

1-1-2015

Dostoievski : tragedia y devenir

Edwin García Salazar
Universidad de La Salle

Follow this and additional works at: https://ciencia.lasalle.edu.co/maest_filosofia

Citación recomendada

García Salazar, E. (2015). Dostoievski : tragedia y devenir. Retrieved from https://ciencia.lasalle.edu.co/maest_filosofia/5

This Tesis de Doctorado y Maestría is brought to you for free and open access by the Facultad de Filosofía y Humanidades at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Maestría en Filosofía by an authorized administrator of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

DOSTOIEVSKI: TRAGEDIA Y DEVENIR

EDWIN GARCÍA SALAZAR
73121213

TESIS DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE MAGISTER EN
FILOSOFÍA

DIRECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN: MARTHA SOLEDAD MONTERO
GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE LA SALLE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
BOGOTÁ
2015

TABLA DE CONTENIDO

<u>INTRODUCCIÓN</u>	3
<u>1. Tragedia y trascendencia</u>	20
<u>1.1 Tragedia e inmanencia</u>	24
<u>1.2 La tragedia del hombre moderno</u>	29
<u>1.3 La teoría de las fuerzas</u>	34
<u>1.4 El hombre del resentimiento</u>	44
<u>1.5 El artista afirmativo</u>	58
<u>2. Segunda parte</u>	67
<u>2.1 El idiota</u>	70
<u>2.2 Consideraciones finales</u>	94
<u>Referencias</u>	107

Dostoievski: tragedia y devenir

Introducción

Pensar un punto de contacto entre Nietzsche y Dostoievski implica dibujar el trazo entre el movimiento y la fuerza; entre la fuerza y la escritura; entre la escritura y la creación. ¿Qué tipo de movimiento emerge entre las líneas de fuerza que atraviesan a Nietzsche y a Dostoievski? Se trata del movimiento de la epilepsia, el de la enfermedad, el movimiento de la vida, del juego. El movimiento es un lugar ajeno al comienzo y al fin; más bien está situado entre las líneas de fuerza que componen el campo de trascendencia y el de inmanencia.

El movimiento de la epilepsia en Nietzsche y Dostoievski no sólo es fisiológico; también es una apertura a la posibilidad de vivir de otra forma, con el *phatos* de la distancia. El problema no es la relación entre la epilepsia y el sufrimiento; no es una cuestión de exterioridad, tampoco se trata de describir la relación que la enfermedad tiene consigo misma y sus condiciones románticas tal como lo asume Mann en su apartado sobre Nietzsche¹. La epilepsia de Dostoievski y de Nietzsche se considera como un movimiento lejano a la constitución de la interioridad fundamentada en un adentrarse hacia lo insondable; más bien, se piensa en el sentido de un movimiento hacia el exterior, un movimiento de salida; salida fuera de sí mismo, fuera de la identidad, del sistema de semejanzas que configura la identidad aislada del espíritu consiente.

“El 5 de septiembre de 1848 también Nietzsche declaró en el manicomio de Jena que había sufrido estados epilépticos sin pérdida de conocimiento, desde la edad de 17 años.” (Montinari, 1978, p. 2) La curva de la enfermedad de Nietzsche (Mann, 2000) es la curva de su vida; una curva en la que el sufrimiento producido por la epilepsia no se materializa en el enunciado del resentimiento. En la declaración de Nietzsche quien habla no es la enfermedad; es el hombre, la epilepsia no es la declaración luminosa² del pensamiento, por el contrario, es la

¹ Thomas Mann, en su texto *Shopenhauer, Nietzsche, Freud* considera Nietzsche como un romántico cuyo objetivo es la construcción de un concepto de vida estetizante. Esta defensa del romanticismo en Nietzsche tiene su fundamento en la consideración de la fuerza reactiva como fuerza positiva. (Mann, 2000)

² No se trata de pensar la enfermedad como fundadora del pensamiento, ni como el mecanismo que posibilita la claridad del pensamiento. Por el contrario, se considera la enfermedad como una fuerza que se le escapa a la luz. (Blanchot, 1973)

posibilidad de la buena salud, de la vitalidad. En Dostoievski no hay declaración, se sufre en la inmanencia de la vida, la epilepsia también es la vitalidad del pensamiento. Esto no implica que en Nietzsche resuenen los estruendos de la epilepsia; mientras Nietzsche habla y mira (Blanchot, 1973) Dostoievski emplea el trazo en el signo del príncipe idiota: el personaje epiléptico al que le urge vivir.

La declaración de Nietzsche es un chillido vigoroso; la urgencia de Dostoievski es la vida; en ambos no hay queja, no hay reclamo, no hay culpa frente a nadie, no hay resentimiento, no hay nihilismo. Este es uno de los puntos de contacto entre Nietzsche y Dostoievski: el movimiento de la epilepsia se sale por fuera del sufrimiento melancólico y nostálgico para hacer más robusto el pensamiento y la vida.

Diríase que un movimiento es una línea con figura, y además con puntos equidistantes, con límites y proporciones marcadas. Esto concuerda con la panorámica de una línea sin desplazamiento de sus perspectivas.³ La línea panorámica de la epilepsia comienza con el sufrimiento y termina con la creación mediada por el sufrimiento: la pregunta es por lo fisiológico que resulta innegable como medición de la potencia de la enfermedad; de su ley connatural dialéctica y evolutiva. Medir la potencia de la enfermedad de Nietzsche y la de Dostoievski es equivalente a pensar en el volumen productivo de la línea de sufrimiento. Así, Salta a la vista el origen de la enfermedad y la productividad asociada a los límites de la misma, por tanto, su fin y los resultados que trae consigo dicho fin.

Pensar el movimiento de la epilepsia saca a la misma de su estadio decadente y posibilita su relación con la fuerza. De ahí, que la evolución productiva asociada a la enfermedad sea eficaz en los términos comparativos de la utilidad y el análisis hermenéutico; pero no a propósito de la pregunta por la potencia que se mueve en los espacios, en los intersticios, en los no lugares del pensamiento. La potencia que se mueve por esos espacios no es medible en términos comparativos, ni en términos dialécticos. Toda vez que se piense la productividad de Dostoievski estableciendo la relación con su enfermedad, se potencia la línea de fuerza trascendente en la justificación de un movimiento tranquilo: aniquilación de la fuerza.

El príncipe idiota es muestra de ello, al príncipe de la novela se le notifica que es un idiota, un enfermo, un estafalario, un hambriento, y la notificación surte efecto en la línea de fuerza trascendente; porque en la línea de fuerza inmanente el movimiento es diferente: menos uniforme, con más pliegues. La notificación recae sobre el personaje del idiota, y recae sobre Dostoievski, es la notificación

³ Deleuze en el texto *Nietzsche* considera, a propósito de la fuerza afirmativa, que esta de se desplaza, se mueve, se sitúa. (Deleuze, 2000)

aniquiladora que más allá de su intento por debilitar la fuerza, está en función de una rustica caída aplastante : “Se le encoge a uno el corazón leyendo las cartas de este coloso, humillantes y serviles como gemidos de perro hambriento, en que para suplicar diez rublos invoca cinco veces el nombre del salvador; estas cartas espantosas que jadean, lloran y aúllan por un mísero puñado de dinero” (Zweig, 1998, p.46)

Esta caída aplastante es en Dostoievski la notificación de varios hechos: ser epiléptico, padre, pobre, todos a la vez. En estas relaciones de fuerza se produce un movimiento, una curva como lo plantea Mann a propósito de Nietzsche. Existe un movimiento en el hecho de ser epiléptico, padre y pobre: en las dos últimas se da una sujeción del cuerpo, un abatimiento del espíritu. El movimiento no es de resistencia ante estas condiciones; es recto: en la domesticación hay un movimiento resignado, nihilista. La curva del movimiento emerge entre estas líneas de fuerza reactiva: padre, enfermo y pobre Dostoievski escribe *El idiota*. (Zweig, 1998)

El idiota es la curva del movimiento. Al idiota se le ha dicho de su enfermedad, de su torpeza, de su ridiculez; pero su afán es: “ Andar, andar, no detenerse jamás, ni en la dicha” (Zweig, 1998) El afán del idiota es un movimiento hacia el exterior. Cuando se le señala su enfermedad; cuando el movimiento no es superior a los pasos fatigados por los ataques, por la pérdida de la realidad, cuando el juego está cerrado, aparece un lugar: el amor. El amor es la fase última del movimiento del enfermo; el amor aparece como un lugar apacible en el que se puede descansar, un lugar donde el movimiento puede ser proporcionado, sosegado. El amor es la proyección de la enfermedad, del ataque, es un movimiento producido por la línea de trascendencia. En ese momento, cuando todo está resuelto, cuando el juego está cerrado y el nihilismo se apodera de las fuerzas por medio de la resignación: “ El personaje hace más de lo que se propone” (Zweig,1998,p. 64) Se abre el juego. El movimiento deja de ser cerrado, deja de ser proyectivo y evolutivo; la fuerza del príncipe ya no se conduce a la superación de la enfermedad; por el contrario, se acentúa la fuerza del ataque, de la fiebre; y también puede reír, bailar, jugar.

El movimiento cerrado sitúa al príncipe en la línea marcada de la imposibilidad, una imposibilidad que le reduce al camino; la línea se visibiliza: epilepsia, enfermedad, salvación, amor. El movimiento de la fuerza es diferente, no es lo contrario a la ruta, no juega su papel antagónico; se trata de la fuerza activa: el príncipe se mueve de forma distinta, enfermo, epiléptico, ligero, jugador. “Abreviada en la más terrible de las cifras el epiléptico vive la muerte en medio de la vida, y en ese segundo que precede a la muerte cifrada de cada ataque, gusta la esencia más fuerte y embriagadora del ser, la emoción patológicamente

exaltada de sentirse a él en sí mismo” (Zweig, 1998,p.50) Es posible pensar en el movimiento de la epilepsia hacia el interior, pero esto equivale a debilitar la potencia, la apertura de su movimiento. Entonces, la epilepsia es un movimiento de posibilidad. No es que esta posibilidad invierta las relaciones entre la enfermedad y la salvación, o el amor; en el movimiento de la fuerza la posibilidad emerge entre las líneas trascendentes.

Es el caso del condenado a muerte. Cuando el príncipe le cuenta a las hijas del general Yepanchin la historia de un amigo suyo condenado a muerte considera las dos líneas de fuerza: la trascendente y la inmanente. El hombre condenado a muerte sufre una sujeción parcial al mundo. Condenado, y a punto de ser fusilado a este hombre se le agudizan los sentidos, un éxtasis similar a la muerte en el momento que antecede el ataque de epilepsia; se valora el color, el relieve del mundo, lo que le compone, es un éxtasis del borde de la vida, una suerte de ataque nervioso por la vida, en últimas, por su sentido.(Dostoievski, 1967) Cuando esta fuerza de vida se esparce por el cuerpo y el espíritu de este hombre, emerge de la propia consistencia de la fuerza reactiva una sensación de abandono. Si vivir se trata de un estado de excitación cercano a la muerte, si se trata de esa totalidad embriagadora, es mejor no vivir; entonces, el hombre asume la muerte como una posibilidad, es una jugada cerrada que termina con el juego de una forma trágica.

En este momento el condenado a muerte es indultado, se le condena a la vida. Este es el pasaje de la línea de fuerza trascendente, y su consistencia radica en su signo cerrado. Se cierra el juego a la posibilidad trágico- dramática de vivir como el condenado a la vida; pero del interior de esa fuerza emerge una distinta, nueva: vivir con voluptuosidad. El éxtasis productor de un sentimiento de totalidad deviene diferente, como no está incrustado, no cambia, no se transforma, su devenir es voluptuoso: emerge una posibilidad trágica sin la relación con el drama. En la inmanencia se puede vivir trágicamente, la fuerza deviene; su producto no es la condena a la vida, ni la excitación nerviosa de la vida con la velocidad de la enfermedad. La fuerza inmanente permite vivir aun cuando la *vida está herida* (Nietzsche,1967) posibilita un movimiento distinto, ligero. El movimiento de la epilepsia es de apertura; a mayor potencia de la línea de trascendencia, a mayor debilitamiento de la vida por cuenta del ataque, más fuerza para la posibilidad de otro tipo de juego, por eso los personajes de Dostoievski:

Beben y juegan, se entregan a la crápula y todo eso, como hijos genuinos de Dostoievski, con un fanatismo que es frenesí. Es el dolor, no un deseo indolente de placer lo que los empuja al vicio. No es el beber para gozar de paz y dormir satisfecho, en un sueño profundo como bebe un alemán, sino beber por amor a la embriaguez, para enterrar en ella la idea que

enloquece; no el jugar para ganar, sino para matar la pasión del tiempo; el libertinaje que no busca el placer, sino el perder, en el torbellino de los excesos, la medida angustiante del espíritu. (Zweig, 1998,p. 64)

La tragedia del príncipe idiota es sufrir *trágicamente*, con voluptuosidad. La epilepsia es un movimiento: el personaje deja de ser integro, no es que su identidad se fragmente; es un dejar de ser lo mismo, lo que se le ha notificado. La notificación para el príncipe es puntual: es el idiota enfermo, que toca la ridiculez, por eso la curva de la epilepsia no es el movimiento circular del ataque posibilitador de la reflexión, o la formación concreta de la identidad.

En la curva de la epilepsia el príncipe sufre la investida del pesimismo. El ataque rompe toda unidad, toda identidad, y deja la estela de la fiebre, de la negación, la vida se debilita de la misma forma que el cuerpo, entonces: ¿Cómo se afirma la vida en estas condiciones? “Dostoievski queda, al salir de sus ataques en esa postración crepuscular, de idiotizado que el mismo retrata en todo su esplendor, y con crudeza flagelativa, en uno de sus personajes: el príncipe Mischkin” (Zweig,1998,p. 51)

Tal postración contiene la fuerza del nihilismo, es una fuerza que se repliega hacia el interior del espíritu, lo postra, lo neutraliza, le hace más reflexivo. Resentido el espíritu se adentra en su profundidad, y encuentra oscuridad, su propia imagen proyectada en la enfermedad, es la imagen decadente de sí: principio dialéctico de la representación en los males del cuerpo. Por esta razón, el movimiento hacia adentro potencia la imagen de sí mismo, en últimas, el sufrimiento encuentra una identidad que forzada a salir solo alcanza el nivel de la culpa de sí y la culpa del otro.

El hombre del resentimiento se parece a la imagen de sí mismo, a su enfermedad, a su melancólico sufrimiento fragmentado en pequeños dramas: fuerza que le sirve para adaptarse a la espuma de la risa nerviosa, del sarcasmo, de la ironía. Este drama le da identidad, la identidad del doliente que se resigna a los designios de quienes le conocen, a la rigidez de la notificación. La fuerza trascendente debilita toda resistencia, todo recurso de renovación del cuerpo y del alma, convirtiéndolas en la palabra y la acción de quien huye de la vida, de quien le da un valor supremo para debilitarla más y potenciar la representación de lo idéntico con la reformulación de la dialéctica, de tal suerte que el príncipe termina, en ocasiones, amando lo bello, lo justo, lo humano. Encuentra en el mundo imágenes trasfiguradas e invertidas de la profundidad de lo insondable, tal como lo hace el príncipe idiota con Mary, extensión de su dolor, convertida dialécticamente en lo bueno, lo puro, lo humano; cristianamente amada hasta donde se puede, hasta donde la moral lo permite, y hasta que la fuerza permite la huida.

El príncipe es víctima del nihilismo, su fuerza se reduce, y en esa reducción se culpa, se culpa por existir, cualquier excusa es viable para la crítica corrosiva que implica la culpa sobre sí mismo; el príncipe se culpa, *soy culpable* se dice (Dostoievski, 1967) y luego, el efecto de la representación sale hacia los otros: culpa a los otros por ser idiota: todos somos culpables; es la fase del nihilismo soberbio, se comienza a buscar el perdón para aliviar la intranquilidad de la culpa.

La enfermedad notifica fisiológicamente el estado nihilista en el príncipe, toda vez que el ataque embiste con fuerza sobre humana, el príncipe queda sumido en el resentimiento, el cuerpo sufre el rigor de la fuerza enferma, el problema es que esta fuerza debilita el cuerpo y el espíritu, pero no los cristaliza; entonces el príncipe se mueve, y lo que era la marca del ensimismado, a saber: la enfermedad, se convierte en llama intensa: “ No quiere cuajarse, como Goethe, en cristal; en cristal que devuelva fríamente, con sus cien facetas, el agitado caos, sino seguir siendo eternamente llama, una llama que se devora a sí misma, que se consume día tras día, para alzarse de nuevo y cada día en una eterna repetición, pero siempre con fuerzas nuevas y en un esfuerzo de contraste siempre más tenso y exaltado” (Zweig, 1998,p.55)

La curva de la epilepsia es el retorno diferente de la misma, en su retorno diferente la enfermedad no se suprime, tampoco se aleja. Por el contrario, su fuerza reactiva se hace más violenta, y en esa violencia de la fuerza el príncipe deviene epiléptico con posibilidad de vivir, de jugar, de reír, de ser más ligero. En el retorno de lo mismo la epilepsia encuentra en el amor una salida; en la posibilidad de ser como los otros, una aceptación del dolor; en el hecho encontrar un punto de contacto con la felicidad, una conexión con los ideales del hombre práctico. En el retorno de lo diferente la epilepsia es una posibilidad de apertura, sus ventanas se abren hacia el hombre que sufre, desea, ama, que vive trágicamente, sin resignación; con la voluptuosidad de un sufrimiento trágico

Sufrir trágicamente no implica que el sufrimiento sea la condición de la vida. En el príncipe idiota, en Dostoievski y en Nietzsche la enfermedad es una posibilidad de vivir. En el fondo de la fiebre y en el estado de excitación provocado por la desubicación parcial después del ataque el príncipe puede reír, ser feliz de otra forma (Dostoievski, 1967) ;en los límites de la locura y de la muerte Dostoievski escribe el idiota: padre, enfermo, epiléptico, pobre. En la orilla de los nervios destrozados Nietzsche afirma la vida, la robustez de la salud: “ Era ya caminante infatigable, y las excursiones por los numerosos castillos de Saler constituían para él acontecimientos memorables, en una palabra Nietzsche fue también un muchacho normal”(Montinari, 1978,p.3)

La enfermedad no es el principio normativo de la vida, tampoco de sus posibilidades. Si se trata de pensar el trayecto (Montinari, 1978) y la curva de la vida de Nietzsche y Dostoievski el problema no se centra en condicionar la productividad a las formas y estadios de la enfermedad; se trata de pensar más bien la potencia del acto creador. La enfermedad, el sufrimiento, la locura, la epilepsia no están en función definitiva frente a la creación, esto sería pensar a Dostoievski y a Nietzsche en el orden su producción de vida ejemplarizante, como obra monumental de la existencia (Blanchot, 1973) Por el contrario, el problema es de fuerza. La fuerza activa que emerge entre las líneas demarcadas espacialmente por la enfermedad y el sufrimiento. La fuerza activa del hombre trágico, jugador, enfermo, loco, sano, escritor.

¿Cómo emerge esta fuerza? ¿Cómo emerge el escritor? La fuerza se distribuye (Montinari, 1978) y en esa distribución un concepto como el de equilibrio sería una administración de la fuerza, una suerte de asignación de una parte de la fuerza, de ahí, que en términos de esa fuerza administrada se logre pensar en la transformación del enfermo en padre, loco, escritor, monumento. Un concepto como distribución de la fuerza estaría en función de la potencia de la fuerza sin elaborar una ley piramidal que sostenga las fuerzas una encima de otra.

El objetivo de una ley piramidal de la fuerza es legitimar la carga de fuerzas una sobre otra, es una afirmación negativa que se comprendería en el orden de los estadios; de unas transformaciones progresivas que alcanzan su madurez cuando la unidad primordial del equilibrio se materializa en la fuerza de la obra, en su capacidad para desenvolverse hacia lo monumental. “Por lo tanto, el mundo de las fuerzas no llega nunca a un equilibrio, no tiene nunca un instante de quietud; su fuerza y su movimiento son igualmente grandes en todos los tiempos” (Montinari, 1978, p. 23)

La potencia de la fuerza no se concreta, no se materializa ni se cristaliza, más aun si se habla de la fuerza distribuida, desplegada. La distribución no tiene puntos de equilibrio, el problema no es indicar en qué lugar está la fuerza para localizarla, describirla y materializarla como si fuera el motor de la vida. Este tipo de consideración con efectos dialecticos señala la fuerza en una parte del cuerpo, en un segmento específico de la vida, en un momento definitivo de la existencia. De ahí, que se asuma y se valore un momento sobre otro en la vida de Dostoievski y en la de Nietzsche. Románticamente se elige el momento en el que la fuerza reactiva triunfa, se privilegia el producto final, la obra terminada; de ahí, que toda la vida resulta ser un puente transitorio del proceso que permite llegar a un objetivo. Estos enunciados están muy alejados de la potencia de la fuerza, de su distribución.

“Nietzsche, no es pues, el super hombre; pero el super hombre, a su vez no es otra cosa que el hombre que se encuentra en condición de decir que sí a la vida así tal cual es, en eterna repetición” (Montinari, 1978, p.24) El hombre que dice sí a la vida no es una fuerza desarrollada; el sí a la vida emerge de la posibilidad de ser hombre: padre, enfermo, loco, jugador, bebedor, escritor. La fuerza no está concentrada en ninguno, ni se direcciona hacia un punto: Dostoievski y Nietzsche son todos esos hombres a la vez.

Para Nietzsche el problema de las fuerzas no se define en la forma romántica del resultado; tampoco se resuelve en la manera como el héroe dando saltos dialecticos programa su existencia y se mejora a sí mismo culpándose, perdonándose y formando el resentimiento. “ Para aceptar la inmanencia total, el mundo después de la muerte de dios, el hombre debe elevarse por encima de sí mismo, debe transmutar a fin de que nazca el superhombre, el hombre terrestre universal de 1881 parece no bastar más; solo un ser sobre humano podría soportar la vida que eternamente retorna” (Montinari, 1978, p.25)

El hombre que le dice sí a la vida es afirmativo, lo que en Nietzsche no equivale al super hombre. El superhombre es la fuerza activa, que deviene diferente. Al decir sí a la vida el hombre se afirma en la trascendencia, la fuerza permite la afirmación; pero no es la condición de la ligereza en el movimiento, de la risa, del devenir. Por ello, la fuerza activa se afirma para devenir: la primera condición filosófica del devenir es la afirmación de la fuerza, que no es otra cosa que decir sí a la vida, sin importar la fuerza reactiva que determina las líneas de su movimiento.

Según Nietzsche, la fuerza afirmativa es la posibilidad del *phatos de la distancia*. Distancia de sí mismo, no en sentido socrático, sino de la propia fuerza reactiva. De ahí, que el *phatos de la distancia* sea un concepto definitivo a la hora de pensar las condiciones filosóficas del devenir dada su consistencia en el plano de inminencia: “La curación del pesimismo consiste en la decisión de tragarse el sapo que es la negatividad de la existencia” (Montinari, 1978, p. 19) Tal negatividad funciona de forma dialéctica, es decir, como se sustenta en lo semejante, en lo parecido a sí, siempre está en disposición de optimizar lo propio mediante un sistema que se robustece a cada movimiento. Uno de los resultados de este movimiento cerrado es la producción de un modo de ser pesimista, diletante, corrosivo.

Cuando la fuerza reactiva se fija sujetando la vida comienza a funcionar de acuerdo a la forma del pesimismo, el hombre se vuelve diletante, corrosivo, adquiere una postura de sabio pesimista que se distancia de la vida en la medida en que va evolucionando dialécticamente, en cada transformación la fuerza va

dejando rastros y huellas que configuran el armazón del nihilismo.⁴ El nihilismo como debilitamiento de la vida crea las condiciones para su negación sistemática. El hombre nihilista del resentimiento se culpa a sí, a los otros; no ve en la vida más que una enfermedad engendrada, una negatividad con una salida: la culpa. De esta forma, la vida se va convirtiendo en un cáncer, los males del cuerpo y del espíritu se extienden por todos los órganos; no se puede olvidar; es imposible dejar de sentir culpa fundamental, con origen primordial, con sentido negativo.

El nihilismo debilita cualquier recurso de renovación del cuerpo, cualquier afirmación, en tanto no permite la emergencia del: *tú debes*. “Para comprender el *Pathos* de Zaratustra, no hay que olvidar que está destinado por Nietzsche a la “predica” del eterno retorno de las mismas cosas y que, por tanto, todos sus “Tú debes” se hallan iluminados y trasfigurados por la nueva luz de este conocimiento” (Montinari, 1978, p. 23) El *tú debes* es la afirmación de la fuerza, tú debes ser hombre, no la representación del hombre que adquiere justificación en la elevación de la vida por medio de valores que ella misma no puede alcanzar; en su idealización.

El hombre del resentimiento crea valores para vivir en ellos, y cuando se topa con la vida, con las condiciones de la misma sufre por la fuerza del fracaso, vive en la línea de fuerza de la imposibilidad producida por el hecho de no poder vivir en la idea que se ha forjado de la vida, en últimas, vive en la nostalgia, su espíritu se vuelve romántico, y el sufrimiento producido por el fracaso adquiere un barniz de añoranza cercano a la exaltación de lo que pudo ser la vida.

El sufrimiento del romántico está en función del pesimismo. La exaltación de la interioridad tiene como objetivo forjar las virtudes del alma, las fronteras del instinto. (Nietzsche, 1967) De ahí, que el romántico sufra de vacío; no encuentra en el mundo un lugar para la vida, está en medio de la lucha entre la vida añorada y la velocidad de la misma. Entonces, opta por instalarse en la representación del mundo, en su imagen brillante y luminosa.

Como su vida es un efecto de la luz sus valores también, de ahí que sea el hombre de lo opaco y lo brillante. Dialécticamente tensiona la vida hasta convertirla en pesimismo o en optimismo, las dos formas de vivir en la tranquilidad y el reposo de la proyección sustentadora de la imagen más la imagen de la idea. En estas condiciones se exaltan dos cosas: de un lado, la exaltación de la muerte tiene sentido en el pesimismo nihilista de la culpa, y de otro, la exaltación de la vida con valores superiores a ella define la manera en la que se asume el sufrimiento. En los dos casos, el problema es el debilitamiento de la vida y del cuerpo, hasta el

⁴ La fuerza Nihilista consiste en la negación de la vida contenida en la culpa, en la muerte. (Deleuze, 2000)

punto de dejar al último, sin recursos de renovación, invirtiendo las palabras de Nietzsche: la vida herida no mueve el cuchillo (Nietzsche, 1967) solo espera la muerte o la idea de la vida mejor. Uno de los resultados más próximos resulta ser la manera en la cual se asume el sufrimiento. Se sufre con el cuerpo domesticado, se sufre de manera dramática. El sufrimiento dramático es producto del resentimiento, se sufre sin voluptuosidad, sin la fuerza de lo trágico. El drama como virtud apolínea es hijo de la luz y dado que su origen fundamental y primordial reclama un lugar, se sufre sin fuerza, sin voluptuosidad.

El hombre del resentimiento no es no franco, ni ingenuo, ni leal consigo mismo. Su alma bizca, su espíritu ama los rincones, los fuegos fatuos y las puertas secretas; allí es donde encuentra su mundo, su oscuridad, su descanso; sabe guardar silencio, no olvidar, esperar, empequeñecerse provisionalmente, humillarse. (Nietzsche, 1967, p. 607)

Entre estas líneas de fuerza reactiva emerge la afirmación de la fuerza, no es una resistencia simple ni reactiva; la fuerza se afirma cuando toma distancia de las líneas de fuerza reactiva forjadas por el pesimismo, la dialéctica y la representación del mundo. Según Nietzsche, esta fuerza ya no está replegada hacia la interioridad, por lo tanto, no se puede pensar en función de la contienda, tampoco de la negación de la vida. El lugar de esta afirmación es la desconfianza de las líneas de fuerza reactiva, desconfianza no como signo del escepticismo, sino de seducción por la distancia, por el *aparte*.

La distancia que ofrece el *aparte* le da potencia a la guerra del hombre consigo mismo. Hacerse la guerra a sí mismo no es dejar un lugar para instalarse en otro, esto sería sano en la formulación dialéctica de la evolución del hombre y de la vida. Se trata de tomar distancia frente a la interioridad socrática. La guerra contra sí mismo es la afirmación de la vida, el sí a la vida: "Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí" (Nietzsche, 1979, p. 51) El hombre que le dice sí a la vida no quiere perecer, el primer movimiento, el santo decir sí también es la posibilidad de olvidar, de andar más ligero, poder jugar en la orilla del río.

La afirmación de la fuerza le da potencia a la independencia, al sufrimiento vigoroso, fuerte, trágico. El hombre trágico emerge, su fuerza le permite vivir de otra forma, ser feliz de otra manera, (Dostoievski, 1967) por ello, la novela *El idiota* de Dostoievski da lugar a la teoría de las fuerzas de Nietzsche, permite pensar la relación entre ellas, y potencia la posibilidad de pensar el devenir, ya no como condición, sino como fuerza creadora: el pasaje de la fuerza a la escritura.

El concepto de escritura es una línea de fuerza afirmativa que emerge entre las condiciones dramáticas de la fuerza reactiva "Escribir no tiene su fin en el libro, en la obra." (Blanchot, 1973, p. 28) *El idiota* de Dostoievski es una línea de fuerza afirmativa, trágica y creativa. El idiota no es un testimonio en la envoltura de la

belleza, no es un canto dramático de nostalgia y resignación, entonces, es una línea de fuerza que se piensa en los términos del devenir niño del príncipe enfermo.

Pobre, padre, enfermo Dostoievski escribe *El idiota*. Las condiciones de fuerza trascendente están dadas para la producción de un tipo de obra definido, una obra que de testimonio de las afujías de la existencia; de los sobresaltos que implica el hecho de estar vivo, y estas condiciones no se niegan en la obra, por el contrario, el príncipe idiota sufre de melancolía, es dramático, es reactivo, se culpa, culpa a los otros, su enfermedad le deja en la desorientación total; pero entre estas líneas emerge el hombre que le dice sí a la vida, que se afirma, que ríe, que juega, que afirma el dolor y la enfermedad de forma exuberante, el hombre que puede amar la fatalidad: “Y su dolor se torna en amor de sus valores, y de la braza encendida y consciente de su tormento salen las llamas que iluminan su vida, su mundo.” (Zweig, 1998,p. 40)

El devenir escritor de Dostoievski no es una transformación progresiva, no es un un producto terminado. La escritura de Dostoievski es la potencia de su vida, que está marcada por situaciones, circunstancias y relaciones burocráticas que no permiten pensar en Dostoievski escritor. Permiten pensar en el hombre común, en el hombre que sufre debido a las cárceles en las que vive: la enfermedad, la familia, la pobreza. ¿Cómo puede ser escritor un hombre común? La pregunta está en relación al devenir mismo, a la curva en la vida de Dostoievski, en la curva está su devenir escritor, hombre. La escritura en Dostoievski es la emergencia de una línea de fuerza nueva.

Las líneas de fuerza que componen la vida de Dostoievski lo ubican en el lugar del genio, esa es la fuerza trascendente que debilita su fuerza afirmativa mediante dos mecanismos. El primero: la fuerza de la notificación⁵ trascendente, a saber: enfermo, pobre, padre. La segunda: la fuerza acentuada de la notificación, su violencia: genio creador. Esta es la consistencia de la fuerza reactiva, trascendente y dramática.

A Dostoievski se le notifica que es literato, una figura grande, notoria, es el llamado a restaurar la literatura rusa del siglo XIX, esto se le notifica, se le notifica que es un literato, el restaurador de las letras. Este llamado resuena en la vida de Dostoievski. Esta fuerza se materializa en el hecho de ser el genio, el genio que se proclama después de la publicación de *Demonios* (1872) “Los demonios pusieron fin a las dudas de la crítica y a las vacilaciones del público. Dostoievski es, decididamente, un gran escritor y, más aun, un pensador, casi un apóstol; la

⁵ En el texto *Introducción a Rousseau de 1962* Foucault plantea la notificación de la que es presa Rousseau. Se le notifica que es un criminal, francés, autor de libros. (Foucault, 1999)

palabra de Dostoievski pesa al día siguiente de la publicación de esta obra” (Assens, 1967,p. 909)

El genio es llamado a legitimar el lugar que ubica; Dostoievski en este momento es el literato reconocido, se le considera el genio creador; se le toma como un producto acabado, elaborado, su nombre es la marca, el signo de la grandeza. (Blanchot, 1973) Es la grandeza del genio terminado, acabado y formado por la cultura al estilo de Goethe, pero no se encuentra en relación a lo vivo, a lo afirmativo, a la curva de su vida, a su devenir escritor.

Pensar en el genio implica hacer el bosquejo de una línea de productiva asociada a los acontecimientos en la vida de Dostoievski, es decir, un balance de su literatura cotejado con las capas de su existencia. Por el contrario, en la línea de fuerza afirmativa tiene lugar el giro, el trayecto en la vida de Dostoievski. El idiota es una obra de trayecto⁶, el príncipe enfermo, idiota, pobre, nihilista vive los valores reactivos, los carga en su cuerpo y en el movimiento liguero (despliegue de la fuerza) tiene lugar el pasaje de la trascendencia a la inmanencia: la afirmación de la vida, la ligereza del cuerpo, la emergencia de la risa. En la inmanencia Dostoievski escribe y el príncipe se mueve de nuevo. Toda vez que es llamado a la enfermedad, a la pesadez del cuerpo, al nihilismo, la vida herida se afirma, deviene diferente. “La vida le señala, así, desde el primer momento, el puesto asignado a su existencia: siempre al margen, en el desprecio, junto a las heces de la vida, y sin embargo, en el centro del destino humano, cerca del sufrimiento, el dolor y la muerte.” (Zweig,1998,p. 41)

Este movimiento de su vida, el hecho de estar al margen y al mismo tiempo en el centro como lo piensa Zweig es una posibilidad: la potencia de la vida. Preguntarse cuál es la potencia en la vida de Dostoievski y del príncipe resulta arriesgado y poco productivo en términos de la potencia misma. La potencia de la vida de Dostoievski y del príncipe es el trazo que no destaca el acento del resultado; sino la curva, la curva de sus vidas. En la curva está el hecho de ser hombre pobre, jugador, el enfermo encerrado en la cárcel del nihilismo, de la patenidad.

Con esto, no se quiere potenciar la figura de un Dostoievski del sufrimiento, con la moral del dolor y del hombre que afligido puede crear, tampoco, la del príncipe mártir que existe y solo resiste los males del cuerpo: está es la cusalística de la representación puesta en funcionamiento; arquetipo del genio y del doliente. En la curva de la vida, en su giro, Dostoievski es el hombre Nihilista, enfermo, y también el hombre normal que se afirma vigorosamente; en la curva el príncipe enfermo se adueña de su dolor. ¿Cómo se hace dueño de su dolor?

⁶ Dostoievski se mueve entre la muerte y la locura, en esta línea se mueve liviano, crea. (Zweig, 1998)

Dostoievski, en un acto de independencia se adueña de su dolor, para ello, sufre de forma dramática⁷, nihilista, reactiva, y esto lo vive también el príncipe Mischkin. “No ansía ser un olímpico, igual que los dioses, todo lo que ambiciona es ser un hombre, un hombre fuerte” (Zweig, 1998,p.54) y es que esta ansiedad de ser un hombre la tiene también el príncipe idiota, el problema es que la fuerza reactiva de la enfermedad le envuelve⁸ hasta el punto de producir modos de sufrir dados a la negatividad de la vida. Hacerse dueño del dolor no solo es dominarle y manejarlo en ciertas circunstancias, también es amarlo.

Amar el dolor es la posibilidad de poder vivir con él, poder ser liviano cuando el cuerpo y el espíritu se culpan, cuando quieren perecer; poder moverse con fuerza, afirmarse, decir sí a la vida. Hacerse dueño del dolor no implica un salto simple que transforma y cambia la vida; adueñarse del dolor es poder sufrir, poder vivir con miedo, con espanto, con pánico, mirar entre estas condiciones, sin la quietud y sin el silencio de la resignación; esta es la emergencia del hombre, del hombre que no quiere perecer, del hombre fuerte.

Dos años dura, tenebroso y disforme, este estado larval de soledad y de silencio, hasta que el poeta cae presa de la hipocondría, de la angustia mística de morir, de un terror que a veces es del mundo y a veces de sí mismo, de un pavor elemental y espantoso ante el caos incubado de su propio pecho. (Zweig, 1998,p.42)

¿Cómo adueñarse del dolor si la muerte espanta silenciosamente la fuerza de la vida? La fuerza de la muerte es violenta, es el cierre a toda posibilidad, implica vivir en el centro y en la orilla al mismo tiempo, el cuerpo se alza en los pliegues del dolor condicionando el momento de un éxtasis sin voluptuosidad. La muerte no solo es el fin, o el ocaso de los males del cuerpo que se traducen en tranquilidad parcial; en Dostoievski y en el príncipe la muerte es el pánico a la parálisis, una fuerza que se concentra en el pecho y no permite moverse, no permite respirar, una fuerza descomunal que saca el yo y lo esparce en el infinito, en sus partículas cristalizadas. La muerte adviene con el ataque, el cuerpo la presiente, siente su velocidad, su intensidad; entonces, el alma grita, la angustia atraviesa el pecho, pero no le destruye.

En el cierre de toda posibilidad, en el silencio agudo que adviene después de la presencia de la muerte, la vida se afirma, Dostoievski se hace dueño del dolor, se embriaga con él. La presencia de la muerte deja los nervios rotos, convulsos,

⁷ La enfermedad como fuerza reactiva deja el cuerpo debilitado, consumado por el dolor, aplastado por la notificación misma de la salud perdida: “Y cuando le quitan los grilletes de los pies llagados, y deja a sus espaldas los postes de la prisión, sus muros oscuros y podridos, es ya otro: su salud está arruinada; su existencia aniquilada, su fama hundida. Sólo su goce de vivir permanece intacto e intangible, y de la cera derretida de su cuerpo caduco, se alza, más inflamada y brillante que nunca, la llama ardiente del éxtasis.” (Zweig, 1998, p. 44)

excitados, pero no se aniquilan; se afirman con la fuerza del hombre, el hombre que se entrega en todo lo que hace, el príncipe que entrega la poca salud que posee a la llama de la vida.

Esta entrega es fuerza, vitalidad. Con el cuerpo quebrantado, con los nervios lacerados, con la presencia siempre viva de la locura Dostoievski se entrega al juego, a la vida, al dolor. Todo lo que hace es entregarse, si la cuestión es jugar se entrega en cuerpo y alma al infinito de las posibilidades; si se trata de vivir con dolor se entrega con las fuerzas que le quedan al sufrimiento; si se trata de embriagarse, puede amar la embriaguez manteniendo en las venas el alcohol que le lleva al fondo de la tristeza, de la soledad; si se trata de reír, lo hace sin sarcasmos, sin ironía, tal como lo hace el príncipe idiota, que se entrega a la risa aun cuando el ataque le ha dejado paralizado, morbosamente silenciado. “Dostoievski no pretende juzgarse, ni modificarse, ni mejorarse, toda su aspiración es: fortificarse” (Zweig, 1998,p. 51)

El hombre fuerte se adueña del dolor exaltando la vida; fortificado se entrega a la vida sin importar la consecuencia, le urge vivir, esa es su velocidad, su urgencia. La velocidad no se piensa en relación al impulso inmediato de vivir; se piensa en los términos de hacer más de lo que se puede. El hombre fuerte hace más de lo que puede, por eso se afirma, de tal suerte que esta afirmación es una condición del devenir. ¿Cuándo el hombre hace más de lo que se puede? La pregunta no está formulada un sentido normativo que implica un desgaste, es decir, hacer más de lo que se puede en función de acabarse, aniquilarse en el acto; el problema es de posibilidad: jugar, reír, devenir.

