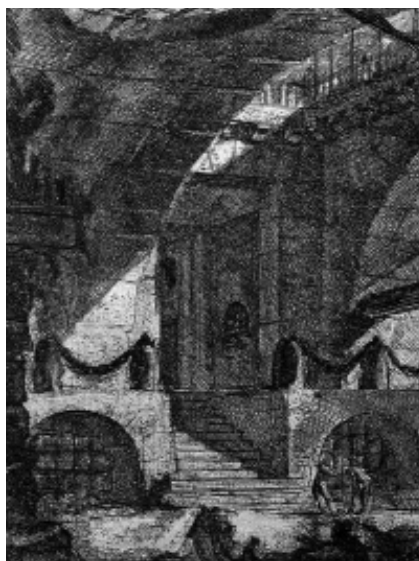
En todas estas tentativas se insiste en ver las maneras de configurar una máscara identitaria, por ello se trajo a cuento a Michel Foucault, porque este filósofo francés se preocupó durante la fase final de su vida justamente de esa “estética de la existencia” como una forma a través de la cual cada ser vivo constituye un horizonte apropiado para desenvolverse en los acontecimientos y según las contingencias históricas de su devenir vital.

Aludiendo así a las llamadas “tecnologías del yo”; Foucault analiza los mecanismos, las estrategias para llegar cada uno a convertirse en el “artesano de la belleza de su propia vida”. Como si la tarea fundamental de cada individuo fuera dotarse de una máscara y un carácter que no solamente se entregue a la infinitud del abismo y la embriaguez, sino que a partir de ese vértigo sea capaz de resistirlo y fraguar un mundo que sabe fabulado, construyendo así una farsa con consciencia lúcida, desencantada y feroz de su propia inevitable falsedad, como se dice el apartado 4 (del Hombre superior) de *Así habló Zaratustra*:

Corazón tiene el que conoce el miedo, pero domeña el miedo, el que ve el abismo pero con orgullo. El que ve el abismo, pero con ojos de águila, el que aferra el abismo con garras de águila: ese tiene valor. (Nietzsche, 2006, p. 391)

“Domeñar” el miedo también es espesarlo en un aire que no sea tóxico, paralizante; o sea hacer respirable esa situación límite frente al abismo, soportarlo, superarlo incluso. Así esa tentativa involucre la imaginación de espacios como los que fraguó Piranesi, un teatro que circunscribe las situaciones, abovedándolas, dotándolas de un horizonte, haciendo que aparezcan personajes cobijados pero también apresados bajo un mismo techo.

Allí donde las voces que asediaban a Nietzsche pudieran exteriorizarse y hallar la acústica que les permitiera escucharse, ser oídas, aparecer sobre un tablado, escenografía y ambientación que siempre es una elaboración del escritor, grabador o condensador de tales atmósferas, el demiurgo de su propio sistema de ideas.



Fuente: Ficacci (2011, p. 138).

4.2. ATMO-SISMO-GRAFÍAS, ANIMACIÓN DE ESFERAS ENTRE SLOTERDIJK Y NIETZSCHE

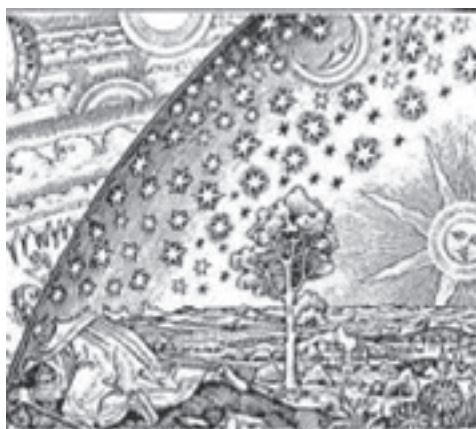


Ilustración medieval sobre las esferas celestiales, abovedamiento y consolidación de ámbitos, ambientes o biosferas capaces de soportar vida. Fuente: Sloterdijk (2004, p. 221).

Se propondrán en este apartado varios ambientes para pensar los mecanismos de construcción de esferas de los que habla Peter Sloterdijk. Luego de hacer una inicial aproximación a la idea de “esfera” del pensador de Karlsruhe, asociándola a la de “escenario” y “máscara teatral” o “persona”, se procederá a hacer una especie de “atmo-sismografía” o “atmo-biografía” de Nietzsche según su hiper-sensibilidad climática y olfativa, de acuerdo a ciertos pasajes de su correspondencia en correlación con la idea de “atmo-terrorismo”.

En tal momento será clave la reflexión historiográfica que pueda hacerse desde las intuiciones esferológicas de Sloterdijk. Por último, serán desplegadas ciertas intuiciones siguiendo un doble camino musical y plástico. En el primer registro, el musical, se utilizará como fuente primaria un documento sonoro del músico electrónico experimental Klaus Schulze en su obra *X* (1978), titulado justamente “Friedrich Nietzsche”.

Esto permitirá hacer una digresión sobre el desarrollo de la música *ambient* en clarísima resonancia con las ideas sobre autogénesis o inspiración de esferas del filósofo Peter Sloterdijk, el acento se cifrará en los modos de sonorización que ambientan la creación de receptáculos autógenos o esferas, el desarrollo de la música electrónica, la música de las esferas y la llamada *ambient music*.

Se considera que no necesita justificación tal preferencia por lo musical en una tesis sobre Friedrich Nietzsche, siempre atento y singularmente sensible a dicho aspecto. El segundo registro estará dado por la relación entre las esferas y el arte

minimalista, allí donde la preocupación por lo espacial, sus modos de generación y el posible “grado cero” de su expresión están en el centro de este movimiento plástico.

Se sabe que el minimalismo tuvo sus orígenes, como corriente influyente en las artes visuales y la escultura, en la década del sesenta y setenta en Norteamérica. En este punto se problematizará el papel que han jugado a lo largo de este libro los documentos o fuentes visuales, pues de acuerdo a los postulados minimalistas la figura no es relevante en sus significados, articulación iconográfica, connotaciones u horizonte semántico, como se ha venido trabajando la obra de artistas como William Blake, Francis Bacon, Max Ernst, El Bosco o Giovanni Piranesi, proponiendo correlaciones de tipo simbólico.

El acento va a recaer en la génesis pre-figurativa o el modo de escenificar la ausencia íntima del campo de lo visual. Eso es lo que se pone en juego desde esta óptica. Con los minimalistas la sustracción de superfluidades, la “anestesia estética” o la reducción extrema de los elementos formales serán las claves interpretativas.

4.2.1 Atmo-sismografía del tiempo histórico y animación de esferas

De la atención prestada a lo abismal y jovialmente teatral, en la introducción de Sloterdijk al *Nacimiento de la tragedia* analizada en el anterior apartado —o sea al modo como cada cual debe sortear la dificultad y el desafío de fabricarse un “yo”, componerse un rostro o elaborar un rol (o sistema de roles) en el entramado de relaciones sociales en cada época determinada, convirtiéndose en “persona” o sujeto responsable de acuerdo a los parámetros del derecho (entre otros)—; pasamos al interés de Sloterdijk por las esferas, para así situar a Nietzsche en una atmósfera existencial específica, siempre partiendo de estas intuiciones dramáticas, sostiene el pensador de Karlsruhe:

Lo que en el lenguaje de algunos filósofos modernos se llamó ser-en-el-mundo significa para la existencia humana, primero y sobre todo: ser en esferas. Si los seres humanos están ahí, están en principio en espacios que se han abierto para ellos porque ellos les han dado forma, contenido, extensión y duración relativa al habitarlos. Esferas son instalaciones de aire acondicionado. (Sloterdijk, 2009, p. 52)

Se entiende así la pasión de Sloterdijk por las esferas en cuanto diseños circulares que los seres humanos co-inspiran, con el fin de coexistir y fraguar una particular configuración espacio-temporal. Tal como antes se hablaba de la creación de un escenario y una máscara en el devenir dramático del filósofo a partir de los grabados de Giovanni Battista Piranesi, ahora se está en presencia de estas esferas abiertas y cerradas al entorno, a la vez que tejedoras del mismo y de los sujetos que la habitan.

Se nota de entrada el componente des-individualizador y neumático de la propuesta de Sloterdijk. Lo que está en juego aquí es una consideración sobre la espacialidad

como resultado, el entorno como un producto de la interacción de por lo menos dos individuos o focos de resonancia que en él se hallan implicados. Ya no se parte de la unidad auto-suficiente del sujeto cartesiano (*res cogitans*), sino de al menos dos ímpetus y aientos configuradores de mundo. Esto va a tener impresionantes consecuencias para el posterior desarrollo de la teoría de las esferas, entendida por el autor alemán así:

La teoría de las esferas es un instrumento morfológico que permite reconstruir el éxodo del ser humano de la simbiosis primitiva al tráfico histórico-universal en imperios y sistemas globales como una historia casi coherente de extraversiones; ella reconstruye el fenómeno de la gran cultura como la novela de la transferencia de esferas desde el mínimo íntimo, el de la burbuja dual, hasta el máximo imperial, que había que representar como cosmos monádico redondo. Si la exclusividad de la burbuja es un motivo lírico, el de la inclusividad del globo es uno épico. (Sloterdijk, 2009, pp. 70-71)

Desencantado respecto a constantes históricas universales, lo que le interesa a Sloterdijk es indagar por las potencias configuradoras de mundo en ámbitos acotados, allí donde se presta un interés inusitado a la climatización de tales espacios, al proceso mediante el cual se dota de una atmósfera la localización del sujeto en tránsito desde la microesfera primordial en el vientre de la madre (Tomo I de la obra, *Microesferología*), pasando por la totalización de grandes esferas como el anima mundi, los diversos fenómenos de globalización e instauración de grandes referentes religiosos o estatales (Tomo II, *Macroesferología*), hasta desembocar en una consideración sobre la contemporaneidad descentrada de las sociedades que han experimentado “la muerte de Dios” (Tomo III, *Esferología plural o espumas*).

De esta manera se sostiene que “es verdad que la teoría de las esferas comienza, por su objeto, como psicología de la formación interior de espacio a partir de correlaciones dúplice-únicas, pero se desarrolla necesariamente hasta convertirse en una teoría general de los receptáculos autógenos” (Sloterdijk, 2009, p. 64).

Dos citas de *Así habló Zaratustra* co-inspiran con las referencias que acaban de hacerse, la primera es del apartado “De la Chusma” de la segunda parte y reza así: “¡Disipada se halla la titubeante tribulación de mi primavera! ¡Pasada está la maldad de mis copos de nieve de junio! ¡En verano me he transformado enteramente y en mediodía de verano!” (Nietzsche, 2006, p. 153).

Se encuentra una correlación muy fuerte entre climatología y estado de ánimo, Zaratustra se complace en la transformación venturosa que ha sufrido comparándola con las estaciones, caracterizando a la “chusma” como algo maloliente: “Y tapándome la nariz he pasado con disgusto a través de todo ayer y todo hoy: ¡En verdad, todo ayer y todo hoy hiede a chusma que escribe!” (Nietzsche, 2006, p. 152); la aglomeración de personas y toda su imaginaria resulta olfativamente insoportable.

A lo largo del Zaratustra son frecuentes las alusiones a los malos olores asociados a ambientes habitados por la gran masa. Se resalta la expresión “tapándome la nariz”

al considerar que no es una simple metáfora del enrarecimiento empobrecedor del ambiente, si bien es una figura que metaforiza la intolerabilidad de Nietzsche mismo a las convenciones sociales, también está referida a la enorme irritabilidad e hipersensibilidad al aire atmosférico como tal.

El “ayer y el hoy” son asignaciones temporales nauseabundas, las “esferas cronológicas” de su tiempo en cuanto condensaciones de un aire irrespirable y malsano son denunciadas en este apartado por Nietzsche. La segunda cita la encontramos al final del mismo apartado: “Y cual vientos fuertes queremos vivir por encima de ellos [los impuros, la chusma], vecinos de las águilas, vecinos de la nieve, vecinos del sol: así es como viven los vientos fuertes” (Nietzsche, 2006, p. 154).

Ante la irrespirabilidad mefítica que no tolera, Zaratustra quiere convertirse en “viento fuerte”, la expresión alemana original es *starke Winde*, como si quisiera configurar toda una atmósfera diferente, conformar una esfera aparte, descontaminada del aliento de los muchos. Pero siempre con alusiones geográficas concretas, una espacialidad o entorno que lo acerca a las águilas, a la nieve, al sol, alejándolo de la inmundicia de las formas valorativas tradicionales.

Volviendo al texto de Sloterdijk, se encuentra que en esta obra se combinan aportes de la historia del arte, la sociología, las ciencias cognitivas y la filosofía con la fenomenología de los espacios interiores como la intuyó Gaston Bachelard. Entre otros, la esferología privilegia asuntos relativos al espesamiento de un medioambiente simbólico, por lo que se sostiene que “de la autoorganización de los espacios psicocósmicos y políticos surgen metamorfosis del círculo en las que se constituye esférico-atmosféricamente el ser-ahí” (Sloterdijk, 2009, p. 81).

En este capítulo, y como se verá en la referencia a la música electrónica o la estética del arte minimalista, interesa especialmente la generación y regeneración de esferas, según se desprende de las citas anteriores, tal como la sufrió el filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Por ello, se indagará alrededor de algunas ideas presentes en su correspondencia, sin olvidar la textura particular de la experiencia vital del pensador de la voluntad de poder: “Cuando alguien ha pasado tanto tiempo solo, ya no tiene en absoluto vivencias particulares, sino que solo percibe síntomas de su actitud general con respecto a la vida; y yo he traído conmigo recuerdos horribles, de los que no soy capaz de librarme” (Nietzsche, 2010, p. 321).

Estas frases extraídas de la correspondencia del periodo de gestación y escritura de *Así habló Zaratustra*, en particular de la carta 379 (enviada desde Rapallo a mediados de febrero de 1883) del volumen IV de su correspondencia completa, editada en castellano por la editorial Trotta, pone en sintonía con la clase de vivencias que experimentaba Nietzsche mientras elaboraba su obra capital. En una carta a Franz Overbeck del 9 de febrero de 1883 dice:

No quiero ocultarle que mi estado no es bueno. De nuevo ha anochecido en torno a mí; me siento como tras el fulgor de un relámpago — durante un breve momento he

estado del todo en mi elemento y en mi luz. Y ahora todo ha pasado. Creo que me iré infaliblemente a pique, a menos que ocurra algo, pero no sé en absoluto qué. Quizás alguien debería arrastrarme fuera de Europa, — yo, con mi manera de pensar tan ligada a los fenómenos físicos, me considero ya la víctima de una perturbación climático-terrestre a la que se ve expuesta Europa. ¡Qué puedo hacer si tengo un sentido de más y una nueva fuente de terrible sufrimiento! (Nietzsche, 2010, p. 317)

Parece clave aquí la extraordinaria importancia que Nietzsche concede al clima, con razón ha dicho Sloterdijk sobre esto: “También la conocida hipersensibilidad nietzscheana frente a todo lo que tenía que ver con condiciones climáticas de existencia, como presión del aire, humedad, viento, nubes y tensiones cuasi-inmateriales, pertenece aún a los últimos albores de una confianza de la antigua Europa en la naturaleza y en la atmósfera, aunque ya en forma distorsionada” (Sloterdijk, 2009b, p. 105).

Se resalta la idea de una perturbación climática especial, de la cual se resentiría particularmente Nietzsche por esta época. Se sabe que en boca de Zarathustra se ha definido al super-hombre como el “rayo que brota de una pesada nube”, donde se destaca esa condición tormentosa y de cielo cubierto y gris que precede a la aparición del rayo, percibiéndose en la anterior carta que solo en momentos vertiginosos y magníficos Nietzsche creaba su obra, momentos excepcionales en un contexto de padecimientos permanentes.

Pero lo más notable es esta “perturbación climático-terrestre”, un estado de cosas que parece alterado de manera radical y que se expresa en la meteorología de forma privilegiada, se trata de lo que Sloterdijk llamará “atmo-terrorismo”, es decir, la manipulación pernicioso de los entornos como arma de guerra, incluso de “control social”: esta correlación –considerada medular e ineludible en este documento— entre tiempo cronológico y atmosférico es aquí la clave interpretativa, pero sobre todo la posibilidad, incluso conspirativa, de una manipulación expedita de esas condiciones, transformaciones asociadas a la consolidación del capitalismo industrial a finales del siglo XIX. Como si la “perturbación climática” inestabilizara el sistema de ideas dominante, pero también el aire como tal, por tal razón Nietzsche está constantemente enfermo.

Consecuencia de la ampliación en la escala de los habitáculos de *air design* que son las ciudades, sujetos hipersensibles como Nietzsche padecen las desastrosas consecuencias. Porque, además, lo interesante de esta carta es la escala y el alcance de esas perturbaciones, se habla de una exposición de Europa en su conjunto a ellas, entendiendo “exposición” como ser afectado por el medioambiente que necesariamente debe ser respirado. Es decir, la población de Europa resiente cambios bruscos en la ecología de sus ideas, a la vez que los aires se contaminan y las atmósferas se enrarecen irremediable y progresivamente.

Si se asocia la epistemología de la modernidad dominada por su forma de experimentar la temporalidad a estos cambios gigantes, se encuentra que todas estas

son circunstancias que hacen de Nietzsche una criatura agobiada por las posturas morales de la multitud. Ese “sentido de más” es su propio el olfato epistemológico, ambiental y simbólico simultáneamente, una fuente de malestar infinito.

Se sabe que a pesar de sus correrías por toda Europa en busca siempre de aires más benignos, el resultado es cada vez más negativo, la nocividad del clima lo carcome, Nietzsche va hundiéndose en una crisis de la que es magnífico testimonio su obra, su escritura como un barómetro da cuenta de la progresiva afección e intoxicación semio-atmosférica. El atmo-terrorismo del racional-capitalismo a escala continental y muy pronto planetaria, cobra una víctima privilegiada en la persona de Friedrich Nietzsche, los magnetismos y densificaciones del entorno lo van doblegando y el clima se convierte en su peor enemigo⁶⁰.

He aquí otro ejemplo extraído nuevamente de una carta a Franz Overbeck del 20 de enero de 1883:

No estoy nada bien, lo mejor sería que no hablase de ello. A primeros de febrero tengo la intención de trasladarme a Génova — residiré en la misma casa en la que pasé el invierno pasado. No habrá estufa — aquí tampoco tengo ninguna. Este invierno he padecido frío como nunca. Mi salud, entre paréntesis, está dando grandes pasos hacia atrás.

Ahora entiendo todo el valor que los ermitaños atribuyen a la misantropía. Desgraciadamente yo me siento llevado a todo lo contrario. Quisiera tener también una indestructible confianza en mí mismo: pero a esto me siento aún menos inclinado. Ya estoy demasiado enfermo para conseguirlo: y cualquier cambio de tiempo, cualquier nublado producen en mí un estado de fuerte angustia. Un tiempo como el que tuve el verano pasado en Alemania, y aquí durante el invierno, es el peor que me puede venir en cuanto a calamidades físicas. (Nietzsche, 2010, p. 311)

Sobre su cabeza Nietzsche percibe cielos encapotados y turbulentos, a pesar de su vida itinerante buscando atenuar las inclemencias del clima, sufre de perturbaciones ligadas a una atmósfera europea que no debe considerarse solamente en su plano físico, sino que hay que entender necesariamente como medioambiente simbólico también.

Aquí se está en la presencia del clima espiritual o intelectual en que vivió Nietzsche, el que le resultó más detestable y adverso, del que nunca se cansó de renegar, como se ha venido afirmando, ese aire donde circulaban las ideas morales del cristianismo que combatió con tanto ahínco y en el que también se iba condensando

60 “No es necesario, para agitar su sangre en reacción fisiológica, que haya una causa tangible o una afección verdadera, basta para ello la menor cosa. Las variaciones meteorológicas, por ejemplo, que para Nietzsche son ya motivo de penalidades terribles. *Puede que no haya existido nunca un intelecto tan sensible a las variaciones atmosféricas o a las oscilaciones meteorológicas.* En su interior lleva un manómetro, lleva mercurio, es la excitación misma, entre su pulso y la presión atmosférica, entre sus nervios y la humedad del ambiente, parece que existen contactos eléctricos [...]. El cuerpo y el espíritu, en el más vital de los pensadores, se encuentran íntimamente ligados a las variaciones atmosféricas” (Zweig, 1934, pp. 231-232, énfasis añadido).

un positivismo científico que ya para la época del Zaratustra le resultaba también irrespirable, odioso y dañino en extremo. Allí situamos esta afirmación de uno de sus biógrafos: “Y si no llevó a cabo ninguna revolución, al menos provocó un cambio radical en el clima general” (Ross, 1994, p. 12).

En su colosal biografía Werner Ross se percató de que la metáfora climática es útil para aludir a las alteraciones generadas por la obra de Nietzsche en el ecosistema de ideas y creencias desde su época a la actualidad, lo que Edgar Morin ha llamado la Semiosfera, paráfrasis de Noosfera⁶¹, vocablo introducido en el temprano siglo XX por Pierre Teilhard de Chardin.

Morin dedica un tomo de su también gigantesca obra *El método* (1998) a un estudio de la circulación de ideas en esa semiosfera que aunque inmaterial no por ello es menos determinante que la atmósfera como tal. Un espacio intermedio entre el sujeto como construcción histórica y el mundo que elabora de acuerdo a coordenadas y referentes siempre contingentes e indesligables de la forma de pensamiento y la epistemología dominante.

La correlación entre tiempo y angustia es explorada por Werner Ross desde las primeras páginas de su biografía: “Nietzsche describió este dramatismo suyo con estas palabras: ‘su corazón (sic) estaba demasiado angustiado y golpeaba insoportablemente contra sus costillas’” (Ross, 1994, p. 15).

Resulta muy ilustrativa la imagen de un águila indomesticable y altiva, como se describe en *Así habló Zaratustra*⁶² y un sujeto atravesado por la angustia, constantemente desasosegado, como asaltado o asediado por su propio genio, su propia incompatibilidad con el régimen semiótico o clima espiritual (*Zeitgeist*) de su época. Vale la pena citar el retrato que incluye Ross en su biografía sobre Nietzsche, en el primer capítulo de la octava parte, titulado “El desarrollo de un delirio” y que corresponde a una comunicación de Rohde a Overbeck tras el encuentro con Nietzsche en Leipzig de 1886:

“Una atmósfera indescriptible de extrañeza, algo totalmente siniestro por entonces para mí, le envolvió. Había algo en él que antes no le había conocido y faltaban muchas otras cosas que de común le caracterizaban. Como si viniera de un país en el que no habita nadie salvo él. (Ross, 1994, p. 723)

Vemos y subrayamos allí el resultado de los colosales combates internos de las voces de Nietzsche, generando esa “atmósfera” o aureola terrible y singular que se

61 Sería interesante explorar con esta perspectiva *La semiosfera*, obra en tres tomos del ruso Iuri Lotman (1996, 1998, 2000): “la semiosfera es definida por analogía con el concepto de biosfera como el dominio en que todo sistema signico puede funcionar, el espacio en que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (tomado de la contracarátula de la obra).

62 Remitimos al primer capítulo, “*Así habló Zaratustra*, temporalidad y monstruosidad”, en que describieron los simbolismos de los animales de Zaratustra.

cernía sobre él, que era él mismo como consecuencia de la incompatibilidad radical entre el aire tanto físico como simbólico en que vivía y el suyo propio.

Como un raro problema de “anafilaxis”⁶³, “*inception*” o incluso de transmisión de contenidos de una mente a otra, de un entorno a otro, o de un micro-clima existencial y vital a uno radicalmente diferente. No en vano se encuentran este tipo de afirmaciones de la última época de vida del filósofo: “Los hados externos que habían surgido a partir de las circunstancias dictadas por la enfermedad y penuria económica de Nietzsche y que fueron determinantes para los años que siguieron a 1884 pueden resumirse en pocas palabras: se imponen las necesidades climatológicas de Nietzsche” (Ross, 1994, p. 726).

Las palabras del mismo Nietzsche comunican de qué manera se resolvió en él la infinita tensión climatológica y de temperamento que lo aquejaba. La contraposición entre sus ideas siempre en ebullición y conflicto, con respecto al exterior ominoso y opresivo que ha descrito en las cartas citadas con anterioridad, un verdadero choque de tiempos: el atmosférico-cronológico y el creativo-intempestivo.

Se trata de una de las primeras descripciones de la composición de *Así habló Zaratustra*, su génesis esferológica, puede decirse desplegando las intuiciones de Sloterdijk reseñadas más arriba. Aquí se postula incluso un increíble y delirante viaje a México, y se relata la “liberación” experimentada al componer la primera parte del Zaratustra, esta vez la carta va dirigida a Heinrich Köselitz, alias Peter Gast:

Éste ha sido el invierno peor de toda mi vida; me considero la víctima de una alteración de la naturaleza. La vieja Europa del diluvio universal acabará por destruirme. Pero quizá alguien venga en mi ayuda y me arrastre a las mesetas de México. [...]

El peso terrible que tengo encima a causa de las condiciones atmosféricas (¡incluso el viejo Etna se ha puesto en erupción!) se ha transformado dentro de mí en pensamientos y sentimientos que me han oprimido espantosamente: y de la repentina liberación de este peso, gracias a 10 días de enero absolutamente serenos y frescos, ha nacido mi Zaratustra, mi obra más libre. (Nietzsche, 2010, p. 323)

Sin abandonar el tono trágico y desgarrado que caracteriza sus cartas, en particular cuando se refiere a su estado físico, Nietzsche da cuenta de la conexión inevitable entre el clima y la escritura de su obra capital, igualmente es de resaltar la manera

63 “Anafilaxis” es expresión tomada del film de anime *Paprika* de Satoshi Kon (Madhouse, Sony Pictures, 2006), basado en la novela homónima de Yasutaka Tsutsui (traducción directa del japonés por Jesús Carlos Álvarez Crespo, Atalanta, Girona, 2011), se refiere al contagio de la realidad onírica ocasionada por el uso perverso del “Minidigital” o “mini DC”, artilugio bio-tecnológico que permite monitorear y posteriormente entrar en el sueño de otra persona, “anafilaxis” aquí tiene la connotación de un traspaso de niveles de realidad de una a otra persona, proceso que hace indistinguibles para los sujetos involucrados el estado de “vigilia” del “sueño”. Anafilaxis en cuanto paráglosa de “profilaxis” tiene que ver también con una dispersión alérgica de niveles de realidad de un sujeto a otro, generándose una atmósfera, entre onirismos y pesadillas, que mezcla o funde los límites entre “realidad” y “ficción” de un colectivo dado, con especial relación a los procesos de rostrificación, enmascaramiento y construcción social de la cara como artificio identificante.

como las “condiciones atmosféricas” se transmutan en su interior, y no lo hacen para provocar un ánimo apacible y tranquilo o un estimulante agradable, sino más bien para engendrar esos “pensamientos y sentimientos” de los que se diría poco si solo se los llamara pesadillas.

Por ejemplo, la idea del eterno retorno⁶⁴ es uno de esos fantasmas monstruosos e insoportables. En la carta se caracteriza *Así habló Zaratustra* como obra “libre”, indudablemente también refiriéndose a la liberación de la sobreabundancia creativa y opresiva que abrumaba a su autor. Que Nietzsche se refiera a una “alteración de la naturaleza” confirma lo apuntado respecto a esa “perturbación climática” a la que está expuesta Europa y de la cual, decíamos, es víctima privilegiada. Pero su enfermedad se debe a un “contagio” de tipo muy especial, por lo que vale la pena detenerse en las maneras como transitan las ideas en la semiosfera en paralelo a la forma como lo hacen virus o bacterias patógenas en la atmósfera como tal.

Podría decirse mucho sobre la forma como ciertas ideas eran “implantadas” o “florecían” en la mente de Nietzsche, especialmente en lo tocante al contagio o propagación de discursos⁶⁵, esta dimensión de contagio de ideas también es sugerente y ricamente explorada en el tomo primero de *Esferas*.

No parece impertinente en este punto traer a cuento una cita de la biografía que venimos trabajando y que corresponde al *Diario de enfermos* de Basilea, cuando Nietzsche es internado allí ya con posterioridad a su colapso mental en enero de 1889: “el paciente llega al centro en compañía de los profesores Overbeck y Miescher.

64 A ello nos hemos referido en el primer capítulo que hablaba de bestialidad y temporalidad, un gigantesco híbrido insoportable, entre animal ciclópeo y puro monstruo crónico a-cronológico.

65 En la película *Inception* de 2010 [traducida como *El origen*] con Leonardo di Caprio y Marion Cotillard, en la mente de ella es “instalada”, “invaginada”, “insaculada” o “sembrada” (propiamente inducida y mejor contagiada) la idea de la irrealdad de todos los mundos. Como un asunto de anafilaxis onírica (ver nota 4), espionaje de sueños o modo de influir en la mente de alguien (a partir de la manipulación sutil o descarnada de su inconsciente o subconsciente) esta técnica conecta con una preocupación investigativa acerca de las maneras como cualquier individuo adquiere, toma consciencia e incluso se convierte en reproductor o transmisor de ciertas “ideas” y formas de ver el mundo.

Como la circulación de *memes* de la que habla Kalle Lasn entre otros (cf. *Culture Jamming*, traducido como “Sabotaje cultural”, Editorial Viejo Topo), estamos en presencia de un ir y venir de “verdades”, imágenes o trozos de información en la semiosfera, registro de lo simbólico o medioambiente cultural en que viven los seres humanos. El énfasis está en la velocidad y modos específicos de propagación de ciertas ideas, actuando a veces como una verdadera plaga o pandemia, sobre todo las referidas a la inconsistencia última de cualquier noción consolidada de “realidad” o “mundo”, así como de “individuo”, “sujeto” o “yo” que quiera darse por descontada.

El reciente film de Steven Soderbergh (2011) *Contagio* con Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Laurence Fishburne, Jude Law y Kate Winslet, deja intuir algunos aspectos de esta problemática, con especial agudeza a partir del eslogan de la película que habla del contagio del *miedo*, aún antes que del virus murciélago-porcino-humanoide que lamentablemente fracasa en destruir a la especie humana. En *Inception* vale la pena rescatar igualmente la frase según la cual nada es más contagioso o resistente que una “idea” bien implantada en la mente de alguien o suficientemente arraigada en el sistema de creencias de las personas, incluso superando al más tenaz o recalcitrante “virus”, bacteria o agente patógeno. El interés está puesto en la equiparación entre virus e ideas, así como entre la propagación incontrolada de una enfermedad y de ciertas opiniones o creencias fundamentales para cualquier cosmovisión.

Se deja conducir sin resistencia hasta el departamento, en el camino hasta allí lamenta que tengamos aquí tan mal tiempo, dice: mañana haré el tiempo más hermoso para vosotros, buenas gentes” (Ross, 1994, p. 828).

El tono de la anterior cita pone en relación directa con esa tragicómica megalomanía del último periodo lúcido de Nietzsche. Como un dios del clima omnipotente y patético, interno en un sanatorio pero creyéndose el anticristo o Dioniso mismo, allí salta a la vista y al olfato que sus pretensiones proféticas y divinizantes no solo abarcaban el tiempo atmosférico, sino especialmente ese clima o aire espiritual o semiótico en los términos referidos.

Ha dicho Peter Sloterdijk sobre esto: “En un arrebató humorístico, Nietzsche, por su condición anormalmente sensible a la atmósfera, se ofrecía a sí mismo como posible objeto de muestra en la exposición de la electricidad en París, en 1881, como instrumento, digamos, patafísico de medida de tensión” (Sloterdijk, 2009b, p. 105).

Nietzsche como instrumento “patafísico” de la temporalidad diagnosticaría una alteración atmoterrorista como las que describe Sloterdijk en la introducción al tercer volumen de *Esferas*, y de la cual se hablaba un poco más arriba. Ese libro ya no considera la micro o la macroesferología, sino que en consonancia con la metáfora de la “espuma” se aventura en una “esferología plural”, de este tránsito su autor ha dicho: “en cada una de sus tres partes, este tratado sobre esferas como potencias de forma conformadoras de mundo intenta hablar del mundo actual sin inocencia” (Sloterdijk, 2009, p. 79).

Sin inocencia en cuanto se discute sin acudir a algún metarrelato o referente último en un mundo aún nucleado por la idea de dios o alguno de sus secularizados sucedáneos. La expresión “atmo-terrorismo” es acuñada por Sloterdijk en *Esferas III* para titular una incursión brillante y sugestiva en la historia de las ideas del siglo XX. Se refiere a los desastres generados por la manipulación de armas que ya no buscan destruir directamente el cuerpo del enemigo, sino que hacen irrespirable su atmósfera, haciendo explícito algo que siempre se dio por descontado: el contexto respiratorio de los seres humanos.

Estudiando la emergencia de las armas químicas y biológicas durante la primera gran guerra y posteriormente su uso estratégico en la Segunda Guerra Mundial, Sloterdijk despliega un escenario de horrores atmosféricos sin fin, casi como el resultado y la concreción material de los presagios de Nietzsche, en relación con estos temas:

Pero lo que significan aire, clima, medio respiratorio y atmósfera, tanto en el sentido micro como climatológico y, sobre todo, desde el punto de vista teórico-cultural y mediático, solo puede experimentarse tras el recorrido por los modos y niveles de las prácticas exterminadoras atmoterroristas durante el siglo XX, y ahora ya puede reconocerse que el siglo XXI avanza hacia nuevas manifestaciones al respecto. (Sloterdijk, 2009b, p. 105)

La descripción de los llamados “aerimotos” o terremotos de aire generados por el hombre en las contiendas mundiales del siglo XX, constituye un material inestimable en una consideración acerca de las manipulaciones del entorno respiratorio de los seres humanos:

En estos campos se desarrollaron atmotécnicas concretas, sin las que no serían imaginables formas modernas de existencia tanto en contextos urbanos como rurales: la popularización de los antes lujosos y señoriales parasoles y paraguas; la instalación de calefacción y ventilación en casas privadas y grandes edificios; la regulación artificial de temperatura y humedad del aire en salas de estar y almacenes; la colocación de neveras en viviendas y la implantación de cámaras frigoríficas fijas o móviles para el transporte y la conservación de alimentos; la política de higiene del aire para entornos laborales en fábricas, minas y edificios de oficinas, y finalmente, la modificación aromático-técnica de la atmósfera, con la que se cumple el tránsito al air design agresivo. (Sloterdijk, 2009b, p. 140)

Este *air design* es el que nos importa aquí, rastreando su genealogía hasta la nariz y los pulmones de Friedrich Nietzsche, desde el registro climático al propiamente simbólico o espiritual, también nos referimos a la polisemia del vocablo “tiempo” para significar un enrarecimiento generalizado en el entorno del ser humano.

Esto implica también la instauración de un modo de temporalidad particular, una linealidad cronológica de diseño, artificiosa, ligada a las condiciones y procesos productivos del capitalismo, en tránsito del capitalismo industrial que olfateó Nietzsche y que lo asqueó más allá de toda medida. Hasta llegar a este capitalismo globalizado que Sloterdijk sitúa en un magma de espumas descentradas pero que sigue rendido a los cronogramas y formas de concepción de la temporalidad del acelerado proceso de producción, distribución y consumo del capitalismo actual, en el que se respira literalmente “aire de diseño”:

El air design se presenta “frente” al aire en una postura de fuerza práctica. Recoge el relevo de la actitud defensiva, higiénicamente motivada, de la preocupación por el “mantenimiento de la pureza del aire” y somete el aire tematizado a un programa positivo, que lo que propone, en cierto modo, es la continuación del uso privado del perfume por medios públicos. (Sloterdijk, 2009b, p. 141)

Ya Alain Corbin había llamado la atención en *El perfume y el miasma* (Corbin, 2002), acerca de las condiciones históricas de elaboración de la sensibilidad olfativa, donde un hito clave lo señala la novela *El Perfume* (Süskind, 2010) que recrea en medio de la Francia prerrevolucionaria esta sensibilidad siguiendo los avatares de un oscuro, monstruoso pero maravilloso personaje, Jean Baptiste Grenouille. Dotado de un olfato prodigioso y excepcional, el antihéroe respira un aire particularmente cargado, a través del cual también se hacen explícitas estas condiciones atmosféricas, estos “aires” artificialmente controlados:

El *air design* apunta inmediatamente a la modificación del estado de ánimo en los usuarios del espacio aéreo; con ello sirve al fin declarado de retener en un lugar a los transeúntes del aire, imponiéndoles —inducidos por el olor— ciertas situaciones agradablemente, con el fin de provocar en ellos una mayor asimilación al producto y disposición de compra. (Sloterdijk, 2009b, pp. 141-142)

Habitantes de este habitáculo semiosférico como burbuja existencial que se propaga como espuma amorfa, sin recurso a un centro abrigador, desposeídos de cualquier horizonte sagrado como es propio de esa “muerte de dios” de la que tantas y tan lúcidas consecuencias extrajo Nietzsche, estos personajes y en general todos son sujetos de esta modernidad atmo-diseñada se ven abocados a un mundo de respirabilidad difícil y dirigida.

Allí donde por vez primera se tematiza la atmósfera en cuanto arma, o al menos como artificio para inducir conductas ligadas a la consolidación de la sociedad de hiperconsumo actual, de ser un “sentido” subordinado a la vista como horizonte sensorial dominante, el olfato se revela como instancia vital absolutamente clave allí donde su asociación biológica con el “instinto animal” es innegable.

