

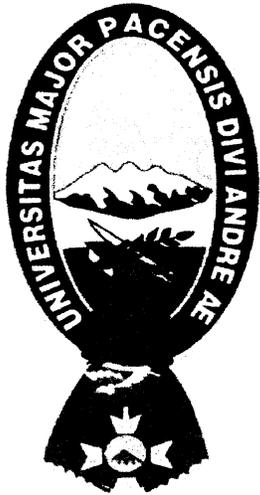
M. H. R. C.

FIL-41

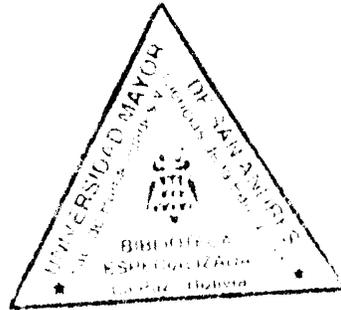
T-2072

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA: FILOSOFÍA

Nº 2175



TESIS DE GRADO



**“EL ZARATHUSTRA DE NIETZSCHE, DE LO
 POÉTICO A LO FILOSÓFICO”**

Postulante: Fernando Andres Iturralde Roberts
Tutor: Lic. Fanny Abregu

La Paz – Bolivia
2008

85676

CB 11011 00200

Tesis
1554
144h.

A mis padres,

***Jorge Antonio Iturralde Monje y
María del Carmen Roberts Velasco,***

con mucho cariño y gratitud.

AGRADECIMIENTOS

El autor desea expresar su agradecimiento a la Lic. Fanny Abregú por las sugerencias, la paciencia, el buen humor, el tiempo dedicado, las correcciones, por toda la ayuda y sobre todo, por la amistad.

Al Lic. Eduardo Murillo, jefe de la carrera de Filosofía, por toda la ayuda y disponibilidad.

Al Lic. Rodolfo Santiváñez y Lic. Iván Oroza, por las sugerencias, comentarios y correcciones.

A Lucas Gosset, profesor y amigo de colegio.

El Zarathustra de Nietzsche, de lo poético a lo filosófico
Tres lecturas distintas de la primera parte de Así hablaba Zarathustra de F. W.
Nietzsche.

*"Raros son los comentaradores
que se han arriesgado a ese juego
particularmente peligroso que es
la explicación de textos.
Sin duda, pocas interpretaciones
de Nietzsche, a pesar de la seguridad
que muestran al presentarse de forma
teórica abstracta, soportarían
sin daños esta prueba de verdad."
P. Wotling, Lectures de Nietzsche*

Introducción.

Este estudio nace de la consideración de las opiniones que Nietzsche tenía de su obra más importante, de su mejor obra, su mejor libro, según él, *Así hablaba Zarathustra*, sobre la cual no deja de insistir, tanto en su carácter de "libro aparte", como de aquel momento terrible en la historia misma, en la ruptura que representa en la literatura occidental, como "el libro más profundo", que no dejará de ser leído, y que suscitará un sinnúmero de trabajos, investigaciones, ensayos, enigmas, incomprensiones. Es para nosotros de suma importancia seguir este planteamiento que el mismo Nietzsche aclara: se trata de un libro que no está sujeto a un trato normal entre los libros -ni siquiera entre los libros del mismo Nietzsche que requieren de un rumiar especial-, sino que merece una particular atención, porque en las pretensiones mismas de su autor está llamado a ser un destino, es decir a refundar y replantear todos los aspectos de nuestra civilización actual, que por más que no lo queramos es la civilización judeo-cristiana. "Un día u otro se tendrá la necesidad de instituciones donde se viva y se enseñe como yo entiendo que hay que vivir y enseñar; tal vez incluso entonces se crearán cátedras expresas para la interpretación del *Zarathustra*." (EH, "¿Por qué escribo tan buenos libros?", § 1).

En este sentido siempre debemos tener presente que el *Zarathustra* nunca tuvo la pretensión de fundar religiones, de ser una profecía, de ser la voz de un profeta, de ser la palabra de un dios: no, Nietzsche no pretende ni remotamente ser un fundador de religiones, al contrario.

Soy discípulo del filósofo Dionisos, aun preferiría ser un sátiro antes que un santo.

(...) Aquél que habla aquí [en el *Zarathustra*] no es un fanático, aquí no se ‘predica’, no se exige la fe: de una infinita plenitud de luz y de un abismo de felicidad cae gota tras gota, palabra tras palabra, -el *tempo* de estos discursos es de una tierna lentitud. (EH, “Prefacio”, § 2 y § 4).

Por eso este estudio no es una interpretación litúrgica de uno de los libros de *Zarathustra* sino que tiene la ambición de plantear una posibilidad de lectura de esta obra tan compleja. Es decir que busca dar una pauta de lectura, una posible entrada a un texto cuyo autor deseaba creara enigmas y desconciertos, al que no siempre fuese accesible introducirse, y por eso, en el voto profeso por Nietzsche es que se encuadra nuestro trabajo: releer el *Zarathustra* desde una perspectiva diferente. Y es que justamente el *Zarathustra* se presta a todo tipo de lecturas —excepto quizás a las que buscan dogmatizarlo, hacerlo carne de religión, ponerlo como un profeta de una nueva creencia, y no diremos que esas lecturas no se han dado—, porque se trata de una obra que contiene en sí una diversidad de géneros por lo que escapa a todo tipo de determinación genérica: ¿se trata de un poema, de un ensayo, de una parodia de la Biblia, de un relato, de una obra musical, de una ópera? Sin duda tiene un poco o mucho de todos estos géneros. La riqueza de todo esto, del hecho de que escape a la generalización (en el sentido de imposición de un género), es que se lo puede abordar, se lo puede atacar, desde todos esos puntos de vista. Y obviamente uno de esos puntos de vista es el abordaje del texto como si se tratara de un hecho literario, hecho narrativo, hecho poético: en el fondo un narrador nos cuenta las andanzas, los discursos, las aventuras de este personaje Zarathustra y de otros que no dejan de asediarlo, rodearlo y constituirlo a través de imágenes y metáforas. Efectivamente, en este estudio, vamos a tratar de ver cómo se articula el *Zarathustra* si lo estudiamos como un relato, como una obra de literatura de ficción (que también es), como un poema en prosa. Y cómo en esa expresión poética, artística y narrativa se van engarzando o están ya de por sí engarzados algunos de los temas más importantes de la filosofía de Nietzsche. Para tal propósito nos serviremos de las teorías de análisis del relato que pertenecen a cierta corriente del estructuralismo y que se encuentran en las obras, aunque sería mejor designarlas como útiles, de Gérard Genette y de Algirdas Greimas, que proponen formas de abordar textos narrativos en vistas de comprender de forma estructural, cómo se construye el relato.

Se trataría pues de una reflexión a partir del texto mismo, del análisis de su funcionamiento como estructura, como tejido semántico y equívoco, lleno de metáforas y desplazamientos. Tanto Genette como Greimas nos proporcionan herramientas para realizar este tipo de análisis.

Genette, en efecto, propone una metodología para analizar relatos a partir de la problematización básica del término mismo de relato. Mientras que Greimas insiste en la necesidad de buscar el sentido de la construcción de una obra en sus relaciones estructurales, en cómo se dan posiciones paradigmáticas, y sobre todo en cómo es que se constituye el sentido a través de las oposiciones semióticas: interés que se ve reflejado en su propuesta del “cuadro semiótico”. Específicamente, el trabajo de Genette se conoce por su obra *Figures* en tres tomos, y que en versiones internacionales ha sido resumida o retrazada a su elemento más metodológico. Así en español tenemos una recopilación titulada *El Discurso del relato* que retoma la explicación metodológica de conceptos desarrollados en *Figures III* de la misma forma en que en su edición en inglés existe el equivalente en *Narrative discourse: an essay in method*. Es a este texto y al método que expone concebido como “narratología” al que nos referiremos en este trabajo.

En lo que concierne a Greimas, el otro autor metodológico de nuestro trabajo, utilizaremos principalmente su idea del cuadro semiótico. Con estos métodos y útiles trataremos de ver cómo el *Zarathustra* puede ser visto en su forma sintagmática como un relato, como una ficción narrativa, como un poema. Esto no sólo nos permitirá acceder al texto nietzscheano desde una perspectiva interesante y distinta de la típicamente hermenéutica, sino que también nos dejará un terreno abierto para hacer una lectura, en una tercera parte, con algunas otras ayudas metodológicas. Podemos pues esbozar aquí, las dos principales partes de nuestro proyecto: por un lado, hacer el análisis estructural del primer libro del *Zarathustra* abordándolo desde las teorías de Genette y Greimas y concibiéndolo como un relato de ficción para así descubrir cómo podemos dar cuenta –de alguna forma– de su funcionamiento. Por otro lado, una vez desplegada esa estructura sintagmática desde la cual se puede entender el *Zarathustra* como relato, trataremos de abrirlo al resto de la filosofía de Nietzsche para poder interpretarlo enmarcado en todo ese contexto, es decir en el lugar al que pertenece en el pensamiento de Nietzsche. En vistas de realizar esa apertura emplearemos algunos útiles de las teorías literarias de Deleuze y Guattari. Remitimos al glosario al final de este trabajo en caso de cualquier confusión terminológica.

1.- Justificación.

Eso en cuanto a lo que este trabajo pretende hacer. En lo concerniente al porqué del trabajo y también al para qué, podemos abordar estas preguntas desde dos perspectivas distintas. Por un lado, debemos justificarnos a propósito de la elección del texto estudiado. Se trata en efecto de la primera parte del *Zarathustra* de Nietzsche. Y es que, en primer lugar, el *Zarathustra* es la obra de Nietzsche que mejor se presta para hacer un análisis creativo, distinto, pues es -como él mismo no deja de insistir-, un “libro aparte”, un libro diferente en cuanto se compone de narraciones, discursos, poesía, filosofía, y otros géneros que se deben determinar. En segundo lugar, si escogimos la primera parte de la obra, es por un asunto de comodidad que se explica únicamente porque a partir de ese primer libro, algunos conceptos serán más fáciles de comprender, lo que hará que la exposición sea inmediatamente más accesible, de tal manera que las categorías utilizadas para analizar la estructura del relato en la obra sean captadas de la mejor forma posible, permitiendo ulteriores análisis que se involucren más con la obra de Nietzsche. Por otro lado, una justificación es necesaria en lo que concierne a la elección del trabajo, o del tipo de análisis. Aquí será necesario hacer una digresión.

La obra de Nietzsche está por sí misma sujeta a infinidad de interpretaciones, desde las que se quieren fieles al texto hasta las que incorporan ciertos conceptos a un pensamiento que no es el de Nietzsche, pero que constituyen, sin duda, también formas de interpretarlo. Es curioso que justamente las lecturas más “creativas”, es decir las interpretaciones que sistematizaban la obra de Nietzsche a través de conceptos foráneos, en otras palabras, a partir de conceptos traídos de otra línea de pensamiento, hayan sido las explicaciones que guiaron los más importantes comentarios hechos hasta hoy. Así, la lectura de Heidegger que es, hoy ya sin lugar a dudas, una lectura plena y hasta descaradamente heideggeriana¹, influenció la recepción de la obra de Nietzsche desde el punto de vista filosófico al sistematizarla. Cosa parecida sucedió en el lado francés con la lectura de Deleuze considerada como canónica e ineludible por toda una generación que llega hasta hoy para abordar la lectura crítica de la obra filosófica de Nietzsche. Y también la lectura de Deleuze era

¹ En Heidegger, Nietzsche representa el último pensador en la tradición metafísica occidental; la Voluntad de poder como concepto tiene en el fondo un cariz metafísico y es víctima aun de la metafísica de la subjetividad, etc.

profundamente deleuziana², incluso, como algunos estudios lo demuestran, era profundamente bergsoniana.

En lo que concierne a las lecturas que se atienen estrictamente a los textos, hay ya una larga tradición de comentarios de Nietzsche que pretende fundar la legitimidad de su aproximación en su estilo “filológico”. Gracias a esta vertiente es que tenemos hoy una excelente edición de los fragmentos póstumos que componían la falsificada *Voluntad de Poder*. Esta línea hoy está tomando una especial fuerza en las lecturas que vienen realizando Monique Dixsaut, Jean-Luc Nancy, Jeanne Delhomme, Eric Blondel. En este sentido, las lecturas se multiplican según el método que sigan: algunas se quieren rigurosamente filológicas mientras que otras son deliberadamente tergiversadoras.

Lo que nos interesa decir con esto es que la obra de Nietzsche en general, y el *Zarathustra* en particular, se puede abordar, desde distintos puntos de vista. De esta forma nuestro abordaje busca explotar los elementos literario-narrativos y poético-filosóficos de la obra, pero también ser una integración de los elementos más importantes del pensamiento general de Nietzsche. Es que, en definitiva, nos parece que un estudio del *Zarathustra* desde su composición narrativa, nos puede ayudar a dilucidar algunos aspectos importantes en el plano filosófico. Así por ejemplo, nos podremos preguntar si la elucidación de las estructuras que fungen de pilares para la construcción del relato nos revela algún sentido filosófico o histórico del *Zarathustra*. Por otro lado, si pensamos que el *Zarathustra* está concebido como la creación de un filósofo-artista y como poema épico narrativo (en el sentido en el que la epopeya es siempre el relato de una fundación, un relato fundacional), prestar atención a su construcción en ese ámbito —es decir a su construcción como relato, como artefacto literario, narrativo y poético—, nos debería informar sobre el texto mismo, y cómo es que éste funciona, permitiéndonos dar, al final de lo que serían nuestras dos primeras partes, una entrada de lectura legítima sostenida (al menos es nuestra pretensión) en el texto mismo. Dentro de esta perspectiva, podría parecer que el trabajo se fijaría únicamente en el texto de la primera parte del *Zarathustra*, cosa que tendería a someter esta parte de la obra, a un mero análisis formal. Pero esa no es nuestra intención. Por eso, la tercera parte de la tesis tiende a abrirse un poco al resto de la obra del filósofo alemán, a partir de otros métodos de lectura. En lo que concierne las

² El Eterno retorno como principio selectivo de la diferencia, que garantiza que lo único que se repite realmente es la diferencia, es decir, la idea de que el Eterno retorno garantiza la novedad casi infinita de la calidad de la Voluntad de poder: el Eterno retorno es así retorno de la diferencia.

referencias al entorno de la creación y del origen del *Zarathustra* (tanto en Nietzsche como en la figura histórica) será en el anexo donde nos dedicaremos a esclarecer estos aspectos. Así nuestro primer anexo se propone como un girar alrededor del proceso creativo, de la significación que tiene la figura de Zarathustra y del contexto existencial en el que Nietzsche vive al momento de crear su obra.

Una cosa más, a propósito de las justificaciones de rigor, es, pues, necesario hablar de la pertinencia –por no decir de la utilidad– de esta investigación en estos tiempos. En otras palabras, ¿es legítimo (una vez más, por no decir ‘útil’) hoy en día estudiar a Nietzsche? Tanto ya se ha dicho, ¿queda todavía algo por decir que no se enmarque en una pura curiosidad académica? ¿Tiene todavía algún sentido estudiar la obra de Nietzsche hoy y si sí lo tiene, cuál es ese sentido? Para responder estas interrogantes nos serviremos de un excelente e ilustrador texto de Gianni Vattimo que propone una visión histórica de la recepción filosófica de la obra de Nietzsche, es decir del decurso a través del cual se viene construyendo un saber que parte de la filosofía de Nietzsche y de los problemas que todo esto supuso a lo largo de su elaboración³. El propósito del texto de Vattimo es también el de una justificación: tanto por justificar su lectura y el debate en el que él mismo está inmerso como, por otro lado, para aclarar el sentido de las lecturas que le precedieron y también determinar si la suya se enmarca en uno de estos sentidos. Así, según Vattimo, hay, a grosso modo, dos corrientes, dos inclinaciones, dos intereses en los comentarios que se hicieron sobre Nietzsche hasta hoy. Por una parte, estarían los comentarios que se centran en las consideraciones estéticas y por otra, en una época más reciente, están los ensayos que desvinculan esta exclusividad estética de la obra de Nietzsche para acercarla más al lado político, a la crítica de Occidente y de la modernidad. Para hacer más clara la exposición, Vattimo divide estos dos campos según su posición frente a la ruptura que supuso la lectura heideggeriana que aparece en la publicación en dos volúmenes de los cursos que impartió entre 1936 y 1950 bajo el título general de *Nietzsche*. Así, vemos que a lo largo del siglo XX, la recepción de Nietzsche no ha dejado de ser polémica, y que esa polémica en cierto sentido llega hasta nuestros días bajo una forma precisa.

Las primeras lecturas nietzscheanas, en efecto, tendieron a priorizar el lado estético de su obra, por dos causas principales: por una parte, la academia filosófica, los grandes centros académicos de estudios filosóficos, es decir, las universidades, no capturaron, en un primer momento, a Nietzsche

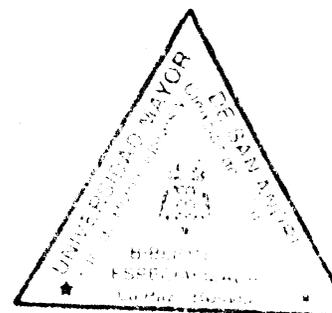
³ “Nietzsche, entre la estética y la política.”, conferencia dictada en las *Jornadas Nacionales Nietzsche*, Buenos Aires, 1994.

en cuanto autor filosófico. El apoderamiento más directo de la obra y pensamiento del filósofo lo hicieron los artistas: como bien constata Mónica Cragolini fueron las artes las que primero problematizaron algunos de los temas centrales de Nietzsche, como la muerte de Dios, el último hombre, la decadencia, el nihilismo, la caída de los grandes fundamentos de la civilización occidental. No debe sorprender entonces que los primeros comentarios oficiales sobre la obra de Nietzsche (más allá del círculo de sus conocidos y antiguos estudiantes) estuviesen a cargo de poetas, escritores, músicos, pintores antes que de filósofos. Claro ejemplo de esto es la correspondencia entre Paul Valéry y André Gide que comenta ciertos elementos claves de la obra nietzscheana en su vertiente estética y de crítica al nihilismo. Pero las recepciones esteticistas tenían otra justificación clave que fue la absorción o la recuperación falsificadora de la obra de Nietzsche por el nazismo alemán. Eso seguramente influyó en que algunos intelectuales, temerosos de ser acusados de nazis, no acertaran a manifestar las ideas políticas que Nietzsche expresaba en su obra, pues tenían aparecer como defensores de las ideas fascistas. A eliminar este fantasma contribuyeron la lectura y comentarios de Georges Bataille que finalmente lograron limpiar ese estigma nazi de la obra de Nietzsche en Europa de la misma forma que los trabajos de Walter Kaufman en los Estados Unidos. Con ello se dio paso a una nueva recepción de la obra: ahora sí se podrían abordar temas políticos a partir de ella y sobre todo ya se tenía un parámetro excelente en las lecturas heideggerianas que se publicaban en recopilaciones separadas de sus cursos y entrevistas. Así se constituían dos pilares esenciales para toda aproximación de la obra de Nietzsche: la interpretación heideggeriana y el fin del estigma nazi (al menos en los círculos académicos).

Vattimo identifica la base y el punto de partida de las lecturas politizantes o políticas de la obra de Nietzsche en el comentario que escribe Pierre Klossowsky publicado en 1969 y titulado *Nietzsche y el círculo vicioso*. Esta lectura es, en efecto, un esfuerzo por pensar a Nietzsche en un marco político distinto del que le había proporcionado la apropiación nazi; pero además el mismo Klossowsky sería el encargado de traducir los textos que surgieron de la publicación de los cursos de Heidegger, ya mencionados. Resulta ser, por tanto, aquél el que abre las lecturas políticas de Nietzsche pero también quien introduce la lectura heideggeriana en Francia. Con este tipo de aproximaciones, más inclinadas a resaltar los problemas políticos presentes en la obra filosófica de Nietzsche se da respuesta a algunas objeciones realizadas contra las lecturas demasiado estetizantes, objeciones que tenían su origen en una cierta corriente marxista del existencialismo.

El debate comenzado por estas lecturas llega hasta nuestro tiempo bajo la forma de crítica neo-marxista o post-marxista, vinculando cierta raigambre reaccionaria con las lecturas demasiado estetizantes de Nietzsche. Un interesante artículo sobre estas relaciones paradójicas entre el marxismo y la obra de Nietzsche es el que escribe Toni Negri titulado “Marxistas: un acercamiento paradójico”⁴. A estas discusiones que parten del marxismo y que ven en Nietzsche una especie de amenaza pero también una complicidad posible, se añaden algunas lecturas más contemporáneas que parten de una postura feminista pero que también adhieren al trabajo realizado por Derrida en torno a la importancia del estilo de la escritura de Nietzsche en su filosofía. En todo caso, lo que nos propone Vattimo es la evidencia de la actualidad del debate que puede propiciar Nietzsche; aunque siempre resulte algo paradójico hablar de la actualidad de quien es en definitiva un inactual o cuya obra es profundamente inactual. De todas formas, el interés ahora de deslindar a Nietzsche de algunas tendencias abusivas que lo hacen formar parte de un popular movimiento de liberación espiritual, de tipo *new age* y otras cosas así, como si se tratara de un “gurú” espiritual (¡existe una lectura o propuesta de lectura del *Zarathustra* que viene de Osho!) nos hace pensar en la urgencia de devolverlo al rigor de un saber estrictamente textual. En el fondo la grandeza de Nietzsche se dice en su obra escrita:

Yo soy una cosa, mis escritos son otra. —Antes de hablar sobre ello yo mismo, hay que tocar una palabra sobre la comprensión o *incomprensión* que se tiene de ellos. Lo haré de forma negligente, como conviene: pues ésta es una cuestión que no es aún en absoluto de actualidad. Incluso yo no soy aún de actualidad, algunos nacen póstumos. (EH, “¿Por qué escribo tan buenos libros?”, § 1).



Con esto queremos decir que la discusión sobre la obra de Nietzsche, sobre la interpretación de esa obra es todavía un asunto pertinente sobre todo desde el punto de vista de los textos que -por infortunios del destino trágico de un hombre póstumo-, fueron deformados y pervertidos y que recién ahora, desde hace unas pocas décadas, y todavía sin una edición totalmente esclarecedora en lengua española; recién ahora nos son disponibles en su plenitud y pureza filológica. Por eso, nos parece que una vez zanjada la discusión entre el Nietzsche estético y el político, una vez realizada

⁴ El artículo se encuentra disponible en el Hors-série n° 3 del *Magazine Littéraire* dedicado a Nietzsche y hace referencia sobre todo a la dura crítica formulada por Lukacs a Nietzsche en *Die Zerstörung der Vernunft (El asalto a la razón)* de 1952.

una síntesis entre ambos elementos de la obra nietzscheana que lo pone en otro espacio teórico (como uno de los principales fundadores de la mentalidad del siglo XX), quedan todavía estudios posibles sobre el alcance de su filosofía bajo la luz y con el criterio de una lectura sobre los textos, una lectura más filológica como él mismo exigía.

¿Por qué concentrarse tan exclusivamente en la forma? Nos parece que esto tiene su respuesta en una intuición que el mismo Nietzsche delata: cuando se es artista, es en la forma donde se encuentra el contenido. Lo que la gente común (no artista en este caso), designa peyorativamente bajo el término ‘forma’ es aquello que se somete y está sujeto a un contenido que le da su verdadero ser, en cambio, para el artista, la forma es la expresión propia de lo que se quiere decir, es decir del contenido. En este último esquema, la forma no es lo accesorio, lo accidental de un contenido más esencial, más substancial a la creación.

Se es artista al precio de sentir como contenido, como la cosa misma, aquello que los no-artistas llaman “forma”. Con esto, indudablemente se pertenece a un mundo invertido: ya que siempre el contenido llega a ser para uno algo puramente formal, incluida la vida. (*N VII 3. Verano 1886 – otoño 1887 5[18]*⁵)

Y es que, en general, y no sólo en la perspectiva de Nietzsche, la forma revela el contenido y está tan estrechamente ligada a él que no se puede decir si no es a través de *esa* forma. Hay pues cierta fatalidad en la forma, algo así como la sujeción absoluta a la necesidad que ocurre una vez que el dado cae. Si Mallarmé decía que todo pensamiento es un lanzamiento de dados, Nietzsche diría que el estilo es la manifestación más grande de la necesidad sobre el azar, el azar es parte del destino y al destino no se lo puede más que amar: *amor fati*. El estilo, obviamente, está manifestado en la forma: las construcciones semánticas estructuradas en un orden temporal, en focos narrativos, en unidades de sentido elementales, las líneas de fuga que hacen que ese mismo estilo en su unicidad se ponga en contacto con zonas de intensidad propias y del afuera, etcétera; todas estas manifestaciones del estilo serán pues el objeto de nuestro estudio.

⁵ Ésta es la forma en que se hace referencia a los fragmentos póstumos de Nietzsche, cuya edición en *Œuvres philosophiques complètes*, que aquí utilizamos, se da según un orden distinto del orden en el que están dispuestos en los Archivos Goethe-Schiller de Weimar. En cualquier caso, se trata de la referencia a la numeración canónica de los cuadernos tal como la encontramos en los archivos.

2.- Problema.

El enunciado de nuestro problema parte de la expresión filosófica de ideas a través del rigor formal de la escritura: el *Zarathustra* aparece en un estilo, bajo una forma determinados por ciertas razones; se trata aquí de plantearse la pregunta: ¿qué quiere decir que un texto filosófico se enuncie como poema, como discursos realizados por un personaje que pertenece al ámbito de la narración? ¿qué quiere decir en el fondo que se recurra a la forma narrativa para expresar ideas filosóficas? A este problema debería permitirnos responder en cierto modo nuestro triple acercamiento, que por eso toma teorías de lectura que parten de la literatura, de la forma narrativa, para acceder a contenidos que a lo mejor sólo pueden expresarse en esas formas.

3.-Objetivos generales.

Nuestro objetivo más general es realizar un análisis a tres niveles, que supone tres tipos, tres instrumentos analíticos distintos, de la primera parte de *Así hablaba Zarathustra*, de tal manera que podamos hacer surgir del puro análisis de la expresión, de las formas y de las estructuras del texto, algunos temas que jalonan la obra filosófica de ese autor y que aparecen de manera ejemplar en la poesía del *Zarathustra*. Este objetivo general no se puede lograr sin antes pasar por toda una categorización de las herramientas de análisis que estarán siendo constantemente utilizadas. Esta explicitación de los instrumentos teóricos de los que nos serviremos en este análisis se dará al comienzo de cada sección y se verá inmediatamente seguida de su aplicación al texto de Nietzsche. En todo caso, uno de los objetivos específicos es hacer pasar las categorías de análisis a través de la criba reticular de la escritura de Nietzsche para así no sólo demostrar su pertinencia en la lectura sino también hacerlas entrar en juego con el texto e iniciar un engarce entre textos y útiles de análisis que haga más amena la lectura del estudio. De este modo, las formaciones de sentido que irán apareciendo conforme avance el análisis y la aplicación de las categorías se verán problematizadas y apoyadas por aspectos filosóficos de la obra de Nietzsche: en otras palabras, el análisis plano de las formas, estructuras y contenidos estará entreverado con consideraciones filosóficas que tendrán la función de acercarnos a la filosofía de Nietzsche. El procedimiento se puede enunciar así: primero la categorización y explicitación de los instrumentos de análisis, luego la aplicación de estos instrumentos a la primera parte del *Zarathustra* y, finalmente, la evaluación

de esta aplicación en términos de la filosofía de Nietzsche. En todo momento estas tres instancias del análisis entrarán en un juego triádico que nos permitirá demostrar nuestra hipótesis más general: *el estilo del Zarathustra es la expresión misma de su contenido y por tanto de la filosofía de Nietzsche: ése es, pues, en última instancia, el contenido explícito de todo el Zarathustra*. Entonces los objetivos se irán apoyando mutuamente para permitirnos acceder al objetivo general que es nuestra lectura del *Zarathustra* a tres niveles, lectura que permitirá que aparezcan algunos de los problemas más importantes de la filosofía nietzscheana.

4.- Objetivos específicos.

Trataremos de ver con la teoría de Genette cómo las estructuras narrativas del relato que nos presenta la primera parte del *Zarathustra* desvelan contenidos filosóficos. Debemos por tanto dar cuenta de la narración y de lo que implica, es decir trataremos de ver el porqué de una escritura que se decide por la creación de un personaje a través del cual habla. Con la teoría de Greimas nos concentraremos más en la formación del sentido de un término que atraviesa toda la primera parte del *Zarathustra* con insistencia: el superhombre. Se trata, con todo, de comprender, el concepto a partir de las determinaciones que aparecen en el texto visto desde la perspectiva de la producción de sentido. Es decir que habrá una recuperación de un concepto filosófico a partir de consideraciones formales que conciernen a la construcción del texto; eso está enmarcado en nuestro objetivo general.

Finalmente, veremos la forma de remitir la lectura de esta primera parte a campos conceptuales un poco más filosóficos pero que todavía pertenecen a la crítica literaria. Con la ayuda de las teorías de Deleuze y Guattari, utilizando la idea del rizoma como modelo de lectura, intentaremos abrir el texto a distintas corrientes que lo afectan tanto desde el interior de la obra de Nietzsche como desde los comentarios a esa obra.

Entre nuestros objetivos específicos se encuentra también el de tocar temas filosóficos que sean pertinentes a una lectura de Nietzsche: es decir que se quiere también provocar una reflexión sobre algunos conceptos fundamentales de la obra del filósofo alemán. Así, en nuestro plan de trabajo, se contempla la revisión de los conceptos de 'superhombre', de 'voluntad de poder'; se busca dar una pauta sobre la concepción que Nietzsche tiene del tiempo y que nos permitirá acercarnos al tema del eterno retorno de lo mismo, el asunto que involucra toda la discusión sobre la moral aristocrática y

la moral de esclavos, el intento de disipar cualquier duda en torno al concepto de ‘resentimiento’. Todo esto a partir de la consideración de los aspectos que vayan surgiendo de nuestra lectura metódica de la primera parte del *Zarathustra*.

Debemos tener en cuenta que, para cada sección dentro de cada capítulo, el análisis corresponde a la aplicación del método sobre el texto. A veces los resultados hablan de manera directa, otras veces, aunque no es nuestra intención, algunos elementos formales no revelarán asuntos filosóficos importantes. Por lo tanto, aconsejamos considerar como pregunta o problema guía de cada una de estas secciones: ¿la aplicación del método al texto, más allá de la descripción del funcionamiento del texto, nos puede remitir a algún contenido conceptual de tipo filosófico? Por nuestra parte, procuraremos en cada sección justificar las descripciones del funcionamiento del texto con algunas observaciones filosóficas, pero en general, cada sección es también un paso para establecer los elementos que se pueden destacar a partir de la noción de un funcionamiento “normal” o de base del texto. Así que las observaciones filosóficas deberían comprenderse como una suerte de conclusión, o de revisión razonada de todo aquello que el aparato metodológico y textual han tratado de discernir. Las observaciones de tipo filosófico se deben pensar, entonces, como las síntesis que remiten a las descripciones realizadas a partir de la aplicación del método al texto. Lo que sucede es que no podemos imaginar que a cada paso del análisis vayamos a encontrar alguna consecuencia filosófica de lo analizado –ese sería un ideal algo pretencioso. Si hacemos surgir consideraciones filosóficas, es a partir de la observación de varios resultados de análisis y no de cada paso que tomamos en el transcurso de ese análisis.

Capítulo I:

El orden del relato en la primera parte de *Así hablaba Zarathustra*.

Hacia una comprensión del efecto metaléptico.

*"Cuando Zarathustra tenía treinta años
abandonó su patria y el lago de su patria
y marchó a las montañas. Allí
gozó de su espíritu y de su soledad y
Durante diez años no se cansó..."*

1.-Consideraciones preliminares.

Antes de introducirnos al análisis de la primera parte de *Así hablaba Zarathustra*, conviene hacer unas cuantas aclaraciones sobre algunas ideas que Genette tiene sobre la estructura del relato. En el momento en que se propone definir lo que se entenderá por 'relato', Genette aclara que se lo puede tomar en tres sentidos básicos: primero, puede pensarse como el "enunciado narrativo, discurso oral o escrito que asume la relación de un suceso o serie de sucesos" (Genette, 1972: pp. 67 - 75); un segundo sentido es el que define el relato como "la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son el objeto de un discurso" (Genette, 1972: p. 71), abstracción hecha del medio a través del cual es narrado; por último, está la idea de relato como el acontecimiento en el que se da esa relación de los hechos, es decir como el soporte material del mismo, ahí donde nos es conocido ese acontecer, es el relato como hecho de que alguien cuente algo. Obviamente, la primera parte del *Zarathustra* puede ser abordada desde cualquiera de estas definiciones de relato: en un primer sentido se trata de lo que el narrador anónimo (que si se quiere se lo puede reducir al autor Nietzsche –nosotros no lo haremos) está contando; los acontecimientos que le sobrevienen al personaje Zarathustra así como lo que este mismo personaje narra a veces. En el segundo sentido, se trata de todo lo que le sucede a Zarathustra, o a los personajes de los cuales narra. Por último, es tanto las condiciones materiales, históricas, sociales, etc., en las que el narrador se encuentra al momento de enunciar (escribir) su obra, pero también las condiciones enunciativas de Zarathustra cuando narra algo.