El hombre que hace más de lo que puede no es el contrario del nihilista que hace lo que puede. En hacer más de lo que se puede existe potencia, un despliegue de la fuerza en la cual el hombre común, el borracho, el padre pobre, el hombre fuerte deviene hombre. Este devenir está lejos de pensarse como un salto dialectico que proyecta a Dostoievski y al príncipe productos terminados de la cultura de su tiempo. En el devenir escritor de Dostoievski y en el devenir hombre del príncipe se crea un nuevo mundo, con nuevos valores, con la fuerza afirmativa del sí a la vida, distanciándose de la representación: “Creación es para este novelista, tormento, éxtasis, arrobos y anodamiento, una voluptuosidad exaltada hasta el dolor, un dolor conmovido hasta la voluptuosidad” (Zweig, 1998,p. 76)

Entonces: ¿Cuál es la consistencia de la fuerza creadora en Dostoievski, de la fuerza afirmativa del príncipe? La fuerza creativa tiene su consistencia en la escritura. La escritura que emerge entre las líneas más pesadas de la fuerza reactiva: en el devenir escritor de Dostoievski, y en el devenir hombre del príncipe ninguna de estas líneas de fuerza se supera, ni se transforma, la fuerza reactiva se

acentúa, de tal suerte que la línea de creación emerge de forma intempestiva. “Todas sus obras se forman por avulsión, al golpe explosivo de furiosas tormentas, bajo una presión atmosférica insostenible” (Zweig, 1998,p. 76)

Esta presión atmosférica insostenible nunca se supera, no existe mejoría alguna, es la condición de la escritura y del hombre afirmativo fuerte: la fuerza de la escritura supera al hombre que quiere perecer, al hombre que quiere morir. Por los entreactos de la escritura emerge la fuerza nueva de la vida, de la vitalidad, del hombre. La escritura es una fuerza afirmativa creada por el hombre. El arte le ha sido devuelto al hombre, a Dionisio. “Sabemos solamente lo que significa el pensamiento del superhombre; el hombre desaparece, afirmación que es conducida hacia sus límites cuando se desdobra en la pregunta: ¿El hombre desaparece?” (Blanchot, 1973,p. 42)

El hombre es dueño del dolor y del arte. Cuando el arte está en función de la luz, de la representación le pertenece a las propiedades de lo bello, de lo hermoso, de lo horrible, en últimas el arte no es de los hombres, es excelso, superior, trascendente. Devolverle al arte a los hombres, tal como lo piensa Nietzsche tiene sentido cuando el hombre desaparece. Desaparece el hombre dialectico, el hombre diletante, el sabio optimista y el pesimista. En este sentido, Dostoievski le devuelve el arte a los hombres. El príncipe idiota es muestra de ello: no es un hombre muy inteligente, trata de adaptarse a las situaciones de una forma bastante simple; si Aglaya le dice que ría él ríe; si le manda a callar él calla; si los demás le culpan se declara culpable; la enfermedad doblega su cuerpo, le notifica la muerte.

El signo de la emergencia del hombre nuevo se sitúa en la desaparición del hombre reactivo y nihilista, esta es la condición del devenir hombre del príncipe idiota⁹, así, cobra sentido la pregunta por la escritura en el idiota. La fuerza de la escritura es la que potencia la afirmación y le da consistencia. “Por consiguiente, la escritura jamás sería escritura del hombre, de la misma manera jamás sería escritura de Dios, a los más escritura del otro, incluso del morir” (Blanchot, 1973,p. 31)

En *El idiota* Dostoievski traza la fuerza afirmativa, da cuenta de su potencia. La curva de la vida del príncipe está potenciada por la fuerza de la escritura, el príncipe está dibujado, los trazos que le definen son líneas, líneas de fuerza que no le dan luz al su rostro, al de ninguno de los personajes de la novela. Dostoiveski no hace el trazo con el realismo calculado y descriptivo. ¿Cómo describir la fiebre,

⁹ El problema no radica en pensar de forma dialéctica la relaciones de fuerza que se distribuyen en la vida del príncipe idiota; la enfermedad y la afirmación son fuerzas que se sitúan en una suerte de yuxtaposición que no permite pensar en una ubicación de una fuerza sobre otra. Esto inca lo siguiente: lo que desaparece en *el Idiota* de Dostoievski es el hombre que quiere perecer, aunque las condiciones atmosféricas en las que se desenvuelven las fuerzas señalen la aniquilación de la vida.

los estados nerviosos agitados, la epilepsia? De ahí, que su trazo sea la fuerza de la vida, de la pasión, de la emoción. El príncipe idiota siempre está viviendo entre sentimientos febriles, agitados; hace más de lo que se propone por eso sus actos no son predecibles, por eso siempre dice la verdad, por eso no se acomoda al mundo, está en su orilla con dinamita en la mano.

Sírvanos de ejemplo aquel viejo general que sale en *El Idiota*, mentiroso patológico que camina al lado del príncipe Mischkin y le cuenta sus recuerdos. Empieza a mentir, va deslizándose cada vez más veloz por la pendiente de la mentira, y acaba por enredarse en su propio enredo, sin saber cómo salir de él y habla, habla y sus mentiras llenan páginas enteras. (Zweig, 1998,p. 70)

La fuerza de la escritura no sólo desliza la mentira, también desliza los nervios quebrantados, la fiebre, se desliza la epilepsia. El príncipe se desliza por la trascendencia, por la fuerza dramática, y es este deslizarse triunfa el hombre sobre los valores dramáticos, sobre el hombre que quiere perecer, triunfa la risa, la felicidad diferente, *ser feliz de otra manera*. (Dostoievski, 1967) El príncipe se desliza por este enunciado, nunca encuentra la felicidad, nunca es feliz; siempre se va deslizando por las condiciones de la felicidad que el mundo le señala y las vive, se entrega a ellas con ardor, con pasión febril. Lo mismo ocurre con el sufrimiento, con el dolor.

También sufre de otra manera, en los estados más nihilistas, más epilépticos, sufre delirios morales, se juzga por lo que no ha sido, por lo que no ha hecho. Cree en la potencia de la enfermedad y sufre como un idiota sin lugar en el mundo; como el enfermo miserable al que la vida le ha obligado a vivir enfermo, hasta el punto de culparse, por su culpa existe, y está enfermo por su culpa. El delirio de la epilepsia le deja en el no lugar, por eso vive en él, dice la verdad siempre, es estafalario, excéntrico, por ello, la palabra idiota cobra más fuerza, más virulencia.

El príncipe se desliza en estas condiciones del sufrimiento, camina en la aridez, es el caminante infatigable, que pronuncia el sí del camello, tratando de sobre llevar la enfermedad, creyendo y viviendo como los otros le dictaminan que debe vivir un enfermo: “- ¡Oh, no tiene por qué pedir perdón! No, yo sé que no tengo talento, ni aptitud alguna, sino todo lo contrario, porque soy un enfermo y no he aprendido nada como es debido. Por lo que al pan se refiere, yo creo...” (Dostoievski, 1949, p. 492).

La enfermedad que no sólo define lo que es, sino que carga su cuerpo de pesantez, es el lugar en el cual se desliza lenta la afirmación de la fuerza. Débil por los estados febriles, desubicado por la fuerza del ataque y pesado por la violencia de la notificación enfermiza, el príncipe puede amar en la ingenuidad, pronunciar el sí del camello, anunciar el amor romántico a la idea: “Yo a usted Nastasia Filíppovna, la

amo.”(Dostoievski, 1949, p. 590) está constatación le hace más idiota, más enfermo, más ingenuo.

Su amor por Aglaya es similar, ella le confirma la idiotez, le indica que nunca se enamorará de un idiota, le ridiculiza en público, siente lastima de él, siente pena, enfado consigo misma al sentirse atraída por el idiota. El príncipe le sigue, le venera, se ridiculiza más para hacerla feliz, hace caso sistemático a toda a indicación proveniente de Aglaya, a toda comunicación, a las notificaciones de la enfermedad. Entonces, surge lo intempestivo, un movimiento que se desliza en la superficie del sufrimiento, de la humillación; el príncipe deja que el juego se abra en posibilidades, se independiza de la fuerza nihilista de Aglaya, deja de identificarse con ella, toma distancia: *¡Por Dios, Aglaya! Pero la alegría perdura.* (Dostoievski, 1949, p. 840). Este deslizamiento de la fuerza es una de las características de la escritura, que según Blanchot, es la ruptura por la cual el interior retorna a lo exterior.(Blanchot, 1973)

Este deslizamiento es un retorno de lo diferente, que no resulta ser un movimiento de la identidad, está por fuera de ella; adquiere consistencia en la distancia, en el *pathos de la distancia*. La perspectiva se mueve, de tal suerte que la fuerza de este deslizamiento se piensa en relación a lo diferente. El príncipe idiota deviene diferente, no deja de ser un idiota, no deja de ser un enfermo; deviene otro, más fuerte, más vigoroso, simplemente hombre. “Bueno, usted hace de modo que ahora, irremisiblemente, he de disertar y hasta es posible... que rompa el jarrón. Antes no temía nada; pero ahora todo lo temo. Infaliblemente me tiraré una plancha.” (Dostoievski, 1949, p. 839 - 840)El príncipe retorna diferente, la risa que emerge no tiene sarcasmo, no tiene su fin en la confrontación del diletante.

La postura frente a la vida no es la misma, y aunque la idiotez permanece y la enfermedad destruye todo a su paso, el idiota puede reír, afirmarse en el sí a la vida; sí del niño. Esta risa no perdura, no deja huella, no hay no una sola línea definida, ni un solo gesto en su lugar, la fuerza de la escritura crea un retorno diferente, el devenir niño del príncipe es la posibilidad de inventarse el mundo, inventarse a sí mismo. El príncipe deviene otro; el hombre que no quiere perecer., el hombre alegre¹⁰, festivo, jovial.

¹⁰ Dostoievski traza en el príncipe el gesto de la alegría. Como lo piensa Mann respecto de Nietzsche: Dostoievski escribe con alegría. (Mann, 2000)

1. Tragedia y trascendencia

En el plano de trascendencia, la vida se representa como una simulación. En el plano de trascendencia, la vida no logra ser suficiente para satisfacer al hombre; el mundo tampoco. Esta insuficiencia de la vida y del mundo radica en la idealización desarrollada por parte del hombre respecto de su vida y de su mundo. Para el hombre de la trascendencia es mejor vivir en el sueño, en un estado de desapego absoluto de lo real. La vida no es digna de ser vivida, tampoco el mundo es un espacio en el cual la acción del hombre tiene efectos vitales, de ahí, la tendencia de este tipo de hombre a tener una relación dramática con el mundo. ¿Qué ofrece la trascendencia según Nietzsche?¹¹

Lo dramático emerge cuando existe un desapego por la vida y cuando los hilos que conectan al hombre con la realidad se tejen en la base del amor por el saber. En la trascendencia, el amor por la vida se traduce en el amor por el conocimiento. Es una suerte de sentimiento dramático por el saber, en tanto suple los vacíos existentes en la vida. Entonces, lo dramático adquiere un horizonte melancólico y su soporte radica en un romanticismo tendiente al pasado como gloria, como monumento, emerge una fatalidad en el sentido del hombre amante del saber, pero con el drama de no sentirse a gusto con las condiciones de su existencia: “Creé que el mundo puede ser mejorado con ayuda del saber, que la vida ha de ser mejorada por la ciencia ,y, por último, es capaz también de aprisionar al hombre individual en un círculo desde el cual dirija a la vida con serenidad: “Te amo, eres digna de ser conocida” (Nietzsche, 1967, p. 91). Lo fatal

¹¹ Esta pregunta es determinante en lo trágico de la modernidad y se desarrollará en este texto cuando se trate sobre la tragedia y la modernidad.

de este hombre es su condición teórica. Como es un hombre teórico¹², su pensamiento llega a las nociones últimas del ser, el pensamiento es una elaboración posibilitadora de la interpretación y comprensión de la existencia humana en su sentido esencial. Como llega al fondo de la existencia humana, y la comprende en su totalidad, es presa de una fatalidad aniquiladora: es el hombre teórico desentendido de la vida, alejado de la misma, es un pesimista sabio.

El pesimista asume una noción de arte mediada por el conocimiento, sin vitalidad. "Sólo es virtuoso quien posee este conocimiento" (Nietzsche, 1966, p. 73). Es como si pensará en un arte trascendental que nunca le ha pertenecido al hombre. Es un arte primordial olímpico donde la fuerza está conducida al aniquilamiento. El pesimista sabio es melancólico y tiene una concepción dramática de la vida y del arte. Esta melancolía es por el pasado; ha hecho del pasado una potencia monumental habitable. En los sueños ve las formas clásicas, las representa hasta el punto de la vivificación. Su inconformidad con la vida está en el hecho de no poder adaptarla a la representación, al ensueño, y, como la fuerza de la vida, no logra representarse en el ensueño apolíneo y ajustarse a la serenidad del pasado, se le niega su fuerza, la llena de melancolía por lo que fue, y el presente se vuelve una inconformidad, y al mismo tiempo resignación por las condiciones de la existencia en las cuales la vida habita.

Lo dramático de la vida está en el vacío romántico encontrado por el pesimista. Vuelve su mirada hacia el pasado para llenar los vacíos existenciales del presente y se topa con las formas clásicas, con las formas griegas, y las trae a la vida de nuevo en una suerte de ensoñación borrosa donde no se distingue qué es lo real y qué no, de tal suerte que el sufrimiento del pesimista se asume en la condición de una forma primordial perfecta. El pesimista sufre el desaliento de la vida, el mal de la vida. En la figura del pesimista la vida es presa del desasosiego, del desespero¹³, el vacío se apodera de él, y sufre por ello, su sufrimiento lo pone frente al abismo, este es el momento de la determinación donde las vías son el aniquilamiento, caminar sobre la orilla, o asumir la existencia. El pesimista asume el sufrimiento, pero lo asume soportándolo con el ensueño apolíneo, es decir, vuelve a la forma primordial, sufre con la compañía de sus ensueños, de Apolo. Estos ensueños mitigan el dolor y no lo dejan ser humano, exuberante.

Esta forma de asumir la existencia por parte del pesimista no lo ubica en un lugar diferente al del hombre teórico optimista. El sustrato conceptual que los une es la virtud, es decir, asumen el sufrimiento de forma virtuosa, o bien, en el ensueño apolíneo, con la virtud de soñar, o con la virtud de la serenidad. El optimista

¹² Este hombre teórico se puede pensar en relación a la verdad. Para Klossowski esta verdad es un producto acabado de la actitud demostrativa del filósofo: "Cada sistema coherente de un filósofo demuestra que un impulso lo dirige, que ahí existe una sólida jerarquía. Eso es lo que entonces llamamos verdad. Y la sensación experimentada puede *enunciarse* de la siguiente manera: con aquella verdad estoy a la altura *del "hombre"*: otros son de una especie inferior a mí mismo, al menos como *cognoscente*" (Klossowski, 1995, p. 73).

¹³ El desespero planteado tiene que ver con dejar de esperar. Si bien, la idea de desespero se sostiene en esperar en Nietzsche se trata de lo contrario.

teórico no se distancia mucho del pesimista porque sufren con la misma línea primordial, cuando sufren lo hacen recurriendo a la protección de un ente superior que atenué el sufrimiento. Entonces, la figura de Apolo se hace recurrente, pero no sólo se trata de Apolo, el ensueño juega un papel determinante en el hombre de la trascendencia optimista.

La serenidad de la sabiduría es la orgánica donde se realiza el optimista de la trascendencia. Esta serenidad es una forma de vivir, pero sobre todo una manera de asumir la existencia. Cuando el optimista afronta el sufrimiento con templanza, con un saber direccionado al fondo oculto de las cosas materiales, mueve su fuerza a la contemplación¹⁴. Para este hombre, artista romántico de la vida, el arte es la contemplación de la esencia inmóvil del mundo, es una especie de metafísica del artista en la que se busca la esencia del mundo pero se llega a un principio de individuación en el cual el sueño y la irrealidad construyen una concepción de mundo, ese mundo donde se quisiera estar porque la vida ya no satisface.

Este mundo del ensueño no depende del hombre, es más bien una línea demarcada en la que se mueve, es un territorio con espacios bien definidos, con cuadrículas. Estos espacios bien definidos, estos bloques constituyen el drama del hombre antiguo. La apariencia, la belleza, lo digno, lo agradable, son espacios, y territorios donde se mueve la fuerza del drama, el pesimista y el optimista teórico se incorporan a esta espacialidad, se definen en ella, encuentran algo de dignidad a la hora de afrontar el sufrimiento, pero al mismo tiempo se hallan esclavos de un territorio moderado, sereno.

Este territorio busca en la apariencia una suerte de simulación de la vida. Lo aparente es aquella fuerza del ensueño productora de la máxima virtud y de la perfección, es decir, en la vida sólo se encuentran apariencias porque lo *en sí* del mundo no hace parte de él, tampoco de la vida, se llega a él cuando el ensueño se apodera de la potencia, de la fuerza de la vitalidad, entonces, es cuando se contempla algo bello, algo agradable. De ahí, lo melancólico del hombre de la trascendencia, busca en las formas perfectas del ensueño el sentido de la vida, y como no lo encuentra su desapego a ella es total, se realiza en el territorio de esos lapsos momentáneos donde llega a la verdad pura, al conocimiento de sí.

Este es precisamente el trazo dramático que pasa del antiguo al moderno. Mientras que el antiguo busca las formas reposadas y virtuosas del arte, el moderno funda unas nuevas¹⁵. De un lado, lo trágico es pensado como la naturaleza del arte en su sentido de virtud moderadora y serena, mientras el moderno piensa una ruta establecida por el conocimiento de sí. Cuando el

¹⁴ Cuando Nietzsche desarrolla este concepto, inicialmente, lo hace desde el mundo griego. La contemplación funciona en el mundo griego y en el moderno, pero el precedente está en la antigüedad.

¹⁵ El carácter fundacional del moderno se puede pensar en relación con el concepto de sujeto. Cuando el concepto de sujeto emerge en la modernidad, no solo nace la idea del yo en relación con el tú. El sujeto fundante es quien produce saber, produce enunciados para soportar dicho saber. El sujeto funda la cultura y el sentido, pero este concepto se pensará en la tragedia del moderno.

pensamiento moderno se sitúa en la trascendencia, se busca a sí para llegar a lo esencial del arte y del mundo; en este momento se hace fundante del saber, es un sujeto fundante de la validez. Esto explica su postura en términos de arte: el sujeto fundante es el médium del sujeto trascendente; por lo tanto, el arte no es de nosotros, no es del hombre, es una proyección de la trascendencia.

De esta forma, el estilo antiguo y el moderno llegan a un fin similar: al desarrollo dramático. Este drama tiene las siguientes condiciones: en la antigüedad es tendiente a la idealización de la vida, en la modernidad a la fatalidad. El hombre dramático antiguo desarrolla su drama en la virtud, una virtud apolínea que le da la fuerza suficiente para asumir el sufrimiento y la vida. El desarrollo de este drama radica en la fuerza de la sabiduría, el hombre dramático es un sabio buscador de la verdad¹⁶, con una postura sabia frente al mundo, y con unos valores excelsos, es una suerte de pensador dramático. El drama moderno también tiene la figura del sabio, del filósofo, es un espíritu virtuoso porque es crítico frente al mundo, su virtud radica en una sensibilidad romántica, tendiente a nombrar todo, esto termina en una actitud enseñante por parte del filósofo. (Klossowski, 1995).

Si bien en el mundo de la trascendencia se habla en términos de drama, es con la emergencia de la inmanencia que se puede hablar de tragedia. El hombre trágico es un hombre determinado por la trascendencia¹⁷, pero sin territorio en ella. El hombre trágico asume lo trascendental, pero deviene de forma inmanente, de forma imperceptible.

¹⁶ El concepto de verdad adquiere consistencia en la identidad. Lo propio como noción define y territorializa una identidad con fuerza en lo propio, de tal suerte que: "Ni Descartes, ni Spinoza, ni Kant, ni Hegel hubieran podido construir alguna vez sus sistemas, si por casualidad hubieran renunciado a una coherencia enseñable para hablar de la existencia a partir de sus propias experiencias" (Klossowski, 1995, p. 18).

¹⁷ La trascendencia está compuesta por líneas de fuerza, es posible pensar que una de estas líneas este constituida por lo que Klossowski denomina la función de pensar: "Nietzsche rechaza todo pensamiento integrado a la función de pensar porque le considera el menos eficaz" (Klossowski, 1995,p. 18)

1.1 Tragedia e inmanencia

El hombre trágico no asume el sufrimiento de una forma primordial. Su tragedia no es trascendente, aunque tal fuerza le domina, es capaz de asumir solo dicha trascendencia. ¿Cómo logra asumir solo tal trascendencia si su luz¹⁸ es tan violenta? De lo que se trata entonces, es de poner en cuestión el pasaje de la trascendencia a la inmanencia, o sea, de una fuerza reactiva que emerge como fuerza activa.

Inicialmente, la inmanencia es un concepto de multiplicidad. No se trata de vincular el mundo a un espacio primordial de sentido porque no se puede pensar, en estos términos, algo como el sufrimiento originario, la esencia originaria. En términos de inmanencia, emerge el hombre trágico, un hombre múltiple, es decir, uno y todos a la vez, y su posibilidad no es lo originario, lo fundante. Una de las características de este hombre es su capacidad para ser posibilidad: puede contener el peso de lo trascendente dentro de sí, pero en ese mismo interior brota una fuerza afirmativa de la vida.

Como el sentimiento originario no es múltiple, el hombre queda reducido a las condiciones de identidad que le impone lo trascendente. En la inmanencia el hombre pende de un hilo, y al mismo tiempo se afirma, sigue viviendo cuando la vida está herida. Lo trascendente es fuerza serena; por el contrario lo inmanente no tiende a la producción de fuerzas dialécticas¹⁹ en pro de la negación de esta

¹⁸ La mención a la luz no es en relación con lo opaco, es decir, la luz de la trascendencia es una fuerza.

¹⁹ En el plano de inmanencia las fuerzas dialécticas no se desarrollan, en tanto éstas no resultan afirmativas, sino que más bien se desenvuelven en sentido reactivo: una fuerza domina a la otra de forma violenta para

fuerza. No se trata de un modo reactivo invocado a desplegarse en contra de otra fuerza. El problema no es dialéctico, no es de oposición²⁰, se trata de pluralidad de fuerzas, cuya condición práctica es tendiente a la dominación. La inmanencia habita el mismo espacio de la trascendencia, la cuestión está en el plano imperceptible de la fuerza activa cuando se puede mover entre la trascendencia.

Este movimiento se escapa a la comprensión, interpretación, hallazgo, aparición, abstracción. Es un movimiento fluido por las arterias de la trascendencia, por su torrente de poder; es más, cuando la inmanencia se mueve por estas líneas, por estos espacios logra conocerlos en su dimensión, en su estructura, en su territorio, y su devenir se vuelve imperceptible. El concepto de inmanencia, entonces, está en la orilla del torrente trascendente, es un pensamiento emergente en las orillas, sin confrontación, sin guerras dialécticas.

Cuan incomprensible sería para el verdadero griego el tipo, comprensible en sí, del hombre cultivado moderno, de Fausto, agotado, sin verse harto jamás, todos los dominios del conocimiento, dado a la magia, y entregado al diablo por la pasión del saber; ese Fausto que, basta compararle a Sócrates, para comprobar que el hombre moderno comienza a sospechar la quiebra de ese afán socrático de conocimiento, y que en medio de la inmensidad solitaria del océano del saber aspira a una orilla. (Nietzsche, 1966, p. 91-92).

En el plano de inmanencia se pierde la frontera de trascendencia, aun estando en el interior del movimiento brusco y poderoso de la luz. Se afirma en un lugar indeterminado y se encuentra impotente para dar cuenta de la trascendencia, para describir su movimiento y explicarlo. Ya no justifica, ya no comprende, se actualiza de tal forma que pierde su territorio y trágicamente se desprende de la tranquilidad de los espacios seguros. La inmanencia tiene tal torrente de fuerza activa y de ímpetu que aun conociendo la forma del movimiento trascendente no intenta universalizarlo, ni tener un gesto de cordialidad con este espacio, simplemente resiste en su potencia y en una tragedia volcada en el deseo de vivir combatiendo sin obtener victorias, sólo impulsada por el deseo instintivo de la vida²¹.

La orilla es el lugar vital de la inmanencia. Es un lugar de resistencia despegado del sentimiento dramático, es un espacio donde la trascendencia opera, funciona, y, en tanto su fuerza incrementa, más capacidad tiene la inmanencia

afirmar lo propio y negar lo diferente: “Nietzsche ataca la dialéctica hegeliana desde la raíz; esta no ha hecho más que desnaturalizar el “deseo inicial” (La voluntad de poder) por su análisis de la desdicha de la conciencia, de la conciencia autónoma (en el amo) la que aquí se desespera por ser reconocida en su autonomía por otra, también autónoma, mientras que la constituye necesariamente una conciencia dependiente, la del esclavo” (Klossowski, 1995, p. 23).

²⁰ Si el problema fuera de oposición y de dialéctica la pregunta fundamental sería: ¿Quién es el enemigo que hay que combatir? (Klossowski, 1995) y la fuerza se concentraría en un lugar céntrico.

²¹ Según Andrés Sánchez pascual lo que plantea Nietzsche en *El origen de la tragedia* tiene que ver con la vida, con su fuerza, con su afirmación. (Sánchez, 2007),

para afirmarse. La afirmación en la orilla es trágica, “pero es la única capaz de brindar una piel nueva, más delicada, con una inocencia peligrosa y al mismo tiempo feliz”. (Zweig, 1951, p. 58) La orilla sabe la forma de moverse de la trascendencia. Y su interés no es el de universalizar, tampoco propender por el espíritu fundante donde nace la dicotomía del saber y de su melancólico productor. Su sustrato es el orgullo, se mantiene erguida frente a la inclemencia de la luz, frente a la fuerza y la fiebre del amor por el saber, del amor por la verdad en su forma de reposo.

En la inmanencia, el hombre sufre las embestidas de la trascendencia, pero no opta por el drama para resguardarse. La conciencia dramática aniquila la tragedia, la hace más llevadera, más tolerable. El hombre trágico está solo y no opta por el pesimismo, el pesimismo sería una negación dramática y romántica de la vida. Vuelve mártir al hombre sabio, su saber le mata y quiere volver al mundo del ensueño, de la muerte.

Contra la inclemencia de la luz primordial el hombre trágico opta por la risa. Es capaz de reír, su risa es limpia, no tiene virtud para reír porque su risa ha subido la montaña del dolor y no se ha quedado en la cima, desciende vertiginosamente al mundo y encuentra en la vida una fuerza exuberante, fértil, espontánea, con disposición para la seductora multiplicidad siendo uno y todos a la vez, el hombre capaz de sufrir, reír, bailar, luchar²². El hombre trágico se ríe de sí mismo: ¿Cómo puede hacer tal cosa? Cuando pierde la identidad, cuando ya no busca lo semejante, lo parecido, el hombre trágico se ríe de sí mismo cuando lo trascendente arremete con toda su fuerza sobre el cuerpo, sobre los pasos, sobre la manera de sufrir, sobre la manera de ser feliz, entonces tiene fuerza para la risa espontánea. Una risa diferente a la moderna²³, un lugar con la implicación de permanecer erguido sin hacer gestos de sabio.

Entonces, ¿qué resulta de la risa? La premisa del arte como actividad con el hombre, Dionisio como el portador de la alianza del hombre con el hombre. El griego sufre una condición trágica desde dos referentes. La fuerza apolínea y la relación con el sufrimiento, con la nada. El hombre griego tiene una relación con la luz apolínea, con la trascendencia. A esta tragedia se le puede sumar la nada enunciada por Sileno. El rey Midas persigue a Sileno por los bosques y cuando le captura de pregunta sobre aquello que debería apreciarse por encima de todo. Sileno le responde: la nada, no haber nacido. Morir pronto (Nietzsche,

²² La fuerza exuberante es una afirmación del pensamiento: “Pero en la serenidad misma, presiente una nueva trampa: ¿Un pensamiento libre de toda opresión física es real? No, otros impulsos están deleitándose. Y semejante delectación con frecuencia no es más que la constancia de la ausencia de sufrimientos superados aparentemente; entonces, su representación, la serenidad sólo es una suerte de armisticio entre impulsos inconciliables.” (Klossowski, 1995, p.37).

²³ ¿Es posible pensar en la risa del moderno? El moderno no se ríe de sí mismo porque debe reírse de otro, esto le afirma, hace más fuerte su identidad aunque su sistema se sostenga en la comprensión sustentadora, la tolerancia. Su risa es corrosiva, no ríe de lo propio primordial en tanto es lo único que le permite replegarse sobre sí mismo para producir saber, para fundarlo. Lo propio sale de sí para encontrarse con el mundo y nombrarlo, inaugura y funda saber porque comprende en la salida de sí un acto nuevo de aprehensión del mundo, y en su repliegue la nueva forma de nombrarlo.

1967, p. 46) Esta es la condición más trágica del griego, cuando se le visualiza de lejos el espanto se apodera de su espíritu.

Esta es una condición dolorosa, el griego sufre por ello, sufre por la muerte, por el hecho de vivir en el dolor, en la angustia, y esto es, precisamente, capturado por la luz apolínea. El mal de la vida es suprimido de la existencia del griego, y cuando éste aparece la nostalgia se apodera de su espíritu, la melancolía se adueña de su forma de habitar el mundo, ¿Qué hace el griego? Se vincula rápidamente a la luz apolínea, y este mal de la vida pasa a ser una proyección de la luz, es algo más soportable, más llevadero. El mal de la vida no se piensa en términos de aquella fuerza afirmativa que invade al griego, lo que Nietzsche discute es el hecho de acudir a lo apolíneo para soportar dicho mal. En ningún sentido Nietzsche trata de afirmar el dolor y el sufrimiento como condición afirmadora de la vida, y originaria. Se discute el volver a lo primordial por parte del griego, la domesticación de su espíritu trágico por medio de una concepción dramática del mundo²⁴.

La gran tragedia de Dionisio es vivir en esta condición dramática. Inicialmente, cuando arriba el mal de la vida su modo de ser es una extensión apolínea. Se adhiere al bálsamo sublime de Apolo y soporta mediante este elixir de paz y tranquilidad. Entonces: ¿Cuándo es que Dionisio ríe verdaderamente, cuándo deviene? Lo primordial apolíneo es fuerte, y doblega a Dionisio, como la fuerza apolínea se hace más fuerte cada vez, Dionisio asume tal fuerza, es un canto diferente, pero no pasa de ser una mera reacción inmediata del estado de cosas apolíneo. En esta relación de dominio no hay dominación total, en un movimiento ésta se desapega de la dialéctica, deviene sin decir cuándo y dónde. Esta fuerza creativa, esta potencia de la vida hace devenir a Dionisio, en este momento deja de estar alineado con la dialéctica progresiva²⁵ de Apolo, y sin que éste lo detecte deviene otro, no mejor, ni más desarrollado; deviene trágicamente.

En su devenir trágico²⁶, Dionisio es la espontaneidad del acto creador, en tanto logra resistir el tipo de sufrimiento creado por Apolo. La luz que irradia está presente, pero Dionisio en su espontaneidad logra sufrir solo, sin mediaciones, sin bálsamos curadores, y este sufrimiento le hace cada vez más fuerte, no sólo para resistir la trascendencia apolínea, sino para volver toda esa fuerza un acto creativo, una afirmación de la vida. Esta afirmación no es de unidad, no es un

²⁴ Ello no implica que Nietzsche niegue el dolor. No se trata de una negación del sufrimiento; al contrario, se asume el dolor y el sufrimiento sin el carácter primordial y originario.

²⁵ Esta tiene sentido cuando Dionisio es el antagonista de Apolo, pero su finalidad sigue siendo dramática. Es el antagonista dialéctico cuya finalidad es optimizar, afirmar lo apolíneo y desarrollar lo primordial.

²⁶ El hombre trágico está en la orilla, no es dialéctico, no tiene identidad, tampoco es semejante: "El pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación consiguiente: afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y de la separación. Más no una afirmación heroica o patética, no una afirmación titánica o divina, sino la afirmación del niño de Heráclito que juega junto al mar" (Sánchez, 2007, p. 20).

problema de condensación. Dionisio no crea en la unidad, es un Dios mutilado, y le duele esa unificación arbitraria producida por la fuerza apolínea.

Por eso, su lugar es la multiplicidad; si Dionisio se mueve en la unidad, su creación es perdurable y deja de ser trágica. Dionisio es múltiple, es un Dios mutilado, cuando es Zagreus está disperso en partículas, ¿Cómo se vuelve unidad? La luz apolínea garantiza esta unidad²⁷ y, en esta trascendencia, Dionisio logra ser verdaderamente trágico, es un héroe herido²⁸ erguido en medio de las fuerzas unificadoras y violentas de Apolo.

Si el arte determinó la pérdida de la tragedia, el socratismo estético fue su asesino. Pero, en cuanto la lucha estaba dirigida contra el espíritu dionisiaco del arte anterior, reconocemos en Sócrates el adversario de Dionisio, el nuevo Orfeo, que se levanta contra Dionisio, y aunque estaba seguro de ser despedazado por las Ménades del tribunal ateniense, obligo, sin embargo, al omnipotente Dios a emprender la fuga; y éste, como en el tiempo que huía del rey de Edónida Licurgo, se refugió en las profundidades del mar, es decir, bajo las olas místicas de un culto secreto, que poco a poco debía invadir el mundo entero. (Nietzsche, 1967, p. 75).

Estas fuerzas violentas y sostenidas en la voluntad del poder, constituyen la tragedia de Dionisio. ¿Cuál es la composición de dichas fuerzas? La tragedia de Dionisio es convivir con la fuerza del conocimiento de sí, Apolo le sugiere ser un espejo de virtudes, su reflejo, e idealiza su vida en el porvenir. Este triunfo de la virtud por medio de la glorificación radiante de la apariencia reduce el mal de la vida, el dolor, y mientras conduce a Dionisio por el camino de la virtud, éste canta siendo como es: festivo, jovial.

²⁷ En términos modernos esta unidad está representada en Hegel cuando plantea: *En Grecia estuvo todo diseminado, y luego se fundió en unidad.* (Hegel, 1994, p. 446).

²⁸ El concepto de lo herido mientras se permanece erguido es expresado por Klossowski de la siguiente forma: “El acto de pensar se vuelve idéntico a sufrir y sufrir a pensar. Por eso Nietzsche llega a la coincidencia del pensamiento y el sufrimiento y a lo que sería un pensamiento desprovisto de sufrimiento” (Klossowski, 1995, p. 35).

1.2 La tragedia del hombre moderno.

Entonces, ¿Cuál es la tragedia del hombre moderno? Según Nietzsche una línea define esta tragedia: ¿Qué es lo común entre lo antiguo y lo moderno? Este rasgo común, de semejanza e identidad implica el problema de la verdad. Para Nietzsche la verdad y la validez se sostienen como fundamento, entonces: ¿Cuál es el fundamento de tal verdad, de tal validez?

Cuando la cultura griega debilita sus fuerzas, la concepción de ciencia se hace más fuerte, más potente. A mayor debilitamiento de la cultura, más potencia de la ciencia para volverse dominante. Este es precisamente el mismo problema que estremece a la modernidad. Cuando la fuerza afirmativa de la modernidad se encuentra debilitada, la potencia de la ciencia se instala de forma causal y semejante en las estructuras de la cultura moderna. Esto se debe a la emergencia del sujeto, no en su sentido de subjetividad, sino en su condición fundante.

El hombre moderno interpreta el mundo para comprender ²⁹ su esencia; en este acto de interpretación se convierte en una mediación entre sí y el mundo que le

²⁹ No se trata de pensar la interpretación y la comprensión como algo negativo e inútil. Nietzsche toma postura frente a estos conceptos cuando detecta que potencian el conocimiento de la esencia en sí del

circunda. Habitar esta mediación le convierte en fundante, en tanto nombra el mundo como si fuera una suerte de elegido primordial entre el mundo y las formas puras, este carácter de mediador lo convierte en fundador, en sujeto fundante del mundo, pero sólo es fundante en tanto lleva a cabo el papel de médium entre el arte y el hombre, el arte ya no le pertenece al hombre.

El sujeto fundante interpreta el mundo, interpreta el arte, y su horizonte de interpretación se realiza cuando puede comprender. ¿Qué significa comprender en este contexto? La comprensión del sujeto fundante es una especie de estadio existencial y procedimental. Algo es comprendido cuando se hace saber comunicable, y sobre todo un tipo de saber que perdura., Este es el acto de nombrar, el sujeto fundante nombra el mundo a la luz de la comprensión y la interpretación. Inaugura le da nombre al mundo y se va en retirada a su morada primordial, es el: “Hombre crítico, sin alegría y sin fuerza, el bibliotecario, el corrector de pruebas, que pierde su vida entre el polvo de los libros y corrigiendo errores de imprenta” (Nietzsche, 1967, p. 93).

Así, para Nietzsche el problema fundamental de la modernidad es la verdad. ¿Qué tipo de verdad? La verdad moderna está mediada por la noción de sujeto. El sujeto en su afán de interpretar el mundo lo comprende, y al mismo tiempo lo funda, cuando dicha fundación se realiza lo emergente es la trascendencia. El sujeto da cuenta de la trascendencia, y en este acto funda el mundo en su sentido de repetición de la verdad. Este tipo de verdad es una suerte de enunciado por donde pasa la verdad. Entonces, el sujeto funda la verdad y al mismo tiempo es un medio de trasmisión de la misma, cuestión que le ubica en un lugar secundario respecto de la verdad, la verdad ya no sería asunto de él, lo que le compete, es decir, su facultad sería, ser un médium entre el mundo y la verdad.

El carácter inaugural del sujeto lo da el hecho de ser un vínculo, un médium de la verdad, la verdad pasa intacta por él para su reproducción, lugar donde nace la tragedia del moderno. Este espíritu moderno de la verdad se hace más fuerte, y más agresivo cuando en el acto de reproducción de la verdad produce la noción de validez. Esta validez potencia el conocimiento en sí del mundo³⁰. Entonces, el hombre moderno se mueve en sentido de búsqueda de lo en sí, de su verdad y validez, es decir, emerge la figura del pensador.

La trascendencia moderna está determinada por el pensador, su fuerza está conducida por éste. La trascendencia se hace más potente cuando encuentra al hombre teórico con sensibilidad romántica, pesimista y optimista. Por esta razón la tragedia del griego es similar a la del moderno, ambos son afectados por la fuerza de lo trascendente, su tragedia es la verdad. Según Nietzsche, de un lado

mundo. Este es el lugar de su cuestionamiento. Comprender tiene que ver con la relación sentido-valor. En el plano de trascendencia la comprensión no es una fuerza en sentido de búsqueda, sino de dirección, trayectoria, determinación, en últimas, fuerza para evolucionar y desarrollarse.

³⁰ Según Nietzsche, Kant es quien logra ponerle fin al problema de la cosa en sí cuando ubica la esencia en un lugar al que no se puede acceder bajo la forma del conocimiento en sí (Nietzsche, 1967, p. 92-93)

se tiene la verdad socrática, y de otro la verdad con un sustrato de validez condicionado por el pensador.

La ciencia, espoleada por una ilusión poderosa, se lanza entonces, irresistiblemente hasta sus límites, en donde va a zozobrar y a romperse el optimismo latente, congénito a la lógica. Pues la circunferencia del círculo de la ciencia está compuesta por un número infinito de puntos, y, sin embargo de que es aun imposible concebir cómo se podría medir el círculo entero, el hombre superior e inteligente alcanza fatalmente, aun antes de haber llegado a la mitad de su vida, ciertos puntos extremos de la circunferencia en los cuales permanece turbado ante lo inexplicable. Cuando, lleno de espanto, ve en este límite extremo y ve que la lógica se enreda alrededor del él mismo como una serpiente que se muerde la cola, surge ante él la forma del nuevo conocimiento el "conocimiento trágico", cuyo solo aspecto es imposible de soportar sin la ayuda del arte. (Nietzsche, 1967, p. 83).

La figura de la ciencia es determinante en la tragedia del hombre moderno. Entonces, frente al influjo de dicha trascendencia: ¿Cuál sería la postura de Nietzsche? Según Nietzsche, la cuestión es de multiplicidad. Poder pensar la ciencia en términos del arte. ¿Por qué en términos de arte? Lo que está en discusión es la ciencia afirmativa. La ciencia es válida; Nietzsche no deslegitima su proceder: el problema es la negatividad en la cual está sostenida. Si la ciencia se piensa en la relación con la búsqueda de lo en sí, con la determinación de lo esencial, si lo esencial se convierte en el eje desde el cual gira la producción de la ciencia, entonces, ésta no es afirmativa, es más bien reactiva. La cuestión es que el pensamiento moderno no sólo se determina en la dinámica de la búsqueda de lo en sí, también se sostiene en la dialéctica. Es una suerte de encrucijada negativa. Y esto no ocurre sólo con el pensamiento científico, el pensamiento en términos generales se produce desde la causalidad, la identidad, desde movimientos dialecticos, en últimas, el pensamiento se define por el ser y el no ser. Es en tanto se articula a la dinámica moderna existe, si no se repliega a sí para inaugurar deja de ser, y cae en el precipicio de la inexistencia y de la muerte.