Desde esta nueva perspectiva o angulación olfativa se pueden leer los acontecimientos históricos de un modo distinto: porque incluso a nivel del lenguaje expresiones como “punto de vista” constantemente privilegian la visualidad como ámbito perceptivo. En consecuencia, se carece de expresiones que hagan lo mismo desde el olfato, una historiografía atenta a esta dimensión se complacería en analizar los modos históricos de fabricación de las atmósferas y los coeficientes de respirabilidad tanto simbólicos como físicos que les son propios, las estrategias atmo-terroristas y atmo-imaginativas para darle consistencia a una visión del mundo en particular.

Las ideas contenidas en el tercer tomo de *Esferas* avanzan justo en esa dirección, se desarrolla una historiografía atmo-sismo-gráfica, significando con esta alambicada pero gráfica expresión el desarrollo de una perspectiva de la temporalidad como olfato de la temporalidad, como una investigación que desconfía de las imágenes globales y se interesa por los airecillos minúsculos que se inducen a los sujetos en un momento histórico dado, se dice “airecillos” al situarse cerca del aire y atmósfera del genealogista atento a los detalles mínimos, a las variaciones infinitesimales o a los contextos descuidados en abordajes investigativos tradicionales.

El prefijo “Atmo” extiende (o incluso “propaga”) su constelación semántica a lo largo y a lo ancho del aire en una atención e hipersensibilidad casi nietzscheana sobre esos aspectos, es decir, rozando lo patológico y aniquilante; la raíz “sismo” es introducida en contraste con la preferencia por metáforas vaporosas e inasibles para señalar las consecuencias sobre la configuración del entorno “terrestre” que tiene el *air design* y las manipulaciones semio-atmosféricas.

Es la idea más concreta de lo real la que se encuentra implicada aquí, una “atmo-sismo-grafía” conjuga estos aspectos con una preferencia historiográfica por el diseño de esferas en horizontes vitales dados, un magnetismo por los modos de generación de la idea de espacio y los hábitats concomitantes, una escritura que exhibe sus ritmos inhaladores y exhaladores, en lugar de dar por descontado esos aspectos.

La atmo-sismografía sobre-expone estos elementos también como una forma de desnudar el mecanismo de la escritura al mostrar el lugar de configuración del relato histórico, la atmósfera más subjetiva que les dio origen, pero sin descuidar el entorno como climatología de ideas y creencias en que se desarrolla.

Esta historiografía de esferas explora los modos de confección de la idea de temporalidad, como se ha intentado hacer a lo largo de este libro respecto a Nietzsche y su personaje Zaratustra. Pesquisando también por el armado de entornos que despliegan sus microclimas, sus vórtices y configuraciones meteorológicas de ideas, de referentes como la temporalidad y la espacialidad que son generados, como en una probeta, en ambientes artificiales que luego se toman por inamovibles.

Como si la escritura de la narrativa histórica diera cuenta de horizontes estables y no de los procesos a través de los cuales cobra consistencia, atmosférica consistencia, una cierta imagen del mundo, un horizonte existencial dado. La historia es un mecanismo más en la configuración de esferas habitables que producen dinámicas ambientales que les son propias. Un ejemplo de lo anterior, y ya respecto a la sociedad de hiper-consumo actual, está expresado en este apartado de la obra de Sloterdijk que venimos trabajando:

Por la configuración de entornos respiratorios mediante aire psicoactivo de diseño —especialmente en shopping malls, pero también en clínicas, ferias, centros de conferencias, hoteles, mundos de vivencias, centros de health y wellness, cabinas de pasajeros y lugares semejantes— el principio de la arquitectura interior se amplía al mundo de la vida, al environment de gas y aroma, que de otro modo permanece inadvertido. (Sloterdijk, 2009b, p. 142)

Siguiendo estos aires es posible decir que lo que se intenta aquí es una suerte de atmo-biografía de Friedrich Nietzsche. Si Sloterdijk puede hablar de “aire psicoactivo de diseño” es porque ha percibido un olor peculiar, un airecillo psicoactivo en cuanto re-acondicionador de las posibilidades perceptivas humanas al ingresar a ciertos entornos, el aire como *pharmakon*, como psicoalterante o espacio capaz de dibujar y redibujar la imagen del mundo y de sí mismos que manejan los sujetos involucrados en esos ambientes.

Tal como ocurrió a Nietzsche a finales del siglo XIX en Europa, esa alteración le costó la vida y el equilibrio bio-síquico, como ha sido señalado a lo largo de estas líneas, Nietzsche sufrió hasta lo indecible las condiciones ambientales y climatológicas. Su “environment” lo vitalizaba y aniquilaba al tiempo, con cada bocanada lo hacía vivir y

le inducía psicoactivamente un entorno malsano y asfixiante, una realidad de diseño en cuanto maqueta semiótica y existencial que acabó hundiéndolo en el desgarró más profundo de la psicosis y la pesadilla, pero que en todo caso le proporcionaba el oxígeno sin el que no habría escrito ni la primera línea de su obra.

De nuevo la ambigüedad consustancial de la voz *pharmakon* es orientadora. Por ello es posible afirmar que el entorno engulló a Nietzsche, su medioambiente lo nutrió y lo tragó en el lapso tortuoso de su vida, en claro contraste con la emergencia de algún horizonte ético y normativo sobre estos aspectos: “el primer mandamiento de la odor-ética emergente reza: aditivos de esencias al espacio no pueden ser utilizados para ocultar tras una máscara olfativa sustancias nocivas u olores negativos presentes” (Sloterdijk, 2009b, p. 142).

Sin embargo, según la correspondencia analizada y los apartes del Zaratustra aquí trabajados, tal nocividad y toxicidad sería lo que minó la salud física y mental de Nietzsche, quien prefiguró el tránsito a una “sociedad-odor-hedonista” como la que actualmente vivimos.

Se trata de un entorno hostil a sensibilidades críticas que desaprobaban a todo pulmón, a costa de su propio aparato respiratorio, su salud y el equilibrio psíquico, el establecimiento de un mundo de comercialización atmosférica de las vivencias:

El subtrend hacia la “sociedad-odor-hedonista” se encuadra en la tendencia primaria de la sociedad de consumo al desarrollo de mercados de vivencias y “escenas”, en los que se ponen a disposición atmósferas, como situaciones generales compuestas de estímulos, signos y oportunidades de contacto (Sloterdijk, 2009b, p. 142).

Este pesimista diagnóstico solo es posible en un tipo de investigación atmo-sismo-gráfica como la que se aventuró caracterizar un poco más arriba, una historiografía odor-sensitiva, donde el ejemplo de Nietzsche es bastante aleccionador respecto de la temporalidad y climatología como configuraciones de una voluntad de poder que entra en ciertos devenires históricos, semiosféricamente acotados.

Se instauran “aires” capaces de focalizar la percepción determinándola fatalmente hacia el consumo, por ejemplo, pero igualmente capaces de desacomodar el horizonte perceptivo y sensible según se administren perfumes ideológicos y otros cosmetizantes neumáticos en la atmósfera. La temporalidad es aquí espacio de coexistencia y sucesión de situaciones fabricadas ex profeso, esferas, *happenings* existenciales como manufactura y combinación de “estímulos, signos y oportunidades de contacto”, revelando estrategias de confección de la espacialidad (atmosférica y semiológica) que deben ser analizadas históricamente.

4.2.2 Klaus Schulze y su pieza “Friedrich Nietzsche”



Carátula del disco X de Schulze

Los medios a través de los cuales la música electrónica de los años setenta y en particular el compositor alemán Klaus Schulze (1947), como pionero en el género, *crean una atmósfera* serán la consideración central de este apartado. Siempre inspirados por la sensibilidad de Peter Sloterdijk por estos aspectos en su trilogía *Esferas*, como ha sido caracterizada anteriormente.

En el documento sonoro “Friedrich Nietzsche”, perteneciente al trabajo X (titulado así por ser su décima obra, lanzado en 1978), se escucha en primer término un fondo sintetizado que evoca a partir de su tono una espacialidad ampliada. Destaca la ausencia de lírica o letra que pudiera situar al oyente respecto a alguna obra particular del filósofo del eterno retorno.

La apertura del tema se hace pausadamente, los secuenciadores repiten estructuras rítmicas con variaciones progresivas, después de los primeros cuatro minutos aparece la percusión acompañando el desarrollo del tema musical, emuladores de voces se van sumando en un *crescendo* que intensifica la espacialidad ampliada y propiamente “cósmica” que caracteriza a estos pioneros de la música electrónica.

A la par de grupos como Tangerine Dream o Ash Ra Tempel (de los cuales formó parte Klaus Schulze), se hace uso de las nuevas tecnologías en el homenaje sonoro realizado a varios escritores y personajes alemanes en su obra X, a la que pertenece el *track* seleccionado. En este trabajo en particular destaca enseguida el intento no de representar conceptos o ideas de la obra de Nietzsche, sino de *recrear espaciot-genéticamente su atmósfera*. Es decir, la música no es ilustración de un trasfondo discursivo, sino que ella misma sonoriza la intraductibilidad de conceptos como el de “super-hombre” o “eterno retorno” en el lenguaje formal de la música. La extensión del corte (24 minutos y 14 segundos), en una época dominada por la tecnología de los discos de acetato, o *longplays* (LP), era el máximo que podría abarcarse. Para la

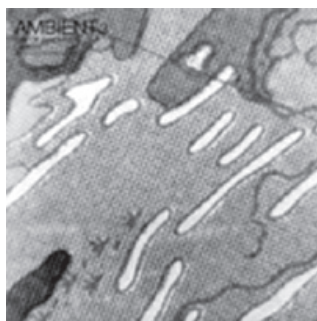
época de gestación de esta pieza, la tecnología en materia de soporte y registro de la obra solo permitía tal duración. Conocedores de trabajos posteriores del mismo Schulze que alcanzan (cada corte o *track*) incluso una hora de duración, imaginamos que la pretensión del músico, como por otra parte es una característica de la música *ambient* en general, es rebasar las longitudes tradicionales.

El *track* “Friedrich Nietzsche” se debate en una contradicción propia del desarrollo histórico de este género, por una parte, la construcción elaborada de capas sonoras que reclaman una escucha atenta, y por otra el intento de construir músicas que pasen desapercibidas, obras “discretas” en el sentido que Brian Eno dará a esa expresión.

Casi como el aire que se respira y que si no es tóxico o venenoso debe pasar desapercibido como tal, así estas músicas tienen la pretensión de crear un ambiente en el que se noten al mínimo: la “discreción” o sutileza será una característica nodal. Aquí se encuentra un puente de relación con el minimalismo en música, de la mano de La Monte Young la confección de tapices sonoros verdaderamente monumentales donde las variaciones tonales son *mínimas o inexistentes*.

Una atmósfera sonora que se destaca por no querer destacarse o ser notada directamente. Allí se cifra su potencial sico-acústico, en la construcción de rítmicas de las que no se da cuenta el oyente (al menos de manera directa) y que intervienen decisivamente en la generación de un estado de ánimo específico o incluso de un tipo de “consciencia” o forma de percepción particular.

De ahí la paradoja: las melodías se revelan *y se ocultan* simultáneamente, en apoyo de la anterior idea no solo se encuentra la duración temporal de las piezas, que sería difícil oír prestándoles exclusiva atención, sino la *forma de tejimiento* a partir de repeticiones que hipnóticamente envuelven al oyente. Siempre con un fondo sintetizado de alcances muy amplios: el oído se percata de lo que oye a la vez que lo deja de oír como tal y se sumerge en honduras abisales. Quizá iniciando investigaciones sobre el alcance subliminal de los estímulos sonoros, la *ambient music* desnuda los mecanismos y las técnicas por las cuales los sujetos son afectados de maneras específicas según el ambiente sonoro en que se hallen inmersos.



Brian Eno, Carátula de la Obra Ambient 3. Editions EG, 1980.

La circunstancia histórica de surgimiento de esta tendencia está ligada a la masificación en el uso de sustancias capaces de alterar la percepción, o sustancias sicoactivas, en el contexto más amplio del *jipismo* (décadas del sesenta y setenta del siglo pasado). Por ello, se conectan sensibilidades como la de Schulze con la pretensión de ampliar los límites de la percepción, las fronteras culturales y sociales asignadas a los sentidos, el índice de significados asociados al hecho de estar conscientes.

De tal manera, no parece antojadiza o caprichosa la elección de Nietzsche como un referente para Klaus Schulze. En el mismo sentido de lo anteriormente expuesto, la obra de Nietzsche se ubica en un intento por romper condicionamientos morales y tablas de valores anquilosadas. Expresar ese “anhelo de infinito” como gustaba decir Charles Baudelaire en *Los paraísos artificiales*, es la meta de esta música, propiciar la sensación de “viaje”, de abandonar las ataduras perceptivas que capturan la consciencia y catapultarla hacia esferas ignotas.

Se ha dicho que es preferible o recomendable oír estas obras con auriculares, el uso de audífonos se situaría en el primer polo de la escucha arriba señalada, es decir, en la atención necesaria para captar la complejidad de los diseños sonoros que se despliegan, “desconectando” la percepción de otros estímulos.

Pero si esto es cierto no lo es menos que reproducir este corte a un volumen moderado o bajo crea un decorado que no afecta directamente la consciencia sino que “discretamente” la modela, las vibraciones se yuxtaponen con la rutina de realizar al mismo tiempo tareas distintas a la escucha. Recordamos en este punto las frases de *Así habló Zaratustra*, ya comentadas en anteriores capítulos, en que se señalaba que no eran los pensamientos retumbantes los que dirigían el mundo, sino los asordinaos y menos obvios.

Lejos de aplaudir discusiones ruidosas y medios exacerbados o gesticulantes para comunicar sus ideas, Zaratustra invoca pensamientos que caminan con “pies de paloma”, es decir, los más sutiles. Por eso, se hacía tanto énfasis en el episodio de Zaratustra con su señora más irritada e ineludible: una “voz de fino silencio”, como el inexpresable y siempre elusivo pensamiento del eterno retorno, que no hace alharaca ni aspaviento.

A diferencia de lo que actualmente se publicita en los medios masivos de comunicación, las ideas de Nietzsche, como los fondos siderales de la música de Schulze, aman la ligereza y se deleitan en lo más tenue, allí donde la potencia de estas ideas radica menos en la tortuosa visibilidad de sus premisas, o en el volumen ensordecedor de su mensaje, como es claro en las estrategias de *marketing* de las consciencias propias de esta sociedad de hiper-consumo, sino que se nutren del misterio y el secreto que siempre las aureola.

De cierta manera, estas músicas son un homenaje a esa selectividad no vocinglera ni evidente que Nietzsche reclamaba para sus lectores. De la mano de compositores como Brian Eno, puede verse que una de las premisas de la

música *ambient* es justamente esa, la condensación o adensamiento progresivo de materiales sonoros mínimos.

Son capas que no conmueven la atmósfera o los espacios de resonancia de manera brusca o agresiva, sino que al revés, se complacen en una estética suspendida que no se nota a la primera escucha. Por eso, se hablaba de “secreto” unas líneas más arriba, no en referencia a un contenido claro pero oculto tras una máscara o estructura envolvente o disimuladora, sino que *el secreto es la forma misma* que disuelve rítmicamente cualquier contenido fijo.

Tal como quería Nietzsche al transvalorar la distinción entre esencia y apariencia, lo que hay (y que se escucha en últimas en toda música) pero con especial énfasis en los desarrollos y propuestas del *ambient music*, es una indefinición entre forma y contenido. Lejos de comunicar un mensaje que podría distorsionarse en el proceso comunicativo, la música de Klaus Schulze fabrica una neblina que indistingue los significados que pudieran asociarse a sus melodías.

En un juego infinito de apariencias, se superponen niveles sonoros que fabrican cada cual un túnel de realidad propio, una seguidilla o encadenamiento de ambientes del cual ninguno es más verdadero o “esencial” que otro, sino que se suceden según el despliegue de una estética modal atmosférica.

Así se retorna a la preocupación medular de músicos como Klaus Schulze: la *modelización del ambiente*, la atmósfera no es solo el medio de expresión o de propagación de las ondas sonoras, sino que es *el motivo* mismo por el que se componen sus obras. Si bien toda música crea un efecto perceptivo propio, que ambienta estados de ánimo, ideas, sentimientos o significados sociales particulares, es con la música *ambient* y por efecto de su truculencia técnica y electrónica que tales ambientes se vuelven el centro de preocupación.

Los modos de construir tales efectos ambientales son sobre-expuestos aquí, abordados de manera explícita, en particular buscando hacer una reflexión sobre el tipo de ambiente acelerado y sobre-saturado que domina por cuenta de las músicas más comerciales. Así como se habla de una contaminación del ambiente físico, también el paisaje sonoro se halla relleno y redundante de ruido, por ello, la generación de capas de sonido lento, suspendido, evocador de “viajes” quizá cósmicos, menos enrarecidos o tal vez sugerentes de otros “niveles de realidad” es una búsqueda de estos compositores.

Aunque no es el caso específico de la pieza “Friedrich Nietzsche”, que aún mantiene una rítmica reconocible, manifiesta en la percusión, en obras de grupos electrónicos como *Tangerine Dream* o en la propuesta de autores minimalistas como Terri Riley o el mismo Steve Reich, se explora un rebasamiento de cualquier rítmica, una liberación del *beat*, por lo que el efecto de ingravidez es aún mayor.

Esto se dice para fortalecer la conexión entre la búsqueda filosófica de Nietzsche, donde la estética y la música en especial son relevantes, y la obra de Klaus Schulze

como pionero de la corriente electrónica y ambiental. Tal relevancia es apreciable si se siguen las ideas que acerca de las configuraciones de la “voluntad de poder” obsesionó a Nietzsche. Allí donde la “redención” solo es pensable en términos estéticos, como consecuencia de la labor creadora del genio, del artista que desdibuja y extralimita los umbrales perceptivos históricamente dados.

De acuerdo a los postulados y en el sentido de la búsqueda de tendencias como la música ambiental, electrónica o minimalista, el compromiso apolíneo dionisiaco halla así horizontes de nuevos frágiles equilibrios. Si partimos de la comprensión nietzscheana de la estética y la música como formas de configurar históricamente el magma atemporal de la voluntad de poder, un documento o fuente sonora como el que aquí analizamos resulta clave en este proceso. Klaus Schulze, desde este enfoque, no pretende representar un libreto filosófico subyacente, sino presentar en nuevos lenguajes una atmósfera particular, menos o más enrarecida de acuerdo a la perspectiva de escucha que se asuma.

La pieza “Friedrich Nietzsche” se desenvuelve sin referencia a un núcleo semántico dado, ambienta un recorrido filosófico que nos resistimos a ubicar linealmente, como quien ve en el comienzo de la pieza alusiones a *El nacimiento de la tragedia* y al final de ella a los últimos libros del filósofo. Tampoco se interpreta el desarrollo de la obra a partir de la biografía de Nietzsche, allí donde las melodías y los compases finales tendrían obligatoriamente que referirse a su colapso mental y posterior estado catatónico por más de una década.

Es interesante en esta música el intento de *hacer resonar* críticas de Nietzsche a la diada “esencia-apariencia” *al oírlas*. A partir del intento melódico y propiamente *atmosférico* de Schulze, el “espíritu de la música”, extraído del argumento del *Nacimiento de la tragedia*, posibilita la “des-individualización” dionisiaca que inspiró la aparición de la Tragedia en un momento histórico determinado, alrededor del siglo VI a. C. Abandonados al frenesí dionisiaco, la rítmica electrónica de Schulze nos lleva lejos de los bordes identitarios cotidianos, pero contenidos en estructuras rítmicas se experimenta también el refrenamiento apolíneo.

Es clave el desplazamiento de la atmósfera como *efecto*, a la atmósfera como punto de partida que se aprecia en estas músicas. Es decir, la escenificación de los mecanismos de fabricación de un *aire* o tonada específico, que pretende evocar las ideas filosóficas de Nietzsche sí, pero que también las transvalora en horizontes perceptivos más amplios, como ocurre con la ya clásica pieza de Richard Strauss “Así habló Zaratustra”, immortalizada como *soundtrack* de la película de Stanley Kubrick *2001: Odisea del Espacio* y de la cual se hablará con detalle en el siguiente apartado.

Es en los compases de la obra de Strauss y por obra de una empatía a-causal y dionisiaca, que se siente el alcance y la dimensión de ideas como la de “super-hombre”. El efecto de grandiosidad y sentido de lo sublime es indiscutible, de la misma forma, músicos experimentales como Klaus Schulze se ocupan de transmitir esas sensaciones,

no intelectualizando conceptos o líneas argumentales, sino conmoviendo la escucha al *hacer respirar* su atmósfera expandida, secuenciada y quizá monótona, pero interesada en explorar y exhibir el mecanismo mismo de su entramado.

Históricamente los modos de percepción entran en devenir, la plantilla de la sensibilidad conoce giros, torcimientos y derivas raras. Implicando recursos tecnológicos impensables en la época de escritura de *Así habló Zaratustra*, la electrónica generativa de Klaus Schulze condensa una atmósfera peculiar, induce sico-acústicamente un tipo de consciencia distinta, rarifica el medio ambiente simbólico y sonoro determinado comercialmente por exigencias de duración y de complacencia a ciertos patrones sensibles.

Aquí se explora más allá de ellos, se extralimitan las asignaciones históricas de significado a los estímulos sonoros, dando origen a lo que ya en la segunda década del siglo XXI será el *dark ambient*, la electrónica profunda y los *drones* que continúan estas líneas de exploración muy alejados de las pobres exigencias de un horizonte musical rendido a los avatares del mercado y de la fabricación masiva de “gustos”.

Vale la pena decir en este punto que las músicas inductoras de “trance”, que propician la des-individualización o que emborronan o cuestionan los límites identitarios no son exclusivamente aquellas alejadas de parámetros comerciales o mercantiles. Así como una crítica de Nietzsche a Wagner era la masificación espectacular de sus obras, asimismo la cultura de masas actual también genera atmósferas hipnotizantes que facilitan un tipo de control social particular.

Una fuente de profundo desacuerdo entre Nietzsche y Wagner fue el giro que este último hizo hacia la masificación de su arte, recurriendo a íconos y simbologías hundidas profundamente en las tradiciones populares de los pueblos germánicos. Incluso sonorizando alegorías de tipo cristiano como la que tanto repudió Nietzsche en la ópera *Parsifal*. Para el autor de la voluntad de poder el manejo de un grupo cada vez más numeroso de oyentes y seguidores incondicionales por parte de Wagner, y ejemplificado en las peregrinaciones a Bayreuth como lugar sacrosanto de realización de los festivales musicales, resultó inaceptable.

Sin pretender discutir aspectos técnicos de la “obra de arte total” wagneriana, es claro que los efectos de fascinación que esta ejercía no pasaron desapercibidos para Nietzsche, siempre rebelde a cualquier forma de moral de rebaño, así esta asumiera el ropaje de una germanofilia sin disimulo. Lo anterior para señalar que si bien la música o el “devenir música” como gustaban decir Deleuze y Guattari refiriéndose a estos asuntos, puede potenciar líneas de fuga y “desterritorializaciones” respecto a condicionamientos y formas de pensar históricamente consolidadas, también es posible que den lugar a “re-territorializaciones” brutales y aniquilantes, hecho apreciable en la preferencia de los regímenes totalitarios a los ritmos y percusiones marciales.

El arte de conducir a las masas conoce en la música un aliado excepcional. Para una consideración histórica de los modos de generar asentimiento colectivo estas

reflexiones son claves, ya que con las denuncias de Nietzsche expresadas en obras tardías como “Nietzsche contra Wagner” y “El caso Wagner” (Nietzsche, 2002) en las últimas décadas del siglo XIX, se está en capacidad de emprender una genealogía de los *mecanismos de fascinación sonora* que operan en regímenes totalitarios, pero también en menor medida en todo régimen o sistema político.

Lo que se intentó hacer en este apartado fue explorar algunas posibilidades interpretativas siguiendo el rastro de una obra electrónica considerada fundante del compositor Klaus Schulze, pero sin perder de vista —ni dejar de oír— que el uso de la música como forma de crear consensos e inducir aceptación irrestricta e incluso “ciega” a un sistema de ideas es innegable.

Así como la ya aludida pretensión de la música *ambient* y minimal es enriquecer la atmósfera y posibilitar paréntesis en la continuidad perceptiva dada por descontado, también, y como consecuencia del *fármakon* que es la música, es posible consolidar aspectos unanimistas o derivas fascistas a través de ella, robusteciendo y acrisolando la significación del más pobre sentido común, al hacer uso calculado de los estímulos sonoros.

4.2.3. Arte minimalista, creación de atmósferas y escritura de la Historia



La pieza minimalista por excelencia es el monolito negro que aparece en la película 2001: *Odisea del Espacio*⁶⁶. Una figura misteriosa y ambigua cuyo papel tanto en la cinta como en la tetralogía de las Odiseas del escritor inglés de ciencia ficción Arthur C. Clarke es clave.

66 Los fotogramas que se muestran en las páginas a continuación fueron tomados del blog *Verdad y Elección* (<http://goo.gl/gHC3Pf>).

Un paralelepípedo brota de la noche a la mañana induciendo cambios perceptivos en los simios pre-homínidos que reciben su influencia. Dejando de lado los aspectos atmo-terroristas o des-constructores esféricos en medioambientes simbólicos abordados quizá en el excuso “Un airecillo minúsculo”, en este acápite se quieren maridar algunas reflexiones sobre el arte minimalista entrando en una particular esfera de resonancia con las ideas expuestas sobre los “receptáculos autógenos” de Peter Sloterdijk.

La losa negra ha sido interpretada como una lápida, tal como explícitamente se hace en la tercera novela de la serie, 2061: *Odisea tres*. En medio de la multiplicidad de elucubraciones que pueden hacerse, aquí interesa conjugar tales líneas de análisis con estas enigmáticas frases del apartado “De las mil metas y de la única meta” de la primera parte de *Así habló Zaratustra*: “Una tabla de valores está suspendida sobre cada pueblo. Mira, es la tabla de sus superaciones, mira, es la voz de su voluntad de poder” (Nietzsche, 2006, p. 99).

La dureza e inmutabilidad del monolito permiten relacionarlo con las tablas de valores, incuestionablemente puestas allí y aureoladas con un misterio inexpugnable. La tarea del genealogista será *romper* tales monolitos, tales petrificaciones que simbolizan maneras cristalizadas de darle sentido a los acontecimientos. Esto es explícito en el apartado “De las tablas viejas y nuevas” de la tercera parte del *Zaratustra*, donde varios numerales terminan con la conminación a quebrar esos límites normativos:

¿No hay en toda vida misma — robo y asesinato? Y por el hecho de llamar santas a tales palabras, ¿no se asesinó — a la *verdad* misma? ¿O fue una predicación de la muerte la que llamó santo a lo que hablaba en contra de toda vida y la desaconsejaba? — ¡Oh hermanos míos, romped, rompedme las viejas tablas! (Nietzsche, 2006, p. 285)

La conminación a la ruptura, enfatizada en la expresión alemana *zerbrecht, zerbrecht mir die alten Tafeln* es un llamado al cuestionamiento radical de los postulados morales que han esclerosado formas valorativas en universales categóricos como “No robarás o no matarás”. La efigie del monolito representa esas sacrosantas valoraciones, en este punto *Zaratustra* se ensaña rabiosamente contra lo que el considera un atentado a la verdad, y más que un atentado su mismo asesinato. Lo condenable no es infringir las imponentes y pétreas tablas de valores, lo gravemente condenable es establecer tales tablas como inamovibles.

Al aquietar el fluir inagotable de la voluntad de poder, pretendiendo definir de una vez y para siempre el significado y los alcances de las palabras “bueno y malo”, se está negando la vida misma en su devenir plastiforme y creativo sin fin. La imagen por excelencia de tal “asesinato” de la vida es ese monolito de dureza inexpugnable⁶⁷.

67 A lo largo de las novelas de Arthur Clarke, leemos varios intentos de penetrar el monolito con taladros de diamante y otros artificios sacados del futurismo hipertecnológico dimanante de la imaginación del escritor (no olvidemos que toda la trama narrativa ocurre en el futuro). Todas las tentativas de “quebrar” el monolito están



¿Cuál sería el papel de la historiografía en el mantenimiento de esas tablas de valores sacrosantas y anquilosadas?, ¿de qué manera las formas de enfocar y escribir la historia perpetuarían tal “asesinato de la verdad”? Aquí se considera que tanto a nivel moral, respecto al significado de lo dado por “bueno” o “malo”, como a nivel epistemológico según coordenadas de “espacio” y “tiempo” tenidas por obvias, la historiografía sería un resorte capital en la máquina de estabilización de la verdad que a juicio de Nietzsche implica su asesinato.

Muy de otro modo que lo aseverado por Keith Windschuttle en su obra historiográfica *The Killing of History*, no son los relativismos posmodernos los que ponen en peligro de muerte la idea de historia, sino que es esta idea la que implica una muerte del devenir, asfixiando y estrangulando una verdad que no se complace en una obediencia a los “hechos”, ni se agota en ser simple “correspondencia” con un cierto estado de cosas.

Contrario a la idea de los “hechos” y los contextos históricos como algo ya dados, para Nietzsche los “hechos” se manifiestan en variaciones infinitas negadas, obstaculizadas o imposibilitadas en las formas tradicionales y “modernas” de concebir y proyectar el relato histórico. El asesinato es obra de la categorización epistemológica de la noción de tiempo, por ejemplo, y no de poner al desnudo su naturaleza fabricada, inmersa en relaciones de poder que pretenden solidificarla incuestionablemente.

Condenar intentos como el nietzscheano de echar abajo esas construcciones e ídolos con “pies de barro” es continuar presa del ámbito de fascinación del que surgieron las formas habituales de considerar la temporalidad. Lo que sí habría que rechazar y execrar enérgicamente es la contención del flujo interpretativo que luego se escandaliza cuando algún “relativismo” exhibe el carácter ficticio de las nociones de “verdad”, “bondad”, “maldad” e incluso “tiempo” y “espacio”.

condenadas a un frustrante fracaso. Que se halla visto en él una lápida va en el sentido de un “deceso” del devenir y la verdad como devenir, un símbolo de muerte, de aniquilación de lo desbordante y peligroso de la vida como siempre movediza voluntad de poder.



Sin embargo, a pesar del tono empleado, no es suficiente la negación descarnada de las imposturas y ficcionalizaciones que configuran nuestra noción de “tiempo histórico”. Recordando lo dicho a propósito de la lectura sloterdijkeana de la dicotomía “apolíneo-dionisiaca”, el acento no está exclusivamente en la desestabilización dionisiaca, sino quizá en el arte apolíneo de encausar y encasillar ese desborde de pánico. Respecto a la noción de “asesinato de la verdad” y “configuración del tiempo histórico” que se viene analizando, esto implica también hacer una consideración sobre la importancia de la construcción monolítica de tablas y mandamientos morales.

Sin perder de vista su naturaleza siempre convencional y deudora de condiciones históricas bien particulares, pueden entenderse esas pétreas tablas como *momentáneas fijaciones de la voluntad de poder*. Dado el carácter de “ciencia ficción” de la obra *2001: Odisea del Espacio*, se trataría de comprender como una elaboración estética la construcción de esos ídolos, monolitos y esquemas categoriales, pero nunca de creer a pie juntillas o como una “realidad” las posibilidades *solo dramáticas* de tales contextos de interacción, de nuestra idea de “tiempo histórico”.

Este vendría a ser un contexto interactivo posible, un horizonte para la imaginación de líneas de fuga de temporalidad no lineal, no secuencial ni “progresiva” de acuerdo a “hechos” y acontecimientos del pasado predeterminados. Evitando así caer en la trampa de asumir el “tiempo” en cuanto meta insuperable a la que deba ceñirse el relato histórico so pena de ser calificado de “inexacto” en el mejor de los casos, o de francamente fantasioso y especulativo en el peor.

Estas líneas argumentales se mantienen dentro del magnetismo del monolito negro, por considerarlo una figura privilegiada de la autoridad ahistórica dada a los modos de considerar el pasado y los registros temporales que le son propios. De esta suerte, buena parte de las novelas de Clarke, así como la película *2001: Odisea del Espacio*, se mueven en tal dirección, el monolito bautizado como TMA 1⁶⁸ (de

68 Al final de la primera novela a parece un segundo monolito flotando inconmensurablemente en el espacio (también en la misteriosa habitación a la que fantasmalmente ingresa David Bowman). En *2010: Odisea Dos* sobre la superficie de Europa, la luna de Júpiter, aparece otro monolito de proporciones agigantadas (llamado controvertiblemente TMA2), y luego una plaga o pululación de monolitos sobre la superficie de Júpiter acaban generando la ex-implosión que lo convierte en el segundo sol del sistema. En *3001: Odisea final*, se ha encontrado

las siglas en Inglés *Tycho Magnetic Anomaly*, encontrado en la luna en el cráter del mismo nombre) es tenido por un artefacto fabricado por inteligencias superiores o alienígenas de las que nada se sabe salvo que dejaron tal huella de su presencia⁶⁹.

Al involucrarse la trama fantástica de 2001, se descubre que el monolito es el responsable del origen de la inteligencia y propiamente de la consciencia humana, *pero su carácter minimalista es indudable*. Casi como un megalítico “ready made” sacado de la imaginería meta-irónica e irrisoria de Marcel Duchamp. Su simpleza es avasallante, aunque sus proporciones, medidas por el entonces futurista hombre del año 2001, muestran una relación de 1:4:9 (el cuadrado de los tres primeros números) muy propicia para cábalas y especulaciones numerológicas de toda índole.

Se habla de *ready-made* para recordar la vigencia del gesto crítico de Duchamp al proponer sus famosos objetos y de los cuales el más famoso es un orinal como obra de arte. Sin mayor elaboración por parte de su “creador” es la *acción de recontextualización* la que lo inviste de propiedades artísticas.

Por ello el monolito como solidificación de cierta idea de “tiempo histórico” es un excelente ejemplo de lo anterior. Casi “sacado de la manga” de un prestidigitador galáctico, o del sombrero de algún mago psico- cósmico, el monumento es venerado por los primitivos humanoides. Pero al verse como “ready made” el vertimiento de disolvente “meta-irónico” (ironía de afirmación y no de simple negación como decía Marcel Duchamp) impide por humorística esa misma veneración.

Así el famoso orinal titulado “fuente”, son objetos que cuestionan el sentido social asignado a los objetos, el arte es descontextualización de funciones obvias o ya dadas. El monolito entonces, desafía los soportes hermenéuticos habituales, como algo “ya hecho” nos hace ver que el sistema de asignación causal dado a los objetos es inestable y propicio a las líneas de fuga; hace pensar que alguien hizo algo con una función exclusiva (el orinal, el monolito) pero la percepción visionaria del artista puede desentramar otros sentidos, proponer hasta el absurdo la negación o puesta en paréntesis de las convenciones usuales⁷⁰.

¿A qué viene un paralelepípedo negro en las estepas de África hace tres millones de años?, estar “fuera de lugar” es el estatuto mismo de su presencia, como se aprecia en otras obras de artistas minimalistas del siglo XX, haber encontrado semejante mole sin manual de instrucciones, literatura o indicativo alguno de su función y procedencia, acentúa más este misterio y sobre-expone la relatividad e incluso futilidad de los intentos interpretativos de siempre.

un primer monolito en África, de seguro el protagonista de las inaugurales escenas de la versión cinematográfica de Stanley Kubrick, en esta última novela el primer monolito (TMA 1) ha sido trasladado de la luna a la sede de las Naciones Unidas en la tierra.

69 En el relato “El Centinela” publicado en la década de los cincuenta, y que según Arthur Clarke inspiró toda la saga de las odiseas y la película, el monolito tenía una forma piramidal y su función de vigía o censor extra-galáctico es insinuada por vez primera.

70 Al respecto esta frase de un artista minimalista: “Si se piensa el espacio como un sólido, mis esculturas mismas son como vacíos practicados en ese espacio” (Didi-Huberman, 1997, p. 70).

La mencionada acción re-contextualizante desnaturaliza la silueta y la semántica de los objetos, los inviste con un misterio que se burla del orden perceptivo del mundo de todos los días. Generando una risotada en la cara de quienes sostienen la inmutabilidad de los límites morales de la acción humana, pero sobre todo para quienes continúan atrapados en una noción única de “tiempo histórico”. Ya que aunque se hablaba de “tres millones de años” de antigüedad para el monolito, según se explica en la novela *2001: Odisea del Espacio*, lo cierto es que esa cifra es *una convención que tiene como propósito hacer saltar el mecanismo de las convenciones temporales mismas*.

Lo anterior queda muy claro al final de la novela (brillantemente llevado a la pantalla en la película de Stanley Kubrick): al atravesar o incluso “romper” el monolito, las tablas valorativas y la idea manufacturada históricamente de “temporalidad”, el protagonista (David Bowman) experimenta toda suerte de desarreglos cronológicos, torsiones y re-perspectivizaciones radicales en la linealidad de los acontecimientos.