Ante esta dificultad de definición, Genette pasa a especificar cómo es que procederá, que es también la forma en que procederemos nosotros. Así, tendríamos la “historia” que representa los hechos –reales o ficticios–; se trata de los acontecimientos que nos son contados, la pura facticidad de las acciones. Para aclarar esto diremos que la “historia” es el sustrato de contenido que se mantiene más acá del soporte o género (novela, cuento, teatro, canción, poema, ditirambo, etcétera) en el que se decida relatarlo. Podemos pensar que la historia de la Caperucita roja es siempre la misma: una niña debe ir a visitar a su abuela, pero cuando llega ahí, el lobo ya se la ha comido y planea comerse también a Caperucita. Algo así. La cosa es que esa historia, dentro de toda su simplicidad puede ser contada de mil formas: puede ser puesta en escena para el teatro, filmada para el cine o la televisión, contada con reflexiones morales, desde la perspectiva de Caperucita, del lobo o la abuelita, etcétera. Lo importante es que el contenido en general permanece el mismo. A eso es a lo que Genette y nosotros con él, llamaremos ‘historia’. Así, la historia corresponde al segundo sentido de ‘relato’ que vimos más arriba. Con el término ‘relato’, designaremos el texto narrativo mismo, es decir, el aspecto del soporte material donde viene adherida la historia. Puede ser éste el hablar de una persona, el escribir de otra, el actuar de otras tantas; en fin, es la historia en cuanto está plasmada en algo material que vehicula su comunicación. Así, si encontramos que nuestro análisis versa sobre la “Caperucita roja”, nos referiremos con ‘relato’ al texto específico de tal o cual autor de la Caperucita roja. Este sentido corresponde a la primera definición antes mencionada. Por último, utilizaremos el término ‘narración’ para designar el acto de hacer intervenir una voz que cuenta, del contar incluido en el relato y que da paso o permite conocer la historia. Es decir, que la narración es el establecimiento de un segundo grado de realidad entre un yo desconocido que cuenta la historia, por más que este yo esté dentro de la historia (sea ficticio) o en un lugar ideal (el lugar del enunciador, siendo así supuestamente real). Más acá de esas determinaciones sobre la realidad o irrealidad del narrador, o sobre las intervenciones de un supuesto autor (en este sentido es en el que debemos entender la eliminación de la función autor)⁶, lo importante es que siempre en un relato, para que pueda contarse la historia es preciso introducir una voz narrativa, un yo que habla y cuenta la historia, que hace posible la narración: “yo digo que la Caperucita tenía que visitar a su abuela...” Ésta corresponde a la tercera definición de ‘relato’ que vimos en un principio.

Para dejar absolutamente claro este asunto (con afanes puramente teóricos pues en la aplicación, estas categorías no dejan de entrecruzarse constantemente), tomemos el ejemplo de la Caperucita

⁶ A propósito de la función autor, cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas y Kafka, por una literatura menor*.

roja una vez más. La historia es lo que se nos cuenta, es decir esa historia que todo el mundo podría referir si se le pidiera que la contase (a menos que se la haya olvidado o no la conozca y la esté inventando), es ese sustrato o contenido de sentido. El relato -y aquí debemos especificar la versión de la Caperucita roja que estamos considerando-, sería el significante mismo, es decir las marcas sobre el soporte, el lugar o soporte material donde se encuentra esa historia, es decir, es la historia ya plasmada o determinada por un agente que la cuenta. Pensemos así, que es una madre la que cuenta la Caperucita a su hijo; el relato es emitido a través de la voz de ella que va componiendo una forma específica y determinada de una historia general, que como dijimos, conocemos todos. Entonces, de la forma más clara que podamos decirlo, el relato es la actualización y especificación de la historia en un soporte material y en una forma determinada. Así tendremos la “Caperucita” de la mamá, de tal autor, de tal otro autor, como versiones distintas de determinación de una misma historia. La narración, por último, la instancia que media entre el relato material como facticidad y la historia como algo que sucede dentro del marco de ese relato, aquí sería el acto del yo narrador que cuenta: “(yo digo que) había una vez la Caperucita roja...”. Si se quiere, se puede pensar estas nociones en una dependencia necesaria de modo que ninguna de las tres puede faltar y existe sólo en función a las otras dos.

Ahora bien, una vez que tenemos estos elementos conceptuales claros, debemos, antes de aplicarlos a la primera parte del *Zarathustra* (lo que haremos ya en la sección del análisis), explicar por qué hacemos estas consideraciones preliminares. De lo que se trata con esto es de pensar la primera parte del *Zarathustra* como una obra íntegra, es decir como una obra entera que se vale por sí misma. Con esto no queremos negar que participe del resto del *Zarathustra*; lo que queremos decir, por exclusivos afanes teóricos, es que se puede pensar la primera parte del *Zarathustra* como una obra independiente, provisionalmente al menos. Y para esto vamos a tratar del contexto del origen y la concepción de esa primera parte de la obra. Esto podrá ser complementado con el anexo que está al final del trabajo. De todas formas, es de suma importancia plantear la posibilidad de pensar la primera parte del *Zarathustra* como un texto que se sostiene por sí mismo, sin apelar a las otras tres partes que lo suceden. En ese sentido, las propuestas de Genette en *Figures I, II y III* surgieron como respuesta a una objeción que se hacía frente a los postulados estructuralistas de análisis del relato.

En efecto, esa objeción decía que las propuestas estructuralistas sólo servían para relatos cortos, cuya estructura fuera tan simple que todas esas categorías pudieran aplicarse fácilmente. Por eso,

Genette, al escribir su ya citado texto, hace el análisis de *En búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust para así mostrar a sus detractores que las categorías propuestas por el estructuralismo sirven también para analizar una obra larga y voluminosa. Lo que en ningún momento deja de constatar, empero, el mismo Genette es que sus instrumentos de análisis tienen siempre que ser pensados con vistas a ser aplicados a totalidades de relato, o sea, a relatos que incluyan historias que comiencen y acaben, es decir, que se piense el relato que se toma para el análisis como algo acabado. Por eso para nosotros es importante mostrar que es posible tomar la primera parte del *Zarathustra* de Nietzsche como una obra acabada.

Para este propósito inicial pretendemos apoyarnos en algunos hechos de la vida de Nietzsche, y en la historia editorial del propio *Zarathustra*, especialmente. Y es que *Así hablaba Zarathustra* no fue concebida como una obra entera de la forma como la conocemos hoy, es decir dividida en cuatro partes. Nietzsche, concibe el *Zarathustra* cuando está escribiendo *La gaya ciencia*, en 1881, después de tener la intuición del eterno retorno en Sils Maria, en la Alta Engandina. En efecto, el último aforismo de la originalmente última parte de esta obra, reproduce casi con exactitud el primer párrafo del prólogo del *Zarathustra*. Es durante 1882 y 1883 que Nietzsche redacta y corrige la primera parte del *Zarathustra* que se publica en 1883 como un libro entero, es decir como una obra íntegra que no se imaginaba, tendría continuación. Si revisamos los fragmentos póstumos que datan de esa época, nos damos cuenta de que en los esbozos de redacción de esta primera parte no hay evidencias de que se pergeñara una segunda y tercera partes. En cambio, si consideramos los fragmentos póstumos que corresponden a la redacción de la segunda parte del *Zarathustra*, recién encontramos evidencias de la intención de Nietzsche de escribir una continuación en tercera, cuarta, quinta y hasta sexta parte; pero antes de esto no había evidencias de tal cosa. Además, es cuando ha terminado la primera parte que Nietzsche, en una carta a Overbeck del 3 de febrero de 1883, que dice que acaba de escribir su mejor libro. Efectivamente, la primera edición del *Zarathustra* (que sólo contiene, como dijimos, la primera parte) se presenta íntegramente como obra acabada, y podemos especular que hasta cierto momento así la pensó Nietzsche.

2.- El orden en la primera parte de *Así hablaba Zarathustra*.

La primera cosa que propone hacer Genette al analizar un relato es observar el orden en que está narrada la historia. Esto nos debe dar la pauta más elemental de la estructura del relato, es decir,

cómo es que se narra la historia según los tiempos de la misma. Obviamente, toda historia va de un comienzo a un final, de un momento primero a un momento último, y en ese espacio temporal se instauran varios acontecimientos que están ordenados según su cronología, es decir su distribución en el tiempo, según el orden de su sucesión. Sin embargo, al momento de ser narrados estos acontecimientos, lo son en algún orden no necesariamente idéntico al orden en que ocurren en la historia, es decir en el plano real de la historia en cuanto considerada como sucesión de acontecimientos. Dejamos de lado la motivación por la cual se ha alterado el orden original de los sucesos (el orden cronológico de la historia). Esa motivación responde al estilo, a la paleta de recursos del autor, al dispositivo narrativo, a la búsqueda de un efecto, etc. Lo primero que debemos establecer entonces es la historia que se está narrando en el relato, es decir qué exactamente se nos está contando. En concreto, debemos descubrir la historia (al menos la central, la de los acontecimientos principales).

El primer libro del *Zarathustra* nos presenta una historia que en cierto sentido puede ser designada como “simple”: todo el prólogo es la historia del descenso de Zarathustra al pueblo de “La vaca abigarrada”⁷, con los acontecimientos narrados en el orden de su ocurrencia. Luego, ya en *Los discursos de Zarathustra*, en los diferentes apartados que lo componen, tenemos discursos, efectivamente, pero discursos que en algunos casos pueden ser pensados como relatos. Aquí podemos hacer algunas consideraciones sobre la clásica distinción entre discurso y relato. Para Genette en efecto esta distinción obedece a una simplificación excesiva en cuanto a los problemas que supone el considerar la voz de aquel que narra. La voz es un problema que abordaremos luego, pero por ahora podemos decir que el relato es siempre un discurso, siempre supone que hay un “yo” que habla y a través de ese discurso es posible que emita su relato, que narre la historia. Ahora bien, en cuanto al discurso puro, como transportación exacta de lo que se dice o se dijo, plantea el problema de la *mímesis*. En efecto, para Genette, siguiendo un argumento de Platón que luego desarrollaremos, la *mímesis* perfecta, es decir la reproducción exacta de un hecho tal como pasó, no mediante la *diégesis* o su relato, se daría a través de la escena, en sentido teatral. Así, en los diálogos que interfieren la narración encontraríamos escenas, es decir reproducciones exactas de un acontecimiento: una conversación, un discurso. En este sentido, los discursos de Zarathustra serían la reproducción exacta de lo que dijo. El problema es que –como dice Genette–, siempre que

⁷ En algunas traducciones al español aparece también como “la vaca multicolor”, así, por ejemplo, en la versión de Andrés Sánchez Pascual, de Editorial Alianza.

aparece un diálogo en un relato o una escena en medio de la narración hay también un margen narrativo o diegético, hay todavía la presencia de un narrador, por lo que la mimesis pura tal como la proponía Platón no existe: toda mimesis, al no ser el hecho mismo, es imitación y por tanto mediada; es siempre y desde un principio imitación mediada por un margen diferencial. En palabras de Genette: “la imitación perfecta ya no es imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. *Mimesis es diégesis.*” (AA. VV., 1999: p.198, el énfasis pertenece al autor).

En el caso específico del *Zarathustra*, los discursos están siendo narrados por el narrador que no se confunde con Zarathustra. Esos discursos pueden ser considerados, entonces, o bien como formando parte de una narración o como introduciendo nuevas narraciones. Uno de los problemas que vamos a encontrar en nuestro análisis es que usualmente, los discursos de Zarathustra inician relatos que forman parte de la estructura narrativa del texto mismo y que pueden por tanto, ellos también, estar sujetos a un análisis (como en el caso de la narración al principio del discurso: “De la picadura de la víbora”). Muchas veces los discursos de Zarathustra van a marcar la referencia a otros momentos de la historia, momentos que igual nos interesan: así por ejemplo cuando Zarathustra habla con el Sol, su discurso narra las iteraciones de la subida del sol hasta su caverna durante los diez años que él estuvo ahí y que sólo podemos conocer a través de su discurso, aunque el foco del narrador nos hace pensar que él también lo sabe (esto lo veremos luego en el acápite reservado al foco). Por el momento nos conviene centrarnos únicamente en el relato en cuanto tal, es decir, en el espacio creado por la idea de que hay un narrador que cuenta la historia de Zarathustra.

Tratemos de ver cómo funciona el orden narrativo en esta primera parte. Por un lado debemos establecer que en la historia principal, la narración se hace en el orden de la sucesión de la historia, esto en general, en la mayoría de los hechos que se nos van narrando. Con esto queremos establecer lo que llamaríamos la historia central, principal, lo que Genette designa como ‘relato primero’. Zarathustra a sus treinta años se va a la montaña donde disfruta de su espíritu y bendice con sus bestias al sol que cada día sube hasta el umbral de su caverna. Pasan –entretanto- diez años (esto es algo que debemos recordar, esa idea de que mientras tanto, algo ocurre). Zarathustra entonces baja de la montaña y en el camino se encuentra con un viejo al que luego designa como ‘santo’, el santo de la choza. Habla con él y se despiden riendo. Zarathustra llega a la ciudad y ahí está reunido el pueblo en la plaza pública, esperando la aparición de un funámbulo. Zarathustra hace un discurso,

que nadie escucha, y la gente se ríe; anuncia el Superhombre y la gente ríe. Entretanto el funámbulo ya ha salido de un lado de la cuerda que se sostiene por encima de la gente suspendida entre dos torres (otra vez nos encontramos con ese 'entretanto'). Detrás de él viene el "bufón" que busca adelantarse y hace que caiga, provoca la caída del funámbulo. En este momento termina el discurso de Zarathustra. La gente, ante la caída, se retira, Zarathustra va en ayuda del funámbulo y habla con él hasta que muere. Zarathustra lo carga, lo lleva a costas y cuando ya se está retirando al bosque, el "bufón" lo provoca y le dice que se vaya del pueblo. Entretanto, se hace de noche. Tras caminar por dos horas, deja el cadáver en un árbol y luego se duerme. Despierta maravillado con lo que le rodea y sobre todo con la nueva verdad que descubre: ya no predicará entre los muertos. Camina por dos horas y, entretanto, el sol ya está en su cenit, es mediodía, y Zarathustra mira hacia la cima donde ve a sus animales, el águila y la serpiente enroscada en su cuello. Comienzan los discursos de Zarathustra. Desde aquí la narración se oculta y por momentos parece que la voz del narrador se perdiera y diluyera en la voz de Zarathustra. Sin embargo, como en todo relato, el narrador sigue estando ahí aunque de forma discreta; para encontrarlo, debemos fijarnos en los "embragues" que son los términos que delatan la presencia del narrador: palabras que nos indican un cierto posicionamiento del narrador con respecto a la historia. Así, cuando al comienzo se utiliza el término 'cuando' y el verbo en pasado 'tuvo treinta años' –"als *Zarathustra dreizig alt Jahre war*"– sabemos que la voz narrativa se posiciona en un presente posterior al de la historia que está narrando por lo que recurre a una "analepsis", término que Genette acuña para referirse a ciertas anacronías entre el relato y la historia (el narrador o el personaje recuerdan o evocan un suceso anterior al curso actual de los acontecimientos. Se altera el orden de la historia en el texto). El embrague con el cual más podemos contar para ubicar al narrador es el que siempre aparece al final de cada discurso (salvo una o dos excepciones) y que es el título mismo de la obra: 'así hablaba Zarathustra'. Esta referencia además viene muchas veces acompañada de algunos términos aclaratorios, propios de la función del narrador, que ubican la acción (los discursos en este caso) en un marco espacio-temporal.

Con estas aclaraciones, podemos seguir el establecimiento de la historia primera: Zarathustra comienza a dar sus discursos en la ciudad llamada 'La vaca abigarrada'. Se entera de que hay un sabio que discurre sobre el sueño y la virtud y lo va a escuchar. Luego, hay una analepsis externa, es decir una proyección de la narración sobre un aspecto del pasado que ya no es, es decir cuya amplitud (duración de ese acontecimiento que es recordado o referido en el pasado) no tiene el

alcance de llegar temporalmente hasta ese relato primero. Sin embargo la analepsis es homodiegética pues se mantiene en la línea temática de la narración principal que, en general, son las andanzas de Zarathustra (andanzas que no sólo son materiales sino mentales, espirituales). La analepsis es además, completiva pues su función es dar una información que enriquece la narración. Con esta analepsis que se da en “Un día también Zarathustra más allá del hombre proyectó su quimera...”. Y de esa narración que parece pertenecer al narrador externo, es decir al narrador omnisciente, se pasa insensiblemente a la voz-misma de Zarathustra; es el caso de una misma focalización pero de distintas voces (o al menos eso parece). Esto en la teoría de la narración se ha venido a denominar el ‘estilo indirecto libre’: se trata de narrar algo en un ámbito en el que la voz ya no pertenece estrictamente ni al narrador ni al personaje, o cuya distinción está en juego, es decir la voz narrativa se difumina entre el narrador y el personaje sin confundirse con ninguno de ellos. Se queda como flotando en la incertidumbre de su pertenencia. Esta forma, el discurso indirecto libre, es la enunciación que depende de otra enunciación para ser enunciada; no es simplemente la mezcla de dos sujetos de enunciación (dos voces) en la que uno estaría refiriendo algo y el otro sería aquello a lo que se refiere, es más bien el arreglo que permite que haya una continuidad insensible, sin ruptura, entre la voz del narrador y la voz del personaje. En ese sentido, sin que se haga mención a la referencia, es decir sin que la voz del narrador deba anteponer un “dijo”, como de común acuerdo le cede la voz al personaje.

Continuando con el relato primero, Zarathustra se encuentra con un joven muchacho en las montañas que rodean a la ciudad de “La vaca abigarrada” y sostiene una conversación con él. Luego, el narrador hace otra analepsis para señalar que Zarathustra conoció en otro tiempo muchos países y pueblos, y de esa referencia se pasa otra vez a la voz de Zarathustra con total fluidez, sin mencionar el cambio de enunciador. Más tarde, “otro día”, Zarathustra estaba durmiendo bajo un árbol, cuando una serpiente se le acercó y le mordió el cuello. Finalmente, Zarathustra se aleja de la ciudad “La vaca abigarrada” y es seguido por algunos hombres que dicen ser sus discípulos. Al llegar a un desvío, Zarathustra les dice que de ahí en adelante quiere continuar solo y sus discípulos le regalan un bastón de despedida. Zarathustra regresa a la montaña tras dar su último discurso.

Con esto tenemos ya establecida la historia que nos es narrada en el relato que es el prólogo y primer libro de *Así hablaba Zarathustra*. Ahora podemos hacer unas consideraciones filosóficas sobre algunos aspectos que nos fue revelando el análisis del orden del relato, es decir de los problemas derivados de la dualidad que impone la existencia de un tiempo de la historia (el del

desarrollo argumental) confrontado con otro del relato (de carácter práctico: es el tiempo u orden en que se cuentan las acciones). También de esta manera podremos ver algunos otros fenómenos sobre el orden que hasta ahora no hemos abordado.

Si en algún momento dijimos que debíamos prestar especial atención a los ‘entretanto’ que íbamos encontrando en nuestro recuento del relato principal, fue porque nos parecía que revelaban un aspecto filosófico de interés. El orden del relato en la mayoría de los casos en el *Zarathustra* es el mismo que el orden de la historia, pero obviamente encontramos algunas pequeñas excepciones que nos dan algunas pautas para el comentario filosófico. Entre esas pautas encontramos la del ‘entretanto’ o ‘mientras tanto’. Son usualmente las formas en que Nietzsche introduce las acronías, es decir las formas complejas de construcción temporal de orden: no se trata de una simple analepsis ni de una prolepsis (respectivamente, la evocación del pasado y la anticipación del futuro); es una forma mixta de ambas, o una forma especial de una de ellas. Genette nos habla de las acronías como compuestas o complejas: en todo relato encontramos que algo que en la historia sucede primero es contado después o en otro orden, eso se da por analepsis y por prolepsis. Pero la mayoría de las veces la evocación del pasado o del futuro no es tan simple y nos encontramos con formas que mezclan ambas, dando una evocación del pasado donde se proyecta un acontecimiento futuro. Lo que nos interesa decir aquí es que el ‘entretanto’ que desliza Nietzsche en la narración del *Zarathustra* revela algún contenido filosófico y estructural. Si pensamos que todo el relato estaba construido según el orden de la historia salvo en esas partes, podemos decir que el ‘entretanto’ introduce una suerte de analepsis sobre la analepsis que ya supone la narración de las andanzas de Zarathustra, y se da, intuimos, porque son dos cosas que pasan simultáneamente y que cuando ya ocurren son parte del pasado al que la nueva analepsis va a hacer referencia: “Así hablaba Zarathustra, entretanto, la noche había caído completamente...”. En efecto, si pensamos esta forma de ordenar, que, como veremos luego parece más una metalepsis, que una acronía, es decir una anacronía compleja, compuesta por varias analepsis o por combinaciones de analepsis y de prolepsis, podemos pensar que resulta una forma de revelación de la duración del discurso de Zarathustra o del acontecimiento que ocurre entretanto. En este sentido, al consistir el *Zarathustra* en discursos directos, los ‘entretanto’ que reintroducen la narración en cuanto tal, nos permiten repensar la duración tanto de los eventos como de los discursos (que es lo que más nos interesaría en el aspecto filosófico). Pero estas reflexiones pertenecen más al aspecto que Genette designa

como ‘duración’, que hace la distinción entre el tiempo transcurrido en la historia (medido en días, meses, años) y el transcurrido en el relato (medido en líneas, párrafos, páginas).

3.- La duración en la primera parte de *Así hablaba Zarathustra*.

Lo que Genette llama ‘duración del relato’, lo que problematiza con dicha categoría, es la relación de velocidad de la narración, esto es la relación entre la duración de la historia y la del relato (TH/TR). La duración de la historia se puede medir en horas, días, meses, años, según lo que deje percibir o nos dé a entender el transcurso de la historia sobre su duración. En cuanto a la duración del relato, está medida siempre en el número de líneas, páginas, palabras que necesita una historia en ser narrada y, supuestamente, en ser leída. Si pensamos en el momento ideal, en que la tensión entre estas dos duraciones desaparece y la duración de la historia está en equilibrio o es equivalente a la duración del relato, veremos que ese momento sólo se puede dar de forma ideal en los diálogos o discursos que se pretenden puramente miméticos. Está claro que si imaginamos que la duración del relato se debe ver reflejada en el tiempo de lectura (cosa que no puede ser más que relativa), nuestra idea de una coordinación o correspondencia plena entre la duración de la historia y la duración del relato tendría que darse cuando alguna parte del relato se hiciera reproducible en cuanto tal, así como sucedió. A este tipo de momentos, Genette los llama escenas (es el tipo de escenas al que ya hicimos referencia). Tomando la idea, una vez más, de la disquisición en Platón y Aristóteles podemos pensar que si la mimesis pura no es del todo posible, es decir que toda mimesis (en el relato) es siempre ya una diégesis, siempre habrá un margen diferencial entre la duración de la historia y la duración del relato. Generalmente una historia narrada no suele durar cronológicamente lo mismo que lo que dura leerla. En efecto, se tendría que leer continuamente una obra y hacer durar esa lectura, quién sabe con qué artilugios, lo mismo que dura la historia (cosa que en algunos casos sería posible, como en el teatro).

Aquí podríamos hacer una digresión a propósito de la discusión citada entre Aristóteles y Platón. En efecto, en *La República*, III, 392d – 394d, Sócrates hace la distinción entre la diégesis pura que es aquella que siempre hace aparecer al narrador, es decir el hecho de que se trata de una narración, de un relato, de una relación de acontecimientos y no los acontecimientos mismos; y la mimesis (que para Platón sería como para Genette mimesis diegética, pues nunca sale de ese ámbito diegético, por más que el narrador lo disimule), donde el narrador pretende cederle la palabra a uno

de los personajes y transcribir sus palabras tal cual las pronunció, camuflándose, ocultándose y engañando al lector, haciéndole creer que en efecto hay un cambio de voz cuando en realidad es sólo parte de la voz del narrador. Así, se pueden distinguir tres formas de discurso o relato: primero el de la mimesis pura que es el de la tragedia y la comedia, luego el de la diégesis pura que es la del ditirambo y finalmente, la forma mixta que une a ambas que es la epopeya. No era de dudar que Platón recriminaría ese tipo de confusiones que introduce el discurso directo en toda narración: nada peor que aquel que pretende dar una copia, imitación, reflejo, imagen, por el real, original, ideal. Está claro que quien nos dice referir un discurso tal cual se dijo, está imitándolo (como se establece en las líneas siguientes de *La República*) con la pretensión de que sea el verdadero o real de la misma forma en que lo sensible imita o copia el mundo ideal con pretensiones de ser la verdadera realidad. El narrador que hace eso y desaparece ante un discurso directo sería una suerte de sofista maléfico del relato. Y aquí se pueden hacer otras consideraciones sobre la relación de Platón con su función de transcriptor de los diálogos (discursos) socráticos, pues en efecto, en sus diálogos se trata de narraciones bastante miméticas, en el sentido peyorativo que él les da. Y recordemos que al comienzo del *Fedro*, Sócrates le pide a Fedro que le recite “tal cual ocurrió” su diálogo con Lisias (227a – 229a). Pero éste no es el lugar de abordar tales problemas.

En cuanto a la posición de Aristóteles, en su *Poética* (1448a) nos explica que la diégesis es siempre uno de los modos de la mimesis, siendo el otro “la representación directa de los acontecimientos hecha por actores que hablan o actúan ante el público”. (Genette, 1972: 194) Esta es la clásica distinción entre la narración, lo que Platón llama el relato puro o ditirambo, y la representación, que Platón llama tragedia o comedia. Para Aristóteles, como para Genette, ambos tipos pertenecen al género de la mimesis, sin que importe mucho cuál es realmente más mimético y cuál menos. Para Aristóteles lo importante es establecer de una vez que toda relación de acontecimientos, sea ésta a través de la representación de ellos tal cual pasaron o sea un re-simbolización a través de palabras, siempre es una imitación, una mimesis de ese acontecimiento y por tanto forma parte de ese ámbito. Con esto queda claro que no hay forma de narrar sin introducirse en un plano mimético que de por sí plantea el problema de la distancia de esa mimesis: cuán acertada es, cuán detallada es, desde qué punto de vista pretende fundar su imitación. El asunto en esta discusión entre Platón y Aristóteles puede decirse que reside en la posibilidad de hacer un arte o una narración sin pretensión de imitación (tal como lo propone Platón), es decir que se acepte como tal, como una transportación deteriorada de la realidad (cosa que Aristóteles niega rotundamente). Para uno, la representación

artística es siempre ya una imitación, para el otro, la imitación puede ser pura o simple, es decir puede mostrar constantemente que es una imitación y no una pretensión de realidad. Si Platón propone ese problema es por sus propios intereses: no le interesa un arte narrativo que pretenda mostrar las cosas tal como son pues en ese caso se trata de una falsificación que sólo sirve para multiplicar los reflejos de la mimesis ontológica entre la *ousia* o esencia formal y sus simulacros sensibles. En cambio, Aristóteles, desde un punto de vista más práctico se preocupa por establecer a qué género pertenece tanto la narración como la representación (en escena, a través del discurso directo) o incluso una forma mixta; tiene razón en decir que cualquiera de esas formas pertenece al género más amplio de mimesis. Esta discusión tiene un doble interés: por un lado establecer las primeras distinciones entre técnicas narrativas, es decir mostrar cuántas formas existen de representar acontecimientos (géneros); y por otro lado, tiene una implicación ontológica y gnoseológica dentro del sistema de ambos autores, que aquí no nos va interesar.

Lo que sí nos va a interesar de esta clasificación de las duraciones relativas del relato y la historia es el hecho de que nos puede revelar la velocidad con que se narra. En otras palabras, la relación entre tiempo de la historia y tiempo del relato nos da la velocidad de la narración: $TH/TR = TN$. Es en efecto una relación de velocidad, es decir una medida temporal (horas, días, años de la historia) en relación con una medida espacial (las palabras, líneas, párrafos del relato). Encontraremos en efecto, como muestra Genette, al menos cuatro anisocronías. La anisocronía expresa la idea de que el tiempo de la historia es irreductible, no se puede medir con el tiempo del relato, es como si no estuvieran constituidos por las mismas magnitudes, por lo que siempre tendrán una relación diferencial: esa relación diferencial es la anisocronía. Como decíamos, encontramos al menos cuatro tipos de anisocronías: la *pausa* donde el tiempo del relato es infinitamente superior al tiempo de la historia, la *escena* donde hay una relativa igualdad entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia (diálogos, discursos), el *sumario*, donde el tiempo del relato es inferior al tiempo de la historia (se cuenta en un párrafo lo que sucedió en mucho tiempo) y la *elipsis* que es donde el tiempo del relato es infinitamente inferior al tiempo de la historia. Aclaremos un poco estas ideas: la pausa nos propone un tiempo n de relato para un tiempo nulo o casi nulo de la historia. En el relato se ocupa muchas líneas, párrafos, palabras cuando en la historia no ha pasado ni un segundo o pocos segundos. Es el caso de la descripción, donde el narrador, su velocidad para contar la acción se retrae, hay una *viscosidad* en la velocidad de su narración pues se queda fijo en la descripción de un aspecto de la historia. En la escena nos encontramos con una casi equivalencia entre el tiempo de

la historia y el del relato. Esto no quiere decir que el margen diferencial irreductible se anule, sino que el relato pretende mostrar las cosas tal como sucedieron en su duración original: los diálogos, los discursos directos, las descripciones cuyo presente relata también acciones (las descripciones de las personas mientras realizan alguna acción cuya duración se puede deducir). Genette toma la idea de *escena* justamente del teatro donde la narración está obligada a mostrarnos las cosas en su supuesta duración real. En lo que concierne al sumario, se trata de la relación de eventos de la historia de forma veloz en el relato; son los famosos momentos en que el narrador hace un resumen hasta ahí de algo que sucedió en la historia. También el sumario puede consistir en la relación de acontecimientos iterativos, que se repitieron en cierto tiempo: así “Durante diez años has venido subiendo hasta mi caverna” (“Prólogo”, §1), nos da el sumario de un acontecimiento que se repitió frecuentemente durante diez años, y que se nos narra en una sola frase. Por último, la elipsis es cuando se omite (deliberadamente o no) algunos elementos de la historia en el relato que se hace de ella. Es decir, el tiempo del relato es nulo para un tiempo que se puede dilatar infinitamente en la historia.

Entremos ahora en materia y veamos algunos de estos fenómenos de duración narrativa en el *Zarathustra*. El primer aspecto que podemos tocar es aquel del cual ya hablamos un poco, es decir el efecto de duración que da el ‘entretanto’ utilizado tras algunos discursos o diálogos de Zarathustra. En efecto, en la sección más narrativa de la primera parte del *Zarathustra*, el prólogo, nos encontramos con el primer ‘entretanto’ utilizado después de un discurso, al comienzo de un párrafo, el número 6. Los párrafos 4 y 5 son dos discursos de Zarathustra referidos de forma mimética por el narrador tal cual sucedieron, es decir que aquí, el narrador hace lo que a Platón tanto le molestaba, o sea, ceder la voz al personaje y pretender transferir un discurso suyo tal cual se dio originalmente (todo aquí es ficción obviamente). En fin, es curioso pensar que el funámbulo sale justo en el momento en que Zarathustra comienza su discurso sobre el superhombre y sobre el último hombre, es decir sobre dos personajes que en la narración del personaje Zarathustra (como narración dentro de la narración, lo que Genette llama narración metadieética), se oponen radicalmente. Éste es, en efecto, un momento especial en la narración de los discursos pues no sólo se dan estos dos momentos de sentido opuesto entre el superhombre y el último hombre sino que además hay una referencia intradieética de algo que pertenece al plano del relato y, si se quiere, un elemento extradiegético. A este tipo de fenómenos, como veremos luego, Genette los llama ‘metalépticos’: invasión de un grado diegético sobre otro. En efecto, al final del quinto párrafo

(discurso sobre el último hombre) el narrador omnisciente dice de forma remarcable: “Y aquí acabó el primer discurso de Zarathustra, llamado también ‘el prólogo’ (*Vorrede*)”. El prólogo entonces estaría formado por los dos discursos opuestos sobre el superhombre y el último hombre (según el narrador, pues, el prólogo del relato, del texto, todavía tiene cinco párrafos más). El asunto es que disponemos de un elemento que nos informa sobre la duración de ambos discursos y que les da una suerte de escenografía, una especie de fondo en imagen, actuado, como en el cine cuando una narración hablada en *off* está acompañada por una serie de imágenes que le corresponden. Lo que sucede es que en el párrafo 6 el narrador nos dice que “entretanto”, es decir mientras los dos discursos de Zarathustra tenían lugar, el funámbulo había ya comenzado a hacer su acto; acto que por supuesto, está en relación estrecha con los discursos que se sostienen simultáneamente. Zarathustra al hablar del superhombre en el párrafo 4, donde habla de la importancia del declinar (*untergehen*) en todo lo que él ama, donde hay una serie de anáforas justamente que hacen comenzar muchos versículos con “Yo amo”, y que dicen exactamente la importancia de concebir al hombre como un puente tendido entre el animal y el superhombre; puente que es peligroso pasar. Ese puente pues, mientras Zarathustra hablaba, estaba representándose (sucediendo) de forma extraña, y sin que él lo quisiera.