El pensamiento moderno ofrece estas salidas, estas son sus condiciones, de tal suerte que el pensamiento, y por ende la ciencia está en la obligación de vincularse a una de estas posturas, así es como se realiza su existencia, pero de paso se niega porque vincularse a uno de estos campos conceptuales es negar la fuerza y la voluntad propia del pensamiento. El arte sería entonces, una forma de darle multiplicidad a la vida de la ciencia, de darle una afirmación. No se trata de volver la ciencia arte, para Nietzsche se trata de que la ciencia logre obtener condiciones de fuerza afirmativa, una apertura a la posibilidad de la vida, de su vigor, en el orden de la invención, de la creación, de las posibilidades de lo nuevo, no en el orden del descubrimiento, tampoco en el orden de las proposiciones, ni en el de la comprobación; es volver a pensar de otro modo.

El problema de la ciencia es el mismo problema del pensamiento moderno, de su tragedia. En medio de la fuerza y la determinación que irradia el pesimismo,

la dialéctica, el drama romántico, la fuerza moderna toma una posición frente a la fuerza reactiva. No se trata de la mera contradicción, tampoco del vínculo reaccionario y contestatario; la fuerza moderna se afirma cuando asume la lógica, y produce saber tal y como lo solicitan las directrices del pensamiento oficial. La fuerza inmanente de la modernidad no está concentrada, se despliega en un devenir múltiple: el pensamiento es arte, ciencia, filosofía, es todo a la vez, está en la orilla de cada uno, no se definen sus espacios, tampoco sus dimensiones. La tragedia del pensamiento está en su relación con la trascendencia. Lo trágico es precisamente el vínculo estrecho del pensamiento con la verdad y la validez. Este vínculo se sostiene en la figura del pensador. El pensador amante de la sabiduría es quien guía el pensamiento y al mismo tiempo reúne todas las características trascendentes de la modernidad. El pensador trágico es el que comienza a vivir solo. Si bien el griego lucha pero acude a lo primordial apolíneo, el moderno recurre a las fuerzas reactivas. Recurre al drama y al romanticismo.

La concepción dramática moderna se funda en la idea de encontrar la vida deformada hasta el punto de proyectarla en la dialéctica de lo sublime y de lo horrible. Esta dialéctica de lo sublime se piensa como una extensión de los valores trascendentes modernos. Ya no se habla del reposo y el sosiego griegos, se formula lo sublime primordial donde habita lo bello, y su antagonista lo horrible primordial que también termina en lo bello. La belleza es lo primordial, es el concepto constante, tanto en lo sublime como en lo horrible; es una suerte de condición dramática que se proyecta a sí misma. En el fondo, este drama termina en la búsqueda de un en sí sustentador de la verdad.

El romanticismo es contestatario frente a los valores trascendentes modernos³¹. Su fuerza está conducida a reaccionar frente al poder trascendente, pero lo hace de forma negativa. Su potencia radica en tomar postura frente a la modernidad, pero en esa toma de postura rescata lo onírico sobre lo real, su semblante es el sueño perfecto donde se encuentra una forma pura de la vida, es decir, la vida no es suficiente, por eso frente a la trascendencia niega la vida por medio del sueño y la búsqueda de la perfección. Así, logra cuestionar la verdad moderna, pero encuentra un relevo de la verdad en la perfección a la cual se dirige, vuelve a una forma en sí de la vida idealizándola.

El hombre trágico moderno puede soportar la trascendencia solo. No requiere de fuerzas superiores a él para vivir. De forma inmanente logra ser otro, su lugar es

³¹ El sentido romántico adquiere relevancia cuando se examina la figura de Goethe, Heine y Coleridge. Los tres autores se pueden definir como románticos en la forma de abordar la tragedia. Por el lado de Goethe, existe una constante metodológica: detectar los vacíos del pasado cultural para pensarlos en forma nostálgica. Es el caso de Werther, personaje nostálgico, trágico y con las fuerzas reducidas a causa del amor, lo trascendente termina acabando con lo afirmativo de su humanidad, es decir, la muerte es una suerte de canto sublime y nostálgico, es una forma de reaccionar a los valores de la época. En Heine la vida se piensa en el sueño, en la construcción onírica por fases de desarrollo con el objetivo de la creación ideal del amor, y de paso de la vida. Por último, Coleridge, traza las líneas del romanticismo en términos del miedo, y de la angustia humana, pero su fuerza es reactiva porque la vida se reduce a su horizonte fatal.

la multiplicidad, el hecho de poder pensar como filósofo, poeta, científico. La lucha del hombre moderno es con la verdad, con la luz que ilumina lo oculto, y lo trágico está en el hecho de no intentar suprimir esta fuerza para resinificarla o relevarla. El asunto radica en poder vivir sin el sustrato melancólico, dramático y romántico. En estar bajo la fuerza de la trascendencia, de la verdad, y poder devenir otro en la orilla de esta fuerza³².

El hombre moderno, de forma inmanente, se ubica en la orilla, puede contemplar el precipicio, puede arrojarse de él, pero vuelve a la superficie para seguir caminando en la orilla con un pensamiento múltiple, sin lugar, sin territorio, para emitir *chillidos*³³ no de dolor, ni de desespero; chillidos fuertes, vigorosos, trágicos. La tragedia del moderno radica en poder pensar el mundo en las formas de la trascendencia, en sus lógicas y una vez situado en este lugar, cuya posibilidad se reduce a la repetición de la verdad, a su reproducción; decir algo diferente, lanzar un grito diferente, fuerte, vivo.

Por eso cuando la verdad se potencia de forma más violenta, más rígida, el hombre trágico de forma inmanente logra pensar estas fuerzas reactivas en su movimiento, es decir, sabe cómo se mueven, sabe las líneas que construyen, y en un movimiento vital se ubica en la orilla de estas fuerzas, y desde este lugar grita sin temor y sin espanto, canta una música diferente, sin armonía. En este sentido: ¿Cuál es la naturaleza de estas fuerzas? ¿Cuál es la condición, según Nietzsche, de su trascendencia y de su inmanencia? ¿Es el artista el hombre trágico con potencia afirmativa?

³² El hombre trágico capaz de soportar la trascendencia de forma inmanente y que por medio de la fuerza activa pone en cuestión lo melancólico, lo dramático, y lo romántico será pensado y analizado en este trabajo por medio del análisis filosófico, según Nietzsche, de una de las obras del escritor ruso Fedor Dostoievski, en tanto el objeto de análisis es la fuerza de la escritura en Dostoievski. La pregunta no es por los personajes, ni por la existencia, se trata de la fuerza de la escritura capaz de expresar un mundo, una forma de vivir como se puede.

³³ Referencia a Kafka en su cuento *Josefina la cantora*, La rata cantora que emite chillidos indeterminados, sin destino, sin referente, pero ubicada en la plataforma de quien canta melodías sublimes, en el lugar de la trascendencia.

1.3 La teoría de las fuerzas

La fuerza potenciada de la verdad es reactiva y termina doblegando la fuerza activa, de tal suerte que la fuerza reactiva tiene soporte en la dialéctica, mientras la fuerza activa se potencia en la inmanencia. Así, la fuerza activa no logra suspender el dominio de la fuerza reactiva, ésta sigue fluyendo ejerciendo condiciones a la voluntad de poder, al querer ser y su vigorosa fuerza.

Las épocas se deben medir por sus fuerzas positivas, y, medidas de este modo, la época del renacimiento, tan dilapidadora y fatal, parece como la última grande época, y nosotros los modernos, con nuestra angustiosa preocupación de nosotros mismos y con nuestro amor al prójimo, con nuestras virtudes de trabajo, de falta de pretensiones, de equidad, y de cientificismo, nosotros, acumuladores económicos maquinales, parecemos una época débil...Nuestras virtudes son condicionadas, son provocadas por nuestra debilidad...La "igualdad", es esencialmente propia de la decadencia; el abismo entre hombre y hombre, entre clase y clase, la multiplicidad de los tipos, la voluntad de ser quien se es, de distinguirse, todo lo que yo llamo el *pathos* de la distancia, es propio de toda época fuerte. La fuerza de tensión, la amplitud de la tensión entre los extremos se hace cada vez menor, los contrarios mismos terminan por esfumarse hasta identificarse...Todas nuestras teorías políticas y nuestras concepciones del Estado, sin exceptuar el *imperio alemán*, son consecuencias, efectos necesarios de la decadencia; el inconsciente efecto de la decadencia se ha introducido y se ha señoreado hasta de los ideales de las ciencias particulares. (Nietzsche, 1967, p. 442-443).

La fuerza reactiva de la modernidad es dialéctica, su forma de ser es la tensión; una tensión necesaria que doblega la fuerza activa hasta reducirla, dando lugar a un problema de ser y no ser. La dialéctica tensiona el pensamiento, de tal suerte que la vida se debate entre lo uno y lo otro, y en el movimiento de su realización, de su tensionarse, se inclina a lo negativo fundante, o sea, la tensión necesaria obliga a la vida a determinarse, a negarse, en vez de afirmarse. Por tanto, la modernidad funda su pensamiento en la negatividad, crea valores en la muerte, en el menosprecio por lo vivo, funda una moral íntegra con un soporte en la negatividad. Funda la vida en el pesimismo, en la melancolía.

La potencia de la fuerza reactiva radica en su condición para fundar con la clara luz apolínea. En la modernidad, esta fuerza se hace más violenta y fundante cuando traza un territorio de conocimiento; el conocimiento y su relación con el valor hace un territorio. Más allá de la validez, se trata de la negatividad en la cual entra el conocimiento, por esto, la modernidad funda en lo negativo, despliega toda su fuerza en beneficio de la negación: el pensamiento de la muerte, del pesimismo, la búsqueda del ser, lo en sí del mundo.

Así, el conocimiento tiene valor en los objetos; el hombre ya no impulsa su voluntad a sí mismo, sino hacia los objetos.³⁴ Éstos orientan su razón y su estudio. Lo importante de este problema es lo siguiente: el objeto determina la fuerza del conocimiento, pero lo importante no resulta ser la relación sujeto - objeto. Según Nietzsche, la cuestión es la demarcación del territorio. Por ejemplo: ese conocimiento producido a la luz de la relación sujeto objeto tiene tal fuerza reactiva que logra hacerse pesado, falta de ligereza.

La tragedia del hombre moderno radica en su fuerza potenciada al afuera de sí, a los objetos, y el resultado de tal relación, es un conocimiento del mundo robusto, pesado, imposible de soportar; es una pesadez del conocimiento potenciador de la fuerza hacia el exterior y no hacia sí. No se trata de pensar este problema por medio del horizonte socrático de un *conócete a ti mismo*, sino en la relación con la voluntad de poder, al ser como se quiere ser, al devenir todos a la vez, a la diferencia.

Si de un lado, la negatividad dialéctica funda un conocimiento pesado; de otro lado la fuerza activa y trágica se piensa sin sujeto, sin objeto, es la *alianza del hombre con el hombre*, con su potencia, con su poder ser, con su ligereza. ¿Cómo se puede vivir ligero cuando se tienen conocimientos pesados? Esta es la tragedia del moderno, y la fuerza reactiva le quita la capacidad para la

³⁴ Nietzsche no piensa este problema con el conocimiento de sí, ya que éste resulta ser ilustrado en su sentido negativo. No se trata de contrarrestar la fuerza de la voluntad que se despliega hacia el objeto con un conocimiento de sí al estilo socrático. Nietzsche piensa que el pensamiento puede soportar esa fuerza reactiva cuando es trágico, o sea, el punto radica en no salir de un estadio para instalarse en otro igual de reactivo. (Nietzsche, 1979).

tragedia cuando lo saca fuera de su fuerza activa y lo satura de saber. Cuando esta saturación debilita la fuerza trágica anula las posibilidades de la vida.

La ligereza es fuerza trágica en tiempos del saber reactivo. El hombre que va ligero es trágico, está aplastado por lo reactivo, pero sigue vivo sin ser pesado. Esta fuerza desproporcionada es, según Nietzsche, el drama moderno. Es el drama del error y la negatividad. Cuando la filosofía funda en el error tiende a la verdad; el error es el origen del pensamiento moderno. El error es similar a la nada fundante, la nada funda el ser. Esta es la forma en la que se mueve la fuerza reactiva moderna. Funda en la negatividad del error y de la nada, sus pensamientos más sutiles son el resultado de una oposición, de una tensión necesaria donde el hombre resulta devorado. El devenir radica en asumir esta nada siendo trágico, ligero, sin llenarse de saber, de conocimiento.

En este exceso de fuerza emerge la fuerza activa. Sólo en este exceso se puede pensar la fuerza. “Únicamente el exceso de fuerza es la prueba de la fuerza” (Nietzsche, 1967, p. 397). A mayor cobertura de la fuerza reactiva, la activa deviene de forma inmanente con más potencia. Lo trágico radica en esto, en su potencia para devenir cuando la trascendencia de la fuerza reactiva se impone, ejerce un dominio totalizante sobre la activa, y ésta deviene de forma trágica. Esto es lo que pone en cuestión Nietzsche: La modernidad piensa de forma dialéctica el mundo, en esa tensión del mundo crea conceptos, valores, formas de ser y de pensar. El resultado es simple: la dialéctica tiene cobertura, y reduce la fuerza activa y ésta deviene en la inmanencia, sin resignarse.

Esta resignación es uno de los problemas modernos. Cuando el hombre moderno se resigna se llena de un saber melancólico, y no es capaz de llevar la carga de la trascendencia con ligereza, esta carga de conocimiento le mata, y no es apertura a la posibilidad de vivir. “Lo que no me destruye me hace más fuerte” (Nietzsche, 1967, p. 399), pero el moderno se aniquila, reduce el ímpetu vital, su voluntad de querer, de ser diferente, mata la posibilidad del deseo, anula su vida, la dialéctica le ha enseñado a ser o no ser. Cuando el moderno aniquila la fuerza trágica, no se para en la orilla; se tira del abismo y muere en una fatalidad del conocimiento, muere abrumado, se va en retirada con un poco de remordimiento en su espalda.

Así, la resignación, el remordimiento y la fatalidad, son un producto dialéctico, concentrado en la idea de lo propio, en acentuar lo propio para dominarse a sí, para dominar el instinto.³⁵ Entonces, la dialéctica da lugar a lo primordial

³⁵ Nietzsche considera que la dialéctica es un problema antiguo y moderno. De un lado irrumpe con fuerza la figura de Sócrates, quien condiciona el pensamiento griego a la dialéctica de la validez representada, inicialmente, en el diálogo. Esta dialéctica está sujeta al problema del valor en tanto parte de la ignorancia conceptual, para afirmar lo propio e instaurar criterios de validez. Por otro lado, Hegel potencia la dialéctica del desarrollo, y su proyecto se realiza cuando esta dialéctica adquiere cualidades lógicas y morales. En el espacio lógico, la dialéctica de Hegel captura la fuerza de la indeterminación volviéndola negativa, es decir, funciona bajo los preceptos de la negatividad fundante, mientras en el terreno moral tensiona el comportamiento en lo abstracto y lo universal, produciendo la noción de hombre culto, capaz de dominar las pasiones, y hombre inculto destinado a la formación para salir de su estado natural.

fundante, es un lamento cuyo fin es exteriorizar el sufrimiento para culpar al otro del sufrimiento. A esto se refiere el planteamiento dialéctico de lo propio.

Cuando la dialéctica acentúa lo propio genera un dominio de sí, y de las pasiones, del instinto, produciendo una negatividad fundante del sufrimiento, en tanto éste es culpa de los otros. Esta fuerza dramática debilita la fuerza trágica, el hombre ya no lucha, simplemente culpa al otro de su sufrimiento, es un drama melancólico donde lo propio queda integro, sin sufrimiento, apto para la virtud.

Cuando la fuerza activa no se afirma, se vuelve moldeable, se vuelve apta para la virtud, en últimas, la dialéctica la captura. En este movimiento de captura, en esta línea de fuerza reactiva, la moral comienza a domesticar la fuerza activa y la vuelve parte de un proyecto, el proyecto de la perfección. El pensamiento dialéctico moderno conduce la fuerza activa a la producción de perfección. Así, lo que se pone en juego es la vida. La vida se dirige a la producción de valores, de modos de ser: “Cuando hablamos de valores, hablamos bajo la inspiración y bajo la óptica de la vida; la vida misma nos obliga a fijar valores; la vida misma es la que valora, a través de nosotros, cuando fijamos valores” (Nietzsche, 1967, p. 413).

La vida se fija cuando pierde capacidad para afirmarse, cuando los valores realizan la vida en términos de la rigidez. Una vida que ya no tiene la capacidad para afirmarse no sólo consiste en el hecho de la mera afirmación, la cuestión se piensa en términos de una rigidez tan violenta que logra impedir la ligereza con que la vida se renueva. ¿En qué consiste esta rigidez? No se trata sólo de pensar el hecho de la afirmación como un soportar trágicamente. La vida se afirma cuando logra, en palabras de Klossowski, desplegar sus recursos de renovación (Klossowski, 1995), toda vez que estos recursos se fijan en un lugar, llámese moral, identidad, semejanza; la vida se deja de afirmar y llega a dos límites: primero: se resigna; segundo: soporta sin afirmar su voluptuosidad, ambos límites se sostienen en un principio de aniquilamiento de la fuerza porque se puede soportar sin la posibilidad. Este es uno de los movimientos más bruscos de la dialéctica: fijar valores, fijar modos de ser, de vivir, debilitar la vida por medio de la tensión. En esta, el hombre llega a la fase del delirio del pensamiento, donde se deshace del mal de la vida, y está dispuesto a la perfección.

Más allá del progreso, el resultado de la perfección es una vida en la totalidad. Esta es la fatalidad moderna, una fatalidad sin fuerza de lo trágico. Lo fatal de la modernidad, según Nietzsche, es el hecho de la vida vinculada al todo, a la unidad, en últimas, al yo³⁶, al sujeto. Como esta totalidad es causal y se mueve en la línea de la identidad, su resultado es la domesticación de la vitalidad, de

³⁶ ¿Qué es aquello que funda el yo? No se trata sólo de interioridad, el concepto opera también en la identidad de la causa y del efecto donde el cuerpo resulta reducido a conformar una sola y única apariencia. (Klossowski, 1995).

la fuerza feliz.³⁷ Por esta razón, la totalidad y la unidad se convierten en la embriaguez moderna. Una embriaguez extasiada inclinada al valor, a la verdad. Esta embriaguez, fuerza reactiva, torpe, se resigna; su mayor logro es el debilitamiento de la fuerza porque se tropieza contra lo trascendental. Su fuerza no pasa de ser un momento orientado por la trascendencia, un éxtasis inducido, con plenitud, una ebriedad virtuosa, inspiradora de los más altos valores.

No es en vano que Nietzsche piense la embriaguez melancólica³⁸ en relación a lo erótico³⁹. La relación de estas dos nociones es de dominio y de intercambio, una condiciona a la otra y el resultado es la melancolía. Es una especie de éxtasis momentáneo atravesado por la belleza, por una suerte de bienestar virtuoso y pleno.

Cuando Nietzsche piensa la embriaguez, lo hace en la apertura. La cuestión de Nietzsche no es la embriaguez del ensueño, la embriaguez melancólica; ésta embriaguez tiene estadios, es un proceso, el espíritu embriagado con la luz apolínea es virtuoso, entonces: ¿Por qué se emborracha? Para estar más apto a la virtud. El borracho apolíneo hace de la borrachera una virtud, es el virtuoso inspirado hacia las nociones últimas, las ve por momentos, pero las deja porque el espíritu embriagado en la luz apolínea tiene estadios de formación, por medio de los cuales se produce una noción de borrachera momentánea,⁴⁰ plena, agradable. Es la borrachera de las dulces palabras, de las rimas, de los buenos actos; realizados para contemplar por un instante la belleza gracias al médium erótico. Según estas consideraciones: ¿Qué ocurre con la fuerza de la borrachera espontánea?

Esta es la borrachera del artista, su embriaguez es de apertura a las posibilidades de la vida. La embriaguez del artista no está mediada por los tónicos, ni por el vino, es: "... [Esa embriaguez que para Nietzsche reemplaza y sobrepasa mil veces a los vulgares estimulantes como el alcohol o la nicotina.]" (Sweig, 1951, p. 59). El artista está ebrio sin vino, sin alcohol, está ebrio de deseo, de vitalidad, por sus venas fluye una fuerte emoción, una festividad jovial, la embriaguez de la voluntad.

³⁷ La fuerza feliz no hace referencia al progreso y al futuro como formas del bienestar. El concepto se sostiene en la jovialidad y la fuerza de quien sabe reír. (Nietzsche, 1967).

³⁸ La melancolía es una reducción de la fuerza. El hombre melancólico se resigna a soportar, su facultad es soportar, pero sin afirmarse en la posibilidad, no llega a la multiplicidad. (Nietzsche, 1967).

³⁹ Este tipo de embriaguez apolínea es posible en Sócrates, sobre todo en el diálogo del Banquete, donde el vino impulsa el diálogo, y es el motor del desarrollo del mismo. (Nietzsche, 1972, p. 257).

⁴⁰ El borracho socrático es virtuoso, es el ebrio de la luz, el vino es un motor para la belleza, condiciona una atmósfera, y una temperatura específica desde la cual van generándose estados de cosas. Por el contrario, el borracho de la comedia no requiere del tónico para la ebriedad, sus actos son ebrios, díscolos. Baila, hace el espectáculo, es todos los que le miran, es la potencia del querer ser, por eso su ebriedad no es apolínea. Al contrario se resiste a lo apolíneo, y puede moverse en la línea del vino y del erotismo, pero su tragedia radica en la embriaguez sin las condiciones para la misma, es la orilla de la embriaguez, el cómico grita desde esta orilla, volviendo al plano de trascendencia sin ningún impedimento reactivo.

El artista está embriagado de fuerza, no se topa con lo trascendental para embriagarse en sus formas. Su embriaguez no pertenece al acto sublime, no llega a ningún fin, lo trascendental lo envuelve, pero como no llega a las nociones últimas: deviene en la inmanencia, en la potencia de la vida; no adelgaza la vida, la hace más robusta sin recurrir a estadios, y escalas⁴¹, la robustece de ímpetu, de vigor.

El artista se embriaga en la posibilidad, deja el valor a un lado, no quiere aterrizar en la morada de Apolo, ya no duerme en sus brazos soñando las bellas formas y contemplándolas. El artista lucha incansablemente contra la embriaguez apolínea, ésta quiere amancillarle, domesticar su afirmación; la lucha no se gana, se pierde, y en ese acto de pérdida el artista no se lamenta y no busca desesperanzado lo perdido:

La bravura y la libertad del sentimiento ante un enemigo poderoso, frente a sublimes dolores, frente a un problema que produce horror; tal victorioso estado de ánimo es lo que el artista trágico glorifica y elige. Ante la tragedia, lo que hay de guerrero en nuestra alma celebra sus saturnales; el que está habituado al sufrimiento; el hombre heroico, exalta con la tragedia, su propia existencia, a él sólo le ofrece de la tragedia la copa de su más dulce crueldad. (Nietzsche, 1967, p. 437).

El artista embriagado resiste, no se embriaga para resistir; su voluntad está embriagada y resiste haciendo movimientos discontinuos, imperceptibles. La fuerza reactiva se embriaga para resistir y, en ese movimiento, se topa con el sufrimiento, con la culpa, con lo enfermizo, lo vil, lo cansado.

Esta embriaguez cansada carece de exuberancia, no tiene fuerza porque se ha desprendido de la vida, entre ella y la vitalidad sólo hay negaciones, un rechazo inminente a todo lo vivo. Es una embriaguez absoluta donde la capacidad de sufrir con exuberancia se mitiga; en esta embriaguez la alianza del hombre con el hombre se debilita y es reemplazada por unos espacios de embriaguez impregnados de memoria, de recuerdos resentidos. Cuando, en el éxtasis de la embriaguez, la negación toma el lugar de la afirmación, para luego desprenderse y hacerse lo suficientemente feroz, como para volverse melancolía, el dolor invade cualquier impulso, cualquier intento de afirmación: es la embriaguez del fondo de la botella. Encuentra en el fondo de ésta dolor y angustia, un sentimiento de culpa que ya no resiste más. Enferma, la vida se va en retirada, está cansada, hastiada de tanto dolor⁴², envejece de forma cruel, la negación absorbe la vida y debilita

⁴¹ Uno de los ejemplos más precisos referidos a la diferencia entre escala y estadio se refiere al conocimiento de sí mismo. Este conocimiento es una escala de valor cuando inicia en la reflexividad, se media con la disposición para la virtud y llega al conocimiento. (Nietzsche, 1967). De otro lado, un estadio debe tener condiciones de semejanza para desarrollarse y mejorarse. (Nietzsche, 1967).

su fuerza, si no la mata, le hace contemplar la nada.⁴³ Esta situación la escribe y detalla Dostoievski mediante expresiones desesperadas, propósito de la embriaguez del fondo de la botella en Crimen y castigo. A Marmeladov le urge beber, esa es su velocidad, quiere beber para descender por su propio yo, y cuando se encentra desecho, se topa con el tedio, con el abatimiento de la vida, con el dolor de existir. Las condiciones de su drama no son trágicas, su atmosfera es triste, doblegada. Su vida es desesperanzada, y su muerte deja la vida en el precipicio de la locura, de la tristeza.⁴⁴

Este aniquilamiento materializado en la tristeza no tiene lugar en la embriaguez del artista en tanto éste no se despoja del mal de la vida, lo asume, y logra ser fuerte, sin renuncia a la guerra. Según Nietzsche, renunciar a la lucha es renunciar a la vida, y no lo habla en términos dialecticos, se trata de afirmar y al mismo tiempo de asumir, es la fuerza de la trascendencia haciéndose más violenta, más fuerte; pero el artista trágico se levanta erguido frente a esa fuerza, su actitud no es de reaccionario, no trata de eliminar la fuerza, lucha incansablemente con ella, hasta el punto de perder la batalla, y poder levantarse de nuevo en un acto de potencia vigorosa, de metamorfosis.

El artista se metamorfosea en la embriaguez porque no deja que ésta se concentre en el cuerpo, de ser así sería presa del aniquilamiento de la fuerza, y ésta se concentraría en una única fisonomía (Klossowski, 1995) que no da lugar a los recursos de renovación de la vida. Una vez que la fuerza se renueva, el artista es uno y todos a la vez, pero sobre todo, puede danzar con ligereza. El artista es el bailarín, el ebrio, el luchador, el poeta, el filósofo, su danza es de todos, no es sólo de la unidad, no se resigna a ser uno porque está hecho para cambiar de piel, esa es su juventud, ser el bailarín festivo; danza mirando la trascendencia, incluso a su ritmo, y en uno de esos movimientos su cuerpo habla de nuevo. La trascendencia debilita la fuerza del cuerpo. El artista bailarín hace que éste hable de nuevo, con un impulso juvenil. Estando en la orilla no pierde el equilibrio aun cuando la trascendencia irradia la luz de la sabiduría.

El artista bailarín no quiere ser sabio, sabe del peso del conocimiento, quiere andar ligero, su cuerpo danza en la orilla, no se cae, sólo entra en todas las pieles, en todas las pasiones, se transforma continuamente. (Nietzsche, 1967, p. 432) aunque la trascendencia invade su interior con fuerza, con determinación, él solo contra la luz se cae, pierde la batalla, y vuelve a erguirse, sigue bailando sin música, sin vino que le aliente, sin narcótico primordial, sufre una metamorfosis, baila con su poesía, con su pensamiento: nace de nuevo.

⁴³ No se discute la formulación de la pregunta por el Ser que hace la filosofía, sobretodo en el siglo XX. Lo discutible es la noción de ser en tanto producto de su contraste con la nada.

⁴⁴ Este es el giro que tomará más adelante la tesis de investigación en el sentido de entender el campo literario de la escritura de Dostoievski; campo que se abre para usar a Nietzsche y dar cuenta de sus puntos de contacto, de los intersticios, de lo lizo, y lo estriado, de lo novedoso, inesperado e inacabado de la obra *El Idiota*.

Sus libros, son la historia de sus transformaciones, de sus preñeces, de sus partos, de sus muertes, de sus resurrecciones; historias de descomunales guerras sostenidas sin piedad contra su yo; historia de castigos y ejecuciones, y, en suma, una biografía de todos esos hombres diferentes que han sido Nietzsche en el transcurso de su vida intelectual. (Zweig, 1951, p. 123).

¿Cómo ser otro si el cuerpo y el pensamiento están en la trascendencia? Cuando el cuerpo y el pensamiento se encuentran en la trascendencia su lugar es el dolor, el castigo, es un lugar donde la interioridad logra ser, donde se acentúa el yo, y se fija el carácter porque se existen relevos: un estadio suprime al otro y lo reemplaza: dolor, tranquilidad, esta es la forma de la trascendencia: cambia, se transforma en la base de la identidad. Por ello, en el devenir se deja ser. ¿Qué se deja de ser? se deja la identidad, y no es que se pase a un yo fragmentado, el problema es que el yo se lleva a un lugar diferente⁴⁵, a una orilla, y en ese sin lugar se abren las posibilidades de la diferencia: ser otro. En la orilla el cuerpo se ha llevado a un límite donde las posibilidades se abren.

En la orilla es posible el dolor, la angustia, la posibilidad de morir, el aniquilamiento; y al mismo tiempo se puede ser pensador, escritor, jugador. Es el caso de Dostoievski: ¿Cómo logra ser escritor el hombre al que tildan de imbécil, de idiota⁴⁶? El hombre dócil, aplicado, el soldado obediente, el hombre que quiere pasarse por loco porque cree que la actitud le puede hacer artista, el hombre que quiere volverse magnetizador como en el cuanto de Hoffmann (Cansinos, 1949) se vuelve escritor: ¿Cómo deviene escritor? ¿Cómo deviene otro?

El devenir escritor no es un proceso, no es una transformación hacia lo genial⁴⁷. Este devenir no implica una consideración sobre el autor y obra; obra y autor son un problema de sentido e interpretación.⁴⁸ En el devenir se trata de pensar

⁴⁵ La diferencia pensada por Nietzsche no es dialéctica. La dialéctica como sistema toma lo diferente y lo hace parte de sí para optimizar lo propio. Lo diferente se piensa en relación al hecho de convertirse otro sin la mediación del papel de la otredad en la identidad, es decir, no se trata de ponerse en el lugar de otro, ni pensarlo como parte de la interioridad. La cuestión es la orilla de la posibilidad y en la misma el poder ser otro, otro en la orilla, sin lugares, diferencia de la diferencia. Es lo que ocurre con Ariadna, Teseo y Dionisio. Ariadna es el valor reactivo, nihilista, resentido, rencoroso; Teseo es una fuerza que contradice lo que es Ariadna, es quien soporta, quien perdona, quien olvida: aquí existe una diferencia semejante, que entre otras cosas, logra soportarse; pero cuando Dionisio se acerca al nihilismo de Ariadna la afirma, Ariadna deviene fuerza afirmativa con Dionisio. Es una suerte de principio de fatalidad porque se afirma en la diferencia; Dionisio no es lo contrario, es la diferencia de la diferencia, y ésta consiste en afirmar la fuerza, aun, cuando se está en el nihilismo. (Deleuze, 2000).

⁴⁶ “En pie ante él, los dos hermanos conjugan y declinan, sin poderse siquiera apoyar en ninguna parte. Cuando algunos de ellos, Mijail o Fedia, se equivoca, ya está Mijail Andrévich insultándolo como a un recluta: “¡Imbécil, idiota, animal!” luego cierra su gramática, se levanta, empuja con estrepito la silla y se va” (Cansinos, 1949, p. 14).

⁴⁷ La estética del genio se piensa en relación al sujeto creador y la obra de arte. El genio crea desde la unidad primordial; su creación es de la trascendencia representa un mundo que sólo él puede representar.

⁴⁸ La cuestión de la interpretación consiste en dejar que algo hable, y no es que esta escucha sea nociva. Esta investigación no se propone criticar o irse en contra de la interpretación. El problema es que el

la fuerza que deviene arte; y la escritura que deviene creación. Entonces: ¿Cuál es el planteamiento acerca del arte como fuerza, de la escritura como creación?

El arte pensado en su relación con la fuerza tiene que ver con la vida. La vida tiene fuerza en su interior: ¿Qué tipo de fuerza es esta? Es la fuerza del niño que comienza de nuevo, es el movimiento en el que se afirma la vida en tanto renovación. Esta movilidad es la renovación y la afirmación de la fuerza: ¿Por qué tal movilidad renueva la fuerza? Esta movilidad implica ligereza, la fuerza activa, afirmativa es capaz de afirmarse cuando la carga es más pesada. La fuerza activa, móvil, ligera, afirmativa puede renovar el cuerpo, el pensamiento, aun cuando la carga del mundo es pesada.⁴⁹

El artista tiene esa fuerza de renovación, esa movilidad; cuando el sufrimiento es una carga pesada que intenta aniquilar la fuerza, domesticarla, negarla; la afirmación emerge entre lo pesado y lo negativo, en el entreacto de las dos fuerzas se afirma la ligereza. Esta ligereza no es negación porque de ser negación debe tensionarse de forma dialéctica hasta el punto de su captura o de su exclusión: ambos movimientos son intercambiables, optimizan. Por ello, lo que se afirma en la ligereza es la diferencia⁵⁰, no la diferencia semejante que se captura, que se vuelve operativa; sino la diferencia diferente, sin voluntad de negación⁵¹.

La voluntad de negación es una fuerza reactiva, es el nihilismo, éste puesto en operación se piensa en relación con el resentimiento, la mala conciencia, el ideal ascético y la muerte de Dios (Deleuze, 2000). El resentimiento como fuerza nihilista y reactiva contiene la relación entre yo y tú. El yo para permanecer íntegro, para permanecer íntacto se despliega como fuerza reactiva culpando al tú. Se le culpa por nacer, se le culpa por vivir, se le culpa por la propia tragedia. El otro es el culpable de mi tragedia, este nihilista no puede ser trágico; es dramático: culpar al otro implica no sufrir sólo, sufrir lamentándose, negando la vida.

Como este nihilismo está condicionado por la relación de intercambio entre yo y tú de él se extiende la mala conciencia como un movimiento de repliegue a lo propio. Este repliegue es la mala conciencia y se enuncia como repliegue por su incapacidad para afirmar al hombre, para afirmar su fuerza culpándole: yo soy

campo conceptual de la fuerza y la creación no implica un desarrollo de la interpretación como un dejarse decir algo. (Gadamer, 2001).

⁴⁹ Se habla de una carga pesada cuando la enfermedad, la pesadez del mundo y la fuerza reactiva se hace más fuerte, más violenta: "De la salud a la enfermedad, de la enfermedad a la salud, esto sólo sería una idea, pero la movilidad misma es una salud superior: este desplazamiento, esta ligereza en el desplazamiento es la señal de la gran salud" (Deleuze, 2000, p. 14-15).

⁵⁰ La diferencia de la diferencia es afirmación de la fuerza. Esta afirmación está pensada en la voluntad de poder, no en su referencia al dominio, sino a su potencia para crear: se trata de afirmación de la fuerza, donde según Deleuze la negación es una consecuencia de la afirmación (Deleuze, 2000).

⁵¹ La voluntad de negación es la fuerza reactiva que se desenvuelve hacia la fase del nihilismo. (Deleuze, 2000).

culpable: culpable por estar vivo, por la propia culpa se aniquila la fuerza, el ímpetu vital se debilita. La culpa produce melancolía, drama: debilitamiento de lo intempestivo.

Este debilitamiento de lo intempestivo se produce cuando se tensiona la vida entre lo que es y lo que no es. Esta dialéctica del debilitamiento, cuando no puede capturar lo diferente lo aísla, de tal suerte que produce una cadena de enunciados que distancian cada vez más un lugar del otro⁵². De ahí que esta dialéctica sea tendiente a la representación y a la nada, en tanto negación de la vida: ideal ascético. Este ideal tiene una condición en el silencio, se llega al silencio y a la quietud para estar encima de todo, en la torre de marfil, desde esta torre la vida se comienza a juzgar por valores superiores a ella. No es de extrañar que el nihilismo en su fase ascética se articule de una forma categórica con la muerte de dios. En la muerte de Dios se da una suerte de relevo: el hombre ocupa el lugar de Dios⁵³. ¿Qué tipo de hombre puede ocupar dicho lugar? Un hombre que ha llegado al silencio por medio de la virtud. Un hombre que ha negado la vida hasta el punto de pensar en la perfección como finalidad de la humanidad. El hecho de ubicar al hombre en este lugar no implica su afirmación; por el contrario, la negación de la vida es más violenta porque se piensa al hombre en la idea, en su mejoramiento; no en el trayecto de la vida.

Estas facetas son el triunfo del nihilismo (Deleuze, 2000), su victoria. Se habla de nihilismo con la articulación de estos cuatro elementos y su puesta en operación, su funcionamiento. En la presente investigación se tomará el resentimiento como un concepto que contiene la representación, la dialéctica y el problema de la interioridad en tanto fuerzas reactivas; así, en el hombre del resentimiento las fases del nihilismo tienen un punto de contacto porque terminan en el hombre que *quiere perecer*⁵⁴. Esto no implica que los tres conceptos de nihilismo no se aborden; por el contrario, los puntos de contacto entre las fases de la victoria del nihilismo serán de vital importancia a la hora de pensar al hombre del resentimiento.

⁵² Un caso evidente de este tipo de movimientos se presenta en Parménides cuando en su investigación sobre el ser se topa con la idea de la nada. Como este concepto se distancia de la noción de ser en tanto lo existente es ajeno al principio de identidad del ser, por lo tanto se excluye y se ubica en un extremo del pensamiento mediante categorías como a la nada nada le corresponde. “Lo que el nihilismo condena y se esfuerza por negar no es tanto el Ser, se sabe desde hace mucho tiempo, se parece a la nada como a un hermano” (Deleuze, 2000, p.43).

⁵³ Una de las apuestas conceptuales definidas en el hecho de pensar al hombre como un relevo de Dios es la de Feuerbach, en tanto el mecanismo que le posibilita llevar a cabo este planteamiento radica en pensar el problema del ser desde lo concreto: “Lo contrario del ser, del ser en general como lo considera la lógica, no es la nada, sino el ser sensible y concreto” (Feuerbach, 1974, p. 38).

⁵⁴ “Así pues, más allá del último hombre, hay aun el hombre que quiere perecer. Y, en ese punto de acabamiento del nihilismo (medianoche), todo está listo, listo para una transmutación” (Deleuze, 2000, p. 41).

1.4 El hombre del resentimiento

Nosotros eternizamos lo que no puede vivir ni volar

Nietzsche.

El hombre del resentimiento es reactivo. No anda ligero, su lugar es la contienda, la discusión, se mueve en la línea del orgullo por lo propio. El hombre del resentimiento busca en el interior de sí para hacerse comprensión, se topa con la totalidad y con la nada, de tal suerte que no resulta extraño para sí, su interioridad es su semejanza, se busca, se comprende, se encuentra. Es el hombre de la refutación, de la violencia dialéctica, es el diletante, se realiza en la crítica corrosiva. Su risa es de burla, desaprueba todo cuanto ve. Es el hombre reactivo, sin fuerza, sin potencia, ensimismado en la soledad de sí, aprueba todo lo semejante, todo lo parecido a él; eso es lo que busca y lo encuentra para aprobarlo, para seguir vivo.

Su vida se desenvuelve en estadios, abnegado, logra encontrar el sentido en la nada; allí, se sumerge en el valor dialéctico, exigiendo de todo pensamiento, de todo lo vivo un valor que ensanche su yo. De ahí en adelante, su vida estará determinada por el valor, por la perseverancia del sabio buscador de un tesoro, a saber: su interioridad. ¿Cómo llega a la interioridad? Tiene que fundarla, esa es su misión.

Un concepto como el de interioridad merece especial atención, sobre todo si se le examina en su sentido reactivo. La premisa *yo pienso*, más allá de la respectiva alusión al yo, en sentido de sujeto – objeto, nos ubica en un plano primordial tendiente a la verdad. *Yo pienso*, no solo arroja las condiciones de la existencia del hombre, es una afirmación sujeta a un pensamiento de la esencia en sí del mundo, de su validez, su justificación, en últimas, su valor.