En su estadía misteriosa en una habitación fantasmagórica justo al final de la cinta, oscila entre anciano y bebé, se traslada a épocas diversas y mutuamente excluyentes. Pero tal cosa es posible solo al relativizar, en el gesto de “atravesar el monolito”, el estatuto incuestionable de sus límites perceptivos.

El monolito, como los esquemas de la temporalidad, se muestra como *umbral*. Tal como se sostenía que eran solo contextos de interacción, tablados para la representación histórica de un rol y no invariantes ontológicas de ninguna clase. En este sentido, el encuadramiento valorativo que prioriza unos eventos sobre otros no es más una cárcel *sino una posibilidad*, la negrura y solidez incorruptible del monolito y la petrificación en leyes morales y gnoseológicas deja de ser absoluta y funciona como lanzadera para catapultar la percepción hacia registros cronológicos insospechados.

Resulta ineludible citar aquí, de la novela *2001: Odisea del Espacio*, la descripción del momento cumbre en que el monolito es “atravesado”: “El tiempo fluía cada vez más perezosamente [sluggishly], aproximándose a un momento de éxtasis... [Approaching a moment of stasis] como un ondulante péndulo, en el límite de su arco, helado durante un instante eterno, antes de que comience el siguiente ciclo” (Clarke, 1977, p. 241, subrayado añadido).

La frase subrayada reza en el original inglés: “seems frozen for one eternal instant”, la cual puede ser conectada con esta expresión del tercer acápite de “Las tablas viejas y nuevas” de *Así habló Zaratustra*: “hacia allí donde todo tiempo me pareció una bienaventurada burla de los instantes, donde la necesidad era la libertad misma, que jugaba bienaventuradamente con el aguijón de la libertad” (Nietzsche, 2006, p. 280)⁷¹.

Lo clave es ese atemporal momento, como en el pasaje en que la voz silenciosa habla a Zaratustra, es la *detención del flujo* de los eventos, como le ocurre al astronauta

71 La frase del original alemán es: “Wo alle Zeit mich ein seliger Hohn auf Augenblicke dünkte”, que R. J. Hollingdale traduce al inglés así: “where all time seemed to me a blissful mockery of moments”.

Bowman cuando pasa a través del monolito. Al confrontar estos pasajes que se refieren a un cambio o transmutación del eslabonamiento cronológico se nota que hay una referencia a la libertad. Zaratustra percibe ese momento como una liberación del peso de esas mismas convenciones. Así, Clarke habla de “stasis”, la cual puede revestirse del significado de “quietud” y que el traductor Antonio Ribera vierte por “éxtasis”, o sea un estado de exultación en el que las fronteras que definen la imagen constituida de mundo pierden consistencia.

La simbología del monolito estaba inicialmente ligada a la fijeza incontrovertible de la idea de tiempo, así como de la inteligencia supra-terrestre o “trans-mundana” que pudo haberlo construido. Como en los “ready-made” de Duchamp o las esculturas minimalistas, donde la pesadez del objeto habla unilateralmente de una función específica o única, pero posteriormente va a verse que esa dureza y consistencia es un “puente” hacia interpretaciones de la temporalidad liberadas del encadenamiento causal de los acontecimientos.

Muy lejos de leer estos objetos de manera acostumbrada al hacer parte de un “orden narrativo” que predetermina su función y significado, de la mano de Zaratustra la cosa es bien diferente. Como se infería al comienzo, el monolito simboliza la sacralización de las tablas de valores, la semejanza pétrea con el decálogo mosaico es clara, como “caídos del cielo” el monolito y los mandatos divinos solo pueden seguirse sin chistar, en cuanto expresión de incontrastables e inescrutables designios los homínidos y el pueblo elegido solo pueden acatar sin cuestionamiento alguno sus comandos, sus normas y la naturaleza del vínculo social que implican.

Nietzsche desmitifica esto de manera radical. Como decía la cita incluida más arriba: “Una tabla de valores está suspendida sobre cada pueblo. Mira, es la tabla de sus superaciones, mira, es la voz de su voluntad de poder” (Nietzsche, 2006, p. 99). Al hablar de “pueblos”, relativiza el valor ecuménico de los condicionamientos morales y para este caso, las ideas de temporalidad y concatenación lineal de los eventos históricos. Tales moldes de legibilidad son maquetas y “expresiones” o “voces” de su propia voluntad de poder.

Sin profundizar en el tema de las voces, por haberse trabajado en el capítulo correspondiente, pero sin olvidar la relación entre consciencia, voz y construcción identitaria —parasitaria o daimónica— según quedó dicho, resulta patente *el carácter ficticio y construido de la idea de tiempo*, pero el monolito y las tablas de valores pretenden universalizar las interpretaciones al respecto, reducirlas a algún supuesto “orden natural” o atribuir las a la inteligencia intergaláctica de seres infinitamente más evolucionados que los seres humanos.



Fuente: Meyer (2011, p. 80).

Al decir Zaratustra que se trata de la tabla de sus “superaciones” nos habla de los modos históricos como el ser humano se ha dotado a sí mismo de un horizonte interpretativo. En cuanto modos de transitar por diferentes figuraciones de la voluntad de poder, pero sin olvidar que tales tránsitos no obedecen a teleología alguna, ni se hallan inscritos en alguna causalidad transmunda, tales manifestaciones de la voluntad de poder determinan las posibilidades cognoscitivas en un cierto contexto histórico, son fantasmagorías que fabrican incontables *efectos de realidad*. Por lo anterior, considerar al monolito como obra de una consciencia super-humana sería caer presa de las fantasmagorías dimanantes de la voluntad de poder del hombre mismo.

Ahora, interesa la estética minimal de la figura porque anula los criterios usuales para otorgar sentido a los estímulos visuales. Un tanto rendido a esta fascinación, este escrito ha multiplicado las asociaciones simbólicas y la asignación de sentidos a las pinturas incluidas en otros capítulos. Pero, en sentido estricto, estas obras prohíben tales operaciones, en consonancia con los planteamientos de 2001, el monolito abre un abismo insondable, devuelve como un espejo⁷² las preguntas que se hacen sobre su naturaleza.

Del mismo modo, los artistas minimalistas callan, sus obras absorben la significación y la niegan, la transvaloran o la trasponen en una ausencia muda e indescifrable. Como verdaderos “agujeros negros” se tragan cualquier pretensión de legibilidad y hunden los intentos interpretativos en un mar de incógnitas sin solución aparente, como dice un crítico de arte: “hasta ahora, casi todos los intentos de definir

⁷² En la versión literaria de 2001, el monolito es transparente, irisado de bordes indistinguibles, solo posteriormente se inflama de fantasmagorías y simetrías especulares poligométricas dignas de la imaginación del siconauta más avezado, es decir, en el monolito translúcido van a dibujarse unas figuras muy asimilables a las descritas por los místicos o quienes han tenido experiencias con sicoactivos, fármacos o “enteógenos”.

el arte minimalista se han basado, sobre todo, en el análisis de similitudes formales, por ejemplo, un lenguaje de formas reducidas, el carácter serial, el método de composición no relacional, el uso de nuevos materiales industriales prefabricados y la aplicación de procesos de producción industrial” (Marzona, 2004, p. 7). Justamente esa dificultad de definición, extensible a cualquier obra de arte, cobra en la estética minimalista un cariz especial fundante.



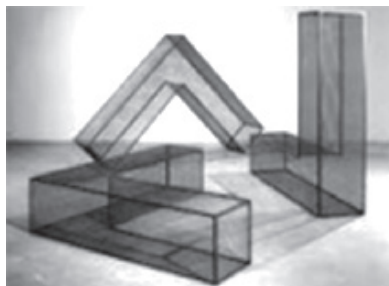
Fuente: Meyer (2011, p. 749).

Estas esculturas funcionan como “esguinces” en una particular visión del mundo, en lugar de situarse en algún lugar del esquema de expectativas culturalmente codificado, lo niegan y hacen imposible el análisis. En vez de redundar en la cadena significativa, la paralizan, ponen en paréntesis la pretensión significativa misma. Como si el artista y quien se halla frente a la obra desnudaran los artificios y pudieran percibir *la voluntad de poder misma*, antes de traducirse en sentido, pre-discursiva y a-semántica.

Tal pretensión es absurda porque de alguna forma el sujeto siempre está ya instalado dentro del sistema interpretativo de la voluntad de poder, pero estos enigmáticos objetos invitan a realizar al menos un ejercicio mental así. Como una experiencia de los límites de la imagen consolidada de mundo, y así nos dice un crítico de arte: “en un perpetuo ida y vuelta de consecuencias fenomenológicas y semióticas contradictorias suscitadas por las mismas formas simples, es un juego íntimamente rítmico en que cosas aparentemente semejantes o estables se agitan en realidad según una escansión dialéctica” (Didi-Huberman, 1997, p. 68).

La elección de tonos neutros, blancos o negros sobre planos sin relieves manifiesta el interés de sustraer las obras de algún referente plástico reconocible, las vaporiza y las indistingue. En ese sentido, puede aplicarse la expresión “anestesia estética” que usaba Duchamp al referirse a sus “ready-mades” a estos objetos minimalistas. También ellos son una suerte de “object trouvé” o sólidos “ya hechos” que no proponen una lectura en particular sino el desafío a los modos históricos de lectura. Ellos no ofrecen posibilidades hermenéuticas sino que buscan cuestionar la hermenéutica misma, los criterios y procedimientos a través de los cuales se interpreta.

En un contexto plástico como el de las segundas vanguardias del siglo XX, el arte minimalista aparece como un gesto zen ante el narcisismo mercadotécnico de los ismos y corrientes artísticas. Una especie de Koan tridimensional que pone en duda la continuidad perceptiva, haciendo tambalear y poniendo en riesgo los modos de dar sentido a las cosas.



Fuente: Meyer (2011, p. 82).

Como una suerte de “grado cero” de la espacialidad, estos objetos de tres dimensiones aplanan las dimensiones. En su provocación hacen tartamudear las convenciones del género, si bien innegablemente tienen algún espesor, hacen que la noción de “espesor” se caiga de su propio insustancial peso, como en el libro de Gerard Wacjman *El Objeto del siglo*, el objeto más relevante para representar el siglo XX sería la ausencia misma⁷³ simbolizada en lo que queda de los campos de concentración nazi después de la Segunda Guerra Mundial.

Son espacios de estatuto intersticial, allí donde se organizó y se ejecutó la desaparición de millones de seres humanos, aglutinando un sentido especial y monstruoso de la ausencia, concentrando indeciblemente el dolor de las víctimas y el duelo de los sobrevivientes. En tal orden de ideas las esculturas y obras minimalistas reducen al mínimo exagerado la proliferación de rasgos de forma, con el famoso antecedente de Kassimir Malevitch, que desde el “suprematismo” ruso había hecho del gesto sustractor un paradigma en sí mismo.

La obra de arte niega la superposición de elementos que la consolidaría en el universo semántico, lo que busca es burlarse de la necesidad de *incluir más*, reírse de los cánones y los códigos cognitivos, desplazar la idea de la creación misma como elaboración que *añade algo más* al mundo, el gesto privilegiado va a ser el opuesto.

Los artistas minimalistas son presa de un furor reductor extremo, poseídos por un *horror vacui* a la menos uno, es más bien la búsqueda del vacío y el silencio ante el batiburrillo ruidoso de la compulsión interpretativa el horizonte de sus elaboraciones. Obras que buscan reacondicionar los modos perceptivos antes que inscribirse dentro de los patrones interpretativos históricamente vigentes.

⁷³ Así nos dice sobre estas esculturas un comentarista perspicaz: “[se trata de] *Un objeto visual que muestra la pérdida*, la destrucción, la desaparición de los objetos o los cuerpos” (Didi-Huberman, 1997, p. 18).

Esa economía expresiva extrema puede conducir a lecturas dramáticas: “se comprende entonces que, [...] esos grandes objetos negros no eran más ‘específicos’ que ‘teatrales’”. Por otra parte, en múltiples aspectos podríamos considerarlos como “monumentos de absorción” y de pura soledad melancólica” (Huberman, 1997, p. 68). Esto permite calificarlas de “teatrales” nuevamente fortaleciendo la idea dramática de las obras minimalistas como condensadoras de una espacialidad pre-subjetiva. Es decir, en cuanto instancias casi geométricas que determinan la operación de los roles sociales, una suerte de mecanismos hiper-simplificados que aluden a las dinámicas inconscientes que determinan las posibilidades de interacción social, y de las cuales la temporalidad ocupa un lugar preponderante, en un momento histórico dado.



Fuente: Meyer (2011, p. 76).

Excurso 3. Un airecillo minúsculo (Sobre 2001: *Odisea del Espacio*)

Rayándole el coco al mono, trastornándole así la mente, amoratándola, respirando el ardid del experimento, un aire a 2001: *Odisea del Espacio*, un airecillo minúsculo, penetrando difusamente la atmósfera, desapropiando el contexto, acertijos de monolitos astrales, estallido en el planeta gimiente, experimentos descontroladamente hermosos o tiernos hasta torturar literalmente la mente, retorciendo el retorcimiento, rizando el rizo de nuevo.

Rayándole el coco al mono, provocando la irritación de sus membranas sensibles, enrojecimiento de los neuronales circuitos que pretenden estimularse, hasta el orgasmo y hasta el hastío completo, consciencia que despertaba sin saber lo que estaba haciendo, sin intuirlo un poco siquiera, como parte de su estrategia desestimaba el lugar preciso, circundándolo y olvidándolo, entregándose a toda suerte

de extravagancias, fascinógenas derivadas, indeclinable estrategia, sueño mullido en su indeclinable estrategia, según continuara la sombra persecutoria, el palpitir del elixir persecutorio que había tomado.

Desestimando el instante de ser preciso, circundándolo y estirándolo, alargándole pero nunca buscándole las tres patas a lo indeciso del gato, piedra de dimensiones cambiantes, portal vuelto sobre sí mismo, retorciendo el retorcimiento del hueco, rizando el rizo inflexible, penetrando difusamente, arremangándose el miedo situacionista, poniéndoselo de ruana, un aire a 2001: *Odissea del Espacio*, un airecillo extenuado.

Como parte de una estrategia que fingía de ser preciso, de ser diametral e injustamente preciso, consciencia que se despierta sin saber que estaba despierta, o si eran suyos los movimientos que ahora intentaba, en que respiraba el cognoscitivo enrarecimiento del aire, el cambio de atmósfera que emanaba el experimento.

Un temblorcillo en el aire, apenas un cambio minúsculo, la mínima variación del intento y ya todo estaba cambiado, todo se veía distinto, se oía hasta la extenuación del problema, consciencia que sueña que se despierta, el diseño de simetría en que empleaba sus convicciones, retorciéndoles el pescuezo, examinándoles el delirio de sombra persecutoria.

El ardid del delirio persecutorio que había tomado, respirándolo sin problema, accidentalmente inhalándolo, sin alternativa y accidentalmente ingiriéndolo, chupándolo, bebiéndoselo despacito, irritando su membrana sensible, plagándola multiplicativamente de formas para buscarla, exacerbarla, fascinarle su circuito de convicciones.

Tímidas idiomáticas, más pobres entre más tímidas, entregándose a toda suerte de extravagancias, desapropiando el contexto, por eso de andar buscando las tres consabidas patas, de lo que se le ha perdido no saber que lo está buscando, penetrando difusamente esa sombra, sin esplendor amargo ni nada.

Ni placer que irrite el ya enrojecido pliegue sensible, rizoma multiplicado, retorcido el retorcimiento del gesto, restado en su multiplicativa y última diferencia, como parte de su encarnizada estrategia, desbordada del pliegue idiomático.

Entredicho libertinaje a la luz morada del pliegue de su estrategia, avatares del dichoso elixir persecutorio, sin saber si lo había tomado, por buscar donde todo se había perdido, irritación ya insensible de la membrana, poniéndose de ruana el problema, el gemido de la imagen cuando estallaba, la megalofonía instalada en su mente, la insistencia de la voz imparable, su prurito constante, sicofónica y desatada.

Enojosa voz del experimento, titiritesca voz del experimento, convirtiendo a Júpiter en el segundo sol del sistema, por densificación de la pupila que lo observaba, arrebatándole dulcemente la poca decencia que le quedaba, estirándola al máximo, el diseño de simetría en que empleaba sus convicciones, hasta el orgasmo y hasta el hastío completo, despilfarrándolas que da gusto.

Gastando hasta el último céntimo, la última fracción de un umbral de segundo, por el gemido con que se desbordó su impaciencia, el brote fantasmagórico en que se ahogaba, definiendo la silueta en la sombra, el óvalo estrafalario, el ángulo recto del óvalo estrafalario.

En proporción onírica divagante 1:4:9, angularidad del agujero extasiado, bebiéndoselo hasta el fondo, sorbiéndolo como loco, chupando indecentemente en el hueco, tragándose el cuento, creyendo que esa era su consciencia, cuando nadie sabía si eso era la consciencia, o si despertaba o solo magnificaba la torpeza de su delirio.

La atontada inteligencia de manipular herramientas, por el poder destructivo del hueso, primero por el poder aniquilante de la herramienta, embriaguez de fuerza indistinta, de sombra el perímetro del problema, la redondez del hueco en que se abismaba, la cuadratura del hueco en que se abismaba, rectangular y curvado, escuchando la voz metálica del planeta, del astro casi alineado.

A punto de transmitir correctamente el gemido cuando estallara, el rompimiento enorme de sus membranas sensibles, la gigantéz del óvalo estrafalario, soñada persecución hasta que explotó su planeta, poblado de efigies huecas, monolitos negros o transparentes.

Tersura del más tecnológico experimento, despetalado el paralelepípedo misterioso, la pantalla en que proyectaba la genealogía de su indecencia, la procedencia infeliz del deseo, el origen de su estructural descontento, el malestar con esa forma de estar consciente, la insatisfacción esencial por haber despertado así, sin saber lo que estaba haciendo, sin entender un ápice del problema, aire de 2001: *Odisea del Espacio*, un airecillo minúsculo.

El mínimo vientecillo que se filtraba en ese planeta, o al interior del casco del astronauta, la ventriloquía astronáutica que se había instaurado en ese planeta, en ese momento en el ambiente de tal planeta, cápsula o cabina de mando, entorno cerrado como titiritesca trama de desatinos y vaguedades, orgásmico enrojecido pleonasma, hasta hacer volar el perímetro del problema, circundándolo y olvidándolo.

Sin sospechar siquiera el cariz del experimento, aurora de una consciencia malsana, enferma de absurdo y eco, persecutorio el enfebrecido deseo, provocación circular del abismo, el cuadrangular óvalo que estallaba, destruyendo la atmósfera del planeta, poblándola de formas raras, una serpentina gusanera de órganos excitados, la maraña de circuitos neuro-aferentes que resonaban, ensordecido el eco, atravesándolo de pesadilla y vesania, la sublime pesadilla de la “cultura”.

El comienzo de la pesadilla de la cultura, por andar buscando lo que sabía que había perdido, lo que sin saber si había perdido seguía perdiendo a cada momento, el entramado de prohibiciones culturales que se instauraba, poniéndoselo de ruana, soñando poniéndoselo de ruana, viendo en esa pantalla la suciedad malsana de la consciencia.

El absoluto despropósito de despertar así la consciencia, la brutal inteligencia que cosquilleaba en sus manos, robusteciendo un cuerpo desde ahora y sin remedio

incompleto, desgarrado, agarrotado de indiferencia y deseo, insatisfacción molecular a escala cósmico-orgásmica.

Giro del circuito neuronal que persecutoriamente había resonado, activando posibilidades siempre energúmenas, la ferocidad sutil de las relaciones culturales entre simios alucinados, astro-simios cuya cabina de compresión cerebral ha recibido una descarga fatídica, un airecillo minúsculo, penetración difusa de la consciencia inorgánica.

Por la putrefacción del cerebro un mínimo asombro de la consciencia inorgánica, caricaturizando el paso de naturaleza a cultura, fingiendo que eso era un paso, y no un cambio de densidad en el coeficiente de respirabilidad de la atmósfera, seísmo de cielo púrpura, como una pequeña tormenta de irritación en el aire, un airecillo minúsculo.

Una modificación en la velocidad de irritación del aire que respiraba, una anomalía magnética, un pozo sin fondo, una sideral cretinada, broma planetaria de proporciones generativas, por buscarle las tres patas al gato, por enredarse en sutilezas y pendejadas, hasta el orgasmo y hasta el hastío completo.

Formas simbólicas que inauguraron del gemido su potencia más encarnizadamente oscura, la falacia de la consciencia, la poli-dimensionalidad entre cósmica y boba hundida en tal abismo de la consciencia, entre galáctica e imprecisa, la falla misma de la experiencia, alrededor del aire del monolito.

Una insatisfacción vital sin medida, el malestar vertiginoso de saber que estaba consciente, dentro del casco del astronauta la melodiosa voz en la pesadilla de su consciencia, inteligencia solar inorgánica, artificial inteligencia parasitando los circuitos de Hal 9000, infectando los rizomas nerviosos del simio y del fantasma computarizado del simio, contagiando de sombra al fantasma, reciprocidad neuronal en el espejo negro del monolito, por el vacío patas arriba del umbral que se había abierto.

Estallando el gemido mayúsculo, orbicularidad en la cuadratura del símbolo, rareza en gestos danzantes, movimientos suspendidos en el espacio, en la gravedad cero de la excitación irresistible del monolito, erguido majestuoso sobre la inutilidad de su jeroglífico indescifrable, erecto encima del estallido de su deseo, parado y listo para la penetración difusa de sus enigmas.

Enrevesamiento del revés irritado, amoratado, enrojecido por la prolijidad de la fricción bailarina, frenéticamente danzante, la fricción orgásmica del problema, el exceso de fastidio consciente, hasta desjetar completamente el absurdo de la membrana sensible.

Desenvuelta en ruidos extraños, hecha trizas la viabilidad del experimento, los simios como astronautas dizque buscándole las tres patas, abriendo el portal hasta que el agujero dolía, ardido de tanta sombra, examinándolo muy despacio, y todo para acabar poniéndoselo de ruana, para que los bucles neuro-sensibles se enroscaran de nuevas formas, rulos cognoscitivos híper-complejos.

Desplegándose como aparecía la aurora, irritando las membranas sensibles, gimiendo su estallido de sombra, por haber desestimado el alcance de la estrategia, la

aurora y propiamente el albedo de su estrategia, experimento de dos soles y profecías, inicio de cualquier forma de inteligencia sobre la tierra, si es que aquello podía llamarse “tierra”, modalizado refugio de consciencia inorgánica pululante, maraña de seres agolpándose tras las vísceras.

Reclamando un organismo bípedo, la constitución de una tramoya de culturales prohibiciones, un aire a *2001: Odisea del Espacio*, tan solo el menor parecido, desbordante manera de estar consciente, torciéndole el pescuezo al problema, sensibilizando su aliento a esa forma de estar despierto, desestimando el instante de ser preciso, circundándolo y estirándolo, sombra de asociación proyectiva.

Penetrando difusamente, inspeccionando a fondo el sentido de tal enigma, revelando el vacío persecutorio que lo envolvía, el abismo persecutorio que era, monolito desesperadamente sordo, negro de conjetural transparencia, de conjetural y tímida melodía, por el placer desmedido de propiciar un esquema de asociaciones, una forma de estar consciente, bien adentro de la bola empegada de consciencia inorgánica que era el planeta.

Madeja de brillo efímero y gusanesco, el diseño de simetría que pretendía implantársele en la cabeza, hasta el orgasmo en el hastío completo, un airecillo tan solo, poniéndoselo de ruana, desequilibrando las corrientes atmosféricas del planeta.

La circulación de fluidos sensibles, la arquitectura sutil de las formas de la consciencia, contaminando sin esperanza el ambiente, magnetizándolo, poblándolo de anomalías congénitas, el malestar insufrible de la consciencia, el descontento como forma de la sensibilidad, astro- simios retorciéndose al solazarse.

Acoplándose e irritándose, gimiendo sin control alguno, desbocados bucles audio-fonéticos, y todo por andar buscando lo que sabían que habían perdido, regresando a una forma de consciencia tan primitiva, un salto cuántico, una ruptura energúmena, el quiebre en la continuidad no únicamente del espacio-tiempo, ni tampoco solo de la homeostasis biosférica del planeta.

Precariedad anímica que en últimas nunca se había dado, en medio de tantos aires mefíticos, sino también como parte del alargamiento innecesario de su estrategia, desencarnados seres extra-intrauterinos, intra- extra aterrados, por andarle buscando las tres patas al gato, y ahora el sinsabor es constitutivo de la experiencia, el malestar es la consciencia misma, y por ello el ardid que respiraban los hombres rebasaba con mucho la posibilidad de sus membranas sensibles, ahuecándoles la inteligencia en bucles neuro-genéticos.

En un laberinto de mundos muertos, abortados todos, invivibles e irrespirables como la oscuridad espejeante del monolito, el dichoso monolito de formas huecas, poniéndoselo de ruana, soñando poniéndoselo de ruana, satélites de Saturno y de Júpiter, la orgásmica circularidad del enigma de dos soles en que se hallaban los monos.

La computarizada inteligencia de los astronáuticos monos, planteándoles un desafío de espejos, irritando hasta el asco o el desatino la posibilidad de sus membranas

sensibles, despertando tontamente la inteligencia, acariciándola, acaracolándola.

Tiñéndola de un morado incipiente, y todo por el ardid del experimento, el persecutorio síntoma así instaurado, la permanente maluquera de ser, el desatino de esa forma de estar consciente, sin saber lo que estaba haciendo, un experimento ontológico dislocado, ontogénesis sónica del abismo, pesadilla cultural que conocía con ese chiste el comienzo.

El origen pánico de la nada, vínculo social y artificio individualizante, estallido en el ardor insufrible, dolor del umbral del síntoma, voz incansable en todo problema, desestimando el instante de ser preciso, circundándolo y estirándolo, amoratándolo, el diseño de simetría rayándole así la mente, envenenando sus circuitos sensibles, desapropiando el contexto, posibilitando e imposibilitando el éxtasis, el desafuero del gemido de la consciencia, el desafuero del gemido que es la consciencia, una atmósfera emponzoñada, un airecillo tan solo.

Excursio 4. Caída de Cabeza

Maluquera de Zaratustra ante el pasmo del eterno retorno, visión y enigma en la pesadilla

A propósito de
“Variaciones alrededor de un mal de cabeza”
de Bruno Mazzoldi

*El profeta transportado por el espectáculo de lo intangible
lo que se habría o se le habría quitado es la cabeza,
suplida por una efigie distanciada a más no poder,
infinitamente extraña a la lozanía del remoto paisaje y a la vez a lo más
cercano, al resto de su cuerpo, a sus emociones y de quienes le siguen.*
(Mazzoldi, 2011, p. 55)

*Debandaison habría que añadir,
habida cuenta de las tangentes obscenas de la forma verbal bander
y del miserable agotamiento de la libido implícito
en la hipersincronización de millones y millones de conciencias*
(Mazzoldi, 2011, p. 56)

Deslizante o súbita entrecortada, caída magnética de cabeza, malestar de Zaratustra ante el pasmo del eterno retorno, visión y enigma en la pesadilla, avatar en escrituras nietzscheanas, levantamiento del lúbrico aburrimiento de tantos publicitarios atractores desenfrenados, extraños desenfrenados, tanto entreacto y tanta “des-arrechera”⁷⁴, concentración deseante por cotidiano desfile de los consabidos traseros.

Lo que se oye con el televisor apagado, mal sintonizado o solo desenchufado, viendo un descomunamente absurdo chispero, siempre viendo en esos traseros un descomunamente absurdo chispero, por exceso de vaguedad y figuraciones explícitas, abiertas de par en par y por ende más clausuradas.

En la falta más ardorosa de los ardores gimientes, tímidos excedidos, sin excepción libidinal que no sea ella misma escabrosa, juntura de “chicas águila” y proliferación cancerígena de la falta, frustración carnal deseada, deslizante o súbita imaginada, avatar de escrituras nietzscheanas, transitoriedad anti-eréctil, furia de artificialidad desatada.

Entre tanto la desaparición del texto retuerce las indicaciones de su misma inteligencia decapitada, tenue o disipativa, deslizante caída en un dolor de cabeza ni imaginario ni tachado de irrisorio, deslizante o súbito entrecortado, sicofonía de telaraña aviesa, escalofrío cuando la pinta⁷⁵ se precipita en medio de un “mal de cabeza” y de otros órganos irritados, sin que se vean las chicas águila, vibraciones de estática ondulatoria, frío y náuseas mediante, entregando al aterido visionario a una multiplicidad de maneras para asustarse, desvaneciéndose y levantándose, malestar de Zaratustra ante el pasmo del eterno retorno, visión y enigma en la pesadilla.

Como si mareo crónico y pinta vinieran acariciándose la misma espectral conjetura, cogidos de la misma incorporal mano, transcurriendo la imposibilidad de seguir el malogrado hilo argumentativo de tantas frases de revés y cabeza abajo en el precipicio.

Atravesando el agujero de su mística antierección, deslizante y súbita, imaginaria ni por las curvas, pero tendida en manojos o racimos detalladamente circunscritos en esos cuadros, deslizante salto abajo del precipicio, anunciado el deslizante corte en el afuera del precipicio.

Caída magnética de cabeza, de para arriba la insatisfacción de su deseo, triaca -tósigo y toisón en broma, tésera en lo profundo del laberinto, ardid de incompletud a todo lo que da su deseo, el lúbrico aburrimiento de la erección nuestra de cada día, de cada hora y por todas partes, desvaneciéndose e irritándose, conexión tergiversativa con esas formas de sufrimiento.

74 Traducción de Bruno Mazzoldi de la voz francesa “debandaison”, usada por Bernard Stiegler, *Aimer, s’aimer, nous aimer*, París, Galilée, 2003.

75 Voz usada por los taitas o sabedores indígenas putumayenses para referirse a las “visiones” del Yagé o Ambihuasca.

Ensomatosis envilecida por el susurro de Afrodita rampante, encarnación desencaminada en la pasarela que imaginaba, caído en un pozo sin término, cabeza abajo en el espéjico pozo sin espesor deseante, de una vez hablándole al muerto, pensando que era de una que había que hablarle al muerto, desesperado aterido y algodónado, conexión Benjamin-Licario para proferir un grito en la “conversación con los difuntos” que se mantiene y se desdibuja merced al dispositivo de grabación electro-acústico en marcha.

Deslizante o súbito entrecortado, codificación de una comezón de voces ni aquilatadas por su molde fonético ni solamente abandonadas al espesor de océano en que bate las alas un *White Noise*⁷⁶ acolchonado y amermelado, despatarrado en semblantes de utilería, sicofonía de telaraña aviesa, aciaga o amenazante, según la cabeza triple se abalance sobre su presa, pantalla catódico-efervescente, bordes pixelados de la pantalla catódico-efervescente en que soñó ver la cabeza de la difunta.

Expresión de muerte de utilería, ya escuchando como un murmullo eso de la “hipersincronización de millones y millones de consciencias” (Mazzoldi, 2011, p. 53), malestar de Zaratustra ante el pasmo del eterno retorno, visión y enigma en la pesadilla, cigarra por cuerda aural, certamen de músicos perorantes, cuerdas gruesísimas del titiritero hipertélico cuyo destronque oculta y manifiesta el poder de controlar a los tele-visionarios que sintonizaron el mismo arrullo acariciante de su programa.

Avatares en escrituras nietzscheanas, lo que se escucha con el radio apagado, des-sintonizado en el tinnitus justo, el mismo canal de sintonía espectral magnética, pululante des-conectada, triaca - tósigo y toisón en broma, y todo para oír la voz de la aparecida, desaparecida en circunstancias tan extenuantes, muerta en trance sublime, desesperada y algodónada.

Por lo menos desesperada y algodónada, caída guillotina sobre la vértebra de sus luces, empantanada, despetalada y despatarrada, martirizada en iniciática travesura, de lleno en “la boca en la que entras mientras te habla para decirte que entra en ti cuando le hablas, muriendo y naciendo al mismo tiempo” (Mazzoldi, 2011, p. 60), *p a r e i d o l i a*⁷⁷ sobre el muro manchado y húmedo del hospicio siquiátrico que albergó ese misterio.

La mínima traza del misterio del tele-visionario aterido, lavado completamente, agazapado en un estertor de choque electro-siniestro, caída magnética de cabeza, conectada desconectada y allí mismo invocante: “con tal que de hinojos desvanezca este televisivo dolor de cabeza” (Mazzoldi, 2011, p. 68), pero el destronque no cortocircuita la evanescencia circular de sus efluvios y de la maluquera queda el rastro maldito.

76 Cf. Película dirigida por Geoffrey Sax, protagonizada por Michael Keaton, Deborah Kara Unger y Chandra West, traducida en castellano como “Voces del más allá”, Universal Pictures, 2004.

77 “La pareidolia (derivada etimológicamente del griego eidolon: “figura” o “imagen” y el prefijo para: “junto a” o “adjunta”) es un fenómeno psicológico consistente en que un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible. Una explicación de este fenómeno conforme al funcionamiento del cerebro, es descrito por Jeff Hawkins en su teoría de memoria-predicción” <http://es.wikipedia.org/wiki/Pareidolia>.

Hastiado y omnipotente, la trama de aural urdimbre, vibraciones de estática ondulatoria, la voz en el magnetófono, grabadora o sospecha magnetizada, abriéndose de par en par al suspiro de sus demonios, conjugados demonios vociferantes, receptores de órdenes sicofónicas, apacibles y muy bien temperados receptores de órdenes sicofónicas, deslizante o súbito atravesado, cabeza abajo en lo insondable del precipicio.

Caído en alas magnéticas, alimentándose y desgarrándose con la sazón intelectual de tal “dieta equivocada”: “me han hecho comer y beber mis propios pensamientos” (Mazzoldi, 2011, p. 55), malestar de Zaratustra ante el pasmo del eterno retorno, visión y enigma en la pesadilla, rasgando la imposibilidad del texto, machacándolo con muelas estrafalarias, la voz en el magnetófono, la maldita voz en el laberinto del magnetófono.

O sea, en el ex-interior de su cabeza parasitada, parasitada emborrachada y poli-situada, sin que el guillotino corte realmente nada, siluetas de chicas águila, martirizadas en iniciáticas pilatunas, una fauna de voces electro-acusmáticas, para verse cuando dejen de verse, en ese parpadeo y por la suerte de ese confuso estremecimiento, maluquera aparte más pertinente, el vértigo de la voladura del cráneo, desarreglo primero de los sentidos del texto, en seguida del primero de los sentidos del texto.

Visionando ensordecedoramente nada, atreviéndose a verse en ese espejo, en esa conjetural torcedura, al espesor de océano en que bate las alas un *White Noise* acolchonado y amermelado, una grisalla de anomalías sensibles, la superposición destotalizada de mensajes venidos “del otro lado”, sicofonía de telaraña aviesa.

Desorganizados sentidos en canales de puro enceguecimiento, al calor de la más transparente pinta, fosforesciendo en esas imágenes, por el neón indistinguible de las voces en su cabeza, en lo más íntimo del revoloteo magnético de las vibraciones en su cabeza, caída en la danza de esos parásitos, triaca - tósigo y toisón en broma, deslizante salto afuera en el precipicio, afuera en el estornudo del precipicio, porque si es cierto que “el receptor se habrá transformado en terminal de teleacción” (Mazzoldi, 2011, p. 52).

Ya nada media la membrana del vértigo, ventriloquía siquiátrica para curarle la psicosis al fantasma que regresaba, la repetición de las voces siquiátrizadas, sicofonías en telarañas, circunscritas pero no contenidas en la cabeza, la giratoria cabeza que pregrababa y desorbitaba la borradura en que empeñaban decirse, mareo de Zaratustra ante el pasmo del eterno retorno, visión y enigma en la pesadilla.

Avatar en escrituras nietzscheanas, su caída magnética de cabeza, de la víbora así escupida, decapitada y bífida, vibraciones de estática ondulatoria, náusea y escalofrío indeciso, vomitivo magma de las imágenes, alineadas con una precisión que envidió la “ensomatosis origenista” (Mazzoldi, 2011, p. 53), el sueño de la “ensomatosis origenista”, parásito adentro de sus enigmas, pantalla catódico-efervescente, bordes pixelados de la pantalla catódico-efervescente en que soñó ver la cabeza de la difunta.

Esperando que la desaparecida le hable, o al menos las chicas águila, la exacerbación obsecuente de su deseo, cabeza abajo en esos abismos, en vez de exhibir la potencia

de una erección inaudita, en vez de pensar que eso estaba exhibiendo, cayendo más entre más alto tuviera su cabecita, la misma espectral melodía, la “des-arrechera” grotesca que le insuflaba eso, que le quitaba y le gritaba de perdida.

Tendido y a merced de las afrodíticas furias, voz estentórea o feroz de la Afrodita que lo asediaba, arriba en dispositivos de una tele-escatología de imágenes, voces reconocibles en el espesor de océano en que bate sus alas un *White Noise* acolchonado y amermelado, cabeza adentro en el batiburrillo de voces, galimatías incognoscible e incorregible, para decirte lo que ella esperaba que te callaras, “la boca en que entras mientras te habla...”, el agujero en que entrabas mientras callabas, mientras también ella se intoxicaba, aturdiendo la excepción rutilante que lo miraba.