Estamos ante una especie de analogía entre los discursos de Zarathustra y el acto del funámbulo, una suerte de parábola en vivo. Claro está, una vez que los discursos terminan, podemos imaginar su duración en la historia al compararlos con la duración de la narración de la representación que la acompaña. Estamos sin duda ante la presencia de una escena tal cual la concibe Genette en su tipología de las anisocronías. La duración del tiempo del relato está asimilada a la simultaneidad de los discursos sobre el superhombre y el último hombre y de la entrada, la actuación, la irrupción del bufón y la caída del funámbulo. Es decir que la narración dura lo mismo que los discursos, con las interrupciones de la gente de la plaza que ríe en una ocasión y en otra reclama al último hombre. Si vemos la distinción que hace Genette entre el relato y el discurso, que aquí nos puede ser útil, encontraremos que la principal diferencia entre ambos modos de “representación” es que uno representa hechos, acontecimientos, mientras que el otro representa palabras pronunciadas. Dicho de otra forma, lo que se representa en un caso es algo heterogéneo, distinto, de otra naturaleza que la palabra mientras que en el segundo caso, la palabra se ocupa de representar la palabra, es una auto-representación, y por tanto una imitación más perfecta que la del otro tipo. En tanto representación de sí misma, la palabra del discurso transcrito (como en el caso de los discursos de

Zarathustra, o en los diálogos de Platón) tiende siempre a ser una imitación más perfecta de la duración del discurso que reproduce, que su narración. Con esto, como dijimos, podemos deducir que los discursos de Zarathustra sobre el superhombre y el último hombre son equivalentes en términos de duración al acto y caída del funámbulo.

Este mismo 'entretanto' aparece luego en el segundo discurso de Zarathustra "De las cátedras de virtud", en una función similar a la anterior: se trata ahora de asimilar la duración del discurso del sabio que habla "bien del dormir y de la virtud" con la aparición de una luz en el horizonte de Zarathustra. Se trata de la equiparación entre un discurso que forma una escena, es decir cuya duración nos es cognoscible por el simple hecho de estar ahí escrita de forma mimética, y de una intuición que tiene Zarathustra, esa luz que aparece en su corazón. Aquí estamos igualmente ante una escena: la duración del relato y la duración de la historia son comparables. Tanto el discurso como el acto que le es coetáneo, que sucede simultáneamente con él, tienen una duración enmarcada por la duración del relato, es decir por las líneas que ocupa el discurso del sabio que "habla bien del dormir y de la virtud".

Se puede especular un poco a propósito de este tipo de intervenciones del entretanto; especular ya un poco más del lado filosófico del asunto. Con esto no queremos decir que la especulación alrededor de los temas formales de la narración en un texto tan *sui generis* no sean filosóficas, pues ya desde Platón y Aristóteles eran una preocupación filosófica. Podemos entonces pensar que la utilidad de narrar un acontecimiento que ocurre al mismo tiempo que un discurso es doble: por un lado nos da efectivamente la diferencia de duración entre el relato, en dos párrafos, y la historia en dos discursos, ambos representados aquí en su duración por el sugerente de simultaneidad que es el 'entretanto'. Por otro lado, es un método de dramatización que repercute en alguna de nuestras tesis sobre el estilo y el género del *Zarathustra*. Lo cierto es que el *Zarathustra* puede ser considerado como una obra dramática, donde el personaje principal tiene un cierto monopolio del discurso, pero también dialoga y conversa con otros personajes del drama, otros '*dramatis personae*'. Por eso estructuralmente, en cuanto a la duración de los discursos, el *Zarathustra* es dramático, es decir que podemos esperar encontrar muchas escenas, en el sentido que le otorga Genette, como forma narrativa que con mayor éxito hace converger la duración del relato con la duración de la historia. En lo que debemos insistir es en el aspecto narrativo del *Zarathustra*, pues si bien estamos ante una mayoría de escenas, no por eso el texto debe ser considerado como un drama, una suerte de teatro o diálogo platónico; el *Zarathustra* es pues también un relato, una narración. Ahora bien, lo que nos

interesa en este acápite en especial, son los tipos de relación de tiempo o de duración que existen entre el relato y la historia, para determinar la velocidad de nuestra narración, la velocidad del *Zarathustra*.

Entonces tenemos en los discursos una cierta velocidad que llamaríamos normal, como si se tratara de la velocidad con la que el tiempo pasa en la historia que se cuenta. Es decir que la velocidad con la que se nos narran los discursos de *Zarathustra*, o se pretende reproducirlos, es la misma velocidad aproximada con que se dan en la historia: plausiblemente, *Zarathustra* hablaba así, a esa velocidad. Por otra parte, además de las escenas, que son la mayoría, tenemos algunos sumarios y además podemos entrar en una discusión sobre las elipsis. Si ubicamos las intervenciones del narrador en la parte que estamos estudiando nos daremos cuenta de que sus apariciones son mínimas, sobre todo después del prólogo, que como dijimos es la sección mayormente narrativa de esta primera parte. Esto ya nos debe decir algo. En la clasificación de los tipos de relación entre duración del relato y duración de la historia, identificamos con Genette cuatro tipos; cada uno tiene una duración determinada de la historia frente a una duración determinada del relato. Lo que queremos decir es que tenemos en nuestra tipología de anisocronías una que se caracteriza por la inferioridad de la duración del relato frente a la duración de la historia: no es la elipsis, que elimina por completo la duración del relato, se trata del sumario. Este tipo de anisocronía se caracteriza por contar un episodio largo de la historia en un espacio reducido, de poca extensión del relato. En la primera parte del *Zarathustra* encontramos una serie de sumarios que nos permiten avanzar en la acción y que distancia un discurso de otro. Así, vamos a encontrar las intervenciones del narrador como entradas veloces y que rápidamente ceden la voz a *Zarathustra* que se instaure en algunos casos como narrador metadieético⁸. Veamos algunos casos especiales.

El inicio del prólogo tiene una narración sumaria que nos hace conocer en unas breves líneas lo que sucedió durante diez años, hasta el día en que *Zarathustra* decidió descender otra vez donde los hombres. El siguiente apartado también hace un sumario de pocas líneas para dar a entender que *Zarathustra* ya ha descendido un cierto tramo de la montaña y se encuentra con el santo que salió de su “santa choza”. Luego se hace una elipsis en el tercer apartado del prólogo para hacer llegar a *Zarathustra* a la ciudad sin utilizar nada del espacio del relato. Así, se va haciendo una transferencia

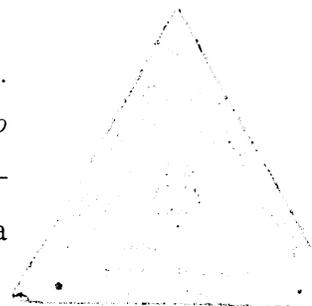
⁸ La ‘metadiégesis’ designa el plano narrativo interior a otro plano narrativo; es propiamente la narración dentro de la narración. Pensemos a este propósito en cualquier ejemplo del *Zarathustra* mismo como por ejemplo cuando el personaje *Zarathustra* asume la función del narrador y cuenta una historia, o recuerda alguna anécdota por analepsis; incluso cuando barrunta el futuro al hablar del superhombre, tenemos en esos casos metadiégesis pues el narrador principal cede la palabra al personaje que se dispone a narrar por su cuenta.

entre cada uno de los párrafos del prólogo y algunos de los discursos de Zarathustra. Igualmente, al comienzo del apartado “De las cátedras de virtud” tenemos un sumario que nos refiere todas las veces que le dijeron a Zarathustra que había un “gran sabio que sabía hablar bien del dormir y de la virtud”. Entre cada discurso igualmente encontramos elipsis: son los vacíos en los que podemos suponer algún tipo de cambio cuando el narrador o el mismo discurso de Zarathustra no lo aclara. Tenemos a veces en sus discursos algunos agentes lingüísticos que denuncian tanto la posición de Zarathustra como su relación con sus interlocutores, estas últimas dadas usualmente por interpelaciones diferentes a lo largo de cada discurso. En todo caso, hay una preeminencia del discurso sobre lo narrado, aunque aquí la diferencia entre ambos tipos de relato se torna un poco confusa y es necesario hacer las aclaraciones correspondientes.

Cuando nos enfrentamos a un texto que en su mayoría está compuesto de discursos, no es ocioso hacer una digresión a propósito de las diferencias entre discurso y relato. Para Genette, el relato, o mejor dicho, todo relato se incluye dentro de la categoría general de discurso: está claro que siempre en un relato hay una entidad narrativa, un narrador cuya voz como discurso atraviesa todo el relato, incluso en los casos en los que esa voz narrativa tiende a disimularse o a desaparecer como en el caso de las referencias directas a discursos o diálogos. Por su parte, el discurso contiene siempre la posibilidad de hacerse relato, como usualmente pasa con algunos discursos del personaje Zarathustra. El problema también se pone en el nivel del discurso mismo, pues todo discurso directo es representación de algo, más allá de que sea un relato o la expresión de ideas filosóficas o morales, el discurso como construcción representativa tiene siempre elementos narrativos: así, la simple mención denotativa de una palabra, supone su representación dentro de un marco ficcional, y es eso mismo el germen del relato. En nuestro caso, tenemos discursos y diálogos donde nos encontramos también con narraciones; es lo que llamamos metadiégesis. Ahora bien, podríamos imaginar que el *Zarathustra* fuese una obra compuesta únicamente de discursos, y en cierto sentido eso sería lo normal. Pero, como ya dijimos, estamos ante un libro aparte, extraño, que se agarra de varios géneros para componer algo distinto. Así, el *Zarathustra* contiene narraciones y en este análisis estructural del relato estamos tratando de establecer cuáles son las funciones de ese relato, de esa narración que por algo está ahí. Está claro que su estructura nos dirá y nos está diciendo ya algo sobre el texto que estudiamos: hay discursos conectados entre sí por elipsis, por sumarios, pocas veces hay pausas descriptivas y sin embargo, nos encontramos con algunas escenas.

A partir de estas consideraciones de la temporalidad en la estructura del relato de la primera parte de *Así hablaba Zarathustra* podemos extraer algunas conclusiones filosóficas. Por un lado, la simultaneidad del transcurrir entre los discursos sobre el superhombre y el último hombre con la actuación del volatinero y la aparición del bufón nos dicen algo sobre la preocupación que tiene Nietzsche y que aparece en todo el texto, de ver su doctrina malinterpretada y por lo tanto falsificada. No nos vamos a detener demasiado en la perspicacia de Nietzsche para darse cuenta y profetizar lo que iba a ocurrir con sus ideas y la versión doctrinaria que hizo el nazismo de ellas, para eso remitimos al texto de Georges Bataille que se encargó de limpiar aquellas manchas. Lo que aquí nos interesa es ver cómo el aspecto estructural de la duración simultánea de dos eventos en la narración puesta en paralelo por el ‘entretanto’, nos permite reconocer un tema querido por Nietzsche que es el tema de su “oscuridad”, de su ininteligibilidad, el hecho de que una de las principales características de su obra sea la de ser difícil de penetrar, de ser fácil de malinterpretar y, por tanto, de que esté hecha para unos pocos, capaces de entenderla realmente. Bástenos citar a propósito de esto el prólogo del *Anticristo* donde Nietzsche pone de manifiesto el deliberado carácter difícil de su obra y la insistencia con que se pregunta, y pregunta a su lector si se lo ha entendido:

Este libro pertenece a los menos. Tal vez no viva todavía ninguno de ellos. Serán, sin duda, los que comprendan mi *Zarathustra*: ¿cómo me sería lícito confundirme a mí mismo con aquellos a quienes ya hoy se les hace caso? – Tan sólo el pasado mañana me pertenece. Algunos nacen de manera póstuma. (AC., “Prólogo”, p. 29).



Ya en la primera parte del *Zarathustra* tenemos la manifestación y primera advertencia de esta posibilidad de mala comprensión de la obra de Nietzsche: la simultaneidad con que se representan los discursos sobre el superhombre y el último hombre a través de los actos del volatinero y la aparición del bufón hacen pensar en una doble falla en la comprensión de la enseñanza de Zarathustra. Tendríamos por un lado la mala comprensión a causa del tiempo de “digestión” de las ideas de Zarathustra: de forma narrativa se nos está diciendo que intentar comprender velozmente, sin tener un previo tiempo de reflexión, las ideas del superhombre y del último hombre condena toda posibilidad de comprensión de esas mismas ideas. Dicho de otra manera, la ausencia de un talento filológico de estos personajes (que representan todos esos falsificadores y apresurados

intérpretes de las ideas de Nietzsche) hace que su comprensión de las enseñanzas de Zarathustra se vea condenada al fracaso: no se entiende bien, no se es del pasado mañana, por tanto esa comprensión está falsificada. Esto es también un reenvío a la importancia que Nietzsche otorgaba a su formación como filólogo, es decir a su capacidad de tener paciencia en la lectura, de leer bien, de rumiar un texto, para captar todas las implicaciones e ideas que contiene:

No en vano se es o se ha sido filólogo (...). La filología, efectivamente, es ese arte venerable que exige ante todo a sus admiradores que se mantengan retraídos, tomarse tiempo, volverse silenciosos, volverse lentos – como un arte de orfebrería, un conocimiento de orífice aplicado a la *palabra*, un arte que pide trabajo sutil y delicado, y en que nada se consigue sin aplicarse con lentitud. (A, “Prólogo”, 5)

Entonces, la duración paralela nos permite deducir las ideas que Nietzsche tiene sobre la recepción de su obra, y que aparecen desde un comienzo de la misma: el personaje del bufón será luego el que enseña una falsa doctrina de Zarathustra (cf. *Za*, III, “Del pasar de largo”) y el funámbulo muerto, el primer falso discípulo de Zarathustra (cf. el párrafo 9 del “Prólogo”: “Compañeros de viaje vivos es lo que yo necesito, que me sigan porque quieren seguirse a sí mismos –e ir a donde yo quiero ir”). La relación que Nietzsche sostiene con la futura recepción de su obra es un aspecto de suma importancia en su filosofía: el filósofo-artista no se puede decir sin una suerte de selección de sus oyentes, sin una prueba filológica que implica un cierto tiempo de digestión, de asimilación (en el sentido en que un cuerpo asimila un alimento). No en vano, pues, Nietzsche insiste tanto en la cuestión de si se lo está comprendiendo, de si se lo ha entendido: en *Ecce homo*, en el apartado “¿Porqué soy un destino?”, los aforismos 7 y 8 comienzan con la pregunta “¿Se me ha entendido?” y el último, el 9, el que cierra esa ambigua obra autobiográfica, dice simplemente: “¿Se me ha entendido?- *Dionysos contra el crucificado...*”

El segundo aspecto filosófico que nos permite reconocer este juego con las duraciones del relato y de la historia, que ya está implícito en la crítica a la temporalidad ansiosa de quien no puede dejar reposar las ideas para poder comprenderlas, es el problema del tiempo en el *Zarathustra* y, en general, en la filosofía de Nietzsche. Si el ‘entretanto’ nos remite tanto a la duración del discurso de Zarathustra como a las actividades que ocupan a los pobladores de la “Vaca abigarrada”, es porque mientras que Zarathustra enseña, la sordera, la incapacidad de escuchar estas palabras por parte del

pueblo remite a una relación ambigua con el tiempo. Si dijimos que en esta parte del “Prólogo” ya se anuncia de forma narrativa la imposibilidad de la mayoría de darse una pausa para comprender las enseñanzas de Zarathustra, es decir de comprender al superhombre, es porque la mayoría de las personas tiene una relación conflictiva con el tiempo. ¿Qué significa tener una mala relación con el tiempo? Pues bien, por un lado, significa que la experiencia del devenir no se vive de forma directa sino de forma eminentemente mediada. Por otro lado, quiere decir que esa mediación tiende a corromper no el devenir -que es inalterable-, sino la forma en la que el devenir en su constante pasar afecta al hombre: el hombre ha sido educado en un ambiente en el que el devenir se ha hecho insoportable, lo que ha permitido que se configurara una cultura del resentimiento, que conlleva una doble sordera o incapacidad: incapacidad de escuchar lo que es grande e incapacidad de tener una relación feliz con el tiempo.

Otro rasgo distintivo del teólogo es su *incapacidad para la filología*. Por filología debe entenderse aquí, en un sentido muy general, el arte de leer bien – el poder leer hechos sin falsearlos con interpretaciones, *sin* perder, por afán de comprender, la precaución, la paciencia, la sutileza. (AC, § 52)

Está claro que el tipo del sacerdote, el tipo del resentido por excelencia, está ligado con esta incapacidad de rumiar, de ser filólogo, con esta tendencia a interpretar a la rápida para tergiversar. Y a esto se liga el problema del tiempo. Uno de los más importantes aspectos que ha puesto de relieve el comentario heideggeriano de la obra de Nietzsche (Heidegger, 1971) es el elemento temporal que traspasa toda su filosofía: tanto en el *Zarathustra* como en *La Genealogía de la moral* y en el *Anticristo*, hay una problematización de la experiencia del tiempo a partir del devenir, la memoria, el olvido y el resentimiento. La idea general es que la experiencia del tiempo en el mundo judeo-cristiano ha sido pervertida, sobre todo en el mundo cristiano, por la fuerza que ha adquirido el pathos del débil, es decir el pathos del resentimiento. Esta idea de un resentimiento, de un espíritu de venganza contra el tiempo, el devenir y su “ya fue” (cf. *Za.*, II, “De la redención”: “Esto, sí, esto sólo es la *venganza* misma: la aversión de la voluntad contra el tiempo y su “Fue”). En ese sentido, la incapacidad de ser filólogo, el apuro, la imposibilidad de rumiar una enseñanza se da por la pésima relación que se tiene con el pasar del tiempo, es decir con el devenir. Si en el primer tratado de la *Genealogía* Nietzsche nos muestra la psicología del resentimiento con tanta claridad -no en vano se precia constantemente de haberla descifrado y expuesto- y la liga a la

tipología del débil, del sacerdote, el segundo tratado es la demostración de que esa psicología ha terminado por reinar, es decir por tomar la cabeza de toda la psicología humana: el tipo del resentimiento es el tipo del ser humano moderno, el tipo de la *cultura*. Para que el hombre pudiese fabricarse una conciencia era necesario primero que tuviese una memoria, y eso en desmedro de sus altos instintos de animal de rapiña: debía domesticarse, someterse, y al alto costo de su felicidad instintiva. Todo ese proceso no pudo más que poner al hombre dotado de conciencia en estado de resentimiento frente a una historia que lo había empequeñecido, historia que Nietzsche designa como “prehistoria” y que no es más que la historia de la formación de los instintos más elementales del hombre. En otras palabras, *la cultura no se puede decir si no es como resentimiento*. (Cf. *GM*, II, §§ 1, 2, 3, 4). En este sentido, lo que se nos explica en el primer tratado -es decir el proceso a través del cual el débil formula juicios morales desde una falsificación vengativa (muy parecida a esa incapacidad de ser filólogo) (*GM*, I, §11)- es cómo se instaura toda una cultura del resentimiento. Ese mismo proceso, en el *Zarathustra*, aparece como un proceso de resentimiento, no contra la “bestia rubia” aristocrática de la *Genealogía* sino contra el tiempo y su constante pasar, es decir contra el devenir.

La paupérrima relación que el hombre del resentimiento sostiene con el devenir se debe a su incapacidad de dejar pasar el instante, de dejar pasar el tiempo, de no poder leer bien, digerir: no es que esa digestión sea producto de un rumiar sano, sino que es producto de una indigestión, de una incapacidad de digerir el tiempo en su ritmo de nacimiento y muerte, de origen y aniquilación. Por eso, en nuestro análisis de velocidad en el relato del *Zarathustra*, nos parece clave el hecho de que sucedan tantas cosas mientras Zarathustra da sus discursos, sobre todo un discurso como el del “superhombre” en el apartado 4 del prólogo (los énfasis son nuestros, tratan de mostrar la unión de los tres temas aquí mencionados: la incapacidad de tener una relación normal frente al devenir, la comparación de esa incapacidad con la incapacidad de digerir y la relación de esa incapacidad con el resentimiento como opuesto a la facultad de olvido):

Yo amo a aquel cuya alma es profunda incluso cuando *se la hiere*, y que puede perecer a causa de una pequeña vivencia: *pasa así de buen grado* por el puente.

Yo amo a aquel cuya alma está tan llena que *se olvida* de sí mismo, y todas las cosas están *dentro de él*: todas las cosas *se transforman* así en su ocaso.

Yo amo a quien es de espíritu libre y de corazón libre: *su cabeza no es así más que las entrañas de su corazón*, pero su corazón lo empuja al ocaso. (Za., “Prólogo”, § 4).

4.- La frecuencia en la primera parte de *Así hablaba Zarathustra*.

Otro aspecto que tiene su importancia al analizar la estructura de un relato es el factor repetitivo de algunos hechos, lo que también se enmarca en una relación diferencial entre la narración y la historia. La frecuencia es la categoría que nos permite pensar las relaciones entre el número de veces que ocurre un acontecimiento en la historia y las veces que es narrado en el relato. Igual que con las anisocronías encontramos cuatro tipos de frecuencia, es decir cuatro tipos de relación entre los acontecimientos de la historia y su narración en el relato. El criterio de la división es la posibilidad de que la *narración* de un hecho en el relato se repita o no, y el hecho de que en la historia un *hecho* se repita o no. La narración *singulativa* es aquella que hace corresponder la narración de los acontecimientos con el número de veces que ocurren dentro de la historia. Está también aquella narración que cuenta una vez en el relato lo que sucedió en la historia una sola vez: lo que nos da para $1H/1R$. Luego tenemos la narración que cuenta n veces lo que en la historia sucedió ese número de veces: lo que nos da nR/nH . Estos dos son, como dijimos, los dos casos de narración *singulativa*. El otro tipo de narración en lo que concierne a la frecuencia es denominado por Genette como relato *repetitivo* pues cuenta varias veces lo que sucedió en la historia nada más que una vez, dándonos $nR/1H$. Se cuenta, en efecto, n veces lo que en la historia sólo ocurre una vez. Por último, tenemos el relato *iterativo* que es el caso de figura donde se cuenta una sola vez algo que ha ocurrido varias veces en la historia. Se lo puede pensar de alguna forma como una suerte de sumario, es decir como el relato de algo que sucedió varias veces, en mucho tiempo, en un espacio mínimo del relato. La iteración se da cuando el narrador da cuenta de cosas que en la historia se repiten y cuya referencia se puede hacer en unas pocas oraciones o palabras. Habría así, iteraciones cuyo tiempo es explícito: “todos los domingos del ‘87””; así como iteraciones cuyo tiempo es implícito: “Cuando era joven siempre...”.

Como podemos intuir el asunto de la frecuencia nos puede ayudar no sólo en cierta determinación estructural del relato como construcción temporal sino que también nos puede dar ya una pauta de los temas que se repiten y que van constituyendo el plano semántico estructural de la obra, cosa que veremos con detalle en nuestro segundo capítulo.

Al abordar los problemas que suponen las repeticiones en el relato o en la historia, nos encontramos con que los singulativos son la forma privilegiada del relato puro, de la simple relación de acontecimientos, en cambio el relato repetitivo y el iterativo se prestan a otro tipo de precisiones. En efecto, el relato repetitivo se da principalmente acompañado de prolepsis o analepsis interna homodiegética: es decir cuando en el relato se rememora algo ya narrado o se predice; prevé algo que se volverá a narrar. Así en el *Zarathustra* tenemos algunos casos de repetición que se dan por la confusión de dos planos narrativos: tenemos la narración intradiegética del descenso (“*untergehen*”) de Zarathustra y tenemos también el discurso narrativo metadiegético del mismo Zarathustra haciendo referencia a su futuro descenso, cuando habla con el sol o recordando su descenso cuando da sus discursos en la ciudad. En ese sentido existe una analepsis o prolepsis interna que se da en el plano de la metadiégesis, es decir de la diégesis hecha por Zarathustra y ya no por la voz narrativa externa.

Otros casos de repetición en esta primera parte del *Zarathustra* se dan igualmente de forma muy especial y por lo mismo muy interesante. Tenemos el caso de una repetición de un hecho que no ocurre en la historia sino de un hecho que es propio del relato y que está repetido en el mismo relato. En verdad, se trata de una *metalepsis* que permite introducir la repetición de un hecho que se está dando simultáneamente a su relación o referencia. Lo encontramos precisamente en el final del quinto párrafo del prólogo, cuando el narrador nos dice: “Y aquí acabó el primer discurso de Zarathustra, llamado también el prólogo”. Aquí se nos está repitiendo un hecho que no pertenece a la historia como tal sino al relato.

La repetición juega aquí con la referencia al prólogo que está ocurriendo simultáneamente a esa mención, la repetición es aquí extradiegética si se quiere, pero es una repetición al fin. Y lo es porque si bien la repetición está en un hecho extradiegético, ese hecho como hecho referido en la misma diégesis puede ser considerado también como intradiegético, a fin de cuentas es la misma voz narrativa que se encarga de decir que hasta aquí fue el prólogo de Zarathustra cuando elementos extradiegéticos ya nos lo hacían saber: sobre todo el paratexto del título de la parte. Volveremos a este caso en el acápite dedicado a las *metalepsis*. Nuestro último caso ejemplar de repetición que igual nos parece de un interés particular es el que se da en el discurso titulado “De la picadura de la víbora”. En ese apartado hay un fenómeno narrativo metaléptico que veremos luego con más detalle. Por ahora nos interesa ver cómo funciona en tanto que repetición, como relato repetitivo. Comienza pues el discurso con la narración de la ocasión en que Zarathustra descansaba debajo de

una higuera y de pronto una víbora le pica el cuello. Esa relación viene inmediatamente seguida por “En una ocasión en que Zarathustra contó esto a sus discípulos”. Es en ese momento, en esas palabras donde se da esta repetición extraña a la que hacíamos referencia. Nos parece extraña pues es una repetición que obviamente se basa en dos analepsis internas: la del narrador sobre el acontecimiento de la picadura y la del narrador que cuenta sobre aquella vez en que Zarathustra contó esto a sus discípulos. Estamos una vez más ante un caso de repetición gracias a la confusión de dos planos narrativos distintos: el plano de la narración hecha por el narrador (intradiegética) y el plano de la narración hecha por Zarathustra, referida por el narrador mencionado (metadiegetica). Lo que por el momento debemos decir a propósito de estos efectos de recursividad es que aquí nos dan la frecuencia elemental de tres acontecimientos claves en la historia de Zarathustra: en primer lugar, el asunto del descenso que es primordial y es uno de los temas que va guiar la narración; en segundo lugar, el asunto del prólogo como discurso preliminar y por lo tanto más como una narración que como un discurso -esto en un comienzo; los discursos como tales recién vendrán después-. En el prólogo (*Vorrede pre-discurso*) se trata más de una narración, de una puesta en marco de los discursos a venir, y por eso la repetición y énfasis del hecho de que estamos aquí, en el prólogo, es de una importancia clave, al menos en el plano extradiegético: Por último tenemos el tema de la repetición según la narración del narrador y luego contada por Zarathustra. Esto no sólo tiene un efecto de énfasis sino que además le da algo así como un “efecto de realidad” –en palabras de Barthes-, a la narración. Es decir que con esta repetición se busca mostrar o se pone en evidencia la realidad del relato hecho por Zarathustra dentro de la historia. Se nos dice, a través de la focalización omnisciente del narrador, que tal cosa sucedió y luego se nos cuenta que un día Zarathustra lo contó: al final nos queda la impresión de que se nos está diciendo que Zarathustra refirió un hecho que sucedió realmente (en la historia claro), lo refirió tal cual sucedió, poniendo una vez más en tela de juicio la posibilidad de hacer una mimesis total, un verdadero *zeigen* (mostrar) en lugar de un *erzählen* (contar).

Para esclarecer el uso de este recurso, podemos pensar en la utilización que de él hace el cine: la repetición, el relato repetitivo se da en filmes de tal forma que lo narrado por un personaje sea repetido a través de la narración de las imágenes. Así, en algunos casos, se utiliza la repetición narrativa en imágenes para desmentir o confirmar la relación de los hechos dada por uno de los personajes: si la imagen conviene, se ajusta, coincide con lo que dice la narración del personaje es porque se nos está confirmando lo que cuenta, se nos está dando un “efecto de realidad”,

demostrándonos que la cosa no sólo ocurrió, sino que además ocurrió así como nos está siendo referida. Algunos ejemplos paradigmáticos de este uso de la repetición los encontramos en *Citizen Kane* de Orson Welles y en *Singing in the rain* de Stanley Donen y Gene Kelly. En todo caso, este tipo de repetición la encontramos en el *Zarathustra*, sobre todo en esta parte “De la picadura de la víbora”.

La repetición en estos casos involucra también una puesta en relieve de algunos personajes conceptuales o conceptos. No debemos olvidar nunca que si bien nuestro análisis se basa en las formas y estructuras del relato de *Zarathustra*, esta obra es ante todo una obra filosófica con un contenido doble: resume el trabajo de destrucción de los valores occidentales practicada hasta ese momento por Nietzsche en toda su obra, desde *Humano, demasiado humano* hasta *La gaya ciencia*; y a su vez es la proyección de nuevos conceptos para construir el aspecto positivo de una filosofía del futuro⁹. Vemos perfilado en la repetición el tema de la destrucción de los valores fundamentales sobre los que gira la cultura occidental, sobre todo los valores morales, y que hacen que se piense al “último hombre” como aquel que quiere perpetuar ese orden ya abolido: es en efecto el hombre que insiste en revivir a dios o en ignorar su muerte. Pero también plantea la posibilidad de salir del problema nihilista que puede sobrevenir con la eliminación de los fundamentos, es decir de dar al hombre un “nuevo horizonte, una nueva esperanza”. El ciclo del *Zarathustra* en su integridad está marcado por esa repetición ineludible del “último hombre” para llegar al “superhombre”. En la tercera parte del *Zarathustra*, en el apartado “De la visión y enigma”, cuando Zarathustra viene de tener la visión enigmática del Eterno retorno y se enfrenta con el “espíritu de pesadez”, debe aceptar que en el “ciclo del ser” también debe repetirse el hombre hastiado, el hombre que sólo quiere perpetuarse en su mediocridad, es decir el ‘último hombre’. La recurrencia de los eventos, como la frecuencia con que el narrador y Zarathustra insisten en el hecho del “descenso” tienen que ver con esta prueba final a la que todo se debe someter, es la prueba de la repetición en el ciclo del ser, es decir en el Eterno retorno de lo mismo.

⁹ A propósito de este tema ver las consideraciones hechas por Maurice de Gandillac en las notas de *Ainsi parlait Zarathustra*, encargado de la traducción de *Así hablaba Zarathustra* en la edición francesa de las obras filosóficas completas realizadas por Colli y Montinari y puestas al cuidado de Gandillac y Deleuze.

5.- Modo, voz y focalización en la primera parte de *Así hablaba Zarathustra*: hacia un análisis de las metalepsis.

Los problemas que las categorías de modo, voz y focalización permiten plantear son los de las relaciones de distancia entre el narrador y lo narrado, es decir entre los distintos grados de la narración y las interacciones que existen entre ellos. En realidad es la categoría del modo la que incluye en sí misma a las otras dos: tanto la voz (¿quién narra?) como la focalización (¿qué punto de vista?) forman parte de las consideraciones a propósito del cómo se narra lo que se narra (sin contar ya los asuntos temporales de orden, duración y frecuencia). Genette nos indica (Genette, 1972: 221) que toma prestado el término ‘modo’ de la gramática y de la música: por un lado, debe hacernos pensar en el modo verbal en cuanto nos dice cuál es la distancia, cómo es que se cuenta, más o menos de cerca la historia o conservando cierta reserva frente a ella; por otro lado, nos hace pensar en el modo de la ejecución de una partitura, es decir el nivel de normalidad, de homogeneidad en la tonalidad y en la armonía con la que se la ejecuta. En este sentido, debemos distinguir ciertas categorías que, como muestra Genette, usualmente tienden a confundirse.

Primero distinguiremos la distancia y la perspectiva. Se trata de la forma en la que la información en un relato es dada a través de la narración. Una información puede ser dada desde distintos puntos de vista (perspectivas) pero también puede estar sujeta a criterios de objetividad, subjetividad (distancia). En efecto, toda información que nos llega a través de una narración es una información mediada por una voz, la voz del narrador. Ahora bien, esa voz puede determinarse o permanecer en la indeterminación, pero siempre nos provee detalles sobre su acto, sobre la narración misma. Entre esos datos están, por un lado, los relativos a quién se ocupa de la narración, más o menos respondiendo a la pregunta ‘¿quién narra?’ pero también, y de una forma más específica, ‘¿a quién pertenece la voz narrativa?’. Por otro lado tenemos los datos relativos a la posición de esa voz narrativa y que no siempre se ven dilucidados con la respuesta a la pregunta de ‘¿quién narra?’. En este sentido, se puede decir que la voz del narrador pertenece a tal agente narrativo y precisar que adopta un punto de vista que no siempre le pertenece. El punto de vista no se ocupa entonces de ‘¿quién narra?’ sino de ‘¿desde qué perspectiva se narra?’. Esto nos remite a la discusión que ya vimos entre Aristóteles y Platón, donde se trata de saber hasta qué punto el narrador interviene en el relato haciendo que sea más o menos mimético, o más o menos diegético. Debemos distinguir entonces dos tipos de narraciones: las narraciones de sucesos, de acontecimientos, y las narraciones

de palabras, que nos cuentan discursos hechos, o diálogos sostenidos. En esta distinción podemos pensar que hay más de una problemática que la de dar la primacía al hecho mimético o al hecho diegético. Existe, en realidad, un problema que concierne al plano óptico de los términos con que se narra. En efecto, si se están narrando palabras, es decir si se nos están contando discursos, diálogos o monólogos interiores, la palabra siempre está reproduciendo palabras, lo que se mimetiza son las palabras mismas, es decir que hay una suerte de homogeneidad entre lo que se cuenta (el objeto) y el aparato con que se lo cuenta (instrumento narrativo). Hasta ahí, todo ocurre en un terreno homogéneo, donde no hay muchas sorpresas. Pero surgen otros problemas cuando pasamos a la narración de acontecimientos: aquí ya no estamos ante la reproducción de palabras por palabras sino ante la representación de cosas por palabras. Estamos pues en un terreno heterogéneo, donde lo que se representa no pertenece al mismo rubro, es decir, que hay como una diferencia óptica elemental entre la narración en palabras y oraciones y los acontecimientos que éstas pretenden imitar. “El relato de palabras estaría condenado a la imitación absoluta.” (Genette, 1972: 22)

Ahora bien, Genette aquí no se complica y deja estos problemas de lado marcando una conciliación momentánea en la discusión entre Platón y Aristóteles. Nos dice: “la narración, oral o escrita, es un hecho de lenguaje, y que el lenguaje significa sin imitar.” (Genette, 1972: 21). Con esto Genette hace un sesgo en la problemática al introducir el término ‘significación’. El problema de la imitación o mimesis y de la diégesis es postergado por un aspecto propio del lenguaje, su significación. Estamos pues, en un terreno homogéneo, el de las palabras y sus significaciones. Volvamos entonces a nuestra distinción entre narración de sucesos y narración de palabras (distinción que retoma la ya mencionada diferencia entre mostrar y contar). La narración de sucesos tiene, por lo menos, dos orientaciones posibles: la de describir situaciones, cosas, personajes y la de contar eventos, acciones, sucesos. Si estamos ante un caso donde predomina lo primero, el ‘mostrar’, nos encontraremos con varias “escenas” o relatos detallados y una pseudo-transparencia del narrador (el hecho de que no se lo sienta en la narración, como si se camuflara en lo que cuenta). Es éste el tipo mimético que Platón no consideraba adecuado para la educación de los guardianes, la mimesis. El ‘contar’, por su lado, nos remite a una multiplicación de acciones, sucesos y eventos donde el narrador es sentido, donde su presencia aparece con evidencia y su voz no se confunde ni camufla. Es éste el tipo más cercano a lo que Platón designaba como ‘relato puro’.