El yo que piensa es una certidumbre de realidad. Es garantía de lo real porque logra pensar, deducir, calcular, combinar. Este es el origen, según Nietzsche, de la interiorización⁵⁵. Cuando el pensamiento puede interiorizar puede pensar, pero no sólo se trata de pensar nociones de corte analítico; se interiorizan valores, un instinto regulador; en últimas, el problema es soportarse a sí mismo por medio de la invención de valores reactivos⁵⁶.

⁵⁵ Toda vez que existe un concepto como el *yo pienso*, se puede considerar el problema de la interioridad. Para Nietzsche, la interioridad nace cuando la moral ya no se piensa en relación a la consecuencia sino en relación al origen. Este origen de las acciones es el que posibilita el conocimiento de sí, conocer el origen de las acciones es la garantía que puede sostener el pesado *conócete a ti mismo*; principio de interioridad moral. (Nietzsche, 1967, p. 480).

⁵⁶ La idea de la interioridad y la exterioridad se puede pensar en sentido de representación. Según Nietzsche, la interioridad es el fundamento de la cultura moderna. La interioridad es el lugar, es el espacio donde se realizan los preceptos que regulan la vida, que la domestican. La exterioridad es un reflejo de la interioridad, es un reflejo dialéctico, proyectado a la barbarie: lo bárbaro de una cultura, lo diferente a

Esta interiorización de los valores, de las formas de ser reactivas, condiciona la emergencia del alma. Nietzsche afirma que el alma, en cuanto concepto es aquella capaz de lograr la interiorización de valores, de preceptos normativos del instinto. (Nietzsche, 1967). Esta síntesis entre el yo y el alma es la fundadora del hombre del resentimiento. No es posible pensar este hombre sin la condición del alma, porque esta línea de continuidad garantiza el movimiento de este hombre. El alma es un lugar de apropiación; por eso, es de vital importancia pensar este concepto como la apertura del hombre del resentimiento. Una de las características centrales de este hombre radica en su fe por el alma. Esta fe le da fuerza a la capacidad de negación. Cuando el hombre del resentimiento concentra su fuerza en la negación, lo hace por medio del alma. El alma representa la piedra angular por la cual pasa todo tipo de negación, de fuerza reactiva. De ahí, que el hombre del resentimiento refute, sea dialectico y reactivo. Toda esta fuerza adquiere más violencia cuando pasa por el filtro del alma, es decir, el alma selecciona en un proceso de interiorización y de autorrealización aquello que resulta más apto para el conocimiento y el dominio de sí.

El peligro de tal conocimiento es su relación con la nada; aparte del oscurantismo pesimista que se adueña del hombre del resentimiento, su búsqueda de sí termina en el silencio de quien sabe y no pretende nada más que la quietud; la negación del peligro de la vida. La nada fundante es la fuerza de vivir, pero no es la fuerza de la vida, ésta se materializa en la quietud de quien sabe, de quien se conoce, y termina forjándose un pesimismo fundador de la vida.

Entonces, esta fuerza fundante se vuelve cada vez más violenta cuando puede ser pensada en su relación con lo primordial. El sentido fundante de la nada radica en pensarla en su sustrato generacional, cuando la nada funciona en términos de lo evolutivo: evolución de las ideas, de la moral, de los valores. La nada se vuelve aquella que engendra el veneno de la vida, su muerte, en tanto es desarrollista. Basta con revisar el campo de la moral para poder sostener el hecho de la nada fundante. Lo bueno y lo malo, según Nietzsche, son el resultado de una moral definida en la nada y en la negación. (Nietzsche, 1967).

Como el valor de lo bueno se materializa en un tipo definido de acción y lo malo en su antagonista, la fuerza de la moral no trasgrede el terreno pre-moral, razón por la cual esta no sale del territorio sofisticado de la consecuencia, una moral de consecuencias. En el periodo moral la cuestión no varía mucho porque se

la identidad de la unidad. La sospecha de Nietzsche radica en pensar que estos dos conceptos en oposición consolidan un ideal de cultura lejano a la vida porque se sostienen en una lucha de contrarios donde forma y contenido son diferentes, interioridad como sinónimo de cultura y exterioridad como representación de barbarie en el interior de la cultura, como algo que debe ser domesticado, como lo que acentúa la diferencia entre el contenido y la forma de una cultura. Para Nietzsche la forma y el contenido, más allá de una articulación, o de una reconciliación; son conceptos que tienen puntos de contacto en los cuales la forma puede generar movimientos en el contenido y a la inversa. (Nietzsche, 1967, p.64)

proyecta al estudio del origen del acto, lo en sí del acto⁵⁷. Por ello, adquiere relevancia pensar una moral fundada en la nada; ambos estadios terminan en la corrosiva inclinación por la nada fundante; es la nada dialéctica donde el pensamiento y las acciones se tensionan hasta el punto de la negación absoluta. En la consecuencia, se privilegia el castigo; en el origen, la evolución de la negatividad. El fracaso rotundo de esta dialéctica de la moral es su vínculo con la negatividad; en cualquier caso, bajo cualquier circunstancia, termina fundamentando valores en la muerte, creando maneras de ser primordiales; lo primordial de lo bueno, de lo malo.

Esta fuerza reactiva de lo primordial se hace más robusta en la relación que establece con la representación. Lo primordial se hace representación con la luz. La luz es fuerza reactiva cuando se le piensa como claridad, este es su carácter primordial, vigilar y desocultar. La representación es un resultado de la luz, es un reflejo de lo primordial; este, en su forma de trascendencia, se manifiesta por medio de la representación.

La representación es fuerza reactiva por su vínculo con la luz, carente de toda fuerza de voluntad. La representación es el reflejo de lo primordial, sin deseo de ser.⁵⁸ El riesgo de asumir lo primordial fundante está en el hecho de la representación como supresión de lo humano, es decir, todo movimiento, toda forma de la representación es una manifestación, es un hacerse de lo primordial. Así, lo vivo se impregna de lo primordial y es un reflejo de este. El hombre del resentimiento se encuentra consigo en la representación porque nada es de él, todo es acto de representación, nada proviene de su deseo, de su egoísmo, de su afán de conquista. Este hombre de la representación es el hombre de la negatividad⁵⁹, se ha matado a sí, porque niega lo que proviene de sí; todo impulso vital, todo movimiento de poder, todo ímpetu vital es producto de la interioridad, del alma.

⁵⁷ Según Colli, Nietzsche se equivoca cuando pone el acento en el problema de las acciones. Para Colli, el problema va más allá de la acción porque tiene que ver con el individuo empírico. Este es una derivación del actuar. Por otro lado, el sujeto empírico es representación y en él no se encuentra el querer. (Nietzsche, 1978, p. 19- 20). Entonces, la observación de Colli radica en lo siguiente: las acciones no son en sí mismas. Tampoco son en el sujeto empírico por su mediación en la representación. El querer está en el individuo empírico. La sospecha de Colli es que Nietzsche habla de la acción como todo, sin pensar la relación de ésta con el individuo empírico. Esta la postura es valiosa en tanto permite poner en consideración las condiciones metodológicas en el planteamiento nietzscheano de la acción; pero olvida que la pretensión de Nietzsche no está en sintonía con el individuo ni con el sujeto. Nietzsche habla de hombre en situación, en la vida.

⁵⁸ Hegel en las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal* considera la idea de la luz como una relación articuladora entre lo sucedido y el pensamiento: "Con esto, la relación entre el pensamiento y lo sucedido se iluminará por sí misma con recta luz. (Hegel, 1994, p. 42).

⁵⁹ La negatividad se toma, en este caso, como un síndrome melancólico, sigue de la negación interior de un estado de muerte, de la nada que provoca *la náusea*. (Nietzsche, 1972). De otro lado, la negación se piensa como un síntoma de la exterioridad que está en función de la oposición.

La imagen inmediata⁶⁰ es el reflejo de lo primordial. La imagen es el valor de la representación. Cuando el hombre reduce su voluntad de querer, de poder, se realiza en una fuerza negativa materializada en la imagen. La imagen es el destello de la exterioridad; lo primordial funda a través del hombre y este construye imágenes gracias a la voluntad de lo primordial. El hombre, a través de su alma, sirve de espejo coordinador de los rayos primordiales que quieren expresarse, salir de su territorio apacible, para instalar al hombre en ese silencio nefasto. Por eso el hombre debe estar dispuesto a interiorizar, a resignarse a la condición de no querer nada, esa es su fatalidad.

El juego de la representación produce el condicionamiento del alma. Cuando esta puede interiorizar se hace propicia para la representación, para su desarrollo en la nada, es la cuestión de la perfección. Un hombre que puede representar lo primordial, se ha encontrado a sí, ha llegado a la cima de la montaña, pero no ha descendido diferente, no ha descendido siendo otro. “El *puro* es primeramente un hombre que se lava, que se abstiene de ciertos alimentos que provocan enfermedades de la piel, que no cohabita con las mujeres sucias del pueblo bajo, que tiene horror a la sangre, y nada más, en todo caso, poca cosa más” (Nietzsche, 1967, p. 603).

El hombre del resentimiento recurre al procedimiento de la representación para reducirse y, de paso, debilitar la fuerza de la vida. La representación no se puede entender sólo bajo el manto protector de la producción de imágenes inmediatas de lo primordial; también produce formas de vivir, de ser en la vida. El sacrificio de la vida es lo que permite desarrollar la representación. En el sacrificio de los instintos, de lo fuerte y potente de la vida hay un resultado: una vida de resentimiento, apropiada para el hombre débil incapaz de creer en sí mismo, incapaz de querer, incapaz de ser diferente.

Así, el hombre del resentimiento reduce sus posibilidades de vivir a una forma primordial de existir: la humillación, resignación, envilecimiento. Este hombre no es trágico; es dramático, se humilla ante la nada, se resigna a la búsqueda de lo en sí del mundo. No se valora esta búsqueda⁶¹ como buena o mala, lo que Nietzsche pone en consideración es el sometimiento de la vida, porque llegar a lo en sí tiene un costo: la prudencia. La vida se debe someter a la prudencia, a la

⁶⁰ Según Nietzsche en *El origen de la tragedia*, Schopenhauer define la música como una imagen inmediata de la voluntad. Nietzsche toma distancia de esta postura cuando considera que la voluntad en este terreno es presa de las representaciones primordiales y superiores que guían su quehacer. “Entre los efectos artísticos peculiares de la tragedia musical hubimos de destacar un engaño apolíneo, el cual está destinado a salvarnos por una unificación inmediata con la música dionisiaca, mientras nuestra excitación musical puede descargarse en una esfera apolínea y a base de un mundo intermedio visible intercalado.” (Nietzsche, 2007, p. 195).

⁶¹ Esta búsqueda se puede pensar en relación con el conocimiento de sí. La búsqueda se inaugura por este conocimiento que lejos de la fuerza de la independencia condiciona un conocimiento de sí mismo tendiente a una postura ilustrada, es el hombre de la torre de marfil que escapa a la multitud. (Nietzsche, 1967).

sabiduría⁶²; el hombre del resentimiento guarda la esperanza de llegar a esta fase de desarrollo; por eso, sacrifica su vigor, se vuelve famélico, enfermizo, un sabio delicado, pesado, triste, con disposición a la crítica⁶³ mordaz. Siempre está pensando en el fin corrosivo, es el principio fundacional, busca con inquietud su contraste, su antagonista para reivindicarle, para hacerle entender que la vida es de otro modo; en eso gasta su vitalidad, en su perfeccionamiento dialectico, sólo festeja sonriendo cruelmente cuando encuentra algo parecido a él, su semejante.

Esta es la fuerza de la representación. El hombre del resentimiento crea sus propios enemigos, les combate cual si fueran demonios indomables, bestias feroces, y gana la batalla, porque son los antagonistas de su semejanza. Gana la batalla porque en cada lucha se aleja de sí mismo, pierde el poder de la seducción.

El hombre del resentimiento no es no franco, ni ingenuo, ni leal consigo mismo. Su alma bizca, su espíritu ama los rincones, los fuegos fatuos y las puertas secretas; allí es donde encuentra su mundo, su oscuridad, su descanso; sabe guardar silencio, no olvidar, esperar, empequeñecerse provisionalmente, humillarse. (Nietzsche, 1967, p. 607).

El juego de la representación termina materializado en formas de vivir y asumir la vida. La naturaleza de la representación, su orgánica primordial, potencia la fuerza reactiva, generando modos de ser, de asumir la vida fatalmente; es una domesticación de la vida, de la fuerza, del instinto⁶⁴; es una reducción a la fatalidad. La única salida que ofrece esta fuerza es el fatalismo, el preferir nunca haber nacido, y si se prefiere la vida, ésta debe ser un movimiento continuo a la verdad.

Entonces, el odio se vuelve fundador, el odio por lo diferente, por la vida misma. El resentimiento hace que la vida se odie; el hombre resentido se obliga a ser portador de la luz, es un repliegue al abismo de sí, termina odiándose en la tensión creada por la fuerza reactiva y su interioridad; pero algo de sí se resiste, se niega a enterrarse vivo, y él, de forma audaz y lapidaria logra dominarse. Entonces, se puede reír; su risa corrosiva invade la vida, debilita la vida hasta el punto de edificarla⁶⁵; esta se transforma en línea⁶⁶; es el comienzo de la eternidad equilibrada, balanceada, con una justa medida.

⁶² ¿Quién es el hombre prudente? ¿Quién es el hombre sabio? El hombre prudente es el que no pierde la paciencia, el hombre sabio vive esta prudencia, es el que no puede investigar. (Nietzsche, 1967, p.461).

⁶³ El hombre crítico está lejos del *quizá*, su lugar es la contienda dialéctica o la posición ilustrada de quien sabe, y está en las alturas (Nietzsche, 1967, p. 495).

⁶⁴ El concepto de instinto es equiparable con lo que Nietzsche denomina la inclinación más fuerte, en tanto esta es una condición de la vida: su potencia es el *aparte*, la desconfianza serena. (Nietzsche, 1967).

⁶⁵ La vida se edifica cuando sobre la creación, la fuerza y la exuberancia (Nietzsche, 1967) se superponen el dominio de sí, la prudencia y la sabiduría.

⁶⁶ La línea de la vida radica en el problema de la autonomía y el de la quietud (Nietzsche, 1967, p. 520). Toda vez que el hombre se aprueba a sí mismo renuncia a la guerra contra sí, al autoengaño y se realiza en

Precisamente, la justa medida es la consistencia de la domesticación. Lo que le ocurre al hombre del resentimiento para transformarse en el hombre domesticado, tiene lugar en la potencia de la justa medida. El resentimiento es de estadios, de procesos, de transformación, no de metamorfosis; por ello, su lugar, el más propicio, es la justeza de la medida, es un sentido del equilibrio en toda acción⁶⁷, en toda palabra, en toda forma de ser. Un equilibrio del alma, del cuerpo.

El justo medio resulta ser dialéctico, aunque no se desenvuelva con despliegues de contradicción. Su condición fundamental es lo primordial, que, en últimas, no resulta ser otra cosa que la domesticación del cuerpo para la representación, para contemplar su luz, irradiarla para ser miserable, inferior, sujeto de humillación. Por esta razón, el hombre resentido vuelve sobre la nada. La fatalidad se apodera de él, ha desplegado su fuerza en pro de un ideal, de una meta, de un éxito y, luego, desposeído de toda verdad, de toda creación, se refugia en su yo, renunciando a la vida y al hombre; termina fatigado de sí, se vuelve nihilista.⁶⁸

Este desapego, esta falta de fe en sí mismo formula la invención del otro. El otro es un invento del resentimiento, el otro es el objeto de la risa cruel, y su consistencia dialéctica proviene de asumirlo como parte de sí, como eje fundamental de todo pensamiento, de todo movimiento.

Pero volvamos a nuestro asunto: el problema del otro, origen del concepto bueno, tal como el hombre del resentimiento le ha forjado, espera una solución definitiva. Que los corderos tengan horror a las grandes aves de rapiña es cosa que a nadie extrañará; pero no es una razón para odiar a las aves de rapiña el que estas devoren a los corderillos. (Nietzsche, 1967, p. 610).

La importancia del otro radica en su existencia. Como existe, el hombre del resentimiento se regocija por su existencia, pero no cree en él; dice que le ama, que le respeta, pero no se desgasta en otro concepto porque sólo le interesa su comprensión. Comprender al otro significa potenciar lo propio y, lo más grave, resulta ser su fatiga frente a este. Si bien, su propia voluntad le repudia, verla en otros es ofensivo. El otro solo es un mecanismo para existir. El hombre del resentimiento no pasa el umbral del enunciado: no estamos solos; para eso

una sola línea: el hombre del rebaño, y el hombre libre. El problema de la autonomía, se puede tomar como una de las formas más rígidas en las que se entiende la modernidad. Un ejemplo claro de ello es pensar en la modernidad y la noción de ilustración (Aufklärung) como una salida no hacia la minoría de edad, sino hacia la voluntad de inventarse a sí mismo. (Páez, 2012).

⁶⁷ ¿Cuál es el origen de la acción? Según Nietzsche, en el periodo moral de la humanidad se piensa el origen de las acciones en sintonía con la intención de conocerse a sí mismo, lo que indica que existen acciones en tanto se piensan en la interioridad. (Nietzsche, 1967).

⁶⁸ El nihilismo es una fuerza reactiva y su potencia radica en la renuncia a la vida. Es la fatiga de todo lo humano, la pérdida de la alianza del hombre con el hombre, la renuencia a todo lo fuerte, lo vivo. La línea que crea el nihilismo es fuerte porque está elaborada en la negación. Negación del hombre, de sus fuerzas, de su potencia. El nihilismo lleva al hombre al límite, y lo trae a la vida de nuevo; pero sin fuerza, simplemente le deja habitar la vida en su sentido dramático.

potencia al otro, para conducir su fuerza vengativa, su odio, para poder tener un receptor del mismo. Le impregna al otro la incapacidad, la resignación; si él no puede, el otro tampoco; es el desarrollo de la negatividad; el otro es una representación, una invención de lo primordial, un lugar donde van a parar odios, venganzas, sed de totalidad. Es el otro del conflicto, de la disgregación, el protagonista de un conflicto que adquiere fase final cuando el yo y el tú se resignan y pronuncian con júbilo: todos somos dramáticos, no hay salidas, la muerte funda nuestra vida, nuestros valores.

El otro es una extensión del sujeto; toda vez que el sujeto se funda, requiere un lugar para medir⁶⁹, para representar lo primordial. El otro, entonces, es un lugar, un espacio con relieves, con declinaciones, con cuadraturas; es el lugar de la representación de lo propio, el espacio de los reflejos. En el otro se puede medir el reflejo, su proyección, su capacidad; el rayo atraviesa al otro y este, en función del rayo, somete su voluntad, su fuerza, su querer ser, para hacerse un testimonio de fe, un testimonio viviente de la representación; su movimiento no excede la fuerza, su propia fuerza, entonces renuncia.

La renuncia se convierte en virtud, porque deja al hombre resentido condicionado para la nada. Sin pretensiones fuertes, sin inclinaciones vitales, este hombre se hace virtuoso, puede buscar la totalidad, y la encuentra; como está fosilizado, le otorga esa quietud al mundo. Ya no ve el mundo como un campo de batalla de la voluntad de poder, le trata como a sí mismo, le reduce al monumento.⁷⁰ Nace el amor por el mundo; como le ha hecho su semejante, le puede amar, le puede eternizar. Deja parte de su interioridad en el mundo, le da memoria.

La memoria es una facultad, es una fuerza reactiva. El hombre del resentimiento tiene una memoria desarrollada, es como si le imprimiera al mundo memoria, su memoria se vuelve una proyección. El hombre del resentimiento recuerda todo,

⁶⁹ Intentar dominar la voluntad representa el sacrificio de los instintos más violentos (Nietzsche, 1967), en la medida en que éstos se dominan para darle una medida a la vida, un límite con fronteras:

Yo quería decir que el cristianismo ha sido hasta el presente la más funesta de las presunciones. Hombres que estaban lo bastante altos, que no eran lo bastante duros para atreverse a plasmar el hombre como artistas; hombres que no eran bastante fuertes, bastante previsores para dejar obrar, por una fiera coacción sobre sí mismos, la ley primordial de la degeneración, y del aniquilamiento de sus fuerzas múltiples; hombres que no eran lo bastante nobles para ver la jerarquía, la diversidad profunda, el abismo que separa al hombre del hombre, tales hombres han conducido hasta hoy los destinos de Europa, con su principio de *igualdad ante Dios*, hasta que por fin apareció una especie disminuida, casi ridícula, una bestia de rebaño, algo de blanducho, de enfermo y de mediocre: ¡el europeo de hoy en día! ... (Nietzsche, 1967, p. 498).

⁷⁰ Esta es una noción pensada en el texto Utilidad e inconvenientes de la historia para la vida. ¿En qué radica la forma monumental de sumir la vida? No se trata sólo de la gloria del pasado como monumento. El problema es más complejo en términos de memoria. El hombre del resentimiento le imprime su memoria a todo cuanto existe, a todo lo vivo. Sale fuera de sí para impregnar todo de memoria y retorna para pensar esa memoria, interpretarla, y refractarla haciéndola monumento. “Cuando el sentimiento de un pueblo se endurece de tal modo, cuando la historia sirve a la vida pasada hasta el punto de minar la vida presente y sobre todo la vida superior; cuando el sentido histórico no conserva ya la vida, sino que la momifica, entonces es cuando el árbol se muere de una muerte que no es natural, comenzando por las ramas para descender hasta la raíz, de suerte que hasta la raíz misma acaba por pudrirse.” (Nietzsche, 1967, p. 65).

es milimétrico con la memoria, con esos fragmentos de movimiento. En eso consiste su resentimiento: como no puede olvidar, conduce toda su fuerza contra los recuerdos, se ahoga en ellos, se pierde en esas ensoñaciones del pasado como gloria.

Esa no es su única facultad. Además, promete y se promete a sí mismo, le promete a los ideales. Como no se puede engañar a sí mismo, se obliga al cumplimiento; y no es lealtad lo que emerge de este acto, es domesticación de su capacidad de engaño y autoengaño. No puede desconfiar de sí, es firme en su convicción; no se puede desterritorializar de su propia condición; debe cumplirse a sí mismo, así la vida esté en la mitad.

La memoria funda el pensamiento moderno; esta es la sospecha de Nietzsche; no se trata sólo de una sensación que deja huella en el entendimiento y se transforma en memoria. El problema es más agudo, sobre todo cuando la modernidad hace historia primordial de las ideas, historia primordial del pensamiento⁷¹. Lo que se potencia en esta historia primordial es una suerte de teoría reactiva de la evolución. La consideración de esta fuerza reactiva es: todo movimiento del presente tiene un padre primordial: el pasado. Entonces, el pasado irradia sobre el presente su memoria, su herencia genética. Por eso, para el hombre del resentimiento, es imposible pensar un mundo sin memoria. Debe remitirse al acontecimiento fundador; la vida tiene fundadores, sus acontecimientos; por discontinuos que resulten, tienen origen y fundamento, una explicación. Así, ¿qué sería del sujeto fundante⁷² sin memoria? La gran tarea emprendida por el sujeto fundante es crear memoria: del pasado, de la moral, del mundo. Su actividad es la memoria, obstaculizar el presente por medio de ella; memoria de la eternidad, de la gloria, de los tiempos que eran mejores y ya no son; es la nostalgia y la resignación de quien añora un mañana mejor, pero como reflejo de la luz del pasado, sin espontaneidad, sin actualidad⁷³.

La responsabilidad del hombre del resentimiento se encuentra en función de su compromiso con el pasado, se compromete, da su palabra de honor, es el que reconstruye, se olvida de la vida y elabora el gran tejido del pasado. Como ha dado su palabra, no puede traicionar la luz de la representación, es un médium de ésta. Funda en la luz, en la claridad, en el escombros del pasado crea el edificio

⁷¹ La historia primordial se supera conservando, es decir, supera la forma del contexto y conserva la unidad primordial, una unidad donde la negatividad se superpone a la afirmación. Es el desarrollo de la antítesis infinita. (Hegel, 1994, p. 437).

⁷² El sujeto fundante inaugura la cultura, la hace aparecer, en tanto es quien sabe del movimiento propio de esta y es quien logra darle sentido a través de la memoria, a la luz del pasado y de la dialéctica del superar conservando. Refiriéndose a los griegos Hegel considera: "Todavía no han conocido el espíritu como lo "en sí" en su universalidad, sino sólo bajo el aspecto de cómo se produce a sí mismo. Todavía no han tenido, pues, la representación de que el hombre en sí está hecho a imagen de Dios." (Hegel, 1995, p. 436).

⁷³ En Nietzsche, el problema de lo inactual tiene que ver con lo intempestivo. Lo intempestivo es una fuerza que obra de forma inactual en relación a la cultura histórica, que entre otras cosas, es la fuente del orgullo de una época, pero no de su potencia. De otro lado, lo actual sería una forma oficial de cultura histórica que no se hace más fuerte con lo intempestivo de lo inactual, sino con la fuerza y la potencia del pasado. (Nietzsche, 1967, p. 54).

del futuro; el presente es para él un mecanismo de acción. “Estos alemanes han recurrido a los medios más atroces para hacerse una memoria que les adueñase de sus instintos fundamentales, esos instintos que eran populares y de una pesada brutalidad: recordemos los castigos en Alemania” (Nietzsche, 1967, p. 620). La razón es el mayor exponente de la memoria y, de la última a la reflexión, el espacio es muy corto. El resultado salta a la vista: el manejo del instinto, la violación a su existencia.

¿Qué resulta de manejo del instinto? El resentimiento es un resultado, pero una de las fuerzas más violentas, más mordaces es la reducción de la fuerza trágica. Dominar el instinto es debilitar la fuerza afirmativa. En el dominio del instinto, el hombre del resentimiento debilita su fuerza combativa y se reduce a suprimir el mal de la vida; inventa dioses y semidioses para huir del combate, no permanece erguido; en su instinto de conservación del bienestar, se refugia del dolor, se esconde de él y termina reduciendo toda fuerza de afirmación. Lo más grave es que en ese refugio encuentra una de las piedras angulares de su actitud reactiva: el sufrimiento como compensación de la falta.

Manejar el instinto condiciona una actitud débil frente al sufrimiento. Cuando el hombre se maneja así, considera que el sufrimiento es ajeno a sí, es externo. Al encontrar el sufrimiento por fuera de sí, inventa una ley de compensación, es decir, se sufre por la culpa, pero este sufrimiento es esporádico, sale de sí y deja el espacio para la paz, para el sosiego. El hombre del resentimiento es culpable por sufrir; algún acto procedente de su voluntad de poder le hace sufrir; lo primordial tiene que cobrar ese acto imperfecto. Es ahí, cuando el hombre se culpa y, en una expiación de la culpa, debilita el sufrimiento, le condiciona al instante, le suprime exuberancia. Lo primordial le indica cómo debe sufrir, cómo debe afrontar esta condición pasajera; es el hombre del sentimiento.

Una vez instalado en la paz, en la tranquilidad que significa un sufrimiento que se aleja, el hombre del resentimiento acciona su memoria. Como esta es fuerte, violenta, se vuelve contra la vida; domestica la vida para no tener faltas, para no tener culpas, para ahuyentar la visita incomoda del sufrimiento. Esta es la armadura con que su fuerza reactiva se protege de la vida. Toda vez que se condiciona a debilitar el sufrimiento y su potencia trágica, se cierra herméticamente ante la vida y, cuando el sufrimiento vuelve, el resentido está en un proceso de desarrollo de la virtud; entonces, refracta la intensidad del sufrimiento al otro: el otro es el culpable del sufrimiento; ya no hay voluntad de poder sufrir, el camino más seguro es la virtud, la eternidad. Así, el resentimiento se ríe del otro, el otro sufre por su falta. La mirada del resentimiento adquiere más volumen; siente vergüenza por el otro, esto le sirve para crear memoria del castigo.

Una mala conciencia brota de esta risa sarcástica, irónica. Según Nietzsche, esta es un estado morboso del hombre del resentimiento, es una enfermedad

que produce fatalidad, este hombre está enfermo de sí. La culpa⁷⁴, la falta, y la virtud le rodean para condensarse en una mala conciencia, cuyo modo de ser radica en suprimir cualquier impulso de lucha. Es una resignación, un estado fatal sin fuerza, donde el espíritu combativo se debilita; de él se adueña una fuerza reactiva resignada a la fatalidad, pero también a la nada, a la búsqueda infatigable del ser, de la trascendencia, mediante la dialéctica⁷⁵.

¿Quién materializa esta trascendencia? Para Nietzsche, lo hace el artista. Esta figura puede crear un mundo más allá, un artista de la trascendencia produce con miras a lo perfecto. Su mirada romántica⁷⁶ refracta la luz de la trascendencia, es un médium del arte. El arte ya no es del hombre; este pasa a ser una parte del reflejo, su misión es re-significar⁷⁷, dar sentido.

Un artista perfecto y completo está siempre separado de la realidad; se comprende, por otra parte que a veces se sienta cansado hasta la desesperación de la eterna irrealidad, de la eterna falsedad de su existencia más íntima, y que entonces haga a veces, la tentativa de pasar a un mundo que le está prohibido, al mundo real, de querer ser realmente. (Nietzsche, 1967, p. 641).

Esta fatiga, este cansancio lo produce el hecho de vivir en los sueños; su vida surrealista y mágica no tiene referente en la vida. Esto le cansa; vivir entre el sueño, no distinguir entre el sueño y la vigilia le desespera; y esta actitud marcará cualquier salto a la vitalidad. “¡Sentid pudor y respeto ante el sueño! ¡Eso es lo primero! ¡Y evitad a todos los que duermen mal y están desvelados por la noche!” (Nietzsche, 1972, p. 52). El artista cansado, solitario, es aquel humilde de la moral, servidor de los bellos enunciados y por ende de los más grandes, de los más representativos. Su actividad se resguarda en la virtud, en la perfección. Este artista es el solitario melancólico; la soledad le sirve como un instrumento que alimenta su fuerza reactiva; su arte es para otros, debe ser perfecto en tanto sirve como goce y distracción para los otros; por ello, su soledad termina en los otros; estos le sirven para soportar el drama. Como no soporta sólo, su soledad es de estadios, de temporadas; cuando sale de ellas, vuelve al gozo de la contemplación. Su arte es de contemplación, es del placer

⁷⁴ La culpa emerge cuando el hombre del resentimiento se vuelve nihilista, es el hombre que se fatiga de ser hombre. (Nietzsche, 1967). Es culpable de cualquier acto, de cualquier forma distinta de asumir la vida, porque su oriente está materializado en el cansancio de todo lo humano, lo humano no está en la dirección de la justa medida en la cual se ha convertido su vida.

⁷⁵ Cuando el resentimiento se articula con la historia como monumento configura la idea del pasado fundante, es decir, no existe fuerza ni dureza en el hombre porque todo lo debe al pasado, el presente no es nuevo, no es duro, por tal motivo, la fundamentación del resentimiento es pesimista respecto a la vida, no cree en su fuerza, en su potencia, y se posiciona en el optimismo que inspira lo contrario, en la angustia. (Nietzsche, 1967).

⁷⁶ No se pone en consideración el romanticismo en la forma mediante la cual formula cuestionamientos a la modernidad. Tampoco se cuestiona el movimiento; lo que se quiere expresar tiene consistencia en la postura dramática del romanticismo en tanto postura referida al vacío de la existencia humana.

⁷⁷ Re-significar tiene que ver con interpretar, con señalar, con indicar. El problema es que se indica desde el acto de volver a indicar; esto sugiere que el acto de re-significar vuelve sobre la definición de la silueta (Gadamer, 2001) del sentido; es decir, vuelve sobre la representación.

de lo sublime⁷⁸, sirve para afinar relaciones morales entre los hombres, para aspirar a lo hermoso, a lo bello.

El artista del resentimiento se valora, por eso es dialectico. Su valor nace de lo efectivo que pueda ser su arte. La fuerza del arte se reduce al desarrollo de la plenitud, de las formas, de la proporción, y no es que estas categorías sean nocivas. Según Nietzsche, el peligro de estas consiste en la representación a la que someten la vida. La búsqueda de la perfección por parte del artista del resentimiento logra definir el arte como imagen de la voluntad. Este sustrato dialectico se le impone a la vida. La dialéctica no sólo consiste en contrarios puestos en oposición para un fin. También radica en su relación con lo primordial. Este espacio es el más apto para la dialéctica, porque ensimisma al artista en la representación, logra endulzar su fuerza para retenerla en las imágenes: potencia de la imagen, intensidad de la luz reflejada. Esto refracta la voluntad, la ubica en el lugar de crear para la ensoñación.

El artista del resentimiento no es trágico porque no asume la tragedia; simplemente huye de ella por medio del sueño, de la creación de mundos para él posibles, que encarnan la claridad. Su drama consiste en hacer lo posible por crear en los sueños y, cuando desciende del umbral metafísico, habla de la realidad, potenciándola con la imagen, hiperbolizándole, explotándole⁷⁹.

Es una explotación que reduce la fuerza, al resultado: la única forma de salir de la voluntad es la representación. La intensidad de la fuerza resentida no tiene otro fin que huir de la voluntad; esta aterra porque le confronta con su fuerza activa. El problema es dejar de ser para ser diferente; esto le aterra al artista del resentimiento porque ya está acostumbrado a crear para sí, para otros resignados. ¿En qué radica su resignación? En poner de manifiesto un arte cuya utilidad es lo hermoso y lo bello, lo grotesco y lo horrible. Esa es la representación de la voluntad, su huida del querer ser diferente; toda su fuerza se consume en un acto: crear un mundo sin voluntad de querer ser diferente, construir mundos superiores para inspirar el lamento del hombre, su fuerza reactiva, su humillación ante lo sublime, su resignación de no poder ser como la perfección.

Pero esta condena se llora, se lamenta, no porque el hombre quiera transgredirla; es un lamento mortuario, se asume la condición de inferioridad frente a lo trascendente: la fuerza afirmativa se niega cuando el artista del resentimiento genera, por medio de su luz melancólica, una forma de ser en el mundo, cuyo fin último es el enunciado encadenado, domesticado: sólo se puede representar la perfección. La salida es simple: el mundo es una voluntad

⁷⁸ Lo sublime está dado en la forma del artista del resentimiento. El artista del resentimiento considera el arte como algo trascendental y se considera a sí mismo como un *médium* dramático de este arte, que en últimas termina por quitarle el arte al hombre al reducirlo a una mera imagen de la voluntad. (Nietzsche, 1967).

⁷⁹ El artista dramático es soñador. El material de sus desbordantes imágenes es el sueño y llega hasta el punto de desbordarse de la vida, llevándola al límite de la realidad. Este artista, a través de la imagen, crea un mundo en la representación.

de representar; en eso consiste la conciencia artística, su mala conciencia: ser portavoz de la metafísica⁸⁰, de la perfección. Por esto, el artista del resentimiento necesita enemigos; su actitud es de combate frente a lo diferente, porque considera lo diferente extensión de la perfección; es una diferencia con identidad. El hombre no es digno del arte, no es digno de la trascendencia. Por eso, la fuerza que queda libre a la representación la conduce a la confrontación, a la cólera; cuando lo diferente emerge, además de ser indigno, trasgrede las fronteras de su horizonte creador, frente a la sensualidad de la exuberancia él pone su capacidad creativa, su genialidad, el sufrimiento reactivo.

Los que sufren son de una ingeniosidad y de una prontitud espantosa para descubrir pretextos a las pasiones dolorosas; gozan con sus sospechas, se quiebran la cabeza a propósito de malicias y de daños aparentes de que pretenden ser víctimas, examinan hasta las entrañas de su pasado y de su presente, para encontrar en él cosas sombrías y misteriosas, que les permitan embriagarse con dolorosas desconfianzas, embriagarse con el veneno de su propia malignidad; abren con violencia las más antiguas heridas, pierden su sangre por cicatrices largo tiempo cerradas, hacen de malhechores de sus amigos, de su mujer, de sus hijos, de todos sus parientes. "Yo sufro; ciertamente, alguien tiene la culpa: así razonan las ovejas enfermas. Entonces, su pastor el sacerdote, les responde: "es verdad oveja mía: alguien debe tener; pero tú tienes la culpa de todo esto; tú eres para ti mismo la cusa de ti mismo" (Nietzsche, 1967, p. 659).

El sufrimiento reactivo produce la culpa, produce el arrepentimiento. Es una culpa autoimpuesta, sostenida en el ideal del doliente que sufre para poder decir algo, crear algo. La culpa es necesaria para infringirse dolor. Es como si el hombre del resentimiento pensará en la culpa como posibilitadora de una exploración a los adentros de la interioridad, de sus abismos. Mientras el hombre construye el laberinto de la culpa, la vida se va debilitando; lo que adquiere una violencia implacable es el hecho de ser culpable: somos culpables por haber nacido, por vivir, por desear. De eso se arrepiente el sufriente y necesita reconciliarse con el mundo, con la trascendencia; su actividad, entonces, se concentra en arrepentirse y producir su arte en el arrepentimiento, en una suerte de reivindicación con el mundo: el arte como modo de ser mediante la reivindicación del triángulo mundo, trascendencia, hombre.

Este triángulo es el que puede soportar el sufrimiento de una forma más amable. El artista del resentimiento no es trágico, no asume el sufrimiento; por ello, requiere de una fuerza superior para soportar. Cuando el arrepentimiento y la culpa se adueñan de la fuerza activa y la reducen, cuando envuelven el cuerpo, cuando domesticar su deseo de ser, el artista se refugia en la trascendencia y, en esa alianza, nace el arte puro⁸¹. La alianza del hombre con la resignación es la impotencia.

⁸⁰ La metafísica también tiene un problema con el origen, según Foucault: "Situado en el presente, en el origen, la metafísica obliga a creer en el trabajo oscuro de un destino que buscaría manifestarse desde el primer momento" (Foucault, 2003, p. 4).

⁸¹ El problema la pureza está ligado a la sublimidad y la belleza; según Nietzsche, la pureza es de carácter dialéctico porque funciona en relación con lo horrible: "Hoy he visto un sublime, un solemne, un penitente de espíritu: ¡Oh, cómo se rio de mi alma de su fealdad!" (Nietzsche, 1972, p. 174).

El artista del resentimiento no es capaz de sufrir. La culpa debilita toda su fuerza, toda su exuberancia. El dolor y el sufrimiento trágico se vuelven culpa primordial, culpa por el origen, culpa trascendente. De ahí, que se elimine el mal de la vida; es un hombre dramático, no puede sufrir trágicamente. El sufrimiento se convierte en un tormento y en esa conversión debilita, refina, según Nietzsche, reblandece y vuelve afeminado todo lo robusto, todo lo duro. Este sufrimiento refinado es reactivo, no tiene voluntad. Niega el devenir, el esfuerzo, la conquista; por eso, los valores que funda están en sintonía con la totalidad, con la nada. No es de extrañar que en estas condiciones la representación reduzca la fuerza de la vida.

Precisamente, cuando la representación, al estar fundamentada en la oposición, en la analogía, en la semejanza y en la percepción (Deleuze, 2009), produce una noción de diferencia en la condición de la negación⁸², logra reducir la fuerza de la diferencia y, de paso, la fuerza de la vida.⁸³ Esta diferencia, en tanto representación, es la diferencia de la identidad, porque está cargada de lo idéntico y lo propio. La fuerza de lo idéntico se vuelve una diferencia de la semejanza, porque tiene en su interior el condicionamiento de lo propio. Y no es que esta diferencia sólo sea pensable en razón de su forma de ser en lo propio; puede llegar al otro extremo cuando entra en la contienda y se sostiene en el reflejo producido por la identidad. Entonces, se convierte en la diferencia dialéctica⁸⁴ de la contienda y de la contradicción, que anula todo intento de afirmación y lo va reduciendo de forma sistemática.

Esta es la diferencia del hombre del resentimiento. Es una diferencia que funciona como extensión de lo propio; tiene su rigidez, sus contradicciones violentas. “Pero nada ha cambiado, la diferencia sigue marcada por la maldición; sólo se han descubierto medios más sutiles y sublimes de hacerla expiar, o de someterla, de rescatarla para ponerla bajo las categorías de la representación. (Deleuze, 2009, p. 390). para el hombre del resentimiento, El problema de esta diferencia es la identidad propia que posee; tal identidad le permite producir enunciados con la referencia de lo diferente; pero es lo diferente que se espera, que se ha proyectado como un movimiento sintomático de una determinada razón suficiente⁸⁵ que produce pensamientos, maneras de ser, de pensar, pero en lo idéntico. Esta producción de lo nuevo en la identidad se celebra. El pensamiento festeja este nuevo espacio, porque le entiende como un

⁸² La negación que se formula en este caso tiene lugar cuando la diferencia de la diferencia emerge y es abordada por la diferencia de la semejanza en los términos de lo que no es, ya que no tiene la orgánica propia de lo semejante, de lo parecido.