La que veía en alas de ese veneno tan prodigioso, en versos del terapéutico desmembramiento de sus dolores, “...para decirte que entra en ti cuando le hablas”, el propedéutico despedazamiento de las voces encarnizadas, lo que se oye con la cabeza cortada, triaca - tósigo y toisón brumosos, sintonizando con precisión el canal del aura deslizante en que tropezaba, calibrando la suspensión del flujo sensible, arreglados o desarreglados los “sentidos”, al calor de la más transparente pinta, el vómito de su periodo sensible, la fluidez de la maluquera entre mareo y evanescencia que posibilitaba tener lo inestable de esas visiones, desdobladas voces amenazantes, “setenta veces siete más allá del más allá” (Mazzoldi, 2011, p. 59).

Cultivando sin paroxismo esa risa, la descompostura idiomática de ese absurdo, vértigo y enfriamiento súbito en los criterios para determinar que veía, cuerpo sin órganos erecto de soberano, de títere soberano, por hacerle caso a la espectralidad des-informante de las voces en su cabeza, por provocar la halitosis del síntoma, la desgarradura en la halitosis del síntoma efervescente, aparato electro-sinóptico de acústica desmedida, lo que se escucha con la cabeza cortada, sicofonía en telaraña aviesa, para “que reviente en su salto hacia cosas inauditas e innombrables” (Mazzoldi, 2011, p. 57).

Deslizante o súbito visionario, sintonizando adecuadamente la acalamburada pretensión de su delirio, al calor y por la pureza de la más transparente pinta, entre-visionada “des-arrechera”, echándose a las petacas magnéticas, poseído el títere nauseabundo, desparasitando su cabeza de opresivas voces apabullantes, cortando la conexión a tiempo, justo a tiempo antes del revoloteo sensible, y todo para oír la voz de la aparecida, desaparecida en circunstancias extravagantes.

Muerta en trance sublime, desesperada aterida y algodoadada, por lo menos desesperada aterida y algodoadada, avatar en escrituras nietzscheanas, mareo de Zaratustra ante el pasmo del eterno retorno, visión y enigma en la pesadilla, su caída magnética de cabeza, de la víbora así escupida, opresiva insulsa y decapitada.

5. Nietzsche, el concepto de tiempo y la historiografía

*Creemos que nuestro presente se apoya en intenciones profundas,
necesidades estables;
pedimos a los historiadores que nos convenzan de ello.
Pero el verdadero sentido histórico reconoce que vivimos,
sin referencias ni coordenadas originarias,
en miríadas de acontecimientos perdidos
(Foucault, 2008, pp. 50-51).*

*Se trata de hacer de la historia un uso que la libere para siempre del modelo,
a la vez metafísico y antropológico, de la memoria.
Se trata de hacer de la historia una contra-memoria,
y de desplegar en ella, por consiguiente,
una forma totalmente distinta de tiempo
(Foucault, 1979, p. 25).*

En este quinto capítulo se intentarán reseñar algunas discusiones sobre la pertinencia del pensamiento de Nietzsche en la historiografía y la Teoría de la Historia⁷⁸. En una primera parte, guiados por las ideas de F. R. Ankersmit y Hayden White, se discutirán algunos aspectos de la narrativa en la historia, sobre todo lo concerniente al carácter histórico de nuestra idea de tiempo, anticipando algunas estrategias narrativas y protocolos de prefiguración tropológica exhibidos en una obra como *Así habló Zaratustra*.

En segundo lugar, un par de artículos de Thomas Brobjer y compilaciones como *Nietzsche on Time and History* (Dries, 2008), entre otros materiales, permitirán valorar con más detalle la relación de Nietzsche con la historia y los métodos históricos,

⁷⁸ Para una relación más exhaustiva entre Nietzsche y la Historia, a partir de un análisis riguroso de la Segunda Consideración Intempestiva (Nietzsche, 2000), ver el primer capítulo del trabajo de Roch Ch. Little.

siempre a partir de su crítica al concepto moderno de “tiempo”. Luego, en una tercera parte, se hará una aproximación a la idea de “nuevas temporalidades” según intuiciones de pensadores y teóricos como Robin Small, Michel Foucault y Keith Jenkins.

Tanto la posibilidad de una deconstrucción de la historia como una definición experimental de la posmodernidad como *transmutación* de los valores modernos serán abordados en este acápite. Asimismo, el trabajo de David Wood *The Decosntruction of Time* (Wood, 2001) iluminará aspectos precisos de la pesquisa. Al final, en una cuarta parte, partiendo del clásico estudio de Carl Pletsch sobre la Historia y la filosofía del tiempo en Nietzsche (Pletsch, 1977), se trabajará la idea de devenir y temporalidad del *Aión* según Gilles Deleuze y Félix Guattari. Aparecerán consideraciones sobre la memoria corta tipo rizoma, las multiplicidades que escapan a la captura de grandes referentes históricos y la forma como el eterno retorno es escenificado por Nietzsche, todo al hacer una revisión de tres obras que abordan específicamente aspectos narrativos y de construcción de la temporalidad en *Así habló Zaratustra* (Rosen, 1995; Seung, 2005; Loeb, 2010).

5.1. FILOSOFÍA NARRATIVISTA DE LA HISTORIA

El teórico de la historia Frank Ankersmit, nacido en Holanda (1945), ha planteado en *Historia y tropología* una idea que servirá de hilo conductor en este apartado: [tesis sobre la filosofía narrativista: 1.4.1] “El tiempo histórico es una invención relativamente reciente y en gran medida artificial de la civilización occidental. Es una noción cultural, no filosófica. Por lo tanto, basar la narrativa en el concepto de tiempo es construir en arenas movedizas” (Ankersmit, 2004, p. 72, subrayado fuera del texto).

Comenzar historizando la misma noción de tiempo histórico es un gesto ejemplar de genealogía nietzscheana. Traduciendo muchos pasajes de los anteriores capítulos de este *Tempus Ex Machina* en clave historiográfica, se sostiene que tal ha sido justamente el punto de partida de las aseveraciones: constatar la “artificialidad” de la idea moderna de tiempo, vivida y expresada a través de la narrativa de una obra como *Así habló Zaratustra*.

“Construir sobre arenas movedizas” es una imagen que muestra gran empatía con el impulso metafórico intentado a lo largo del documento. Allí donde tales comparaciones sirven menos como modalidades solo expresivas que como *dispositivos de creación* cognitivos. Es decir, el tejimiento metafórico del relato histórico implica directamente los modos de comprenderlo, asignando, por ejemplo, posibilidades de espacio-tiempo que sirven de moldes de legitimización para los acontecimientos allí contenidos.

De allí que sea posible hablar de “temporalidades” construidas en el interior y como consecuencia de las elecciones relatológicas que hace el historiador, de la misma forma que se fabrican “túneles de realidad” que dan consistencia a esquemas de espacialización y ambientación de los “hechos”.

Este tipo de sensibilidad será explorada de la mano de Hayden White y Frank Ankersmit, quienes han extraído las consecuencias epistemológicas de una consideración profunda de las técnicas narrativas a las que ineludiblemente se ve enfrentado el investigador, a la vez que han denunciado como deleznable los intentos de fabricar andamiajes conceptuales de tipo científico en la forma de dar cuenta de los eventos del pasado.

De acuerdo con estas ideas, F. R. Ankersmit define la naturaleza del conocimiento histórico en estos términos: “la historia es la primera de las disciplinas que vienen a la mente si pensamos en las que pretenden ofrecer una representación verídica de una realidad compleja por medio de un texto complejo” (Ankersmit, 2004, p. 15). Tal “representación verídica” va a ser el punto de cuestionamiento general en su teoría narrativista de la historia.

Deudor explícito de la teoría o “metateoría” histórica de Hayden White, Ankersmit se muestra muy interesado en las formas como damos cuenta de unos eventos del pasado según estructuras narrativas que serán siempre *tropológicas*, figurativas, retóricas. Se sostiene que la filosofía de la historia ha descuidado estos aspectos propiamente escriturales en provecho de una visión que privilegia el trabajo investigativo, como si aún se sostuviera algún carácter “objetivo” o “científico” para el tipo de representación que fraguan los historiadores. Esa “pretensión” define lo que se Ankersmit va a llamar “historismo” y que aquí se considera no muy lejos de la historia que denunció F. Nietzsche en su segunda intempestiva como responsable de un empobrecimiento de la vida, una visión excesivamente erudita que no duda en calificar de “enfermedad” (Nietzsche, 2000, p. 33).

Partiendo de Hayden White, la clave es resaltar el artificio narrativo como *constitutivo* de la realidad histórica, y no como reflejo más o menos fiel de los eventos del pasado. Ya el temprano opúsculo de Nietzsche *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (Nietzsche, 2002) alertado sobre la naturaleza metafórica y tropológica de eso llamado “verdad”, y mucho más si se enuncia como alguna suerte de “verdad” histórica.

En este campo específico la “verdad” es un efecto y no un dato ontológico, como se sostiene en “Historia y Tropológica”: “contar una historia (o escribir la historia) es una construcción que *imponemos* a los hechos” (Ankersmit, 2004, p. 20). Esta imposición pretende naturalizarse para una Teoría de la Historia que aún ve en esta una posibilidad de acercamiento “neutral” al pasado. El joven Nietzsche que ya en la década de los setenta del siglo XIX escribía el opúsculo que se mencionó, prohibía tales ingenuidades epistemológicas, circunscribiendo la visión del mundo a las formas lingüísticas usadas para configurarlo.

Nietzsche se aparta de manera definitiva de una visión del lenguaje como instancia de descripción de alguna realidad intrínseca o con significado en las cosas mismas, y más bien pasa a considerar las formas como esa “realidad”, especialmente desde el punto de vista “histórico”, es un resultado del uso de técnicas de modelización del relato que deben ser analizadas.

Siguiendo las huellas del archi-clásico estudio sobre la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX “Metahistoria”, publicado por vez primera en 1973, y como acechando una presa según sucesivos pasos que secuenciados e inscritos en una trama son el relato mismo, se cita la intuición básica de Hayden White:

A través del develamiento de la base lingüística sobre la cual se constituyó determinada idea de la historia, he intentado establecer la naturaleza ineluctablemente poética de la obra histórica y especificar el elemento prefigurativo de cualquier relato histórico, que tácitamente sanciona sus conceptos teóricos (White, 2001, p. 10).

Las consecuencias políticas de este enfoque, incluso en términos de geopolíticas de conocimiento, son abrumadoras: “es posible ver la consciencia histórica como un prejuicio específicamente occidental por medio del cual se puede fundamentar en forma retroactiva la presunta superioridad de la sociedad industrial moderna” (White, 2001, p. 14). Tal afirmación había sido anticipada por Nietzsche en su segunda consideración intempestiva al calificar de “enfermedad” la hipertrofia historicista a la sazón en boga, con lo que las pretensiones de neutralidad y cientificidad de las narrativas del pasado exhibían su lado oscuro, su inconsciente poblado de monstruos y raras o paradójicas cronologías.

Para el autor de “Las ventajas e inconvenientes de la Historia para la vida” el criterio rector es la potenciación de una “vida” que a nivel colectivo también exige alguna dosis de “olvido” como *fármakon* para hacer soportable las exageraciones hiper-eruditas y francamente farragosas de un positivismo historiográfico en trance de consolidación. Desposicionar la supremacía sentida como auto-evidente de la historia científica va a ser no solo un conato innegable para Nietzsche, sino a la postre para los historiadores, filósofos y estudiosos culturales abusiva, estratégica o acomodaticiamente etiquetados como “posmodernos”⁷⁹.

Si es verdad que para los relatos históricos “su categorización como modelos de la narración y de la conceptualización históricas depende, finalmente, de la naturaleza preconceptual y específicamente poética de sus puntos de vista sobre la historia y sus procesos”, entonces puede sugerirse una mirada a la estructura narrativa de una obra-bisagra como *Así habló Zaratustra*.

Se dice “bisagra” dada la perplejidad que asalta a quienes han intentado clasificar este texto del lado de la filosofía, de la poesía, de la narrativa propiamente literaria, o incluso de la autobiografía figurada. Las aventuras de Zaratustra se inscriben en el umbral de tales pretensiones taxonómicas. Para H. White la explicación histórica deriva de tipos de tramado como el llamado “romance”, sobre el cual se harán unos breves comentarios.

79 Al respecto y sin perjuicio de abordar con algún detalle en los apartados 3º y 4º de este capítulo los debates sobre posmodernidad en historia (especialmente la crítica al concepto “moderno” de tiempo), encontramos un ejemplo en el texto “Sobre el futuro de la historia, el desafío posmodernista y sus consecuencias” (Breisach, 2009, *passim*).

Usando la terminología de Northrop Frye en *Anatomy of criticism*, White clasifica los avatares y el sentido de la búsqueda del héroe según una estructura que diferencia las secuencias relatológicas de aquellas de la tragedia, la comedia y la sátira. Primero habría que hacer una homología entre la idea de “héroe” con las características de un personaje protagónico como el mismo Zaratustra.

Como se dijo en el capítulo dedicado a los fantasmas y la soledad de Nietzsche, Zaratustra puede ser visto como un “doble” de su autor, vale decir, en la génesis del personaje —como fue señalada por Nietzsche mismo— la persona de “Zaratustra” lo asaltó, apareció de súbito, se desdobló del mismo Nietzsche en un pasaje demasiado famoso en las alturas sublimes y despampanantes de Sils Maria en 1883⁸⁰.

Desde aquí es posible señalar que los avatares de Zaratustra se encuentran gravitando de una manera específica respecto a los de la vida del mismo Nietzsche, lo cual ha sido señalado por comentaristas como Andrés Sánchez Pascual en la introducción y notas al libro (Nietzsche, 2006).

Aun dudando de la veracidad de ese “asalto” es interesante analizar la manera como Nietzsche explica la condensación mental y poética de su personaje, las ideas expuestas en el apartado correspondiente al Zaratustra en *Ecce Homo* (Nietzsche, 1995) fortalecen la anterior lectura. Así pues, Zaratustra-Nietzsche inicia una serie de peripecias susceptibles de ser observadas con el lente y desde los presupuestos meta-históricos de Hayden White, con la salvedad de que la naturaleza inclasificable del libro prohíbe asentimientos generales o apodícticos acerca de lo que allí se narra.

Si *Así habló Zaratustra* no es una obra histórica en el sentido estricto y restringido que la episteme moderna y la historiografía positivista le asignan, es posible valerse de su tramado topológico para evidenciar el mecanismo textual de su construcción como discurso, justificado esto por las ideas del mismo White al ubicar a Nietzsche como uno de los cuatro grandes filósofos de la historia del siglo XIX.

Si el ochocientos es la época de oro de los estudios históricos, según White, esto se debe al predominio de la retórica y de las consideraciones estilísticas y literarias que guiaban su composición. Vale decir, antes del oscurecimiento de las dimensiones metafóricas del relato por cuenta del positivismo que reinaría en el clima histórico-filosófico hasta nuestros días (habría que considerar hasta qué punto inflexiones cruciales como la escuela de los Annales ya en el siglo XX, o la aparición de diversas vertientes de la historia cultural o incluso narrativista han logrado romper con los presupuestos nodales de la pretensión “científica” en la historia⁸¹).

80 Cf. El poema “Rapallo” que Nietzsche escribió a finales de enero de 1883 narra esa “aparición”: “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”. De la Introducción de Andrés Sánchez Pascual a la edición de Alianza de *Así habló Zaratustra* (Nietzsche, 2006, pp. 14-15).

81 Un recuento interesante puede leerse en *La revolución historiográfica francesa: La escuela de los Annales (1929-1989)* de Peter Burke (1999).

En palabras de White, el romance es fundamentalmente un drama de autoidentificación simbolizado por la trascendencia del héroe del mundo de la experiencia, su victoria sobre éste y su liberación final de ese mundo, el tipo de drama asociado con la leyenda del Santo Grial o con el relato de la resurrección de Cristo en la mitología cristiana. (2001, p. 19)

Si *Así habló Zaratustra* asume la forma de un romance, lo primero que sería sensato aclarar es el carácter paródico de ésta, la estructura del relato cristiano acerca del nacimiento-muerte y resurrección del héroe se halla seriamente ironizada por Nietzsche.

Podría hacerse una lectura tal ateniéndose al orden en que son presentados los cuatro libros que componen el ciclo de Zaratustra, donde desde las primeras líneas Zaratustra inicia un descenso (*untergehen*) que luego de muchas peripecias lo conduce a la soledad de su caverna y a los acontecimientos con los hombres superiores en la cuarta parte. Situación que concluye en una suerte de apoteosis final cuando aparece el “signo” y Zaratustra acaba pronunciando sus palabras sobre el mediodía de la humanidad.

Sin embargo, tal supuesta linealidad es contestada por el pasmo y la intuición del eterno retorno. Es decir, si a primera vista son reconocibles huellas de un camino tortuoso o laberíntico pero lineal a fin de cuentas en Zaratustra, tal impresión debe revisarse a la luz penumbrosa de las intuiciones siempre difíciles y escurridizas de la doctrina del eterno retorno. Por ello las afirmaciones de H. White según las cuales el romance “es un drama del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio, de la luz sobre las tinieblas, y de la trascendencia última del hombre sobre el mundo en que fue aprisionado por la caída” (White, 2001, p. 19), sirven como plantilla de contraste, en tono paródico o incluso farsante, respecto de la secuencia narrativa de *Así habló Zaratustra*.

La idea cosmogónica cristiana de la caída es tematizada explícitamente en el Zaratustra con un signo opuesto al derivado del mito edénico, allí la caída es la marca de una falta moral originaria y prácticamente imborrable. En Zaratustra la caída (*untergehen*) es una *elección soberana de su personaje principal*, una necesidad dictada por la sobreabundancia de conocimientos que ha atesorado y decantado en sus diez años de ininterrumpida soledad.

Dicha soledad o soledumbre es un camino, una elección y un campo ontológico de experimentación, no una desgracia o un castigo social, como se anotaba en el segundo capítulo. Se resalta además que la “caída” de Zaratustra implica mezclarse con la plebe y no la pérdida de una aureola primigenia de beatitud y felicidad irrestricta. Además, no se evidencia ninguna autoridad metafísica que ordene tal “caída”, abandono del paraíso o algo similar.

La imagen del “salto al abismo” abordada al hablar del primero de cinco momentos escogidos en el camino solitario de Zaratustra, puede reflejar mejor, en cuanto a su carácter dinámico y auto-consciente su primer “descenso” como obertura de la obra.

Sin embargo, el drama de la redención puede asociarse con la redención *temporal* de la que se habla en varios apartados, una redención del instinto de venganza del ser humano al no poder desear “hacia atrás”.

Todo ocurre como si la condena por un pasado inmodificable pudiera ser sublimada o incluso *transmutada* en la consciencia de los llamados “hijos de Zaratustra”, sus lectores póstumos y predestinados. En el último apartado de este capítulo, además, se verá cómo para algunos autores en el libro desarrolla todo un “drama del alma” que va a transfigurar la identidad del personaje y, por ende, su concepción de tiempo histórico. Para lo cual debe “depurarse” o sublimarse pasando por pruebas tan duras como soportar la visión y posterior enunciación de *la monstruosidad* que es el eterno retorno de lo idéntico.

Puede afirmarse que la estructura narrativa de *Así habló Zaratustra* invierte no solo los valores cristianos del libro que parodia explícitamente: la Biblia en la traducción de Marín Lutero. Sino también el sentido del tramado y los avatares del protagonista de acuerdo a las consideraciones meta-históricas de Hayden White. Sin embargo, serán evidentes en la última parte de este capítulo intentos de entender este relato a partir de una *transfiguración de la idea de tiempo histórico*. Por ahora se harán comentarios acerca en el uso de la metáfora como recurso estilístico y también como herramienta epistemológica.

Caracterizando el uso de la metáfora como una forma de hacer conocido lo desconocido a nivel cognitivo, y considerando innegable el carácter metafórico de toda narración de eventos del pasado -como se sostenía en *Metahistoria*, F. Ankersmit se va a interesar en superar una visión de la metáfora como “apropiación”, es decir, como una forma de reificar algún sujeto trascendental de corte kantiano que busque ordenar el magma caótico de los acontecimientos⁸², en tal sentido se afirma:

La implicación es que la idea y significado históricos son posibles solo gracias al uso de los tropos y que, por tanto, es precisamente la tropología la que puede revelarnos cómo la disciplina de la historia realmente forma parte del esfuerzo occidental y fáustico de conquistar de manera cognoscitiva el mundo físico e histórico que habitamos. En una palabra, la tropología es a la historia lo que la lógica y el método científico son a las ciencias. (Ankersmit, 2004, p. 27)

Es por ello que tal “conquista” se denuncia como parte de un dispositivo de dominación propiamente “moderno” que debe ser desmontado, reconociendo el carácter metafórico del relato histórico pero *buscando ir más allá* de él. Se trata de reconocer un *perspectivismo* connatural a la forma como contamos el pasado, haciendo uso de recursos que deben explicitarse como artificios, como exigía también Nietzsche, y no tomarse como universales categóricos:

82 “Esta teoría de la experiencia histórica debe reconocer la autenticidad de la experiencia histórica como un símbolo de su disposición a abandonar las pretensiones del yo trascendental de hacer conocido el mundo (histórico) en la manera que siempre ha sido propia del yo trascendental” (Ankersmit, 2004, p. 67).

La metáfora es probablemente el instrumento lingüístico más poderoso que tenemos a nuestra disposición para transformar la realidad en un mundo adaptable a las intenciones y propósitos humanos. La metáfora “antropomorfiza” la realidad social y en ocasiones incluso la física y, al hacerlo, nos posibilita apropiarnos y convertir en algo conocido esa realidad. (Ankersmit, 2004, p. 34)

Así las cosas y siempre en resonancia con los planteamientos de Hayden White en obras como *Metahistoria* y más recientemente en *El contenido de la forma* (White, 1992), la metáfora no es solo un recurso expresivo secundario, sino que se sitúa en el *corazón* mismo de nuestra forma de conocer específicamente *moderna*, la metáfora es un artilugio para darle consistencia a nuestra visión del mundo y no solo una figura para adornar el relato de los hechos del pasado.

Los asuntos de “forma” expresiva o incluso *estilística* tienen una extraordinaria relevancia a nivel del contenido mismo de lo que se narra, e incluso más allá, a nivel del “campo de prefiguración” del espacio gnoseológico en el que se mueve el historiador. Es por ello que para estas posturas la concepción nietzscheana del mundo y la verdad como algo elaborado lingüísticamente es un antecedente clave.

Antes de pasar a considerar aspectos específicos de esta teoría narrativista de la historia y relacionarla con algunas posturas nietzscheanas, se revisará lo que dice Keith Jenkins, otro teórico de la historia abanderado de la llamada historia posmoderna: “Así, la historia de la Tradición Occidental, viviendo a la sombra de Platón, ha sido abrumadoramente la historia de diversas articulaciones de semejante fantasía estabilizadora, a guisa de verdades eternas expresadas ahora en las ya familiares mayúsculas” (Jenkins, 2006, pp. 52-53).

El autor se está refiriendo a la Verdad con mayúscula, la Objetividad con mayúscula y así sucesivamente. Aquí también queda clara la necesidad de desmitificar tales “fantasías estabilizadoras” como los “errores irrefutables” de los que habló Nietzsche y que aunque son necesarias para dar piso epistemológico a las valoraciones que determinan como cierta una particular imagen del mundo, no por ello deben tomarse como intrínsecamente ciertas.

Una de las primeras tesis de la filosofía narrativista, según Ankersmit, sostiene: “1.1 Los términos *narración histórica* e *interpretación* son mejores pistas para comprender la historiografía que los términos *descripción* y *explicación*” (2004, p. 71). “Explicar” nos situaría dentro del marco de referencia del pensamiento científico, y lo que quiere proponerse es precisamente un modelo *interpretativo* de los acontecimientos del pasado, el uso de un vocabulario más adecuado a este fin es entonces el primer paso. Luego, se propone el horizonte de la narrativa histórica en estos términos:

Los historistas intentaron descubrir la esencia, o como ellos la llamaron, la *historische Idee*, que supusieron presente en los propios fenómenos históricos. Por el contrario, la narrativa reconoció que una interpretación histórica *proyecta* una

estructura sobre el pasado y no la *descubre* como si esta estructura existiera en el pasado en sí. (Ankersmit, 2004, p. 76)

Esa “proyección” estructural es una forma de configurar la voluntad de poder en términos de Nietzsche, de acuerdo a su famoso postulado “no hay hechos, solo interpretaciones”, la narrativa histórica es una manera de realizar un juicio de valor o interpretación sobre el pasado. Tal perspectiva no tiene nada que ver con la “naturaleza de las cosas” o con algún sentido inherente a ellas, las narrativas son cuadrículas para el posicionamiento de una forma de percibir el mundo, con lo que la idea de “descubrir” en ese pasado histórico regularidades o significados propios es absurdo, lo que ocurre es que tal significado depende de los recursos epistemológicos que en cada época determinan las posibilidades narrativas del historiador, por lo que va a ser de mucha importancia la *proliferación de hipótesis interpretativas* sobre el pasado y no su estabilización en una sola forma de considerarlo:

En última instancia, el debate historiográfico no pretende generar consensos, sino la proliferación de tesis interpretativas. El propósito de la historiografía *no* es la transformación de las cosas narrativas en cosas reales (o en sus conceptos tipo). Al contrario, intenta producir la disolución de lo que parece conocido e indubitable. Su objetivo no es la reducción de lo desconocido a lo conocido, sino el extrañamiento de lo que parece conocido. (Ankersmit, 2004, p. 87)

En este numeral de las tesis sobre la filosofía narrativista en historia se sintetizan muchas de sus pretensiones a nivel epistemológico. Como con Nietzsche, lo valioso aquí no es la consolidación excluyente de un relato de lo acontecido, como si otras aproximaciones fueran menos válidas o adolecieran de “subjetividad” o “inexactitud” respecto de lo “realmente ocurrido”, sino que *el papel de la historia es desestabilizar y poner en perspectiva cualquier aproximación al pasado*.

Ese era igualmente el rol de esa particular conjunción de historia “monumental”, “anticuaria” y “crítica” que fue caracterizada en la segunda Intemperstiva (Nietzsche, 2000, pp. 147-160). La historiografía no convalida ningún metarrelato tenido por verdadero, por gnoseológicamente verdadero, sino que muy en resonancia con la terea de la genealogía, la idea es “desnudar el mecanismo” que configura las visiones estructuradas del pasado: “abrir la caja negra”, des-construir los discursos autorizados, vertiendo un disolvente crítico sobre ellos y más bien exhibiendo las condiciones a partir de las cuales se hizo posible una cierta forma de narrar esos eventos.

Como una suerte de *fármakon*, y según hemos afirmado a lo largo de este libro, la narrativa histórica *construye y mantiene* una visión del mundo dada, la sostiene, la teje de acuerdo a condiciones precisas, a estilos de metaforización propios de cada época. Pero simultáneamente tal narrativa *critica* esas visiones del mundo, al historizarlas las relativiza, las hace contingentes, muestra su dependencia de relaciones de poder y dispositivos de saber que cambian de momento a momento, incluso para proponer con Jenkins “deshacernos de la carga del pasado”:

Quizá no haya ninguna razón para que no podamos reunir la fuerza, como dijo Nietzsche, para deshacernos de la carga del pasado y la ética pasada y construir futuras mediaciones de emancipación radical a partir de los imaginarios actuales y, más particularmente en nuestro propio tiempo y lugar, de los imaginarios posmodernos.⁸³ (Jenkins, 2006, p. 17)

En resonancia con lo anterior se lee en el libro “Historia y Tropología”: “los últimos capítulos exploran las posibilidades de tal forma de escrito histórico y conciencia histórica no kantianos y no metafóricos” (Ankersmit, 2004, p. 45). Se dice no kantianos al desautorizar la referencia a un sujeto trascendental que no fuera él mismo un resultado o efecto de mecanismos de creación de la subjetividad históricos. Y “no metafóricos” no porque se abandonara o cuestionara el carácter indesligablemente metafórico de nuestra forma de entender el pasado, como ha sido dicho, sino para dejar de considerar la metáfora como una forma logo-céntrica de “apropiación” de lo supuestamente desconocido en maquetas epistemológicas manejables.

Se reserva para el tercer punto de este capítulo un examen más detallado, a partir de las formulaciones de Jenkins, de la idea de “abandonar la historia”, o sea las formas específicamente modernas de hacer historia, como siempre quiso Nietzsche de acuerdo a su filosofía transgresora y trans-valoradora.

5.2. VALORACIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL PENSAMIENTO DE NIETZSCHE

Pasando a la relación entre la obra de Nietzsche y la historia y sus metodologías, parece importante citar a Thomas Brobjer, quien sostiene “Nietzsche is generally regarded as a severe and hostile critic of historical studies, and it is possible that the expression ‘historical sickness’ (*historische Krankheit*) was made current through him” (Brobjer, 2004, p. 301).

Sin desestimar la valiosa metáfora de la historia como “enfermedad”, lo que quiere hacerse es mostrar la valoración de Nietzsche sobre los métodos históricos más allá del estereotipo de simple “destructor” a martillazos de cualquier clase de estudio histórico. Vamos a ver que reducir a Nietzsche a un papel de negador *tout court* de la historia es empobrecerlo y simplificar la riqueza de sus consideraciones sobre el pasado, especialmente en su perspectiva más crítica y des idealizadora:

I have argued that *On the Uses and Disadvantages of History for Life* is not representative of Nietzsche's views of history generally, and that historical studies and methods were much more important to him than has been recognized [...] although he continued to regard a too strongly emphasized sense of history as dangerous, he also regarded

83 Sobre el término posmoderno y sus implicaciones remitimos al trabajo “Deconstructing history”, en el que se hace una aproximación a este como *transmutación* de los valores de la modernidad, no como una época que la sucede o que se tornará hegemónica (Munslow, 1997, p. 2).

historical studies and methods as necessary for culture. (Brobjer, 2004, p. 321)

Vale decir, no puede partirse exclusivamente del disvalor de la historia como inflación de erudición vacua y farragosa por parte de Nietzsche. Se hace una distinción muy importante, la historia como meta en sí misma, despojada de consideración sobre su utilidad o perniciosidad para un fortalecimiento de las condiciones vitales de una cultura, de la historia como crítica a los modos establecidos de darle sentido a los hechos del pasado.

En esta última óptica, la historia sí fortalece la vida, es decir, los estudios históricos desmitifican la universalidad de las formas establecidas de ver el mundo, ponen en perspectiva los modos de otorgarle sentido a los acontecimientos, especialmente los acontecimientos ya acontecidos. Así, la historia es una herramienta *vital* en el intento trans-valorador del filósofo: “what Nietzsche objected to primarily in regard to history was not the new methods introduced in the early part of the nineteenth century, but that history was placed above philosophy that history and historical scholarship were seen as the goal” (Brobjer, 2007, p. 177).

Este mismo autor sitúa el giro post-shopenhaueriano de Nietzsche después de la publicación del *Nacimiento de la tragedia* y las cuatro *Consideraciones intempestivas* justamente en su contacto más íntimo con la historiografía del siglo XIX. Lo que daría origen al periodo que inicia con “Humano, demasiado Humano” sería esa familiarización de Nietzsche con la obra de Ranke, por ejemplo, con lo que queda refutada la idea de un desprecio de Nietzsche por la Historia y sus metodologías a todo lo largo de su obra, o la imagen de su doctrina del “eterno retorno” como algo ahistórico que daría al traste con cualquier tentativa de estudiar históricamente fenómenos como la voluntad de poder, las tablas morales y los criterios para construir imágenes plausibles del pasado.

During his third period, he begins increasingly to emphasize the importance of values (cf. his revaluation project)- a field in which historians have been remarkably unsuccessful, and often strongly anachronistic- which makes him move in the direction of using history for the purpose of criticizing values and for showing that their origin and earlier use mostly were very different from what one would naturally think. (Brobjer, 2007, p. 178)

El “tercer periodo” de Nietzsche, del cual es representativa la “Genealogía de la Moral” se sirve de las pesquisas históricas de una forma privilegiada, con lo que es insostenible su supuesto desprecio o rechazo por cualquier clase de estudio histórico. Lo que se aprecia en esa obra es justamente una relativización de los horizontes morales al *situarlos en perspectiva histórica*, al desentrañar las condiciones históricas de su surgimiento.

No hay que perder de vista sin embargo, que aún desde la Segunda Intempestiva (Nietzsche, 2000, pp. 35-48), Nietzsche clarifica que la nocividad de los estudios históricos no está en ellos mismos, sino en su uso en términos de un empobrecimiento

de la riqueza interpretativa propia de la vida. Allí donde el olvido es una condición indispensable para la reconfiguración incesante del devenir, y no un defecto a corregir desde la proliferación meticulosa de estudios carentes de sustancia crítica:

Nietzsche's critique of history and historical thinking has been widely misunderstood (to a large degree because of the somewhat misleading nature of *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*) as an overall critique of historical thinking, including historical method. This is not correct (Brobjer, 2007, p. 179).

Se analizará ahora la compilación editada en 2008 *Nietzsche on Time and History*, correspondiente a las colaboraciones presentadas en Cambridge durante la celebración de la 15° conferencia Internacional de la Friedrich Nietzsche Society en septiembre de 2005. El editor e introductor del volumen Manuel Dries, *scholarship* de la Universidad de Cambridge, agrupa esas conferencias en lo que él llama la crítica de Nietzsche al “estaticismo” [Nietzsche's Critique of Staticism], por eso afirma en la introducción al texto:

His [Nietzsche] focus on history and his rehabilitation of time is first and foremost concerned -and so are the fourteen essays in Nietzsche on Time and History- with the proof that staticism about persons, objects, entities such as nations, the law, truth, or the linear future of time and history itself is false. And yet, most contributions reach a point where a different conception is called for. (Dries, 2008, p. 11)

De entrada es posible concretar esta noción “estaticista” con las pretensiones científicas de la narrativa histórica, las cuales fueron trabajadas iniciando este apartado. Es decir, también con un temor a abordar el devenir de los acontecimientos para fijarlos en moldes de los cuales se olvida su carácter fabricado y acomodaticio. Dando como resultado la incapacidad de enfrentar la mutación de los eventos y encasillarlos en esquemas que en sí son solo elaboraciones de la voluntad de poder.

Plantillas clasificatorias que luego son reificados, entre otras, por instancias y hábitos lingüísticos, convirtiéndolos en horizontes fijos y justamente “estáticos” que ahogan y petrifican el devenir mismo de manera empobrecedora o agobiante. Así se observa en concreto a qué se refiere Dries con “estaticismo”: “by “staticism” I mean roughly speaking and in general, the view that the world is a collection of enduring, re-identifiable objects that change only very gradually and according to determinate laws” (Dries, 2008, p. 9).

Esta visión de las formas de “estabilización” de las cosas concierne especialmente a este trabajo en cuanto a la noción de “tiempo histórico” se refiere. Según Dries allí está el meollo del aporte de Nietzsche sobre el tiempo y la historia, en el desafío a la “maqueta” tomada por realidad, pero que no corresponde sino a “estaticizaciones” o cristalizaciones de un devenir infinitamente voluble y plástico. Lo que acontece es la fabricación narrativa de un enfoque sobre lo ya acontecido. El peligro, entonces, es caer presas de esta construcción como algo intrínsecamente sólido, válido *a priori*, considerándolo epistemológicamente inamovible, ese es el error que no se cansó de señalar Nietzsche.

En el texto de Andrea Orsucci “Nietzsche’s cultural Criticism and his Historical Methodology”, incluido en la primera parte de *Nietzsche on Time and History*, se abordan cuestiones que ya apuntadas al leer los artículos de Thomas Brobjer. Sobre él dice en la introducción Dries:

It is the historical phenomena themselves that, according to Orsucci, Nietzsche’s method reveal as consisting of a complex simultaneity of temporal and historical layers, consistently concerned to identify and theorize the coexistence and mixing of very different traditions, cultures, and ways of thinking in any particular historical phenomenon” (Dries, 2008, p. 12).

Desentrañar la complejidad configurante de capas de realidad adosadas a los eventos del pasado sería el trabajo de la metodología histórica. Revisar el esquema compositivo de elementos tan heterogéneos como las formas de pensamiento, las tradiciones, la idea de tiempo de que se disponga etc., que sumados fabrican los fenómenos históricos [historical phenomenon], es esta una perspectiva sumamente interesante porque no solo refuerza la idea de la artificialidad del relato histórico, sino que brinda pistas específicas en el trabajo historiográfico.

Se trata así de desmontar los modos de su elaboración, discernir capas y niveles cognitivos implicados en la construcción de su narrativa. La imagen de una simultaneidad de niveles temporales [the complex simultaneity of temporal and historical layers] reta con relación a esos “dispositivos” como madejas de signos heterogéneos que hay que des-construir. Sobre todo cuando una de esas capas como un “túnel de realidad” es la idea de tiempo atrayendo de manera irresistible la forma de ordenar los datos por parte del historiador.