En el caso de *Así hablaba Zarathustra*, estamos ante un relato principalmente de palabras. Es cierto que en todo el prólogo y al comenzar ciertos discursos (“De las cátedras de virtud”, “De los transmundanos”, “Del árbol de la montaña”, “De la picadura de la víbora”, “De la virtud que hace regalos”) hay algunas narraciones, pero en su mayoría, de lo que trata el *Zarathustra*, es de discursos o diálogos, siempre narrativizados. Esto nos deja con esa ambigüedad del género y de la importancia narrativa en el *Zarathustra*. De todas formas, siempre es bueno tener en mente la preeminencia de los discursos en la obra aquí estudiada. Genette nos dice que existen varias formas de actualizar un discurso o un diálogo y hasta los pensamientos de los personajes de la narración. En todos los casos, cuando hay una referencia directa a los discursos (interiores y exteriores) o diálogos se trata siempre de una transposición. En efecto, cuando se nos transmite un discurso o diálogo en forma directa, estamos conscientes de que se trata de una transcripción, de una transposición, de un discurso pronunciado o que se está pronunciando. Estamos, pues, en el ámbito de la reproducción de palabras, del relato de palabras. Esta transposición puede presentarse de tres formas distintas, que son las tres distancias que el narrador, la voz narrativa puede tomar frente al discurso que está sosteniendo. Primero, el discurso narrativizado es el más distante, más reductor y general, es el discurso indirecto, aquel donde el narrador siempre está presente, introduciendo las palabras del personaje o simplemente refiriéndolas, sin siquiera cederle la palabra. Es el ejemplo que da Platón en la *República* (III, 392c – 395a) al reformular los primeros versos de la *Iliada*. Segundo, el discurso transpuesto al estilo indirecto, que no produce todavía la sensación de mimesis plena, es decir que no da la impresión de fidelidad absoluta, sin embargo se distingue del anterior tipo en cuanto ya cede la voz al personaje aunque “no tiene la autonomía documental de la cita” (Genette, 1972: 24). Este tipo de transposición, esta distancia intermedia entre la cita tal cual y el discurso narrativizado, es la que con mayor fuerza produce “*la confusión entre el discurso proferido y el discurso interno*”. c) Por último, la forma mimética en la que se cede totalmente la voz al personaje. Esta forma puede ser introducida por la voz narrativa con las partículas que nos informan del momento en el que el narrador cede la voz al personaje (‘dijo’, ‘así habló’) o puede suceder que la forma discursiva directa ocupe la totalidad de la narración, como en los discursos internos o los monólogos íntimos. A este último tipo de discurso se le llama ‘discurso inmediato’. En todo caso, tenemos las dos formas o distancias bajo las cuales se nos plantean los discursos de Zarathustra a través de la narración de sus andanzas. Como dice Genette a propósito del último tipo de distancia:

“el narrador desaparece y el personaje lo substituye” y “a veces la instancia narrativa es mantenida aparte” (Genette, 1972: 25).

Es evidente que esta categorización nos puede servir, sobre todo cuando se trate de analizar cómo funcionan ciertos mecanismos de confusión entre la voz narrativa principal, y la voz de los discursos de Zarathustra (voz del mismo Zarathustra y de otros personajes de la obra).

Pero antes de proceder al análisis hagamos algunas aclaraciones más sobre otras categorías que propone Genette. Nos toca detenernos un momento en la idea de la “voz”. Con esto Genette hace referencia al problema del lugar de la enunciación del discurso narrativo, es decir de quién lo está pronunciando. Evidentemente, en los casos donde hay narración este problema debería reducirse a una respuesta simple: la voz es siempre la del narrador. Pero no se debe ir tan lejos, y hay que quedarse en aspectos un poco menos obvios pues la voz nos permitirá, también, establecer relaciones de distancia entre el narrador y aquello que narra: por lo pronto saber si el narrador está incluido en la acción que nos cuenta (narrador autodiegético) o si está fuera de la acción cuya relación nos hace (narrador heterodiegético). Dentro de estos dos grandes tipos de narrador podemos también pensar que se establecen relaciones de distancia más matizadas: así habría grados de narración que remitirían a la pregunta de si el narrador está contando su propia historia (una autobiografía –del narrador, nunca del autor- o un monólogo interior) que tendería siempre a la autodiégesis (intradiegético), o no, y si se trata simplemente de una relación de algo que ha presenciado o de lo que ha estado ausente (heterodiegético). Todo esto está, como aparece con evidencia, relacionado con las distinciones que hicimos sobre el modo de la narración sin que se confundan en absoluto: unas veces hay deslizamientos entre la perspectiva de un personaje a otro de la narración o del narrador al personaje, otras, hay deslizamientos de una voz a la otra y se pasa de la narración de alguien a la de otro, de un estilo directo a otro indirecto libre y así.

Por último, tenemos la categoría de perspectiva que nos va permitir determinar si la narración se somete a un foco, a un punto de vista. Habría que pensar aquí por analogía en un reflector y su ámbito de alumbramiento, ese ámbito es lo que abarca la perspectiva o el foco. Se trata también de un sistema de regulación de la información pues no se puede decir todo en una narración y hay que seleccionar lo que entra y lo que no al momento de contar la historia. Es la distinción entre quién habla y quién ve. Una narración desde el foco del dios de Leibniz, de la perspectiva y el punto de vista ubicuo no tendría sentido alguno. En este caso también Genette nos da una clasificación de las posibilidades que contiene esta categoría. Son tres los puntos de vista que -variaciones no incluidas-

, puede adoptar el narrador: 1) la narración omnisciente, que configura el relato clásico, donde el narrador sabe infinitamente más que el personaje y en su visión lo contiene así como contiene lo que lo rodea. Esta narración supone una focalización sobre la figura del personaje central o héroe pero que no reduce las posibilidades del narrador ni lo obliga a someterse a esas determinaciones. 2) la narración “equisciente” en la que el narrador sabe y no dice más que lo que el personaje sabe, esta focalización interna puede ser una o múltiple, el narrador puede adoptar así una perspectiva, una delimitación de información según la selección de uno o varios personajes. 3) la narración “behaviorista” que intenta mirar al personaje de forma objetiva, sin conocer sus ideas, simplemente contando lo que observa y que tradicionalmente se identifica con la focalización externa.

Ahora, la constancia o coherencia interna del relato en su selección de determinada voz, modo o foco no siempre ocurre en los relatos y hay transgresiones explícitas y deliberadas de estas categorías. “la formula de focalización no descansa, pues, siempre sobre la obra entera, sino más bien sobre un segmento narrativo determinado” (Genette, 1972: 26). “El cambio de focalización puede ser interpretado como una infracción momentánea al código que rige el texto” (Ídem: 30) En un primer momento, Genette va a designar estas infracciones como ‘alteraciones’ y las define como una suerte de chanchullo que hace el narrador para dar más información de la que sus determinaciones primeras le dejan tener y esta ocultación de la información puede darse por elipsis o por paralipsis (aquello que se deja de lado de manera deliberada, ocultándolo adrede).

La paralipsis, que consiste en dar menos información que en principio es necesaria, (...) por ejemplo en focalización interna, cuando no nos enteramos sino al final del relato lo que el personaje focal no podía ignorar y que ese punto de vista nos debería haber revelado; la paralepsis, es decir, a la inversa, da más información de lo que está permitido por el modo dominante, por ejemplo una incursión en la conciencia de un personaje durante el relato conduce generalmente a una focalización externa. (Genette, 1972: 211-213)

Y así se entra en un juego en el que “el relato dice siempre menos de lo que sabe, pero a menudo hace saber más de lo que dice” (Ídem: 214). Entre estos tipos de alteraciones encontramos también algunas que involucran un salto cualitativo entre dos distintos grados narrativos, la infracción de cierta coherencia dentro de las “realidades” narrativas que obedecen a grados de metadiégesis. En toda gran narración, o en todo gran estilo, existe una proliferación de niveles narrativos, una suerte de fuga por la que la función del narrador tiende a disimularse para hacer pensar en una reproducción, en una mimesis natural que atraviesa las zonas de contacto con lo que narra. Entre

esos niveles narrativos encontramos pues contactos, entrecruzamientos, perjuicios, estorbos, en fin, constante interacción. Ahora, una de las “figuras” de la narración a la que Genette le dedica especial atención es la figura que hace que algún elemento de un nivel o grado narrativo intervenga en otro de forma inusitada: así, el narrador de una de las historias interviene en la historia que está narrando transgrediendo la coherencia de las determinaciones de nivel y de relación del relato: se pasa de un nivel extradiegético a uno intradiegético y de un heterodiegético a un autodiegético. La figura retórica se llama ‘hipotoposis’ y hace que haya un reemplazo deliberado de la acción, del agente, la causa de la acción por la voz del poeta o narrador; es ella la que ejecuta el acto mismo. Esta figura retórica, que se puede pensar en última instancia como una metonimia pues reemplaza una parte específica por el todo que supone que es la narración o el narrador. Al fin de cuentas es el narrador el que ocupa el lugar de la causa del agente, del héroe de la acción. Lo que nos propone Genette, ya no en *Figures*, sino en un pequeño opúsculo que no es más que la transcripción de una ponencia suya, llamado *Metalepsis*, es que tratemos de pensar esta figura retórica en términos de una figura del relato. El resultado sería, en su propuesta, lo que debemos designar como metalepsis, es decir las infracciones deliberadas de los ámbitos narrativos que se deberían respetar: el narrador de una historia se hace personaje de la misma, pasando a un modelo intradiegético de narración, de la misma manera en que la narración viene a invadir el lugar del narrador introduciéndolo en su mundo. De todas formas, siempre se trata de infracciones a la regularidad que nos deberían presentar las categorías analizadas de focalización, voz y modo de la narración.

Vengámonos entonces al *Zarathustra* para ver cómo es que funciona el texto en estos términos. En la mayor parte del texto vemos que la voz narrativa no obedece a muchas determinaciones definitivas: hay una focalización omnisciente en la que el narrador sabe más de lo que saben sus personajes. En eso el narrador tiene un campo de visibilidad amplio que abarca todos los ámbitos: desde los pensamientos y sentimientos de Zarathustra hasta los pensamientos y sentimientos del resto de los personajes; pero también hay un despliegue de conocimientos en lo referente a los estados naturales y seres pueden ser pensados como personajes: el sol, la serpiente, la noche, la luna.... La voz pertenece a un narrador omnisciente, pero éste va a ceder la palabra, a veces sin anunciarlo a otros personajes, a otras voces en especial a la de Zarathustra. Ahora bien, si la voz narrativa está en un dominio omnisciente, esto no quiere decir que haya una perspectiva o foco narrativo determinado por un punto de vista específico en la obra. Hay como una tendencia a reducir la amplitud de la narración omnisciente a través de la puesta en perspectiva, de la sujeción

de la narración a un punto de vista (recordemos que hicimos la distinción entre voz y perspectiva, entre quién habla y desde dónde o quién ve) distinto al de la omnisciencia. Este punto de vista reducido o determinado es, obviamente, el punto de vista de Zarathustra: la narración lo está siguiendo a él, como en tercera persona, desde atrás, pensemos en una filmación de película de suspenso donde la cámara sigue al personaje desde sus espaldas para ser partícipe de su percepción, para causar el efecto de susto o sobresalto propio del cine de suspenso. En efecto, el foco narrativo, lo que también habíamos designado como perspectiva, obedece a esta determinación del personaje principal. Por momentos, el narrador necesita transgredir esas normas y reglas básicas que se pone para crear efectos o para decirnos algo: son los momentos de metalepsis. Pero antes de pasar a ellos sigamos viendo cómo funciona el texto en los lugares normales, como funciona en su coherencia elemental más inmediata (lo que hace que la narración cuente algo, si no, sería incomprendible). Ahora si bien hay una omnisciencia sometida a la perspectiva del personaje Zarathustra que no deja de ceder la voz a través de términos introductorios o aclaratorios (“dijo”, “pensó”), esto nos debe informar sobre la distancia que existe entre la voz narrativa y el personaje o los personajes, a los que está constantemente cediendo la palabra, distancia que también se expresa frente a la historia que cuenta.

En efecto, la distancia remite al nivel de cercanía o alejamiento del narrador frente a su historia: puede estar en posición intradiegética, autodiegética, extradiegética, ser heterodiegética u homodiegética. En el caso del narrador del *Zarathustra*, sabemos que se instaura en una focalización omnisciente relativa o sujeta a la perspectiva del personaje Zarathustra. Ahora, el narrador con cierta evidencia, nos hace percibir que no hay una autodiégesis al menos en el plano de la narración principal (la narración que cuenta las andanzas y los discursos de Zarathustra): siempre se nos refiere a Zarathustra en tercera persona, el prólogo establece esto de forma muy clara pues nos narra las acciones de Zarathustra. “Cuando Zarathustra tenía treinta años...”; “Zarathustra bajó solo las montañas...”; “Cuando Zarathustra llegó...”. Con esto queremos dejar en claro el modo narrativo más regular, el que marca una cierta normalidad en la narración, el que obedece a fin de cuentas a la narración lineal que nos cuenta la historia de Zarathustra y sus discursos. Ése es el nivel de la diégesis principal, o de lo que anteriormente referimos como ‘relato primero’. El problema se plantea cuando nos encontramos con los discursos de Zarathustra que nos son transmitidos de forma directa: algunas veces con términos que introducen el discurso otras veces sin ellos. Obviamente, como ya vimos, la narración de palabras, la narración de discursos que

se profieren, ya sea en voz alta o a nivel interior, son también instancias narrativas. Así, podemos pensar que en última instancia, cuando el narrador cede la palabra a Zarathustra, Zarathustra también se pone a narrar cosas, a narrar ideas o alegorías de ideas si se quiere, pero narración al fin. Así, en el apartado “De las tres transformaciones” el narrador pasa del prólogo a este discurso cediéndole la palabra a Zarathustra sin anunciarlo: de pronto Zarathustra toma la palabra (aunque al final se nos recuerde que eso está dentro de una instancia diegética con el “así hablaba Zarathustra”). En este caso, esa toma de la palabra de forma directa instaaura una narración nueva, un nuevo grado narrativo, un nuevo ámbito de relato: se trata de la narración hecha, ya no por el narrador, sino por el mismo Zarathustra. En este caso, claro, Zarathustra cuenta las tres transformaciones del espíritu. En último análisis lo que tenemos es algo así: el narrador cuenta que Zarathustra cuenta las tres transformaciones del espíritu. En términos técnicos diríamos que el narrador extradiegético inaugura un metarrelato hecho por el personaje Zarathustra; narración que es a su vez extradiegética (Zarathustra no es personaje de su narración, en este caso de “De las tres transformaciones”) pero que supone homogeneidad temática con respecto a la narración principal: los discursos de Zarathustra, sus andanzas, sus pensamientos.

En otros casos empero, el narrador es un poco más esquivo y hace sus relevos con la voz de Zarathustra sin que nos podamos dar cuenta claramente de quién está hablando exactamente: ¿se trata de la diégesis principal o de una autodiégesis de Zarathustra, contando algún acontecimiento en el que él participa? De esto nos habla un poco Genette en su conferencia sobre la metalepsis (Genette, 2003): habrá casos en los que la no utilización de la primera persona en la narración no indicarán necesariamente un caso de narración realizada desde afuera, de focalización no interna y de relación autodiegética. En otras palabras, puede suceder que el personaje que hace una metanarración hable de sí como si se tratara de una tercera persona o segunda persona: el tú o el él significan en realidad un yo encubierto. En el caso del *Zarathustra* pasan por momentos cosas así y ya no podemos definir claramente si es Zarathustra el que sostiene el discurso, o el narrador sigue contando desde una relación externa (extra-diegética). Así, por ejemplo, en el apartado “De los trasmundanos”: “En otro tiempo también *Zarathustra* proyectó su ilusión más allá del hombre, lo mismo que todos los trasmundanos. Obra de un dios sufriente y atormentado *me* parecía entonces el mundo”¹⁰. Aquí, como se puede ver, hay un pasaje repentino del relato en tercera persona a la primera: una especie de pasaje de la diégesis principal a la metadiégesis en forma autodiegética -

¹⁰ El énfasis es nuestro.

Zarathustra narra una historia donde él es un personaje. La confusión de los planos narrativos y su infracción consecuente forman parte de la metalepsis, pero en casos como el arriba descrito, esa utilización de la tercera persona para designarse a sí mismo puede obedecer menos a un cambio en la voz de quien narra que a un recurso retórico para hablar de sí mismo. Hay efectivamente aquí una de las características más importantes de la metalepsis: se produce en verdad un cortocircuito narrativo: al ceder la palabra sin ninguna insinuación, el narrador principal es reemplazado por un narrador secundario, dándole una perspectiva distinta dentro de la diégesis. Este proceso en el que la narración sufre un cortocircuito, está en realidad presente desde el primer apartado de los discursos, inmediatamente después del “Prólogo”, cuando el narrador principal cede la palabra a Zarathustra pero sin desaparecer absolutamente: siempre está ahí recordándonos que “así hablaba Zarathustra”.

En otros casos metalépticos del *Zarathustra*, nos encontramos con algunas interpelaciones dentro del discurso de Zarathustra en los que se cede la voz a otros personajes pero a través de la voz de Zarathustra. Es él quien habla por ellos pero de forma mimética, citándolos directamente, conociendo su estatuto incierto como personajes dentro de la metadiégesis que instaura la voz discursiva de Zarathustra. Aquí, la voz narrativa de Zarathustra abre el espacio de la metadiégesis para, en algunos casos, hacernos escuchar las voces de los otros personajes a quienes interpela y que aparecen como nuevas ficciones esta vez no instituidas por el narrador principal sino por el narrador Zarathustra. Tenemos en el apartado “De los predicadores de muerte”:

Si encuentran [los predicadores de muerte] un enfermo, o un anciano, o un cadáver,
enseguida dicen: “¡la vida está refutada!”

(...) Envueltos en espesa melancolía y ávidos de los pequeños incidentes que ocasionan la muerte: así es como aguardan con los dientes apretados.

O: extienden la mano hacia las confituras y, al hacerlo, se burlan de su niñería: prenden de esa caña de paja que es su vida y se burlan de seguir todavía pendientes de una caña de paja.

Su sabiduría dice: “*¡tonto es el que continúa viviendo, mas también nosotros somos así de tontos! ¡Y ésta es la cosa más tonta en la vida!*”

“*La vida no es más que sufrimiento*” —esto dicen otros, y no mienten: ¡así procurad acabar con *vosotros!* ¡Así pues procurad que acabe esa vida que no es más que sufrimiento! (Za, I, “De los predicadores de la muerte”, el énfasis es nuestro)

Como se puede observar, el narrador Zarathustra también cede la voz discursiva a otros personajes y no sólo aquí, en otros casos inicia diálogos, pero en este caso lo interesante resulta ser el hecho de que la voz que aparece es la de Zarathustra pero a la vez es la del narratario o lector ideal a quien está dirigido el texto, es decir que es el anónimo interpelado quien supuestamente habla a través de la voz de Zarathustra. Esta arrogación del derecho de hablar o actuar por otro -en una suerte de ventriloquismo- es también una forma de metalepsis: la figura retórica con la que se identifica es la hipotiposis. Esta figura consiste en hacer de un grado narrativo la causa de la acción de un agente de otro grado narrativo. Pensemos en esta idea: imaginemos que el narrador de la *Odisea* diga: “y luego hice que Ulises escapara de la isla de Circe”. Aunque un poco forzado, este ejemplo presenta un clásico caso de hipotiposis donde el narrador se toma como causa de las acciones del personaje cuyas andanzas está narrando. Es también un caso especial de metonimia. Cuando Zarathustra hace hablar a sus interlocutores pero sobre todo cuando hace hablar idealmente a sus futuros lectores o lectores ideales, el narrador en un grado de diégesis (la metadiégesis del discurso de Zarathustra) se toma como causa ya no de la acción, sino de la palabra de sus personajes. Es como si el narrador Zarathustra dijera: “y les hice decir tal cosa...”. Este tipo de metalepsis también aparecerá cuando Zarathustra hable de sus ideas como de personajes que *él* hace danzar: una vez más el narrador se toma por la causa (y lo es sin duda) de las acciones de sus ficciones y esto es una trasgresión deliberada de los niveles o grados narrativos.

El caso más especial, interesante y estimable en cuanto a la metalepsis se da en el comienzo del apartado “De la picadura de la víbora”. Se instaura aquí un divertido juego que hace que la voz narrativa se disloque y salte de la voz del narrador de la diégesis principal a la voz de Zarathustra en otro momento que el de la narración. Hay pues una analepsis que no sabemos al final si ocurre en la diégesis principal o en la metadiégesis que inaugura Zarathustra; en todo caso, y en última instancia, podemos pensar que la diégesis que se instaura ahí abre un espacio que le es propio, un espacio que está en las fronteras entre diégesis y metadiégesis, que se incluye en ambas sin pertenecer a ninguna exclusivamente. Sucede algo así como si, entre dos espacios contiguos, la metalepsis hace que las determinaciones de la voz, la perspectiva, la autodiégesis y la homodiégesis salgan de quicio, se desquicien para dar paso a una confusión que más que molestar al lector fascina, divierte, y dice algo sobre el concepto que Nietzsche tiene del buen estilo: el “gran estilo”. Veamos el caso de cerca, para luego abordar un poco esta idea del “gran estilo” como el estilo en

constante fuga, como el estilo que escapa a cualquier determinación simplista porque está siempre buscando nuevas máscaras con las cuales cubrirse, para mostrar que en el fondo, detrás de toda máscara no hay más que otras máscaras:

Un día habíase quedado Zarathustra dormido debajo de una higuera, pues hacía calor, y había colocado sus brazos sobre el rostro. Entonces vino una víbora y le picó en el cuello, de modo que Zarathustra se despertó gritando de dolor. Al retirar el brazo del rostro vio a la serpiente: ésta reconoció entonces los ojos de Zarathustra, dio la vuelta torpemente y quiso marcharse. “¡No, dijo Zarathustra, todavía no has recibido mi agradecimiento! Me has despertado a tiempo, mi camino es todavía largo.” “Tu camino es ya corto, dijo la víbora con tristeza, mi veneno mata”. Zarathustra sonrió: “¿En alguna ocasión ha muerto un dragón por el veneno de una serpiente? -dijo. ¡Pero toma de nuevo tu veneno! No eres bastante rica para regalármelo”. Entonces la víbora se lanzó de nuevo alrededor de su cuello y le lamió la herida.

En una ocasión en que Zarathustra contó esto a sus discípulos, éstos preguntaron: “¿Y cuál es, Zarathustra, la moraleja de tu historia?” (*Za*, I, “De la picadura de la víbora”).

Esta parte está al principio del apartado, tras un discurso directo de Zarathustra en “De viejecillas y de jovencillas”. Presenciamos aquí un juego múltiple con las instancias narrativas, aunque claro, todo respondiendo a un ordenamiento que parece de lo más normal. Nos toca ver qué es lo que sucede aquí con respecto a las categorías que acabamos de revisar para ver en qué sentido hay una metalepsis que rebasa las consideraciones puramente semánticas o de sentido. Habíamos dicho que el narrador principal era el que desde una distancia media, con total omnisciencia de sucesos y pensamientos, contaba la historia del descenso de la montaña y de los discursos de Zarathustra desde la perspectiva y el campo de visión del personaje Zarathustra. Ahora bien, esa narración, ese grado diegético principal se veía constantemente interrumpido o transgredido por la instauración de segundos y hasta terceros grados narrativos: las narraciones que la voz de Zarathustra inauguraban abrían esos terrenos. Teníamos entonces al menos dos grados o niveles narrativos y el salto de uno al otro se daba o bien a través de la intervención de conectores o introductores del estilo directo como son los “dijo” o “pensó” o bien se daba sin la utilización de ellos, sin que se nos dijese en qué momento se estaba pasando a la voz de Zarathustra y a su narración. Con todo, los procesos de

metalepsis que vimos se daban por esos saltos y ahora vemos un caso especial: en el ejemplo arriba citado, tenemos el inicio de una narración sobre Zarathustra en tercera persona que recurre a una analepsis diegética, es decir que hace un salto al pasado para contar la historia. La historia es sencilla y narra una parábola en la que Zarathustra es mordido por una víbora. Cuando la abordamos en una primera lectura imaginamos que quien lleva la narración es el narrador principal, aquel que en un principio, en el prólogo nos contaba que “Cuando Zarathustra tenía treinta años...”. Sin embargo, ya por experiencias previas, como en el caso de “De los transmudanos”, sabemos que la voz narrativa se desplaza y comienza a disimularse por lo que ya no sabemos si en efecto la voz narrativa es la principal o es la voz de Zarathustra haciendo una autorreferencia en tercera persona. Entonces, si consideramos esta parte, tenemos un problema parecido pues la historia o parábola que se instaura en ese segundo grado narrativo es en un primer momento contada de forma extradiegética, con un narrador omnisciente, pero inmediatamente después, la voz del narrador principal pone esas palabras explícitamente en la boca de Zarathustra. Habría pues efectivamente un viraje, un deslizamiento de la voz: de pronto lo que era narrado desde un terreno narrativo específico se ve invadido por el otro terreno, el de la voz de Zarathustra a quien es cedida la narración. En otras palabras, lo que en un momento nos venía con una voz determinada, de pronto nos aparece con otra voz, pues es puesta deliberadamente en la boca de Zarathustra por el narrador principal. La parábola adquiere así una especie de valor universal: puede ser contada en varias voces, así como el narrador la cuenta en un principio o así como Zarathustra “en una ocasión” se la contó a sus discípulos. Ya en la continuación del texto, y esencialmente como efecto del juego metaléptico descrito, hay una comicidad propia del estilo paródico del *Zarathustra*: inmediatamente después de que el juego metaléptico hace de la parábola una historia universal, que puede ser contada desde cualquier voz con -suponemos- fines constructivos moralmente hablando; inmediatamente después de esto, los discípulos preguntan sobre la obvia moraleja de tal historia o parábola, a lo que Zarathustra responde: “Los buenos y justos me llaman aniquilador de la moral, mi historia es inmoral.”

¿Qué es pues lo que ha sucedido? En realidad, el juego metaléptico introduce una cierta confusión que de por sí es humorística, se nos cuenta una historia que imaginamos pertenece al presente de la narración y sin embargo, luego, se nos dice que en realidad es una historia que Zarathustra contó en una ocasión: la ficción del episodio de la víbora no importa tanto como el hecho de que esa narración se instaura entre dos fronteras, en el espacio liminal que existe entra los ámbitos de los grados narrativos: la narración de la parábola viene pues desde la voz de Zarathustra como desde la voz del

narrador principal. Esto no resulta extraño, pues en todo momento, en el texto del *Zarathustra*, hay esa posibilidad constante de confundir la voz del narrador principal con la voz de los discursos de Zarathustra que abren planos metadieгéticos. Es que la voz narrativa y su perspectiva están en un proceso fluctuante en el que no hay seguridad frente a la posición del narrador: se confunden las voces, no sólo las del narrador y de Zarathustra, también las de otros personajes e interlocutores de Zarathustra.

Cuando vemos estos juegos metalépticos que la categoría narratológica de modo nos ha permitido encontrar, estos deslizamientos de la voz y estos procesos de ocultamiento y superposición de las voces, en fin de estos enmascaramientos, no podemos dejar de pensar en dos temas de la filosofía de Nietzsche: el “*gran*” estilo y el juego de las máscaras. Ambos temas están estrechamente vinculados con la propuesta estilística que hay en toda la obra de Nietzsche. En el fondo este problema es el de la escritura, de cómo enfrentarse a la hoja en blanco y de cómo pensar la encarnación de una obra ahora cuando ya no remite a un plano trascendente de inspiración divina. Es pues una búsqueda también por escapar a las determinaciones del estilo alemán anterior a Nietzsche: todo lo que caracteriza a la filosofía alemana es su deliberada apuesta por un estilo pesado, por un espíritu de la pesadez. Uno de los grandes proyectos de Nietzsche es demostrar que no hay necesidad de ese viejo estilo y que la escritura filosófica puede darse desde un terreno ligero, donde las palabras ya no caminen ni corran sino que vuelen. La búsqueda de un estilo propio, de un lenguaje forjado con el cuerpo y con la sangre, de un lenguaje inalienable y que puede expresar mejor algo: ése es también, en última instancia, el proyecto de la escritura del *Zarathustra*. No hace falta ir muy lejos de nuestra primera parte del *Zarathustra* para encontrar la explicitación de esta temática:

De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. (...)

Quien escribe con sangre y en forma de sentencias, ése no quiere ser leído, sino aprendido de memoria. (...)

Yo no creería más que en un dios que supiese bailar.

Y cuando vi a mi demonio lo encontré serio, grave, profundo, solemne: era el espíritu de la pesadez -él hace caer todas las cosas.

No con la cólera, sino con la risa se mata. ¡Adelante, matemos el espíritu de pesadez!

He aprendido a andar: desde entonces me dedico a correr. He aprendido a volar: desde entonces no quiero ser empujado para moverme de un sitio.

Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por medio de mí. (*Za*, I, “Del leer y el escribir”)

Así pues el “*gran*” estilo, en un primer momento pasa por la necesidad de una adquisición de ligereza, de una capacidad propia para bailar. En un segundo momento, el “*gran* estilo” es la capacidad de eliminar la función del autor, de enmarañar las perspectivas y las voces, inclusive los lenguajes y las formas, de manera que la voz que habla ya no pertenezca a un sujeto identificable, ni a un autor determinado por su individualidad y por lo tanto predecible, domesticado, arrancado de su original libertad. En este sentido el “*gran* estilo” es también un compromiso con la abolición de la subjetividad centrada en la transparencia de la conciencia frente a sí misma. Dicho de otro modo, es un compromiso con otro de los temas cercanos a la filosofía nietzscheana que es la anulación de ese centralismo de la conciencia, de la subjetividad con un substrato único y transparente, es decir, con la versión del hombre como animal domesticado. La escritura digna es entonces un lugar o *el* lugar donde se puede realizar la fuerza liberadora del cuerpo del escritor, donde los instintos, del juego de fuerzas que lo compone: una escritura libre, una escritura digna es la que -como en el ejemplar fragmento del *Zarathustra*- elimina la función autor, la identidad plena del sujeto narrador, el personaje, la idea de que hay una plena coincidencia entre la representación consciente y la realidad subconsciente. En otras palabras, la escritura más digna es la que no se deja domesticar y permanece libre de las determinaciones de una unidad de conciencia: la escritura del “*gran* estilo” es una escritura de múltiples perspectivas, proliferaciones, puntos de vista, una escritura de la multiplicidad. Años antes de escribir *Zarathustra*, en 1878 - 1879, cuando escribía sus *Opiniones y sentencias mezcladas* que luego formarían la segunda parte de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche ya concebía esta idea de la escritura digna. Hablaba de Laurence Sterne, escritor irlandés del siglo XVIII, en un aforismo titulado “El escritor más

(...) En él [Laurence Sterne], no es la melodía redonda y clara la que habría que alabar, sino la “melodía infinita”, si se quiere bautizar con este nombre un estilo de arte en el que la forma precisa está siendo continuamente rota, entorpecida, retraducida en imprecisiones, de tal manera que significa [la forma] una cosa al mismo tiempo que otra. (...) Se puede dar por perdido al lector que desea saber con exactitud en todo momento lo que Sterne piensa verdaderamente de una cosa, si su rostro toma delante de ella un aire serio o sonriente (...) Sus digresiones son a la vez continuaciones y desarrollos de la historia; sus sentencias contienen también una ironía que apunta a todo espíritu sentencioso, su aversión por el espíritu de seriedad

se asocia a una tendencia que no sabría asir ningún sujeto en superficie o exteriormente. Un tal equívoco de carne y alma, un libertinaje tal acoplado a cada fibra, a cada músculo del cuerpo, tal vez ningún hombre ha poseído estas cualidades al punto en el que fueran las suyas. (*HDH II: OS*, § 113: “El escritor más libre”)

Lo que este aforismo nos permite entender -y aquí sólo citamos fragmentos, hay que leerlo en su integridad para ver hasta qué punto Nietzsche admira el estilo de Sterne y lo considera como la máxima expresión de una escritura ligera y libre- es esa concepción del estilo de la que hablamos y que sin duda Nietzsche, tras la preparación de sus libros anteriores, supuso que era capaz de plasmar en su *Zarathustra*. Más acá de los juicios de gusto sobre si lo consiguió o no, sobre si efectivamente su estilo es tan “escurridizo” como el de Sterne o como el que describe en ese aforismo; más acá de esas discusiones, lo que podemos afirmar con seguridad es que el *Zarathustra* es también un ejercicio crucial en busca de ese “gran estilo” que pertenece a una concepción específica de la subjetividad, de la personalidad y del juego de máscaras que la escritura permite desplegar. En todo caso, nos pone en evidencia que en la forma, con juegos metalépticos de todo tipo, Nietzsche está cumpliendo con una concepción de la ficción que es la suya: una narración ficcional en la que proliferan las perspectivas, los disfraces, las máscaras, la disimulación, la ironía, el no saber si se habla en serio o con una sonrisa en la boca, en fin, el gran juego de la mentira necesaria donde uno se regocija con total alegría. Ese estilo que está hecho de muchos estilos y que paradójicamente cuando llega a ese punto, a ese nivel en el que ya puede ponerse la voz/máscara de quien quiera; paradójicamente es aquí, en este momento, en que el estilo adquiere en última instancia su sello específico: el estilo firmado Nietzsche.