⁸³ “Cualquier otra diferencia que no se enraíce así, será desmesurada, no coordinada, inorgánica: demasiado grande o demasiado pequeña; no sólo para ser pensada, sino para ser. Al dejar de ser pensada, la diferencia se disipa en el no ser” (Deleuze, 2009, p. 389).

⁸⁴ La diferencia dialéctica se piensa en tanto sistema de organización que captura lo infinito y lo pequeño, por medio de un desvanecimiento (Deleuze, 2009) que está en función de la semejanza.

⁸⁵ La razón suficiente es aquella de la cual no se puede escapar nada, en la medida en que posee tal suficiencia que puede construir un concepto como el de esencia desde lo no esencial. (Deleuze, 2009).

desarrollo⁸⁶ de la vida; entonces, se embriaga en esta novedad, celebra las condiciones de su emergencia, se regocija pensando en el impacto producido; y, sin embargo, es la simulación de la ebriedad de la razón, con un aire dionisiaco, siendo razón pura y sobria” (Deleuze, 2009). En esta línea de abordaje, el hombre del resentimiento está en el lugar de la diferencia semejante y produce sintonizado con esta diferencia. Imita su forma, su textura; es una suerte de copia con rasgos de identidad. Así, el modelo como *posición*⁸⁷ es un oriente normativo de la diferencia semejante, la cuestión es: ¿Cómo deviene esta diferencia semejante diferencia de la diferencia?

Lo que está en juego es el hombre del resentimiento y el artista afirmativo. Ya no se trata de pensar al hombre del resentimiento como negatividad que no produce una diferencia de la diferencia, es más: el problema no radica en decir que este hombre se limita a la copia del modelo. Se trata del pasaje y del devenir otro que tiene consistencia en la restauración⁸⁸ de la diferencia. Una restauración que se puede pensar si la diferencia deja de proyectarse en su contenido pensante, análogo y dialectico. Toda vez que la diferencia se concentre en estas definiciones no tendría lugar la repetición. “La repetición no se contenta con multiplicar los ejemplares bajo el mismo concepto, pone el concepto fuera de sí y lo hace existir en otros tantos ejemplares *hic et nunc*” (Deleuze, 2009, p. 401).

El carácter creativo del hombre del resentimiento se encuentra sujeto a la oposición, la analogía y la semejanza. Se puede pensar que en el lugar de la semejanza está la copia. La semejanza está en función de la copia, que no resulta ser un mero estereotipo, sino que, a pesar de contener la identidad, se dirige hacia la diferencia que se relaciona con la identidad por medio de la analogía y pone en oposición el contenido de la diferencia con su forma fundante, con su identidad, para llegar a una especie de reconciliación entre las dos para que el sistema de identidad se optimice. ¿Cómo deviene la diferencia una diferencia de la diferencia? ¿Cuál es el pasaje entre el hombre del resentimiento⁸⁹ y el afirmativo? No se puede pensar en una definición concreta de un pasaje. Un pasaje es un trayecto, no es una transformación. En este

⁸⁶ Este desarrollo tiene una particularidad: afirma; pero es la afirmación de sí, del asentimiento, es una afirmación que nace en el interior del desarrollo, y está mediada por la negación, es una suerte de extensión de la negación, y se puede equiparar con una diferencia semejante: “Pero la única afirmación de la que son capaces es solamente la del Sí del asno, I-A, la propia fuerza reactiva que se carga con los productos del nihilismo y que cree decir sí cada vez que carga con un no.” (Deleuze, 2000, p. 39).

⁸⁷ Deleuze asume que el modelo es definido por una posición de identidad y la copia, por una afección de semejanza interna. (Deleuze, 2009).

⁸⁸ En este sentido, la pregunta por la restauración está lejos de pensar un relevo o un remplazo de la diferencia, más bien, se piensa: ¿Hasta dónde las ilusiones de la representación deforman la repetición y deshumanizan la diferencia? (Deleuze, 2009)

⁸⁹ Rafael Cansinos Assens plantea, a propósito de Dostoievski: “El novelista se encuentra de nuevo solo en el enorme Petersburgo. Se ha vuelto fatalista, y se cree bajo la maldición del destino (esa idea que tiene tanta parte en su obra). Y, efectivamente, cual si el destino le impulsara, un día va a meterse, incauto, en una de las ratoneras, en esa tertulia de Petrachévski, compuesta de talentos locos y subversivos, donde le aguarda el suceso fatal que ha de decidir su vida y del futuro sentido obra. Dostoievski se acerca a su punto crucial. (Cansinos, 1949, p. 26).

trayecto el hombre del resentimiento se metamorfosea; está en la orilla, en el no lugar de la vida, del pensamiento: cuando el cuerpo se lleva a la orilla sufre con exuberancia; cuando el pensamiento llega al borde de sí mismo, comienza a pensar lo impensable.⁹⁰

En este sentido, el devenir está en relación directa con la fuerza activa. La fuerza reactiva deviene fuerza activa; esto es lo que se pretende explicar en los términos del devenir como fuerza y potencia que surge. Este surgimiento de la fuerza y de la potencia activa emerge cuando el acontecimiento hace que fuerza reactiva devenga fuerza activa en un acto de creación. De ahí que sea relevante plantear este acto de creación en función del artista afirmativo.

1.5 El artista afirmativo

El artista afirmativo no es dialéctico. Se ubica en un lugar diferente al de la tensión; no está en uno de sus lados, tampoco en las líneas primordiales; su lugar es la orilla del *quizá*, el borde⁹¹. En esa orilla se bate, pelea, afirma su existencia; es el artista con la voluntad de crear el mundo, con la fuerza suficiente para ser trágico. Como su lugar es la orilla, no dispone de su fuerza para atacar, para la contienda. Su potencia es la vida, es independiente de lo primordial, de la trascendencia. Si sufre, lo hace solo, no en un sentido de renuncia al mundo; al contrario, está en el mundo, en la multitud, está rodeado de todo, es trágico y festivo, puede sufrir sin lamentaciones dramáticas.

No ligarse a nadie, ni aún a la persona más querida: toda persona es una prisión y también un rincón. No permanecer ligado a una patria, aunque ésta sea la más desgraciada o la más débil; es difícil separarse de una patria victoriosa. No permanecer ligado a un sentimiento de piedad, aunque éste se hubiera de dirigir a hombres superiores, cuyo martirio y aislamiento hubiéramos conocido por el azar. No permanecer ligado a una ciencia, aunque nos parezca la más seductora y aun cuando creyéramos que nos reserva preciosos hallazgos. No permanecer ligado a nuestra propia liberación, a ese alejamiento voluptuoso del pájaro que huye cada vez más lejos por los aires, dejándose llevar de su vuelo, para ver todas las cosas por debajo de él: que es el peligro del que vuela. No permanecer ligado a nuestras propias virtudes y ser

⁹⁰ “Dostoievski está en esa situación del jugador que ha ganado y perdido en unan noche una fortuna y se suicida allí mismo, en el prado falaz del tapete verde, escarnio de la geórgica edénica. Pero no todos los jugadores se suicidan, sobre todo los de la ruleta literaria. Y Dostoievski, acaso porque no ama demasiado la vida, con esa rabia que se requiere para matarse, o porque se halla bajo el apático embeleso de la misma ruina, no se mata y recurre a un expediente muy suyo. Pónese a rodar el peligro, a dar vueltas en torno a la sima, por si cae. Actitud pasiva, morosa, y muy Doastoyevskiana. (Cansinos, 1949, p. 26-27).

⁹¹ En el borde, en la orilla emerge la multiplicidad, en un lugar, un espacio: “En él hay una multitud bulliciosa, enjambre de abejas, melé de futbolistas o grupos de tuaregs. *Yo estoy en el borde de esa multitud, en la periferia; pero pertenezco a ella, estoy unida a ella por una extremidad de mi cuerpo, una mano, un pie*” (Deleuze, 2010, p. 36).

víctima, en nuestro conjunto, de una de nuestras cualidades particulares, por ejemplo, de nuestra hospitalidad, como es el peligro de las almas nobles y abundantes que se entregan con prodigalidad y casi con indiferencia y llevan hasta el vicio la virtud de la liberalidad. Hay que saber conservarse. Esta es la mejor prueba de independencia. (Nietzsche, 1967, p. 484-485).

Para ser independiente lo mejor es desconfiar. El artista desconfía de la dialéctica, de la causalidad, de la identidad. Pensar el mundo, la vida, la forma de ser y existir en términos de la verdad debilita la fuerza de la desconfianza. El artista desconfía, ha salido de la inocencia de la confianza, de la inocencia de la verdad.

La desconfianza que piensa Nietzsche no es reactiva. No se trata de la actitud desconfiada, dilapidaría. No es la desconfianza relacionada con el hecho de la desaprobación. No es desconfiar para demoler y edificar de nuevo. Estas son las líneas por las cuales se mueve la desconfianza moderna. La concepción del desconfiado moderno es la del escéptico. Aquel que duda de todo porque su razón es un filtro de análisis⁹² y, por ende, logra demoler todo para construir edificios nuevos, mejores.

La desconfianza tiene una connotación reactiva porque se le vincula con la duda de una forma directa. El hombre que desconfía es el que puede analizar, oponer, pensar la semejanza. En el acto de dudar se desconfía del saber, del conocimiento, pero: ¿Qué ocurre cuando la desconfianza deja de relacionarse con el saber y la verdad?

Esta desconfianza pierde el territorio de la certidumbre. Si bien, en la modernidad la desconfianza es la llamada a procesar y evaluar la pertinencia del saber, su proceder, al ser dialéctico, se vincula a la certidumbre por el saber. A mayor desconfianza escéptica, más relación embrionaria con la certidumbre y la verdad. Por eso, la desconfianza, pensada por Nietzsche, no está en relación con la verdad y la certidumbre, en tanto éstas potencian la fuerza reactiva del bien común. La verdad como bien de la humanidad, que se realiza en su territorialización, y en su fin: producir enunciados con la orgánica del amor por el saber.⁹³

La potencia de la desconfianza pensada por Nietzsche es la independencia en su fuerza de seducción. El éxtasis conductor del instinto a los lugares más recónditos del ser, a su erotismo embriagado de perfección resultan condiciones debilitadoras de la fuerza. El problema de la independencia es que se compone de ironía, desconfianza serena, la fuerza del *aparte*, el *pathos de la distancia*.

⁹² En la disertación de 1770, también conocida como *La forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*, Kant sostiene que la idea de análisis está soportada en el concepto de composición, en tanto el análisis se piensa en los términos de la relación entre lo uno y las partes. De ahí que el análisis sea una relación entre el todo y las partes, pero en la condición de principios universales. (Kant, 1980).

⁹³ El concepto de amor, según Nietzsche, destruye en tanto vuelve la fuerza afirmativa reactiva, es decir, el amor, en términos de su negatividad, genera una concepción de conocimiento y de verdad tendientes al frenesí, a la explosividad. Esta rigidez, logra suprimir la espontaneidad y se afianza mediante la fuerza reactiva y destructiva. (Nietzsche, 1967, p. 577).

La desconfianza toma postura de la fuerza reactiva y del hombre del resentimiento. Cuando toma postura, se distancia de esta fuerza, sin negarla y sin entrar en la contienda, sin volverse un contragolpe dialéctico. Precisamente, en esta toma de distancia, el hombre puede devenir otro, sin negar la trascendencia. Por ello, la desconfianza radica en la independencia. Tomar distancia no es apartarse, no es la renuncia, tiene que ver con pensar en términos de la potencia. La consistencia de tomar distancia está en su potencia.

Hacerse la guerra a sí mismo, dominarse, engañarse, es la potencia de tomar distancia. Por eso, el hombre del resentimiento no puede hacerlo. Su condición es la dialéctica, la confrontación. La guerra contra sí es una lucha contra la trascendencia, es esa lucha que el hombre afirmativo establece contra sí mismo, contra su interioridad. No se puede negar el hecho de la interioridad en el hombre afirmativo; este concepto le intenta dominar y la afirmación, en un movimiento de singularidad, deviene otra. La lucha contra sí mismo no pretende suprimir nada de la trascendencia; si suprime, se vuelve dialéctica; tampoco es de su interés superar conservando; la cuestión es dejar de ser mirando la trascendencia, desterritorializarse a la multiplicidad, ser todos⁹⁴.

El dominio de sí hace parte de esta lucha; se domina la interioridad por medio de la voluntad de querer. Los valores y los preceptos que componen el alma no se aniquilan en la lucha contra sí; al contrario, se afirman más, adquieren una fuerza más violeta, pero no exuberante. Se pensará aquí en la fuerza dialéctica de este movimiento porque si no contrapesa la fuerza, entonces es tenue a la conversión para la negación, y Nietzsche tomará una postura más ligera, más trágica. Entre más fuerza reactiva -desarrollo de la interioridad- se imponga al hombre afirmativo, más consistencia en el dominio de esta interioridad. La fuerza produce más fuerza y, más allá de cualquier uso demagógico del enunciado, está en juego la potencia del devenir. La fuerza reactiva se impone y emerge la fuerza trágica. La composición de la fuerza reactiva es peligrosa porque está en función del sujeto. Cuando esta fuerza se impone, emerge la voluntad de la acción⁹⁵, el instinto de la voluntad. En el momento de la emergencia, la fuerza reactiva se impone desplegando la fuerza del sujeto, o sea, la fuerza de la acción se piensa por fuera del sujeto y, como éste es refractor de la luz, inmediatamente la acción se sitúa fuera de él, en una línea sin relieves y primordial.

⁹⁴ Es pertinente pensar la diferencia existente entre el hombre afirmativo y el hombre superior. El hombre afirmativo es el hombre del sí; hombre inocente que sabe olvidar: "Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí" (Nietzsche, 1979, p. 51), mientras que el hombre superior es la confirmación del devenir porque está entre, es el puente, no es el fin, tampoco el objetivo: "La grandeza del hombre está en ser un puente, y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso" (Nietzsche, 1979, p.36).

La fuerza reactiva del resentimiento se impone; entonces, la fuerza afirmativa deviene de forma inmanente en el mismo lugar donde se territorializa el resentimiento pesimista. Cuando la fuerza afirmativa se va en retirada, se vuelve contra sí misma, comienza a luchar contra sí. Se retira a la soledad en un repliegue a sí, es un movimiento trascendente; la afirmación se va ensimismada a pensarse en términos de interiorización. Pero tal interioridad es una máscara, es un engaño. En el acto de irse cabizbaja, deja tras de sí un trazo, una línea discontinua que afirma la vida. La afirmación sufre la experiencia de estar consigo misma; pero no encuentra reposo ante su fuerza; de ahí que se enferme y viva al mismo tiempo, encuentre la voluntad de poder sobre sí.

Creo que ahora se me entenderá: ese sacerdote ascético, en apariencia el enemigo de la vida, ese negador, ese es precisamente el que forma parte de las grandes fuerzas conservadoras y afirmativas de la vida... ¿De qué depende este estado morbosos? Pues el hombre está más enfermo, más incierto, es más variable, más inconsecuente que ningún otro animal; de esto no hay duda: es el animal enfermo por excelencia; ¿de dónde procede esto? Seguramente se ha atrevido a más, ha innovado más, ha desafiado y provocado más al destino que todos los animales juntos: él, el gran experimentador que experimenta en sí mismo, el insatisfecho, el insaciable, que lucha por el poder supremo con el animal, con la naturaleza y con los dioses; él, el indomado todavía, el ser del eterno futuro que no encuentra ya reposo en su fuerza, agujoneado sin cesar por la espuela ardiente que el porvenir hunde en la carne del presente; él, el más valeroso, de sangre más rica, ¿cómo no había de estar expuesto a las más largas enfermedades, a las enfermedades más terribles de todas las que afligen al animal? (Nietzsche, 1967, p. 655).

Por esta razón, el hombre afirmativo es seductor.⁹⁶ Ha perdido el respeto por sí mismo, según Nietzsche, no sabe mandar ni mandarse. El hombre afirmativo no se respeta, ha propasado el muro de la autonomía⁹⁷, no respeta la interioridad

⁹⁶ El seductor de Nietzsche no es romántico, no es melancólico. No se trata de un hombre llamado al conocimiento por medio del sufrimiento. Vale la pena aclarar la cuestión del seductor, en tanto su marco de referencia, según la tradición, es la búsqueda del saber con el motor del sufrimiento y la melancolía. El seductor que piensa Nietzsche está mediado por la fuerza y la potencia de la independencia: "Una nueva raza de filósofos aparece. Me atrevo a bautizarla con un nombre que no carece de peligro. Tal como los adivino, tales como se dejan adivinar- pues, por naturaleza son un poco enigmáticos- , esos filósofos del porvenir querrían tener justamente, y quizá también injustamente un derecho a ser llamados "seductores". Lanzar ese calificativo no es, quizá, en último término, sino una tentativa, o si se quiere, una tentación" (Nietzsche, 1967, p. 485).

⁹⁷ No se discute la autonomía en su sentido crítico. Hay que tener claro que este concepto es determinante para el desarrollo de una puesta en consideración de la modernidad. La autonomía reactiva, según Nietzsche existe toda vez que se crean condiciones, territorios, en los cuales la fuerza afirmativa se concentra y se fija: "Los instintos más elevados y más fuertes, cuando se manifiestan con arrebatos, que impulsan al individuo por hacia afuera, y muy por encima de la media y de los bajos fondos de la conciencia de rebaño, son los que hacen aparecer la noción de autonomía en la comunidad y destruyen en ésta la fe en sí misma, lo que se puede llamar su espina dorsal." (Nietzsche, 1967, p. 520). La reducción de los instintos más fuertes también tiene efectos en el cuerpo. No se trata sólo del territorio de la autonomía que reduce la fuerza afirmativa de la vida, también reduce la fuerza afirmativa del cuerpo cuando éste se imposibilita para renovarse del dolor, cuando se renueva con voluptuosidad y deviene siendo otro (Klossowski, 1999). Esta es la potencia que reduce la autonomía negativa dejando tras de sí la huella de la rigidez en el cuerpo y en la vida. El resultado: un hombre crítico, reactivo, ilustrado, y con imposibilidad de sufrir con voluptuosidad.

para la virtud. La condición de sujeto es la que se vulnera, este es el acto irrespetuoso. La integridad nace cuando las acciones provienen de un lugar distinto al del sujeto. Este permanece íntegro, no se vulnera, es perfecto, en el escenario de la virtud. El seductor no se mantiene íntegro, nada sale de su interioridad, por eso sus acciones -voluntad de poder ser- manchan la conciencia. No se respeta a sí mismo, ni a sus antepasados morales. La integridad deja de ser cuando se extienden por todo su cuerpo, patas, antenas⁹⁸, ventanas.

El seductor es apertura a la posibilidad, a la multiplicidad. En él, la vida ya no tiene el vínculo primordial perfecto, con raíces. La raíz ya no se observa con la claridad de la luz. De su cuerpo nacen antenas que no receptan, patas que no caminan, ventanas con afueras múltiples. Es la manada, es todos, no uno. La unidad íntegra no se ha negado; el problema es que ya no se ve. Es un juego de antenas, de patas: ¿por qué un juego?

Lo importante del juego no es el resultado, es el juego mismo, extendido en su sentido de posibilidad. La posibilidad de las jugadas, de las posturas, el juego se abre y se cierra, sufre la interiorización y la apertura. Las reglas del juego posibilitan la multiplicidad, por eso nacen patas y antenas. El juego es desterritorialización de cuerpo, de la jugada, de la regla, es la creación de lo nuevo que no se vuelve regla, tampoco modo de ser. Es inauguración de una nueva jugada sin que el jugador la perciba. El seductor es jugador, la vida es el campo de juego, el campo de batalla. Sus acciones son patas, antenas, por eso no es prudente, no es virtuoso; es una pata que no funciona orgánicamente; por ello, se multiplica sin origen, nace. La potencia del juego seductor estriba en el hecho de poder seguir jugando, aun cuando el resentimiento melancólico y dramático se apodera de su fuerza. Sigue jugando porque la violencia de la fuerza reactiva produce el movimiento de la vida: es el hombre que *sabe manejar con destreza el cuchillo cuando el corazón sangra* (Nietzsche, 1967, p. 532).

El hombre afirmativo juega solo, sabe vivir solo; esto implica independencia, estar en la diferencia. La libertad de poder ser, de querer ser no se realiza, es una línea de creación, creación del mundo, de las posibilidades. Vivir sólo no es la necesidad de estar solo. Esta es la condición moderna. Una soledad de repliegue sobre sí. La soledad del creador ensimismado y, lo más grave, es que toma distancia, alejándose sin el *pathos de la distancia*. ¿Cuál es el resultado? El olvido del hombre. Toda época tiene potencia. La modernidad es su potencia cuando en la superficie de su quehacer teórico trata de pensar al hombre y termina negándolo⁹⁹. Negación de la singularidad, de la vida. La modernidad

⁹⁸ “Uno, dos, tres esquizofrénicos: “en cada poro de la piel me crecen bebés”... “Pues a mí no es en los poros, es en las venas donde me crecen barritas de hierro”... “No quiero que me pongan inyecciones, salvo si son de alcohol alcanforado. De lo contrario, me crecen senos en cada poro” (Deleuze, 2010, p. 36).

⁹⁹ Por esta razón, el hombre moderno tiene largo aliento en la superficie, no en la dureza de la existencia. Toda pretensión de futuro, de progreso, de edificación se realiza en la superficie. ¿Dónde se concentra

potencia al hombre, pero en su imagen, en su representación, es una imagen borrosa de la existencia.

Por ello el nuevo hombre está dispuesto a la grandeza, a las grandes resoluciones. No se trata de su vínculo con el futuro. Es la grandeza de la dureza. Se puede confundir esto con un romanticismo, cuyo medio es la negación del futuro; y no se trata de ello; es más, el problema de las grandes resoluciones radica en la forma de ser trágico, la forma en la que se lucha. El hombre afirmativo tiene resolución para la batalla, largas batallas le esperan y no puede huir, tampoco resignarse. En la batalla construye el mundo. No es que la tragedia produzca el mundo, de ser sí, sería un drama constructor de sueños; el punto es que mientras existe lucha, se puede construir un mundo trágico, lleno de vigor. La muerte del hombre afirmativo es inminente, por eso su mundo es de pasado mañana; según Nietzsche, en esto radica su borde peligroso, está hecho para el combate, su existencia subterránea le ha enseñado a luchar sin ganar. La victoria no es de fines, radica en permanecer erguido mientras la trascendencia se hace más violenta.

Por ello, su fuerza no se potencia en la contienda; no es un hombre con enemigos, de tal suerte que para él no existe un enemigo, se olvida fácil de él, en la medida en que no representa las imágenes nítidas e inmediatas de la voluntad. Olvida. ¿De qué de olvido habla Nietzsche? Inicialmente es el olvido de la interioridad. Un hombre, en sentido moderno, se define como tal cuando ha logrado pensarse a sí como un producto de la formación del alma. Este hombre no puede olvidar, no se le puede exigir que olvide cuando está hecho para recordar, para tener presente el mundo que habita, el que le ha esculpido con valores. El hombre afirmativo olvida y su forma de olvidar no nace como una contraposición dialéctica al hombre del recuerdo y resentido. Se olvida de su interioridad.

Olvidar es un acto de la voluntad, de fuerza. No se olvida lo que duele, según Nietzsche, este sería un olvido reactivo, dramático. Se olvida para estar más robusto. No es el olvido romántico que induce al desapego de la existencia. Cuando se habla de olvido, se piensa en la forma de olvidar el dolor, el drama, lo que hace daño, pero esto sería reducir su fuerza; volverlo parte del escenario de drama que no tiene fin y, peor aún, que no tiene solución. El hombre afirmativo no se olvida de lo que hace daño, se olvida de la contienda, de confrontar, no piensa en la ofensa.

Cuando el hombre afirmativo olvida se hace más fuerte, su salud es más robusta. La modernidad forja una noción de olvido cuando construye pensamiento en la tradición y en la superación, que conserva sustratos secretos del tiempo. La consistencia de olvidar no radica en la sumatoria de olvido más

esta pretensión? En el hecho de la relación saber-verdad. El hombre moderno piensa en los términos de la búsqueda: búsqueda de la verdad, del sentido, del ser. Esa es su dirección, las cosas en sí mueven su voluntad, la cuestión es el esclarecimiento.

construcción de progreso, es decir, olvidar para conservar lo bueno y desechar lo malo. Se olvida de forma ligera cuando no se arroja al precipicio el hecho de luchar. Olvidar para llegar a la tranquilidad y el sosiego es negar la tensión necesaria de la vida, su robustez.¹⁰⁰

El hombre robusto es aquel poseedor de superabundancia de fuerza. ¿En qué consiste tal superabundancia? En la libertad de vivir, en la fuerza de la voluntad. El hombre fuerte sabe del dolor, no es ajeno a él, no le niega. Sufre de forma exuberante. Nunca intenta ser el gobernante del sufrimiento, tampoco piensa en su reducción. Entonces: ¿Qué ocurre cuando se domina el sufrimiento? Se domina la capacidad de olvidar. Se niega todo instinto dominante. El hombre se encierra en el resentimiento. Se encadena en la memoria. Fija los recuerdos, los recorre en sueños imaginarios, en ficciones dramáticas, no logra sacarlos fuera de sí; en últimas, no deviene porque el resentimiento es una condición que debilita la fuerza. “Un hombre así, se desembaraza de una sola sacudida, de mucha roña que otros conservan definitivamente; sólo aquí es posible el verdadero *amor a sus enemigos*, suponiendo que sea posible sobre la tierra” (Nietzsche, 1967, p. 608).

Por ello, el hombre dotado de fuerza para olvidar es el que lleva acabo lo difícil. No tiene metas, todo lo que pretende conquistar a fuerza de su ímpetu es lo inverosímil. Y, por ello, no se le puede confundir con el romántico soñador insatisfecho de la vida, débil ante el dolor. Este hombre tiene la fuerza del artista; olvida el pasado monumental, tiene la fuerza para crear el mundo; en pocas palabras, es la potencia de su fe en sí mismo y en el hombre.

Su orgullo es creador y espontáneo, lleva acabo las empresas imposibles, tiene la fuerza para ello; pero no se trata sólo de una condición en la fuerza, se trata de la creación que emerge, aun cuando al artista se le impone con violencia y vigor la fuerza, la potencia de la trascendencia. Crear el mundo no es solo la potencia del acto, no solo es la superficie. Es la potencia de la lucha. El artista que crea el mundo ya no tiene remordimiento, no es culpable por vivir, por haber nacido, por el mal de la vida; tiene fe en sí mismo. Está vencido por la trascendencia y crea mirándola a los ojos. Con su deseo conquistador, usurpa el pasado monumental y la vida comienza a emerger en su despojo, en su ruina, en su destrucción. ¿Qué movimiento es el que produce la vida?

El artista crea este movimiento en su devenir animal, en su devenir imperceptible. “En un devenir- animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad” (Deleuze, 2010, p. 245). La línea del devenir animal es trágica; por ello es fuerte y violenta, está muy bien definida por pliegues y espacios. Los valores del resentimiento la definen: soportarse a sí mismo, regular el instinto, forzar la

¹⁰⁰ La tensión necesaria está contenida en los enunciados de Heráclito. Se parte del hecho de la tensión necesaria como atributo de la filosofía de Heráclito. La tensión necesaria no tiene fase de desarrollo, tal como se puede pensar en Hegel. Es una tensión que no tiene una fase progresiva, en tanto carece de una negatividad fundante, es decir, carece de una potencia infinita como la plantea Hegel (Hegel, 1994).

naturaleza. Estos puntos construyen la línea. Un bloque que no se mueve y que está obligado a permanecer íntegro. El hombre trágico, afirmativo, mira por el intersticio de esta línea; entonces, no se soporta a sí. ¿Para qué soportarse si anda ligero? ¿Qué peso debe soportar? ¿La culpa? El artista trágico no tiene culpa; la ha olvidado, lo que no indica que la ha arrojado lejos de sí, pero tampoco le determina.

Recorre los pasajes de la trascendencia, los mira. Toca los bordes de la culpa, de la fuerza reactiva, se desplaza por el pasaje. Conoce su forma, sus pliegues, sus espacios, las atmosferas de estos, percibe el clima del conflicto, se aparta de él. Ahí, en ese instante, con fiereza, con fuerza, deviene otro. Es el salvaje, el guerrero, el vagabundo, el aventurero. Su fuerza no le ha dejado huir de la trascendencia, camina ligero en ella; el hombre resentido no detecta su paso tranquilo y vagabundo.

En una época cualquiera, en un tiempo más robusto que este presente flojo y decaído, hará falta que llegue el hombre redentor del gran amor y del gran desprecio, el espíritu creador a quien su fuerza de impulsión lance cada vez más allá separándole de todos los *más acá* y de todos los *más allá*; el hombre cuya soledad será desconocida por los pueblos como si fuera una huida ante la realidad; mientras que no hará sino enterrarse, abismarse en la realidad, para traer un día, cuando vuelva a la redención de esta realidad, el rescate de la maldición que el ideal actual ha hecho pesar sobre ella. Este hombre del porvenir que nos ha de liberar, a la vez, del ideal y de lo que forzosamente debía salir de él, del gran hastío, de la voluntad de la nada y del nihilismo; esa campanada del medio día y del gran juicio, ese liberador de la voluntad que devolverá al mundo su fin y al hombre su esperanza, este anticristo y antinihilista, este vencedor de Dios y de la nada, *tendrá* que venir algún día. (Nietzsche, 1967, p. 640).

El artista camina en la trascendencia y deviene en la inmanencia. Conoce las intensidades de la trascendencia, sus espacios, las formas en las cuales se materializan. Líneas entrecruzadas que dejan huellas, abren espacios donde el hombre habita y se territorializa. Más allá de la de la comodidad de estas líneas, sus espacios realizan al hombre; es una representación elaborada, hecha de acuerdo con el deseo, sin voluntad del hombre del resentimiento. Son espacios que se vuelven líneas en forma de cuadraturas¹⁰¹ morales, culturales. Espacialidades con bordes definidos, cuadros que sobresalen por su forma hasta el punto de ser visibles a lo lejos. Su movimiento se puede predecir, sus espacios se logran diferenciar unos de otros; en estos, se construyen modos de ser para la vida, modos de formar el carácter, de reprimir, de castigar, de culpar.

El artista conoce el movimiento de la trascendencia y no pretende transgredirlo de ninguna forma. De ser así, el devenir sería inexistente porque se trasformaría en una fuerza reactiva conducida al objetivo, a la finalidad. El artista afirmativo crea líneas discontinuas, se mueve entre las líneas visibles y elabora unas que

¹⁰¹ El concepto de cuadratura se considera a la luz de Heidegger. El texto arte y poesía se proyecta el uso de esta cuadratura cuando se piensa en las relaciones tierra- mundo, ocular- des ocultar. Esta cuadratura, cuando se pone en movimiento, posibilita la pregunta por el ser, de ahí, que su funcionamiento sea dinámico, pero con el sustrato de la unidad del ser. (Heidegger, 2005).

no dejan destellos, ni formas a su paso. Devienen y vuelven a la línea primordial, a la línea de trascendencia. Nietzsche da cuenta de este movimiento cuando piensa el devenir animal y el devenir imperceptible del artista.

El artista deviene animal con su fiera. No trata de estar en un estadio para llegar a otro; el problema es la fuerza de la voluntad. Su situación atmosférica trasgrede las líneas de la simplicidad animal. El artista deviene animal con potencia y con vigor porque se convierte en todos, en la manada, en multiplicidad. El devenir animal no ataca las convenciones, es el acto de creación con el cuerpo, con la voluntad. Deseo de ser todos, metamorfosis del cuerpo, no cambio, tampoco transformación. El devenir animal pone al hombre de la trascendencia en el borde. Las líneas de la trascendencia no se fijan en el animal porque este no es digno de sus capacidades replegadas con el pretexto de lo semejante. Como estas líneas buscan lo semejante para reproducirse y crear espacios definidos, no ven en el animal un enemigo digno. Y no sólo se trata de esto. El animal es la manada que no se puede individualizar. Se puede capturar un animal, pero no a todos. Si se captura uno, la manada se mueve y no lamenta lo perdido; simplemente se metamorfosea y es otra. No se reorganiza, tampoco se vuelve bloque; es otra, diferente, con más fuerza de voluntad. “El devenir siempre es de otro orden que el de la filiación. El devenir es del orden de la alianza.” (Deleuze, 2010, p. 245).

Alianza del hombre con el hombre diría Nietzsche. Del hombre con su maldad y con su malicia. Se vuelve una fiera consigo mismo, se ataca a sí mismo, no tiene consideraciones con su integridad. (Nietzsche, 1967, p. 640). En esto radica el devenir animal. El artista puede luchar contra sí mismo sin consideraciones. Si pierde alguna parte de sí, vuelve a nacer otra, vuelve a ser todos y se confunde con la manada, incluso, estando por fuera de ella¹⁰².

La fuerza del artista tiene más consistencia en su devenir animal. La alianza del hombre se vuelve más espontánea, con menos diseño hacia la finalidad. El artista no deviene un solo animal, deviene todos, es una fuerza múltiple, emergente. El devenir es del cuerpo, de su mecánica. El artista sabe de su cuerpo, de su funcionalidad, pero deviene otros: mujer, animal. No es la transformación en estadios. De ser así, sería un problema de capas del devenir, no de sus condiciones filosóficas.

Devenir animal, devenir fiera consigo mismo, con la interioridad. En el devenir animal, el cuerpo se desintegra, no se desarticula; sufre una metamorfosis de deseo. El cuerpo deseante sufre una apertura a las posibilidades del deseo mismo. El cuerpo ya no desea lo uno, desea la multiplicidad. Desear ya no

¹⁰² Rafael Cansinos Assens en su formidable trabajo sobre Dostoievski, extrae una carta que el ruso le escribe a su esposa donde se plantea lo siguiente, no a modo de confesión culpable, sino de hombre trágico: “Tengo los nervios deshechos y estoy totalmente rendido y, sin embargo, aquí me tienes sentado, sin moverme de mi sitio; pero de todos modos, son hermosos grilletes los que me sujetan. Me hallo en un estado de gran excitación, y mi temperamento me exige eso de cuando en cuando” (Dostoievski, 1949, p. 52).

impone castigos; pero en la misma línea de la culpa, el artista deviene fuerza de creación. Ya no es culpable, aunque la línea de trascendencia diga que lo es. Esto no implica liberación. Al contrario, el artista está aplastado por estas líneas materializadas y visibles. Si se libera, dejaría de ser trágico y se volvería dramático. Por eso, su devenir es imperceptible. Está en la misma línea de trascendencia y deviene otro, más nuevo, más trágico. “Si el escritor es un brujo es porque escribir es un devenir, escribir está atravesado por extraños devenires que no son devenires—escritor, sino devenires-ratón, devenires insecto, devenires-lobo, etc.” (Deleuze, 2010, p. 246). Entonces, el artista deviene en la potencia del acto creador. ¿Cómo se puede explicar este devenir?

2. Segunda parte

Si se piensa en términos del devenir, la cuestión tiene que ver con la fuerza reactiva y la fuerza activa. La fuerza reactiva es dialéctica, no sólo porque tiene en su interior contrarios que se desarrollan de forma progresiva, sino porque contiene un tejido de representaciones que, encadenadas forman la proyección de la luz apolínea. Toda vez que la luz sirva como oriente y esté en función de iluminar aquello que está oculto, la fuerza reactiva se acentúa hasta el punto de la negación de la vida.

La negación de la vida es un resultado de la representación puesta en funcionamiento. Se representa la vida cuando se hace de la virtud su fin, cuando se crean valores superiores a la vida, que terminan en el menosprecio por lo vivo y, de cierta manera, potencian la resignación; el hombre resignado es el hombre del silencio, conduce toda su fuerza hacia el saber como negación, como extensión de la virtud; el resultado: la fatalidad del remordimiento; es una suerte de inmovilización de la vida, un debilitamiento de sus recursos de renovación.

El debilitamiento de los recursos de renovación de cuerpo, del pensamiento y de la vida, conduce al hombre a la negación. Es fácil pensar en la negación como un

concepto que se articula con la nada; pero la relación es más compleja cuando la negación adquiere más fuerza reactiva y más violencia, poniendo en funcionamiento la melancolía, el romanticismo y el sentimiento. La negación no solo es el *no*; es su enunciado y también trae consigo la acción.

La negación de la fuerza a propósito de la melancolía, del desprecio por lo vivo y del romanticismo, se puede pensar en un personaje de Dostoievski: *El Ladrón honrado*¹⁰³. Yemelia Ilich es un borracho melancólico, un ebrio con velocidad descendente; su borrachera es nihilista. Yemelia es un bebedor silencioso, místico; bebe, su problema no es la bebida; es la tristeza que le embarga, el aburrimiento del que es presa. La categoría de borracho le da un lugar dramático; no bebe con fuerza: la bebida es parte de su silencio, lo acentúa. “Pero, a pesar de todo, no era pendenciero; eso no, sino todo lo contrario; muy pacífico, amable y bonachón; a nadie le pedía nunca nada y se avergonzaba por cualquier cosa; sólo se le notaban las ganas que el pobre tenía de empinar el codo y, sin que lo pidiese, le dábamos para ello.” (Dostoievski, 1949, p. 440).

Yemelia es una fuerza reactiva embriagada. La embriaguez de este personaje es nihilista, veloz, en tanto es una cadena de representaciones dirigidas al silencio sepulcral de quien tiene un lugar en el mundo: la melancolía. El estado melancólico de Yemelia no proviene de ningún lugar, pero tiene una dirección marcada: el aniquilamiento, ese es el territorio de su movilidad.

La velocidad de Yemelia es su aniquilamiento; la borrachera solo le da más vigor a la intención de la muerte. Yemelia es un borracho con lucidez momentánea, con afirmaciones intermitentes; pero siempre la fuerza que le envuelve es la del sufrimiento; desaparece en una borrachera de silencios, de abandonos. El abandono de Yemelia es del resentimiento, es culpable de su abandono y culpa a los otros indirectamente. Astafii Ivánovich, una suerte de protector de Yemelia, vive en la incertidumbre y en la angustia que le provoca saber que su protegido se encuentra alcoholizado: ¿En qué lugar estará? ¿Cómo estará? Estas son las preguntas de Astafii: siente una culpa que se potencia con la preocupación, con la

¹⁰³ *El ladrón honrado* es un cuento escrito por Dostoievski en 1848. Es la historia de un borracho llamado Yemelia Ilich, personaje que ya había sido mencionado por Dostoievski en la novela *Pobres gentes* (Assens, 1949). Este borracho tiene una constante: se vincula a la vida de otros sin ninguna razón, sin ningún pretexto moral. Yemelia Ilich comienza una relación de amistad con Astafii Ivánovich, y más que amistad, lo que surge es una relación de protección por parte de Astafii a Yemelia. El último es un personaje decadente que se alcoholiza hasta el aniquilamiento; encuentra en la borrachera tristeza y dolor. Astafii lo lleva a vivir con él a un tugurio donde tiene el oficio de sastre; allí comparten su existencia, la poca comida que consiguen, en últimas, la miseria existencial, el sufrimiento. Un día Yemelia roba a su protector unas calzas y huye de la sastrería. Vaga por las calles ebrio hasta el punto de la muerte. Finalmente, enfermo y delirante busca el cariño de Astafii para morir acompañado del amor y la ternura que este le profesa, aun cuando lo ha robado.

angustia, con la incertidumbre; y que da lugar al enunciado: somos culpables tú y yo; la potencia de la vida doblegada, reducida a la culpa: campo abierto para la muerte¹⁰⁴. “De repente, se le pone la cara muy encarnada y me mira...luego se pone pálido, lívido, echa hacia atrás la cabeza, lanza un profundo sollozo... y luego devuelve su alma a Dios.” (Dostoievski, 1949, p. 44).

La muerte es la representación más fuerte del hombre del resentimiento. No es que la muerte se convierta en un fin, es que se vive en una embriaguez que posibilita pequeñas muertes. Cada borrachera de Yemelia es una muerte; muerte tras muerte, ensueño tras ensueño, silencio tras silencio, van debilitando la fuerza hasta su aniquilamiento. Es un nihilismo concentrado en la ebriedad. Entonces, ¿cómo deviene fuerza afirmativa esta fuerza reactiva, nihilista? Se trata, de dar cuenta de este devenir apropiado de la novela *El idiota*¹⁰⁵ y, para ello, la cuestión es pensar el pasaje de la trascendencia a la inmanencia en dicha novela.