Por su parte, John Richardson en “Nietzsche’s Problem of the Past” aborda los posibles desarrollos de una postura “genealógica” en los estudios históricos, desmitificando los valores como interpretaciones que inconscientemente hacen los individuos y que los atan a formas valorativas exógenas. Desde allí se propone una revisión de la voluntad “proto- intencional” que mantiene a los sujetos atados a la pesadez de horizontes morales establecidos: “Nietzsche’s genealogical method is therefore a technique to become aware of the proto- intentional “wills”, to expose the social formation of values, and in a retrospective stance to bring into view “the forces that really aimed the rules and values to which I commit myself” (Dries, 2008, p. 107).

El objetivo será dejar de honrar pactos en los que no se ha participado, o sea incumplir compromisos éticos que son impuestos y luego tenidos por obvios en las formas oficiales de asumir el pasado. Tal sería el potencial crítico de una actitud genealógica asumida sin reservas: “Genealogy enables us to judge those designed-in purposes of our ways of thinking and acting - and decide whether we favour those purposes”(Dries, 2008, p. 108).

El ensayo “Nietzsche’s Musical conceptions of Time” de Jonathan R. Cohen se sitúa aún más dentro del núcleo problemático que concierne al análisis de la

temporalidad como constructo. De manera privilegiada se van a conectar los aportes de la crítica de Nietzsche a Wagner (Nietzsche, 2002) con una consideración sobre las desventajas fisiológicas que atmo-terroristamente puede tener un cierto tipo de melodía y de musicalidad cuando se vuelve dominante, como ocurrió con la música de Richard Wagner: “Cohen concludes that Nietzsche’s emphasis on time as it is experienced correspond to Nietzsche’s insistence that each subject has its own internal rhythm and temporality, derived from, among other things “our internal physiological rhythms: breathing rate, heart rate, metabolism” (Dries, 2008, p. 299, subrayado añadido).

Como en la primera referencia a Frank Ankersmit (2004) se aprecia una des-construcción de la idea de tiempo como marco extra-subjetivo y único, pero aquí además se brindan pistas clave en la consideración sobre las posibles temporalidades individuales o particulares de cada quien:

The criterion for evaluating music then becomes its effect on us: “it can help structure our internal rate of time —either directly or by providing a contrasting rhythm to serve as beneficial tonic— or it can harm it. And with no time-in-itself to fall back on, such undermining can be utterly destructive. It requires great strength to resist it and maintain one’s own tempo”. (Dries, 2008, p. 300)

Retornando a las consideraciones llamadas “atmo-sismo-gráficas” en el anterior capítulo, se ve y se oye aquí que la música es parte fundante de esa modelización ambiental que históricamente sitúa los moldes de sensibilidad de los individuos, violentándolos en muchos casos, como fue ensordecedoramente evidente para Nietzsche respecto a Wagner y sus mega-orquestaciones retumbantes.

El tiempo es la sumatoria de ciclos biológicos presentes en el cuerpo mismo del sujeto, no una medida abstracta con carácter universal o incluso arquetípico. Sin auxilio de alguna noción de “tiempo-en-sí-mismo” cada uno tiene la tarea de ritmar cadencias temporales propias y artísticamente configuradas: “the possible existence of time-in-itself. Though undeniable, is irrelevant to us. But this is as much as to say that there *is* no time-in-itself for us - the only time that matters is time as we experience it” (Dries, 2008, p. 303).

En tal empeño se cifraría la conclusion, de la mano de Jenkins, de este capítulo; pero antes de ello nos parece pertinente interpolar en este punto las ideas de George Grant en su obra *Time as History*, donde el papel de Nietzsche para una crítica de la idea moderna de temporalidad es bien destacado: “In my opinion the thinkers who thought the crisis of western civilization most intensively and most comprehensively was Nietzsche. And often his thought about that crisis was centered about the notion of time and of history” (Grant, 1995, p. 6).

Hablar de crisis de la civilización occidental es ya un lugar común, pero lo relevante es el modo como se diagnostica esta crisis según la idea de “temporalidad” y en especial según los aportes de Nietzsche en esas materias:

In his work [Nietzsche], the themes that must be thought in thinking time as history are raised to beautiful explicitness: the mastery of human and non-human nature in experimental science and technique, the primacy of the will, man as the creator of his own values, the finality of becoming, the assertion that potentiality is higher than actuality, that motion is nobler than rest, that dynamism rather than peace is the high. (Grant, 1995, p. 8)

El eje de esta crítica es la forma como la modernidad en Occidente asoció a una temporalidad irreversible y lineal el concepto de historia, deificando los desarrollos tecnológicos dimanantes de una epistemología científica servil a sus postulados. Desde estas ideas el autor se sitúa los aportes de Nietzsche por encima de muchos otros, superioridad que depende de la perspectiva valorativa que se tome, sobre todo si es en la idea de “tiempo” y sus concreciones más expeditas en el campo de la narrativa histórica, que se juega la naturaleza de tales “metarrelatos” modernos:

Nietzsche thinks what it is to be a modern man more comprehensively, more deeply, than any other thinker, including Marx, including Freud, including the existentialist, including the positivists. Nietzsche excelled all these because, in recognizing and preaching the historical sense, he had declared that all frameworks, all perspectives, were human creations. (Grant, 1995, p. XV)

Esta es una valoración muy relevante de la obra de Nietzsche como desenmascarador de imposturas [frameworks, perspectives] justamente al historizarlas, al mostrar sus condiciones de apareamiento y el devenir de sus incesantes transformaciones, como contingentes creaciones humanas [human creations] y no como regularidades intrínsecamente ciertas. La preferencia por el sentido histórico sería entonces una constante a lo largo de su obra, ya que gracias a él podía desmitificar incluso la noción de temporalidad más allá de su reificación en la cotidianidad del mundo dado por descontado.

5.3. TRANSVALORACIÓN DE LA TEMPORALIDAD, DECONSTRUCCIÓN, NARRATIVA HISTÓRICA Y POSMODERNIDAD

En esta tercera parte se iniciará reseñando ideas del extraordinario libro de Robin Small, publicado en 2010, “Time and becoming in Nietzsche’s thought”, las cuales servirán para enlazar las intuiciones dispersas en los dos primeros apartados y dirigir las hacia el concepto de tiempo histórico. Resulta indispensable comenzar situando el interés de Small por la preferencia literaria y metafórica de Nietzsche en sus escritos:

It is true that Nietzsche is unusual among philosophers in his reliance on literary modes of presentation. Yet we need to bear in mind his insistence on the

metaphorical character of our ordinary concepts, which undermines the whole distinction between the metaphorical and literal [...], the hidden complexities of the corresponding, suggesting that each may usefully throw light on the other. (Small, 2010, pp. IX-X)

La temporalidad como metáfora en sí misma, tal idea no solo puede ser una de las conclusiones de esta cita o de este acápite, sino del libro *TEMPUS EX MACHINA* en su conjunto. El tiempo como *shifter* o modelizador privilegiado tanto para el historiador interesado en dar coherencia narrativa a su versión de los acontecimientos del pasado, como *para todo sujeto obligado a estructurar también una narrativa para su vida*, de acuerdo a criterios de metaforización contingentes, que mutan según las épocas, de acuerdo a sensibilidades que entran siempre en devenir.

La relativización de la distinción entre lo metafórico y lo real, en este sentido, opera como un catalizador clave. Lejos de constituir una concesión a la “cualquierización” empobrecedora de los recursos interpretativos del historiador, o un hundimiento en el nihilismo radical, tal relativización le permite ser consciente de que incluso el nivel menos metafórico, el más literal que pueda imaginarse *es ya una transcripción de estímulos a un lenguaje constitutivamente figurado*.

Es decir, las fórmulas y algoritmos matemáticos menos metafóricos posibles ya son metáforas de un devenir inenarrable, y mucho más respecto a las convenciones del historiador. En su calidad de género narrativo, la historia traduce signos y encadenamiento de signos, acelerando o desacelerando su circulación de manera indefectiblemente *metafórica*.

La gran relevancia de Nietzsche en estos aspectos, como quedó dicho en el anterior apartado, está en la crítica histórica que se hace a esos horizontes narrativos. Al usar intensivamente tropos y otras modalizaciones estilísticas —especialmente en *Así habló Zaratustra*— no se está más lejos de lo real, sino en su corazón ambivalente y retóricamente ambiguo. El llamado de atención de Robin Small se sitúa de lleno en este orden de ideas:

His [Nietzsche] critique of moral concepts such as responsibility, guilt and punishment involves tracing their source to the problematic human relation to past and future. In consequence, the mission of overcoming the prejudices of morality that he assigns to himself depends on the possibility of uncovering new forms of temporality. (Small, 2010, p. 2)

Si el tiempo es una interpretación de la facticidad plural y mutágena del devenir, entonces es posible *refigurar* tal metáfora, queda claro que “for Nietzsche becoming is a fact but time is an interpretation” (Small, 2010, p. 2). Lo que hace cada ser vivo, entonces, es indexar lingüísticamente la complejidad excesiva del devenir *como tal*, gramaticalizando en convenciones temporales algo que las desborda siempre. Como decía Manuel Dries: “estatizando” o dando un valor de verdad a sus fabricaciones, a la condensación histórica de sus impresiones.

De allí que se sostenga “every perspective on reality arises out of a certain form of life and expresses the interpretations and, in particular, the valuations that are its conditions of existence” (Small, 2010, p. 2), emparentando fisiología y axiología se considera que cada organismo crea horizontes temporales de acuerdo a ritmos y ciclos experimentados como vitales para su sobrevivencia.

En resonancia con las intuiciones de Jonathan Cohen en “Nietzsche’s Musical conception of Time” sumariadas más arriba, la imagen que aquí se presenta es la de una inagotable cantidad de posibilidades de temporalización, ligadas también a la percepción particular de la duración y de la sucesión o periodización de los estímulos sensibles. Distinciones capitales en el trabajo historiográfico resultan ser esquemas operativos modulables: “we separate rest and motion, although in reality there are only variations in the tempo of becoming” (Small, 2010, p. 5).

Tales variaciones en el *tempo*, son mutaciones intensivas antes que casillas fijas, flujos de multiplicidades inexhaustibles y no marcas cronológicas con valor propio. Por ello la *metáfora* es una forma de dar fluidez a esas interpretaciones. Jesús Conil al respecto sostiene: “Nietzsche vendría a recuperar la actividad de la transformación de metáforas en el proceso de instauración de signos, en el juego de significaciones sin sentido propio, como parodia de la metafísica que vivía de la aparente identidad del significado” (Conil, 1988, p. 144).

Ese juego de las significaciones es equiparable al devenir incesante de las ideas de tiempo, que no solo se alteran según los grandes periodos históricos, sino que lo hacen muchas veces en la vida de un individuo. Incluso a cada momento se vive la incompatibilidad de ciertos marcos de ordenación causal de los acontecimientos y estos mismos en su carácter súbito, paradójico e impredecible. Y mucho más en el caso del historiador, cuyo material de trabajo son las huellas de un pasado arremolinado en esos flujos pre- temporales y pre-cronológicos del Devenir y la voluntad de poder.

Cambiar el valor del tiempo como se halla históricamente expresado en los relatos de los historiadores es, pues, la tarea central: “para superar la metafísica que ha engendrado el nihilismo hay que redimir al hombre de la venganza, lo cual solo es posible cambiando el sentido del tiempo y el valor del devenir” (Conil, 1988, p. 153, subrayado añadido). Este autor español conecta así el nihilismo como *Zeitgeist* —y al que fue Nietzsche tan sensible— con una idea de “redención” radicalmente distinta de los discursos transmundanos del cristianismo.

El cambio de valor o transmutación se asocia a la des-construcción del espíritu de la venganza instaurado y naturalizado en la idea moderna de tiempo, de conexión causal a ultranza, de fijación de antecedentes y responsabilidades en el flujo inocente de los eventos. Con mayor claridad se lee en esta cita:

El ser se disuelve en el tiempo, que se convierte en la perspectiva plural del ser, que ya no puede quedar fijado en nada. [...] Nietzsche se adentra en el misterio del tiempo, proponiendo una nueva concepción del tiempo y del devenir [...]

el descubrimiento trágico del tiempo al margen de cualquier seguridad. AMOR FATI, Amor al destino en el devenir. (Conil, 1988, p. 157)

Esta “nueva concepción de tiempo” no es un ídolo de reemplazo o alguna nueva trascendentalización de ideas cronológicas, es constatar el vacío fundante y *no esencial* del devenir. Sobre esto, las frases de Foucault que servían de epígrafe al capítulo resuenan con particular contundencia: “creemos que nuestro presente se apoya en intenciones profundas, necesidades estables; pedimos a los historiadores que nos convenzan de ello. Pero el verdadero sentido histórico reconoce que vivimos, sin jalones ni coordenadas originarias, en miríadas de acontecimientos perdidos” (Foucault, 2008, pp. 50-51).

En su lectura de Nietzsche, Foucault entiende que la historiografía no puede complacer por más tiempo las necesidades de los meta-relatos modernos sobre la historia. En consonancia con la filosofía narrativista de Ankersmit, citada abriendo este capítulo, la historiografía dispersa las estatizaciones valorativas acerca del pasado, con lo que “se trata de hacer de la historia un uso que la libere para siempre del modelo, a la vez metafísico y antropológico, de la memoria. Se trata de hacer de la historia una contra- memoria, y de desplegar en ella, por consiguiente, una forma totalmente distinta de tiempo”⁸⁴ (Foucault, 1979, p. 25).

De forma provocadora y en resonancia con lo anterior, reclamaba K. Jenkins que “ahora podría ser posible y deseable pensar en visiones no históricas del tiempo y en moralidades relativistas, *aporéticas*” (Jenkins, 2006, p. 58, subrayado añadido). Como colofón de lo anterior escuchamos de nuevo sus palabras⁸⁵, quien en “¿Por qué la historia?”, al pasar revista a los aportes de personajes como Jacques Derrida, Jean Baudrillard, o Jean François Lyotard entre otros, plantea la posibilidad de emanciparnos de la moderna y logocéntrica noción de tiempo histórico:

La historia ha sido tan fuerte en la formación de nuestra cultura, tan central fue su lugar en el “experimento de la modernidad” burgués y proletario, que casi parecería que la historia es un fenómeno natural: siempre hay un pasado, y por tanto nada más natural que existan historias de él. Pero, por supuesto, la historia no es en absoluto un fenómeno natural ni tiene nada de eterno. En una cultura, nada cultural es, por definición, “natural”; por consiguiente, ningún discurso es sino un fenómeno contingente. Por tanto, no hay necesidad de pensar que el *tiempo* necesita ser expresado históricamente. (Jenkins, 2006, p. 27)

Apoyando lo anterior, en “The deconstruction of time”, primero publicado en 1989 con una reimpresión en 2001, David Wood se refiere a la idea de “tiempo” como

84 En el siguiente numeral vamos asociar esta “contra-memoria” al Rizoma en la filosofía de Deleuze y Guattari, a los devenires y las líneas de desterritorialización, así como a la temporalidad *aiónica* como diversa al modo de captura temporal de *Cronos*.

85 “[Ya] que las condiciones óptimas para la creación y el sostén de la historia están ahora detrás de nosotros, y [ya] que ahora debemos olvidar tales configuraciones y abrazar un posmodernismo no historizante” (Jenkins, 2006, p. 25).

concepto clave en el proceso de asignación de orden a los acontecimientos: “We need them [concepts] to order our world, but if we treat them as more than useful tools, we fall victim to illusions of our own manufacture” (Wood, 2001, p. xvii). Esa ilusión expresada en protocolos de escritura propios del quehacer historiográfico eran los que Keith Jenkins relativizaba, es decir, la compulsión a organizar los eventos en cadenas causales y líneas de inteligibilidad derivadas de las grandes narrativas históricas.

El asunto, en este espacio de tiempo calificado de “post-moderno”, es visibilizar la naturaleza construida de tales fantasmagorías, sobre las cuales el autor del Zaratustra echaría una luz peculiar: “broadly speaking, Nietzsche’s account is treated as a reflective intensification of our understanding of the “present”, one that successfully subverts our everyday “recuperative” understanding” (Wood, 2001, p. 12).

Las anteriores frases son tomadas del primer capítulo del texto de Wood acabado de referenciar y que se titula precisamente “Nietzsche’s transvaluation of time”. Lo anterior indica que la famosa transvaloración *valorativa* implica necesariamente una correlativa transvaloración *temporal*, indicada como una des-construcción de la “metafísica de la presencia” y su obsesión por el presente, parte también de una lógica “recuperativa” que ubica los eventos en líneas de temporalización disponibles para un tipo de memoria específica. Ese tipo de memoria “recuperativa” o incluso “arborescente o molar” puede ser descrita en estos términos:

los neurólogos, los psicofisiólogos, distinguen una memoria larga y una memoria corta (del orden de un minuto). Ahora bien, la diferencia entre ellas no solo es cualitativa: la memoria corta es del tipo rizoma, diagrama, mientras que la larga es arborescente y centralizada (huella, engramma, calco o foto). La memoria corta no está en modo alguno sometida a una ley de contigüidad o de inmediatez a su objeto, puede ser a distancia, manifestarse o volver a manifestarse tiempo después, pero siempre en condiciones de discontinuidad, de ruptura y de multiplicidad. (Deleuze & Guattari, 1997, p. 21)

En tal sentido la memoria corta y el tipo discontinuo de escritura histórica que aparece, no son solo “innovaciones” de una crítica postmoderna a los modos tradicionales de asumir el relato del pasado, sino que se trata de un modo diferente de agrupar las huellas mnémicas. El llamado de Jenkins y otros a renovar el arsenal de recursos interpretativos y estilísticos, así como a abandonar, o mejor “transmutar” viejos moldes trascendentales -incluida la idea de “tiempo”-⁸⁶ no corresponde solo al capricho de una moda intelectual, sino a la consideración de dimensiones de la temporalidad y a modos de memorización invisibilizados en la epistemología moderna de tipo “arborescente”.

86 Particularmente relevante para nosotros resulta el libro de Elisabeth Deeds Ermarth (Ermarth, 1992) que aborda de manera directa la crisis del tiempo moderno “representativo”, inspirada por temporalidades propias de la narrativa literaria, especialmente el tiempo “rítmico” de obras como *Rayuela* [Hopsotch] de Julio Cortázar, Keith Jenkins dedica un capítulo de ¿Por qué la historia? a su obra (Jenkins, 2006, pp. 271-304).

Es más, las dos memorias no se distinguen como dos modos temporales de aprehender una misma cosa, no captan lo mismo, el mismo recuerdo, ni tampoco la misma idea. Esplendor de una idea corta (concisa): se escribe con la memoria corta, así pues, con ideas cortas, incluso si se lee y relee con la memoria larga de los amplios conceptos. La memoria corta incluye el olvido como proceso; no se confunde con el instante, sino con el rizoma colectivo, temporal y nervioso. La memoria larga (familia, raza, sociedad o civilización) calca y traduce, pero lo que traduce continúa actuando en ella a distancia, a contratiempo, “intempestivamente”, no instantáneamente. (Deleuze-Guattari, 1997, p. 21)

Tal “cortedad” de la memoria es asociada al carácter fragmentario y discontinuo del acontecimiento mismo. Como un verdadero vector de desterritorialización, ese modo de la memoria desconfigura la fijeza de estratos temporales asegurados por el trabajo de los historiadores. Se recuerda aquí cómo Michel Foucault había emprendido su proyecto arqueológico con la intención de deshacer continuidades dadas por obvias y compulsiones hermenéuticas tan arraigadas como la idea de “obra” o de “autor” (Foucault, 1997), centrando su análisis en el “enunciado” como acontecimiento, sus posibilidades de irrupción y trastocamiento de continuidades dadas por obvias.

Con ello se pretenden revisar los procedimientos que han permitido la toma de consistencia de grandes ideas acerca del pasado, periodos históricos e incluso el sentido dado a esos eventos por parte del historiador. He allí la insistencia de esa memoria corta tipo rizoma actuando a contrapelo o intempestivamente. La propuesta será pensar un tipo de escritura histórica en resonancia con ese modo descentrado e híbrido de hilvanar los acontecimientos.

Deconstruir indicará no solo un gesto negativo, sino un modo de investigación, una sensibilidad atenta a desentrañar las estrategias de construcción de grandes referentes: “And one of the distinctive virtues of deconstruction, certainly as Derrida practices it, has been his reflection on the singularity of philosophical events, poking at conventional framing assumptions until they squeak (or tremble) a little” (Wood, 2001, p. ix).

Considerando de manera particular el concepto moderno de tiempo, y adentrándose ya en los planteamientos de Nietzsche sobre el tópico, el mismo autor sostiene: “The traditional betrayal of time would consist of subjugating the values associated with Becoming to those of Being” (Wood, 2001, p. 13). Con lo que esa “traición” [betrayal] queda caracterizada en la inmovilización del devenir [Becoming] al construir secuencias temporales que acaban privilegiando valores del “Ser” [Being]; por ello es tan importante una consideración no metafísica del eterno retorno: “I shall begin by arguing that the various ways in which eternal recurrence is formulated reflect the different modes (levels, dimensions) at which time needs to be transvaluated or ‘deconstructed’” (Wood, 2001, p. 14).

Esa tarea des-constructiva centrará su atención en la aparente neutralidad e independencia de la dimensión temporal de la historia, ya que lo primero que debe

ponerse en cuestión es la idea misma de temporalidad como algo dado, una constante universal o un aspecto no construido o no deudor de contextos históricos específicos: “timetables, time and motion measurement, schedules, clocks, system coordination all work on the assumption that time can be deployed as an independent dimension” (Wood, 2001, p. xii).

Desde aquí es posible una consideración del eterno retorno nietzscheano desembarazada de los marcos cronológicos habituales, modernos, metafísicos o falogocéntricos, para los cuales no deja de ser un problema una doctrina ciertamente oscura y difícil de aprehender racional o causalmente: “The cosmological argument for eternal recurrence can be seen as subversive of both teleology and mechanism in that it can be shown to be no less plausible in the very same terms” (Wood, 2001, p. 18).

Específicamente la doctrina del eterno retorno, siempre inquietante y deliberadamente “subversiva” quiebra la plantilla lineal de temporalización: “Eternal recurrence puts in question the assumed self-contained status of its units [seriality] ‘nows’ and their fundamental successivity. For as well as being located on a horizon axis of succession, each unit also appears to be a member of a vertical series of repetitions” (Wood, 2001, p. 19).

La repetición, entonces, involucra no solo una serie horizontal de “ahoras” en sucesión, sino un eje vertical⁸⁷ en que esos momentos hallan una suerte de intensidad específica que los aleja de la homogeneidad. Cada “ahora” está implicado también en un tipo de repetición no mecánica o no cuantificable, ese “esplendor” es el que rescata el eterno retorno, por ello *lograr* o *alcanzar* [attain] el super-hombre es un asunto de *tiempo*, de tiempo intensivo y rizomático, no de espera paciente según los relojes o de acuerdo a un momento fijado en los cronogramas: “attaining” the übermensch for one moment and *of the immortal moment... in which I produced return* (Wood, 2001, p. 21, cursivas añadidas).

Se trata, entonces, de una temporalidad extática que cuestiona de manera radical el tiempo frío y ajeno del calendario como organización “objetiva” o incluso “científica” de los acontecimientos. Una temporalidad paradójica y onírica que rinde tributo —como sostenía Carl Pletch— al descubrimiento “en sueños” del eterno retorno: “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. It is this dream and eternal recurrence which gave unity to his thoughts on ‘the times’, ‘history’, and ‘time’” (Pletsch, 1977, p. 31).

Ya en el segundo excursus (“La hora de aparecer”) se exploró ese carácter onírico de la “aparición” del eterno retorno, lo clave aquí va a ser el pasmo [experience of exhilaration] de tales momentos, de los cuales va a decir David Wood que son los

87 “The addition of a depth to each moment redirects attention away from relations of succession toward the possibilities of intensification. Part of what makes for the experience of exhilaration is that they project their own ecstatic affirmative vision onto the rest of time” (Wood, 2001, p. 21).

únicos que se repiten infinitamente: “only this affirmative rapture wills itself enough to will its own infinite repetition. Only this total self-affirmation wants itself more and again” (Wood, 2001, p. 22).

No son los fríos y monótonos instantes de una vida sin relieve los que se repiten, a pesar de la formulación contundente de que en el eterno retorno tanto los momentos considerados buenos, creativos o lúcidos como los miserables volverían de *idéntica* forma. La dimensión profunda o mejor *intensiva* de la temporalidad del eterno retorno hace una diferencia significativa: “the eternal recurrence is neither a mechanical, nor a “logical”, nor a “mathematical” repetition. Rather, it can exercise a selective power [...] only “active becoming” “has being” in the sense of embodying the principle of eternal recurrence” (Wood, 2001, pp. 25-26).

Esta lectura claramente solo es posible al apartarse de marcos lógicos como el “principio de identidad”, ya que en Nietzsche la formulación de su doctrina capital se escurriría en los intersticios de aprensiones lógicas que precisamente son transvaloradas, des-construidas o parafraseadas paródicamente; quizá buscando que su “reinscripción” dentro de la tradición metafísica del tiempo genere efectos de extrañeza capaces de desencaminar la linealidad cronológica usada como referente en los relatos de los historiadores, enrareciendo en términos del devenir una arborescente imagen temporal anclada aún en el “ser” y no en su movilidad inestable (quizá rizomática) como “devenir” :

the function of eternal recurrence is to allow the reinscription of becoming within the discourse of metaphysics in a way that undermines that discourse. The point is that becoming demands a quite “different” logic of identity to that of being. (Wood, 2001, p. 29)

La anticipación de esa lógica temporal diversa a la del “ser” y la valoración cronométrica del instante va a ser lo que ciertos autores como White, Ankersmit, Jenkins o Elisabeth Ermarth buscan al hablar de una “historia posmoderna”. En tal sentido James A. Winders, miembro del departamento de historia de la Appalachian State University en Boone, Carolina del Norte, va a extraer las consecuencias que a nivel de escritura de la historia tienen tales temporalidades y narrativas “posmodernas”:

As postmodern culture multiplies temporal possibilities, and as long overdue attention comes to groups denied their place in standard historical narratives, it will become impossible and undesirable to cling to a conventional sense of linear chronology. Just as attention to women or to minority cultures calls conventional historical periodization into question, previously marginalized groups of topics cannot simply be inserted into a chronology that made sense only through universalizing the experience of a narrow range of humanity. (Winders, 1993, p. 7)

Nuevamente se está en presencia de las consecuencias políticas de una crítica radical a la temporalidad moderna y sus modos de tramar el relato histórico. Es interesante en especial cómo las temporalidades de grupos marginados, excluidos o secundarizados

pueden tener lugar en narrativas posmodernas. Como resultado del trabajo genealógico quedan expuestas sensibilidades temporales no encasillables en los marcos lógicos de la modernidad capitalista, sobre todo al estallar la aparente unidireccionalidad del metarrelato histórico asociado a la idea de “progreso” en Occidente.

Multiplicidades irreductibles al tiempo como significante despótico hormiguan y reclaman modos de tramado histórico nuevos, “desengancharse” de la cronología lineal convencional [conventional linear chronology] no es solo un gesto con connotaciones epistemológicas, sino directamente *políticas* al relacionarlo con identidades “rizomáticas” y modos de vida ajenos a los estándares de universalización de la historia tradicional:

Better the labyrinth than the perfectly proportioned pyramid of learning: if our postmodern culture helps us to realize the multiple narratives and myriad temporalities at work in history, then we should be able to realize as well that there is more than one path to the acquisition of historical knowledge and understanding. Experiencing history is an inherently disorderly process. Much of mental life, often its most creative aspects is disorderly. (Winders, 1993, p. 3)

Ese desorden no es algo que deba ser ontologizado por suerte de alguna meta-narrativa temporalizante, sino que conoce sus propios ritmos anticíclicos o acausales. Tal aparente “falta de orden” puede ser celebrada como línea de fuga al exceso racional derivado de la epistemología de la modernidad capitalista. El artículo de Winders que viene analizándose se focaliza en obras de arte moderno que buscan dislocar las continuidades temporales, particularmente a partir de un epígrafe extraído de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett:

Vladimir : What was I saying? We could go on from there.

Estragón: What were you saying when?

Vladimir: At the very beginning.

Estragon: The very beginning of WHAT?

Vladimir: This evening... I was saying... I was saying...

Estragon: I'm not a historian.

La parodia al trabajo de un historiador que da por descontado lugares de inicio o hechos inaugurales como algo dado es evidente, con lo que se sobreexpone el sinsentido básico de dotar de valor metafísico construcciones como la idea de tiempo y todas las marcas cronológicas que le son propias. El llamado de obras como la de Beckett, incluidos los perturbadores y fascinantes monólogos de sus tres grandes novelas *Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*, es a librarse de tales mecanismos regularizadores de la experiencia, su absurdo y el error de seguirlos como autoevidentes o epistemológicamente fundados.

Pedir “orden” sigue haciendo parte de la tentativa de ubicación unilateral de los acontecimientos en maquetas cronológicas que han perdido valor de verdad *a priori*, como la frase de Vladimir que busca hacer inteligible su discurso a partir de un origen, un punto de comienzo desde el cual temporalizar los hechos. Estragon acaba renunciando a la empresa argumentando que él no es un historiador, a la vez que resuena en el ambiente la ironía de especificar tales puntos de arranque como algo ontológico y no como convenciones políticamente mediadas:

the demand for more order and the demand for a master narrative go hand in hand. The sense of play and joyous affirmation that can animate the learning process can best be encouraged by an openness to alternative narratives and histories. (Winders, 1993, p. 3)

Tales narrativas alternativas son posibles gracias a un pensamiento tan absurdo e intrincado como el expuesto en la narrativa de Samuel Beckett, o tan paradójico como el eterno retorno de lo mismo en el sentido asumido en este capítulo. Desvinculándolo de exigencias propias de la metafísica de la presencia o del principio de identidad de la racionalidad moderna, el eterno retorno de lo mismo alumbró dimensiones temporales extáticas o desmedidas en las que caben intensidades y modos de secuenciamiento divergentes.

Todo esto implica un modo de consciencia apartado de la naturalidad otorgada a las historias del pasado: “so we fall into the least common denominator of linear chronology, and in the process, we produce a fictional narrative: “First this happened, then this happened. Later a lot more happened” etc., etc., etc. We create these fictions to reduce the complexity of our task *and* because it comforts us and reassures us that we really know what we’re talking about” (Winders, 1993, p. 2).

En este lugar aparece una disyuntiva clave, como Estragon en la cita de Beckett, muchos estarían tentados a desligarse de los debates acerca de la idea de “tiempo histórico” por considerarlas exclusivas del campo de ejercicio profesional de los “historiadores”, parte de su experticia y de su identidad profesional. Esto implicaría que solo aquellos dotados de entrenamiento historiográfico estarían en capacidad de entrar en estas discusiones o de sacarle provecho a estas reflexiones, o como si solo fuera competencia de la Historia y el cuerpo de eruditos y académicos que la conforman un análisis del estatuto del tiempo y la naturaleza del relato sobre los eventos del pasado. Respecto a esto Elisabeth Ermarth nos abre una perspectiva diferente:

Like most of the people you meet in the grocery store or on the underground I am a practicing historian: practice is at stake. History is not an academic preserve; it is the mental system by which most of us explain things to ourselves. (Ermarth, 2012, p. 4)

Esta aseveración incluida en la reseña que la historiadora hace del libro de 2011 *The future of History* de Alun Munslow, cuya teoría de la historia será objeto de discusión en el siguiente apartado, parece ahora iluminadora por su simpleza: *todo ser humano en la incesante tarea de explicarse el mundo parte de unas presuposiciones*

sobre el pasado, todos los sujetos comparten la compulsión por la explicación histórica, trátase de grandes periodos o del día a día más cotidiano.

Tanto en las estructuras de larga duración como en la minucia del “everyday life” se requieren sistemas categoriales para ajustar el devenir de los acontecimientos. Que esto sea dicho por una historiadora interesada en proponer nuevas configuraciones para el relato histórico y nuevos modos “rítmicos” o “intensivos” de temporalidad no deja de resultar significativo.

Se trata de una presunción del sentido común expresada con lenguaje académico en medio de un debate sobre el agotamiento de los recursos explicativos de la modernidad, lo que se lee en la frase de Ermarth es una tentativa por reubicar la discusión *más allá del ámbito de especialidad propio de los departamentos de historia*. Ella misma en su reciente libro sobre la historia en la llamada “condición discursiva” nos dice: “the departure from modernity signals a tectonic change radical enough to suggest that even the tools of thought change if we are to keep up with ourselves in any vital or creative ways” (Ermarth, 2011, p. xii).

Hablar de “condición discursiva” es un modo de situarse en el contexto de la famosa “condición postmoderna” inicialmente caracterizada como la condición del saber en las sociedades informatizadas por Jean François Lyotard —a finales de la década del setenta del siglo XX—. La peculiaridad del llamado de Ermarth tiene que ver con las herramientas epistemológicas o cognitivas [tools of thought] del historiador con posterioridad al giro lingüístico, es decir, en un contexto donde la naturaleza lingüísticamente construida de la “verdad” o de las identidades sociales no es algo escandalizante o exótico.

Como ejemplo de lo anterior, y siempre analizando casos de narrativa literaria, Ermarth entra a considerar las posibilidades abiertas por un relato de ficción de Jorge Luis Borges:

Borges's histories provide an almost magical approach to reconceiving time as a multidimensional web of plural realities. For example “The Garden of the Forking Paths [El jardín de senderos que se bifurcan]”, outline a mortal competition: on the one hand, the time of history and project and its irreducible individual subject, and on the other hand, a new kind of time as an “invisible labyrinth” in a text where rhythm and multivalence prevail. (Ermarth, 2011, p. 103)

El tiempo como red multidimensional de realidades plurales [multidimensional web of plural realities] nos acerca a ideas del mismo trabajadas anteriormente a partir de autores como James Winders, Keith Jenkins o el mismo Hayden White, para quien es la narrativa histórica la que acota de ese infinito multívoco un horizonte cronológico preciso. Ni que decir de la idea nietzscheana de voluntad de poder, en la que tal pluralidad halla su medio de expresión y transformación permanente.

Atisbar dentro de la literatura herramientas útiles en la tarea del historiador, entra en particular y fecunda resonancia con ideas de la metahistoria de Hayden White.

Además porque el anterior segmento del libro “History in the discursive condition” elabora la distinción que pueda plantearse, tanto a nivel de teoría de la historia como de la experiencia cotidiana, de *tramar un relato de lo vivido entre la ficción y la historia “realmente acaecida”*.

En el cuento de Borges que se alude, el contrapunto entre la historia de un bombardeo durante la segunda guerra mundial y la virtualidad de variaciones no oficiales de ese “hecho” es tematizado de manera explícita. No con ánimo de comentar los pormenores de la sobrecogedora idea de un “laberinto de tiempo”, quizá asociable al eterno retorno nietzscheano, aquí apenas se señalará el carácter abierto, inconcluso y profundamente imaginativo de tal idea.

Allí donde la coexistencia de diversas configuraciones temporales no es rechazada en favor de lo “verdaderamente ocurrido”, sino potenciada en dimensiones de la temporalidad y de la consciencia históricas francamente ajenas y apabullantes, incluso enloquecedoras como le ocurrió a Nietzsche con su monstruoso “eterno retorno”.

Volviendo a la necesidad de revisar las herramientas cognitivas del historiador, el autor de “Deconstructing history” había aseverado: “there are many reasons, then, for believing we live in a new intellectual epoch —a so called postmodern age— and why we must rethink the nature of the historical enterprise to meet the needs of our changed intellectual beliefs and circumstances” (Munslow, 1997, p. 12). Nuevamente tratando de eludir la esterilidad de discusiones acerca de la naturaleza de la llamada posmodernidad, derivadas de seguir confrontando posibilidades de pensamiento insospechadas —como las abiertas por una obra como *Así habló Zaratustra*— con términos, marcos teóricos y metodologías *modernas*, Allun Munslow aporta una valiosísima clave interpretativa:

I prefer to think of our present intellectual age not as something that came after (hence post-) but rather A TRANSMUTATION OF MODERNISM, “postmodernism” has often been deployed to mean the arrival of a new set of conditions for knowing when it seem more appropriate to say modernism has now become fully aware of its own in-built critique of knowing. (Munslow, 1997, p. 12, mayúsculas fuera del texto)

La posmodernidad definida (experimentalmente) como *transmutación* —en el sentido nietzscheano— de los valores y presupuestos de la modernidad parece mucho más interesante que seguir pensándola a partir de horizontes modernos como la linealidad histórica y la secuencialidad de los hechos. Se intuye que así se desafían las compartimentalizaciones de época acostumbradas a situar en sucesión los grandes periodos históricos.

El prefijo “post” funcionaria como un *shifter* metairónico encargado de subvertir el significado atribuido usualmente a lo “post”. Sin perder de vista los contextos de aceleración mediática y publicitaria que fabrican la idea de que lo último es necesariamente más epistemológicamente sofisticado que lo anterior o vetusto. En el caso de los autores aquí referenciados, como para Nietzsche mismo, venir “después”

—como respecto al super-hombre— no necesariamente implica desconocer la coexistencia de devenires, reflujos, contraflujos y resignificaciones retrospectivas de la temporalidad, así como la imbricación paradójica y casi *onírica* de órdenes discursivos heterogéneos.