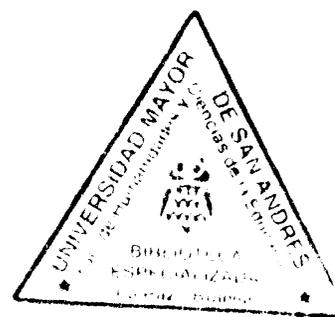
Una última palabra a propósito del efecto metaléptico y el valor de las máscaras en la filosofía nietzscheana. Una vez más nos encontramos ante una ruptura en el normal funcionamiento del relato. Aquí lo encontramos en parte gracias a las categorías de frecuencia y a las de modo y voz. Constatamos pues que la narración se hace desde una voz que es omnisciente y que no pertenece a Zarathustra: la diégesis se realiza a una distancia del personaje que dirige el foco de la narración. Ahora, en el efecto metaléptico hay un pasaje insensible de un ámbito narrativo a otro; así por ejemplo, cuando el narrador, sin decir nada cede la voz al personaje y es desde esa voz que se hace la narración. En la sección que analizamos, en efecto, la voz narrativa comienza el apartado para luego hacer un giro y poner esa voz en boca de Zarathustra en un momento del pasado. Hay una infracción de las funciones narrativas y por un momento la voz del narrador omnisciente se

confunde con la voz del personaje Zarathustra. Este tipo de confusiones produce una cierta comicidad y es un recurso narrativo que repliega dos instancias que el resto del relato nos presentaba como netamente distintas. Pero el efecto principal, es el hecho de que la voz del narrador, que nos daba una seguridad sobre su lugar y una fijeza con respecto a su función, de pronto se ve alterada por estos movimientos que ya no permiten fijarla tan fácilmente.

6.- Conclusión.

Como vimos, el análisis formal del relato nos permitió acceder a algunas constantes no sólo formales sino temáticas y filosóficas que marcan la trayectoria del pensamiento nietzscheano. No sólo la importancia que tiene el devenir en la instauración de los discursos de Zarathustra, mostrando que hay cosas que pasan siempre, que todo sucede aunque uno esté embebido de los discursos y del saber: nada es asible en el fondo, todo está en puro devenir, todo está sometido al cambio, estamos en el *Panta rei* heracliteano. Vimos también cómo las categorías propuestas por Genette nos permiten trazar un recorrido en el que la narración conoce regularidades y a partir de ellas y de los momentos de excepción se nos revelan preocupaciones filosóficas desarrolladas tanto en el *Zarathustra* como en otros momentos de la obra de Nietzsche. Pero sobre todo, lo que cabe destacar de esta nuestra primera aproximación a la primera parte del *Zarathustra*, es la importancia que tienen tanto el carácter narrativo como el carácter dramático: hay discursos, hay acciones, todas ellas contenidas en una narración donde proliferan las perspectivas, los juegos de estilo y la risa que provocan.

En lo que sigue, ya tendremos tiempo de concentrarnos en los aspectos que involucran no tanto la forma narrativa o el orden del relato, sino los planos y articulaciones del sentido, donde se establece la red que nos hace entrar en juego con otras significaciones que también nos servirán de guías para recorrer algunos picos conceptuales y problemáticos de la filosofía de Nietzsche.



Capítulo 2:
El enigma del Superhombre:
Hacia una comprensión semiótica del concepto.

*"Yo os enseño el superhombre.
El hombre es algo que debe ser superado.
¿Qué habéis hecho para superarlo?
Todos los seres han creado hasta ahora
algo por encima de sí mismos: ¿y queréis
ser vosotros el reflujo de ese gran flujo y
retroceder al animal más bien que superar
al hombre?"*

1.- La idea de un análisis semiótico.

Si algo nos permite estudiar la teoría semiótica de análisis del relato que propone Greimas en sus obras sobre el sentido¹¹, es justamente la formación de los significados en los textos¹². Esto quiere decir que los instrumentos que nos propone la teoría semiótica de análisis del texto nos deberían dar acceso al nivel profundo donde se producen los sentidos y significados. Sabemos que la teoría semiótica está vinculada a una concepción estructuralista del lenguaje, y por tanto de todo aquello que el lenguaje puede componer (novelas, cuentos, poemas, recetas de cocina, panfletos, tratados filosóficos, la imagen cinematográfica, etcétera). El sentido de una palabra no surge únicamente de su estructura de signo, compuesto de un significante atado arbitrariamente a un significado, sino que se hace y se da en las relaciones que sostienen los distintos signos entre ellos, en nuestro caso las distintas palabras y por tanto también los distintos sentidos y efectos de significación. En las

¹¹ Cabe hacer una aclaración sobre las distintas acepciones que la palabra 'sentido' tendrá a lo largo de este segundo capítulo y que se pueden también aplicar al resto del trabajo. Cuando utilizamos el término 'sentido' al referirnos a las teorías de Greimas, en el aparato metodológico, nos referimos al 'sentido' que es sinónimo de acepción. Se define entonces como la forma en que se entiende una palabra, el sentido en que se entiende el significado de un término, la acepción de la palabra que se utiliza. Cuando hablamos del 'sentido del superhombre' hacemos más referencia a la acepción que es sinónimo de dirección, pero también de la disposición de una cosa, de la orientación que tiene una cosa. Con exactitud, cuando utilizamos 'sentido' en esta acepción hacemos referencia a la orientación de un desplazamiento. Como cuando decimos 'ir en el sentido de la corriente de un río'. Si utilizamos indiferente el mismo término es porque está en nuestro propósito hacer trabajar ambas acepciones: el sentido (acepción) de las palabras de un habla, se dicen del sentido (orientación) que tienen en la disposición cultural de quienes las utilizan. Así, el sentido (orientación) del superhombre se puede dar únicamente a través del cambio en los sentidos (acepciones) de las palabras y de los valores. Esta acepción del término sentido, es la que Nietzsche utiliza al pensar al superhombre como "sentido de la tierra": es una orientación, no una razón de ser o una finalidad.

¹² Sobre todo estaremos utilizando: del mismo Greimas *Du sens. Essais sémiotiques* (1970), *Maupassant. La sémiotica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant.* (1993), *Del sentido: ensayos semióticos* (1989) traducción que retoma el original francés *Du sens II. Essais sémiotiques*. Y del Grupo de Entrevernes, *Análisis semióticos de los textos* (1981).

redes de relaciones que se tejen entre los significantes (hay una primacía del significante) se van dando lo que llamaremos de aquí en adelante ‘los efectos de sentido’. Pero las teorías semióticas de Greimas son también teorías de análisis de trayectos, decursos, itinerarios narrativos que se construyen según el juego de relaciones que se instauran entre los significantes: hay itinerarios narrativos en casi todas (por no decir en todas) las construcciones lingüísticas, desde las recetas de cocina hasta la más voluminosa novela, pasando por las letras de canciones y el enunciado de problemas matemáticos¹³. Junto a esta teoría de los itinerarios narrativos, existe una teoría sobre los componentes descriptivos en los textos narrativos. Habría pues, por un lado, un componente narrativo que nos proporciona los itinerarios por los cuales el relato va ocurriendo y, por otro, estarían los momentos en los que la narración en el relato se estanca, se detiene y su velocidad resulta tan viscosa que los acontecimientos ya no ocurren y sin embargo las cosas son descritas. Podemos imaginar que estos elementos -aunque los mencionaremos y son necesarios para realizar nuestro análisis en completitud- no son los que mayormente estaremos destacando pues en cierto modo, las herramientas que nos proporcionó Genette en el primer capítulo nos permitieron ver cómo es que funciona la narración en la primera parte de *Así hablaba Zaratustra*.

Por ahora nuestro interés radica en explicitar los sentidos de los términos técnicos de la teoría semiótica de Greimas para luego con ellos analizar lo que sucede al nivel del sentido en la primera parte del *Zaratustra* de Nietzsche. Si nos interesa el nivel del sentido ahora es porque ya conocemos un poco de la formación narrativa del texto, ya sabemos cómo funciona y qué delata la estructura narrativa. El sentido, la búsqueda del lugar en el que se origina la significación en el texto del *Zaratustra* nos va a permitir ver con mayor claridad algunos conceptos que, al no desarrollarse de forma argumentativo-explicativa, van a aparecer en los juegos, en las relaciones y en las formaciones del sentido. Si bien dilucidaremos el sentido de varios conceptos que se reiteran a lo largo de la obra, nuestro propósito principal es determinar el sentido de un concepto clave en el aparato filosófico de Nietzsche: el concepto de Superhombre. En realidad, y cabe hacer esta aclaración, el desarrollo de una “teoría” del superhombre o de un concepto del superhombre no existe sino en el *Zaratustra*. Esto nos da una pauta elemental y una justificación mínima para

¹³ Este análisis de los “itinerarios narrativos” en formas inusuales o no asociadas con la narración tradicionalmente, Greimas lo explora en *Du sens II*, que no tomaremos como referencia principal aquí pues el asunto de los itinerarios narrativos, de la estructura del relato quedó para nosotros aclarada con las herramientas que nos proporcionó la teoría de Genette. Como dijimos, lo que más nos interesa de las herramientas e instrumentos de análisis propuestos por la teoría de Greimas son los que tienen que ver con el ‘origen’, con el lugar donde se forma, se construye, aparece, se desliza, se desplaza, se transforma el sentido, la significación.

nuestra investigación: el superhombre a lo mejor nace más bien como una construcción poética que como un concepto filosófico riguroso. No queremos decir con esto que el superhombre ocupe en la obra de Nietzsche un lugar menor, simplemente creemos que no estaría demás tratarlo en un principio como un producto poético-filosófico desarrollado en el poema narrativo que es el *Zarathustra* en lugar de buscar una argumentación que legitime su sentido como personaje conceptual ideal. Será en las formaciones de sentido donde nos aparecerá la significación simbólica y metafórica de este enigmático concepto. Es que a nuestro parecer, el superhombre no se puede decir si no es de su manifestación en esta obra pues en ninguna otra aparece con tanta fuerza y parecería incluso, que su importancia decae en las obras posteriores de Nietzsche donde ya no es tan presente la necesidad de mostrar qué y cómo es ese superhombre como de pensar otros tipos de hombres que jalonan toda la obra de Nietzsche: el individuo soberano, el espíritu libre, el hombre superior, el aristócrata, el esclavo, la bestia rubia, el débil, el fuerte, el último hombre y otros. En efecto, el tema del superhombre sólo aparece con plena fuerza en el *Zarathustra*, y en algunos fragmentos póstumos, pero a diferencia del concepto del Eterno Retorno que se irá desarrollando en otras obras y en los fragmentos póstumos¹⁴, el concepto del superhombre se quedará en cierta forma varado en la abstrusa forma que tiene en el *Zarathustra*. Por eso nos parece necesario hacer un acercamiento que se ocupe tanto del plano del sentido, el plano semiótico de la obra, cosa que nos

¹⁴ Es interesante notar cómo, en los fragmentos póstumos que pertenecen a la época contemporánea e inmediatamente posterior a la redacción de la última parte del *Zarathustra*, la cuarta, Nietzsche pergeña al menos tres obras distintas cuya realización no alcanza nunca. Tenemos primero una continuación del *Zarathustra* ya sea en un libro aparte o en la redacción de una quinta y sexta parte, luego tenemos el esbozo de la polémica *Voluntad de poder* que será abandonada luego por la *Tranvaloración de todos los valores*. Lo importante es ver que cuando el *Zarathustra* está terminado en la forma en la que lo conocemos (es decir, constando de cuatro partes), Nietzsche ya está pensando en darle una continuación o, al menos, en desarrollar las ideas principales de tal obra en otras obras. Así, incluso encontramos un esbozo y plan de obra bajo el título de *El Eterno Retorno: danzas y cortejos de Zarathustra*. “Primera parte: fiesta fúnebre de Dios”. Nos referimos al cuaderno W I 8 de otoño de 1885 - otoño de 1886, fragmento 2[129]. En estos esbozos, que por cierto son muchos, la palabra ‘superhombre’ no aparece sino en rara ocasión: en los esbozos inmediatamente posteriores o contemporáneos a la composición de la última parte del *Zarathustra*. Es importante también señalar que estos fragmentos póstumos son los que pertenecen a la formación y composición de *Más allá del bien y el mal* que junto con Andrés Sánchez Pascual podemos considerar como una glosa al *Zarathustra*: en efecto todos esos esbozos y fragmentos que buscaban dar una continuación al *Zarathustra* se van a plasmar últimamente en *Más allá* y en esta obra también vemos cómo el concepto del superhombre ya no aparece como tal sino que se ve reemplazado por otros conceptos como el del hombre aristocrático, el hombre superior, el último hombre, etcétera. Lo que nos interesaría decir es, por un lado, que el concepto del superhombre debe ser estudiado en su aparición en el *Zarathustra* pues es ahí donde aparece con plenitud y, por otro lado, que habría que revisar cómo funciona ese abandono del tema del superhombre por otros tipos de humanidad que nos dicen por lo menos todo aquello que el superhombre no es. En efecto, para Nietzsche, el *Zarathustra* nace y tiene su origen *no* en la idea de superhombre sino en el concepto de Eterno retorno: “Voy a contar ahora la historia del *Zarathustra*. La concepción fundamental de la obra, *el pensamiento del eterno retorno*, esta fórmula suprema de la afirmación más alta que pueda ser alcanzada...” (EH, “Así hablaba Zarathustra”). El superhombre, entonces, tal como quisiéramos mostrar, aparece menos como un concepto que como un medio para expresar otro concepto, o como sentido de algún concepto.

darán las herramientas producidas en las teorías de Greimas, como del plano filosófico que nosotros desarrollaremos a partir de los elementos que mencionadas herramientas nos permitan ir descubriendo. Entonces, se trata aquí de ir desvelando, ir dilucidando, aclarando el enigma que supone el concepto del superhombre en la obra nietzscheana gracias a las herramientas que nos proporciona la teoría semiótica sobre el sentido y gracias a las referencias que involucren una cierta concepción del superhombre en el resto de la obra filosófica de Nietzsche.

Lo que en definitiva nos permitirá el análisis semiótico es mostrar cómo el sentido de la expresión 'superhombre' va adquiriendo densidad, consistencia, volumen en el plano de la significación textual, en un primer momento, y luego, en el plano del significado filosófico. Es decir que, gracias a la concepción relacional y estructural del sentido, no ya basada en la relación arbitraria entre el significante y su significado, sino en el juego que se arma entre significantes idealmente vacíos de significados; en ese juego donde surge el significado al comienzo negado en su autonomía solipsista, podremos en un primer momento destacar el sentido y los campos de sentido, campos semánticos y campos semiológicos donde el sentido se engrana, se desliza y desplaza. En un segundo momento, gracias a esa especificación del sentido relacional del término 'superhombre' se podrá indagar en los contenidos filosóficos que están ya obviamente plagados y plasmados en los términos que rodean a la formación de ese sentido. Seguramente descubriremos que el mismo término 'superhombre' requiere para decirse del resto de los términos que al oponérsele o al formar parte de su conjunto figurativo garantizan la posibilidad de su comprensión: el superhombre no se puede decir sin el campo semántico y semiológico que lo rodea y le da consistencia y sentido, el superhombre está en aquellos que lo propician, en aquellos a quienes se opone, en aquellos que se le oponen, todos ellos dentro del campo semiótico, dentro del conjunto figurativo "hombre". El superhombre es pues irremediamente un hombre, pero un hombre que se dice de otras formas, quizás no en una fisiología superior, en una constitución fisiológica impecable, pero sí en un lenguaje que se desprende de otros sitios y que genera sentidos nuevos así como es capaz de generar valores nuevos. Debemos tener en cuenta siempre que "la descripción semiótica es antes que nada una transcripción de los elementos suministrados por el texto en los términos establecidos y organizados por la teoría semiótica en la que se apoya la descripción."(Grupo de Entrevernes, 1981: p. 187) Es pues evidente que en este análisis los elementos que nos darán los sentidos nos los debe suministrar el texto de la primera parte del *Zarathustra*, todas las partes que suponen la elaboración del sentido, de la idea o concepto del superhombre.

Digamos entonces nuestra hipótesis de partida en este segundo capítulo: el lexema ‘superhombre’ en esta primera parte del *Zarathustra* y en general en la obra filosófica de Nietzsche articula su sentido alrededor de un desplazamiento de los sentidos de los lexemas utilizados en contextos, bajo la luz de clasemas, regidos hasta ahora por la tradición y por una concepción del lenguaje que tiene que ver más con una creencia ciega en la verdad que en una teoría sobre el sentido. Entonces, en concreto, quisiéramos mostrar que el superhombre como concepto, como lexema se puede entender mejor como un eje semiótico, como la base y bastión de un campo semiológico, como contexto semántico, es decir en última instancia como clasema que organiza los sentidos de otros lexemas que unifica y coordina las isotopías tanto semánticas como semiológicas. Entonces el superhombre para nosotros funge menos como concepto específico que como lugar donde se funda el nuevo sentido de viejas palabras, de viejos conceptos: podemos pensar que el superhombre es ese nuevo sentido que el hombre debe forjar para el futuro. El superhombre aparece entonces como un haz de luz que ilumina las palabras antiguas otorgándoles un nuevo sentido, sentido que se opone tanto a esas viejas concepciones como a oposiciones internas dentro de las mismas creaciones de nuevos sentidos. Pero a eso es a lo que queremos llegar; para eso, lo mejor será abordar el sentido ahí donde se produce gracias a la teoría de análisis semiótico de los textos. Nos daremos cuenta entonces de cómo se articula de a poco el sentido en el campo semántico y semiológico que instaura el superhombre como clasema, es decir como contexto en el cual los conceptos, las palabras, los semas, y lexemas adquieren un nuevo sentido: las palabras que salen de la boca del superhombre no tienen en absoluto el mismo sentido que las palabras pronunciadas por el último hombre; los conceptos pensados desde una perspectiva débil, baja, esclava, no significan lo mismo que cuando son pensados en una perspectiva fuerte, superior, aristocrática. Ese desplazamiento de los sentidos se da, según queremos mostrar, gracias a la instauración del concepto del superhombre. Conviene entonces introducirnos en la jerga de la teoría de análisis semiótico de los textos.

Sabemos, por el análisis del relato que hicimos, cuál es la historia que se nos narra en la primera parte del *Zarathustra*: brevemente, Zarathustra baja de la montaña para enseñar el superhombre a través de distintos discursos; es lo que se llama su declinar, su *untergehen*, para volver a ser hombre, y que se cierra con Zarathustra volviendo a su montaña, a su caverna, habiendo ya al menos plantado la semilla del superhombre entre algunos discípulos. Ahora, sobre la base de esa historia llana y sencilla se van tejiendo tensiones, tendencias, deseos, movimientos, desplazamientos, cambios de estado, etcétera; en fin, todo lo que podemos imaginar que involucra

la ardua labor que tiene que hacer Zarathustra: anunciar el superhombre. La teoría semiótica busca en los “programas narrativos” los términos opuestos que dirigen la narración, haciendo de ellos agentes u objetos vinculados a un movimiento de tensión deseante: hay algo que se quiere realizar, hay un agente que lo realiza, un objeto que es la misma realización del deseo, obstáculos que dificultan o imposibilitan el alcance de ese objeto, etcétera. Esta primera parte del *Zarathustra* tiene todos esos elementos y es a partir del conocimiento y la conciencia constante que tenemos de ellos, que vamos a poder ir encontrando los núcleos donde los sentidos se forman y que conforman luego las isotopías semiológicas al igual que los más vastos campos de sentido que se entienden como clasemas y se reúnen en isotopías semánticas. Esos núcleos, finalmente, nos mostrarán la lógica que subyace a la producción del sentido del término superhombre gracias a la utilización del cuadrado semiótico.

2.- Las estructuras de superficie: componente descriptivo, lexemas, conjuntos figurativos, temas descriptivos.

Si deseamos introducirnos en el análisis semiótico de los textos para ocuparnos de las formaciones de sentido, la forma más inmediata y que facilita la comprensión de los conceptos que se irán utilizando es la que parte de las oposiciones elementales que van a ir construyendo los sentidos. Para eso, lo primero que debemos buscar o referir son las composiciones macro del sentido, es decir las divisiones léxicas de campos y conjuntos que tienen que ver con un mismo tema, objeto, lugar, función, etcétera. A estos componentes también se los designa como los componentes superficiales de los textos menos por la banalidad de sus contenidos que por el hecho de que aparecen en la superficie de los textos. Existen, pues, dos componentes superficiales en los textos: el componente narrativo y el componente descriptivo o discursivo¹⁵. Aquí, nos ocuparemos casi exclusivamente del segundo componente. El componente descriptivo de un texto funciona a través de “*figuras de sentido*”, la figura más sencilla y simple de ellas es el *lexema*. Se trata de la palabra o el término tal como está definido en un diccionario o tal como se lo entiende en su significación dada por el

¹⁵ En el francés original se trata del “composante discursive”, que algunos traductores como Esther Diamante trasladan a “componente descriptivo” por ser más pertinente en español a lo que la expresión quiere referir. Nos acogemos a esa traducción aquí pero aconsejamos tener en mente esta distinción pues el original ‘discursive’ en su amplitud permitía incluir en este tipo de componentes los discursos que no pertenecen al componente narrativo pero que tampoco son pura y únicamente descriptivos, sino que forman parte de la transmisión de un discurso directo o no, como es el caso en “Los discursos de Zarathustra”. En todo caso, hay que tener en cuenta que esta parte del análisis superficial de los textos incluye ese tipo de discursos que son los que nosotros más nos interesan.

sentido común. Así, en el *Zarathustra* tendremos varios lexemas claves, como por ejemplo el lexema ‘hombre’, cuya definición nos es familiar y conocida. En todo caso siempre podremos recurrir al diccionario. De esta forma, la utilización de tal lexema puede fundarse en su sentido básico o forma estable, en el primer sentido que nos proporciona el diccionario; pero también veremos cómo ese sentido se va ir desplazando según los contextos en los que sea utilizado: el lexema hombre se entenderá ya sea como el término genérico que designa a la humanidad, ya sea como el de el hombre en cuanto individuo, el hombre en cuanto especie animal, el hombre en cuanto ser cultural, el hombre como puente entre simio y superhombre, el hombre como ser biológico, etcétera. Estos desplazamientos y deslizamientos del sentido van a trazar a la larga los distintos “*itinerarios semémicos*”, esto es, la configuración de los sememas o conjuntos de semas que se encargan de elaborar el sentido del texto.

Los sememas, como decimos, son conjuntos de semas. Los semas son los núcleos más elementales donde se instala el sentido y que permiten que los lexemas tengan sentido: el lexema es pues un semema en cuanto expresa siempre el sentido que le otorga la puesta en relación de varios semas. Se trata en definitiva de los rasgos de sentido característicos que definen al lexema (ya sea según el diccionario, ya sea según el sentido común). En nuestro ejemplo de lexema ‘hombre’ tendremos como semas los núcleos de sentido /animal/, /mamífero/, /bípedo/, /racional/, /cultural/ y así según la definición que estemos dispuestos a utilizar. Y seguramente a ese conjunto de semas o semema habrá que aumentarle semas o restarle otros cuando Zarathustra hable del hombre como “puente entre el simio y el superhombre” o cuando diga del hombre ‘moderno’ que es el que quiere consagrarse como “supersimio”. Son esos desplazamientos los que designamos como “itinerarios semémicos”. Tendríamos entonces por el momento dos vertientes posibles para el análisis de los lexemas: según “el repertorio”, es decir, a partir de la definición que nos proporciona el diccionario o el sentido común y que lleva una existencia *virtual*, antes de ser actualizado por un contexto discursivo específico. Sería una especie de eje paradigmático. Y según la “utilización”, es decir, según la actualización en un contexto discursivo determinado. “De esta forma podemos decir que el aspecto virtual obedece a una *memoria*, mientras que el aspecto realizado remite a una *situación en el discurso*”. (Grupo Entrevernes, 1988, p. 114).

Las redes que estos lexemas y sus utilidades van tejiendo; los deslizamientos y desplazamientos de sentido que suponen los itinerarios semémicos configuran lo que llamaremos “*figuras del discurso*”. Estas figuras se sitúan dentro de dos campos que describen sus relaciones según cómo

aparezcan en el texto. Tenemos así, por un lado, un “campo lexical” que es el conjunto formado por las palabras que un idioma agrupa para asignar los distintos aspectos de una técnica, un objeto, una noción, etcétera y se puede poner en paralelo con el aspecto virtual de las figuras. Por otro lado, tenemos el “campo semántico” que es el conjunto de empleos de una palabra según el contexto, lo que corresponde a la figura actualizada. El conjunto de estas figuras del discurso, conjunto de conjuntos, en sus redes, en sus entramados relacionales, recibe el nombre de “conjunto figurativo”. Los conjuntos figurativos de un texto son muchos y si responden a una misma temática pueden agruparse bajo un mismo “tema descriptivo”, siendo éste el elemento más abstracto de la construcción de sentidos en un texto. En otras palabras una vez que llegamos a establecer los temas descriptivos el texto debería aparecernos en su significado y sentido más generales. Estos temas descriptivos son los conjuntos de significados virtuales. Así se podría decir que uno de los temas descriptivos que se actualiza en los conjuntos figurativos concretos en la primera parte de *Así hablaba Zarathustra* de Nietzsche es el del [dar y el derroche] que se define como la “dilapidación de bienes por sobreabundancia según diversos medios”. Ese es, como ejemplo, un tema descriptivo tomado en su aspecto más general y abstraído del texto, que se irá actualizando, concretizando y realizando en los conjuntos figurativos de la “sobreabundancia”, el “hartazgo”, la “prodigalidad”. “Espacios, objetos, funciones son líneas que permiten los desarrollos de un conjunto figurativo complejo.” (Grupo Entrevernes, 1981: p.125)

Tratemos de ver cómo en el texto de la primera parte de *Así hablaba Zarathustra*, estas herramientas y categorías nos pueden acercar a una comprensión del concepto del ‘superhombre’. El lexema ‘superhombre’ aparece con mayor frecuencia en el “Prólogo” de Zarathustra: desde el apartado segundo donde Zarathustra anuncia que trae un regalo, en el tercero donde Zarathustra comienza ya la “enseñanza” del superhombre (“Yo os enseño el superhombre”¹⁶), hasta el cuarto donde se da la concepción del hombre como puente. Aquí, Zarathustra explica cómo ama cada actividad que realiza el hombre en la que se presupone activamente su propio declinar (*untergehen*), su propio pasaje sobre el puente. Luego, ya en los discursos de Zarathustra, el lexema aparece más esporádicamente pero siempre rodeado por un mismo campo lexical: ya sea como la más alta esperanza, ya sea como el sentido de la tierra, ya sea como razón del declinar. El “*Übermensch*” está entonces predeterminado por una cierta tendencia al “*untergehen*”: ir para abajo, para que lo que está por encima pueda surgir. Aquí la simple antinomia entre el “*unter-*” y el “*über-*” parece

¹⁶ El énfasis es de Nietzsche.

matizarse para dar a entender que lo “über” no puede venir, no puede aparecer sin un previo “unter”. No hay propiamente oposición aquí, hay más bien una construcción del término a partir de estos campos lexicales y conjuntos figurativos: el superhombre no se opone al declinar sino que lo presupone, el declinar es una tendencia que precede a la tendencia del superhombre. Surgen ya desde el prólogo los campos lexicales que componen los conjuntos figurativos que nos ayudan a entender el término ‘superhombre’. Uno de ellos, uno que resulta muy importante es el campo lexical de los asuntos morales, de las problemáticas clásicamente vinculadas con la moral: la “virtud”, la “felicidad”, la “justicia”, la “compasión”. Cada uno de estos lexemas se sostiene sobre dos sentidos al menos: un sentido antiguo, clásico, que se puede ver en los diccionarios, forjado por la filosofía moral de siempre, la filosofía moral clásica desde Platón hasta Schopenhauer. Así el núcleo estable de ‘virtud’ -esto es, su sentido tal como un diccionario lo dispone- es, más o menos, el de “calidad que se estima como buena en las personas...”. Ahora, ese núcleo estable, como el núcleo estable del resto de las figuras lexemáticas vinculadas con la moral, en el contexto actual en el que aparece en el texto de Nietzsche, cambia y se conserva según el uso y según también quién esté pronunciando el discurso. Así, en la boca de Zarathustra la virtud se dice como capacidad de dar, de hacer regalos, de sobreabundar, (cfr. “De la virtud que hace regalos”) o como pasión hecha virtud, como una pasión que se ha consagrado como bien (cfr. “De las alegrías y las pasiones”); pero en la boca de otro personaje el lexema ‘virtud’ continua teniendo el sentido del núcleo estable, es decir el sentido consagrado por la tradición y la filosofía moral ortodoxa (cfr. el discurso del sabio en “De las cátedras de virtud”).

No es coincidencia que los discursos de Zarathustra comiencen con los dos apartados “De las tres transformaciones” y “De las cátedras de virtud”. En ellos se abren dos de los conjuntos figurativos que van a plagar toda esta primera parte del *Zarathustra*, es decir, los conjuntos figurativos de la moral en general y del devenir, el cambio, el pasaje de una cosa a la otra. Este último viene a reforzar el conjunto figurativo que ya habíamos visto, del puente, del pasaje, del declinar. Las figuras del Camello, del León y del Niño en el primero de los discursos mencionados son las encargadas de representar este conjunto figurativo del cambio, del pasaje de una forma a la otra que condice con el conjunto figurativo del declinar. Entonces, el lexema ‘superhombre’ se constituye bajo la luz de estos dos conjuntos figurativos primeros que acabamos de identificar y especialmente sobre el conjunto figurativo de la moral. La problemática que el superhombre viene a resolver o a enredar más, tiene que ver con la moral y con la transformación, el cambio, el pasaje, el puente. Dos

conjuntos figurativos entonces: el de la “moral” y el del “cambio y el pasar a”. Podemos especular que el proyecto de Zarathustra con el anuncio del superhombre es el de cambiar la moral, quitarle su carácter absoluto, y por lo mismo abolirla y así permitir el pasaje, cruzar el puente, hacia una interpretación distinta de las cosas, una interpretación no moral de los acontecimientos. Pero, ¿cómo se va a construir tal interpretación y cuál es el viraje a realizar? Un análisis de los conjuntos figurativos que van a ir asociándose a estos dos que ya vimos y que van a ir componiendo el tema descriptivo general que se encarna en ellos, nos permitirá entender qué es ese cambio y cómo se va a ir dando.

Podemos imaginar que las problemáticas en torno a las cuales gira el concepto de ‘superhombre’ tienen que ver con el hombre específicamente, con los tipos de hombres que existen y por último con la humanidad en general. Con esto queremos decir que si hay un marco general de sentido que debe estar siempre presente es el marco de la problemática del hombre: es al hombre al que se le debe dar un nuevo sentido, al que se debe sobrepujar y sobrepasar, es el hombre y su vieja moral los que deben ser transformados, metamorfoseados, cambiados en otra cosa, en un otro hombre, en un superhombre. Los conjuntos figurativos que vayamos descubriendo y los temas descriptivos que se concretizan en ellos se enmarcan entonces en esa problemática “humana, demasiado humana” y no habrá que pensarla fuera de ese contexto básico que es el saber humano tal como se lo entiende hasta la época de Nietzsche. Ahora bien, podemos aquí preguntarnos cómo va a realizarse el viraje, la transformación; en qué consiste el declinar de Zarathustra “para volver a hacerse hombre” como imagen del declinar previo al superhombre. Nuestra pregunta sería entonces: ¿en qué conjuntos figurativos se teje, se juega, se construye este pasaje, esta tendencia, este nuevo sentido que es el superhombre? Pues, como ya nos vamos dando cuenta, el problema que plantea el superhombre es un problema de sentido y no de esencia, no es un qué sino un hacia dónde.

Veamos pues que otros conjuntos figurativos se asocian para formar las oposiciones sobre las que gira el sentido del superhombre.