¹⁰⁴ Yemelia es la representación de borracho del resentimiento, del borracho nihilista. Se hace alusión a este borracho porque logra encarnar toda la violencia de la fuerza nihilista, produciendo enunciados de muerte, una manera de ser en la representación de la nada. La pregunta que surge es: ¿Por qué razón no se mencionan borrachos de la novela *El idiota*? El general Yepanchin es uno de ellos, es un borracho con una velocidad distinta a la de Yemelia. Dado que su borrachera es diferente, en su forma de emborracharse no aparece el enunciado de la muerte, más bien es un borracho de corte cómico, jocosos, su risa es burlona, y no tiene una postura frente a la borrachera. Más bien busca la oportunidad de salir de casa a emborracharse, para hacer de su borrachera una oportunidad de salida de las relaciones familiares que le asfixian (Dostoievski, 1949).

¹⁰⁵ Según Assens, esta novela tiene un rasgo distintivo, es una proyección de la vida de Dostoievski: “El idiota de la novela, el príncipe Liou Nicoláyevich, es una proyección del novelista mismo, tiene su misma enfermedad, la epilepsia, el morbo comicial y divino, signo en oriente de los iluminados y profetas, y siente en su erotismo sublimado en místico amor a toda la humanidad.” (Assens, 1949, p. 471). De ahí que autores como Pablo Schostakovsky, autor de una enciclopédica historia de la literatura rusa, plantee sobre la novela *El idiota*: “Antes que todo Kniaz Mischkin era epiléptico como Dostoievski, los ataques que sufría en los momentos de gran emoción están escritos con una prolijidad de detalles que dejan al lector perplejo. El apodo de idiota le quedó porque en la juventud la enfermedad alteró sus facultades dejándolo algo raro.” (Schostakovsky, 1945, p. 306).

2.1. El idiota

¿Cuándo dejan los ángeles de parecerse a sí mismos? Miller.

Pensar en la palabra idiota como un lugar y un territorio, cobra sentido en relación con el territorio del idiota; pero no en relación con la orilla *idiotista*. No se trata de definir qué es un idiota; y la novela no tiene ese objetivo, en tanto el enunciado *idiotista* crea un no lugar y emerge de forma intempestiva. Pensar que en la novela *idiotista* es un no lugar implica una desterritorialización del concepto de idiota. Cuando en la novela se enuncia al idiota, no se dice nada que tenga referencia alguna a la caracterización que se puede tener de un idiota como persona carente de algo, ausente de algún tipo de perspicacia frente al mundo, sin una postura clara frente a la vida. El enunciado idiota no tiene nada que ver con un idiota, ese es el problema inicial.

Como el concepto de idiota es un no lugar, la pregunta es: ¿Cómo funciona esta desterritorialización? Tiene lugar, entonces, un pasaje de la trascendencia a la inmanencia. Y hay que tener en cuenta que la trascendencia de la cual se habla aquí no es la caracterización del concepto idiota con ciertas propiedades en la morfología de un idiota; la cuestión es más compleja si se le piensa en relación

con las condiciones trascendentes del idiota en la novela y las condiciones inmanentes del mismo.¹⁰⁶

¿Por qué razón se sabe que este hombre es un idiota? Los personajes que se relacionan con él llegan a la conclusión de la idiotez de este, pero esta conclusión no está inspirada en una forma orgánica de la idiotez, en su forma empírica o en la enfermedad¹⁰⁷. Llegan a este concepto porque en la novela ha pasado algo: ¿Qué es lo que ha pasado? Emerge la noticia¹⁰⁸: es *un idiota* y el mismo príncipe lo asume, pero el enunciado surte una especie de pérdida del sentido de la idiotez y, enseguida, surge un sentimiento de cercanía, de camaradería con ella.

¡Oh, con él no hay que andar con ceremonias! Basta, amiga mía, que tengas gusto en verlo – apresuróse a explicar el general -. Es un verdadero niño, y hasta infunde lastima; le dan no sé qué ataques morbosos; viene ahora de Suiza; no ha hecho más que dejar el tren; viste de un modo estrafalario y, por añadidura sin una copeica; poco menos que llora. Yo le he dado veinticinco rublos, y tengo el propósito de buscarle algún empleillo en alguna oficina. Pero a vosotros, *mesdames*, les ruego lo acojáis bien, porque según creo, hasta hambre tiene” (Dostoievski, 1949, p. 510).

La idiotez se convierte en un juego de posibilidad. Es el lugar de un juego donde se presenta una condición del devenir: ¿Qué juego es este? Es un juego sumamente serio, no hay pérdida de la seriedad,¹⁰⁹ es un juego de posibilidades: niño, enfermo, pobre, estrafalario, hambriento. La idiotez es una apertura a la

¹⁰⁶ “Aunque el príncipe era un idiota, ya lo había definido así el criado, hubo de estimar este que no estaba bien prolongar más tiempo el diálogo con aquel visitante, no obstante las simpatías que, sin duda, a su manera, sentía por el príncipe. Aunque desde otro punto de vista le inspiraba una resuelta y viva indignación. (Dostoievski, 1949, p. 488). Una vez marcada esta referencia al idiota, vale la pena aclarar que se habla de trascendencia e inmanencia cuando se logra hacer una distinción entre Idiota y príncipe. Los puntos de contacto entre éstos posibilitan hablar de trascendencia e inmanencia en el sentido estricto, como una condición del devenir.

¹⁰⁷ Uno de los signos que da cuenta del hecho de designar al príncipe como un idiota es la enfermedad. “Los frecuentes ataques de su enfermedad lo habían convertido poco menos en un idiota, el príncipe decía así, idiota. (Dostoievski, 1949, p. 493). Aunque hay otros signos que lo designan como idiota, a saber: decir siempre la verdad, comunicar lo que piensa y lo que siente, no darle valor pragmático al dinero, entre otras características que se mencionaran a lo largo del texto.

¹⁰⁸ No se trata de la noticia, en términos de ser portador de una noticia que se enmarca en la emergencia del ser. La noticia es un aviso, es una forma simple de pensar lo que ha pasado; pero en nada se puede asumir con una condición del devenir.

¹⁰⁹ Heidegger asume que el juego tiene valor en tanto la palabra poética tiende a poetizarse: poetizar implica pensar la poesía como forma modesta del juego, en la cual existe un escape de lo serio, que en este caso sería la articulación de la triada: palabra, imagen, acción. Cuando se escapa de lo serio se poetiza: se habla, se dice algo: se quebranta la palabra en una suerte de inocencia del juego. (Heidegger, 2005). En el caso de Dostoievski, el juego no es un escape a lo serio, es una desterritorialización de la idiotez; y no es que se conserve palabra, imagen y acción; es que se alude a la enfermedad del príncipe, a su condición: esta alusión tiene una condición: imperceptiblemente ha pasado algo.

inmanencia del ser otro. Dejar de ser *animal del desierto*¹¹⁰ para convertirse en otro.

¿Cómo logra el idiota ser un animal del desierto? ¿Por qué pensar una relación con el desierto? El desierto es un lugar; condición de una posibilidad: la desintegración, es el lugar donde la enfermedad ahoga el cuerpo; en el desierto se camina con la fuerza asfixiada. Es el espacio de la tristeza después de la enfermedad, del ataque: “Recuerdo que sentía entonces una tristeza insoportable; hasta me entraban ganas de llorar; todo me causaba asombro e inquietud, hacía un efecto terrible el que todo aquello era extraño; así lo comprendía yo” (Dostoievski, 1949, p. 513).

¿Con qué velocidad se camina en el desierto? En el desierto los pasos se dirigen a la aniquilación. Desierto es sinónimo de pasos cansados, de heridas, de una reducción de toda la potencia; la muerte de los recursos de renovación del cuerpo, de los órganos, su anulación sistemática: “...perdida por entero de la memoria, y aunque mi razón seguía trabajando, no lograba coordinar lógicamente las ideas” (Dostoievski, 1949, p. 512).

El idiota camina en el desierto de la enfermedad; y no es que esté reducido, tampoco se trata del dolor que aparece de forma constante; el problema es que el dolor, el ataque momentáneo le deja reducido a una suerte de fatalismo, le convierte en un animal de carga que se culpa, y no tiene reparos en hacerlo. Soy *culpable, culpable*. (Dostoievski, 1949). Es culpable de vivir, de su enfermedad, es culpable y en esa culpa existe un sí de asno, de camello.¹¹¹ En la culpa del desierto el hombre inspira piedad, es una fase de caminante. Camina en el desierto de la negación de lo vivo; la vida es remplazada por la vergüenza: “Al decir *por mi culpa*, quiere suscitar piedad, inspira culpabilidad, incluso a los que son fuertes, hace que siente vergüenza todo lo viviente, propaga su veneno. *Tu queja contiene un señuelo*.” (Deleuze, 2000, p. 59- 60).

Entonces: ¿Cómo se afirma un hombre que camina en el desierto del nihilismo? El idiota se afirma en el desierto, se afirma aun cuando el camino es sendero y no ha devenido trayecto. “Luego, durante todos aquellos tres años, yo no podía

¹¹⁰ Según Deleuze, el asno y el camello son los animales de la carga, del falso no, del resentimiento. (Deleuze, 2000, p. 54). Para Nietzsche, esta carga es la del no, la del resentimiento, pero es la carga del caminante del desierto: “con todas estas cosas, las más pesadas de todas, carga el espíritu paciente: semejante al camello que corre al desierto con su carga, así corre él a su desierto.” (Nietzsche, 1979, p. 50).

¹¹¹ “Y aún más, su sí es un falso sí, cree que afirmar significa cargar, asumir. El asno es en primer lugar el animal cristiano: carga con el peso de los valores llamados superiores a la vida. Tras la muerte de Dios, carga con el peso de los valores humanos, pretende asumir lo real tal como es: es desde entonces el nuevo Dios de los hombres superiores. De cabo a rabo, el asno es la caricatura y la traición del sí dionisiaco; afirma, pero sólo afirma los productos del nihilismo.” (Deleuze, 2000, p. 55).

explicarme el que hubiera nadie triste ni tuviera motivo para estarlo” (Dostoievski, 1949, p. 526). Esta es una afirmación del no; es la afirmación sostenida en el reflejo de la tristeza, de una piedad reactiva.

Como la afirmación del no es dialéctica, termina en una proyección. Lo contrario a la tristeza es la no tristeza, que no afirma la vida, asume la tristeza.¹¹² Asumir la tristeza es una fase del nihilismo. El idiota se afirma en la violencia del nihilismo, en su interior. ¿Cómo emerge esta afirmación? Como su semblante no es dialectico, la afirmación emerge en el sin lugar, en la incomodidad del no lugar. Y es que en las escenas de *El idiota*, los personajes no se acomodan a los lugares; les cuesta fijarse en el territorio, el no lugar es una condición de la afirmación; pero esto no implica que en todo sin lugar se de una afirmación.¹¹³

La fuerza activa emerge en interior de la trascendencia, en el interior del nihilismo más reactivo. Esta es una de las condiciones iniciales del devenir en Nietzsche, propósito de la novela *El idiota*. ¿Cómo se afirma el idiota? Un idiota es condición de metamorfosis: para el idiota no es que resulte más fácil metamorfosearse, simplemente se metamorfosea sin la claridad del desarrollo. El príncipe es enfermo, estafalario, pobre, hambriento, niño. (Dostoievski, 1949). Es todos a la vez; en esta multiplicidad surge la afirmación. ¿Cómo emerge?

La enfermedad del príncipe idiota potencia el nihilismo, su objetivo es claro: la aniquilación de la fuerza; es un ataque morboso; y +¿} el trazo con el cual Dostoievski le dibuja no es preciso, no es exacto, son fuerzas desplegadas (Zweig, 1998) las que posibilitan pensar que el sufrimiento del idiota no está determinado en su totalidad por los ataques. Él también sufre de melancolía y, a causa de esta, pierde noción de realidad, vive en la representación del mundo: “Desde que llegó al pie de la escalerilla, estaba muy pálido, y al subir ya al patíbulo, se puso blanco como el papel, exactamente como el papel de cartas. Seguramente le flaqueaban y se le entumecían los pies y le atormentaba cierto malestar, como si le oprimiese la garganta y le cosquillease; ¿no han sentido ustedes algo por el estilo, cuando se tiene miedo o se pasan unos de esos minutos atroces, en que se pierde todo raciocinio y el poder sobre la propia persona?” (Dostoievski, 1949, p. 519).

¹¹² “...en lugar de la piedad que procede de Dios, conoce la piedad que procede de los hombres, la piedad del populacho, aún más insoportable. Él es quien dirige la letanía del asno y suscita el falso Sí. (Deleuze, 2000, p. 58).

¹¹³ Una vez el príncipe le cuenta a las hijas del general Yepanchin y a su madre la historia a propósito del fusilamiento de su amigo y Aglaya le pregunta: “¿Ya terminó usted?

- ¡Claro, terminé! – dijo el príncipe, rompiendo su momentánea abstracción.
- Pero ¿con qué intención nos ha contado usted eso?
- Pues con ninguna...porque se me vino a la memoria... por hablar.” (Dostoievski, 1949, p. 516).

Es una pérdida parcial de la realidad. El idiota delira por exceso de imagen, exceso de luz en la vida. No se trata de pensar el origen primordial del delirio, ni de pensar las condiciones generadoras de la pérdida de la realidad. El príncipe sufre, su miedo es inminente; su miedo es un estremecimiento frente a la vida, un debilitamiento de su fuerza, el mundo ya no se crea para darlo a otros. (Deleuze, 2000). Se sufre pase lo que pase y la pérdida de realidad es una conexión con el sufrimiento, es su territorialidad.

La pérdida de realidad se sostiene sistemáticamente en el concepto de representación, una representación clara que llena los sentidos de una suerte de delirio. Es el lugar del sufrimiento, del desajuste parcial, el problema es que dicho desajuste tiene efectos fisiológicos, a saber: la dificultad para situarse de nuevo en el mundo. Uno de los resultados más visibles es hacerse una representación de la vida para situarse de nuevo,

Así, se puede sostener que el sufrimiento está hecho de representaciones de la vida. El debilitamiento de la vida no consiste sólo en crear valores superiores a ella para inventarse una nueva (Deleuze, 2000); también desarticula con sufrimiento los puntos de contacto que posee la vida con la vitalidad y con la exuberancia trágica. ¿Cómo funciona este movimiento del sufrimiento? La enfermedad logra determinar un tipo de sufrimiento, de tal suerte que se convierte en una normatividad asumir que la enfermedad posibilita sufrir; es un sufrimiento simple. El príncipe sufre, los ataques le dan normatividad al sufrimiento: sufrir después del ataque. El sufrimiento después del ataque es regular, deja una estela de melancolía y de angustia que se descentra del ataque mismo.

En el ataque, el príncipe pierde la noción de tiempo, de espacio; la vida tiembla ante la inminencia de la muerte, es una suerte de pulsión de muerte con consecuencias fisiológicas.¹¹⁴ Lo más violento del ataque no es el ataque, es la cercanía del ataque que viene: el sufrimiento le da una textura y una proporción a esta representación, la representación es el anuncio de una fuerza que arrastra como un ola con fuerza y velocidad, y paradójicamente está fuerza que arrastra produce como efecto lucidez. Poder ver, sentir, vivir de otra manera; este anuncio se vuelve una extensión más grande del sufrimiento: condición para atravesar la vida de forma inminente en dos sentidos: *soy un enfermo* e invención de la posibilidad de vivir.

Nietzsche, es decir, el verdadero Nietzsche, ya no es discípulo de Wagner, y de Shopenhauer. Al mismo tiempo aunque reniegue del origen de la tragedia, sigue siendo un libro sublime, es difícil, imposible prescindir de él en la lectura de Nietzsche. Pero cuando

¹¹⁴ En el estadio previo al ataque, hay un afianzamiento previo de los sentidos, es un anuncio, una posibilidad de que algo se acerca. La llegada de una fuerza que lo arrolla.

descubre el problema de la alegría, la cuestión ya no son los temas de los sufrimientos, que pertenecen al primer periodo de Nietzsche. Tercera observación: ¿Quiere esto decir que no hay sufrimiento y que ya no hay dolor? Sí los hay, pero la respuesta nietzscheana ha cambiado completamente, consiste en decir que, por terribles que sean, hay que tomar esos dolores y esos sufrimientos un conjunto, investirlos a través de reacciones que los harán entrar en un sistema de acción en el cual la acción prevalece sobre la reacción misma. Es decir, construcción de un modo de vida, lo cual quiere decir, inventar posibilidades de vida. Para Nietzsche, cualquiera sea el sufrimiento, hay siempre chance de inventar una posibilidad de vida. ¿Hasta? Hasta el momento que todo acaba. De acuerdo, se muere, pero hasta el último momento se inventarán posibilidades de vida. Esta será la respuesta de Nietzsche, que ya no tiene nada que ver ni con Apolo, ni con Dionisio, sino con Zaratustra. (Deleuze, 2015,p. 109)

Soy un hombre enfermo se dice el idiota, imagen detrás de la imagen pensada en el futuro de la imagen; una cadena de representaciones guiadas por la luz: el príncipe idiota está enfermo y, cuando se ubica en la estela del ataque, se piensa enfermo; el resultado: la vida pierde sus recursos de renovación. En este ahogamiento, excedido por la luz, el hombre está enfermo y se proyecta enfermo: principio de melancolía, de vacío. En la superficie de la enfermedad, en la superficie de aquello que fija el cuerpo a la enfermedad del futuro; la enfermedad se transforma en una fuerza reactiva: en melancolía, un sinsentido por la vida, un agotamiento de camello, es el sí de quien soporta y espera la fatalidad del sufrimiento. Esta espera se traduce de dos maneras. La primera: el instante previo como una exuberancia de los sentidos, una agudización de los mismos, el temblor del espíritu ante una fuerza superior a él; una especie de pulsión de muerte en la que se acentúa el miedo, el pánico. La segunda: una desorientación parcial, una aniquilación de los sentidos, de los órganos; un estado febril que exalta los nervios y les deteriora.

Acometióle uno de aquellos ataques de epilepsia que ya hace mucho tiempo no le daban. Sabido es que los ataques de epilepsia, sobre todo la misma epilepsia se producen instantáneamente. En ese instante, de pronto, demúdase extraordinariamente el semblante, sobretudo la mirada. Convulsiones y espasmos apodéranse de todo el cuerpo y de todas las facciones del rostro. Un grito tremendo y a nada semejante se escapaba del pecho, en ese grito parece desaparecer súbitamente todo lo humano, y no es posible, o cuando menos muy difícil que el espectador advierta y logre comprender que ese grito lo ha lanzado el mismo hombre. Hasta llega a figurarse que ese grito lo ha lanzado otro, metido dentro de aquel hombre. Muchos, por lo menos, explican de ese modo su impresión, y a no pocos el aspecto de un epiléptico atacado de su mal les infunde un espanto decidido e intolerable, que tiene algo de místico. (Dostoievski, 1949, p. 638-639).

El príncipe es un enfermo; ese es el primer enunciado pensado, dicho; es la primera condición de su nihilismo. Es un idiota enfermo. La enfermedad de este hombre inspira lástima, compasión; es una suerte de textura de la enfermedad, de

la trascendencia. La enfermedad es un campo de trascendencia¹¹⁵, que deja de ser enfermedad cuando se metamorfosea en lo raro, lo extraño.

La enfermedad del príncipe es rara, él es raro, es extraño, es exótico; este es el campo de trascendencia, una enfermedad que ya no se puede nombrar como enfermedad, sino que es lo raro; la enfermedad deviene lo extraño, lo perturbado; pero en ella todavía no hay afirmación. El campo de trascendencia no funciona cuando los otros lo elaboran, funciona cuando el príncipe asume la idiotez de la enfermedad; una idiotez con unas paredes, con una textura bien definida. En esa textura nace la tensión dialéctica del idiota y la inteligencia:

También no sé porque me tiene todos por idiota, y, efectivamente, a veces me pongo tan enfermo, que parezco idiota; pero ¿Cómo he de ser idiota ahora que ya comprendo que me tienen por idiota? Voy y me digo: *A mí me tienen por idiota, y, sin embargo, yo soy inteligente, sólo que ellos no alcanzan a verlo.*” (Dostoievski, 1949, p. 527).

Esta textura de la idiotez es de corte trascendente, en tanto está formulada en la dialéctica de lo que es y lo que no. Es una duda que asalta al príncipe y tiene todas las condiciones de una pregunta afirmativa, pero su consistencia está más formulada en la nada.¹¹⁶ La invisibilidad de la inteligencia no la afirma; por el contrario la hace parte de la representación. Es una forma de pensar en que se es y no se puede ser, todavía no existe el medio, el entreacto.

Se puede ser enfermo e inteligente, una de las dos, no las dos; entonces, es cuando la trascendencia de la enfermedad se hace más violenta y es apertura a la eternización del ataque: “Si en aquel segundo, es decir, en aquel último momento consciente anterior al ataque, tenía tiempo para decidirse de un modo claro y lúcido: “¡Sí, por ese momento daría yo toda la vida!, era indudable que aquel momento para él valía la vida entera” (Dostoievski, 1949, p. 633).

La línea de trascendencia la marca la dialéctica y la representación. Las vida se tensiona de forma negativa hasta el punto de volverse una representación de lo que puede ser: Inteligente, sólo que los demás no pueden verlo; el idiota está en la

¹¹⁵ “Por lo visto, al príncipe lo presentaban como algo raro (y que aprovechaban todos como un recurso para salir de aquella situación falsa), y poco menos que se lo metían por los ojos a Nastasia Filíppovna; el príncipe oyó con toda claridad la palabra idiota murmurada a sus espaldas, al parecer, por Ferdischenko, como dándole explicaciones a Nastasia Filíppovna” (Dostoievski, 1949, p. 548). Esta vergüenza de todo lo viviente es una fuerza que se robustece cuando la virtud y la fatalidad conforman una bina. La fatalidad es un efecto del exceso de virtud: “Yo amo a quien no quiere tener demasiadas virtudes. Una virtud es más virtud que dos porque es un nudo más fuerte del que se cuelga la fatalidad” (Nietzsche, 1979, p. 37).

¹¹⁶ Es una nada de renuncia: “...El momento en que el hombre después de haber medido la vanidad de su esfuerzo por reemplazar a Dios, preferiría no querer nada en absoluto, antes de querer la nada.” (Deleuze, 2000, p. 60).

torre de marfil; se vuelve sobre el instante que provoca la enfermedad y en él ve con la claridad de la luz apolínea.¹¹⁷

Este instante es una suerte de iluminación, es un momento que proyecta lo que es, lo que fue y lo que será; pero aleja al príncipe del infierno, de la tragedia, el instante se convierte en un elixir superior que sana y articula lo que está desajustado; articula por medio de la unidad primordial, pero sin fuerza y sin exuberancia: violencia y eficacia de la línea de trascendencia. El príncipe se mueve en esta línea y sufre del mismo modo en el cual vive, no sufre de otro modo, la representación y la fuerza dialéctica le hacen un territorio romántico; él se para en esa línea y teje los instantes que pueden hacer la vida más soportable, más llevadera: nihilismo robusto sin salud, sin firmeza.

Esta resignación marca las líneas rectas de un nihilismo que se proyecta a sí mismo como la salida de la enfermedad en la enfermedad. “Ahora la bruma se aclaraba, el demonio se iba, la duda se desvanecía, en su corazón había alborozo” (Dostoievski, 1949, p. 635). La luz es una de las condiciones de la trascendencia. Por medio de la luz, el idiota logra salir de la enfermedad y territorializarse en la línea de trascendencia con más vigor.

El problema es que dicho estado de salud es una fuerza reactiva que funciona capturando la fuerza afirmativa. La violencia de esta salud reactiva consiste en poder potenciarse al futuro y proyectarse con la luz de la imagen: la salud esperada que nunca llegará, pero que se añora. En esta búsqueda de la salud, del equilibrio, el cuerpo se doblega y se domestica la potencia para poner en funcionamiento los recursos de renovación. Entonces, se busca refugio en el tratamiento, en la cura a la enfermedad: es un debilitamiento de la fuerza trágica.¹¹⁸

Pero de que aquello era realmente belleza y visión divina, de que aquello era, efectivamente, la suprema síntesis de la vida, de eso no podía él dudar, no siquiera admitir la duda. “¿No se apoderaba de él en aquellos instantes una lucidez parecida a la del haschich, el opio o el alcohol, que aniquilaba el

¹¹⁷ “Hay alturas del alma en las que la tragedia misma deja de parecer trágica, y toda la miseria del mundo reducida a una especie de unidad, ¿Quién se atrevería a decidir si su aspecto forzara necesariamente a la piedad y por ésta a una duplicación de la miseria?” (Nietzsche, 1967, p. 479).

¹¹⁸ Y precisamente esa ausencia de todo reposo, esa necesidad de pensar, ese impulso demoníaco de seguir adelante, es lo que da a esa existencia única, una fuerza trágica, inaudita, y un sabor seductor de obra de arte, porque nada hay en ella de profesional o de burgués. Nietzsche está maldito, está condenado a pensar continuamente, como el cazador de la leyenda está condenado a cazar eternamente; lo que era un placer se convierte en un tormento, en un pesar, y su aliento tiene el ritmo y el fuego de una pieza de casa acosada; su alma tiene los ardores y las depresiones de un hombre sin reposo, que nunca puede estar satisfecho. (Zweig, 1951, p.74-75).

razonamiento y excluía el juicio anormal e irreal? De esto podía juzgar él, ya restablecido, al final del estado morbosos”. (Dostoievski, 1949, p. 632).

Este estado morbosos de optimismo dramático le brinda la posibilidad al idiota de hacer su vida más llevadera; pero siempre instalado en la representación, en las imágenes momentáneas y proyectadas hacia el futuro. Esta posibilidad romántica está soportada en la superación. El mal de la vida se supera y se reemplaza por la potencia de la imagen, de la belleza. Entonces, del mal de la vida surge lo bello, lo hermoso; pero no lo trágico.

La emergencia de lo bello es una condición de lo dramático. Como está sostenida en la luz de la representación, surge dándole eternidad al instante, de tal suerte que se forja una existencia por fuera de la vida. Cuando la representación se superpone a la vida se le exige a esta que adopte las formas de la representación. La vida deja de ser vida y se proyecta por medio del sentido de lo bello, de lo hermoso, de lo bueno, en últimas, de la virtud.

En este debilitamiento de la vida, surge la pesadez de la misma. ¿En qué consiste tal pesadez? La vida se vuelve el sí del asno, soporta, aguanta; no existe un apetito por nada; se vive sin hambre. En este sentido: ¿cómo se puede pensar al príncipe sin apetito, aun cuando es un hombre hambriento? El príncipe es un idiota enfermo y un hombre sin hambre. Es un príncipe: ¿de qué?

Resulta curioso pensar que su linaje está muriendo; además, su postura no es la de un príncipe, carece de ambiciones, no tiene hambre. Su aspecto es el de un hombre sin grandes logros, sin una gran inteligencia. No es un hombre cultivado, su cultura no excede la experiencia y no es que esta sea su singularidad; esta es su condición.¹¹⁹

El príncipe es un hombre pobre; sin pretensiones, sin autoridad, sin afán de conquista, no tiene dinero (a pesar de la herencia que posee, él no le da valor al dinero), no tiene ambiciones en su existencia; de ahí que sea inclasificable. Los que le rodean no saben cómo tratarle, cómo hablarle, cómo ayudarlo. En este sentido, la palabra príncipe es una designación que implica pensar en la figura de un príncipe, las prácticas de un príncipe, en el sentido del enunciado príncipe con todo y lo que ello implica: el manejo que tiene de la cultura, del discurso. Pero el príncipe idiota no tiene estas condiciones, es un personaje que establece una línea de diferencia que lo diferencia de la designación. El príncipe está enfermo

¹¹⁹ El príncipe encontrase con una muchacha, la servidumbre de Nastasia Filípovna componíase siempre de mujeres, y con gran admiración de su parte, atendió su ruego de que le anunciase sin la menor perplejidad. Ni sus sucios zapatos, ni su ancho sombrero, ni su capote sin mangas ni su azorado aspecto, la indujeron a la menor vacilación. Despójese del capote, invitólo a aguardar en el recibimiento e inmediatamente fue a anunciarlo. (Dostoievski, 1949, p. 570).

pero no se ve enfermo, sólo si se presenta un ataque; sin proponérselo busca aceptación y reconocimiento, pero siempre está mirando en distintas direcciones; existe en la impotencia de la vida, en su mal; y esta aceptación es una afirmación vuelta ironía: “- ¡Oh, no tiene por qué pedir perdón! No, yo sé que no tengo talento, ni aptitud alguna, sino todo lo contrario, porque soy un enfermo y no he aprendido nada como es debido. Por lo que al pan se refiere, yo creo...” (Dostoievski, 1949, p. 492).

-¿Cómo? ¿A darse a conocer?- pregunto asombrado y suspicaz el criado-. ¿No había usted dicho que venía para un asunto?

- ¡Oh, casi no se trata de ningún asunto! Es decir, si usted quiere, si se trata de un asunto, de pedir solamente un concejo; pero yo he venido principalmente para presentarme porque soy el príncipe Mischkin, y la generala Yepanchina es también la última princesa Mischkin, y fuera de nosotros no hay ya más mischkines. (Dostoievski, 1967, p. 487).

La razón por la cual el príncipe Mischkin es príncipe no es clara; es más, la razón no es suficiente, es un príncipe pobre y poco elocuente para ser príncipe; no tiene las facultades económicas de un príncipe y viene buscando a una pariente lejana para que le ayude. No es un príncipe en el sentido estricto de la palabra; no vive como un príncipe; más bien es un príncipe que se metamorfosea a lo largo de la novela. Se metamorfosea en los trayectos, entre las calles, entre la locura y la cordura, entre el sufrimiento¹²⁰ y la felicidad.

¿Cómo funciona esta metamorfosis? *Yo he sido feliz de otro modo*, afirma el príncipe, pero este otro modo es una añoranza, no se trata de otro modo diferente, es otro modo raro, es otro modo que no se ha desarrollado en él; es una metamorfosis. (Dostoievski, 1967, p. 520). Una metamorfosis no es un cambio, tampoco una transformación¹²¹. En una metamorfosis se deja de ser en la espuma de la vida; por eso una metamorfosis es extraña, esto no implica que esté llena de secretos y enigmas que se deben descubrir; más bien es una rareza excepcional, se deja de ser lo que es, y en los pliegues de esta metamorfosis la fuerza se afecta a sí misma y deviene.

El príncipe sufre una metamorfosis que él no logra soportar, ni su cuerpo ni su espíritu están condicionados para dejarla fluir; de ser así, serían estímulos los que chocan contra su vida, contra su interioridad. El príncipe no está preparado para

¹²⁰ “En la calle se aprende lo que son realmente los seres humanos; de otro modo, o más adelante, uno los inventa. Lo que no está en medio de la calle es falso, derivado, es decir, literatura.” (Miller, 1964, p. 31).

¹²¹ La metamorfosis es la emergencia de algo nuevo, se deja de ser para ser otro: “Nadie es pues responsable de una emergencia, nadie puede vanagloriarse; ésta se produce siempre en el intersticio” (Foucault, 1988, p. 5).

un ataque, no está preparado para sufrir, no tiene valores guerreros; por el contrario, se ha vuelto un romántico de la salud que se pierde; no tiene grandes pretensiones; si las circunstancias lo piden, niega sus deseos¹²²; siempre dice la verdad, por eso es tomado como un idiota, es impertinente, es ingenuo, por eso es tomado como un hombre que carece de ingenio. Entonces: ¿qué clase de metamorfosis es la del príncipe?

El príncipe siempre dice la verdad, eso le hace ver como un hombre que carece de perspicacia, de ingenio. El príncipe dice la verdad no porque sea un amante de ella. La verdad es un enunciado que él dice porque está ubicado fuera de alguna condición moral, cuestión para los demás relacionada con lo extraño, lo raro: "...Los únicos que dicen la verdad son aquellos que carecen de ingenio" (Dostoievski, 1967, p. 571). En el caso del príncipe, decir la verdad no es solo exponerse, ni dejar al descubierto sentimientos y emociones; la cuestión no es de lectura de las situaciones: el príncipe dice la verdad en función de su ingenuidad, y porque él habla situado fuera de la condición moral que acepta la mentira. Este acto implica que le enjuicien con facilidad.

Este no es un problema de semejanza en el cual el príncipe define el mundo que le rodea como parte íntegra de sí, en tanto el mundo contiene un principio de identidad que se establece entre el hombre y las cosas, condicionado por una suerte de regla o precepto armónico entre lo que se es y lo que se espera que el mundo sea. Por el contrario, el príncipe no espera nada de aquellos que le rodean, ni que asienten lo que dice, ni que le contradigan: por eso dice la verdad.

- Príncipe – dijo en voz tajante, de pronto y encarándose con él sin moverse, Nastasia Filíppovna -. Aquí tiene a estos viejos amigos míos, que, tanto el general como Afanasii Ivánovich, están empeñados en casarme. ¿Quiere usted decirme qué piensa de ello? ¿Debo casarme o no? Lo que usted diga, eso haré .Afanasii Ivanovich se puso pálido; el general se quedó hipnotizado, todos alzaron la vista y tendieron la cabeza. Gania se quedó rígido en su sitio.
- Pero ¿Con..., con quién?-inquirió el príncipe con voz desfalleciente.
- Pues con Gavriila Ardaliónovich- continuó Nastasia Filíppovna con la misma voz que antes, dura, firme y clara. siguieron algunos segundos de silencio; el príncipe parecía esforzarse en vano por hablar, cual si un peso terrible gravitase sobre su pecho.
- ¡No..., no!... ¡no se case usted!
- balbució, por fin, y respiró penosamente. (Dostoievski, 1949, p. 583).

¹²² "Yo quería decir..., yo quería decir... -balbució el príncipe -, yo sólo quería explicarle a Aglaya Ivanovna... tener el honor de explicarle, que yo no tenía en absoluto la intención... de honrarme pidiendo su mano... nunca... ¡yo no tengo de nada de esto culpa ninguna; por Dios, que no la tengo Aglaya Ivanovna! Yo nunca quise, jamás se me ocurrió, nunca pensé tal cosa; usted misma lo está viendo; este usted segura." (Dostoievski, 1949, p. 714).

Cuando el príncipe dice la verdad, se debate entre fuerzas dialécticas, entre opuestos que se encuentran luchando para dominarse uno al otro, esa es la intensidad de la verdad del príncipe; no esclarece el sentido de la verdad, ni tiende a la potenciación de la verdad; es una verdad que emerge y deja una estela de sin lugares que sólo afirman una idea: hay que ser idiota para actuar de esa forma y para pensar el mundo de esa forma, la idiotez se afianza cada vez más y el príncipe no es el causante de ello.

-Yo nada se, Nastasia Filíppovna; yo nada he visto; usted tiene razón; pero yo... yo..., yo considero que usted es quien me hace a mí un honor, y no yo a usted. Yo no soy nada; pero usted ha sufrido, y de ese infierno ha salido pura, y eso es mucho. Además ¿por qué se avergüenza usted y quiere irse con Rogochin? Eso es un delirio... usted al señor Totski le ha dado setenta y cinco mil rublos y dice usted que todo cuanto hay aquí lo abandona, y eso aquí no hay quien lo haga. Yo a usted Nastasia Filíppovna, la amo. Yo me muero por usted, Nastasia Filíppovna. Yo a nadie le consiento que diga de usted una palabra, Nastasia Filíppovna...si soy pobre trabajaré. (Dostoievski, 1949, p. 590).

Decir la verdad afianza la idiotez, esta es sinónimo de ingenuidad situado entre las líneas de fuerza de los hombres prácticos¹²³, en las cuales no se dice la verdad por miedo a la exposición. La regla es simple: no se dice lo que se piensa, no se comunica. Ese es el problema del príncipe, dice lo que piensa, lo que siente y no lo hace por un sentimiento de sinceridad para consigo mismo y para con los otros; lo hace porque habla como piensa, por eso es un idiota.

Hay algo de excéntrico en ello, así es como le consideran los demás. La excentricidad del príncipe, más allá de ser una condición que se sitúa en lo externo y en lo evidente¹²⁴ funciona cuando el príncipe, con su sinceridad extrema, trasgrede los límites de los otros. Lo excéntrico del príncipe no se encuentra en función de la urgencia *ser príncipe* de nada, tampoco en el hecho de hacer valer, en muchas situaciones, el nombre de un linaje extinto. La excentricidad del príncipe consiste en decir lo que piensa sin medir las consecuencias, sin calcular

¹²³ ¿Qué características tiene este hombre práctico? El hombre practico en la novela no dice la verdad, ya que este hecho impide la realización de la vida en los términos de felicidad y tranquilidad; la actividad y la practicidad: "Efectivamente, hasta nuestras niñeras consideran eso de ser general como el símbolo de la felicidad rusa; así que puede decirse que es ese el idea del nuestro pueblo se forma de una felicidad placida, cumplida. Y desde luego, después de haber salido bien de un examen y de haber servido treintaicinco años al estado...,Cuál de entre nosotros no podría llegar, por último, a ser general y tener ahorrada cierta cantidad en el banco? De este modo el hombre ruso, casi sin ningún esfuerzo, ha alcanzado la noción del hombre activo y práctico. (Dostoievski, 1949, p. 702).

¹²⁴ "Gracias, príncipe; gracias excéntrico amigo, por la grata velada que a todos nos has proporcionado. Ahora estoy segura de que estarás contento, pues has logrado complicarnos a todos con tus extravagancias... ¡Basta, amigo mío, y gracias por habernos proporcionado ocasión de conocerte bien! (Dostoievski, 1949, p. 685).

las situaciones. El príncipe no puede mediar entre lo que piensa y las situaciones que vive, y no es que su sinceridad raye en la prepotencia; por el contrario, su sinceridad no le ennoblece, no le trae ningún beneficio; más bien, trae consigo muchos problemas.

De ahí, que el príncipe escuche y lo haga bien (Dostoievski, 1967). Escucha paciente y atentamente. Su escucha no está pensada en el dejar que algo vuelva a hablar,¹²⁵ ni en reconocer en lo otro lo propio. La escucha del príncipe es espontánea y determina la emergencia de una respuesta excéntrica, de una respuesta que deja a los otros sin lugar, a él mismo en el no lugar.¹²⁶ Por ello, el príncipe se piensa como personaje y no como protagonista. El personaje es excéntrico, estrafalario; mientras que el protagonista es mesurado, proporcionando en los actos, mide las consecuencias de las acciones.

Cuando se menciona el concepto de personaje se plantea una pregunta: ¿Por qué pensar el personaje y no el protagonista? Para Foucault, el personaje tiene que ver con un acontecimiento único. En efecto, el personaje es el cómico, el estrafalario, el trágico, el dramático; puede ser todos, mientras que el protagonista está cargado de significaciones que le definen como protagonista: maneras bien delimitadas de la forma en la cual se asume la vida; en últimas, el problema de la representación: “Y he aquí, tras Zaratustra, el regreso de la filosofía teatro, no teatro cargado de significaciones. Sino de la filosofía convertida en escena, personajes, signos, repetición de un acontecimiento único que no se repite jamás” (Foucault, 1999, p. 326).

Por esta razón, el personaje del príncipe cobra sentido en las líneas de fuerza en las cuales se encuentra situado. Más allá de la incomodidad a la que se ve sujetos, el problema radica en la incapacidad para acomodarse a las situaciones; estas líneas de fuerza se mueven, de tal suerte que en su movimiento el príncipe y algunos personajes no encuentran lugar, y después de buscarlo, de pensarlo, y de no encontrarlo comienzan a vivir en el no lugar, no en su ausencia, en sus relieves: una vez Rogochin y sus amigos llegan a la casa de Nastasia Filíppovna,

¹²⁵ Esta es la misión de la hermenéutica, según lo señala Gadamer en su texto *estética y hermenéutica*. Cabe resaltar que se menciona esta referencia en sentido estrictamente metodológico, porque la investigación no se piensa en estos términos.