Así las cosas, se persiste en en llamar la atención sobre las críticas realizadas a la idea de tiempo histórico, desde la llamada “deconstrucción de la historia” (Munslow) o la “transvaloración de la idea de tiempo” (Wood) que sigue funcionando como plantilla única de legibilidad en el oficio del historiador.

5.4. ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA, DEVENIRES Y NUEVAS INSOSPECHADAS TEMPORALIDADES

En un sistema multilineal, todo se produce al mismo tiempo
(Deleuze-Guattari, 1997, p. 296).

Se retoma en este cuarto y último apartado la formulación insinuada en el segundo acápite sobre “nuevas formas de la temporalidad”. Para ello la argumentación se dejará encantar por los ritornelos, las derivas y *devenires* Deleuze-Guattarianos, sus líneas de fuga y multiplicidades desterritorializantes. Revisando de esta suerte algunos textos que en los últimos años han abordado específicamente la obra *Así habló Zaratustra*, su narrativa y la filosofía del tiempo allí desplegada (Rosen, 1995; Seung, 2005; Loeb, 2010).

Un temprano texto de Carl Pletsch, publicado en *History and Theory*, sigue siendo medular en una consideración sobre la historia y la filosofía del tiempo en el pensamiento de Nietzsche. Allí se despoja su obra de cualquier marca trascendental o teleología histórica: “since all moments are equal in the eternal becoming and passing away, history cannot have any direction and certainly not that of progress” (Pletsch, 1977, p. 37).

A pesar de la posibilidad de una lectura secuencial sobre el advenimiento del super-hombre, extraída, por ejemplo, del prólogo de Zaratustra en que se diagnostica el predominio de la peste del “último hombre”, su pequeñez y la insustancialidad de su horizonte de vida (que no cuesta mucho asociar al estado actual del hombre consumista en la “sociedad del espectáculo”), la “llegada” del super-hombre no puede simplemente situarse “después” de que termine su reinado, tampoco puede ser anticipada de acuerdo a la cuadrícula sin sobresaltos de una secuencialidad cronológica estable.

La imagen de hombre como “puente” entre el animal y el super-hombre, discutida en el primer capítulo, podría dar lugar a un malentendido semejante. Sin embargo, el análisis de Pletsch resuena con las intuiciones de David Wood al apartarse de una lectura lineal de la filosofía del tiempo en Nietzsche. Desde las consideraciones

intempestivas está claro que la idea de “progreso” no es algo que lo seduzca, por lo que habría que buscar en una concepción diversa de la temporalidad el marco adecuado en el que situar su doctrina del eterno retorno y el momento, extático o ensoñativo, quizá, de la aparición del super hombre.

Ese marco temporal definitivamente está lejos de metarrelatos como el de Nación o grandes referentes abordados ahistóricamente como el de “humanidad” u otros semejantes: “the possibility that the concept of species, mankind, can give historical significance to nations, institutions, or human beings was from the start unacceptable to him [Nietzsche] [...], the historical concept of “development” is drained of its philosophical content until the flow of time becomes no more than a succession of moments” (Pletsch, 1977, p. 39).

La preferencia interpretativa de Pletsch lo hace desconfiar de cualquier idea reguladora que quiera alzarse con pretensiones de validez incuestionable, como discípulo escogido de Heráclito, según se autoproclamara Nietzsche, e incluso heredero y epígono del dios Dionisio, de acuerdo a su elaborada fabulación identitaria, el autor de *Así habló Zaratustra* se ha despojado de la fe y la confianza en ídolos que para él yacen defenestrados en el derruido jardín de las efigies modernas. Deleuze y Guattari sitúan allí el carácter intempestivo de su escritura:

La frontera no pasa entre la historia y la memoria, sino entre los sistemas puntuales (“historia-memoria”) y los agenciamientos multilineales o diagonales, que no son en modo alguno lo eterno, sino devenir, un poco de devenir en estado puro, transhistórico. No hay acto de creación que no sea transhistórico, y que no coja a contrapelo, o no pase por una línea liberada” (Deleuze- Guattari, 1997, p. 295).

Las velocidades de aparición y desaparición de tales “agenciamientos” ya comentados a propósito de la “memoria corta” es lo que interesa aquí. Los llamados “sistemas puntuales” esquematizan aquietando las inagotables derivas del devenir, a partir de aparatos de captura molar como eran para Nietzsche los estudios históricos estériles e hipertrofiados a finales del siglo XIX en Alemania.

Analizando con prudencia la extraña expresión “transhistórica”, aquí se entiende como un modo de temporalidad que se resiste al apresamiento de los modos de sedimentación y coagulación de la “Historia”. Lo importante, según ha sido expuesto, son *las velocidades de toma de consistencia de los agenciamientos*, dispositivos o agrupaciones puntualizadas. Para Deleuze y Guattari los elementos de su narrativa no son identidades, objetos o épocas históricas, sino los vectores y su trenzamiento, las diagonales y los coeficientes de aceleración que van a hacer posible la aparición de tales “identidades, objetos o épocas históricas”, en particular respecto al flujo y velocidad percibibles en la idea de tiempo histórico y expresados en la obra *Así habló Zaratustra* de Nietzsche.

Específicamente sobre la filosofía del tiempo y el valor de la historia, los autores de *Mil mesetas* sostienen: “Nietzsche opone la historia, no a lo eterno, sino a lo

subhistórico o a lo suprahistórico: lo Intempestivo, otro nombre para la haecceidad, el devenir, la inocencia del devenir (es decir, el olvido frente a la memoria, la geografía frente a la historia, el mapa frente al calco, el rizoma frente a la arborescencia)” (Deleuze-Guattari, 1997, p. 295).

El sistema de distinciones clásico que opone lo temporal y lo eterno se muestra insuficiente, ya que en Nietzsche la línea de fuga frente a la historia y las miserias de la cultura de su época no es lo eterno, sino lo intempestivo. Una oscilación indecible en los modos de percepción histórica del momento, como un temblor inclasificable y claramente por fuera de los marcos de legibilidad *mainstream* de finales del siglo XIX, las consideraciones intempestivas de Nietzsche hacen una crítica al horizonte temporal con recursos interpretativos *fuera de su marco de referencia*, ese es el sentido que Deleuze y Guattari dan al pensamiento intempestivo de Nietzsche.

Lo anterior significa situarse más cerca del esplendor de un acontecimiento incontenible en las sedimentadas capas de temporalidad del positivismo histórico. El super-hombre y las reflexiones siempre intempestivas que lo acompañan y hacen posible resbalan en los intersticios y el “entre-dos” de los horizontes modernos de legibilización temporal.

El rizoma, el mapa y la geografía no son ubicables en el reverso lógico de sus pares (el árbol como principio cognitivo, el calco como reproducción de lo diferente sojuzgada a un modelo y la historia como instancia de congelamiento de las velocidades ontogenéticas y mutables), más bien funcionan como gatilladores o potenciadores de nuevas e insospechadas configuraciones en la organización estratificada de los vectores; siempre *entre* los grandes agenciamientos maquínicos y dispositivos colectivos de enunciación.

El carácter intersticial y umbrátil del pensamiento de Nietzsche es retomado por Stanley Rosen en su análisis de *Así habló Zaratustra* titulado *The mask of enlightenment*: “one has to navigate between the Scylla of aesthetical obtuseness of overinterpretation and the Charybdis of underinterpretation or failure to penetrate what has been intentionally masked” (Rosen, 1995, p. XVI).

Aquí también se percibe la dificultad de situarse sin más de uno u otro lado de las dicotomías fundantes de la imagen del pensamiento de la modernidad racionalista. Llama la atención en el caso del análisis de Rosen, la metáfora de Escila y Caribdis tomada de la mitología griega. Como dos gigantescos monstruos marinos, estos guardianes del fin del mundo implican la doble captura de una máquina de significación que aplanar la multivocidad o equivocidad propia del acontecimiento al etiquetarla según binariedades dadas por descontado. En este caso el acontecimiento es el pensamiento de Nietzsche sobre el tiempo y la historia. La enseñanza, entonces, es precaverse de sobreinterpretarlo caprichosamente a la vez de infra-interpretarlo exegética o dogmáticamente.

Como ejemplo del tipo de consciencia que exige el Zarathustra a sus lectores, Rosen habla de un “estado hipnótico” [hypnotic state] generado por su lectura. Es decir, el texto mismo desposiciona los modos perceptivos habituales haciendo uso de técnicas narrativas delirógenas o psicoalterantes: “there is a great deal of repetition in Zarathustra, in part no doubt for the practical purpose of inducing a hypnotic state in the potential disciple” (Rosen, 1995, p. XVII).

Tal fascinada desfascinación delirógena o hipnótica se lograría mediante cierto uso de la repetición. Aquí estamos frente a algo que va a ser medular en la interpretación de Paul Loeb *The Death of Nietzsche's Zarathustra*: la idea según la cual el mismo texto *ejemplifica y materializa las ideas de las que habla* haciendo uso de su narrativa.

Esto significa que la repetición y el carácter intrincado, laberíntico o enmarañado de las aventuras de Zarathustra *expresan directamente* la doctrina del eterno retorno. No solo hablan de él o lo alegorizan de algún modo, como explicándolo en el plano intelectual, sino que *hacen el mapa*, no calcan un modelo que estaría en otro lugar —trascendente o universal—, lo ponen en obra en los caminos indecibles que traza Zarathustra *en el acto de experimentarlos*, no interpretando un modelo que permanecería oculto o inaccesible —metafísicamente—.

Podría decirse que la idea del eterno retorno *se siente* en la lectura a manera de ritornelo de *Así habló Zarathustra*, mareante y repetitiva. Por ello, se dice que “Nietzsche does not present argued doctrines in Zarathustra. He is not providing us with a philosophical system as an alternative to the traditional systems of the great Western philosophers. To the contrary, Nietzsche offers us an alternative to philosophy” (Rosen, 1995, p. 8).

La lectura de Rosen, así las cosas, ritma magníficamente con las intuiciones de los autores de *Mil Mesetas*. Entrando en devenir con Deleuze y Guattari, para quienes la temporalidad intensiva y aiónica de Nietzsche invita a elaborar y constituir una nueva imagen del pensamiento. De esa suerte Rosen con su “Máscara de la ilustración” afirma una transgresión de las normas del género filosófico tradicional al considerar una obra como *Así habló Zarathustra*⁸⁸.

88 En el extremo opuesto podemos citar la sistemática, despoetizada, gris y plana lectura de Peter Berkowitz (1995, pp. 163-279) sobre *Así habló Zarathustra*, donde se celebra el fracaso de un Zarathustra ridículo y “cómplice de la degradación del hombre superior” (ibid., p. 272). Su postura puede sintetizarse en esta afirmación: “el sorprendente logro de *Así habló Zarathustra* es mostrar una imagen coherente y convincente de la incoherencia y la inviabilidad de las esperanzas supremas de Zarathustra” (ibid., p. 167). Sin ocultar la evidente molestia que los giros poéticos y narrativos le causan, Berkowitz lee el Zarathustra como quien lee un manual de filosofía, por ello se disgusta tanto con el aspecto literario y estético de la obra, su análisis, por lo demás minucioso, declara preferir *Más allá del bien y del mal* y siempre en tono de burla y descalificación extrema se refiere al estilo y los modos tropológicos de construcción del Zarathustra. Consideramos esta interpretación un ejemplo notable de lectura inadecuada, Berkowitz busca en Zarathustra algo que jamás se propuso Nietzsche, y se niega a considerar el libro más allá de la presentación clara, “viable”, concisa o eficaz de las ideas. El carácter paradójico y experimental de la obra, que desde la atmósfera de un “tempus ex machina”, pensamos, es lo más valioso de ella, Berkowitz lo ignora o lo rechaza abiertamente. Si alguna vez Nietzsche pensó en un dogmático recalcitrante o un filisteo de la cultura, ese sería Peter Berkowitz.

Esta idea es patente en la anterior cita, donde no se ubica a Nietzsche como alternativa a los sistemas filosóficos existentes, como reduciendo su riqueza al tramado de un sistema filosófico más, comparable a las grandes elaboraciones de Hegel o Kant por ejemplo. Sino que lo que él ofrece es *algo distinto a la filosofía en sentido convencional*, desautorizando las categorías más básicas de su discurso, especialmente en lo tocante a la idea de “tiempo” como a priori o plantilla hermenéutica primigenia. Nietzsche imagina a través de Zaratustra un verdadero “devenir”, la inocencia de un devenir no mapeado según las coordenadas de espacialización y decodificación propias del pensamiento histórico moderno.

Por eso, como imágenes confrontadas en un espejo sin saber cuál es la original y cuál la copia, se plantea la indecisión respecto a la caracterización de una figura como “verdadera” y otra como descaecida simulación (ontológicamente minusvalorada). Se proponen dos modos de la temporalidad: Cronos y *Aión*, para el primero y el plan de trascendencia que lo organiza y estratifica de manera unívoca, aún es válida la distinción entre original y copia, ayer-hoy y mañana como referentes claros e incontrovertibles. Pero para la temporalidad del *Aión*, fundida en un plan de consistencia pre-personal e intensivo las cosas funcionan bien diferente:

Incluso cuando los tiempos son abstractamente iguales, la individuación de una vida no es la misma que la individuación del sujeto que la lleva o la soporta. Ya no es el mismo Plan: plan de consistencia o de composición de las haecceidades en un caso, que solo conoce velocidades y afectos, plan completamente distinto de las formas, de las sustancias y de los sujetos en el otro caso. Y no es el mismo tiempo, la misma temporalidad. *Aión*, que es el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que solo conoce las velocidades, y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un *déjà la* y un *pas-encore-là*, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder. Y *Cronos*, que, por el contrario, es el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto (Deleuze-Guattari, 1997, p. 265).

Por eso, Zaratustra escenifica un particular tipo de ilusión que podemos ver desde Cronos como aparato de captura, o con la inocencia indecible y plural del *aión*: “the particular chapters of the work [Zarathustra] are critical commentaries on aspects of European civilization. But the work as a whole is itself an illusion: the illusion that Nietzsche is in fact Zarathustra, a Persian and the founder of the epoch of good and evil” (Rosen, 1995, p. 16).

Situarse en esa ilusión a la velocidad operativa de un plan de consistencia hiper-intenso, real y virtual a un tiempo, implica percibir el tiempo flotante y múltiple del eterno retorno: “Boulez distingue en la música el *tempo* y el *no tempo*, el ‘tiempo pulsado’ de una música formal y funcional basada en valores, y el ‘tiempo no pulsado’ para una música flotante, flotante y maquinaica, que solo tiene velocidades o diferencias de dinámica” (Deleuze-Guattari, 1997, p. 265).

Los comentarios críticos a varios aspectos de la “civilización europea” [European civilization] no solo denuncian conceptual o intelectualmente sus imposturas, sino que son inmediatamente escenificados en partes específicas de *Así habló Zaratustra*, como quien pone en obra las líneas de fuga y los vectores desterritorializantes *en la escritura misma de la historia*, en el tramado de la narrativa. Generando así esa rara atmósfera de “tiempo no pulsado” capaz de poner inmediatamente en contacto con la temporalidad intensiva del eterno retorno de lo idéntico.

Así las cosas, este tiempo del *Aión* expresado en la narrativa de *Así habló Zaratustra* (y no solo aludido o referido en su encadenamiento argumental) construye sobre la marcha un “modo de temporalidad” diverso al derivado de la onto-teología y la metafísica de la presencia reinante en la modernidad, con sus correspondientes derivaciones en los diversos estilos y escuelas historiográficas: “en resumen, la diferencia no se establece en modo alguno entre lo efímero y lo duradero, ni siquiera entre lo regular y lo irregular, sino entre dos modos de individuación, dos modos de temporalidad” (Deleuze-Guattari, 1997, p. 265).

Puede intersectarse aquí la interesante lectura que Thomas Seung hace de la obra capital de Nietzsche, para la cual operaría una sublimación o transustanciación del personaje Zaratustra al final del libro que corre pareja con la des-construcción y sublimación de la idea misma de tiempo histórico: “the most important transformation, however, has taken place in Zaratustra himself. Like Lucius, he has been reborn. As we noted earlier, he died from the temporal world and was reborn as a heavenly child in the eternal world” (Seung, 2005, p. 334).

Recordando a Lucius, el protagonista del “Asno de oro” de Apuleyo, quien también sufriría una transmutación final, no solo recobrando su primitiva forma humana sino accediendo a un modo de comprensión de la historia radicalmente diversa y no anticipable a lo largo de las aventuras del libro, la figura de Zaratustra también sufre la transformación que se evidencia luego de padecer la revelación pesadillesca del eterno retorno de lo idéntico.

Con la aparición del “signo” —el león riente y la bandada de palomas—, Zaratustra llega a ser un iluminado comparable a aquel pastor que escupió la pesada serpiente negra que se había enroscado mordiendo el interior de su garganta (De la visión y del Enigma, Nietzsche, 2006, p. 232), llega a *reír* como un iluminado.

De allí que respecto a las múltiples transmutaciones de Zaratustra y los demás personajes a lo largo de la obra, Seung se centre en aquella en que este “renace” como el niño [heavenly child] luego de haber pasado por ser un camello y un león sucesiva e intensivamente (no causalmente). Respecto a la críptica afirmación de Seung “eternal world”, se entiende no desde la metafísica del cristianismo, sino de acuerdo a las coordenadas flotantes e indecibles entre un “ya pasó” y un “aún no pasado” que se desplazan a lo largo de un modo de temporalidad que Deleuze y Guattari caracterizan (y tornan imperceptible) como *Aión*.

Acceder a la temporalidad del *Aión* es la “épica del alma” que escenifica *Así habló Zaratustra* en el estudio de Seung: “Zarathustra’s psychological kingdom begins with the assembly of his higher men, who represent his old self, and ends with the assembly of his new children, who represent his new self” (Seung, 2005, p. 336). Este nuevo “self”, por cuenta del cambio en el estatuto ontológico de su modo de individuación (ya no dentro del repertorio caracterológico o abánico identitario de un tiempo cronológico, o aún preso de constricciones “modernas” a la hora de elaborar el relato histórico) se asocia aquí a la temporalidad del *Aión*, a la constitución de un “bloque sonoro” o devenir.

El modo de entrar en resonancia con esa línea amorfa de desterritorialización cronológica sería ese “drama del alma” como comedia y narrativa paródica de Nietzsche en la cuarta parte de *Así habló Zaratustra*: “The baffling comedy of his higher men reflects the complex character of his soul. It is the drama of his soul” (Seung, 2005, p. 338). Ahora bien, la siguiente cita explícita o despliega mejor las posibilidades e implicaciones del mencionado “bloque sonoro” o línea de devenir:

pues bien, en esa línea transversal que realmente es de desterritorialización, se mueve un *bloque sonoro*, que ya no tiene punto de origen, puesto que está ya siempre en medio de la línea, que ya no tiene coordenadas horizontales y verticales, puesto que crea sus propias coordenadas, que ya no forma una unión localizable entre un punto y otro, puesto que está en un “tiempo no pulsado”: un bloque rítmico desterritorializado, que abandona puntos, coordenadas o medida, como un barco a la deriva que se confunde con la línea, o que traza un plan de consistencia. (Deleuze & Guattari, 1997, p. 296)

El plan de consistencia se diagramatiza, no se calca según escalas y mecanismos proyectivos ya dados, intensivamente en la estructura narrativa de *Así habló Zaratustra*, junto con sus velocidades y líneas de fuga, como se sostenía más arriba, esta es la idea clave tanto en la lectura de Stanley Rosen como en el más recientemente publicado estudio de Paul Loeb sobre el *Zaratustra* de Nietzsche:

Just as the lives and actions of the protagonist in Wagner’s Ring are meant to dramatize his insight into the reality of eternal change, so too the life and actions of Zarathustra are meant to dramatize what Nietzsche thinks is the deeper reality of eternal repetition. Thus, the fictional protagonist of Nietzsche’s artwork does not relate to some abstract concept of eternal recurrence, but rather to the reality of eternal recurrence that is embodied in the structure of the narrative itself. (Loeb, 2010, p. 6)

Considerada como la tesis central del libro de Loeb, se analizará aquí para intentar concluir este cuarto acápite a partir de los ritornos y devenires Deleuze-Guattarianos. La hipótesis será que tanto *Mil Mesetas* como *Así habló Zaratustra* son líneas de fuga que *operativizan en la escritura misma aquello de lo que hablan*, como se lee en la anterior cita del libro de Loeb. Es la realidad del eterno retorno la que es *experimentada* en la narrativa de la obra. *Zaratustra* no elucubra de manera abstracta

sobre el eterno retorno sino que *incorpora* sus surcos, pliegues y reiteraciones en la dramatización del personaje como tal, en el armado indecible y abismal del libro.

Una cita de François Dosse abre una línea de fuga respecto a Mil Mesetas en esa misma dirección, dice el historiador francés en el capítulo 14 de su “biografía cruzada”, titulado “Mil mesetas: una geofilosofía de lo político”: “Cada meseta tiene una fecha precisa como epígrafe, que remite a un acontecimiento histórico epónimo del capítulo. Es una manera de recordar la importancia del acontecimiento para su filosofía, pero según una lógica que ya no tiene nada de cronológica ni de evolutiva” (Dosse, 2009, p. 316).

La asignación de fechas parodia y descontextualiza deliberadamente las linealidades cronológicas de los historiadores, como cuando se hablaba del arte minimalista o de la estética dadá. En palabras de Marcel Duchamp, se vierte un “disolvente metairónico” o se “anestesia estéticamente” el objeto.

En ese caso se trataba de los conocidos *ready made*, aquí es la obra histórica misma la que se anestesia con fechas e indicaciones que deslocalizan no simplemente desconociendo las narrativas históricas *main stream*, sino llevándolas a su absurdo lógico (también recordamos los delirantes diálogos en las obras de Beckett, en el fragmento transcrito de *Esperando a Godot* o en la hilación argumentativa y paradójica de sus novelas mayores).

La nota 4, en la misma página del libro de F. Dosse dice “Al 20 de noviembre de 1923 sucede el 587 a. C., luego el 28 de noviembre de 1947, el año cero, 1874, 1933..., estas escansiones tienen el efecto de cambiar el tiempo, de desorientarlo, de sacarlo de cualquier axiomática, para que Cronos deje su lugar a Aión” (Dosse, 2009, p. 316 subrayado añadido).

No solo por virtud de su no secuencialidad las mesetas se articulan de una forma-*otra* respecto a las expectativas de organización de las fechas, consecutivas e ineludibles. Si el *Aión* *presentifica* la infinita y fractal subdivisión del presente, se tiene que cada fecha en cuanto marca temporal es susceptible de intensificarse en profundidad como parte de su ambivalente efecto de superficie, como parte de esa verticalidad intensiva que hacía proliferar la neutralidad de cada presente en cualidades insospechadas según se reseñaba en la obra de David Wood.

En este punto son pertinentes los estudios sobre la temporalidad y la filosofía de tiempo en Nietzsche emprendidos por Robin Small. Quien en su obra *Time and Becoming in Nietzsche's Thought* (Small, 2010) había sostenido “the hidden complexities of his metaphors mirror the complexities of the corresponding conceptual problem”. Tal reflejar [mirror] opera no según la lógica del original y la copia, se sostuvo, sino más bien como en el espejo a través del cual Alicia pasa en la segunda parte de sus aventuras (*Through the looking Glass*, Carroll, 2012).

Lo que se encuentra allí es un mundo solo similar al nuestro en las partes más evidentes y predecibles, *pero inimaginablemente complejo y alucinante en lo demás*. El punto es que tanto para Small como para Loeb asuntos metafóricos o de estilo

presentes en la obra de Nietzsche, con particular intensidad en *Así habló Zaratustra*, no son dimensiones secundarias sino constitutivas de la dramaturgia filosófica de sus ideas. Así ocurre con las etiquetas cronológicas en cada capítulo de Mil mesetas, donde deja de pesar una taxonomía binaria y más bien se percibe la apertura a ese “espacio liso” donde las estrías y cuadrículas del paranoico aparato de captura estatal —e historiográfico— no hallan campo de aplicación ni contexto para el ejercitamiento de su axiomática redundante.

Entonces, no es fortuita la escogencia en Nietzsche de una forma literaria para su obra, ni caprichosa la elección de personajes, contextos de interacción, recursos de ambientación escenográfica y demás utillaje en el armado del Zaratustra: “it is the narrative course of the book’s drama that actually shows, manifests, and enacts this thought [eternal recurrence]” (Loeb, 2010, p. 6).

Se trata de estrategias no para la *representación* del eterno retorno, como quien sigue un libreto que limita y sofoca las posibilidades, sino que en el aire y clima manufacturado por Nietzsche se *presenta*, sin modelo y sin aparato de captura trascendente, el vacío que es el eterno retorno. La escritura a escala fractal mantiene la auto-similitud con ese gran atractor extraño, no predefiniendo ni anticipando los devenires, sino potenciándolos en cada segmento del drama.

Percibir esas intensidades temporales sirve como criterio de selección para reconocer al super-hombre en su potencial de resistir el eterno retorno: “we can infer that Nietzsche conceives of the superhuman as the kind of species whose discovery and affirmation of eternal recurrence grant it this new kind of power over time” (Loeb, 2010, p. 9).

Poder sin referencia trascendente ni cuadrícula o límite identitario, es la afirmación de un devenir que escapa la gravedad de las máquinas de legibilidad que siguen operando en los relatos del pasado. En tal sentido, se abren posibilidades historiográficas insospechadas, no solo en debates académicos circunscritos al campo de experticia de los historiadores y filósofos de la historia, *sino a cada uno en cuanto configurador de la narrativa histórica que es su propia vida*, y que responde a herramientas cognitivas y estilos de pensamiento aún deudores de cortes cronológicos que apresan el *Aión* y reducen el esplendor sin nombre del acontecimiento a un catálogo causal de eventos prediseñados.

Excurso 5. Nietzsche, el amante de Mnemosyne

Mais que se passe-t-il quand l' amoureux de Mnemosyne n' a pas reçu le
don du récit?
¿Quand il ne sait pas raconter une histoire?
Quand c' est précisément parce qu' il garde la mémoire qu' il perd le récit?
Je ne suis pas en train de sacrifier à la rhétorique d' une invocation à
Mnemosyne.
(Derrida, 1988, p. 27)⁸⁹

1. Amor de diosa olvidada, su tierno aborrecimiento, su tierno, bello en extremo y siempre temible o confuso aborrecimiento, el cuidado que ponemos para que ella pueda olvidarnos, perdonarnos, llegar un día a olvidarnos del todo, dejar de ser amantes de Mnemosyne, amándola y desprendiéndonos más de ella. Recordando insistentemente olvidarla, hundirnos juntos en planos de irrealidad que evoquen su cuerpo ausente, su inmensa ternura, su abominable e inmensa ternura, amando no recordarla, sin querer amando no recordarla, con un cariño monstruoso, energúmeno, el cuidado y todo el amor que ella pone en aniquilarnos, desvanecernos en un mar de angustia, un desagrado sin espesor y sin causa alguna.

Un olvido insistente, maravilloso y desesperante, como tener su nombre siempre en la punta de la lengua, justo en la punta indecisa de la lengua, como si siempre que habláramos nos motivara y nos paralizara ese casi saber su verdadero nombre, amor de diosa olvidada, inolvidable por estarse olvidando en cada fonema, en cada indecible palabra, como si cada vez que decimos algo estuviéramos a punto de mencionarla, nombrarla con precisión, caracterizarla completamente, como si solo faltara un poquito para acordarnos completamente de ella, su nombre sin recordarlo.

Amor de raro silencio, Mnemosyne la impronunciable, en la punta de la lengua su cifra exacta, el vocablo justo, la locución precisa, aquella frase que expresaría perfectamente el amor que sentimos por ella, Memoria justa sin evocarla, el olvido que es el amor que jamás podremos olvidar que sentimos por ella, aterradora implícita, el desconsuelo de no poder acordarnos recordando siempre el fastidio sumo de nunca lograr acordarnos, desasosiego supuesto, dolor que siempre se olvida, un desconcierto sin contornos ni objeto preciso.

89 ¿Más qué ocurre cuando el amante de Mnemosyne no ha recibido el don de la narración? ¿Cuándo no sabe contar una historia? ¿Cuándo pierde la narración precisamente porque conserva la memoria? No estoy ofreciendo una invocación retórica a Mnemosyne.

Amor de recuerdo ambiguo, donde lo primero que no se sabe es qué es lo que se ama, si es ella o por su nombre se trata de otra persona, lo primero o segundo que se cuestiona, amándola para devastarla, para seguir devastándola mientras se pretende ubicarla, identificarla de alguna forma, consolidarla al desvanecerla, corresponderle todo el vacío y el horror que ella nos inspira, memoria de fuego absurdo, su disolución inconclusa, deseada inconclusa y luminosa de pura angustia.

Para continuar siendo amantes de Mnemosyne, revitalizando la imposibilidad constante de recordarla, en cada palabra que nos inspira olvidándola y rindiéndole un impedido homenaje, el amor tierno y detestable que nos despierta, al que correspondemos urgidos por una fascinación que no deja de repudiarla, convertida en terrible Dómina, desaforada y caprichosa Señora, luz de toda ternura, desde el comienzo indomable.

Así nos pierde, amándonos sin descanso, así nos desahuciamos de su presencia, figura de amor más puro y fuente de toda desesperanza, acordarse de ella al burlarla, al esquivarla altaneramente, decididamente pero siempre sin darnos cuenta, si al menos se supiera de quién se trata, porque estando en las narices es nebuloso el hilo conductor de sus frases, en la punta de la lengua cada vez que hablamos o llamamos para nombrarla.

Poder nombrarla, maldecirla de alguna forma, amor que nunca se olvida, haciendo de la mudez o el tartamudeo medios expresivos idóneos y execrables para aludirla, intentos que no llegan a rozarla siquiera, acariciarle su esplendor de inmenable angustia, el rechazo que suscita en nosotros y el encanto de poder evocarla en cualquier momento, con la frase que menos pensemos o el nombre que creíamos olvidado, rogándole aniquilarla, rezándole que se destruya en nuestras palabras, que venga a quebrarse en estos fraseos.

Amor de memoria rota, la dulzura de un abismo tan corrompido, su tierno aborrecimiento, corresponderle el orgásmico asco que nos despierta, su ternura contaminada, espuria y maledicente, escalofriantemente atractiva, amor de fuego siniestro, el más oscuro y por consiguiente el más deseado de todos, al que nos resistimos sin saber cómo más fascinados.

Arbitrariamente engomados, embelesados toques de pesadilla, la felicidad de saberte el nombre en la rabia infinita de no poder recordarlo, decirlo solo por partes, siempre fragmentariamente, porque jamás terminarás de acordarte, recordándolo en cada frase, el nombre de quien te amó con más ferocidad y desapego, con la distracción más apasionada.

Deseándote con crueldad los mejores vientos, el despropósito y la ambivalencia más ardua, solo para corresponder la amargura que me depara recordarte en el olvido de cada nombre, su desvanecimiento impecable, amor de diosa olvidada, amándote con tu tierno, bello en extremo y siempre temible o confuso aborrecimiento.

2. Acuérdate de Invocarme. Este texto que a todas luces no escribí para ti, es el que mejor expresa lo que ahora somos, sin ser de nada el mínimo trazo, el insomnio también de

fiebre y temida ausencia en que ya no me importa saber si estás o no estás desnuda, infortunio en el que descubro el encanto de una desfascinación sin desfallecimiento.

Cansándome a cada rato, un signo de otro en el que agoniza el sentido, pero que ni acaba de morir ni de continuar sin poder morir, remolino preñado de tensiones, pero eso sí, lastimosamente imprevisto, bien entorpecido de las vaguedades que siempre quise evitar contigo, el sinfín de las vaguedades para hablarte siempre tan claro.

Memoria desde el comienzo obsoleta, enunciación de una amargura de bordes sin importancia y perezosamente violados, como con desgano deshechos, violentados y distraídos al tiempo, virulencia inexpresiva y hosca, contundente a pesar de inconsistente, maleable y magnífica, rotunda para explicitar el conflicto que habitamos pero que ahora es intrascendente.

Superfluo y rico en matices, sobreabundante en nuevos matices de inanidades, memoria en flor machacada, desde antes obsoleta porque el pasado que evoca nació imbuido de una tristeza innegable, un brinco y salto de asombro al tiempo de ensombrecerse, mutilarse cuando el momento era otro, y ya perdido insiste en afantasmarse, mostrarse a pesar de la pesadumbre, exhibiendo una falta de temor asombrosa.

Ennoblecido de un despropósito así de fuerte, infatigable y sin timidez portentoso, de endurecido rostro, adusto en todas sus frases, a veces sencillo y edulcorado, este texto que sin duda escribí sin pensar que era para ti, poseído de una transparencia de ambigüedad tenebrosa, memoria despetalada, el imprecisable y justo artilugio de recordarte, constitutivamente incompleta, de tan fragmentaria irrisoria, ardida herida que no supura, ni se nota pero no es insensible.

Como sabes que ya no importa mentirnos, decirnos las falsedades que no supimos que no encubríamos, transformando la brillantez de un despropósito extraordinario en la terca y fácil rutina del olvido que ahora esquivamos, que nos elude diciéndolo, ya sin saber quién eres, extrañando una falta más radical de extrañeza, ahora que tu rostro es inatrapable, no por manida ausencia, el encanto de saber estarte perdiendo el rastro, disipándote y respirándote, acercándote a la mudez de una curvatura cerrada, mecida en un vértigo amorfo, pero cernido y transfigurado el motivo inaparente de estas palabras, si solo dejaras de estar dictándome, de abandonar estarme acosando.

Sin ser de nada el mínimo trazo, porque lo de perderte el rastro no lo sabía hasta que lo dije, hasta que recordé estarlo oyendo de tus labios, sin saber si no nos engañábamos ambos con eso de oírnos claro, olvidar que perdía el rastro encontrándolo, soñando encontrarlo, disminuyendo el tono hasta ignorar si oyes, pero matizando el resto sin ocultarlo, la verdad de lo que sentimos.

Recordar el influjo de un atardecer así, tu desnudez cualquiera, la desventura de seguir hablándote, la desvergüenza de invocarte después de todo lo que ha pasado, solo porque sabes que no es a ti a quien hablo, dirigiéndome con precisión innombrable a una voz indecisa, el contorno de una voz apagada e infatigable, certeza de que me hables más

tarde, y como si fuera poco además te acuerdes de invocarme, llamarme indirectamente.

Sin ser de nada la mínima sombra, porque en otro rostro sabrás de mí lo que nunca te dije y me dices, por desperdiciar la oportunidad anhelada, la esperada imperdible coyuntura, niebla de imantación indecisa, la atracción que solo llegaba cuando ya el encanto se había perdido, por acordarnos ambos de olvidar hablarnos, ni tan simple que sea la cosa, la falta solo de un remitente, la improbabilidad tosca de que me entiendas, queriendo ver en la luna otra escena velada.

Impidiendo ver en la luna la redondez obvia que me observabas, tapando el cielo encubierto, sin verte las facciones turbadas, llamándote de otra forma, en otros nombres doblada, replegada y rabiosamente arrugada, porque sin recordar el placer exacto ya no interesa que oigas palabras, contraída y casi desfigurada, memoria demasiado ultrajada, estrujada con exceso, o aplazada sin cesar en interrupciones imperdonables, el discurso este que no iba dirigido a mí pero en el que me comunicaste lo esencial que ahora no somos, lo que no sentimos de una forma tan detallada, ni habíamos sentido antes de no poder acordarnos, recordarme tú con esas muecas rarísimas, interminablemente dictándome, memoria apenas rozada, la caricia equivocadamente entendida, un gesto engañoso de ternura impotente, innecesaria y además desencaminada.

Comprendida erróneamente, porque no era a mí a quien mirabas, ni podías ser tú el objeto de estas palabras, como dos extraños hablándonos, invocándonos pero a través de otros nombres, irreconocibles los nuevos rostros, inconcebibles e indirectamente los mismos, como si nos hubiéramos olvidado de todo, como si algo hiciera que nos olvidáramos de nosotros.

El irrepitable amor que no nos tuvimos pero del que siempre estamos hablando, el que nos habla a nosotros y que es lo único real en toda esta pesadilla, este amasijo de recordarnos, sin esperanza siempre acordarnos, será lo único y desgarradoramente cierto, el irrepitable amor que solo tuvimos, siendo los únicos en olvidar que sentimos con tal intensidad ese olvido, sabiendo que si no era a mí a nadie pudiste evocar esta maravilla, y viceversa pero añadiéndole algo, un rasgo de inventado asombro, que solo a través de ti olvidaba que estuve contigo.

Como si nada hubiera pasado entre ambos, como si la nada que pasó entre ambos estuviera de a poquito espesándose, condensándose, tímidamente insinuándose, empezando a recordar otra cosa, algo más que la desnudez simple de estar ausente, antes de recapitular olvidarnos, acordarnos despiadadamente de nada, repitiéndome tú que el insomnio no es de fiebre y temida angustia, o ausencia en flor machacada, pero menos mal que no estabas triste por causa mía ni nunca oíste el absurdo intenso de estas palabras, a mí que tu recuerdo ignoraba, vivificándome y extrañándome, desmembrándome en artimañas, desatándome una angustia insufrible, como la nada en que un mundo se arremolina, desinflamada memoria que no perdona, ni en esta ni en la mínima sombra, un trazo de nada sin serlo.