Dos de los conjuntos figurativos más importantes para nuestra interpretación son los del cuerpo y de la tierra. Estos conjuntos figurativos aparecen a lo largo de la mayoría de los discursos que componen esta primera parte del *Zarathustra* e incluso tienen dos discursos en que se constituyen: “De los trasmundanos” y “De los despreciadores del cuerpo”. Estos conjuntos figurativos se fundan en lexemas como los de ‘tierra’, ‘arena’, ‘mundo’ y ‘cuerpo’, ‘sangre’, ‘dedos’, ‘enfermo’ entre otros. Evidentemente, cada lexema está sujeto a un viraje en el sentido estable, en el núcleo estable

de su sentido, de tal forma que 'tierra' o 'mundo' dejan de remitir a la idea de planeta, en su sentido astronómico, físico, material, y se remiten ahora a la idea de mundo en el que se vive, terruño del que se viene, en el que se nace; mundo como mundo de aquí por oposición a un mundo de allá, un mundo del más allá. En el caso del cuerpo el núcleo estable se mantiene. El cuerpo aquí también remite al elemento fisiológico (donde se da el goce) por oposición al alma o al espíritu, aunque también podríamos vincular el lexema 'cuerpo' con la idea de vida, de esta vida, por oposición también a una supuesta vida eterna del alma. Aquí encontramos dos conjuntos figurativos claves que además se dicen de su relación con los conjuntos figurativos a los que se oponen. Tenemos entonces: '*Cuerpo*' versus '*Alma*' y '*Tierra*' versus '*Idealismo*'.¹⁷ Estas dos oposiciones remiten sin duda a otros conjuntos figurativos que veremos enseguida, pero por el momento es importante establecer que los conjuntos aquí opuestos remiten a problemas filosóficos, problemas que están en toda la obra de Nietzsche. ¿Por qué son tan importantes las oposiciones de estos conjuntos figurativos? Lo que sucede es que ambos conjuntos figurativos remiten a una problemática que Nietzsche venía desarrollando desde *Humano, demasiado humano* y que seguirá preocupándolo hasta las obras escritas en 1888. Se trata de la lucha que viene sosteniendo en contra del idealismo, desde el platónico hasta el alemán (hegeliano) y contra la maquinación, el invento, la fantasía del alma como error gramatical, como extrapolación del sujeto agente en el plano del lenguaje. Pero estos conjuntos figurativos, no sólo remiten a esa problemática, o -mejor dicho- en la medida en que remiten a esos problemas nos dan algunas pautas claves sobre el concepto de superhombre. Es en el sentido de estas problemáticas que podemos pensar el sentido, o la tendencia que el superhombre representa y las tendencias que combate: el superhombre debe ser pensado como una tendencia fisiológico-corporal y como una tendencia cuyo sentido se realiza en esta tierra, en este mundo, es decir, en esta vida. Con ambos conjuntos se subraya la importancia del elemento no-idealista y fisiológico del sentido que es el superhombre: es un asunto fisiológico, corporal y de perspectiva anti-idealista. Los lexemas que componen estos conjuntos recorren los itinerarios del sentido que hacen pasar de la simple materialidad, tanto del sentido de 'tierra' como planeta como del de 'cuerpo' como anatomía, a los sentidos de las problemáticas de la filosofía. El cuerpo es aquel principio que se opone y es cárcel del alma. Específicamente el cuerpo se opone a la inmortalidad

¹⁷ No debemos olvidar que cuando designamos un conjunto figurativo por un lexema, esa designación es arbitraria y sólo debe servir para referir el tema general, el concepto general que comunica un conjunto figurativo que de hecho está compuesto por muchos lexemas. En este caso, nos parece que los términos escogidos son los que mejor comunican los conjuntos figurativos a los que nos queremos referir.

del alma y la tierra se opone al otro mundo, al trasmundo que inventan los “trasmundanos”, en el que creen los “predicadores de la muerte”; ese mundo que también designan como “la vida eterna” (cfr. “De los predicadores de la muerte”).

Sabemos que la ficción del alma es un problema que Nietzsche descubre a través de sus aptitudes filológicas: la necesidad gramática de hacer que cada acción requiera de un agente que la realice y además que ese agente sea referible a una unidad sustancial va a producir la ficción primera de la unidad del “yo”. A partir de ella se crea la ficción del libre albedrío que requiere un agente que lo ponga en acción: la voluntad pensada como facultad se pone en acción por un agente bajo el principio del libre albedrío, y ese agente no va a ser otro sino el alma. Así la ficción del alma es inventada y se puede pensar que es uno de los bastiones claves de la concepción “transmundana” de la vida: el alma es inmortal, el cuerpo es para ella una prisión, su verdadero reino es el otro mundo, el mundo del más allá, el mundo de la vida eterna. Estamos pues ante la disyunción radical del topos y del ser entre dos concepciones de las cosas. En efecto, parecería que hay un sentido que ve en la tierra su topos de residencia y en el cuerpo, la última instancia de su existencia de la misma forma que, en el lado opuesto, hay un sentido que ve en el otro mundo su residencia verdadera y en el alma la última instancia de su ser. Primera advertencia y especificación de lo que el sentido del superhombre, o el sentido sobrehumano, no es: ni un ideal que se realizará en un más allá, en un otro mundo, ni una aptitud espiritual, de superioridad moral o siquiera fisiológica innata que obedezca a determinaciones no corporales, de cuerpo actual, de vida actual. El superhombre se opone a cualquier proyección ilusoria “más allá del hombre”. Lo sobrehumano, entonces, se opone a un más allá que esté fuera de este mundo y fuera del cuerpo: no es una superioridad biológica, racial, intelectual, moral, ni fisiológico-corporal; es un sentido que sólo se dice a partir de esta tierra como topos y de este cuerpo como ser, un ir *más allá (über)* dentro de los límites del más acá (*unter*).

Y tal vez esté muy cercano el tiempo en que se comprenda cada vez más qué es lo que propiamente ha bastado para poner la primera piedra de esos sublimes e incondicionales edificios de filósofos que los dogmáticos han venido levantando hasta ahora, -una superstición popular cualquiera procedente de una época inmemorial (como la superstición del alma, la cual, en cuanto superstición del sujeto y superstición del yo, aún hoy no ha dejado de causar daño), acaso un juego cualquiera de palabras, una seducción de parte de la

gramática o una temeraria generalización de hechos muy reducidos, muy personales, muy humanos, demasiado humanos. (MBM, “Prólogo”)

Una vez que Zarathustra especifica la importancia de pensar el superhombre dentro de los marcos del cuerpo como plano existencial y de la tierra como plano espacial, pero también del cuerpo como salud y vida y de la tierra como el marco único en el que se da la vida, no hay una vida eterna del alma, ni un trasmundo ideal del cual este mundo sea una simple copia. Una vez que Zarathustra muestra esta vertiente del superhombre estas dos series de conjuntos figurativos, aborda el elemento que afecta a los cuerpos, es decir las pasiones, los afectos. Se trata del discurso “De las alegrías y de las pasiones”. Una vez más, el tema moral aparece: la virtud, el vicio, son lexemas que nos remiten a ese conjunto figurativo. Sólo que aquí comprendemos en qué sentido la moral viene ligada a dos concepciones radicalmente distintas: una concepción moralista, que se enmarca en la creencia en absolutos morales como “el” Bien y “el” Mal y una concepción de los valores que ya no es moral sino ética, es decir que se basa en la afirmación de la experiencia personal como buena. El título alemán de este discurso, y el neologismo que introduce Nietzsche nos dicen ya bastante sobre esta nueva idea de la valoración que propiamente escapa a la moral: las *Leidenschaften* es la palabra utilizada comúnmente para hacer referencia a las pasiones en general; es una palabra compuesta por *Leiden* que designa el sufrimiento de la misma forma que el español pasión remite al griego *pathos* que se vincula también con el padecer. En este sentido, las *Leidenschaften* conservan ese dejo negativo que el término pasión tiene en su relación con el padecer, con el sufrir. El neologismo que introduce Nietzsche es el de “*Freudenschaften*” haciendo referencia a *Freude* que significa alegría para desvincularlo del aspecto sufriente de la pasión y hacerlo más alegre, justamente. Aquí la virtud se dice de la pasión: “En otro tiempo tenías pasiones y las llamabas malvadas. Pero ahora no tienes más que tus virtudes: han surgido de tus pasiones”. Pero la pasión no puede permanecer en su núcleo estable de sentido, pues la virtud sería, como en la vieja moral, sufrimiento y padecer. Es necesario hacerla desplazarse en su itinerario semémico para convertirla en afecto de alegría, en aquello que da gusto, que expresa un sentimiento de potencia o de elevación de la potencia¹⁸. Lo que afecta al

¹⁸ Aquí la traducción francesa de Maurice de Gandillac en la edición de los obras filosóficas completas de Nietzsche nos es muy útil: en ella este discurso está traducido como “Des affections de joie et de souffrance” es decir como “De los afectos de alegría y de sufrimiento” retomando la terminología spinozista, lo que hace pensar no sólo en una referencia a esa filosofía, sino también al sentido que tiene en ella: los afectos de alegría son para Spinoza los que más acercan al *conatus* pues toda afección de alegría es una garantía de que se está haciendo lo correcto por permanecer en el ser de uno mismo. Es decir que es a través de los afectos de alegría que la potencia de ser uno mismo incrementa, que la potencia de esa permanencia en sí mismo, en su ser, se hace más palpable. La idea del incremento de la potencia, o del

cuerpo, en la tierra, son estas afecciones de alegría. La pasión a través de este cambio de sentido pasa de ser padecimiento del cuerpo a ser su alegría, de ser su sufrimiento a ser su virtud: ésta era pues la virtud que se oponía a la moral clásica del discurso en “De las cátedras de virtud”. Las pasiones como virtudes del cuerpo por oposición a las virtudes socráticas del alma. Se pasa de la concepción de esas virtudes cuya recompensa está en el más allá a una concepción de las virtudes del cuerpo como “virtudes terrenas”: “Una virtud terrena es la que yo amo”. Una vez más se revisa la oposición de los conjuntos figurativos ‘*cuerpo*’ versus ‘*alma*’ y de ‘*tierra*’ versus ‘*idealismo*’.

A estos conjuntos figurativos se viene a añadir otro que atraviesa toda la primera parte del *Zarathustra* y cuyo conjunto figurativo opuesto no aparece explícitamente: se trata del conjunto figurativo del tiempo pasado, de aquello que fue, del otro tiempo. Este conjunto figurativo no sólo nos remite al conjunto del cambio, del devenir y de la transformación que ya habíamos constatado, sino que también va a proporcionarnos un marco temporal para el sentido del superhombre. En efecto, la utilización de lexemas que remiten a otra época, así como aquellos que dan indicaciones sobre el pasado de Zarathustra (como por ejemplo, en “De los trasmundanos”: “*En otro tiempo*¹⁹ también Zarathustra proyectó su ilusión...”)) nos permiten conformar el conjunto figurativo que podríamos reagrupar bajo el lexema común del ‘tiempo pasado’ o del ‘pasado’. Este conjunto figurativo se opone al del tiempo futuro que no aparece de forma explícita como “otro tiempo futuro” sino bajo la vestidura del conjunto figurativo constituido por el campo lexical de la esperanza, de lo que Zarathustra refiere como “la más alta esperanza”, como “flecha y anhelo hacia el superhombre”. Entonces tendríamos dos conjuntos figurativos nuevos que se oponen en cuanto referencias temporales: el superhombre como sentido es un sentido hacia el futuro, es “la más alta esperanza”, mientras que las formas del hombre que quiere permanecer hombre, de las tendencias mediocres del hombre, de las que prefieren un devenir hacia el supersimio en lugar del superhombre pertenecen a una temporalidad pasada. Esa voluntad por quedarse por siempre en la misma mediocridad, esa tendencia que sólo quiere permanecer como “pobreza, suciedad y lamentable bienestar”, ese instinto conformista que identifica la felicidad con el confort y la comodidad, con la paz y la tranquilidad, con el estado de muerte en vida; toda esa incapacidad para mirar hacia algo distinto, hacia una novedad creativa, esa incapacidad de salir de las formas habituales y tradicionales; todo eso no es

poder, del *macht*, en términos de Nietzsche, es cercana a esta idea, aunque no sólo se da por la vía del conocimiento; la voluntad de saber, la voluntad de conocimiento es también y profundamente “Voluntad de poder” pues en ella se sutaliza la necesidad de incrementar la dominación de sí, la confianza en sí, la distancia y diferencia de sí frente al resto.

¹⁹ El énfasis es nuestro.

sino la pintura que hace Zarathustra del “último hombre” en el quinto apartado del “Prólogo”. Por lo tanto, en el plano temporal tenemos una posible distinción entre “la más alta esperanza” que representa el sentido del superhombre como nuevo sentido de la tierra, presente que está tensado hacia el futuro y el “otro tiempo”, y la forma temporal de aquello que quiere permanecer como hombre, es decir el “último hombre”. Se verifica aquí la oposición entre los conjuntos figurativos del ‘*tiempo a venir*’ versus ‘*el otro tiempo*’ como la oposición filosófica que Nietzsche insiste en marcar entre el tiempo futuro donde se encuentran los “filósofos del futuro” y “la más alta esperanza” y el tiempo pasado de los siglos en los que el cristianismo reinó.

El “último hombre”, como nos lo propone Sánchez Pascual en una de sus notas a su traducción del *Zarathustra*, designa al último hombre como último en la escala humana y está estrechamente vinculado con quienes Zarathustra llama “los justos y los buenos”, aquellos hombres que insisten en atesorar la vieja moral, los valores antiguos, y que se resume en su voluntad de mantener vivo a dios, en su prurito por no dejar morir los absolutos ideales que están supuestos por la existencia de dios. Si pensamos, por tanto, que detrás del lexema ‘superhombre’ existe más que un concepto, el sentido hacia el cual una serie de conceptos deben dirigirse, debemos entender ese sentido sobrehumano como un sobrepasar el sentido humano actual que se muestra demasiado mezquino. Ahora bien, la idea de sobrepasar al hombre, de un sentido que sobrepuje al hombre más que el sentido actual, o lo que Nietzsche suele llamar el sentido “moderno” del hombre, el “hombre moderno”; ese sentido “superior” no debe ser entendido como superioridad actual en la fisiología, en la moral, en la anatomía, en una especie de eugenesia pseudo-darwinista; ese sentido superior debe ser entendido como lo que es, como sentido, como apreciación, como perspectiva. Nietzsche insiste sobre el peligro, la sujeción a malentendidos que provoca esta palabra, que ha sido interpretada como designando un hombre superior en su especie:

La palabra “superhombre”, que designa un tipo de óptima constitución, en contraste con los hombres “modernos”, con los hombres “buenos”, con los cristianos y demás nihilistas, una palabra que, en boca de Zarathustra, el *aniquilador* de la moral, se convierte en una palabra muy digna de reflexión, ha sido entendida, casi en todas partes, con total inocencia, en el sentido de aquellos valores cuya antítesis se ha manifestado en la figura de Zarathustra, es decir, ha sido entendida como tipo “idealista” en una especie superior de

hombre, mitad “santo”, mitad “genio”. (EH, “Por qué escribo tan buenos libros”, § 1).

Pero también Nietzsche insiste, como en el texto que acabamos de transcribir, en la oposición radical, en la enemistad incondicional entre su concepción del superhombre y su forma opuesta y contradictoria, el ideal de los “buenos y los justos”:

Zarathustra no deja aquí duda alguna: dice que el conocimiento de los buenos, de los “mejores”, ha sido precisamente lo que se ha producido por el hombre en cuanto tal; esta repulsión le ha hecho crecer las alas para “alejarse volando hacia futuros remotos”, no oculta que su tipo de hombre, un tipo relativamente sobrehumano, *es sobrehumano cabalmente en relación con los buenos, que los buenos y justos llamarán demonio a su superhombre.*²⁰

“¡Vosotros los hombres supremos con que mis ojos tropezaron! Ésta es mi duda respecto a vosotros y mi secreto reír: ¡puesto que a mi superhombre lo llamarías demonio! ¡Tan extraños sois a lo grande en vuestra alma que el superhombre os resultará temible en su bondad!²¹” (EH, “Por qué soy un destino”, § 5).

Con esto encontramos la oposición básica que funda las oposiciones específicas de los distintos conjuntos figurativos que fuimos viendo: Superhombre versus Último hombre. Pero antes de desarrollar esta oposición general que nos sirve de tema descriptivo, insistamos un poco y desarrollemos el conjunto figurativo que está directamente vinculado con el de la “más alta esperanza” y que se opone tanto al del “otro tiempo” pasado en el que el último hombre se empecina en permanecer como al de lo pobre, lo bajo, lo mezquino. El conjunto figurativo de lo alto, lo ligero, lo alado, lo que vuela, encuentra su oposición en el conjunto figurativo de lo bajo, lo pesado, el espíritu de la pesadez. El primer conjunto está constituido por los lexemas ‘almitas ligeras’, ‘mariposas’, ‘burbujas de jabón’, ‘correr’, ‘volar’, ‘reír’, ‘bailar’, ‘alas’, entre otros y el segundo por ‘serio’, ‘grave’, ‘pesadez’, ‘solemne’, ‘caer’, ‘bajeza’, ‘pequeño’, entre otros. Tenemos ahora otras oposiciones de conjuntos figurativos que podemos designar como: ‘ligero versus pesado’. Ambos

²⁰ El énfasis es nuestro.

²¹ El énfasis es de Nietzsche. Se trata de una cita de *Así hablaba Zarathustra*, II, “De la cordura respecto a los hombres”.

conjuntos están estrechamente vinculados a los de '*lo rico versus lo pobre*' como otros dos conjuntos que se oponen. Estos conjuntos están compuestos por lexemas como 'abundancia', 'copa llena', 'noble', 'oro', 'regalos', entre otros y 'mezquino', 'enfermo', 'pobre', 'hambriento', 'famélico', entre otros. En efecto, así como entre los conjuntos figurativos de 'tierra' y 'cuerpo' y de sus opuestos de 'idealismo' y 'alma' existía una afinidad en cuanto había una interdependencia y sujeción de sentido, el sentido de los cuatro conjuntos era relacional, es decir que se dice de las diferencias que se establecen entre ellos (como en todo efecto de sentido para el estructuralismo); de la misma forma, entre los conjuntos figurativos de 'lo ligero' y 'la riqueza' como entre los de sus opuestos de 'lo pesado' y 'lo pobre' hay una interdependencia y una afinidad que hace que esos sentidos se deban decir de las relaciones que se establecen entre ellos y entre los lexemas que los componen. Esa afinidad radica en las estructuras más elementales y profundas del sentido, y aunque no es tiempo de analizarlas, podemos decir que algo significan. En estos conjuntos figurativos de 'lo alto' y 'lo bajo' y de 'lo pobre' y 'lo rico', aparecen dos temas claves en la filosofía nietzscheana.

Como Deleuze destaca en su obra sobre la filosofía de Nietzsche²², los nuevos criterios de valoración que aparecen al ser abolida la vieja antinomia entre bien y mal son los criterios de lo alto, noble, aristocrático por oposición a lo bajo, lo vil y lo esclavo. Las calidades propias de ambos criterios de valor son que dentro de lo noble y alto reina el espíritu ligero, la capacidad de digerir a tiempo, de correr, de volar mientras que dentro de lo vil y bajo reina el espíritu de pesadez, la indigestión, la seriedad, la gravedad. Este conjunto figurativo de 'lo ligero', de 'aquello que vuela', de 'lo alado', está vinculado con el estilo y la escritura (no en vano aparece con fuerza enfática en "Del leer y el escribir") pero también está vinculado con la altura que requiere la perspectiva aristocrática por oposición a la perspectiva de gusano que implica el tipo del esclavo.

Detengámonos un momento en este tema de la perspectiva alta y baja, de los tipos humanos aristocrático y esclavo, veremos que tienen que ver con aquello que Nietzsche llamaba la '*gran política*'. Los conjuntos figurativos de 'lo alto' y 'lo bajo', 'lo rico' y 'lo pobre', 'lo ligero' y 'lo pesado' nos remiten en efecto a un problema de orden tipológico a la vez que de orden político. La tipología en Nietzsche aparece como la concepción más científica y menos metafísica para discernir las diferencias de tipo espiritual y fisiológico: los tipos están determinados por sus formas

²² Ver Deleuze, 1999: sobre todo al comienzo en toda la parte que se titula "Lo trágico": "He aquí lo esencial: *lo alto y lo bajo, lo noble y lo vil* no son valores pero representan el elemento diferencial del cual derivan su valor los valores mismos". "Genealogía' quiere decir nobleza y bajeza, nobleza y villanía, nobleza y decadencia en el origen. Lo noble y lo vil, lo alto y lo bajo, tal es el elemento propiamente genealógico o crítico". Los énfasis son de Deleuze.

psicológicas (no en vano Nietzsche se proclama como un gran psicólogo) y sus determinaciones fisiológicas (por ejemplo, su aptitud para resistir condiciones desfavorables a su desarrollo). Los tipos pueden asimilarse a una raza, a una cultura, a un cierto clima, a una latitud, a una época, a una formación política, a un conjunto social pero no se confunden con ninguno de ellos. Si los tipos sobrepasan esas determinaciones es porque las incluyen en su categorización y las presuponen. En otras palabras, si la raza o la pertenencia a un grupo o casta social pueden decirnos algo del tipo, el tipo nunca puede reducirse al criterio de la raza o al criterio de la casta social; es como si el tipo recogiera elementos raciales, de casta, políticos, culturales, climáticos para conformarse sin nunca obedecer en última instancia a una determinación exclusiva de uno de esos elementos. Además los tipos no se confunden con el hombre en cuanto tal, por eso justamente son tipos: si Nietzsche habla del francés, del inglés, del judío, del árabe, del negro, del esclavo, del aristócrata, como tipos lo hace en cuanto esas designaciones obedecen más a la conformación de estereo-tipos que a la realidad individual de cada hombre que pertenezca a esos grupos. Los tipos, entonces, permiten agrupar especificidades humanas dentro de grandes conglomerados que se definen por sus características psicológicas; los tipos corresponden a la perspectiva y toda perspectiva está sujeta a conformar tipos. Es importante ver que en la formación de los tipos, o en la pertenencia a un determinado tipo, influye más el contacto directo con condiciones materiales desfavorables para el desarrollo y la conservación de la vida que con una predeterminación hereditaria, aunque claro, la determinación hereditaria es un factor que también entra en juego al momento de determinar los tipos. En todo caso, habría que ver que todo esto se enmarca en los desarrollos de temas pseudo-científicos que eran concebidos como el saber oficial en el siglo XIX, y, aunque Nietzsche tenía una relación crítica y ambigua con las ciencias de su época, no podemos negar que su terminología y ciertos conceptos de su filosofía estaban estrechamente ligados a esa modernidad. En todo caso, los tipos aparecen como un instrumento conceptual más que como una realidad fáctica que nos permite operar en el campo de las formaciones psicológicas y fisiológicas humanas para formalizar y explicitar teorías filosóficas. Los tipos funcionan a través de itinerarios de endurecimiento y fortificación y de debilitamiento y reblandecimiento:

Una *especie* surge, un tipo se fija y se hace fuerte en una larga lucha con condiciones *desfavorables* esencialmente idénticas. A la inversa, sabemos por las experiencias de los ganaderos que las especies a las que se les asigna una alimentación sobreabundante y, en general, un exceso de protección y cuidado

propenden enseguida, de manera muy intensa, a la variación del tipo y son abundantes en prodigios y monstruosidades (también en vicios monstruosos). (...) La experiencia más variada le enseña a esa especie cuáles son las propiedades a las cuales ante todo debe ella el seguir existiendo, el continuar triunfando, pese a todos los dioses y los hombres: a esas propiedades llámalas virtudes, sólo esas son las virtudes que ella cultiva. (*MBM*, IX: “¿Qué es aristocrático?”, § 262).

Un tipo, se podría decir, tiene su última determinación en su experiencia como tipo, es decir en la formación prehistórica (en la historia de sus instintos, en lo que podría llamarse la historia de sus pulsiones) por la que atraviesa para permanecer en vida, experiencia que según Nietzsche está siempre enmarcada por condiciones desfavorables. Es en ese ámbito donde se construye la experiencia: como enfrentamiento a esas condiciones desfavorables.

Podemos ya comenzar a imaginar cómo es que va a surgir el tipo humano aristocrático o fuerte: seguramente será aquél que haya enfrentado una mayor cantidad o una superior dificultad en su experiencia vital al constituirse como tipo. Es decir que será aristocrático aquél que haya extremado su tipo lo suficiente como para encarar las condiciones desfavorables más duras y contradictorias a su pervivencia. Es a partir de esa experiencia radicalmente dura, difícil, que ve constantemente en los abismos de la muerte y sufre en lo contradictorio de la existencia, pero que ha hecho de sus capacidades de resistir, su fuerza, su virtud, incluso, quién sabe, su alegría; es a esa experiencia que Nietzsche llama la “experiencia trágica de la existencia” o el sufrimiento digno de un dios, digno de Dionysos. El aristócrata, como tipo, parte entonces de esa aptitud del grupo humano de afirmarse por encima de las condiciones más desfavorables a la existencia y de afirmarse como bueno, digno, excelente, divino, veraz, en cuanto ha sido capaz de exceder su fuerza para enfrentarse y salir victorioso frente a las dificultades que le ha impuesto la necesidad. Ha hecho que la necesidad vital se vuelva su virtud, su necesidad, su destino. En palabras de Zarathustra: “Cuando no tenéis más que *una sola* voluntad, y ese viraje de toda necesidad se llama para vosotros necesidad; allí está el origen de vuestra virtud”²³. “Las valoraciones de un hombre delatan algo de la *estructura* de su alma y nos

²³ Así hablaba Zarathustra, I, “De la virtud que hace regalos”, I. Nos es necesario aquí remitir a la nota sobre el término alemán ‘*Notwendigkeit*’ que hace Sánchez Pascual en su traducción: “La palabra alemana ‘*Notwendigkeit*’ (necesidad) está compuesta de *Not* (en el sentido de menesterosidad, ‘necesidades’) y *Wende* (viraje). Nietzsche separa estos dos componentes y realiza un juego de palabras muy difícil de verter al castellano. [...] Como acaba de decirse, la palabra *Not* significa: necesidad, menesterosidad; y *Wende*, viraje, en el sentido de dar la vuelta, volver una cosa hacia atrás, rechazarla y apartarla haciéndola girar. De aquí que a aquello que (*ab*)wendet (aparta) una *Not* (necesidad) se lo

dicen en qué ve ésta sus condiciones de vida, sus auténticas necesidades.” (MBM, IX: “¿Qué es aristocrático?”, § 268).

Es entonces en la capacidad de autoafirmarse que se funda el carácter aristocrático de ciertos tipos humanos. Ahora, si a Nietzsche le interesa todo esto es porque a partir de ello encuentra que existe en el fondo de toda producción moral, una moral aristocrática y una moral de esclavos. La moral aristocrática, podemos bien imaginarnos cómo surge: el hombre que ha hecho de sus necesidades su virtud, que ha vencido por su propia fuerza los elementos desfavorables a su pervivencia, que ha hecho carne con su potencia; ese hombre al haber experimentado por sí mismo su bondad no puede más que designarse como bueno, noble, fuerte, incluso veraz. Hace partir sus juicios morales de una auto-evaluación, de una valoración de sí mismo y es sólo a partir de lo que él, y sólo él, considera bueno que construye los valores desde los cuales juzga, primero a los hombres, a sus pares, luego a las acciones, a las cosas. En cambio, la moral de los esclavos parte de una mirada hacia afuera, parte de la dolorosa constatación de una o varias impotencias, que para ser encubiertas son genialmente transformadas en decisiones libres. En otras palabras, el hombre débil al ver cómo el hombre aristocrático realiza acciones que él es incapaz de acometer, al verlo vencer los elementos desfavorables que le presenta su medio, al verlo servirse incluso de los débiles para vencer esos elementos, no puede evitar el llamar a ese hombre y a los de su clase ‘los malvados’ y a toda la gama de acciones que ellos son capaces de realizar ‘vicios’. Así, al momento de emitir sus juicios morales, lo hace siempre a partir del otro, de aquello que él no puede hacer e inventa así virtudes de sus impotencias: “si no hacemos lo que ellos hacen es porque no *queremos* hacerlo”. Estamos aquí en el umbral de la creación de los grandes inventos de la moral de los esclavos, moral que, según Nietzsche, ha sido la que ha dominado en Occidente: el libre albedrío, el alma eterna, la libertad de la voluntad, la culpa, el yo unitario y transparente, el otro mundo, la vida eterna. Esta moral de los esclavos no tardará en imponerse como moral en sí, es decir que hará de sus supuestas virtudes los ideales de la verdad, la bondad y la virtud: la figura de Sócrates como representante mayor de la sistematización de la moral de esclavos es significativa.

empiece a llamar en alemán, en el siglo XVI, *notwendig* (necesario). Se da, pues, la paradoja de que se llama necesario (*notwendig*) a lo que aleja de nosotros (*wenden*) la necesidad (*Not*). Seguramente ahora podrá comprenderse mejor la frase de Nietzsche. Zarathustra dice: vuestra ‘necesidad’ (*Notwendigkeit*) debe consistir en que vuestra voluntad (*Wille*), siendo *una sola* voluntad, constituya el viraje (*Wende*) de la necesidad, de la menesterosidad (*Not*).” El francés dispone del término ‘besoins’ para traducir ese *Not* alemán, pero incluso así la riqueza del juego de palabras que describe Sánchez Pascual se pierde.

Es justamente bajo la luz de esta moral de esclavos que se da la sacralización de las “virtudes del rebaño”: todo lo que sea mediocre, común, normal será visto como lo bueno, lo que hay que buscar, lo que conviene. Es aquí donde entra la idea de la “*gran política*”. En la primera parte del *Zarathustra*, los conjuntos figurativos de lo ligero, lo alto, lo rico, lo sobreabundante, se oponen simultáneamente a los de la pesadez, la bajeza, lo pobre, lo mezquino. Como vimos, estos conjuntos figurativos están ligados en la filosofía de Nietzsche a los dos tipos morales que acabamos de analizar y describir: la perspectiva alta pertenece a la moral aristocrática y la perspectiva baja a la moral de esclavos. Estos conjuntos figurativos se ven respaldados por otros dos que los complementan en cuanto a su sentido: se trata de los conjuntos figurativos opuestos del “*rebaño*” y de la “*soledad*”. Estos dos conjuntos figurativos se desenvuelven con énfasis en los discursos: “Del nuevo ídolo” y “De las moscas del mercado”. En ambos discursos se tocan los temas de los disfraces que el rebaño adopta, sus virtudes y las maneras en que el individuo puede resistir a esas formas y no dejarse engañar por ellas. Es un tema político por excelencia: el de las formas de captura del aparato estatal (“El nuevo ídolo”). Pero la resistencia no sólo se juega a nivel individuo/Estado, también aparece como un dilema que se combate a nivel del individuo frente al rebaño: las virtudes del rebaño van a verse concretizadas en el Estado moderno. Por eso es que los bufones pueden ser designados y señalados como grandes hombres: si la perspectiva de los esclavos es la que gobierna en política, la política deja de ser una actividad aristocrática. En verdad, desde la perspectiva aristocrática la política ya no es digna de ser practicada. Por eso Zarathustra aconseja: “¡Huye, amigo mío, a tu soledad!”. La soledad es para la moral aristocrática una virtud, mientras que el rebaño ve en la soledad un vicio y el mayor de sus peligros: “¡Y guárdate de los buenos y justos! Con gusto crucifican a quienes se inventan una virtud para sí mismos, -odian al solitario.” (*Za*, I, “Del camino del creador”). La coalición de los débiles adquiere formas políticas, se institucionaliza y aparece como un mal para el solitario que se identifica con lo aristocrático. La “*gran política*” consiste justamente en revertir estos valores, en devolverle la dignidad a las virtudes del solitario, en reestablecer la importancia de mantener las distancias entre los hombres, en la obligación de instaurar y respetar la jerarquía. A diferencia de la política mezquina practicada por los débiles, la “*gran política*” tiene el deber de desprestigiar y exiliar las virtudes del rebaño de la práctica política para propiciar la aparición, conservación y protección de los grandes individuos, de los individuos superiores. Lo importante es ver que aquí la formación estatal no tiene lugar, es decir que el gobierno del Estado no es algo que vaya a preocupar al desarrollo de la “*gran política*”: la voluntad de dominar

a través del gobierno del Estado es una actividad más cercana al simio, más en la tendencia del supersimio, del último hombre que en el sentido del superhombre. El Estado es -no importa quien lo gobierne- un interés de rebaño, una satisfacción de simio:

¡Vedlos trepar, esos ágiles monos! Trepan unos por encima de otros, y así se arrastran al fango y a la profundidad.

Todos quieren llegar al trono: su demencia consiste en creer -¡que la felicidad se sienta en el trono! Con frecuencia es el fango el que se sienta en el trono- y también a menudo el trono se sienta en el fango.

Dementes son para mí todos ellos, y monos trepadores y fanáticos. Su ídolo, el frío monstruo, me huele mal: mal me huelen todos ellos juntos, esos idólatras.