¹²⁶ Estando con las Yepanchinas, el príncipe cuenta la anécdota de un conocido suyo que estaba en la cárcel condenado a muerte. **(Situación en la que estuvo el mismo Dostoievski)** La anécdota consiste en que este hombre está frente al pelotón de fusilamiento y piensa en la vida, en su exuberancia, en la voluptuosidad de los instantes, y cuando está más convencido de vivir, cuando la alegría de la vida invade su espíritu, aunque es inevitable la muerte se hace la siguiente pregunta: “¿Y si no tuviese que morir? ¿Y si volviese a la vida? ¡Qué eternidad! ¡Y todo eso sería mío! Entonces yo cada minuto lo convertiría en un siglo, no perdería nada, a cada minuto le pediría cuenta, no gastaría ni uno sólo en vano. Decía que ese pensamiento llegó a inspirarle tal rabia, finalmente que lo único que quería era que cuanto antes lo fusilasen” (Dostoievski, 1949, p. 516). Una vez el príncipe acaba de contar la historia Aglaya le pregunta cuál es la intención de contar esa historia y el príncipe responde: “ninguna..., porque se me vino a la memoria, por hablar.” (Dostoievski, 1949, p. 516).

los invitados de ésta quedan en una suerte de estupefacción que no es producida por el miedo a la clase de personas que ingresaran a la casa, ni por su aspecto desaliñado; el miedo es a perder el lugar frente a Nastasia Filíppovna, y lo que resulta de ellos es que todos quedan sin lugar físico(en la sala todos quedan apiñados) y existencial (el territorio que se había ganado a través de la risa producida por las confesiones y la actitud del príncipe con Nastasia Filipovna) desaparece porque existe una urgencia de vivir diferente. (Dostoievski, 1949).

Cabe resaltar que esta postura de incomodidad frente al mundo, frente a la vida, denota un principio de romanticismo muy activo en el príncipe, principio que por cierto deja de ser cuando las líneas de fuerza provisionales que tejen la vida se desajustan y emergen unas nuevas, más vigorosas, más fuertes, lo que no implica perdurables. “ocurre también que la fuerza lucha contra sí misma; y no solamente en la ebriedad de un exceso que le permite dividirse, sino también en el momento que se debilita.” (Foucault, 1988, p. 5).

Estas líneas de poder que dibujan trazos resultan pensables en los caprichos de Nastasia Filíppovna, éstas logran “Hacer nacer un dibujo que es a la vez uno y único” (Foucault, 1999, p. 135), como lo expresa Foucault en la introducción a Rousseau de 1962. Estos caprichos son líneas de fuerza que traspasan los espacios, sus intensidades y hasta sus dramas: “En sus caprichos era Natasia Filíppovna siempre irascible e implacable, en cuanto se decía a manifestarlos, aunque se tratase de los antojos más voluntariosos y más inútiles para ella.” (Dostoievski, 1949, p. 575).

El príncipe no escucha para comprender: “El príncipe lo escuchaba, y estuvo rato sin comprender palabra” (Dostoievski, 1967, p. 706-707); escucha porque de esa forma intenta acomodarse a las situaciones de una forma rápida y eficiente; cuando el príncipe interviene en las situaciones, en las conversaciones, los enunciados que produce logran causar más incomodidad, crean una atmosfera de perplejidad total. Si bien, las escenas en las que el personaje se mueve tienen una condición en la ausencia de un lugar cómodo, en el cual ubicarse; las intervenciones que hace generan más incomodidad. Entonces, cuando trata de acomodarse al mundo, y logra hacerlo parcialmente, se produce un nuevo desajuste, cuando pasa algo. Es una suerte de comodidad parcial; el príncipe llega a lugares donde se mueven unas líneas existenciales extrañas y unas líneas de poder que dibujan trazos por los que la vida emerge intempestivamente. El príncipe se acomoda a estas líneas, sobre su espuma y, cuando mueve su fuerza, sale de la espuma y queda en un sin lugar donde comienza a vivir por fuera del drama.

Esta salida no garantiza la afirmación, pero ubica al príncipe por fuera de la línea dramática y lo deja en un lugar distinto, no afirmativo, pero ciertamente diferente al que ubica cuando se considera culpable. Basta con pensar la acusación que hace Burdovskii al príncipe cuando hace leer en público un documento que indica una suerte de despilfarro de dinero que ha llevado a término el príncipe en suiza. A

éste se le acusa de mal gastar 10.000 rublos en el tratamiento de la idiotez en suiza; la intención de Burdovskii es convencer a los asistentes del despilfarro y, de paso, comunicar que es el hijo del protector del príncipe (razón por la cual tiene derechos económicos); por lo tanto, él también tenía derecho al dinero que el príncipe malgastaba. El príncipe acepta su culpabilidad y termina argumentando que le dará 10.000 rublos, pero enuncia enfáticamente que ese dinero lo tenía destinado para la construcción de una escuela. (Dostoievski, 1949). Este tipo de salidas del territorio de la culpa no logran ser afirmativas, pero sí posibilitan en el príncipe una postura distinta frente al mundo. Una postura que no le define como alguien perspicaz, esto sería adaptarse a la línea dialéctica, en este caso representada por los que le rodea, cuyo sentido radica en ser perspicaz. Se trata más bien de salir de las líneas definidas por la fuerza reactiva entre la violencia de éstas, es decir, dejando a los otros sin lugar, cuando se comunica lo que se piensa, lo impensable para los demás; lo que sólo puede pensar y decir un idiota.

Aunque esta salida no deja al príncipe en un lugar diferente al de la línea dramática, sí posibilita una salida en el plano de semejanza. Esta salida de los espacios del drama no garantiza la afirmación de la vida, es una salida en falso que provoca en el príncipe la producción de enunciados nobles, cargados de amor, de comprensión, y cargados de valores superiores a la vida, que por momentos la inundan, y cuando se van dejan ausencia, vacío, la sensación de algo que falta; un valor supremo, un valor más alto¹²⁷.

El príncipe empezó a sentir, finalmente, no lástima, sino algo así como remordimientos de conciencia, hasta se le ocurrió la idea: “¿No sería posible hacer algo de este hombre mediante un buen influjo?” Su influjo personal estimábalo él, por ciertas razones, altamente inútil, no por humildad, sino por su modo propio de ver las cosas. (Dostoievski, 1967, p. 691).

De ahí la marcada tendencia del príncipe al amor por los otros, en tanto comprensión, humildad, lástima. Estos episodios posibilitan un fin noble para la

¹²⁷ En la lectura que Deleuze hace del nihilismo, en su tercera fase se menciona el ideal ascético: en éste la vida se juzga con valores superiores a ella, valores piadosos que debilitan su fuerza. (Deleuze, 2000). Es posible pensar que esta fuerza también recae sobre el cuerpo, su fuerza trascendente ataca el cuerpo, lo subyuga. Foucault señala en su texto *El cuidado de la verdad* entrevista dada en 1984, a propósito de la antigüedad un problema respecto del debilitamiento de la vida: En la antigüedad, la gente estaba muy atenta a los elementos de la conducta, a la vez que querían que todos les prestasen atención. Así, el acto sexual mismo, su morfología, la manera en la que se busca y en que se obtiene su placer, el *objeto* del deseo, en general, no parecen haber constituido un problema teórico muy importante en la antigüedad. En cambio, el objeto de preocupación era la intensidad de la actividad sexual, su ritmo, el momento elegido; también lo era el papel activo o pasivo que se desempeñaba en la relación. Se encontrarán así mil detalles sobre los actos sexuales relacionados con las estaciones, con las horas del día, con el momento del reposo y del ejercicio o, incluso, sobre la manera en que un muchacho debe conducirse para tener una buena reputación; pero no se hallarán esos catálogos de actos permitidos o prohibidos que serán tan importantes en la acción pastoral cristiana. (Foucault, 1999, p. 374).

vida, pero el episodio pasa y deja vacío, una cadena de lamentos por el noble bien que se pierde. Por ello, el príncipe, aparte de comunicar lo que piensa, se ha hecho fama de hombre al que se le engaña con facilidad.

Ya sé, señores, que a mí, me tienen muchos por idiota, y de ese número es Chebárov; que tengo fama de hombre al que se le puede sacar fácilmente el dinero, y él me quiere ahora engañar, poniendo a contribución mis sentimientos hacia Pávlichev. Pero lo principal ¡jóiganme ustedes, señores; déjenme hablar hasta el fin!- es que ha podido comprobarse que ya el señor Burdovski no es hijo de Pávlichev. (Dostoievski, 1949, p. 667).

Esta fama tiene sentido cuando se piensa al príncipe en relación a su extrema ingenuidad. Es un hombre ingenuo para los otros porque cree en los demás, cree en valores superiores a él; por eso, cuando pasa la excitación compasiva por los otros, se repliega a la interioridad y se vuelve nihilista: se culpa. (Dostoievski, 1967). El príncipe es culpable cuando ya no puede perseguir un bien supremo, cuando ya no se puede ejecutar con limpieza una noble acción; cuando el príncipe se da cuenta que la velocidad de la vida es diferente a la velocidad de lo que se anhela de la vida, entra en una fase de incompreensión, de nihilismo pleno, se vuelve pesimista y el amor que le conectaba con el hombre se diluye. En este estado, su afirmación es el *sí* del asno, se confronta a sí mismo, a los demás; la compasión y el amor del que era presa se vuelve todo lo contrario; es el hombre del resentimiento y toca fondo cuando hace uso de la fuerza reactiva, cuando intenta defenderse de los ataques del mundo por medio de la perspicacia.

Esta defensa indica que ha llegado al punto de una moralidad con un cierto valor; es el nihilista que defiende la verdad sin hacer uso de la verdad; culpando a Burdovski, culpándolo por el estancamiento de su bondad en función de sus tretas para sacarle dinero. Lo culpa porque él ha comenzado a pensar y a vivir en la caridad. Es la defensa del asno, es un *sí*, que enuncia: *tú también eres idiota*.¹²⁸ Tú también eres culpable, ese el enunciado del príncipe, y emerge de su fuerza pesimista; ya está en un lugar distinto, ya no quiere ser más un idiota, quiere renunciar a su condición, pero haciendo alarde de su generosidad, de su perspicacia. La salida a la idiotez, por la cual opta, es formal. Ya no quiere que le llamen idiota y las condiciones que crea para esta salida son dialécticas que también y extrañas a su forma de vivir el mundo.¹²⁹ El príncipe quiere ver su

¹²⁸ El príncipe plantea el donativo de los 10.000 rublos para exteriorizar la culpa y para darle a entender a Burdovski que su intento de obtener dinero ha resultado ser una idiotez. (Dostoievski, 1949).

¹²⁹ Cuando el príncipe plantea que con los 10.000 rublos que está solicitando Burdovskii iba a construir una escuela, comenzó a pensar en lo ruin y falso de su enunciado: " Poco había acabado de tomar asiento, cuando ya una contrición ardiente laceró el corazón, además de haber ofendido a Burdovskii al atribuirle en público la misma enfermedad que a él se había curado en Suiza; además de eso, su ofrecimiento de los 10.000 rublos, en de fundar con ellos una escuela, habialo formulado, a juicio suyo, de un modo burdo e

idiotez en otros; esa es una forma de culpa y la manera de ejecutarla le repudia hasta el punto de negarse, de desconocerse a sí mismo. La fuerza del pesimismo presiona al príncipe y se apodera generando una confusión que va formando una constante en la fisonomía del príncipe: la del hombre del resentimiento.

El hombre del resentimiento está enfermo, es un romántico enfermo; ha experimentado las formas del dolor, y lo ha hecho dramáticamente. El príncipe es un idiota enfermo, los ataques lo llevan al infierno y sale de él: ¿En qué forma lo hace? Esta salida no implica un salto a otra orilla, es una salida en las mismas condiciones del dolor, del sufrimiento. Dado que esta salida se sitúa en la misma línea de fuerza del sufrimiento, el resultado es el hombre del resentimiento dramático en el que la vida es extensión del dolor, del sufrimiento. Como no se sale del dolor romántico, todo movimiento, toda acción, todo ímpetu, toda afirmación se convierte dialécticamente en una negación, en una sublimación del dolor: orgullo a través del dolor, el estadio más alto de la fuerza reactiva. Solo se puede vivir en tanto se sufre, solo se puede crear por medio del sufrimiento. Es la fuerza del doliente, comienzo de la violenta fuerza pesimista y optimista.

El hombre del resentimiento es de extremos dialecticos. Es presa del pesimismo de la negación y del optimismo, de la compasión. Puede negar el mundo con el veneno del enunciado enfermo, y puede reconciliarse con el mundo. ¿Qué ocurre después de estos episodios pesimistas y optimistas? El príncipe queda sumido en el silencio. “Y es que para él el silencio es el significativo monótono del complot, para los conjurados es el unánime significado de la víctima” (Foucault, 1999, p. 142). El silencio del príncipe carece de principio, de comienzo. No inicia de una forma determinada en un momento determinado. Es un silencio de temporadas. Las temporadas silenciosas tienen el ornamento de la fuerza reactiva, del debilitamiento de la vida. El enunciado que provoca la enfermedad tiene dolor, amargura, pesimismo. Es un enunciado corrosivo, que llena el presente de salitre, de origen, es el hombre que reconciliado con el mundo quiere morir. (Deleuze 2000)

Sé que yo... soy un enfermo por naturaleza. He estado enfermo 24 años, desde que nací hasta los veinticuatro años. Considérenme ahora ustedes como un enfermo. Voy a retirarme enseguida, ahora mismo, tengan la seguridad, no me pongo colorado porque sería extraño ruborizarse por eso, ¿No es verdad?; pero en la sociedad estoy de sobra. (Dostoievski, 1949, p. 713).

Es como si en la existencia del príncipe se diera un choque de fuerzas de una naturaleza tan trascendente, que el resultado es de la misma naturaleza. El príncipe entra en silencio sepulcral cuando se aproxima al mundo y este resulta

imprudente, como un donativo, y precisamente por haberlo hecho en presencia de extraños.” (Dostoievski, 1949, p. 668).

ser extraño; cuando se topa con las relaciones propias de este, entra en una fase de decepción tal que el silencio es una opción.

El silencio que le saca de la vida, le hace estar en el mundo con hastío; es un debilitamiento del cuerpo, el rigor del choque entre el hecho de sentirse extranjero en el mundo y las condiciones de la vida. El príncipe se vuelve un autómata del movimiento, su cuerpo está ausente de todo ardor. Su cuerpo carga con el peso de la enfermedad, del fracaso, de la impotencia.¹³⁰ Así, el silencio y la pesadez del cuerpo, traen una notificación¹³¹. El príncipe es un idiota, un idiota enfermo, el cuerpo tiene que sufrir ese rigor y lo expresa con silencios prolongados, con risas nerviosas. El cuerpo del príncipe sufre, esto se debe a su procedencia, una mala alimentación, mala respiración, un fallo de los progenitores. (Foucault, 1988)

El príncipe pareció sorprenderse de que lo interpelasen; reflexionó, aunque es posible que no comprendiese del todo, y no contestó nada; pero al ver que ella y todos se reían, abrió de pronto la boca y rompió a reír él también. Arreciaron las risas a su alrededor; el oficial, que parecía hombre muy alegre sencillamente se retorció de risa. Aglaya, de pronto colérica, murmuró para sí: ¡idiota! (Dostoievski, 1949, p. 717).

La notificación es clara ¿Por qué reír? Esta pregunta es un síntoma peligroso: el cuerpo ya está cargado, no se puede salir de su rigidez, y cuando intenta salir, la notificación vuelve sobre él: tú eres un cuerpo idiota, un cuerpo enfermo, pesado como el plomo. “Pero cosa enfermiza es para ellos el cuerpo: y con gusto escaparían de él. Por eso escuchan a los predicadores de la muerte, y ellos

¹³⁰ El cuerpo del príncipe no sólo se piensa en relación con el sufrimiento y con el dolor, también se piensa en función de lo que el príncipe es, de su origen, de su procedencia:

En fin, la procedencia se enraíza en el cuerpo, se inscribe en el sistema nervioso, en el aparato digestivo. Mala respiración, mala alimentación, cuerpo débil y abatido respecto al cual los progenitores están cometiendo errores ; cuando los padres cambian los efectos por la causa creen en la realidad del más allá o plantean el valor de lo eterno, es el cuerpo de los niños quien sufrirá las consecuencias” (Foucault, 1988, p. 4).

¹³¹ En el texto *Introducción a Rousseau de 1962* Foucault plantea el problema de la notificación en función del devenir escritor de Rousseau. Para el francés las líneas que componen la vida de Rousseau están en un devenir constante: criminal, francés, autor de libros. Estas líneas se entrecruzan y, aunque Foucault sostiene que el autor ha desaparecido como productor de obras (Foucault, 1999), lo importante de estas líneas entrecruzadas es el espacio que está en la mitad, en su devenir.

Se le notifica que no es el autor de sus libros; se le notifica que, diga lo que diga, sus palabras serán deformadas; se le notifica que su palabra no le pertenece, que se sofocará su voz; no podrá hacer oír ninguna palabra de justificación; que sus manuscritos le serán arrebatados; que no encontrará para escribir ninguna tinta legible, sino *agua ligeramente teñida*; que la posteridad no conocerá de él ni su rostro real ni su corazón verdadero; que no podrá transmitir nada de lo que ha querido decir a las generaciones futuras ; y que incluso le interesa más callarse ya que no tiene la palabra. Y se le notifica ese silencio del modo más pesante y más imperioso mediante las aparentes bondades que tiene con él. ¿Qué tiene que decir, cuando se le ofrece una fiesta, y secretamente se le hace caridad a Teresa? ¿Qué tiene que decir puesto que no se denuncian sus vicios, se silencian sus crímenes y ni siquiera se habla de los que ha confesado? ¿Contra qué podría reclamar si nuestros señores le dejan *vivir e incluso agradablemente, en la medida de lo posible para un malvado, sin obrar mal*? ¿Qué tiene que decir si nos callamos? (Foucault, 1999, p. 142).

mismos predicán trasmundos” (Nietzsche, 1979, p. 59). La cuestión no es pensar al príncipe como un personaje sobre el cual recae la notificación de la víctima. Este trabajo está lejos de ello, en tanto piensa al príncipe como un hombre situado entre líneas de fuerza. Al príncipe se le notifica que es idiota, enfermo; y esta es una línea de fuerza trascendente. La notificación es moral y física, es una notificación que recae sobre la existencia, sobre el modo de ser, de estar en el mundo. El cuerpo del príncipe sufre el rigor del enunciado que le notifica, sufre su condición trascendente. Entonces, el problema es la reducción de la fuerza activa que tiene el cuerpo, la vida en general.

La emergencia se produce en un determinado estado de fuerzas. El análisis de la *Entstehung* debe mostrar el juego, la manera como luchan unas con otras, o el combate que realizan contra las circunstancias adversas, o aún más, la tentativa que hacen – dividiéndose entre ellas mismas – para escapar a la degeneración y revigorizarse a partir de su propio debilitamiento. (Foucault, 1988, p. 4).

En el sentido de las fuerzas, el plano de trascendencia debilita la vida y el cuerpo del príncipe: ¿Cómo funciona esta fuerza? Inicialmente, el plano de trascendencia está compuesto por la enfermedad; ella hace del príncipe un hombre débil y reactivo. En este sentido, la forma más efectiva que esta fuerza tiene para operar es una suerte de sentimiento de compasión para con el enfermo.¹³² El vigor reactivo de esta fuerza consiste poder debilitar todo lo vivo y todo lo fuerte por medio de la compasión y de una suerte de acompañamiento existencial para con el enfermo. Se acompaña al enfermo para seguirle notificando su condición y para seguir debilitando la fuerza, aun cuando la compañía se sostiene en términos de gratitud, de respeto.

En esta compañía se le tilda de estafalario, se le sigue notificando que es un idiota, se le acusa de ser perverso, se deteriora su imagen, se le somete a la burla pública. El príncipe vive en la burla, en la negación; y no vive de forma trágica, es una postura dramática la que adopta. Lo que define este drama es el hecho de reafirmar lo que los otros dicen, lo que se piensa; el príncipe también cree en el enunciado de los otros y se adapta a él, vive en él. “Pero ¿Es posible

¹³² Conceptos como el de comprensión, amistad y reciprocidad son muy comunes entre los conocidos del príncipe, hasta el punto que se aplican con él. La cuestión es que no dejan de ser artefactos dialecticos que acentúan su fuerza pesimista y romántica, la fuerza del enfermo que se deteriora existencialmente después de cada ataque: “Cuando, pasada ya una hora, empezó el príncipe a conocer bastante bien a los que le rodeaban, Kolia se lo llevó en un coche de la fonda y lo condujo a casa de Lebédev. Este acogió al enfermo con desusado celo y con reverencias” (Dostoievski, 1949, p. 639).

casarse con un hombre tan ridículo como usted? ¡Debía usted mirarse ahora al espejo, para verse la facha!” (Dostoievski, 1949, 714)¹³³.

Esto no sólo ocurre con Aglaya, ocurre con las otras hermanas, con el general (Dostoievski, 1949), y es una forma de adaptación, como ocurre con la escucha; se trata más bien, de una ubicación en un lugar. El príncipe adopta estas posturas porque la notificación ya ha sido clara y lo único que resta es resignarse a ser como se le ha notificado que sea.¹³⁴ El cuerpo y la vida del príncipe están tan debilitadas, que ni siquiera intenta adaptarse al entorno (fórmula dialéctica utilizada en su escucha prolongada), sino que adopta la forma de la resignación, del silencio. El silencio recae sobre la vida, sobre el cuerpo; es un silencio que se extiende por los órganos, llenándolos de incapacidad, de pesadez, los asfixia. Y es que la consistencia de esta asfixia radica en que puede sacar al príncipe de la vida y lo llena de sueños; le inyecta una dosis de romanticismo tan fuerte que el príncipe está en el mundo, habitándolo como un fantasma. “Si alguien le hubiese dicho en aquel momento que estaba enamorado, enamorado con apasionado amor, con asombro y quizá con indignación, había rechazado semejante pensamiento.” (Dostoievski, 1949, p. 728).

Las líneas de fuerza que componen el plano de trascendencia son violentas. Toda vez que la fuerza de estas líneas se acentúa, la fuerza afirmativa se va debilitando. Este debilitamiento obedece a la forma en la que está constituido el plano de fuerza trascendente; su naturaleza es dialéctica. Al ser dialéctica, esta fuerza se concentra de forma reactiva y se materializa en los enunciados de la enfermedad y el sufrimiento; en la notificación de la idiotez; en la manera de pensar el mundo y vivirlo como un idiota; en el hecho de dejar que el silencio le de forma al pesimismo, al romanticismo¹³⁵.

Estas líneas de fuerza son violentas. Como su naturaleza dialéctica las define en función de una tensión necesaria, del pesimismo, de la enfermedad, del romanticismo, el dominio se hace cada vez más efectivo, más determinante. La fuerza trascendente aplasta toda afirmación, toda diferencia. Entonces: ¿Cómo se afirma el príncipe? ¿Cómo se afirma si se le notifica que es un idiota enfermo? ¿Cómo se afirma si todos celebran su idiotez pregonando que ésta es un efecto de su lucidez? El problema no está en pensar que la fuerza reactiva es una

¹³³ El príncipe termina creyendo esta sentencia, y la cree hasta el punto de vivirla, hasta el punto de negar su deseo por Aglaya.

¹³⁴ Es el cuerpo quien soporta en su vida y su muerte, en su fuerza y su debilidad la sanción de toda verdad o error, como lleva en sí también, a la inversa, el origen, la procedencia” (Foucault, 1988, p. 4).

¹³⁵ “¡- Qué extraño es esto! ¡Qué extraño!- dijo al cabo de un instante con cierta melancolía; en los instantes de intensa emoción la alegría se le convertía al fin en tristeza, sin que él mismo supiera por qué. Miró atentamente en torno suyo y asombróse de encontrarse allí. Estaba muy cansado, dirigióse a un banco y se sentó” (Dostoievski, 1949, p. 728).

especie de potencia maligna, que ejecuta movimientos con anticipación al estilo de un complot. El problema es que la fuerza reactiva deviene fuerza activa; y este devenir de la fuerza es una afirmación de la vida, del hombre, pero no su superación: ¿En qué consiste esta afirmación?

La afirmación de la vida es trágica, esa es su naturaleza. No es una afirmación dramática; por el contrario se trata de afirmar la vida, se trata de poder sufrir con exuberancia, con vigor. Así, el problema sería: ¿Logra afirmarse en príncipe? A mayor violencia de la fuerza trascendente, más posibilidad para la emergencia de la afirmación. Parece una fórmula dialéctica, pero no. El príncipe está notificado, está señalado, está enfermo. Entre estos planos de fuerza se afirma la vida, emerge algo nuevo; entre estas líneas algo nuevo ocurre, pasa algo: emerge la fuerza trágica, la risa del príncipe¹³⁶.

La risa afirma al príncipe, es una fuerza trágica, pero se debe tener en cuenta que es una risa que se metamorfosea. A lo largo de la novela el príncipe ríe¹³⁷, lo hace de forma sarcástica, orgullosa, nerviosa y afirmativamente. La risa emerge, inicialmente, como una manera de ubicarse por fuera de la línea de fuerza dramática. “El príncipe pareció sorprenderse de que lo interpelasen; reflexionó, aunque no es posible no comprendiese del todo, y no contesto nada, pero al ver y ella y todos reían, abrió de pronto la boca y rompió a reír.” (Dostoievski, 1949, p. 717).

Esta risa tiene la notificación de Aglaya; una vez el príncipe ríe, ella se dice para sus adentros: es *un idiota* (Dostoievski, 1949). Es la risa de la notificación, se valida su idiotez; pero él ríe porque los demás lo hacen, es un problema de adaptación a la circunstancia, una pobre forma de entrar en el mundo. Por tanto, esta risa le deja por fuera, parcialmente, de la línea de fuerza constituida por el drama que produce compasión. Entonces, todavía la salida es en falso, es la risa cansada, que asiente sin afirmación. Se le notifica que es un idiota, pero a él no le interesa esa condición; la notificación es enfermiza, mezquina y acentúa lo que los demás piensan; su orgullo está pisoteado, ha reído con miedo, como el niño asustado que no quiere representar un potencial peligro para nadie. La risa pensada en relación a la notificación tiene la siguiente condición: afianza la idiotez, es una salida de la línea de fuerza dramática; pero la salida es tan rudimentaria, que deja al príncipe sólo en su espuma, no le deja completamente a fuera, es una pequeña distancia: “El príncipe, sin embargo, oyó muy bien como lo ponían de

¹³⁶ El problema de la risa en el príncipe no sugiere la elaboración de una taxonomía, tampoco de una fase de desarrollo en la cual la risa se desenvuelve. La risa no es un proceso que se transforma en afirmación. Esta investigación se propone pensar las condiciones del devenir y, para ello, describirá las condiciones en las cuales emerge la afirmación, para luego dar cuenta de las condiciones del devenir; y esto está lejos de pensar la risa como un concepto que se forma paulatinamente.

idiota y se estremeció, no porque lo pusiesen de idiota. Lo de idiota enseguida lo olvidó.” (Dostoievski, 1949, p. 717).

El príncipe ríe con miedo y aplana su existencia; cuando alguna mirada inquisidora pase revista y le mire, él estará riendo como los demás, viviendo como los demás. Ya no hay orgullo, ni excentricidad, tampoco diferencia; el príncipe ha entrado en el mundo con miedo, simulando tranquilidad, cuando es presa del pánico.

El príncipe ha entrado en el mundo y es una entrada con la que él no está conforme. Entra al mundo de una forma tan pobre, tan miserable, que ya queda muy poco en juego. Su relación con Aglaya es de notificación y de burla; con los demás, es la demarcación del espacio: es un idiota. Es un idiota que vale muy poco. Se ríe como los otros, vive como los otros; él mismo se notifica que todo está perdido: la fuerza de la resignación se concentra en el príncipe. Emerge la risa nerviosa, una risa rígida, estática; la risa de un miedo inactivo que se apodera de la vida, de los músculos, de la postura del cuerpo: “Sorprendiese, por lo demás, pensando en una cosa, de lo que pasó del acto a la risa; aunque no había motivo alguno para tal risa, él sentía necesidad de reír.” (Dostoievski, 1949, p. 727).

La necesidad de la risa emerge entre las líneas de fuerza del resentimiento y de la resignación. Si bien, la risa del resentimiento produce una salida de la línea de fuerza dramática, esta salida tiene su contextura en un efecto de profundidad entre las líneas que componen el plano dramático y resentido. Toda vez que el príncipe ría para dotar su existencia de rigidez, la risa le da un lugar: vivir como los otros, no representar peligro para los otros; y, al mismo tiempo, vivir en el no lugar. Es una salida parcial de la línea de fuerza dramática y, así mismo, el príncipe se sumerge en ella con tal profundidad que cualquier fuerza afirmativa, cualquier acto proveniente de la voluntad es capturado por la fuerza resentida, para ser transformado en el enunciado que se vuelve forma de vida, postura rígida del cuerpo.

En el no lugar emerge la risa afirmativa. Entre las líneas de fuerza dramáticas, resentidas, resignadas, la risa se afirma: “¡Hasta la vista! ¡Mañana les haré reír a todos!” (Dostoievski, 1949, p. 793). Cuando el príncipe entra de forma dramática al mundo, cuando su risa es del resentimiento, cuando parece que nada está en juego, surge una posibilidad, la posibilidad de reírse de sí mismo. “¡Tened valor, qué importa! ¡Cuántas cosas son aún posibles! ¡Aprended a reiros de vosotros mismos como hay que reír! (Nietzsche, 1972, p. 490).

El príncipe se ríe de sí mismo; la risa afirmativa emerge por el intersticio del plano de fuerza trascendente. La risa afirmativa es trágica, no contiene el miedo, tampoco el sarcasmo, menos la burla. El príncipe comienza a reír, es la risa ligera, en movimiento. No es la risa de quien se sienta, con el cuerpo domesticado y los brazos cruzados, con la fuerza reducida y el cuerpo endurecido, para hacer parte

de la textura del mundo, para ratificar una notificación. Es una risa diferente, y no porque recaiga sobre sí mismo es afirmativa; es afirmativa en tanto se mueve con potencia entre el plano de fuerza trascendente. Es la risa en movimiento. Saca el cuerpo de su endurecimiento. El príncipe se mueve con un vigor distinto; más ligero, más liviano.

Se ríe y se mueve al mismo tiempo. No es un movimiento versátil, es sutil. Ya no es el cuerpo sentado que se ríe porque los demás lo hacen; es el cuerpo que se mueve y se ríe, se ríe con el *Pathos de la distancia* (Nietzsche, 1966) respecto de la enfermedad, del sufrimiento, de la idiotez. La risa en movimiento le afirma, le hace ubicarse por fuera de la enfermedad con una piel nueva, de la idiotez con un vigor inexplicable¹³⁸, el príncipe es otro, diferente: ¿Cuándo deja de parecerse a sí mismo?

Para dejar de parecerse a sí mismo no deja de ser idiota, ni enfermo, ni estrafalario; el príncipe es todo esto, sólo que diferente. Dejar de parecerse a sí mismo no es dejar de ser e instalarse en otra forma de ser, no se trata de una ley paradigmática, ni progresiva. El príncipe deja de parecerse a sí mismo cuando su idiotez y su enfermedad dejan de ser lo mismo y comienzan a ser diferentes. “Del príncipe dicen que ríe hasta más no poder, de la mañana a la noche, para no dar a entender que ya seguramente tiene algo que decirle todos los días en secreto, porque él no parece sino que se halla en la gloria. Está radiante... dicen que es terriblemente ridículo.” (Dostoievski, 1949, p. 801).

El príncipe sigue siendo un idiota, un hombre extraño, el enfermo, pero diferente. Esta diferencia no implica que el príncipe deje de ser lo que es. De ser así, se estaría pensando una condición de la dialéctica, no del devenir. El príncipe deja de parecerse a sí mismo, ya no está sujeto a la identidad. La identidad del príncipe es su enfermedad, las condiciones que de ella se derivan, y su rigidez existencial. Esta identidad es la que confronta al príncipe consigo mismo; por eso, no resulta extraño que el príncipe tienda al ideal socrático del conocerse a sí mismo, cuando se encuentra entre las líneas de fuerza dramáticas.¹³⁹

¹³⁸ Este vigor, esta fuerza de la vida es una posibilidad diferente, es la apertura del juego, de la posibilidad de ser hombre: “Difícil imaginarse hasta qué punto animóse el príncipe y cobró alientos aquella noche. Estaba tan alegre que sólo verlo daba alegría, según decían después las hermanas de Aglaya. Estuvo muy hablador, caso que no se había repetido desde la mañana de marras, cuando medio año antes hizo su primer conocimiento con los Yepánchines; a su regreso a Petersburgo se había mostrado notable e intencionalmente taciturno, y muy recientemente, delante de todos, habíase dejado decir al príncipe Tsch que le era preciso contenerse y callar, porque no tenía derecho a humillar una idea exponiéndola a él.” (Dostoievski, 1949, p. 834).

Esta identidad es a la que deja de parecerse a sí misma. Por tanto, el príncipe deja de parecerse a sí mismo cuando se afirma; no cuando pierde la identidad, tampoco cuando la confronta (no se trata de un juego de espejos); ya no es el mismo enfermo, ya no es el mismo idiota, ya no es el mismo hombre, se puede reír: “¿No sabes, Parfén, que para mí ha dado comienzo hoy una nueva vida?” (Dostoievski, 1949, p. 731).

El príncipe se afirma en el no lugar, la nueva risa emerge; una nueva vitalidad (que no es la recuperación de la salud perdida) surge intempestivamente. Esta emergencia afirmativa, esta posibilidad es una condición del devenir. Cuando el príncipe deja de parecerse a sí mismo, cuando su risa le afirma, lo hace de forma semejante, simple; está en un lugar distinto, pero con una identidad dialéctica. El príncipe deja de ser lo mismo, su representación, cuando salta, cuando hace la pirueta. Cuando el príncipe hace la pirueta ya no es sí mismo; entonces, ¿cómo se supera a sí mismo? ¿Cuál es la condición de esta superación? “Los más preocupados preguntan hoy: “¿cómo se conserva al hombre?” Pero Zaratustra pregunta, siendo el primero y el único en hacerlo: ¿Cómo se supera al hombre?” (Nietzsche, 1972, p. 383). ¿Qué clase de pirueta es la que hace el príncipe? Una pirueta no emerge de la comodidad, emerge del no lugar; la pirueta es aquella que le posibilita decir: *la alegría perdura* (Dostoievski, 1949, p. 840); aun cuando las condiciones de la trascendencia son violentas y pesadas.

La pirueta es ligereza, fuerza afirmativa, un movimiento en el campo de inmanencia; aun cuando la vida está herida, cuando las condiciones trascendentes debilitan la fuerza y el cuerpo; el príncipe puede moverse diferente, en el no lugar, en la espuma de la fuerza trascendente, la pirueta es la metamorfosis, el hombre enfermo, epiléptico, notificado puede reír

¿En qué consiste la pirueta del príncipe? La primera condición es la ligereza¹⁴⁰. No se puede pensar que para hacer una pirueta se debe estar ligero porque esta condición es muy dialéctica, en tanto pone el acento en la unidad entre lo bello y lo proporcionado: Lo bello que puede producir, ser y representar una verdadera pirueta; pero la pirueta no tiene forma, no necesita la proporción para emerger. La pirueta tiene la condición de la vida dura, de la vida peor: “¡No! ¡No! ¡Tres veces no! Deben perecer cada vez más, cada vez mejores de vuestra especie, pues vosotros debéis tener siempre una vida peor y más dura.” (Nietzsche, 1972, p. 385).

¹⁴⁰ “Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar, haciendo señas a todos los pájaros, preparado y listo, bienaventurado en su ligereza: Zaratustra el que dice la verdad, Zaratustra el que ríe verdad, no un impaciente, no un incondicional, sí, uno que ama los saltos y las piruetas; ¡yo mismo he puesto esta corona sobre mi cabeza!” (Nietzsche, 1972, p. 392).

Esta vida peor y más dura es la condición de la pirueta. ¿Cómo se hace una pirueta cuando la vida es peor y más dura? Este es el problema de la fuerza con la que emerge la pirueta. La pirueta no tiene que ver con una fuerza sobre otra fuerza. El príncipe no deja de ser idiota, ni enfermo; la pirueta emerge cuando las condiciones de la enfermedad son peores, cuando la notificación de la idiotez es más violenta.

La vida peor y más dura es la notificación. El príncipe está notificado y el enunciado pesa sobre el cuerpo; la vida se torna dura, no sólo por el hecho de la burla y el menosprecio, se hace más dura por el tedio que implica vivir; el cuerpo está sin oxígeno, ahogado, el príncipe vive en la idiotez reactiva. Todos los que están a su lado le notifican la enfermedad, la rigidez del cuerpo, es un aburrimiento fatal, sin salida. En ese territorio el príncipe se afirma, sin nadie, sin un sólo compañero de existencia, solo se bate entre las fuerzas reactivas y dramáticas, y logra dar el salto, se convierte el bailarín ligero, el que ya no ríe, el que aúlla, el que grita.¹⁴¹ El príncipe deja de parecerse a sí mismo; ya no hay un sí mismo. Ya no hay vínculo con la representación. No es el bailarín de la comedia¹⁴² que sólo baila armónicamente para divertir a los otros; es el bailarín que puede lanzar la carcajada, el bailarín ligero, el enfermo.

2.2 Consideraciones finales

Pero la felicidad perdura

Dostoievski

¹⁴¹ En el momento del ataque, en el momento específico de la potencia del ataque, en su torrente de violencia emerge el grito, el aullido: “Convulsiones y espasmos apodéranse de todo el cuerpo, y de todas las facciones del rostro. Un grito tremendo, inimaginable, y a nada semejante se escapa del pecho, en ese grito parece desaparecer súbitamente todo lo humano, y no es posible, o cuando menos es muy difícil, que el espectador advierta y logre comprender que ese grito lo ha lanzado el mismo hombre.” (Dostoievski, 1949, p. 639).

¹⁴² El cómico baila para hacer reír, su gesto es del hombre que adquiere virtud por medio de su contrario, la desproporción de los actos, el desequilibrio de las emociones.

El príncipe hace la pirueta, salta fuera de la interioridad, de su mal sana reflexividad. *¿Cómo se supera al hombre?* (Nietzsche, 1972). El príncipe no supera al enfermo, tampoco al idiota, supera al hombre; supera su interioridad, su búsqueda de sí mismo, se hace más fuerte, el dolor le dobliga, pero puede reír. Frente a la notificación, él enuncia que mañana hará reír; y no es una forma dialéctica de contrarrestar notificaciones, es la risa del pasado mañana¹⁴³. Ya no hace reír a los hombres de su época, y esto no le resiente como al cómico, su risa está en movimiento. Baila, lanza la carcajada y puede respirar. Es el Dionisio de la diferencia, que puede lanzar la carcajada.

Este Dionisio de la diferencia se piensa en relación con dos líneas de fuerza. La relación Dionisio, Ariadna y Teseo; y la carcajada. La primera tiene lugar con Mary, con Aglaya y con Nastassia Filíppovna; y la segunda se considera a propósito de la carcajada liviana. El episodio mentado tiene que ver con Mary. Mary es una muchacha de 20 años que el príncipe conoce en una institución que lleva el mismo nombre que su dueño Schneider. La muchacha está enferma de tisis y su miseria radica en las condiciones de orfandad en las cuales se ha criado. Mary es miserable, enferma, y es objeto de las inclementes burlas de parte de los niños de la institución, le ofenden; ella es objeto de sus crueles burlas y nunca dice nada; su fuerza está tan dobligada, su cuerpo tan enfermo que siempre se sienta en la misma posición, siempre tiene la misma rigidez. Mary sufre y las condiciones de este sufrimiento son tan miserables, tan ridículas, que el príncipe interviene en este sufrimiento.

Las condiciones del sufrimiento de Mary están marcadas por la enfermedad, en la impotencia de la joven y en el abuso por parte de adultos y de niños. Los adultos hacen lo que quieren con ella y los niños la ofenden hasta de una forma tan cruel y despiadada que le tiran piedras, y profieren contra ella ofensas de toda clase por su condición. El príncipe interviene en la vida de Mary, choca contra la fuerza dramática y determinista, de la cual es presa la joven. La cuestión es: *¿Cómo interviene el príncipe? ¿Cuál es su postura en este plano de fuerzas inmovibles, miserables?*

La fuerza de Mary es reactiva, dramática, miserable, enferma. Cuando el príncipe interviene, lo hace de forma afirmativa; con una potencia distinta a la que le

¹⁴³ Esta emerge cuando se desciende de la montaña, una risa nueva, festiva, jovial. Giorgio Colli en su texto *Filósofos sobre humanos* hace la siguiente referencia: "Algo semejante ocurre igualmente en el Zarathustra de Nietzsche, y puede causarnos estupor el hecho de que dos hombres como Heráclito Y Nietzsche tras haber experimentado la perfección de la soledad, sientan la necesidad de rebajarse a injuriar a los hombres que han dejado tras de sí." (Colli, 2011,p. 51).

caracteriza, pero esta potencia se define por su afirmación semejante; funciona en el plano de fuerzas que componen la vida de Mary en tanto provienen de la compasión, de un sentido de humanidad impregnado de moral cristiana. El príncipe interviene con una evidente moral cristiana y con esta fuerza reactiva de la compasión se aproxima a Mary y logra afirmarla en la línea de fuerza de la comprensión.