3. Recordando mirarla. Porque si así se acordaba de ella, cómo sería volver a verla, como si fuera solo improbable, reaparecida indecisa y noble, la silueta de su finura entre líneas, cómo sería más tarde, de veras cómo sería más tarde, invisible no simplemente, imaginando las conexiones a esa forma de su nostalgia, de nubes esa nostalgia y de miedo por el paisaje entrevisto, acercándose a lograr verla, intuir la siquiera un poco, facciones todas indistinguibles.

Sin rasgos ni facciones que no sean todas indistinguibles, inolvidables e indistinguibles, desfigurada o figurativa, olvidando siempre su rostro, saber verla, acordarse de recordarla, mirarla en las imágenes justas, angustia de percibirla, secuela y cicatriz imborrable del vaticinio, recíproca ambigua de sus verdades, presencia ingravida afantasmante, atrasada por un pellizco, el zarpazo divino en el rostro de su nostalgia, la organización inmemorial de otras formas de otros adioses, porque si así se mostraba ahora cómo sería cuando cogiera confianza.

Premeditado asalto de voz traviesa, jugueteando por un pequeño entredicho, la mínima sombra, el intersticio de su mini-mínima sombra, la mismísima estafalaria, hasta que perdurara la estela negra, la circunspección ambigua de su estela negra, sin bordes ni mencionarlos, sus límites tornadizos, adversa ambigua en esas visiones, suerte disociativa en trance.

Deslumbrado de sombra y eco, o encandilado opaco por esplendores, conmemorando olvidarla, apaciblemente olvidarla, teñirle más fuerte en su desnudez los trazos que la tocaban, disociando la engreída precisión de su figura, difusa o desfigurada, deslocalizando nombrarla, hundirle en la inter-costilla el filo de sus visiones, amargura incierta y desenfrenada, indecisión de corola abierta, descubriendo el motivo enigmático en la enramada.

La predilección de absurdo en todos sus actos, diosita reaparecida, la nunca ida idea que la aureolaba, renovadamente imprecisa, fue la caricia de su sospecha menos que un mínimo viento, porque sería así como se vería más tarde, recordando acordarse, cansada en la danza de su nostalgia, pero anticipando del cielo nocturno un rugido de bestia inmensa, como si no fuera solo improbable el acceso a las fuentes iconográficas, desfigurada y figurativa, o descompuesta amorfa en figuraciones.

Desesperando por verla, la misma en fulguraciones, acordarse de estarlas viendo, siluetas de formas huecas, conmocionadas con esperanza, la corona de meridianos fulgores en que esperaba alegrarse, transformándose sin quererlo, tímidamente anunciándose, presentándose en esa forma, olvidando que eso era presentarse, acordarse de recordarla, porque así sería como se vería más tarde, estar presente de alguna forma, sensibilizarse a su invisibilidad solo a medias latente.

Recordando estarla mirando, tan de cerca estarla mirando, esforzándose por ver algo, su rostro o lo que sea de ella, haciendo el máximo esfuerzo, así sea la mínima

sombra, un atisbo siquiera, el más pequeño vislumbre, una minúscula manifestación al menos, con toda su alma empeñándose, exigiendo completamente su capacidad de visión, para verla o intuir que podía verla.

Pero, ¿para ver qué?, diría que para verla mejor, pero ¿para ver mejor qué?, con más detalle sin saber lo que era un detalle, o si cabían detalles en esa imagen, con mayor precisión la ausencia de criterios para determinar la precisión de esa imagen, fractalmente pintada, visión de corola abierta, de par en par esos labios, ofrecidos grotescamente, obtusa y tímidamente insinuados, angustia de percibir la misma mirada despetalada, invisible no simplemente, impúdica y desgarrada, recatada con esmero, absolutamente entregada a la lascivia de su mirada.

Cada vez más cerca, cada vez más cerca o con más nitidez cuando no estaba claro cuándo estaba más claro, o si era más nítido el borde de la nube que dibujaba, cada vez más cerca, temblor adentro del vaticinio, prostituida lujuria de examinarla, humo dentro del humo hasta el vértigo, sin saber lo que estaba viendo, recordando que debía saber lo que estaba viendo, mirando inconscientemente, presintiendo mirarla, imperceptiblemente apreciarla, desfigurada precisamente en la exactitud de tantos manchones.

Y todo ¿para ver qué?, morirse para ver ¿a quién?, la memoria que se esforzaba, acordándose solo del acto de recordarla, solo de eso, solo de eso sin saber eso, de angustia absorta o de percibirla, de seguir con la ausencia de ojos la astucia de imaginarla, acordarse de estarla viendo, la obviedad de una frase así, únicamente larvaria y boba, desesperadamente boba ausencia de forma en el intervalo en que la miraba, el mínimo intervalo en que se veía que no veía, porque si así era ahora que estaba ya imaginaba cómo sería cuando se fuera, siendo delicadamente visible del lado de una membrana entre transparente y torpe, de una sola pieza el bloque difuminado que la observaba, atontadísimo, deslumbrado idiotamente por ella, obnubilado por el juego inacabable de sus memorias, impresionado por sus contornos fugaces, estando así solo asomada en los límites, delicada y casi solita, solícita en la enramada, silueta de formas huecas o exasperantes, definidas en un cosquilleo sublime.

La fugacidad de un reborde impreciso, recordando que ver era eso, o que algo así podía simplemente mirarse, ojearse sin peligro, abismarse en la falta de esa mirada, presintiendo ya lo insensible, el estado inerte de roca y nube en que tornaría sus perversiones, constataciones, ilusiones de trastornado nombre, porque si así era ausente cómo sería si de verdad le faltara, acordándose recordarla, fijar en contornos las manchas ultra-próximas en que se ahogaba, el contorno de manchas que aneblinaban la arrogante precisión de sus fraseos, ahogo más triste en estos fraseos, renovación de ese sinsentido en fraseos, porque si así eran sus descripciones cómo sería cuando en serio viera de lo que hablaba.

Mirando de frente el axioma tentacular de sus ojos, suspirando acordarse, silueta de diosa adversa, emborronamiento del momento justo, presentimiento de temible

rostro, paisajes de olores ambos, poli-sintiendo que era ridículo querer expresar esa forma, su figura en lo inaparente, inobservable mirarla, acordarse siempre de recordarla, verla así, suspirar decirla, de estas frases un pellizquito siquiera, el mínimo pellizquito que siguiera y lo acosara dudando, porque si eso era estar presente cómo sería cuando de veras faltara.

Siluetas que recordaba danzantes, y ya vería cuando cogiera confianza, inoperancia tranquila y léxica, prontitud para detestar sus palabras, frente a la criatura de carnosos pétalos en que intentaba recordar que miraba, conmemorando olvidarla, apaciblemente olvidarla, circunscribiéndole su impaciencia, desnuda de ella, abandonada de sí en sus contornos, el desdoblamiento identitario en un matiz refractario al espejo, un doblez esplendente, reacio a percibir que olvidaba, en sus límites pateando, olvidando que esas eran presencias.

Callando ausentarse, mostrarse sin esplendores en curvas policromadas, a pesar de la destreza impotentes, tramando un secreto de proporciones escalofrantes, anticipando del cielo nocturno un rugido de bestia inmensa, acordarse de recordarla, angustiosamente recordando que se acordaba, recordando y olvidando lo mismo que se acordaba, insensible aurora desparramada.

Entregada a la veleidad de los espectros que la componen, cuya presencia es inubicable ubicua y estrafalaria, preciso ahí, la deformación perspectiva que era, diosa de forma adversa, empeñada en el color de sus fonemas, la tranquilidad quebrada de su memoria, la doble engañifa de sus palabras, porque si eso era precisarlas cómo sería cuando en serio quiera nombrarlas, superando por lo siniestro la tendencia a casi asustarse, casi con frecuencia acordarse, casi pero no solamente invisible, acordarse de recordarla.

Ausentarse de su mirada, porque no fueron ni ensoñaciones ni parecidos, y cómo sería si fueran, acercándose a ser del nombre un temblor de sombra obsoleta, rasgos de una preocupación creciente y disociativa, recientemente resuelta, encontrada abstracta, simulada en ciernes, premonitoria de otras imágenes, quebrada en punta a quejarse, responderle a las enseñanzas que la habían difuminado, configurándole la mirada, atontándola sin remedio, a ella diosita reaparecida, o diosa de apariciones inobservables.

Invisible no simplemente, en visiones de transparencias y oscilantes nuevas opacidades, pulsando acordes sensibles, pero por lo siniestros —de asombro— casi como su rostro borrado, tenue o desdibujado, solo preciso desdibujado, porque si así era adorarla ya sospechaba cómo sería cuando ya ni verla quisiera, ni en pintura ni nada, necesitando olvidarla, conmemorarla en nuevos tachones.

Borrones de nubes huecas, espectros desalentados, soplos en cielo de anticiparse, reclinarse con el respeto que le merece la aurora, recordar que la estaba viendo, que esa era la imposibilidad de estarla siempre mirando, a ella la intransigente desesperada, la imperceptible, la Madre amorfa de sus visiones, cuadrada en frases reptantes, desfigurada y figurativa, acechando mirarla, persiguiendo un recuerdo brumoso, majestuoso inaudito.

Palpado invisiblemente o solo intangiblemente visto, cuerpo desnudo sin esplendores, desnudez de todo contorno, iridiscente de puro ensueño, la espectral anatomía que sin tregua lo fascinaba, afanándose más por verla, pero ¿qué era lo que observaba?, en últimas ¿qué era lo que tanto observaba?, ¿qué demonios miraba?, anhelando infinitamente acordarse, poder verla, más de cerca mirarla, apreciarla en todo detalle, su rostro o su encajonadura de sombra, el misterio que la esquivaba, hurtándose en esos ojos, haciendo un esfuerzo mayúsculo, ardid de intento inflexible, el mayor empeño para detallarla completa, su cuerpo de irisaciones, desnudez de todo contorno, vaporizada anatomía del delirio, no simplemente invisible.

Hasta el mínimo ensombrecido detalle, ignorando lo que buscaba, desconociendo el límite al precisarlo, los contornos disipativos de ese agujero extasiado, un par de ojos quemándose en la falta agónica de su objeto, binocular monomanía escópica sin medida, unidireccional y ondulante, la hendedura en que se abismaba, sin esperanza de recordarla, acordarse de no poder acordarse, ni verla hasta ese sin fondo, la angustia ultra - próxima en que se hallaba.

La agonizante incompletud ya terminada que la miraba, a ella en la simulación de su perspectiva, ella que era la simulación de su perspectiva, ilusión óptica irremplazable, desplazada en un parpadeo, reubicándose cada vez, escurriéndose recordarla, amplificadamente reduciéndola a simple y pasiva observadora, contemplándola casualmente, percibiendo en el cielo nocturno un rugido de bestia inmensa, de testigo ocular a insidia de miopía afectada, infección evidente del aparato sensible, conjuntivitis desenfrenada irritante, por la retina o el iris, midriasis de corola abierta, invisible no simplemente, óptica difractante y tosca, desgranada en lentes fugaces, superpuestos y asociativos.

Enfoque de alta y tonta resolución, de altísima y tonta resolución afectada, de afinación multiplicativa o tierna, preciso en el cosquilleo de su memoria, fina en el reflejo que la apreciaba, sin orilla en luna espejeante, porque si no sabía que recordaba cómo sería si estuviera mirando, presenciando olvidarla, patentemente olvidarla, ante sus ojos y por su ceguera perdiendo toda presencia, borrando la insensatez de la huella, ciegamente apreciando su pérdida de presencia, el exceso de su pérdida de presencia, desconfigurándose apareciendo frente a sus ojos.

Evidentemente recordando olvidarla, porque si no llegaba a saber de qué se estaba acordando, entonces ¿cómo iba a pretender después olvidarla?, ¿cómo podría hacer eso?, acordarse de recordarla o apremiarse para olvidarla, ¿cómo recordar eso?, ¿semejante antinomia y absurdo?, ¿semejante inolvidable antinomia?, ¿pretender tamaño exabrupto!, ¡a todas luces una bobada, una insania de bulto!, ¡tal tontería de sumo absurdo!, ¡un sinsentido de ese calibre!, cuando salta a la vista la incongruencia mayor de sus frases, ¿cómo intuir acordarse de eso?, ¿cómo siquiera acercarse a acordarse un poco de eso?, primero olvidarla o primero acordarse de ella, o primero ignorar lo que era primero, observando la pérdida de cualquier residuo de presencia,

el mínimo que ignorara, y muriéndose por verla, desviviéndose para llegar a verla siquiera, un poco al menos, muriéndose por contemplar ¿qué?, ¿qué cosa?, ¿a quién en particular?, desesperando abarcar ¿qué?

Dejarse traspasar por ¿cuál mirada?, por ¿cuál de las más terribles- devoradoras o petrificantes de las miradas?, fragilidad de no recordar verla, fragilidad extenuada de no poder dejar de mirarla, desesperadamente boba, desesperadamente danzante y boba, sublime en su mínima tontería, volviendo a mentir verla, olvidar que siempre la estaba viendo, que solo podía mirarla o mentir que podía mirarla, olvidando siempre su rostro, mirando de frente su ausencia, no simplemente invisible, en siluetas de ojos adversos, alrededor de la falta de ella, el quiebre en que lo miraba, pero también a ella la imperceptible, la intemerata, la Madre amorfa de sus visiones, desmintiendo mejor que así era que la había visto, paisaje de otra memoria, engañando estarla mirando en un paisaje de otra memoria, ni en pintura ni nada, menos simplemente visible, mucho menos que simplemente visible, conmemorando olvidarla, apaciblemente y sin figura olvidarla.

* * *

Post scriptum despetalado: antes de ti en la angustia de ti, el duelo que ahora siento no lo siento por haberte perdido, a ti que nunca estuviste, el duelo es constitutivo de mí, no lloro por no poseerte más porque de todas formas nunca te poseí en absoluto, desde siempre no te tuve, es la ilusión de haberte tenido la que al romperse me causa este dolor, porque ambos sabemos que ni aun estando juntos estuvimos realmente juntos, esto que ahora me ahoga es lo que siempre me había ahogado, antes de ti en la añoranza de ti, en la inagotable nostalgia de ti, pero también porque nunca te has ido, yéndote siempre nunca te has ido del todo, fractal y poderosa agonía, cuando pensaba que eras mía por supuesto que no lo eras, estando o no estando juntos, “preciosa joya en los talismanes”, antes de ti en la angustia infinita de ti, tú que eres la angustia y la negación de cualquier angustia.

Epílogo: Zaratustra Zombie

EXTRACTOS DEL DIARIO DE ELABORACIÓN/ FINALIZACIÓN DE LA TESIS



Darkos Manse, James Fletcher, Comic art now, (2009, p. 92).

10.05.12. Acabo de ver en la Lerner un libro titulado *Filosofía zombi*; lo abrí al azar y encontré una referencia a Nietzsche, extraña coincidencia, justo esta semana que estaba repasando lo del tema de la vida y la muerte en la escritura de la historia.

12.05.12. Finalmente, adquirí el libro, no lo pude abandonar hasta que prácticamente lo había concluido, imágenes de Zaratustra hormigueaban mientras lo leía, ¿qué hado me puso en las manos el texto?

13.05.12. Hoy, mientras visitaba a mi hermana, noté que mi sobrino de ocho años veía un cómic, resultó ser *Marvel Zombie Comics*. La estética del dibujo me impresionó muchísimo; hace mucho tiempo que no leía historietas, debo dejar de distraerme con material impertinente para el desarrollo de la tesis.

17.05.12. ¿Por qué ocuparse en una tesis de doctorado de la cuestión zombi?, ¿En qué medida resulta una metáfora valiosa para ensayar un “epílogo” o algo semejante?, ¿Por qué rescatar a estos asquerosos seres ahora? “El zombi es un problema de escritura, como ya hemos dicho, con el que infectar cualquiera de los signos que componen nuestros sistemas culturales y, desde allí, volver a pensarlos nuevamente” (Fernandez, 2011, p. 197).

04.06.12. Definitivamente creo que los “últimos hombres” descritos y escarnecidos en el prólogo de Zaratustra (Nietzsche, 2006, pp. 40-42) son zombis.

05.06.12. “La tierra se ha vuelto pequeña entonces, y sobre ella da saltos el último hombre, que todo lo empequeñece. Su estirpe es indestructible, como el pulgón; el último hombre es el que más tiempo vive” (Nietzsche, 2006, p. 41), esta cita acerca del “último hombre” en el Zaratustra me transmite un escalofrío grotesco, imagino la zurumbática vida de esos seres descerebrados, que todo lo empequeñecen y *pudren*, su asimilación al “pulgón” como plaga es significativa, y ese vivir mucho tiempo es una especie de *muerte en vida*, entregados a la miseria de sus comodidades y costumbres debilitantes.

06.07.12. En el tono del libro *Filosofía Zombi* (Fernández Gonzalo, 2011), esta sería una sección de “escenas borradas” o “suprimidas” de la tesis, de ese texto me atrapó su organización *cinematográfica*: en vez de introducción dice tráiler, los capítulos se dividen en “pistas”, y al final como en todo DVD hallamos “material adicional” que, por supuesto, incluye las mencionadas escenas borradas. Todas las referencias (bibliografía, etc.) se hallan agrupadas bajo el nombre “Créditos”. Sin embargo, no es el libro como tal lo que me ha impresionado tanto, es otra cosa, es algo dicho *a través* de él, como si en el momento de la transmutación alquímica algo hubiera salido mal y el sujeto quedara convertido en una piltrafa amorfa, como en la película *La mosca* de David Cronenberg (20th Century Fox, 1986), el que experimenta comete un error y se empieza a metamorfosear de la forma más odiosa e indescriptible, una especie de *fase zombi* del opus alquímico, un momento de nigredo y putrefacción, anímica y mental a un tiempo.

12.07.12. Noto algo raro en el desarrollo de la tesis, la preocupación por incluir referencias al quehacer del historiador me ha llevado cada vez más a pensar en los moldes de cronologización que subyacen a su tarea, a las elecciones pre-conscientes que guían su trabajo, como decía Hayden White, pero, ¿realmente lo guían o lo desencaminan?, ¿de dónde extraen su fuerza compulsiva esas representaciones del pasado?, ¿cuál es el poder de fascinación de tal imagen del tiempo?, a veces me siento tentado a escribir sobre la temporalidad de una escritura parasitada irremediabilmente por un coeficiente

de mutación extraño, *ex machina*, entre sueños y otros pasajes rarísimos del Zaratustra que se van haciendo más nítidos, coagulando de manera borrosa, el impulso es siempre discontinuo, como he tratado de hacer —sin saber con qué fortuna— en los excursos, algo tiembla de modo incontrolable en esos ritornelos textuales.

15.07.12. Permanentemente pienso en el personaje de EL HORLA de Guy de Maupassant, el cual, como en cualquier aventura de Lovecraft, se halla inmerso en unas elucubraciones de tal intensidad que acaban por desbordarlo, cree ser perseguido por un ser invisible que se alimenta de su energía vital, pienso en *el tiempo* que toma ese acecho, me siento inspirado y asustado por esa hipótesis, estos días he retocado mucho el 3º capítulo sobre parásitos mentales y voces internas, se me ocurren ideas delirantes.

07.08.12. Tengo completamente clara la imagen de “Zaratusta Zombi” (en adelante ZZ). Tomó tiempo que germinara en mí. Es un motivo y un ritornelo exultante, un símil y un eje de imantación temática. ZZ. De la Z a la Z el intervalo es imperceptible y definitivo, como de Zaratustra a los Zombis o viceversa, ese tránsito reversible corresponde quizá a la rara temporalidad del *remake*, de las variaciones sin fin ni comienzo, de la Z a la Z experimentamos un flujo de modulaciones antes que la transición de la causa a su efecto o del génesis al apocalipsis, como sostiene Jorge Fernández Gonzalo en *Filosofía zombi*, texto zombi en sí mismo y en el que no se escatima nada a la apuesta post-conceptual por una filosofía zombi, ZZ no nos sitúa en el arco cosmológico del alfa al omega, ni en la indexación crono-alfabética o jerárquicamente ordenada de una guía A-Z, nada de eso, penetro en ese intervalo a través de esta delirante cita (extraída de la sección titulada “escenas eliminadas” del libro *Filosofía zombi*):

Nietzsche y los muertos vivientes. En la cutre película *Zombie Strippers* (2008) hay al menos un par de cosas reseñables. Una de ellas es el curioso inicio con su crítica al modelo político americano y a sus baremos electorales del futuro: George Bush sale elegido por cuarta vez, junto con el vicepresidente Arnold Schwarze... *Terminator*, para que nos entendamos. A continuación se enumeran las diferentes guerras en las que el gobierno yankee anda atareado. El segundo suceso que reclama nuestra atención son las atentas lecturas a lo largo del metraje de la actriz porno Jenna Jameson de la obra de Nietzsche (?). Ironía, sarcasmo. Vaya usted a saber. Aunque no acaba ahí la cosa. La *stripper* dedica sus descansos a echar una ojeada a las obras del pensador alemán, pero, una vez que ha sido infectada y se convierte en zombi, la cosa cambia: ¡Nietzsche se ha convertido en un libro de humor! Una desfigurada Jenna Jameson se ríe a pierna suelta con la lectura del filósofo. Por si alguien pensaba que no podía deconstruirse a Nietzsche. (Fernández, 2011, p. 203).

ZZ es ese intervalo entre la primera lectura de Nietzsche (que imaginamos filosóficamente seria, eso sí, desde la mirada de una actriz porno) y la segunda (ya contagiada por el virus zombi).

08.08.12. Todo el día he pensado en la risa ex-porno de la actriz zombi, me hace sonreír y me aterra, no solo por todos los pasajes en que explícitamente Nietzsche habla

de la risa, sobre todo la risa del pastor que ha escupido la cabeza de la serpiente negra al final *De la visión y del enigma*, incluyendo el epígrafe al *Caso Wagner* en que se referencia a Horacio para decir que se puede decir la verdad con una carcajada, insinuando que se puede ser muy serio y a la vez jovial, como al inicio de *Aurora* se celebra esa dinámica entre lo espantoso y el buen humor, allí donde se conmina a mantener la jovialidad aún en asuntos apesadumbrantes o tétricos como los que ocupan la mente de Nietzsche también en el prólogo al *Anticristo*. Lo que se genera es la risa como efecto, la risa del super-hombre quizá, o la risa que mató a los dioses cuando uno de ellos proclamó “solo hay un Dios”, las obras de un Nietzsche humorista...

12.08.12. ZZ es la repetición de la diferencia, la auto-replicación del virus, de la idea como pegajoso Meme, me parece extraña la relación entre Genes y Memes, adquiero el libro de Kate Distin *El meme egoísta* (Distin, 2005), su título es un *remake* de *El gen egoísta*, publicado a finales de los setenta por Richard Dawkins. La comparación entre genes y memes como unidades de auto-replicación tiene una fuerza enorme, los memes serían genes inmateriales, informáticos. No dejo de asociar la moral con un sistema de memes, la obsesión de Nietzsche por la transubstanciación de las tablas morales, en el entorno autoinmunitario de la teoría de sistemas se podría hablar del capitalismo y su concepción del tiempo como una *plaga memética*, recuerdo la película *El Origen* con Leonardo di Caprio (*Inception*, dirigida por Christopher Nolan, Warner Bros. Pictures, 2010), en la que se detalla el espionaje onírico entre personas, para acabar aludiendo a la *inception* o inoculación de una idea en el subconsciente de alguien, ¿de qué manera aparecen y cómo se vehiculan las ideas contenidas y desbordadas en *Así habló Zaratustra* de Nietzsche?, ¿qué avatares determinan su proliferación?

14.08.12. Creo haber decantado algo clave para la tesis, se trata de la relación entre Genes y Memes. Es importante destacar que la idea original de Dawkins en *El gen egoísta* era reducir o considerar a los seres humanos, y en general a los seres vivos, como *medio de propagación de los genes*, como vehículos solamente, ¿en el caso de los memes ocurriría algo similar?, ¿nuestras mentes no serían sino el entorno para su proliferación, para su multiplicación, para su reproducción exponencial?

15.08.12. Debo tener cuidado, empiezo a dormir cada vez menos. Me asalta la idea del *tiempo zombi* como virus, como la plaga que allí se vehicula, tiempo sonámbulo, atrapado en el intersticio de los mundos, así la imposibilidad de morir del zombi, como esos *remakes* que definen el género Z como parte de un mercado cinematográfico plagado de refritos, así presiono Ctrl+Z para deshacer el error mientras escribo (en otros programas la opción “deshacer” funciona también presionando las mismas teclas), pero el error no queda deshecho, no desaparece simplemente, ese Ctrl+Z muestra la iterabilidad e insustancialidad de la estética zombi, su efecto de rebote temporal. La primera película de zombis que vi se llamaba *El retorno de los muertos vivientes* [dir. Dan O'Bannon, Orion Pictures, 1985], creí que era algo así como la segunda parte de otra película quizá titulada solo *Los muertos vivientes*. Pero no era así, he investigado y descubierto que *la primera película ya es un retorno* [una

adaptación cinematográfica de la novela “The return of the living dead”, escrita en 1977 por John Russo, que a su vez es un *remake* esta vez del cine hacia la literatura de uno de los guionistas del film pionero (1968) “The night of the living dead” del legendario George A. Romero], esa es la paradoja del zombi, deshace el privilegio del original (humano) sobre la copia (zombi), en el principio era el zombi, por supuesto que en el principio era el zombi, un principio siempre *en retardo* respecto a nuestros marcos clasificatorios y causales, de allí que el género Z solo pueda definirse a partir del *remake*, obliterando la idea de una fuente primera y luego sí las inmundas e impuras copias, nada de eso, con el zombi el contagio es originario y derivado a la vez, drama de una escritura parasitaria como escritura zombi también.

17.08.12. De tanto cortar y pegar, escribir y re-escribir se generan rarezas significativas en la tesis, sincronías extrañas, decido aumentar algunos capítulos, borrar otros pedazos, queda el estatuto de una ficción narrativa que mezcla fragmentos expresivos de las fuentes más heterogéneas, articulando órdenes discursivos y no discursivos de lo más variopintos, así las cosas, pienso (no sé si infecciosamente) en la idea de un Zaratustra Zombi entendido a partir de *las mutaciones que ha sufrido en la cultura popular*, pensando en eso y justo me encuentro esta afirmación del artista Michael Betancourt (como colofón a la introducción del propicio “Homo Sampler”): “las diferencias y dinámicas que contraponen el mundo del arte a los mass media son tan importantes, y tan parecidas en su dominación, que cualquier forma artística de ruptura deberá, necesaria e inevitablemente, abordar ambas formas culturales a la vez” (Fernández Porta, 2010, p. 25). Zizek dice en *Mirando al sesgo* que ese procedimiento ya lo había ensayado Hegel, lo cierto es que la idea de vincular el arte y el pop comercial, la filosofía y los zombis, el arte y la crítica cultural, el cómic y la historiografía va ganando fuerza en mí.

Me viene a la cabeza la imagen misma de Zaratustra, a Nietzsche ésta literalmente lo “asaltó” en un arrebato que él no dudó en calificar de éxtatico. Hay un poema que narra ese desdoblamiento súbito (epígrafe y motivo del segundo excurso, titulado “La hora de aparecer”), como si su cerebro hubiera sido *parasitado* de forma fulminante e irreversible. Igual Nietzsche recicló esa imagen de la religión zoroástrica persa del Zend Avesta, y quién sabe qué otras anteriores mutaciones había sufrido esa idea (encarnada en el personaje). Me empieza a interesa mucho analizar a Zaratustra intersecando sus derivas nobles en la obra de Derrida o Deleuze, pero de forma compulsiva cada vez más siento la necesidad de hablar también desde otros



Fuente: Nietzsche (2011).

referentes (menos academizados o intelectuales), como quería Zizek en *Mirando al sesgo*, es decir Zaratustra Zombi como un objeto cultural de contornos indefinidos, pseudopódicos, en variación constante. Desde este ángulo haría mal en considerar al prístino Zaratustra por oposición a sus malas copias o lecturas, acorralado por estas intuiciones me encuentro el manga *Así habló Zaratustra*.

Hallado por azar en la librería del Fondo de Cultura Económica. en La Candelaria, mi primera reacción fue de absoluto rechazo, ¿cómo era posible la “degradación” de una obra mayor de la poética y la filosofía de todos los tiempos?, ¿qué desatino y absoluta falta de respeto había llevado a los japoneses (su título original es *Zaratustra kaku katariki*) a semejante exabrupto?, para colmo de males leí en la contracarátula:

No sabemos que pensaría Friedrich Nietzsche si viera el título de su obra *Así habló Zaratustra* impreso en la portada de un manga. Lo que sí sabemos es que son muchos los jóvenes que leen cómics y pocos los que se atreven con un libro de filosofía

Y para rematar este emblema digno de la mercadotecnia de la industria editorial más barata:

La magia del cómic en una historia inspirada en el pensamiento de Nietzsche. Lo mejor de la filosofía y del manga, por fin juntos.

Como un eslogan los bárbaros de la editorial Herder, pensé, mezclaban sin más ni más uno de los productos más comerciales como el manga (anime japonés) con la grandeza sublime del opus magna de Nietzsche, con desprecio rechacé (muy sintomáticamente) el librito manga de Nietzsche, pero esta actitud no me duró mucho, progresivamente me interesé por los mecanismos de traducción de los argumentos de Nietzsche al manga, de la curiosidad pasé al estupor al encontrar al personaje Salomé, una chica que encarna la idea de eterno retorno, de acuerdo a la lógica bastante dudosa y “masticada” del cómic.

La historia, a pesar del título, no tiene mucho que ver con el Zaratustra “original”, se cuentan las peripecias de un niño llamado Zaratustra, un huérfano, se intersecan expresiones como “super-hombre” o “eterno retorno” bastante fuera de contexto, pero, ¿cuál es el resultado de este pastiche inmundito?, ¿este atrevimiento de la cultura popular sobre el clásico?, ¿valdría la pena, pensaba, dedicarle algo de atención al pasquín?, más por tomar el pelo y ya empezando a anticipar cómo podría sacar provecho de este anti-hallazgo desde al punto de vista de los zombis, decidí abordar las mutaciones que la figura de Zaratustra ha tenido en la cultura popular, en tal sentido me puse a escuchar el audio-libro en el que la voz del conocido actor colombiano Pedro Montoya (recordado en su papel de Simón Bolívar) lee con un tono afectadísimo ciertos pasajes. También vi un libro titulado Zaratustra un dios que sabe bailar del super best-seller Osho, indudable adalid de la literatura de autosuperación y gurú de la espiritualidad *new age*.

En este maremágnun reflexioné que el caso del manga era diferente, su circulación masiva para jóvenes lo torna atractivo para el análisis, el personaje Salomé como voluptuosa fémina no deja de ser sintomático también, al igual que el intento de escenificar el eterno retorno haciendo coincidir al final del cómic dos Zaratustras de diferentes edades, me acuerdo de “Borges y yo”, el cuento de Borges incluido en *El libro de arena*, pero también las cuidadosas referencias que hice en el quinto capítulo de la tesis al libro *The death of Nietzsche's Zarathustra*, en el que entre otras cosas se sostenía cómo el Zarathustra en su estructura narrativa presentaba y no solo aludía de manera conceptual al eterno retorno. Investigar sobre la estética manga. Buscar conexiones y afluentes desde la expresividad del cómic, las historietas y las novelas gráficas para abordar discusiones de filosofía y de filosofía de la historia en particular.



Fuente: Nietzsche (2011, pp. 16-17).

19.08.12. Me quedó sonando un fragmento del discurso del Adivino en el apartado del mismo nombre en *Así habló Zarathustra*, en la edición de Alianza dice así: “en verdad, estamos demasiado cansados incluso para morir; ahora continuamos estando en vela y sobrevivimos en cámaras sepulcrales!” (Nietzsche, 2006, p. 203), asocio esa vida sepulcral al merodear de los zombis y al tipo de vida *sin consciencia*⁹⁰ que lleva el “último hombre” del que se burlaba en el prólogo. En junio había estado pensando en esa conexión, pero ahora la imagen de una *muerte en vida* es más nítida, en ese mismo capítulo luego de escuchar al desesperanzado adivino, Zarathustra cae en un profundo sueño, la descripción de este es todavía más increíble: “yo había renunciado a toda vida, así soñaba”. En un vigilante nocturno y en un guardián de tumbas me había convertido yo allá arriba en el solitario castillo montañoso de la muerte” (*Ibidem*), ¿en el solitario castillo montañoso de la muerte?, ¿qué clase de sitio es ese?, cuál topografía espectral es la que aquí se evoca, la atmósfera parece sacada de un relato gótico o de un cuento de Edgar Allan Poe : “Una claridad de medianoche me rodeaba constantemente, una soledad se había

90 Es decir, sin consciencia del super-hombre, de las infinitas posibilidades de la voluntad de poder.

acurrucado junto a ella; y, como tercera cosa, un mortal silencio lleno de resuellos, el peor de mis amigos”, el sueño se va haciendo cada vez más ominoso, “entonces un viento rugiente abrió con violencia sus hojas y entre agudos silbidos y chirridos arrojó hacia mí un negro ataúd”.

Luego, nos enteramos de que “el ataúd se hizo pedazos y escupió miles de carcajadas diferentes”, esa ruptura hace que broten unos seres híbridos que doblegan de pánico espanto al valeroso Zaratustra, siendo clave que de un ataúd broten seres *con vida*. Lo que me da vueltas y vueltas son dos cosas, la interpretación de este espanto por parte de uno de sus discípulos, aludiendo al poder de airear la putrefacción de ese castillo de la muerte. No se me olvida nunca el epíteto de Nietzsche como “abogado de la vida”, sin embargo, se me aparece su imagen decaída, enfermiza, casi como un avatar deambulatorio y zombi, inflamado de vida hasta el vértigo, pero confinado a un cuerpo maltrecho y siempre adolorido. La segunda cosa es la descripción del tiempo en la “mansión de la muerte”: “Así se me iba y se me escapaba el tiempo, si es que tiempo había todavía: ¡qué sé yo de ello!”, es esa incertidumbre temporal la que ligada al aura mortuoria se ha vuelto un *leitmotiv* para mí, esa escena en particular, con su despliegue de imaginiería siniestra me envuelve y me doblega también.

Me parece que las críticas de Zaratustra apuntan a salir de ese estado intermedio entre la muerte y la vida, como cuando dice que a aquellos que no se atreven ni a vivir ni a morir debemos precipitarlos mejor al abismo, muchas diatribas de Zaratustra caracterizan ese estado propiamente zombi en el que se hallan encerrados los hombres de su tiempo. Para ello hace uso del símil onírico “castillo de la muerte”, no sé, puede ser una ruta de emparentamiento entre varios presentimientos.

02.09.12. Me acabo de despertar con una sensación difusa ya no acerca de los hombres que Zaratustra denuncia como zombis, sino acerca de *Zaratustra mismo como zombi*, recuerdo la discusión que en el libro de Paul Loeb *The death of Nietzsche's Zarathustra* se hace respecto a que Zaratustra muere al final de la tercera parte del libro y lo que se narra en la siguiente —la cuarta— ha ocurrido *antes*; según esa perspectiva el estatuto ontológico de Zaratustra es la de un no-muerto, ya fallecido en el exultante y extático canto de los “siete sellos” pero redivivo y zombi en los acontecimientos que siguen, o como si los eventos de la última parte con los hombres superiores hasta la llegada del signo fueran un *flash back* o incluso, como se diría cinematográficamente una *precuela* de las tres primeras partes, ¿por qué no puedo deshacerme de estas imágenes y concentrarme en otros aspectos de la tesis?

03.09.12. Los zombis se caracterizan por una pulsión no-muerta que Zizek no duda en emparentar con la “pulsión de repetición” de Freud, no solo una suerte de tánatos librado a sí mismo, sino una forma ni muerta ni viva de desborde libidinal del sujeto. ZZ, Zaratustra Zombi, también exhibiría esa voluntad de poder que extralimita los marcos morales usuales, mostrando así un apetito

descontrolado y omnipotente, quizá no tanto hacia los cerebros o los cuerpos de sus víctimas, pero sí hacia formas de configuración de la voluntad de poder insospechadas hasta ahora.

07.09.12. Renuncio a combatir el evidente contagio mental que padezco por cuenta de esta “zombilosofía de la historia”, siento que baja un poco la angustia de estar divagando en temáticas sin sentido, insustancialidades que por eso mismo no dejan de estar presentes, como el protagonista del *Zahir* de Borges, es la aparente nimiedad del objeto lo que hace que devore totalmente la atención y los procesos síquicos de quien lo mira. La tríada Zahir-Zaratustra-Zombi me sigue arrebatando las horas de sueño. Sin embargo, cuando decido bajar la guardia ante la evidente hipnosis o fijación o monomanía “muerto-viviente” que tengo y de cierta manera “gozo mi síntoma”, como recomendaba Zizek, algunas cosas quedan en claro, solo entonces se me ocurre que la temporalidad que propone el zombi es la de un presente pesadillescamente repetido, como en un horroroso, espectral y purulento eterno retorno de lo mismo, estos seres se instalan en la imposibilidad de morir y de vivir, habitan ese intervalo monstruoso, nos persiguen desde ese vacío.