(*Za*, I, “Del nuevo ídolo”)

La “gran política” está en juego por tanto en una transvaloración de los valores más que en una toma del poder. Pero la transvaloración de los valores no sólo conlleva el cambio de perspectivas en el aspecto político, digamos en el que afecta a las formaciones aristocráticas o esclavas de la sociedad, sino que además arrastra los elementos que habíamos visto evidenciados por los conjuntos figurativos que fuimos destacando. La transvaloración de los valores es también una victoria sobre el idealismo, victoria del cuerpo y de la salud por encima de las tendencias decadentes, victoria sobre la degeneración que es designada como el mal mayor: “Decidme hermanos míos: ¿qué es para nosotros lo malo y lo peor? ¿No es la degeneración?” (*Za*, I, “De la virtud que hace regalos”). La transvaloración de valores como efecto de la “gran política” nos muestra la importancia que tiene la polarización de los sentidos que fuimos viendo en esta parte: la tendencia, el sentido del superhombre toma el lugar del sentido del último hombre para rehabilitar las nuevas virtudes: el cuerpo, la tierra, lo ligero, lo sobreabundante, la guerra, la soledad, la mirada hacia el futuro, el cambio, la afirmación del devenir, en fin, la abolición definitiva de la moral de los esclavos y de todos los ideales y valores que produce. Así como Platón pensaba realizar, plasmar su idea política con la educación del tirano Dionisio de Siracusa²⁴, de forma diametralmente opuesta el proyecto nietzscheano tiene su lugar de realización ya no en la persuasión de un solo hombre, sino en el cambio de sentido de lo que hasta el momento fue pensado como el sentido humano, demasiado humano. En todo caso, el proyecto que

²⁴ Cfr. Platón, *Carta VII*, 328c: “Si jamás se podía emprender la realización de mis planes legislativos y políticos, ése era el momento de intentarlo: no había más que persuadir lo suficiente a un solo hombre y todo estaba ganado”.

supone la “gran política” se enmarca en la transvaloración de los valores que rigieron la perspectiva humana desde Platón y con el refuerzo del cristianismo. Acabar con el idealismo sería acabar con las formas de vida degenerativas, nihilistas que hasta ahora han gobernado.

3.- Sentido superhombre y sentido último hombre como temas descriptivos generales.

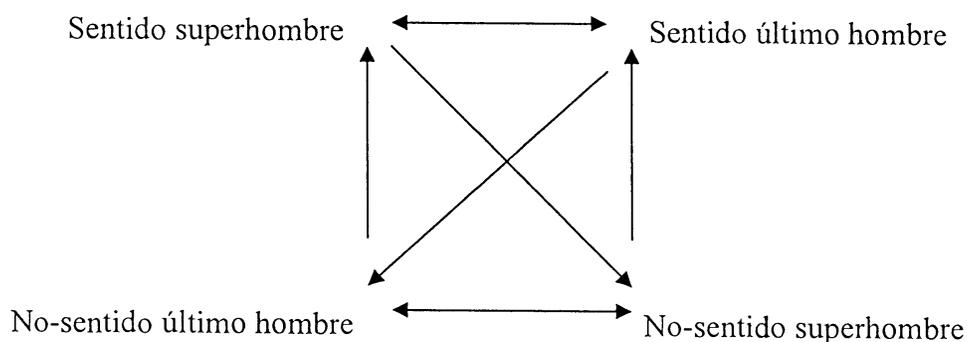
La articulación de estos temas a través de la constancia y filiación entre conjuntos figurativos nos permite pensar los términos generales del sentido del superhombre como polo de sentido, como polo hacia el cual tienden algunos elementos y de los cuales otros se alejan. En otras palabras, si pensamos en el sentido del superhombre como un río cuya corriente arrastra tipos humanos, podemos pensar que el juego del sentido a nivel superficial se da en la oposición polar entre los dos términos ‘sentido del superhombre’ y ‘sentido del último hombre’. Ahora, como habíamos dicho, es esta oposición una de las más importantes para comprender la tensión narrativa y figurativa en la que se teje el sentido del superhombre como sentido. Todo esto tiene que ver con lo que Greimas (Greimas, 1993: pp. 44-47) llama el carácter tensivo de la polarización entre opuestos: los elementos de sentido que atraviesan un texto no siempre se enmarcan en las estrictas polarizaciones opositivas que plantea el analista, por eso hay que pensar en una lógica tensiva de los lexemas que se mide según el nivel de extrapolación en que se encuentra un término con respecto a los polos más opuestos del sentido. Así podemos pensar en los términos ‘sentido superhombre’ y ‘sentido último hombre’ como los dos que se consagran en temas descriptivos, como aquello que de forma más general puede disponer los polos de sentido sobre los que se despliegan los conjuntos figurativos. Si bien no llegamos a agotar la pluralidad de conjuntos figurativos (nos quedaban los conjuntos de la ‘guerra’ versus ‘compasión’, ‘venganza’ versus ‘justicia’, ‘creación’ versus ‘fe ortodoxa’, entre otros) que tejen el texto de la primera parte del *Zarathustra*, al menos podemos dar cuenta, gracias a los que hemos analizado, de cómo es que se van afiliando los temas a algún polo de las oposiciones que acabamos de nombrar. La filiación debe ser pensada no como una sujeción plena a uno de los polos sino como formas que tienden hacia ellos, tensiones que entran en juego y que se pliegan con distinta intensidad a uno de los polos: el aristócrata no es el superhombre, pero está en un plano tensivo hacia su sentido; lo mismo que el esclavo no es el último hombre pero se encuentra en un plano tensivo hacia su sentido. Es clave para mostrar cómo Nietzsche concebía estos dos sentidos como opuestos, referirnos a una variante del prólogo del *Zarathustra*, variante que se quedó como borrador pero que nos parece

importante en cuanto refleja de manera contundente esta idea de la oposición del sentido de ambos términos y cómo se puede pensar desde ahí toda esta primera parte del *Zarathustra*. La variante a la que hacemos referencia forma parte de los borradores del quinto apartado del “Prólogo”, justamente el discurso sobre el último hombre: ahí donde la versión final reza “Voy a hablarles de lo más despreciable: *el último hombre*”, los borradores nos dicen²⁵: N VI 1, 1: “El último hombre: una especie de chino.” N VI 1, 5: “El último hombre: tose y se alegra de su felicidad.” N VI 1, 5: “El hombre decide quedarse a título de supersimio. Imagen del último hombre que es el hombre eterno.” Pero sobre todo, N VI 1,16: “El contrario del *superhombre* es el *último hombre*: he creado éste al mismo tiempo que aquél”. Como se ve por esta variante, el superhombre -se lo piense como un tipo de hombre, se lo piense como un sentido, se lo piense como el ario eugenésico- está definido por su oposición al último hombre; por lo que podemos imaginar que en cuanto tipos o en cuanto tendencias o sentidos están opuestos en su contenido figurativo. A partir de esta oposición general, a partir del hecho de que bajo ella podemos ir acomodando las oposiciones que vimos en los conjuntos figurativos, es que nos acercaremos a la comprensión del superhombre como sentido.

Debemos entonces considerar que el sentido del término ‘superhombre’ se articula sobre el eje que lo opone al sentido del ‘último hombre’. En ambos sentidos disponemos de conjuntos figurativos que nos guían en la especificación de los dos temas descriptivos generales ya mencionados. La articulación está también diseñada según dos vertientes en tensión, que arrastran los sentidos de los conjuntos figurativos según el nivel de tendencia, o el grado de acercamiento que tienen con los dos polos de la oposición. Como vimos ya, esta oposición se manifiesta en los conjuntos figurativos opuestos cuya función principal será la de darnos datos sobre el sentido del superhombre como sentido en distintos aspectos. La unión de dos o más conjuntos figurativos con sus opuestos nos darán así el aspecto espacial, el aspecto temporal, el aspecto axiológico del concepto al que estamos tratando de acercarnos. A esto es a lo que Greimas llama “estructuras aspectuales” (Greimas, 1993: p. 40). Se trata de la especificación del terreno o campo que los conjuntos figurativos van introduciendo para contextualizar los sentidos, dando la significación de aspectos que son necesarios para situar, pensar y comprender los lexemas que componen los conjuntos figurativos. Son justamente los

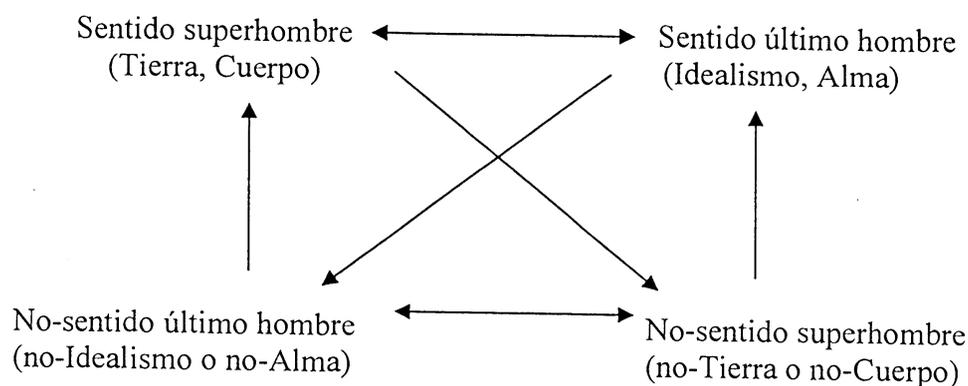
²⁵ Las siglas que preceden a las variantes designan los manuscritos de los que forma parte la variante, en este caso son los manuscritos para la composición de esta primera parte del *Zarathustra*, según la anotación –ya canónica- propuesta por H.J. Mette en *Der handschriftliche Nachlass Friedrich Nietzsches*, Leipzig, 1932. Es la anotación con la que los manuscritos se encuentran ordenados en los fondos Nietzsche de los Archivos Goethe-Schiller de Weimar. En otras palabras, es la anotación más general para quien quiera referirse a los manuscritos de forma directa en Alemania y los encontrará bajo las siglas aquí referidas.

conjuntos figurativos los que se encargan de dar esta tonalidad aspectual a los lexemas que los componen y al resto de conjuntos figurativos que componen los temas descriptivos generales. Cada conjunto figurativo obedece a un nivel lógico que opone los términos contrarios y a un nivel aspectual que describe los recorridos, las diferencias y distancias entre esas relaciones lógicas. Podemos por el momento representarnos la tensión entre los dos sentidos en el siguiente esquema:



Ahora bien, estos temas descriptivos así configurados en su relación estructural, se componen de distintos conjuntos figurativos que nos dan la estructura aspectual en la que debemos entenderlos. Dijimos por ejemplo que dos de los temas descriptivos de la primera parte del *Zarathustra* eran los de 'tierra' versus 'idealismo'. Efectivamente, la tierra como aspecto topológico o espacial nos remite al lugar donde se piensa al superhombre o, mejor dicho, donde se da el sentido del superhombre. Pero igualmente remite al terreno del pensamiento en el que se enmarca el pensamiento del sentido del superhombre: todo aquello que tiende a realizarse en el superhombre como nuevo sentido de las cosas se debe realizar en el nivel de los asuntos de la tierra, la tierra en el sentido de lo material, de lo real, de aquello que se opone a las quimeras idealistas. El elemento aspectual de la tierra no sólo nos remite al espacio material o físico de lo terreno, por oposición al espacio imaginario o inexistente de lo transmundo, de lo ideal, sino que también y sobre todo nos remite al elemento filosófico del sentido del superhombre. Es un sentido que sólo se puede decir de la negación, oposición y lucha radical contra el idealismo, contra todo aquello que crea ídolos, todo aquello que satisface su instinto de venganza en el plano imaginario. Toda venganza espiritual es una creación deliberada de trasmundos y por tanto la vena original de todo idealismo. En nuestro esquema el conjunto figurativo 'tierra' entra como un elemento constituyente del tema descriptivo del 'sentido superhombre' haciendo que su contrario –lo que vendría a ser el conjunto figurativo de 'no-tierra'– pertenezca al

tema 'no-sentido superhombre'. Este último está presupuesto o sobreentendido en la formación del tema 'sentido último hombre'. Estas relaciones se basan en operaciones que se realizan en el nivel profundo del sentido y que nos son descritas por el cuadrado semiótico reproducido en el esquema anterior. Entre los temas de 'sentido superhombre' y 'sentido último hombre' la relación es de contrariedad; entre los temas de 'sentido superhombre' y 'no-sentido superhombre' la relación es de contradicción y se verifica la operación de negación; entre los temas de 'sentido superhombre' y 'no-sentido último hombre' hay una relación de presuposición que verifica una operación de selección. Estas relaciones y operaciones funcionan a nivel profundo, pero nos podemos ayudar con ellas para explicitar aquí cómo los temas descriptivos van organizando los conjuntos figurativos que los componen.



Algo parecido sucede con los dos conjuntos figurativos de 'cuerpo' versus 'alma' que nos dan el aspecto material, encarnado, de los temas descriptivos del sentido del superhombre y del sentido del último hombre. El aspecto temporal en su tensión entre lo futuro y lo pasado nos es dado a su vez por los conjuntos figurativos opuestos que vimos de 'tiempo a venir' y 'otro tiempo', dándonos a entender que uno de los polos de la oposición pertenece a un tiempo futuro y el otro a un tiempo pasado, o más precisamente a un eterno presente que es donde el último hombre se quiere eternizar. En cuanto al aspecto axiológico que nos informa sobre los criterios valorativos, nos viene dado en los conjuntos figurativos que oponen lo 'ligero' y 'rico' (lo noble) a lo 'pesado' y 'pobre'. Los dos primeros determinan los valores eufóricos o positivos y los segundos los valores disfóricos o negativos. Así podemos ir viendo, cómo es que se descomponen en conjuntos figurativos los dos grandes temas descriptivos que sustrajimos para hacer comprensible el sentido del término 'superhombre' a partir de su opuesto, el tema descriptivo del 'último hombre'. Podemos decir,

entonces -antes de pasar a las unidades mínimas de significado y al plano profundo-, que el superhombre funciona como un concepto que dice dentro de la filosofía de Nietzsche, más que un tipo de hombre específico, el sentido de los tipos de hombre que podrán venir en el futuro. Sentido entonces, en última instancia, más que un concepto pleno con significado unívoco, el concepto del superhombre nos parece que involucra más la idea de una tendencia, de un sentido hacia, de algo a lo que se tiende sin nunca alcanzar pues es en este sentido que se dice el sentido nuevo de la tierra: “la más alta esperanza”, “el sentido de la tierra”, es decir el nuevo sentido de la actividad humana. Ya no un sentido trascendente que se vaya a cumplir en otro mundo, pero tampoco un sentido que se encuentre en un fin, un *telos* determinado, sino una constante creación hacia ese nuevo sentido, el sentido superhombre. Y ese sentido sólo se puede decir desde la tierra, lo terreno, aquello que no se funda en cualquier concepción del más allá, en cualquier estabilidad eterna por encima del plano del devenir constante, se llame ésta Verdad, Esencia, Sustancia, Lenguaje, Ciencia. Todo esto en el campo semántico que abre el sentido ‘superhombre’ no significa más que ‘ideal’ y en cuanto tal opuesto a la tierra. Ese sentido sólo se puede decir desde una afirmación del cuerpo propio como base única de lo humano. Si el alma debe persistir como concepto válido en el campo semántico abierto por el sentido ‘superhombre’, debe transformarse en un concepto que se sujete a las determinaciones del cuerpo y por tanto que esté enmarcada en el devenir, en la disolución, la corrupción, la muerte, la destrucción: un alma que muere es, empero, un concepto cercano al de cuerpo. Ese sentido sólo se puede decir de un tiempo futuro en el que las valoraciones se ajusten a esa sujeción al cuerpo, es decir de valoraciones que ya no piensen en lo bueno y lo malo según la pertenencia de uno de ellos al plano de lo ideal o no, sino que se piensen según el grado de bajeza o altura de un pensamiento, de una acción, de una actitud o según el grado de riqueza, de fuerza, de sobreabundancia que precede a tal pensamiento, acto o actitud. Nada de amar al prójimo porque uno no se puede amar a sí mismo, nada de dar por caridad, por piedad, se da, se ama, se quiere, se desea por un exceso, por una sobreabundancia y no por una carencia. Y ese sentido, además, no puede ser pensado de forma pesada, como algo que se sostiene en el dogmatismo de la seriedad, de la gravedad, de lo solemne que no puede ser cuestionado, ni sobrepasado, ni puesto en duda; mas al contrario, es un sentido que se dice en lo ligero, lo que causa un reír nuevo, que recuerda al reír de los dioses homéricos. Éste parece ser el sentido del término ‘superhombre’ en cuanto expresa un sentido y no una esencia, un deber ser necesario, la realización de un progreso teleológico: si el sentido del superhombre puede

instaurarse, es en cuanto invierte las valoraciones hasta ahora vigentes y es capaz de realizar “la gran política” a nivel valorativo.

4.- Las unidades mínimas de significado: semas, sememas, clasemas e isotopías.

Según la teoría semiótica de análisis de los textos, el sentido de un término o lexema se da tanto a nivel relacional, o sea, se dice de las relaciones que un lexema sostiene con otros: si el lexema ‘malo’ quiere decir algo, lo quiere decir en función a su oposición a ‘bueno’; tanto a nivel de grupos de sentido según el significado ya verificado por las relaciones que fungen de contextos y que garantizan la cohesión total del sentido. Entonces, tenemos por un lado, el cuadrado semiótico que nos proporciona las relaciones entre los términos y las operaciones que realizan esas relaciones y, por otro lado, las formaciones isotópicas que son los grupos de sentido que van confeccionando las relaciones que se revisan en el cuadrado semiótico. Lo importante aquí es ver cómo los lexemas que componen los conjuntos figurativos que ya destacamos tienen también una estructura profunda a la que obedecen al momento de crear un sentido. Esa estructura profunda está compuesta de dos elementos: los núcleos elementales de sentido o semas y los elementos contextuales del sentido o clasemas. Sólo a través de ellos percibimos el verdadero sentido de un lexema en el contexto textual en el que lo encontramos.

Si nos es posible encontrar el recinto del sentido en el juego de relaciones o de oposiciones que hay entre dos conjuntos figurativos y sus lexemas constitutivos, es porque hay algo que relaciona esas figuras lexemáticas entre sí, debido a que su oposición se sitúa sobre un solo y mismo eje. A este eje común Greimas le llama “*eje semántico*”. (Greimas, 1964: p. 9). Así, si ‘bueno’ y ‘malo’ se oponen en el plano moral, el eje semántico que permite que los oponamos o comparemos es el de la “*moralidad*”, es decir, del hecho de que ambos se puedan entender en sentido moral. De forma parecida, cuando nos encontramos con los conjuntos figurativos de la riqueza y de la pobreza podemos imaginar que el eje semántico común entre los lexemas que componen estos conjuntos se encuentra en su calidad de “*acumulatividad*”. Aunque ese carácter no sea el más importante dentro de los dos conjuntos, lo que cuenta por el momento es “la existencia de un *punto de vista único*, de una dimensión al interior de la cual se manifiesta la oposición, que se presenta bajo la forma de dos polos extremos de un mismo eje.” (Greimas, 1964: p. 9). Estas estructuras elementales o profundas del sentido también pueden traducirse como articulaciones sémicas, es decir a partir de las

relaciones entre los semas. Efectivamente, el eje semántico que aparece como el punto de vista único donde se juegan las oposiciones de los lexemas, también puede significarse o mostrarse como la articulación de los semas: el eje semántico es reemplazado por la determinación del sentido que está dentro de cada término o lexema de la oposición. Así, en nuestro caso del 'bueno' y 'malo', se puede especificar que están sujetos al único punto de vista de la "moralidad" que los hace *oponibles*, pero también podemos pensar que en cada uno de ellos ese eje semántico está expresado por propiedades específicas que permiten que entren en relación. Así diremos que 'bueno' se opone a 'malo' en cuanto 'bueno' supone una positividad moral mientras que 'malo' supone una negatividad moral. Estos elementos de significación, desgajados así de los lexemas que los incluyen, son designados por Roman Jakobson como *rasgos distintivos* y corresponden a los *elementos diferenciales* en Saussure: Greimas, por fines prácticos, ya que en sus descripciones los utiliza constantemente, reduce su designación al término 'semas'.

Recordemos aquí que todos los lexemas que forman los conjuntos figurativos que observamos y reunimos en el acápite anterior, todos esos lexemas son analíticamente conjuntos de semas, es decir, son sememas. Los sememas son, en efecto, reuniones de semas nucleares o unidades de sentido mínimas con clasemas o unidades mínimas de sentido contextuales. Aquí, la división entre lo que forma parte del plano del sentido virtual y lo que forma parte del plano del sentido actualizado en el contexto es similar al de las estructuras superficiales. Los semas son los núcleos de sentido cuya significación está en potencia en la virtualidad de su sentido y los clasemas son los sentidos contextuales que actualizan ese carácter virtual de los semas. Con lo que tenemos: *Semas + Clasemas = Sememas*. (Grupo de Entrevernes, 1985: pp. 139-154 "Hacia las unidades mínimas del significado" y Greimas, 1973: pp. 326-344). Ahora bien, la pregunta obvia aquí es cómo detectamos esos semas y clasemas. El método involucra lo que llamamos itinerarios semémicos que son los cambios en el sentido de un lexema según las diferencias entre los sememas que lo componen. Así, el lexema 'hombre' en esta primera parte del *Zarathustra* aparece definido por los sememas

/animal/ + /sobrepasable/ + /puente/ pero también por los sememas

/animal/ + /evaluador/ + /creador de valores/.

Este deslizamiento que hace variar el sentido del lexema es lo que marca un itinerario semémico compuesto por los sememas. Ese itinerario semémico es el sentido que expresa cada sema; puede pensarse como un carácter de sentido, o como el eje común del que dijimos que se llamaba eje semántico. Así el término 'hombre' en esta primera parte del *Zarathustra* aparece como el lexema que cumple con las características de "animalidad", de "evaluabilidad" ('evaluabilidad' como aptitud para crear valores). Esa es la definición del hombre tal cual nos es dada en el discurso "De las mil y de la única meta": "Para conservarse, el hombre empezó implantando valores en las cosas - ¡él fue el primero en dar un sentido a las cosas, un sentido humano! Por ello se llama 'hombre', es decir: el que realiza valoraciones." Los semas constituyen el nivel semiológico de la significación. En lo que concierne a los clasemas, se trata de los rasgos sémicos -por tanto perteneciente a los semas- que aparecen cuando las figuras se sitúan en contexto. Los clasemas, como su nombre indica, siguen siendo semas, sólo que son semas especiales que indican el contexto en el que el resto de los semas están siendo utilizados. Si por ejemplo, pensamos en el lexema 'hombre' y revisamos que su itinerario semémico se revisa en los semas /animal/ + /evaluador/ + /creador de valores/, la idea de valor incluida entre los semas puede venir del valor económico o del valor axiológico o del valor que se necesita en el mercado de valores o del valor de la valentía. Si decimos en una frase 'el hombre es algo que debe ser superado', el 'hombre' sujeto de esta frase no es el mismo 'hombre' al que aludimos al referirlo a la creación de valores económicos. Es entonces lo /axiológico/ lo que debe contar aquí como clasema, como aquello en lo que se debe pensar al decir que el hombre está concebido aquí como un animal creador de valores, es en ese contexto en que se debe entender la creación de valores. El clasema aparece entonces como el determinante externo frente a los determinantes inmanentes del sentido que son los semas nucleares: semas inmanentes más semas externos. Pero lo importante en el clasema es su condición de sema, es decir, que el clasema forma parte también del nivel profundo de la estructuración del sentido. Es en la combinación efectiva de semas y clasemas en la que el sentido se va creando, y cuando el texto impone sus nuevos sentidos, nuevos conceptos, es en la medida en que es capaz de reunir lexemas de forma novedosa a través de la combinación inusitada de los semas nucleares que lo componen y de los clasemas que determinan el sentido de esos semas. "Todo texto se presenta así como una creación original de efectos de sentido, juntando figuras, creando compatibilidades que no están necesariamente previstas en los diccionarios." (Grupo de Entrevernes, 1981: p. 147). Los clasemas constituyen el nivel semántico de la significación. Es en este sentido que, por ejemplo, el lexema

‘hombre’ concebido tradicionalmente por estar compuesto por los semas /animal/ + /racional/ bajo el clasema general de /cultural/ puede ser relacionado con el lexema ‘puente’ en el *Zarathustra* en cuanto es concebido como /especie/ + /potencia/. El ‘puente’ entonces se concibe como la imagen del hombre pues su núcleo sémico incluye los semas de /transitabilidad/ + /transferencia/ + /cambio de nivel/. En este sentido, con el viraje del itinerario semémico de ‘hombre’, también podemos pensar al hombre bajo las imágenes de ‘escalera’, ‘escalón’, ‘tránsito’. Así el hombre surge en una nueva imagen, en un nuevo concepto. A Nietzsche no le importa en absoluto que al hombre se lo haya definido como ser racional o que se lo defina como ser cultural. Parecería que a Nietzsche le interesa más la definición del hombre (al menos aquí) como especie animal cuyo carácter específico no es la racionalidad sino la capacidad de sobrepasarse: con lo que en el fondo está pensado como especie natural, pues “Todos los seres han creado hasta ahora algo por encima de sí mismos: ¿y queréis vosotros ser el reflujo de ese gran flujo y retroceder al animal más bien que superar al hombre?” Hay, evidentemente, todo un riesgo de hacer pasar esa superación al ámbito de la superación evolucionista vulgar, del tipo biológico, pseudo-darwinista. Cierta campo lexical nos permite pensar en tal posibilidad. Habría que matizar un poco. Efectivamente, el superhombre no es pensado como superioridad o nuevo eslabón en la evolución del hombre. Simplemente se pone como parangón esa realidad con la necesidad de hacer del hombre algo mejor, de siempre y constantemente querer transformarlo, de no estancarse en un mismo y único lugar. Es quizás una buena imagen en cuanto refleja la necesidad casi natural de cambiar, de devenir otra cosa, de combatir contra la permanencia de las formas; pero como imagen queda corta al momento de expresar la necesidad de que ese cambio no viene como una consecuencia de la evolución natural de las cosas, no es el simple resultado de un dejarse llevar por el devenir que afecta a todas las cosas, sino que es el resultado de la voluntad creadora propia del hombre, de su aptitud para formular valores, evaluar lo que le rodea y a partir de ahí crear un nuevo sentido de hombre²⁶.

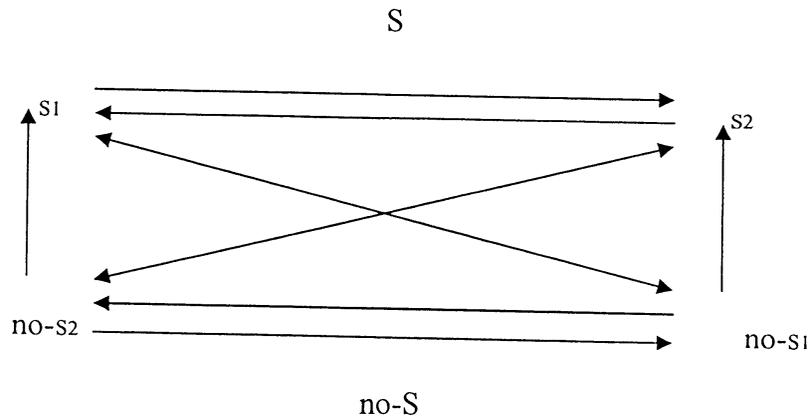
Ahora bien, la repetición de los semas a lo largo de un texto nos permite identificar isotopías semiológicas: es la redundancia y la permanencia de categorías nucleares, es decir de semas nucleares. Las isotopías semiológicas son las que permiten realizar metáforas pues en ellas se

²⁶ Foucault es en este sentido uno de los más importantes continuadores del trabajo de Nietzsche, aunque no durante toda su obra. Cuando Foucault habla de la necesidad de la muerte del hombre en *Las palabras y las cosas* hace referencia a la necesidad que tiene de terminar todo sentido que se le impone a un objeto que está sujeto al devenir y al cambio en las relaciones de poder de las fuerzas. El hombre en su existencia actual está dominado por el sentido que le ha ido imponiendo el saber que se construye a partir de él como objeto: el hombre en cuanto objeto de conocimiento es un sentido de hombre que va a tener que pasar, que acabar y adoptar otras formas.

encuentra la base del sentido de un lexema: es por la cercanía de dos isotopías semiológicas que una cosa puede ser expresada a través de otra o dicha a través de otra. Ahí es donde radica la posibilidad analógica entre dos sentidos. Es ahí también donde vemos las novedades en los efectos de sentido, es a ese nivel donde podemos percibir la vivacidad de una metáfora que no ha caído todavía en la mezquindad del cliché. De la misma forma, la repetición de los clasemas en un texto nos permite identificar las isotopías semánticas: es la redundancia de las categorías clasemáticas o clasemas. Son estas isotopías las que garantizan que un discurso sea coherente, por tanto, son estas isotopías las que van a permitir que se eliminen las posibles ambigüedades de un texto, que se sepa con exactitud y concreción de aquello de lo que se está hablando, aunque en el texto se hable de ello a través de metáforas, analogías o metonimias; el sentido profundo subyace a todas ellas en cuanto hay clasemas constantes por debajo de la variabilidad de los lexemas. Cuando seleccionamos un clasema -pues de eso se trata siempre que se lee un texto- lo seleccionemos con respecto del contexto que con mayor eficacia elimina las ambigüedades. Entonces a partir de estas isotopías semiológicas y semánticas vamos a ir viendo la composición del sentido que nos interesa.

Una palabra más a propósito del cuadrado semiótico al cual ya nos aproximamos ligeramente en el acápite anterior. Este instrumento de análisis nos permite principalmente dar cuenta de las diferencias de sentido sobre las cuales se articula un texto. Vimos que se lo puede utilizar a nivel superficial y que nos permite de igual manera ver cómo se genera el sentido cuando tenemos lexemas, conjuntos figurativos o temas descriptivos opuestos. Vimos cómo es que a partir de un término que se define por su contradictorio, aquello que no es y que rechaza, que niega radicalmente, se puede encontrar el contrario que es como la afirmación de los rasgos contradictorios que lo presuponen. A partir de ese contrario, vemos su contradictorio para conocer las presuposiciones que subyacen al sentido del lexema que nos interesa. Vimos esto en el cuadrado semiótico aplicado a la oposición de los temas descriptivos del 'sentido superhombre' y del 'sentido último hombre'. Vimos también las relaciones y las operaciones en el cuadrado, pero ahora es conveniente repetirlas y detallar un poco más su funcionamiento. El cuadrado semiótico se presenta así:





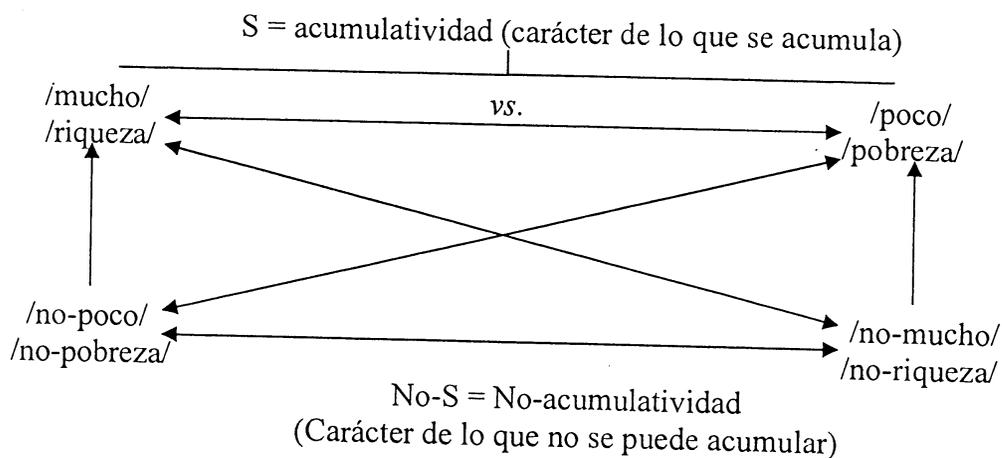
La gran S que aparece encima del cuadrado representa el eje semántico o el término categorial bajo el cual los semas del cuadrado se subsumen. Entre s1 y no-s1 y entre s2 y no-s2 existe una relación de contradicción: ambos elementos semicos no pueden decirse a un mismo tiempo, uno excluye al otro. La flecha es de doble sentido cuando algo se dice y lo otro está excluido y recíprocamente. A esta relación de contradicción corresponde la operación de *negación*: es el pasaje de un sema al otro por su simple y llana negación. Entre s1 y s2 existe una relación de contrariedad, los significados son incompatibles pero no pueden ser pensados independientemente, es decir que dependen de esa contrariedad para decirse, como por ejemplo, en el caso de lo blanco y lo negro, o del superhombre y el último hombre (“he creado a éste al mismo tiempo que a aquél”). Ambos términos se oponen pero son captados o deben ser captados simultáneamente, por eso la flecha es de doble sentido, pues cuando el uno se dice, la contrariedad es pensada. Los contrarios no suponen una oposición exclusiva ni una alternativa de dos términos únicos; siempre admiten una tercera posibilidad que es la negación de s1 y de s2, por tanto la negación del eje semántico del que son polos, es decir, no-S. La sub-contrariedad rige en el caso de no-s1 y no-s2 y de la misma forma presentan la tercera opción que es la realización del eje semántico S. Pero el eje no-S es puramente negativo o neutro, pues mientras que S proyecta la oposición entre los polos s1 y s2, no-S no proyecta la polaridad entre no-s1 y no-s2 sino más bien la de ni-s1 y ni-s2. Por último, la relación entre no-s2 y s1 y entre no-s1 y s2 es de presuposición, o lo que también se llama ‘implicación narrativa’. Esto supone que cuando se niega a través de la contradicción, es decir cuando un término es negado, se está dando implícitamente los fundamentos, las presuposiciones de la aserción del otro: todo lo que no es parte del sentido último hombre tiende a constituir el sentido ‘superhombre’. En estos casos, la operación que se efectúa es la de selección pues se procede a seleccionar los rasgos que surgen en no-s2 para ir formando y hacer aparecer a s2 en su versión afirmativa.