La afirmación en la comprensión saca a Mary del territorio de la miseria existencial y de la incompreensión; toda vez que el príncipe se aproxima a la existencia de Mary, esta sale de las condiciones existenciales que se le imponen violentamente, pero bajo el sí de la comprensión¹⁴⁴; es una formulación dialéctica, donde la afirmación no es de carácter trágico, sino que su consistencia es puramente cristiana y dada a entender el lugar del otro: ponerse en los zapatos de otro. “Una vez yo mismo tuve que pelearme con ellos, luego empecé a hablarles , a hablarles todos los días, siempre que hallaba ocasión, ellos a veces ,se detenían y me escuchaban, aunque sin dejar de insultarme. Yo fui y les conté cuan desgraciada era Mary; ellos no tardaron en suspender sus insultos y se alejaron en silencio” (Dostoievski, 1949, p. 523-525).

Pero lo que mueve al príncipe es la compasión, y un sentimiento de auto conservación. Los niños del instituto le han visto besar a Mary (Dostoievski, 1949) y lo que está en juego no es sólo que se incremente el abuso hacia la joven, también está en juego la imagen del príncipe. No es el caso del miedo por la imagen que entra en detrimento; al príncipe no le preocupa esto, su afán se concentra en lo absurdo e impensable que puede ser besar a Mary, estar con ella. El príncipe es presa de ese sentimiento de absurdidad porque la joven le atrae, él la desea; el problema es que ella constituye el salto a vivir y sentir lo impensable, salto que él no quiere dar; por ello, el deseo emerge en forma de fuerza cristiana, humilde, se conserva la cordura, el territorio.

El príncipe toma una postura puramente moral y dada al servicio. Es el hombre indignado ante la injusticia, con cierto valor altruista; es el hombre que puede salvar a Mary de las garras de los niños, de los hombres que quieren abusar de ella. El príncipe se vuelve el restaurador de la dignidad perdida y se debate entre la fuerza del cristianismo, la negación del deseo y el patetismo de un amor que se piensa en términos del engaño, de la perspicacia: “A mí me parece que constituía para ellos un placer enorme mi amor a Mary, y en eso únicamente, durante todo el tiempo que viví allí los engañé” (Dostoievski, 1949, p. 524). Esta es la constitución

¹⁴⁴ El resultado de esta comprensión y de esta lástima tiene repercusiones sobre la vida de Mary, sobre su cuerpo: “Mary por poco pierde el juicio por efecto de la felicidad tan repentina; ni siquiera había podido soñarlo, se abochornaba y se alegraba y, sobre todo, querían los chicos, y más que las chicas, correr a verla, por decirle que yo la quería y les hablaba mucho de ella.” (Dostoievski, 1949, p. 524).

del deseo del príncipe hacia Mary. Un deseo reactivo, mediado por el cristianismo, y en el cual la afirmación de Mary se da en términos de comprensión, en tanto el otro es una figura que se representa valiosa, con dignidad, pero sólo cuando está en relación con una idea de humanidad superior, que termina en el reconocimiento.

Así, en la consistencia de la primera línea de fuerza del Dionisio de la diferencia se piensa a Nastasia Filíppovna. La relación del príncipe con esta mujer es extraña, lo que no implica la emergencia de una afirmación diferente a la condicionada por el romanticismo. La fuerza de esta mujer dobllega al príncipe y hay que tener en cuenta que el efecto no es afirmativo (no se espera un efecto afirmativo de causa y efecto en ninguno de los tres casos), porque este amor se mueve en la línea de fuerza reactiva fatal. Una de las características de la fatalidad de este amor está en función de la velocidad con la que el príncipe y Nastasia han existido. Una de las razones más fuertes para que en esta relación se genere dominio, es la fuerza de Nastasia la altivez que irradia. La fuerza de Nastasia produce en el príncipe más que curiosidad; se trata de una presencia que domina y que le da velocidad a la existencia del príncipe, no sólo es la exaltación que le produce, es que el príncipe se mueve con una urgencia: la necesidad de estar junto a Nastasia Filíppovna: “Respiraba afanoso y hasta se expresaba con dificultad. Maquinalmente penetro en la sala, pero al trasponer los umbrales, fijóse, de pronto en Nina Aleksandrovna y en Varia, y se detuvo algo desconcertado, no obstante toda su emoción.” (Dostoievski, 1949, p. 553).

El príncipe se aproxima a este torrente de voluptuosidad y de sensualidad, a esta presencia que existe con fuerza, con ímpetu de una forma muy sumisa. Y la sumisión es de tal grado, que se convierte en un amor romántico, idealizado, y con el objetivo de la redención¹⁴⁵.

El príncipe se aproxima a Nastasia con cautela, como un amante que quiere cortejarla; pero la fuerza de ella le excede en todos los puntos; como este deseo no tiene un punto de contacto, el príncipe se subordina al enunciado de Nastasia, a su forma estafalaria de pensar y de vivir, el príncipe se siente atraído por ella. Nastasia no ve firmeza en él. Sólo ve en el príncipe a un hombre que le ama con mucha ingenuidad, de ahí que le mire con cierto menosprecio, con la representación de la ternura.

Yo la amo (Dostoievski, 1949), le dice el príncipe a Nastasia. Es un enunciado de muerte fatal. Es el yo la amo porque es diferente, pero es un amor que se no se puede sostener. Nastasia es una *meseta árida de placer* (Miller, 2005) libre,

¹⁴⁵ Esta situación es similar a la de Raskolnikov y Sonia en la novela Crimen y Castigo. La relación de los dos es de redención: ¿Cómo se puede redimir el asesino con la prostituta? ¿Cómo se puede redimir la prostituta con el asesino? La relación es dramática, la fuerza reactiva sobre la fuerza dramática encuentra salida en la redención cristiana, no en la afirmación. (Dostoievski, 1949).

incapaz de reducirse ante el amor de un hombre que le ama con sinceridad; así, el príncipe no puede sostener tanta fuerza, tanto amor por el cuerpo, tanta risa, tanto movimiento intempestivo y se reduce a pensar que él podrá sostener la vida de los dos, que él trabajará. En la confesión de amor del príncipe a Nastasia Filíppovna, se producen risas por parte de todos los asistentes y ella cuestiona su idealismo de esta forma: “-¿Yo una mujer decente?....- Vaya eso es cosa de novela. ¡Esas príncipe, palomito, son leyendas viejas; pero ahora el mundo ha cambiado, y todo eso es absurdo!” (Dostoievski, 1949, p. 590).

Es la postura del romántico frente a la fuerza deseante del cuerpo. Por esta razón, el amor de estos dos personajes es poco productivo en el espacio de la burocracia matrimonial. El príncipe es la rigidez del cuerpo, la enfermedad del alma, y ella es la urgencia de la fiesta, la urgencia de la bebida, la urgencia de otros cuerpos, lo que de ninguna manera hace de Nastasia Filíppovna una mujer afirmativa y trágica.

La urgencia de Nastasia es la vida, es poder vivir la vida en varias dimensiones: amante, bebedora, esposa, cuestión que no facilita la afirmación en tanto esta fuerza y esta velocidad, esta potencia para vivir se reduce paulatinamente en movimientos silenciosos. Es como si la vida de Nastasia se moviera en la euforia veloz por el cuerpo, por la bebida, por la fiesta, y tal euforia le llevase a un tope de placer, de ebriedad y de frenesí incandescente, tan fuertes, que se apagan en su misma fuerza. Cuando el cuerpo llega a este estado, se bate en retirada a la quietud, a una morada donde se puede recuperar; la cuestión es que la recuperación es paulatina, lenta, llena de silencios. Nastasia se recupera lentamente, desaparece, no deja rastros, y cuando vuelve a parecer, el movimiento de su vida es en círculos que se desgastan uno a uno, con la simplicidad de la vida estrafalaria.

De ahí, que la vida de esta mujer se desenvuelva en estadios. Primero se desgasta un círculo para desollarse en otro: se desgasta la figura de esposa y se pasa el círculo de la fiesta, cuando la fiesta se desgasta pasa al desenfreno por el cuerpo. Como su movimiento es tan circular, tan predecible las condiciones de su transformación, son muy específicas, muy causales.¹⁴⁶ Así, en la tercera línea de fuerza se encuentra Aglaya. Al principio, cuando el príncipe llega donde las Yepachinas, Aglaya tiene curiosidad por el príncipe,¹⁴⁷ la relación está mediada por la curiosidad de quien no conoce ciertas zonas de la vida y quiere explóralas

¹⁴⁶ Con este planteamiento, no se insinúa una condición dialéctica que presupone el devenir como lo contrario a la transformación y, por ende, que sus condiciones estén impulsadas por la causalidad. El devenir no se acciona como un dispositivo, emerge por el intersticio de la vida.

¹⁴⁷ Esta curiosidad se manifiesta en la actitud de Aglaya respecto del príncipe: El príncipe es una fuerza diferente, ella lo sabe, pero tiende siempre a domesticar esa fuerza, a determinarla bajo cualquier circunstancia; la cuestión es que la fuerza del príncipe no hace mucha resistencia. (Dostoievski, 1949).

por medio de lo que se dice sobre la vida, de lo que se enuncia. Aglaya siente una curiosidad morbosa por el príncipe y le desea, pero de una forma bastante articulada con las condiciones de su existencia.

Es un deseo que no se expresa, no se pronuncia. Desear a un idiota no es lo que se le ha enseñado a Aglaya; su familia siempre impulsa en ella un deseo arribista por lo superior en términos económicos, en términos de lo que es ser feliz en la pequeña sociedad en la que se vive, una sociedad alzada en el ideal de hombre práctico; el que tiene un lugar en la pequeña burocracia es el hombre indicado para establecer vínculos matrimoniales. Eso es lo que expresa su madre, lo que enseña, sembrar esa idea en sus hijas es el objetivo de la madre de Aglaya; hasta sufre de crisis nerviosa cuando se da cuenta que su hija persigue otro tipo de felicidad, cuando se da cuenta que en Aglaya hay un *sí*, el *sí* del querer ser.¹⁴⁸

Aglaya desea a un idiota, al idiota que se le ha notificado de muchas formas su idiotez; al hombre que se le ha notificado un cuerpo sin fuerza; al hombre que se le ha notificado su condición de enfermo, de inservible. Al hombre impertinente, torpe, nervioso, romántico y dramático; a ese hombre Aglaya lo desea, lo ama. Y su forma de amar es muy inocente, siempre en la espuma de la negación. Ama al príncipe, pero cuando le tiene cerca le humilla, le ridiculiza, le ofende de todas las formas posibles; le llama idiota, enfermo, estúpido; es un amor infantil, de una mujer que quiere ser, pero sabe que no debe, y, entonces, le maltrata hasta el punto de infringirle temor. El príncipe teme cualquier enunciado de ella, cuando Aglaya lo increpa, se asusta, tartamudea, siente temor. Aglaya señala la humillación de la que es objeto el príncipe, también la define: “¿Por qué se humilla usted así y se rebaja ante ellos? ¿Por qué ha de despreciar usted todo lo suyo, por qué no ha de tener orgullo?” (Dostoievski, 1949, p. 714).

La notificación de Aglaya llena de miedo al príncipe, no importa lo que se diga, no importa el tipo de burla; al príncipe le llena de espanto cualquier intervención porque ésta trae consigo una nueva fuerza reactiva: idiota, hombre sin orgullo, enfermo, estúpido, ridículo: “Pero ¿Es posible casarse con un hombre tan ridículo como usted? ¡Debía usted mirarse ahora al espejo para verse la facha!” (Dostoievski, 1949, p. 7)

El príncipe es Teseo, Ariadna le seduce con su poder de venganza, con su poder erótico; pero él teme su poder y su fuerza; entonces, solo existe, está con ella por medio de la reciprocidad que produce el miedo. El miedo los une. Se aman, se desean, pero su vínculo es unilateral. El príncipe existe a su lado, en un silencio que se quebranta con el temor a la fuerza de Aglaya. Esta fuerza es reactiva,

¹⁴⁸ Este *sí* no es del todo afirmativo, es reactivo. Esta condición preocupa a Lisaveta Prokófievna; ella ve en su hija un querer ser y, lo peor, junto al príncipe. Esta relación es de dominio; Aglaya es una fuerza nihilista sobre el miedo del príncipe: “Enteramente, enteramente, como yo; mi vivo retrato en todos los sentidos – decíase para sus adentros Lisaveta Prokófievna. ¡Un diablillo voluntarioso, antipático! ¡Nihilista, extravagante, loca, mala, mala! ¡Oh señor, que desgraciada ha de ser!” (Dostoievski, 1949, p. 705).

ingenua. Es una fuerza de araña que intenta capturar cualquier movimiento diferente a lo propio; de ahí que la fuerza de Aglaya esté dirigida a la ridiculización, es un temor evidente por lo diferente. Aglaya sabe que ama al príncipe, que le desea, pero no quiere vivir el deseo por el idiota enfermo, entonces, despliega su fuerza contra la idiotez del príncipe logrando un efecto: potenciar la notificación *eres un idiota*. Esta fuerza dramática del miedo, del resentimiento es un resultado de un romanticismo reactivo que intenta, de cualquier forma, capturar lo diferente y domesticarlo.

Aglaya intenta domesticar al príncipe de todas las formas posibles: potenciando la notificación, pisoteando su orgullo, y esto lo hace pidiendo al príncipe orgullo, una transformación de la idiotez. Esta forma de captura es propia de Ariadna, se despliega la fuerza reactiva, y no es que ésta se dirija lanza en ristre contra el príncipe; por el contrario, de forma cordial le ridiculiza, de forma elegante se le solicita un poco más de orgullo, un poco de dignidad, lanza la risa de la burla¹⁴⁹ (Dostoievski, 1949).

Esta burla se exterioriza, Aglaya le notifica al príncipe que se burla de él. Todos lo saben, esta notificación es una fuerza descomunal que le suprime al príncipe todo orgullo, toda dignidad; y el miedo se apodera de él, un miedo lleno de nervosismo, un miedo que le llena de vulnerabilidad y le plantea la pregunta: ¿Por qué se burla de mí? “No sabes que es una mujer capaz de atormentar a un hombre con crueldades y burlas y no sentir ni una sola vez remordimientos de conciencia por pensar siempre al mirarte: “Ahora le estoy atormentando hasta la muerte, pero en cambio luego, con mi amor le pagare...” (Dostoievski, 1949, p. 730).

El príncipe se llena de tormento, está enamorado de Aglaya y deja que ella se burle en público de él. Si la burla le hace bien, le dejará burlarse; si someterlo al ridículo aliviana sus males y sus presiones, deja que lo ridiculice; si tratándole como a un criado ella se siente superior por un momento, él le seguirá por todas partes porque sabe que le pedirá perdón. El príncipe aguarda siempre el llamado de Aglaya para que ella le confiese su amor, cuestión que se dilata con más insultos, con recriminaciones. Es una espera romántica; es la fuerza de Teseo enamorado, que espera siempre el día, el momento en que todo cambie para poder vivir una amor pleno, feliz.

Aglaya sabe de esta espera y siempre hace la misma pregunta con una formulación distinta: *¿Usted está enamorado de mí, príncipe?* (Dostoievski, 1949). Y la respuesta es la misma: *yo nunca me enamoraría de un idiota*. La pregunta

¹⁴⁹Todos conocen esta burla, todos saben de sus alcances y la potencia e esta burla: “Como una niña se burla, y tú, no te enfades con ella, pero es como te digo. No pienses nada malo...; ella sencillamente juega contigo y con todos nosotros de puro ociosa que está” (Dostoievski, 1949, p. 726).

humilla más al príncipe, pero él espera con paciencia, con la fuerza del romántico que sabe que algo puede ocurrir, un cambio de parecer, un cambio de planes. Espera pacientemente con el cuerpo reducido, con el espíritu quebrantado; ella, a sabiendas de la espera del príncipe, le ataca de forma inclemente; le cita y afirma su conducen de idiota, en un diálogo privado le ratifica su condición de enfermo. Aglaya siente la potencia de sus actos, de su orgullo y de su fuerza cuando humilla de forma sistemática al príncipe, se siente superior, siente que puede domar y determinar una vida, es el único lugar donde puede ser ella misma, es la única forma de lucha que tiene frente al aplastante determinismo que le han inculcado. Por eso en compañía del príncipe enuncia el yo quiero:

Yo no he visto una catedral gótica; yo quiero ir a Roma, quiero ver todos los gabinetes científicos, quiero estudiar en París; todo el año pasado me estuve preparando e instruyéndome; y leí la mar de libros; todos los libros prohibidos me leí; Aleksandra y Adelaida leen toda clase de libros, pero a mí no me los dejan leer todavía, a mí me vigilan. Yo con mis hermanas no quiero reñir; con mis padres ya hace tiempo tuve una explicación, advirtiéndoles que deseaba cambiar por completo mi posición social. Me he propuesto consagrarme a la enseñanza de los niños, y contaba con usted porque usted decía que amaba a los niños. ¿No podríamos justos consagrarnos a la educación, aunque no sea ahora mismo, sino en el futuro? Los dos juntos podemos ser útiles; yo no quiero ser la hijita del general. Dígame usted: ¿Es usted muy culto? (Dostoievski, 1949, p. 775).

El príncipe espera; su compañía le resulta vital a Aglaya, a él le puede decir que quiere, a él le puede comunicar su deseo. La fuerza de Aglaya domina al príncipe, este dominio se ejerce de forma unilateral. Es un yo quiero que también notifica, se le notifica al príncipe: tú me ayudarás a cumplir mis deseos. Aglaya lanza su fuerza reactiva como si fuese una red que intenta ensanchar lo propio bajo cualquier circunstancia, el príncipe es capturado en esa red, su misión es ser un idiota enfermo que coopera con los sueños de una jovencita a la que se le antoja su compañía, su complicidad.

La fuerza del príncipe se encuentra reducida de todas las formas posibles, es un juego cerrado, las posibilidades se reducen hasta cerrar el juego, cerrar toda posibilidad que pueda tener el príncipe. La fuerza reactiva de Ariadna cierra el juego, lo reduce, sujeta al príncipe a lo que ella quiere ser, a esperar pacientemente una muestra de amor, una notificación diferente a la humillación. En este juego cerrado, en esta reducción de la fuerza, en la ausencia de una posibilidad fuerte, surge la pregunta: ¿Cómo deviene fuerza activa la fuerza reactiva? ¿Cómo deviene Dionisio el príncipe? El príncipe está en medio de la fuerza reactiva de la enfermedad, de la notificación y de los enunciados determinantes de Aglaya. En

medio de estas líneas de fuerza, en este intersticio emerge el devenir del príncipe. El devenir niño del príncipe, el devenir liviano, el devenir artista.

“- ¡Qué niños somos todavía, Kolia! ¡Y..., Y..., Y..., que bueno es esto de que seamos niños! Exclamó, encantado por fin.” (Dostoievski, 1949, p. 830). Intempestivamente, entre las líneas de fuerza marcadas por la trascendencia, por lo dramático y lo reactivo, el príncipe comienza a vivir de otra forma. Esto no implica que de un momento a otro su vida cambia y se afirma de forma sistemática. La cuestión consiste en que a mayor fuerza reactiva emerge la fuerza activa; no se trata de una fuerza sobre otra; el devenir del príncipe es imperceptible.

Cuando la notificación se ha instalado en la salud del príncipe; cuando se le ha notificado que su cuerpo está inmóvil; cuando la burla y el menosprecio de Aglaya le envuelven en una función específica, en un rol específico; la fuerza activa emerge. Y no es que el príncipe empiece a actuar de otra forma, tampoco su salud mejora mucho, ni su condición de idiota desaparece. El príncipe enfermo, idiota, y condicionado es más liviano, es el niño liviano: ¿Cómo se hace más liviano¹⁵⁰? El devenir niño del príncipe no se piensa en la relación que él establece con la niñez. El devenir niño del príncipe tiene su condición en lo liviano. En la línea de la idiotez, de la enfermedad, de la notificación que recae sobre el cuerpo, el príncipe deviene más liviano, menos cargado, el cuerpo enfermo, liviano aun con el peso de la enfermedad y de la violencia de la enfermedad. No es que deje de ser el enfermo, ni deje de ser un idiota, más bien, el príncipe se hace más ligero; deviene con una piel distinta, con una fuerza distinta. En este devenir de la fuerza el príncipe desciende de la montaña diferente, intempestivamente vuelve más ligero, más fuerte: ¿En qué consiste esta fuerza? El cuerpo aun estando enfermo tiene más vigor, el espíritu doblegado puede jugar, puede reír, es un poder crear el mundo, vivir en él, dárselo a otros, la fuerza de la voluntad de poder:

Pero aquí se devolvieron por completo las tornas, resultó que el príncipe jugaba a los duraci como, como un profesor, jugaba magistralmente: Aglaya hacia trampas y le cambiaba las cartas, en su misma cara cobraba bazas, y sin embargo él le gana cinco veces seguidas, Aglaya se puso furiosa, hasta perdió los estribos; díjole al príncipe tales insolencias y descaros que él dejó de reírse y se puso todo pálido al decirle ella, finalmente, *que no pondría los pies en aquella habitación, en tanto estuviese él allí, y que era hasta una falta de conciencia por su parte ir a verla, sobre todo de noche, a la una, después de todo lo que había pasado.* (Dostoievski, 1949, p. 828).

En el devenir de lo distinto el príncipe es el niño que juega en la orilla del río, es liviano y puede jugar de verdad, riéndose; el príncipe no juega sobre la superficie

¹⁵⁰ Zweig plantea en la biografía de Nietzsche que a mayor intensidad de la enfermedad, a mayor potencia del sufrimiento; se posibilita en el pensamiento de Nietzsche un devenir del pensamiento, una postura diferente frente a las condiciones trascendentes del dolor. Lo diferente radica en suprimir el nombre de sus obras, en quitar el peso del dolor y hacerse más liviano, más humano. No firmar con el nombre el pensamiento le hace posibilidad de movimiento, apertura del juego. (Zweig, 1951).

del deseo de Aglaya; se ríe en el juego, esta es una de las posibilidades del juego, por eso es liviano. Lo liviano no implica necesariamente dejar la maleta y moverse por el mundo sin peso. Lo liviano del príncipe está en poder jugar, ubicarse por fuera del juego, en la posibilidad del mismo; salir del juego, entrar al juego, reírse, ser la posibilidad del juego. El juego con Aglaya estaba cerrado, el príncipe abrió la posibilidad de un juego distinto, sin jugadas diseñadas, sin líneas de fuerza que se dominan unas a otras, el príncipe es el jugador enfermo, un jugador que se puede reír en el juego, que se puede ir cuando las condiciones están a favor.

Es la ligereza de un jugador en movimiento; no se trata del jugador que se sienta a esperar pacientemente para entender el juego; él es el juego, es el movimiento del juego; cuando se para y se marcha, las posibilidades del juego se abren, es otro tipo de jugador. No espera el juego, no espera ver la línea que se dibuja en el mismo para actuar en sentido dialectico o causal; él mismo es el trazo del juego, es la posibilidad de un espacio nuevo en un juego cerrado, que ya se daba por terminado, donde la fuerza reactiva había dado por sentado que existía un ganador y un perdedor.

El príncipe se marcha, abre la puerta del juego, tiene posibilidades, esto le hace más ligero. Aunque está afiebrado y teme por su salud, se mueve con agilidad de bailarín; emerge una condición trágica del devenir: el jugador de posibilidades, de movimientos nuevos que no resultan ser claros, tampoco resuelven nada, la vida emerge, el hombre trágico también:

Luego se fue, dándole un portazo, el príncipe se retiró como si fuese a un entierro, no obstante todas nuestras frases de consuelo, de pronto un cuarto de hora después de haberse ido el príncipe, Aglaya se dirigió hacia la terraza, y con tal prisa que ni siquiera se había enjugado los ojos, y los tenía como de haber llorado; corría tanto, porque se había presentado Kolia llevando un erizo. (Dostoievski, 1949, p. 828).

Esta es la emergencia de la posibilidad. La apertura del juego emerge entre las líneas de la fuerza reactiva, en las condiciones dramáticas de la vida. Esta emergencia se define cuando Aglaya enuncia un yo deseo;¹⁵¹ no es un efecto, no se piensa dicha emergencia por el hecho de la confesión del deseo; el problema no es de efectos de los enunciados, ni de sus consecuencias en términos de una propulsión. La fuerza emergente es una de las condiciones del devenir; es el devenir Dionisio del príncipe. En el devenir Dionisio, el príncipe se vuelve más ligero. La espera que le define ya no se encuentra en función de aguardar la

¹⁵¹ Aglaya también produce el enunciado del deseo hacia el príncipe. Lo hace de forma ingenua y de forma nerviosa, pero después de burlarse de él, admite que esa burla es nerviosa y que, en el fondo de su existencia, le desea. (Dostoievski, 1949).

notificación del deseo. Precisamente, cuando Aglaya confiesa su deseo, su enamoramiento hacia el príncipe, este no vive en la línea de fuerza que produce este enunciado. No vive como el enamorado, no vive como el hombre feliz que desea perpetuar la felicidad. El príncipe deviene más ligero cuando otra notificación le envuelve: la del compromiso.

Como su vida ha consistido en aguardar, en esperar el vínculo, en esperar una señal, una muestra de amor; las condiciones de su espera son puramente románticas, es el romántico del silencio, tranquilo, vive en la espera de algo que materialice un poco su sueño romántico con Aglaya, y cuando la señal resulta, cuando se le dice: *yo también te quiero*, él no vive ese enunciado, no pretende disfrutar del amor. Ya no aguarda pacientemente como el sabio virtuoso que doblega el cuerpo en la espera, ya no espera bellamente, ni mesuradamente: el príncipe deviene Dionisio de la diferencia.

En el devenir de lo diferente ya no se piensa la transformación dado que en lo diferente se pierde todo rasgo distintivo, toda tipología. Esa espera que caracteriza al príncipe, esa rigidez del cuerpo, toda la fuerza reactiva deviene; el príncipe retorna diferente, la consistencia de la fuerza dramática, la potencia de la culpa, todo el resentimiento deviene diferencia. Lo mismo ya no retorna: la notificación de la culpa, rasgo distintivo del príncipe, materializada en el enunciado soy culpable de existir, todos son culpables del dolor, del sufrimiento y del abandono, deviene distinta, jovial: “Culpable soy, se trata también de una frase escolar” (Dostoievski, 1949, p. 840).

El príncipe ya no se culpa por la enfermedad, tampoco culpa a los otros por la fuerza con la cual se arraiga en su alma el abandono, el nihilismo. El príncipe se abandona a la vida para vivirla tal como este viene pero notificado, no por la enfermedad, sino por la vida misma. Para esto tuvo que pasar (pasaje) por la muerte en tanto aniquilación de la fuerza. De tal suerte que vuelve sobre la culpa diferente, con la sonrisa, con un sentido de lo liviano. No es la risa de la burla, ni la del sarcasmo, tampoco la corrosiva, es una risa liviana, lo que no implica equilibrada. *Soy culpable* dice el príncipe, no es una culpa que suprime la fuerza, es la culpa del hombre trágico que puede reír; la culpa también es liviana, se puede vivir con la culpa, sin reducir el cuerpo al dolor del remordimiento; se puede vivir enfermo, sin reducir la fuerza del cuerpo; se puede ser feliz siendo un idiota. El príncipe liviano es alegre; su culpa es de colegial, de niño. No es culpable por nacer, ni por vivir, tampoco por morir, mucho menos por sufrir; los otros no son culpables. Al niño se le notifica que es culpable y él se ríe con la culpa, no se ríe de la culpa; reír con la culpa es poder olvidar, no dejar que la culpa impregne con pequeños nihilismos la fuerza de la vida. “¡Por Dios, Aglaya! Pero la alegría perdura”. (Dostoievski, 1949, p. 840). La alegría no perdura para el futuro, no

perdura para ser un valor enseñable, no es una forma de virtud que se busca y se prolonga. Se trata de la alegría jovial que, en la línea de la inmanencia, puede existir, logra estar en el no lugar.

Es la alegría del niño que olvida. El príncipe vuelve sobre la culpa, pero distinto, con una culpa diferente. La fuerza reactiva del príncipe tiene origen en la culpa, es culpable por existir, por la enfermedad, por la incapacidad; es culpable, esa es otra notificación: eres culpable. En el devenir niño, el príncipe olvida la notificación; no la olvida en función de una superación, olvida su origen primordial: eres culpable, por lo tanto todos son culpables.

Entonces emerge la culpa de colegial, una culpa liviana, joven, que no se aferra a su origen primordial: la notificación sobre la culpa. El devenir del príncipe es una apertura a la posibilidad de vivir. Ya no está condenado a la fatalidad de la vida;¹⁵² la vida es tan liviana que, incluso, el príncipe toma una postura jovial frente a las condiciones trascendentes de la vida: “Bueno, usted hace de modo que ahora, irremisiblemente, he de disertar y hasta es posible... que rompa el jarrón. Antes no temía nada; pero ahora todo lo temo. Infaliblemente me tiraré una plancha.” (Dostoievski, 1949, p. 839 - 840). El príncipe puede reír sin sarcasmo, sin nerviosismo; la risa ya no es corrosiva, es liviana, es una risa que posibilita el buen humor, una postura diferente frente al enunciado de Aglaya, una manera distinta de vivir con la risa.

Este es el devenir artista del príncipe. No se trata de pensar el devenir artista como una transformación productiva; por el contrario, el príncipe no produce obras, no es el autor de libros,¹⁵³ no es artista en el sentido *primordial*¹⁵⁴ de la palabra;

¹⁵² La historia contada por el príncipe a las Yepanchinas respecto del fusilamiento se puede pensar como el desarrollo de una condición fatal de la vida: La historia relata la condición de un hombre al que van a fusilar. Este hombre hace parte del último grupo de condenados a muerte. Como es el último grupo, este hombre reparte el tiempo que le queda en pensamientos referidos a: la vida, los amigos y él mismo. Cuando pasa revista por la vida, se concentra en la voluptuosidad del mundo, de las cosas, de los objetos, ese placer que implica ver los colores, sentir las condiciones atmosféricas de la realidad. En el momento en que este hombre fortalece el vínculo con el mundo y sabe que su muerte se aproxima, piensa el concepto de fatalidad: sería tormentoso ser presa de ese vértigo, de esa exuberancia del mundo; por eso decide morir y no aferrarse a nada. La salida es la muerte porque la vida se encuentra muy peligrosa, muy vertiginosa. Apenas el hombre llega a esta conclusión y se prepara para la muerte le indultan, le quitan del pelotón de fusilamiento: le condenan a vivir la fatalidad de la vida. (Dostoievski, 1949).

¹⁵³ El príncipe no es el productor de obras, no es el autor de libros. Pensarlo en ese sentido sería sobreponer las fuerzas que componen su vida. Cuando Foucault piensa la condición del autor de libros, en el caso de Rousseau, analiza que esta condición es una fuerza superpuesta a otras dos: el francés y el autor de crímenes, de tal suerte que pensar en el autor de libros es intuir que la fuerza se transforma y se mejora. Para Foucault, Rousseau no es el producto mejorado de unas condiciones dialécticas específicas: es un hombre que deviene todas las fuerzas a la vez, sin conservar ninguna, sin superponer una fuerza sobre la otra. (Foucault, 1999).

entonces, no tiene una relación con la obra de arte. La cuestión es la condición filosófica de la vida. No se indica con ello que se piense en el arte de vivir o en el arte de la vida como un bien que se conserva (esto es más cercano a la virtud) y en el cual se realizan ideales, más bien el problema se sitúa en la pregunta: ¿Cómo hace de su vida una existencia singular?

El príncipe es un artista: ¿De qué? Ni siquiera alcanza a ser artista de la risa, ni de la risotada; no es el artista que construye el arte y lo perfecciona, es artista en tanto posibilidad de la vida; deviene artista trágico, un Dionisio afirmativo. De ahí, que la pregunta no es por el arte, ni por su desarrollo, ni siquiera por las condiciones que lo posibilitan; la pregunta se encuentra situada entre las líneas por las cuales emerge la vida. No es la obra monumental, tampoco el tributo al pasado, el problema es la emergencia de la vida entre las líneas de fuerza que la determinan.

La potencia de la vida emerge entre estas líneas; el príncipe no le da potencia a la línea; esto sería equivalente a pensar que aunque el hombre no sea artista ya su vida es una obra de arte¹⁵⁵, sería la condición romántica del artista. El príncipe no es artista productor, es el artista trágico; ni está venido a menos, ni mejora las condiciones de su vida. Es un devenir hombre del príncipe y, por eso, es artista. El enunciado reactivo, la notificación, le tenía en un lugar estable, cómodo, hasta apacible; cuando las condiciones del devenir¹⁵⁶ emergen, el príncipe deja de ser: deviene hombre, liviano, niño. Este dejar de ser para ser otro no implica un salto de la enfermedad y de la idiotez: no es una superación que conserva particularidades, es una multiplicidad: hombre, artista, idiota, enfermo, niño.

La tragedia es una condición del devenir. El príncipe es un artista trágico, porque nada tiene que ver con las formas trascendentes de un artista. Es el hombre liviano que deviene niño; está jugando en la orilla del río, puede jugar porque él mismo es una posibilidad, es la posibilidad de un juego cerrado, posibilidad de vivir, de existir, de reír. El príncipe no es el artista de la técnica, ni de un tipo de arte que le hace mejor, más fuerte o más dramático; el príncipe hace piruetas, baila en la espuma de la trascendencia; es un nuevo hombre, el hombre del *santo decir sí* (Nietzsche, 1972). Bailarín, jugador, idiota y enfermo. No es que lleve la idiotez y la enfermedad al arte; no tiene que estar enfermo para crear, no tiene que

¹⁵⁴ El artista que potencia lo primordial, aquello que permanece inmune al tiempo, la fuerza del superar conservando, tiende a la virtud, en tanto para este artista de la virtud *la esencia debe manifestarse*. (Hegel, 1994, p. 438).

¹⁵⁵ Para Chesterton, el artista es en tanto su relación con la vida. Se trata del artista que no produce obras, pero su vida ya es una obra de arte. Esta consideración termina en la idealización del artista como productor de modos de ser que llevan la vida al terreno de la virtud. (Chesterton, 1998).

¹⁵⁶ Estas condiciones tienen consistencia en: la afirmación, la tragedia, la risa, el juego, la posibilidad.

territorializarse en la notificación para existir. Cuando el príncipe baila, mueve el juego, es un movimiento posibilitador de líneas de fuga, de fisuras en el campo de trascendencia.

El juego emerge cuando las líneas que le componen se mueven. El juego del príncipe estaba cerrado. No solo era el problema de la notificación, también es la cuestión de fuerzas superpuestas, una encima de otra. La fuerza de Aglaya está encima, es aplastante; por eso, la fuerza reactiva del príncipe deviene otra fuerza, una fuerza diferente, la fuerza de Dionisio jovial. Esta es una posibilidad en un campo de jugadas determinado y cerrado. Lo cerrado del juego es la notificación, las fuerzas superpuestas, la fuerza romántica y dramática que cae sobre el cuerpo y le envejece, le inmoviliza.

La apertura del juego consiste en el devenir de la fuerza y en el movimiento de la misma. El movimiento del juego lo da lo liguero de sus líneas. El jugador no sólo tiene en sus manos las jugadas, posibilita el devenir del juego, devenir posibilidad sin jugadas. El juego no es seriedad, ni supresión de la misma,¹⁵⁷ es la jovialidad de la posibilidad en movimiento-. El príncipe abre el juego y se marcha, no en un acto de seriedad, sino de jovialidad liviana. El campo del juego se expande, deviene posibilidad en la vida, y esta ya no se condiciona a la jugada que viene, se abren las puertas, las ventanas¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Para Heidegger, el juego consiste en suprimir la seriedad del lenguaje. Esta fórmula resulta dialéctica y se sostiene en el hecho del juego como mecanismo, no como posibilidad. (Heidegger, 2005).

¹⁵⁸ Cuando el príncipe sale del campo de juego, donde ejecutaba jugadas, las ventanas de la vida se abren y él se puede mover haciendo piruetas. Aglaya también hace piruetas: le manda llamar con Kolia, emerge una nueva línea: el deseo explícito por el idiota enfermo. (Dostoievski, 1949).

Referencias

- Blanchot, Maurice. (1973). *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos aires: Letra e.
- Chesterton, G.K. (1998). *El hombre que fue jueves*. Barcelona: Océano.
- Coleridge, Samuel. (1997). *La canción del viejo marino*. Bogotá: Ancora.
- Colli, Giorgio. (1978). *Después de Nietzsche*. Barcelona: Anagrama.
- Colli, Giorgio. (2011). *Filósofos sobre humanos*. Barcelona: Siruela.
- Deleuze, Gilles. (2000). *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, Gilles. (2010). *Mil mesetas*. Valencia: Pre textos.
- Deleuze, Gilles. (2009). *Diferencia y repetición*. Buenos aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles. (2015). *La subjetivación. Cursos sobre Foucault. Tomo III*. Buenos aires: Cactus.
- Descartes, Rene. (1967). *Meditaciones metafísicas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Descartes, René. (1967). *Reglas para la dirección del espíritu*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dostoievski, Fiodor. (1949). *El idiota*. Madrid: Aguilar.
- Dostoievski, Fiodor. (1949). *El ladrón honrado*. Madrid: Aguilar.
- Foucault, Michel. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre textos.
- Foucault, Michel. (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, Hans Georg. (2001). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Goethe, Johann. (1957). *Las penas del joven Werther*, Tomo I. Madrid: Aguilar.
- Hegel, G.W.F. (1994). *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, Tomo I. Buenos Aires: Altaya.

- Hegel, G.W.F. (1998) *Escritos pedagógicos*. México: FCE.
- Hegel, G.W.F. (2004). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- Heine, Heinrich. (1970). *Noches Florentinas*. Navarra: Salvat.
- Heidegger, Martín. (2005). *Arte y poesía*. México: FCE.
- Kafka, Franz. (1970). *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones*. Bogotá: Bedout.
- Kant, Immanuel. (1980). *La forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Kant, Immanuel. (1982). *Cómo orientarse en el pensamiento*. Buenos aires: Leviatán.
- Kant, Immanuel. (2002). *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la ilustración?* Bogotá: Señal que cabalgamos.
- Kant, Immanuel. (2003). *Pedagogía*. Madrid: AKAL.
- Kant, Immanuel. (2006). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- Klossowski, Pierre. (1995). *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires: Altamira.
- Mann, Thomas. (2000). *Schopenhauer, Nietzsche, Feud*. Madrid: Alianza.
- Miller, Henry. (1964). *Primavera negra*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Miller, Henry. (1965). *Noches de amor y alegría*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Miller, Henry. (2003). *El tiempo de los asesinos*. Barcelona: Alianza.
- Montinari, Mazzino. (1978). *Los hombres de la historia. Nietzsche*. Buenos aires: Ceal.
- Nietzsche, Friedrich. (1967). *Consideraciones intempestivas Tomo I*. Buenos Aires: Aguilar.
- Nietzsche, Friedrich. (1967). *El origen de la tragedia*. Tomo V. Buenos Aires: Aguilar.
- Nietzsche, Friedrich. (1967). *Genealogía de la moral Tomo III*. Buenos Aires: Aguilar.

Nietzsche, Friedrich. (1967). *Más allá del bien y del mal* Tomo III. Buenos Aires: Aguilar.

Nietzsche, Friedrich. (1972). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.

Nietzsche, Friedrich. (2007). *El origen de la tragedia*. Madrid: Alianza.

Páez, E. (2012) «De un texto de M. Foucault sobre la modernidad». En: Cuestiones de filosofía, Numero 14 pp. 170- 188.

Schostakovsky, Pablo. (1945). *Historia de la literatura rusa*. Buenos Aires: Losada.

Zweig, Stefan. (1951). *La lucha contra el demonio*. Barcelona: Apolo.

Zweig, Stefan. (1998). Tres maestros Balzac Dickens Dostoievski. Bogotá. Norma.