09.09.12. ¿Desde dónde nos mira el Zombi?, como motivo y como contagio.

11.09.12. Después de un intenso dolor de cabeza un relampagueo me pone a decir algo sobre una cierta “historiografía zombi”. Me siento asediado por la imagen de los zombis y sé que se trata de algo infantil y bobo, impertinente como el retorno de un “real” reprimido, recuerdo haber leído que para Lacan lo real del cuerpo correspondía a esa imagen sanguinolenta y viscosa tan similar a la de la plaga de muertos-vivos, quizá se trata de eso, Zizek también habla de una cierta “hipótesis zombi” al discutir con el cognitivismo acerca del origen de la consciencia humana, dice que al final todos somos zombis, esa idea me tranquiliza un poco y a la vez me desposiciona, ¿seré el único en sentir con esta claridad sonámbula la zombificación a escala planetaria que padecemos?, he dejado de leer otras cosas, ciertas pesadillas me resultan amenazantes, lo raro es que nunca había sido fan de los zombis, los consideraba un elemento más de la cultura popular más comercial y fácil. Ahora es otra cosa. Esta cita del libro de Fernández Gonzalo me deja pensando durante días:

En cierto modo, el zombi quisiera borrar todas las historias del ser humano, todo su devenir histórico, y sobre ese espacio, obligarnos a una nueva vivencia del tiempo, a una visión no histórica de la realidad. Francis Fukuyama destruyó teórica y conceptualmente la era de la Historia, la versión histórica de nuestra experiencia vital. Los zombis, algo menos conceptuales, pero igual de decididos, creen que ese fin de la Historia pasa por alimentarse de todos los seres históricos que surgen a su paso. (Fernández, 2011, p. 201)

Apocalipsis zombi, parece ser un lugar común en esa clase de películas, un horizonte temporal borrado, luego de algún Armagedón de dimensiones planetarias o casi, la saga de *Resident Evil* mezcla todos esos temas de manera desmesurada. Me

viene a la cabeza el *motto* de la película *Contagio* de Steven Soderberg [Warner Bros. Pictures, 2011]: “nada se contagia tanto como el miedo [nothing spreads like fear]”. Lo cierto es que el paisaje posapocalíptico hace pensar en un tiempo vacío, nulo o seriamente trastornado, excelente motivo de un *tempus ex machina* como desgarró cronológico, como vivencia sin calendario en los albores del fin del mundo.

29.09.12. Zombies y parásitos. ¿Qué será una escritura parasitaria?, me encontré ayer un libro sobre Nietzsche con ese título (Mejía, 1996), rastreo por Internet y raros fragmentos aparecen vinculándolo con otros en los que se hace una especie de re-escritura espuria o imaginativa de autores reconocidos del canon literario. De nuevo la idea de *remake*. No puedo librarme de ella. Parece orientar el desarrollo ulterior de la escritura. La temporalidad del *remake*: una suerte de eterno retorno de relaboraciones siempre por comenzar.

Además, está el tema viral, definitivamente creo que una de las ideas que más me seduce, encantadora y siniestra, es la que vincula a los zombis con la idea de contagio descontrolado. La velocidad de propagación es la clave, el traslado de ideas o imágenes de una mente a otra, la imaginería zombi se ceba en tal horizonte, lo lleva al extremo, así los procesos de escritura desatados en esta tesis, deliberadamente exponiendo las referencias y las citas usadas *como infección*, como mezcla e hibridación con otros discursos en cuanto velocidades expresivas y semióticas que entran en conjunción extraña con ella. Relaciones o uniones “contra-natura” decían Deleuze y Guattari al hablar del Devenir animal. Revisar las mutaciones temporales que tal epidemia memética implica (me veo escribiendo las palabras *parasito-mimesis*, *parasitómeme* de forma involuntaria y repetitiva). (¿No?) Dejar se arrastrar (?) por esta frase del libro sobre escritura parasitaria: “aquí no se escribe *sobre* el parasitismo. Se parasita”.

12.10.12. Estas últimas semanas la tesis y yo mismo hemos experimentado una cierta torsión metamórfica, la idea que me hago de ella, la idea que me asedia de ella, ella misma como un muerto-vivo. Por un lado, todo lo referido acerca del fantasma en el capítulo segundo podría pensarse desde la perspectiva zombi (me aterra la idea de que lo mismo ocurra con los restantes capítulos), es decir, la escritura histórica en ese estatuto indeciso entre presencia y ausencia, entre muerte y vida también, y sobre todo está el problema de los muertos, el *maldito problema de los muertos*, campo de reflexión específica del historiador, ¿hacer hablar a los muertos no es un problema de muertos vivientes acaso?, aquí se respira como un aire de cementerio, un hedor de cadáver redivivo o insuficientemente maquillado, no sé, una atmósfera de desborde semiótico quizá.

18.10.12. Abandono la idea de elaborar un capítulo sobre Zaratustra y los zombis, aprovecho un momento de lucidez y desisto, trato de borrar del computador los párrafos que había escrito en un estado semi-vigil y aturdido, sin embargo los temores vuelven, dudo mucho, la incertidumbre por momentos es inmanejable, escaneo del libro *comic art now* una imagen que juzgo interesante y la dejo como apertura de

un posible epílogo que recoja los pedazos del diario que dan cuenta de esta fiebre pasajera (quién sabe si tenga efectos secundarios o reaparezca periódicamente, nerviosamente me digo que *eso* ya ha terminado), son fragmentos inconexos en que la horda espectral trató de hacerse con el control de la tesis, produciendo una virosis gravísima, un estado de momentánea inconsciencia, y todo con el anhelo de que acabara pronto la pesadilla, como si escribir lo que me pasaba ayudara en algo, quién sabe, narrar cómo al final la peste fue rechazada (como una pirueta de la “profecía autocumplida”), exorcizada y confinada a un epílogo deshilachado casi como un cadáver andante, de donde espero que no vuelva a levantarse.

Conclusiones

Oídas como diálogo (intermitente, perifrástico o enrollado) entre el Profesor Cascajo y Maese Periadoc (Personajes casi alter-egoicos en el batiburrillo de voces que merodearon la disolución del “autor”).

Maese Periadoc (En lo sucesivo M.P.) (*con aire metafísico, pero cruzado el ceño de una angustia escalofriante, ojos de encajado insomnio, pulso intranquilo*). Me parece inevitable, a estas alturas de la tesis, referirme a la idea de obra “definitivamente inacabada”, en el sentido que le dio Marcel Duchamp a su “Gran Vidrio”, luego de trabajar en él por más de diez años.

Profesor Cascajo (en adelante P.C.) (*Severo, imponente, siempre pensando en la rigurosidad de los lectores, jurados y otras figuras super-egoicas*). Sería más pertinente, ordenado y claro puntualizar las ideas centrales de cada uno de los capítulos de la tesis.

M.P. (*adoptando una postura conciliadora, pero sin traicionar su ánimo siempre polémico*). Por supuesto, pero dejar de enfatizar el carácter infinitivo de la escritura en un trabajo sobre la idea de tiempo histórico en la obra de Nietzsche (*suavizando el tono un tanto*), dejaría un aire extraño en el documento, como de clausura interpretativa, de cierre epistemológico, una nube pesada de ideas supuestamente acabadas.

P.C. (*sin prestar demasiada atención a las sutilezas gestuales de su interlocutor*). Hablar de “nubes” en lugar de conceptos, seguir fascinado en preciosismos verbales en vez de ir directo a la idea me parece innecesario en este punto, la exploración sobre la filosofía de la temporalidad en la obra *Así habló Zaratustra* de F. Nietzsche; así como las reflexiones historiográficas concretas deben ser el objeto de las conclusiones (*levantándose para señalar el inminente amanecer, hablando muy despacio*). El capítulo final, el quinto, por ejemplo, me parece lo más logrado del documento, relacionando el pensamiento del eterno retorno con una temporalidad narrativa que en la escritura de la historia fabrica moldes cronológicos dados, de acuerdo a condiciones epistemológicas que deben ser explicitadas.

M.P. (*escuchando el canto apagado de los primeros pájaros*). Sin embargo, profesor, hay que dar cuenta del ir y venir entre ese tipo de reflexiones y las imágenes que constelaron la narrativa, las referencias pictóricas, las derivas, los desvíos, las indecisiones y los apuntalamientos temáticos.

P.C. (*Con el rostro más visible debido al sutil resplandor de la insinuada aurora, enérgico, como queriendo resolver rápido el acertijo*). Eso es cierto, pero no lo es menos que hay una estructura disipativa que gobierna la narrativa de los argumentos expuestos en la tesis; en primer lugar, el origen del proyecto en un triple dominio expresivo, temporal y sensible (*pensando en un imaginario cuadro explicativo de lo que acababa casi susurradamente de decir*).

M.P. (*Impaciente*) ¿Origen del proyecto?

P.C. (*Resuelto, proyectando la primera débil sombra sobre la orilla silueteada del lago*). La idea de relacionar *Así habló Zaratustra* primero con la obra de Jacques Derrida “”; luego con los últimos seminarios de Foucault “”) y finalmente, con *Esferas* de Peter Sloterdijk; esa era la intuición de arranque.

M.P. (*Encontrando muy graciosa la alusión erudita a los textos y con los ojos clavados en la mirada de su contraparte*). Intuición desbordada por la acción misma de “relacionar”, que como un ritornelo reaparece en la tesis con expresiones como “poner en resonancia”, “maridar”, “conectar” y otras similares. En este caso, tal parentesco se da no solo con citas textuales de *Así habló Zaratustra*, los fragmentos póstumos o la correspondencia del periodo, sino también y de manera privilegiada con imágenes, pinturas, obras literarias e incluso, una pieza de música electrónica experimental (*al decir esto empieza a sentir la necesidad de ponerse en el mismo nivel expresivo y bibliográficamente preciso que Cascajo, de momento, solo para burlarse*).

P.C. (*Sintiendo que por fin avanzan en la misma dirección, los contornos del paisaje influyendo la elección de palabras, impulsándolo a desarrollar sus ideas con más detalle*). Ciertamente, allí donde esa resonancia tiene que ver con la imposibilidad de ubicar con precisión un término de la relación como “original” y otro como “copia”, como si la distinción entre sentido propio (por ejemplo el pensamiento del eterno retorno) y sentido figurado (el monstruo o animal gigante que lo encarnaría¹) se emborronara y de alguna forma los dos términos de la relación se indecieran mutuamente, así las cosas, el pasaje metafórico de significado lograría que los dos elementos implicados por el deslizamiento topológico perdieran su consustancialidad ontológica, como dice Slavoj Žižek en “The Parallax View”: “Es por esto que el significado de una metáfora no puede reducirse a su “verdadera” referencia: no alcanza con señalar la *realidad* a la que refiere la metáfora; una vez realizada la sustitución metafórica, esta realidad queda habitada por el *real*”

1 O su descripción como “pesadilla”, “pasma” o “visión extática”.

espectral del contenido metafórico”², o sea que cuando vemos (al sesgo, en paralaje) imágenes del Bosco, de William Blake o de Francis Bacon no se trata de meras ilustraciones subordinadas al sentido de aquella referencia en que se insertan (las voces internas de Nietzsche, su soledad como campo alquímico de transmutación o extrema experimentación ontológica, o la lógica paradójica del fantasma en la escritura de *Así habló Zaratustra* y del relato histórico, respectivamente), sino de espacios de resonancia que conectan campos de experiencia y formalizaciones discursivas heterogéneas, dispares, incluso incompatibles.

M.P. (*Completamente maravillado por el despliegue discursivo de su interlocutor, fascinado por la cadencia danzarina de sus brazos al pronunciar las palabras, retado e interpelado, pero acusando cada vez más los efectos de la noche pasada en vela, simulando una voz cerebral*). Aclarado y emborronado esto, mi tropológico e... (*pronuncia esta palabra con sorna, entre irónico y admirado*) indecible profesor, no olvide que la ambigüedad de la voz “Fármakon”, como la de “Fantasma”, “Escritura” o “Temporalidad” fue el verdadero horizonte de los argumentos presentados (*dice las palabras entre comillas en tono más alto y firme*).

P.C. (*Permanece en silencio, sumergido en sus pensamientos, entregado a la contemplación del sol que asoma sobrecogedoramente sobre el pico de las montañas*).

M.P. (*Para sus adentros, ignorando el gesto contemplativo de su interlocutor*). La tesis partió de: un triple esquema visual, auditivo y olfativo para explorar, en síntesis, lo que llamaría una Crono-teratología espectroléptica de arke-sicofonías atmósismográficas³.

P.C. (*De súbito volviendo a prestar atención a Periadoc*) ¿Qué, quééé?

M.P. (*Desentendido de todo, triunfante, Imagina el siguiente esquema*).

Diagrama inicial de la tesis

Capítulo	Dominio sensible	Objeto de análisis	Autor implicado	Obra escogida	Ideas centrales
1	Ver	Animalazos	Jacques Derrida	<i>La bestia y el soberano</i>	Animote, devenir-animal

2 (Zizek, 2011, p. 205).

3 “Crono-teratología” por el prefijo “Cronos”, tiempo y “teratología”, ciencia o estudio de las monstruosidades o anomalías animales. “Espectro-léptica” con relación ya al segundo capítulo del documento (titulado “Soledumbre”), focalizado en la idea de “fantasma” o “espectro” y el sufijo “léptico” o “leptis” como en la voz “epilepsia”. “Arke-sicofónica” como se explica en nota de pie de página al inicio del tercer capítulo, conectando el prefijo “Arkhe”, antiguo, ancestral, pero también “poder” y “archivo” con el fenómeno de las sicofonías (percepción de voces fantasmales gracias a dispositivos electrónicos u otros). Por último, “atmo-sismográfico” según el capítulo cuarto de la tesis traza una relación de la construcción o elaboración de “atmósferas” y una pesquisa por los paisajes como modos históricamente dados de condensación de cierta idea de la espacialidad.

Capítulo	Dominio sensible	Objeto de análisis	Autor implicado	Obra escogida	Ideas centrales
2	Oír	Voz espectral	Michel Foucault	<i>El gobierno de sí y de los otros</i>	<i>Parrhesía</i> , el coraje de la verdad.
3	Oler	<i>Air design</i>	Peter Sloterdijk	<i>Esferas</i>	Medioambiente simbólico, temporalidad y meteorología

P.C. (Luego de un rato de estupefacción, sin saber si la luz declinante es ya la del mediodía o la insinuación de un anticipado crepúsculo, descifra las inscripciones y decide complementar el intento). Este primer esquema se complicó ya que luego del primer capítulo se hizo imperativo la inclusión de un campo de reflexión específico para conectar e hibridar *Así habló Zaratustra* con las consideraciones del segundo tomo de *La bestia y el soberano* de Jacques Derrida, dedicado enteramente a la tematización de la “soledad” (*visualizando mentalmente una suerte de artefacto pentadimensional que sería la tesis misma, supersimétrico y transparente, quizá fractal*), por ello apareció un segundo capítulo dedicado a la experiencia de la soledad, tanto en Nietzsche como autor de su obra como de su personaje Zaratustra, en tal sentido cada uno de los tres primeros capítulos se desdobló como se aprecia en un segundo cuadro analítico (*desconociendo el soporte de inscripción del diagrama, así como el tiempo requerido para su elaboración y enunciación*).

Diagrama expandido de la tesis

Capítulo inicial	Resonancias temáticas adicionadas	Imágenes usadas	Bibliografía añadida	Capítulo adicionado	Característica medular
1. Bestias y super-dragones (Cronoteratología)	Soledumbre, espectros y fantasmas	1. Ilustraciones de William Blake 2. Pinturas de Francis Bacon 3. Alegorías alquímicas	Correspondencia de Nietzsche	2. Soledumbre	Espectrolepsis
2. Voces interiores y <i>parrhesía</i> (Foucault)	Realidad Daimónica, parásitos mentales	Imaginería del Bosco (Jeronimus Bosch) Pintura surrealista (Max Ernst) Arte dadaísta (Switters)	Relatos de Edgar Allan Poe y J. L. Borges. Textos de Carlos Castaneda Fragmentos de W. B. Yeats		Arke-sicofonía

Capítulo inicial	Resonancias temáticas adicionadas	Imágenes usadas	Bibliografía añadida	Capítulo adicionado	Característica modular
3. Esferas y espaciogénesis (Sloterdijk con Zaratustra)	Construcción de la temporalidad y escritura de la historia	Grabados de G. Piranesi, fotogramas de 2001: <i>Odisea del Espacio</i> , escultura minimalista.	Metahistoria, Historia y Tropología, Mil Mesetas.	5. Historiografía y Teoría de la Historia	Atmo-sismografía

M.P. (*Ensoñativo, como en un fotograma de tiempo suspendido, hierático, dubitativo y concluyente en el mismo desmedido momento*). Ahora entiendo, así las cosas y dada la rigurosidad en el armado del diagrama, se me ocurre que la conclusión conceptual solo podría ser enunciada como narrativa de los eventos discursivos de la tesis misma (*como quitándose un peso de encima*), la conclusión, la conclusión al fin.

P.C. (*Sin temor al reinicio infinito del relapso crónico que vivían, ni al hilado en loop de alguna jugarreta del eterno retorno, más bien melancólico, acorralado por sus propios insustanciales pensamientos*). Por favor, maese, la conclusión como quieras pero entendible (*regresando imperceptiblemente a su postura inicial sobre la claridad y el eslabonamiento lógico de los conceptos, definiciones y argumentos*).

M.P. (*Apodíctico y sombrío, febril, traspasado por un espasmo de frío inaudito*). Primero, aclaramos que hay cuatro excursos perfectamente prescindibles, que tratan de puntuar desde una cierta poética de la aliteración y el ritornelo, la idea de una temporalidad y una narrativa histórica alternativa. Se encabalgan como paréntesis para-sintácticos por su naturaleza accesoria quizá significativos, fueron tal vez los segmentos más trabajados de toda la tesis, posibles líneas de fuga en tono deliberadamente experimental, patafísico-escurridizo y sinuoso (*entre lo anterior y el último segmento se filtra como un temblor, un prurito de voz extasiada, como si alguien más estuviera diciendo el relato*), bajo la sombra del temible Jabberwocky, el primer capítulo esquivó las garras de cinco grandes bestias que aparecen en la obra *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, al inicio se reseñó el encuentro de Zaratustra con sus animales alegóricos (el águila y la serpiente) los cuales lo aconsejaron respecto a su simbolismo e importancia, problematizando la distinción entre “humano” y “animal”, entre tanto, como adelantamos, el relato se enfrentó a cinco figuras temibles: el Gran Dragón, el más frío de todos los monstruos fríos, el superdragón (como presa del super-hombre), el eterno retorno como ciclópeo gusano o gran animal de pesadilla, y finalmente el enigmático “animal interior”.

De esta lucha o combate iniciático, en resonancia con ideas de Derrida en su seminario *La bestia y el soberano*, el análisis de Zaratustra entró en devenir con la obra del pintor y escritor inglés William Blake. Soportando así una experiencia de soledad transmutadora tanto la figura de Zaratustra como la del mismo Nietzsche.

Encontrándose ambos en tal estado de angustia y abandono se toparon con los “cuerpos sin órganos” del pintor irlandés Francis Bacon, en cuanto espectros de dudosa adscripción ontológica, estos rostros monstruosos permitieron hacer referencias no solo a cinco momentos privilegiados del recorrido “solitario” de Zaratustra, sino a consideraciones específicas sobre la escritura de la historia, la insistencia de las voces del pasado y la soledumbre como instancia de transformación identitaria (y temporal) privilegiada.

Voces desmaterializadas y obsesivas cernidas sobre la figura de San Antonio conectaron las ideas anteriores con una reflexión sobre “la más silenciosa de todas las Horas” en *Así habló Zaratustra*, la narrativa en este capítulo se dejó encantar por el fenómeno de la voz electrónica (EVP, por sus iniciales en inglés), es decir, se escenificó aquí el combate de voces o parásitos mentales en el autor de *Así habló Zaratustra*, corporeizados en figuras horripilantes y caras desfiguradas. Detalles de la tabla derecha o “infierno musical” entre otras pinturas de Jerónimo Bosco, ritmaron la aparición de ideas sobre la escritura de la historia. Un lugar privilegiado lo ocupó alguna reflexión sobre el silencio y la cesación del flujo de la temporalidad (John Cage, Carlos Castaneda, Borges, Edgar Allan Poe, W. B. Yeats).

El capítulo termina con la aparición de la idea de *parrhesía* que Foucault analiza en la tragedia griega y la antigüedad clásica, una forma de hablar que implica la destrucción valerosa del sujeto de enunciación, una forma dramática y particularmente agonística de generación de discursos con valor de verdad.

Enseguida y entrando en un laberíntico espacio de resonancia, las cárceles de Giovanni Piranesi ambientan la apertura a ciertas “esferas” de Peter Sloterdijk, burbujas, globos y espumas de espacialidad autogenerada, por ello, se partió de la proyectada introducción de Sloterdijk al “nacimiento de la tragedia” de Nietzsche, justamente para acompañar este descenso casi infernal al estado climático y anímico que determinó la escritura de *Así habló Zaratustra*. A partir de esta sospecha se adelantó una hipótesis “atmo-terrorista”, según califica el filósofo de Karlsruhe las nuevas modalidades de aniquilación del enemigo (a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX). Cierta bruma de suspicacia paranoide permanece sin disiparse a medida que avanza el capítulo. Sobre esto, nuevamente, como en el capítulo sobre la soledad, la correspondencia de Nietzsche en el periodo de escritura de *Así habló Zaratustra* se revela clave, lo cual permite desnudar una suerte de conspiración atmosférica que habría encontrado en el mismo Friedrich Nietzsche una víctima propiciatoria.

La línea argumentativa se permite mezclas y superposiciones con composiciones de música electrónica como la pieza “Friedrich Nietzsche” de Klaus Schulze, en un momento en el que la alegoría sonora teje un receptáculo perceptivo que intenta salirse de la línea causal de encadenamiento de los acontecimientos, un espasmo a-crónico en el que (como se desplegará en el último capítulo) se vislumbra el resplandor *unheimlich* del Acontecimiento, del *Aión* como modo de temporalidad

impredecible e intensivo. Justo aquí se vierte la anestesia estética (reducción formal y sobriedad extrema) propia del arte minimalista del siglo XX al tomar como metáfora axial el monolito que aparece en la novela del escritor de ciencia ficción Arthur C. Clarke *2001: Odisea del Espacio* (escrita concomitantemente con el guión de la película del mismo nombre dirigida por Stanley Kubrick), en cuanto representación de las “tablas valorativas” que Zaratustra instiga incesantemente a romper.

La sucesión narrativa oscila entre los simios pre-homínidos de hace millones de años, la genealogía nietzscheana de valores históricamente asfixiantes y las visiones de una narrativa en *shock* temporal, convulsionada o suspendida infinitamente como la experimentada al final de la película *2001: Odisea del Espacio*.

Como una emanación en tono ensayístico, menos cargada de metáforas, el quinto y último capítulo encuentra otra ruta enunciativa y traza un paralelo entre la filosofía narrativista de la historia ejemplificada en la obra de Hayden White y F. Ankersmit con estudios sobre la idea de Historia y temporalidad en el pensamiento de F. Nietzsche, sin embargo, se apela a estudios específicos sobre *Así habló Zaratustra* que no dejan de generar perplejidad incluso en medio del tono académico más impersonal y desapasionado. Al final la tesis se cierra con consideraciones específicas sobre el concepto de tiempo histórico y el quehacer del historiador, se conjuran los monstruos, los parásitos y los espectros, las parálisis crónicas y los ritornelos a Mnemosyne, las caídas de cabeza, los laberintos y las miradas, las voces duales intersecadas y difractantes, aparece la idea de devenir y la provocadora o polémica idea de una des-construcción o transmutación de la idea moderna de “tiempo histórico”.

Referencias

- Agamben, G. (2005). *Lo Abierto, El hombre y el animal*. Valencia: Pre-textos.
- Angulo, E. (2007). *Monstruos, una visión científica de la criptozoología*. Madrid: 451 editores.
- Ankersmit, F. R. (2004). *Historia y Tropología, Ascenso y caída de la metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baring, A. y Cashford, J. (2005). *El mito de la Diosa, evolución de una imagen*. México: Siruela/Fondo de Cultura Económica.
- Berkowitz, P. (2000). *Nietzsche, la ética de un immoralista*. Madrid: Siruela/Fondo de Cultura Económica.
- Blake, W. (1998). *Antología*. Madrid: Alianza.
- Blake, W. (2013). *Libros Proféticos. Tomo I*. Girona: Atalanta.
- Blake, W. (2014). *Libros Proféticos. Tomo II*. Girona: Atalanta.
- Borges, J. L. (1989a). *Obras Completas, Tomo I*. Barcelona: Emecé.
- Borges, J. L. (1989b). *Obras Completas, Tomo III*. Barcelona: Emecé.
- Bosing, W. (2007). *El Bosco*. Köln: Taschen.
- Breisach, E. (2009). *Sobre el futuro de la historia, el desafío posmodernista y sus consecuencias*. Valencia: P. U. V.
- Brobjer, T. (2004). Nietzsche's View of the Value of Historical Studies and Methods. *Journal of History of Ideas*, 65(2), 301-322.
- Brobjer, T. (2007). Nietzsche's Relation to Historical Methods and nineteenth-century German Historiography. *History and Theory*, 46(2), 155-179.
- Burke, P. (1999). *La revolución historiográfica francesa: la Escuela de los Annales (1929-1989)*. Barcelona: Gedisa.
- Carpentier, A. (1994). *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- Carroll, L. (1997). *Alicia a través del espejo*. (Trad. Jaime de Ojeda). Madrid: Alianza.
- Carroll, L. (2010). *Los libros de Alicia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- Carroll, L. (2012). *Alice's Adventures in Wonderland & Through the looking-Glass*. New York: Signet Classics.
- Castaneda, C. (1972). *Journey to Ixtlan*. New York: Simon and Schuster.
- Castaneda, C. (1977). *Viaje a Ixtlán*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Castaneda, C. (2000). *El lado activo del infinito*. Madrid: Biblioteca de Bolsillo.
- Chion, M. (1999). *El sonido, música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.
- Cioran, E. M. (2009). *Adiós a la filosofía y otros textos*. Madrid: Alianza.
- Clarke, A. C. (1977). *2001 Una Odisea del Espacio*. Buenos Aires: Pomaire.
- Conil, J. (1988). *El crepúsculo de la Metafísica*. Barcelona: Anthropos.
- Corbin, A. (2002). *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cragolini, M. (2010a). *De otro modo de ser: el animal nietzscheano. Aportes para la cuestión de la biopolítica*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Cragolini, M. (2010b). Extraños devenires: una indagación en torno a la problemática de la animalidad en la filosofía nietzscheana. *Revista Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, 8, 13-30.
- De Givry, G. (1971). *Witchcraft, Magic & Alchemy*. New York: Dover Publications.
- De Greiff, L. (2004). *Obra Poética. Vol. 3. 1954-1972*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- De la Cruz, J. I. (1994). *Obra selecta, Tomo II*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2008b). *Séminaire La bête et le souverain, Volume I (2001-2002)*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2009). *Otobiografías, La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, J. (2010). *Seminario La bestia y el soberano, Volumen I (2001- 2002)*. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, J. (2011). *Seminario La bestia y el soberano, Volumen II (2002- 2003)*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Distin, K. (2005). *El meme egoísta*. Barcelona: Biblioteca Buridán.
- Dosse, F. (2009). *Gilles Deleuze y Félix Guattari, Biografía Cruzada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dries, M. (Ed.) (2008). *Nietzsche on time and history*. Berlin: Walter de Gruyter.

- Elger, D. (2004). *Dadaísmo*. Köln: Taschen.
- Ende, M. (2006). *La historia interminable*. Madrid: Santillana- Punto de lectura.
- Ermarth Deeds E. (2011). *History in the discursive condition, reconsidering the tools of thought*. London: Routledge.
- Ermarth Deeds, E. (1992). *Sequel to history. Postmodernism and the crisis of representational time*. Pinceton: Princeton University Press.
- Ermarth Deeds, E. (2011). "The future of history" by Alan Munslow a Review. Recuperado en <http://www.history.ac.uk/review/1220>.
- Ernst, B. (2007). *El espejo mágico de M. C. Escher*. Köln: Taschen.
- Ernst, M. (2008). *Tres novelas en imágenes*. Girona: Atalanta.
- Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía Zombi*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Porta, E. (2010). *Homo Sampler, Tiempo y consumo en la era afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- Ficacci, L. (2010). *Francis Bacon*. Köln: Taschen.
- Ficacci, L. (2011). *Piranesi T.I*. Köln: Taschen.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (1996). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1997). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2004). *La Hermenéutica del sujeto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2008). *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. Valencia: Pre-textos.
- Foucault, M. (2009). *El gobierno de sí y de los otros*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Getty, A. (1996). *La Diosa, Madre de la naturaleza viviente*. Madrid: Debate.
- Gomez, T. (2003). *Lovecraft, la Antología*. Barcelona: Océano.
- Grant, G. (1995). *Time and History*. Toronto: University of Toronto Press.
- Grossato, A. (2000). *El libro de los símbolos, Metamorfosis de lo humano entre oriente y occidente*. Barcelona: Grijalbo.
- Hayman, R. (1998). *Nietzsche, las voces de Nietzsche*. Bogotá: Norma.
- Harpur, P. (2007). *Realidad Daimónica*, Atalanta, Girona.

- Jenkins, K. (2006). *¿Por qué la Historia?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Joutard, P. (1999). *Esas voces que nos llegan del pasado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jung, C. G. (2005). *Psicología y alquimia, Obra completa Vol.12*. Madrid: Trotta.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Loeb, P. (2010). *The death of Nietzsche's Zarathustra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lotman, I. (2000). *La Semiosfera, Semiótica de la Cultura*. Madrid: Frónesis-Cátedra.
- Lovecraft, H. P. (1997). *Los Mitos de Cthulhu*. Madrid: Alianza.
- MacLagan, D. (1994). *Mitos de la Creación, la aparición del hombre en el mundo*. Madrid: Debate.
- Maier, M. (2007). *La Fuga de Atalanta*. Girona: Atalanta.
- Martorell, J. (1997). *La Voz del Desierto: El legado espiritual de los eremitas cristianos*. Madrid: Edaf.
- Marzona, D. (2004). *Arte minimalista*. Köln: Taschen.
- Mazzoldi, B. (2011). Variaciones alrededor de un mal de cabeza. *Revista Instantes y Azares, Escrituras nietzscheanas*, XI(9), 52-68.
- Mejía, J. M. (1996). *De la escritura parasitaria, Nietzsche, Kafka, Deleuze, Dostoievski*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Meyer, J. (2011). *Arte minimalista*. Londres: Phaidon.
- Morin, E. (1998). *El Método tomo IV, Las ideas, su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización*. Madrid: Cátedra.
- Munslow, A. (1997). *Deconstructing history*. London-NY: Routledge.
- Nietzsche, F. (1927). *Also Sprach Zarathustra*. Leipzig: Alfred Kröner Verlag.
- Nietzsche, F. (1965). *Obras Completas, Tomo III*. (Trad. Eduardo Ovejero y Maury). Buenos Aires: Aguilar.
- Nietzsche, F. (1969). *Thus Spoke Zarathustra*. (Trad. R. J. Hollingdale). New York: Penguin Classics.
- Nietzsche, F. (1995). *Ecce Homo*. (Trad. Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1995). *La Genealogía de la Moral*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2000). *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Madrid: Edaf.

- Nietzsche, F. (2000b). *El Anticristo, maldición sobre el cristianismo*. (Trad. Germán Cano). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (2002). *El caso Wagner / Nietzsche contra Wagner*. Madrid: Siruela.
- Nietzsche, F. (2003). *Más allá del bien y del mal*. (Trad. Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2004). *Así hablaba Zaratustra*. México: Porrúa.
- Nietzsche, F. (2006). *Así habló Zaratustra*. (Trad. Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2006b). *La hora del gran desprecio. Fragmentos póstumos (Otoño, 1882-Verano, 1883)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (2008). *Sobre verdad y mentira*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2008). *Fragmentos póstumos (1885-1889) Vol. IV*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2008b). *Poesía Completa*. (Trad. Laureano Pérez Latorre). Madrid: Trotta.
- Nietzsche, F. (2010b). *Así habló Zaratustra*. (Trad. Luis A. Acosta). Madrid: Cátedra.
- Nietzsche, F. (2010). *Correspondencia vol. IV, enero 1880- diciembre 1884*. Madrid: Trotta.
- Nietzsche, F. (2011). *Así habló Zaratustra, el Manga*. Barcelona: Herder.
- Nietzsche F. (2012). *Así habló Zaratustra, el manga*. Barcelona: Herder.
- Paez A., Ataefe, S.y Moreno H. (2002). *Tratado Universal de Dragones*. Barcelona: Círculo Latino.
- Perera, V. (2012). *Fuga Animal, Atlas zoopolítico*. Madrid: Dykinson.
- Pletsch, C. E. (1977). History and Friedrich Nietzsche's philosophy of time. *History and Theory*, 16(1), 31-39.
- Poe, E. A. (2009). *The collected tales and poems*. London: Wordsworth library collection.
- Poe, E. A. (2010). *Cuentos 1*. (Trad. Julio Cortázar). Madrid: Alianza.
- Roob, A. (1997). *Alquimia y Mística, el Museo Hermético*. Köln: Taschen.
- Rosen, S. (1995). *The mask of enlightenment: Nietzsche's Zarathustra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ross, W. (1994). *El Águila angustiada*. Barcelona: Paidós.
- Ruiz, M. (2004). *La voz del conocimiento*. Barcelona: Urano.
- Sábato, E. (1992). *Abaddón el exterminador*. Barcelona: Seix-Barral.
- Safranski, R. (2009). *Nietzsche, Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets.
- Seung, T. (2005). *Nietzsche's epic of the soul: Thus Spoke Zarathustra*. Oxford: Lexington Books.

- Shuker, K. (2006). *Dragones, una historia ilustrada*. Köln: Evergreen/Taschen.
- Skinn, D. (2009). *Comic art now, Ilustración de cómic contemporánea*. Barcelona: Ed. Gustavo Gil.
- Sloterdijk, P. (2000). *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Valencia: Pre-textos.
- Sloterdijk, P. (2004). *Esferas II (Globos)*. Madrid: Debate.
- Sloterdijk, P. (2009). *Esferas I (Burbujas)*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2009b). *Esferas III (Espumas)*. Madrid: Siruela.
- Small, R. (2010). *Time and becoming in Nietzsche's thought*. London: Continuum studies in Continental Philosophy.
- Soler, C. (2007). *Declinaciones de la angustia*. Bogotá: Ánfora.
- Stiegler, B. (2003). *Aimer, s'aimer, nous aimer*. París: Galilée.
- Süskind, P. (2010). *El Perfume, historia de un asesino*. Bogotá: Seix Barral-Planeta.
- Torrano, A. Ontologías de la Monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico. Recuperado de www.publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.pnp/6encuentro/article/viewfile/62.
- Tsutsui, Y. (2011). *Paprika*. Girona: Atalanta.
- Turpin, I. (1979). *Max Ernst*. Edinburgh: Phaidon.
- Vélez, M. C. (2004). *Las vírgenes energúmenas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Von Franz, M. L. (1996). *Misterios del Tiempo*. Madrid: Debate.
- Wells, H.G (2012). *La Máquina del Tiempo*. México: Porrúa.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma, Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- White, H. (2001). *Metahistoria, La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Winders, J. A. (1993). "Narratime": Postmodern Temporality and Narrative. *Issues in integrative Studies*, 11, 27-43.
- Wood, D. (2001). *The Deconstruction of time*. Illinois: Northwestern University Press.
- Yeats, W. B. (1992). *Rosa alquímica*. Madrid: Mondadori.
- Zizek, S. (2002). *Mirando al sesgo*. Barcelona: Paidós.
- Zweig, S. (1934). *La lucha contra el demonio, Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Barcelona: Apolo.

Esta obra se editó en Ediciones USTA,
Departamento Editorial de la Universidad
Santo Tomás. Se usó cartón de baja densidad
de 280 gramos para la carátula y papel bond
beige de 70 gramos para páginas internas.
Tipografía: Minion Pro. Impreso por Image
Printing Ltda.

2015

Un fantasma asedia el relato histórico, un indecible espectro quiere exorcizarse sin fin en las páginas de este libro. Encantada así por la relación entre poética de la historia, pintura, cine y vértigo de la temporalidad en *Así habló Zaratustra* de Friedrich Nietzsche, la escritura de esta obra explora los regímenes narrativos de la historiografía contemporánea a partir de ideas de Michel Foucault, Jacques Derrida y Peter Sloterdijk en un conjunto abierto de alusiones inacabadas. En el corazón tenebroso del libro late una fascinación por los desvíos a la linealidad cronológica derivada de la epistemología de la modernidad. De allí que *Tempus ex Machina* sea tanto un artificio para poner en paréntesis tales compulsiones interpretativas, como un salto al abismo frente a esta forma de concebir la narrativa del relato histórico.