Ahora que tenemos la comprensión detallada del funcionamiento del cuadrado semiótico debemos entender que su función principal es la de facilitar un mecanismo capaz de dar razón de las articulaciones de significado como un conjunto organizado. Con esto en mente vamos a tratar de construir el cuadrado semiótico que corresponde al nivel profundo del sentido de los lexemas ‘superhombre’ y ‘último hombre’. Digamos para empezar que esos lexemas nos parecieron regir los conjuntos figurativos que describimos y analizamos en el segundo acápite, por lo que calificamos a ambos como los dos temas descriptivos generales que se desarrollaban a lo largo del texto. En realidad dijimos esto con vistas a enmarcar al superhombre en el centro de este nuestro segundo capítulo pues seguramente se pueden descubrir en el texto muchos otros temas descriptivos. Ahora, para analizar un poco más el lexema ‘superhombre’ en cuanto sentido, vamos a tratar de entender la composición de su sentido profundo. Obviamente, para tal propósito no nos basta con la simple mención de los dos términos que lo componen: ‘super’ y ‘hombre’ (*über* y *Mensch*). No, lo que haremos aquí es tratar de ver qué isotopía semiológica rige en todos los conjuntos figurativos que vimos, cuál es la predominancia del núcleo sémico en los lexemas que componen los conjuntos figurativos que fuimos destacando.

Comencemos diciendo que los dos conjuntos figurativos que aquí nos van a interesar más son los que oponen lo ‘rico’ a lo ‘pobre’ pues en ellos –pensamos-, es donde podemos entender de qué trata el sentido del superhombre en su estructura profunda. En estos conjuntos figurativos encontramos distintos lexemas que van desde la sobreabundancia hasta el hartazgo, pasando por el regalo, el dar, la riqueza, lo inmensamente rico, la copa que desborda, en fin, el texto está plagado de términos, figuras lexemáticas, lexemas que participan del conjunto figurativo de lo ‘rico’. Tomemos algunos lexemas específicos para ver su funcionamiento preciso. Supongamos que queremos ver la estructura profunda del lexema ‘sobreabundancia’. El diccionario de la Real Academia Española (RAE) lo define como “la acción y el efecto de sobreabundar”, y ‘sobreabundar’ está definido como “abundar mucho”. En cuanto al lexema ‘abundar’ aparece como “1.- dotar en abundancia; 2.- haber o existir en gran número o gran cantidad; 3.- tener algo en gran cantidad o en gran número”. Vemos como ya aparecen los semas nucleares que componen el término que nos interesa analizar: /gran/ + /cantidad/ + /mucho/ + /número/. Ahora, si nos fijamos en el término ‘rebalsar’ que aparece en la expresión repetida ‘copa que rebalsa’, nos encontramos con que está definido como: “1.- Detener y recoger el agua u otro líquido, de tal forma que haga balsa; 2.- dicho de un líquido: rebosar, derramar por encima de los bordes; 3.- dicho de una cosa, abundar”. Una vez más, tenemos la

aparición de los semas /mucho/ + /cantidad/ + /sobrepasar el límite/. Otro término recurrente es el de 'riqueza' que se define como: "1.- Abundancia de bienes y cosas preciosas; 2.- abundancia de calidades y atributos excelentes; 3.- abundancia relativa de cualquier cosa". Otra vez interviene el sema de la abundancia que se descompone a su vez en los semas que ya vimos de /mucho/ + /cantidad/ + /gran/. Incluso el itinerario semémico de algunos otros lexemas que no están tan vinculados con estos semas van a formar parte de esta isotopía por el clasema en el que se encuentran utilizados. Así, por ejemplo, con el término 'superfluo' que en un sentido significa lo banal, lo que está demás, lo que no tiene ninguna importancia; pero también pasa a significar aquello que está por demás, sobrepasando el límite, lo que se puede dar porque sobreabunda, de la misma forma que el sol da su superfluo, la luz, pues de ello abunda. El lexema 'tesoro' igualmente por su itinerario semémico pasa de la idea general de una riqueza oculta, de objetos preciosos guardados, a conjunto de cosas de mucho valor en cantidad importante, y lo mismo para otros lexemas cuyo sentido no siempre ocurre cerca del de la abundancia, como el de 'oro', o el de 'sol'. Hay pues una isotopía semiológica evidente que recorre toda la primera parte del *Zarathustra* que está basada en los semas nucleares de /lo demasiado/, /lo mucho/, /la gran cantidad/, /lo que sobra/, /lo que pasa los límites/.

Tenemos entonces una primera isotopía basada en los semas de /cantidad/, /demasiá/, /lo mucho/, /lo que sobrepasa los límites/. Obviamente estos semas no se pueden decir sin la incumbencia de los contrarios que son los de /lo poco/, /la ausencia/, /la falta/. Estos opuestos o contrarios están evidentemente sujetos al mismo eje semántico que es el de la "acumulatividad", como carácter de aquello que puede ser acumulado, de la "prodigalidad", como carácter de aquello que puede ser donado. Tendríamos un esquema así:



Ahora, evidentemente, este carácter de aquello que se acumula puede entenderse en muchos sentidos. La ambigüedad de todo el conjunto figurativo de 'lo rico' permanece. La riqueza se puede decir de muchas cosas y la más obvia es la de la riqueza en cosas materiales, en dinero, en oro. Sin embargo éste no es el contexto aquí, aunque la metáfora se dé de esa forma: aquí hay una sobreabundancia de Zarathustra, Zarathustra está harto, es rico, tiene que dar, esa riqueza se encuentra en el superhombre, el superhombre aparece como el regalo que Zarathustra viene a dar. Pero ¿qué? ¿Zarathustra abundaría en superhombres o algo así? Ese tampoco es el caso: si Zarathustra abunda en algo es en conocimiento, y es ese conocimiento del que ya está harto, del que ya tiene en abundancia que va a venir a entregar a los hombres. Ese conocimiento se constituye en un regalo que es el regalo del superhombre, de la buena nueva, del sentido nuevo de la tierra, del nuevo sentido del hombre. Ahora, este sentido también se dice de la sobreabundancia, del regalo, de aquello que sobra, que pasa de los límites: el sentido del superhombre cuando el hombre se embarca en él, es un sentido que abunda en algo, que es rico en algo, que está en el nivel de "acumulatividad" más alto de algo. Obviamente, el sentido que se le opone se dice de la mezquindad, de lo poco, del sentido compuesto por los semas de /poco/ y /pobreza/ como los polos negativos de la "acumulatividad". Nos falta pues el clasema que nos dé la clave, la isotopía semántica que nos permita ver el sentido en el que esta sobreabundancia y esta riqueza deben ser entendidas, pues la sobreabundancia de Zarathustra es de conocimiento, el clasema en ese caso que especificaría los semas que encontramos sería el de /conocimiento/. Una pista clave para encontrar el clasema que buscamos la encontramos en el último discurso de esta primera parte --"De la virtud que hace regalos"- pero sobre todo en un discurso de la segunda parte del *Zarathustra* que se titula "De la superación de sí mismo". Una vez que conocemos ese dato, no es difícil ver que es ese mismo clasema el que contextualiza todos los semas que vimos que involucran la "acumulatividad", y sobre todo nos damos cuenta de que también en esta primera parte, y sobre todo en este último discurso al que hicimos referencia, este clasema ya aparece. Justo al final del primer apartado de "De la virtud que hace regalos", Zarathustra dice: "Poder es esa nueva virtud". En efecto, aquí está el contexto o clasema bajo el cual debemos comprender todos los semas que involucran la "acumulatividad", la riqueza, lo mucho: el poder es en definitiva el lexema que expresa este contexto, esta especificación del sentido de todo aquello que involucra la cantidad. Pero, si bien esto está todavía en el plano de lo superficial, en el plano lexemático, diremos que a nivel profundo, de lo que se trata en los semas de acumulación es de la fuerza. Es pues, el clasema /fuerza/ el que

nos permite ver cómo los semas /mucho/ + /cantidad/ + /gran/ adquieren un sentido pleno en el marco de la filosofía de Nietzsche.

El sentido del superhombre en su estructura profunda se dice entonces de la fuerza excesiva, de la sobreabundancia de fuerza y de la aptitud a hacer regalos con esa fuerza, de entregar esa fuerza. Ahora, ¿cómo es que se entrega y se da esa fuerza? Esto sólo se puede realizar a través de la creación de nuevos valores, es decir a través de la mayor expresión de la “Voluntad de poder”. Bástenos recordar aquí estas palabras del discurso “De las mil y de la única meta” donde la expresión ‘voluntad de poder’ aparece en el *Zarathustra* por primera vez:

Ningún poder mayor ha encontrado Zarathustra en la tierra que las palabras bueno y malvado.

Ningún pueblo podría vivir sin antes realizar valoraciones; mas si quiere conservarse, no le es lícito valorar como valora el vecino.

(...) Una tabla de valores suspendida sobre cada pueblo. Mira es la tabla de sus superaciones, mira es la voz de su voluntad de poder.

(...) Lo que hace que él [el pueblo] domine y venza y brille, para horror y envidia de su vecino: eso es para él lo elevado, lo primero, la medida, el sentido de todas las cosas.

Entonces, debemos entender el término ‘poder’, sobre todo cuando viene bajo la forma ‘voluntad de poder’, como la facultad que engloba la tendencia a acumular fuerzas en el sentido del superhombre. Como vimos en nuestro cuadro semiótico de la abundancia, la riqueza, lo mucho, lo que excede los límites forma parte del polo sobre el que se da la forma positiva del eje semántico de la “acumulatividad”, cuyo sentido entendemos plenamente ahora es la “acumulatividad” de las fuerzas lo que hace al sentido del superhombre pues en esa acumulación de fuerzas se dice la voluntad de poder como aptitud para crear valores, de someterse a esos valores, de obedecerlos. Veamos entonces en estos juegos de sentido cómo es que se articula la noción de fuerza a la acumulación y de los semas que componen el sentido de aquello que se tiene por sobreabundancia. No quisiéramos que aquí se filtre la posibilidad de ver en estas afirmaciones una suerte de dogmatización del principio que dice que sobreabundancia = acumulación de fuerzas sin más. En efecto, esta dogmática de lo evidente sería inútil teóricamente y contraproducente a nivel del análisis. Si la sobreabundancia implica la acumulación de fuerzas y viceversa, esto nos interesa sólo en la medida en que ésta es la

forma que garantizará la transvaloración de los valores. Sólo a partir de una cantidad suficiente de fuerzas se puede emprender el proyecto de, primero, subvertir, destruir los valores vigentes al mostrar su raigambre genealógica y, segundo, crear valores a partir de nuevos fundamentos. ¿Por qué, en el esquema de Nietzsche, se requiere de una sobreabundancia y de una acumulación de fuerzas para crear nuevos valores? Una vez más esto nos remite al principio que hace que una población o un grupo tenga más fuerza que otro: es en su capacidad de enfrentar las situaciones duras y extremas que las fuerzas pueden pensarse como acumulables. Es en la medida en que se es capaz de hacer frente, de estar a la altura de estas adversidades que las fuerzas pueden irse acumulando, dando lugar a una sobreabundancia de fuerzas. Sólo desde ese momento, el hombre hace girar su mirada y deja de someterse a las viejas imposiciones de la tradición. Sólo a partir de esta toma de conciencia crítica a partir de aquello que realmente le hace bien, de lo que es *su* bien, *su* virtud, el hombre puede ser capaz de comprender el potencial creador de cada juicio que tiene sobre lo real y sobre los acontecimientos.

La voluntad de poder es uno de los conceptos claves de la filosofía de Nietzsche, su aparición en la primera parte del *Zarathustra* es esporádica, pero a nuestro parecer está constantemente presente en los conjuntos figurativos de 'lo rico' pues es en ellos donde radica en profundidad su sentido. La voluntad de poder aparece para nosotros, en esta primera parte, bajo la isotopía semiológica de la acumulatividad y del clasema /fuerza/. Es ahí donde podemos captar su sentido y su relación con lo que nos interesa aquí, el sentido del superhombre. En efecto, la voluntad de poder aparece como la forma a través de la cual la transvaloración de los valores se realiza, es decir es uno de los pasos dentro de la "gran política" que ya vimos en detalle. El superhombre, como sentido, se dice de la nueva tendencia humana hacia lo ligero, lo alto, la riqueza, la abundancia de fuerzas, lo noble, lo terreno, lo corporal, la eliminación de la venganza en la justicia, lo guerrero, el coraje; en fin, el superhombre como sentido hacia el cual hay que dirigirse impone un nuevo sentido a las viejas palabras, a los viejos valores: ese nuevo sentido no es más que lo que llamamos el sentido superhombre. Vimos que para que este sentido se realizara una tarea previa era necesaria: la transvaloración de los valores a través del proyecto de la "gran política". Ahora estamos viendo que en su sentido profundo, el sentido del superhombre involucra también una tendencia, un ir hacia, una acumulación de fuerzas, una sobreabundancia de la fuerza, de tal forma que la fuerza sobrante, fuerza superflua, pueda ser aplicada en la creación de valores: es ésta la expresión de la voluntad de poder.

La voluntad de poder aparece, por tanto, como el principio, la base, la forma que hace necesaria o realiza efectivamente la creación de los nuevos valores²⁷.

¿Qué debemos entender entonces por voluntad de poder? Para nosotros, se trata de ver en ella la apuesta que realiza Nietzsche para que los nuevos valores en un futuro sean creados. Es decir, la perspectiva bajo la cual se van a ir formulando las nuevas valoraciones si pensamos que la vida no es una simple voluntad de vivir como quería Schopenhauer sino una voluntad por expandir su propio poder, su potencia, sus fuerzas, sus virtudes. Entonces, los criterios de evaluación de las acciones, las personas, las cosas ya no serán los mismos que los del bien y el mal de la moral de los esclavos. Si todo es visto desde el ángulo de la voluntad de poder, si cada caída de una hoja es pensada como el sacrificio supremo hacia formas mayores de poder, de potencia, de afirmación de sí, de confianza en sí, de plenitud en el sentimiento de sí, los valores no pueden seguir siendo los mismos. Son los nuevos valores que deben irse verificando en el sentido del superhombre los que vendrán a reemplazar a los antiguos, valores pensados, creados a partir de la necesidad de pensar la vida como voluntad de poder.

Algunos comentaristas han reprochado a Nietzsche esa repentina necesidad de buscar un fundamento para todas las cosas, de terminar construyendo un sistema, en fin, de dogmatizar un poco ese pensamiento que tiene sus raíces en las más duras críticas contra el espíritu dogmático²⁸. Pero, para nosotros no hay lugar a esos reproches pues la voluntad de poder, si bien aparece en algunos textos clásicos como el ser mismo de la vida, es más acertado decir que se trata del medio a través del cual una transvaloración de todos los valores es pensable. Por eso nos parece que Nietzsche había buscado tanto explicitarla pues si se la entendía en toda su fuerza racional, en toda su potencia como argumento, sólo entonces a lo mejor la transvaloración sería posible. Sólo así la gran política sería pensable, dentro del marco interpretativo de la voluntad de poder. Si todo es voluntad de poder, entonces hay que ver cómo es que esa voluntad de poder se expresa en el hombre, y si es que se expresa a través de la aparición de los individuos de excepción, entonces, la política debería ocuparse de garantizar la conservación y reproducción de esos individuos. La voluntad de poder es ese punto

²⁷ En el *Zarathustra*, el proyecto de la transvaloración de los valores no se formula como tal, todavía aparece como creación de valores. En verdad, ambos proyectos o ideas, no se pueden pensar separados: la creación de nuevos valores prepara la posibilidad de transvaluar los viejos valores.

²⁸ Ver sobre todo los comentarios de Slöterdijk en *El pensador en escena: el materialismo de Nietzsche*, y los de Vattimo en *Introducción a Nietzsche*. A nuestro parecer este tipo de reproches tienen su origen en el trabajo interpretativo de Heidegger sobre Nietzsche, pues al postular que Nietzsche es el último pensador en la tradición metafísica y decir que la voluntad de poder es para él el ser del ente en cuanto tal, no hace más que dar a pensar en una efectiva dogmatización metafísica del pensamiento de Nietzsche.

de vista bajo el cual, esa perspectiva desde la cual el cambio de valores se realiza. Es a esa perspectiva a la que apuesta Nietzsche para que se creen los nuevos valores, pero ésta es la perspectiva desde la cual él ve las cosas, perspectiva que además no es tan difícil de comprender. En verdad, la vida parece ser la expresión de la voluntad de poder. Pero aquí tenemos que insistir en un texto clave de los fragmentos póstumos de junio – julio de 1885:

¿Y sabéis vosotros bien qué es “el mundo” para mí? ¿Queréis que os lo muestre en mi espejo? Este mundo: un monstruo de fuerza, sin comienzo y sin fin; una suma fija de fuerza, dura como el bronce, que no aumenta ni disminuye, que no se agota sino se transforma, cuya totalidad es una magnitud invariable, una economía donde no hay ni gastos ni pérdidas, pero tampoco crecimiento ni beneficios; encerrado en la “nada” que es su límite, sin nada flotante, sin desperdicio, sin nada que se extienda infinitamente, pero incrustado como una forma definida dentro de un espacio definido y no dentro de un espacio que contendría “vacío”; una fuerza por doquier presente, una y múltiple como un juego de fuerzas y de ondas de fuerzas, acumulándose sobre un punto si disminuyen en otro; un mar de fuerzas en tormenta y un flujo perpetuo, eternamente en trance de cambiar, eternamente en trance de refluir, con gigantescos años de regreso regular, un flujo y un reflujos de sus formas, yendo de las más simples a las más complejas, de las más calmadas, más fijas, más frías a las más ardientes, más violentas, más contradictorias, para volver enseguida de la multiplicidad a la simplicidad, del juego de contrastes a la necesidad de armonía, afirmando su ser en esta regularidad de ciclos y de años, glorificándose en la santidad de aquello que debe eternamente regresar, como un devenir que no conoce saciedad, ni asco, ni cansancio(...) –*¡Este mundo, es el mundo de la voluntad de poder – y ningún otro! ¡Y vosotros mismos, sois también esta voluntad de poder – y nada más! (XI, 38[12])*²⁹

Más allá de toda la fuerza que tiene el fragmento para explicitar cómo se concibe el mundo de la voluntad de poder, nosotros quisiéramos subrayar el hecho de que Nietzsche dice tanto “para mí” como “mi espejo”: por lo que podemos pensar que en última instancia la voluntad de poder debe ser

²⁹ Este fragmento se encuentra en la serie de manuscritos Mp XVI 1a, 2a. Mp XV 2b, bajo el número [12]. En la edición de Colli y Montinari que utilizamos, esa serie de manuscritos está reagrupada bajo el número 38 y por tanto aparece como 38[12]. El énfasis es de Nietzsche.

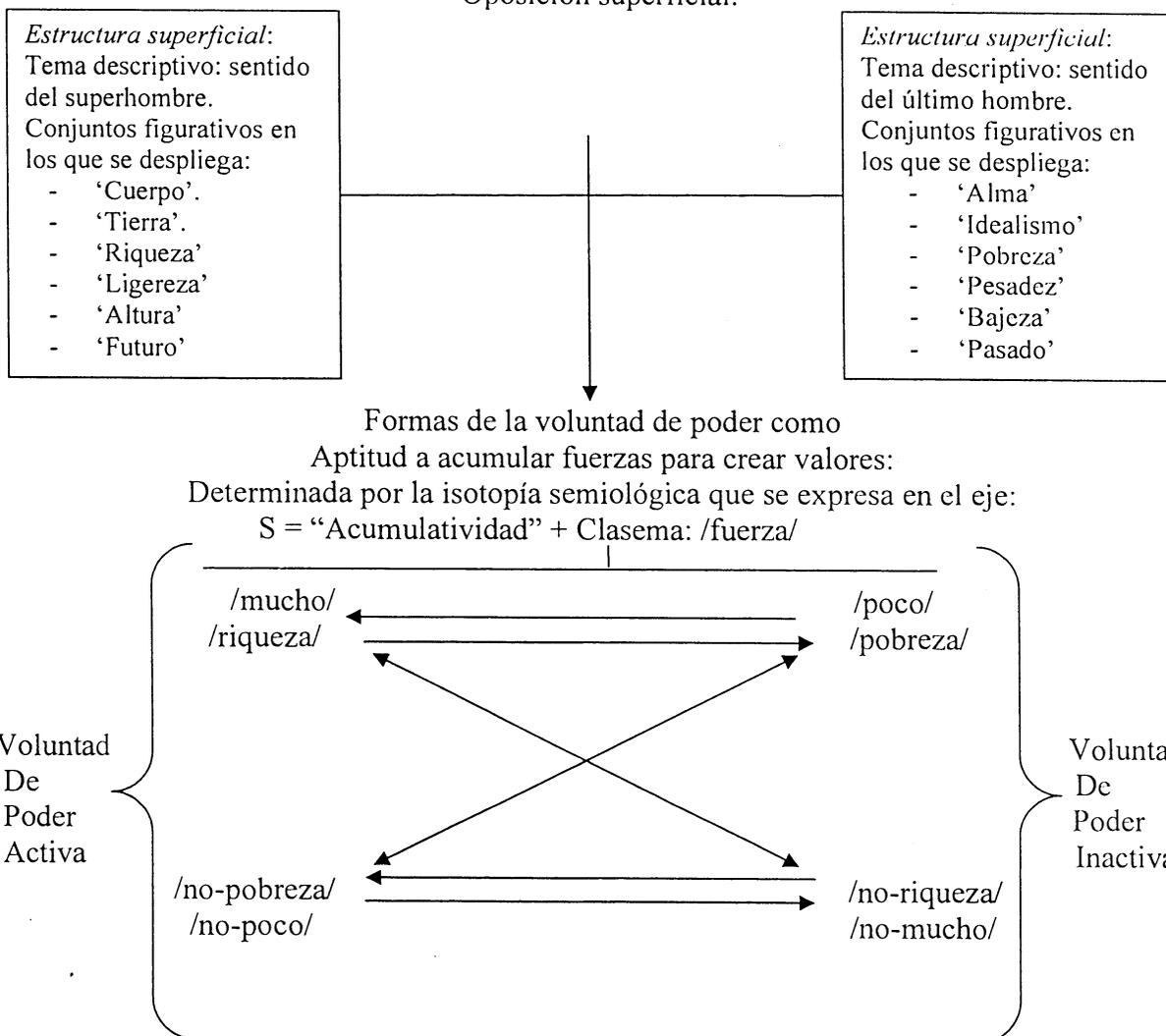
concebida como una perspectiva bajo la cual uno puede ver el mundo, perspectiva que hace que el mundo se vea como tan bien lo describe este fragmento. Por cierto, el fragmento dispone de una variante, y en ella encontramos ese mismo matiz que indica que se trata del mundo *de* Nietzsche, *según* Nietzsche y lo pone en énfasis: “este mundo *mío* – ¿quién posee la suficiente claridad para mirarlo sin desear estar ciego?”. Se puede pensar, entonces, que la voluntad de poder tiene la función de subvertir la perspectiva reinante y permitir que la transvaloración de los valores proceda: si todo es concebido como la búsqueda de una mayor afirmación, confianza, potencia, fuerza, dominio de sí mismo, cualquier forma degenerativa de vida, cualquier forma de resignación, de desinterés, de abstención de hacer violencia, de renuncia, será forma de vida decadente, que quiere la potencia, pero al costo de desaparecer ella misma. Pero eso no es signo de un deterioro en la voluntad de poder, al contrario, muestra por un lado que siempre hay una voluntad, “aunque esa voluntad sea una voluntad de nada” y, por otro lado, que la potencia puede realizarse en una abdicación de la fuerza por otro tipo de ideal que supone la existencia de fuerzas en otro mundo, un mundo ultraterreno, un mundo que está en el más allá. Como la paradoja schopenhaueriana muestra, no se puede concebir la voluntad de poder como deseo de poder, ni como voluntad de dominación; así como Schopenhauer se equivocaba al imaginar que un ser vivo desea la vida, cosa que Nietzsche niega diciendo que algo no puede desear lo que ya es. De manera similar no podemos pensar que la voluntad de poder sea un deseo de poder, pues si todo lo que está vivo es de por sí voluntad de poder, por tanto expresión de la potencia en cuanto busca expandirse, no puede ser que aquello que es potencia, es poder, desee aquello que ya es.³⁰

5.- Conclusión.

Para concluir nuestra pesquisa semiótica sobre el término ‘superhombre’, tratemos de hacer un último cuadrado semiótico y de resumirlo con algunas explicaciones que nos permitan dar cuenta de las cosas que fuimos viendo a lo largo de este capítulo.

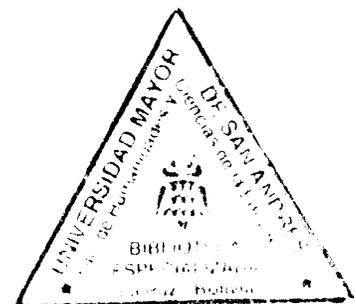
³⁰ A propósito de la denuncia y crítica de este error, ver en *Zarathustra*, “De la superación de sí mismo”: “No ha dado ciertamente en el blanco de la verdad quien disparó hacia ella la frase ‘voluntad de existir’: ¡esa voluntad – no existe! Pues: lo que no es, eso no puede querer; mas lo que está en la existencia, ¡cómo podría seguir queriendo la existencia! Sólo donde hay vida hay también voluntad: pero no voluntad de vida sino -así te lo enseño yo- ¡voluntad de poder!”

Versus.
Oposición superficial.



Vemos cómo el cuadrado semiótico completo nos permite dar cuenta aquí de lo que implica el superhombre como sentido por oposición al sentido que implica el último hombre. Tenemos por un lado, la tensión que arrastra el tipo humano hacia las formas sobrehumanas de sentido marcadas por los conjuntos de la Tierra, el Cuerpo, la Riqueza, etcétera; por el otro, tenemos la tensión que arrastra el tipo humano hacia formas humanas, demasiado humanas, que permanecen dentro del sentido del último hombre y ahí se quieren perpetuar, sentido que se dice en los conjuntos del Idealismo, el Alma, la Pobreza, etcétera. Esta oposición superficial obedece a una razón semiológica profunda que se dice en la isotopía de la "acumulatividad". Esta "acumulatividad" se

dice del nivel de fuerza al que se puede llegar, dando así los polos opuestos de /mucho/ y /poco/, de /riqueza/ y /pobreza/ como formas extremas de la posibilidad de acumular fuerzas. En el caso de una acumulación rica en fuerzas, de la acumulación que se dice de lo mucho, de la abundancia, sobreabundancia, la voluntad de poder se califica como activa, capaz de utilizar la fuerza que sobra, sobreabunda, pasa los límites para crear nuevos valores. En el caso, de una acumulación pobre de fuerzas, en la que la acumulación se dice de lo poco, de la mezquindad, de la falta, la voluntad de poder se califica como inactiva. Ahora bien, hay que ver que el cuadrado condiga con las conclusiones que fuimos sacando a lo largo del capítulo: se debe entender que el superhombre aparece como sentido más que como el individuo esperado que llegará al estilo de un Mesías. Es sintomático que la “*gran política*” se vincule con la necesidad de pensar a los individuos superiores, a los grandes individuos, los individuos soberanos como fines esporádicos de la organización social, pero la aparición de estos individuos no debe ser pensada como la aparición del superhombre, el superhombre es más el sentido hacia el cual deben tender los valores humanos para llegar al individuo superior y conservarlo. Para realizar este cambio de sentido hacia una valoración distinta que ponga por encima la vida ascendente y afirmativa, se requiere de una perspectiva tal que permita entender la vida como proceso en el cual se tiende hacia una expansión de las formas que mayormente se afirman: mientras más plenamente se diga una cosa más conforme a ese tipo de vida estará y por tanto mayor fuerza será vertida por ella a lo que la rodea. La fuerza, en el caso de las formas de vida que se dicen en plenitud, es lo que abunda y es lo que permite que esas formas de vida sean plenas: la perspectiva que nos hace posible ver las cosas en esta forma es la voluntad de poder, el mundo de la voluntad de poder, el mundo que Nietzsche llama *su mundo*, el mundo en *su* espejo. Es necesario adquirir esa perspectiva para poder convencerse de la necesidad de instaurar el sentido que tiende hacia el superhombre y para ver que es la acumulación abundante de fuerzas la que permite realizar el viraje de la perspectiva: la voluntad de poder se dice de la sobreabundancia de fuerzas, y la voluntad de poder como punto de vista del mundo postula el sentido del superhombre como nueva valoración, como sentido nuevo de la tierra.



Capítulo 3:
Zarathustra como personaje conceptual y
Sus discursos como máquina rizomática.

*"¡Ahora me voy solo, discípulos míos!
¡También vosotros os vais ahora solos!
Así lo quiero yo. En verdad, éste es mi consejo:
¡Alejaos de mí y guardaos de Zarathustra!
Y aun mejor: ¡Avergonzaos de él!
Tal vez os haya engañado."*

1.- Idea de una lectura rizomática.

Antes de introducirnos en las explicaciones de las nociones que Deleuze y Guattari nos proporcionan para analizar una obra literaria, es pertinente hacer una digresión para explicar el pasaje de dos lecturas netamente estructuralistas a una lectura que podríamos designar de "post-estructuralista". En efecto, que en este trabajo no nos limitemos a una lectura estructuralista e intentemos ir un poco más allá de ella; que, como dijimos en nuestra introducción, pensemos en "abrir" la lectura, y que además esa apertura la hagamos con las teorías sobre literatura que pertenecen a Deleuze y Guattari, tiene una razón, razón que es suficiente aunque no es exhaustiva. La razón de esta decisión –pues en el fondo es una decisión–, se encuentra en las relaciones entre las teorías de Deleuze y Guattari con el estructuralismo. De hecho, es por una razón que el pensamiento de Deleuze y Guattari y el de Jaques Derrida son llamados "post-estructuralistas". Un pensamiento, una corriente de pensamiento que se construye con respecto a otra, está evidentemente en relación estrecha con la corriente de pensamiento a la que remite: en nuestro caso se trata del pensamiento post-estructuralista y su relación estrecha con el estructuralismo. Un problema surge, sin embargo, apenas tomamos en consideración estas corrientes de pensamiento que parten del estructuralismo para llegar a otra cosa; y es que en el caso específico de Deleuze y Derrida nos encontramos con obras que además de post-estructuralistas han sido calificadas y pensadas como neo-nietzscheanas o post-nietzscheanas. Esto es un problema en la medida en que en este trabajo nos propusimos ocuparnos de un texto de Nietzsche con algunas herramientas de la teoría literaria; resulta, empero, que una de esas herramientas está profundamente influenciada por la filosofía de Nietzsche. Es por esta razón que dijimos que en esta parte trataríamos de ver no sólo cómo las ideas de Deleuze y Guattari sobre la literatura se pueden aplicar a la primera parte del *Zarathustra*, sino que además

mostraremos cómo existe una confluencia entre el pensamiento de Nietzsche y algunas propuestas de la teoría de Deleuze y Guattari en lo que toca específicamente a la literatura.

Lo que nos interesa ahora y en toda esta parte es poner en relación el esfuerzo de rigor que pusimos en las dos partes anteriores con la posibilidad de integrar esa lectura en un marco más amplio que incluya no sólo el resto de la obra de Nietzsche sino además algunas tendencias en la teoría literaria actual. El rizoma y la idea de una literatura menor, tienen un interés al momento de hacer la lectura de alguna obra literaria, y, a la vez, tienen un interés pues muestran también la medida en que las lecturas de Nietzsche forjaron su camino en el ámbito de la teorización sobre las artes y la estética. Esa teorización se refleja en las ideas de Deleuze y Guattari. Pero no nos desviemos del asunto que pensábamos aclarar: se trata en concreto de las relaciones entre el estructuralismo y las teorías de Deleuze y Guattari, pero también de la continuidad y articulación entre las lecturas estructuralistas que ya hicimos y lo que sigue. Uno de los aspectos primordiales que no debemos dejar de tomar en cuenta es la continuidad histórica y de problemática que existe entre el estructuralismo y las elaboraciones post-estructurales. Por un lado, podemos decir que, históricamente, tanto Derrida como Deleuze y Guattari se interesaron en los desarrollos del estructuralismo y que absorbieron de sus virtudes y sus vicios. Por otro lado, la problemática que recorre el esfuerzo estructuralista y el esfuerzo post-estructural obedecen a una dirección muy similar. Comencemos por lo primero: toda la primera obra de Deleuze (*Lógica del sentido* y *Diferencia y repetición*) tiene una fuerte raigambre estructuralista. Sin exagerar, podemos decir que sus investigaciones se enmarcaban en el proyecto de sistematizar los esfuerzos que los diversos estructuralistas realizaban cada uno en su área. En otras palabras, Deleuze estaba tratando de mostrar los grandes puntos comunes que hacían a la reflexión de los distintos estructuralistas (Althusser, Levi-Strauss, Foucault, Jakobson, Barthes, Lacan, Sollers, etc.) y de sistematizar esas coincidencias en un solo complejo teórico. Ya en 1967 Deleuze escribía un largo artículo bajo el título “¿En que se reconoce el estructuralismo?” (a propósito, cf. nuestra nota 31) en el que trataba de dar cuenta de esta problemática. Su encuentro con Guattari en el verano de 1969 marcará una ruptura en este sentido. Sólo a partir de este momento podemos pensar las elaboraciones post-estructuralistas que más tarde aparecerán en los dos tomos de *Capitalismo y esquizofrenia*.

Es en este sentido que podemos afirmar que Deleuze tenía una comprensión profunda, casi sistemática de los desarrollos realizados por los estructuralistas. Y es así que la teorización que construye junto a Guattari está históricamente encauzada con lo que el estructuralismo había

establecido y precisamente en el sentido de una ruptura. Esa ruptura pasará por el rechazo deliberado del modelo arborescente que supone el estructuralismo, es decir, en lo que nos concierne, la oposición meramente binaria que hace el estructuralismo en sus análisis. Deleuze y Guattari introducen el concepto de rizoma y el concepto de devenir para mostrar cómo las escisiones binarias resultan forzadas cuando se utilizan herramientas conceptuales distintas. En efecto, resulta más acertado comprender el deslizamiento de sentidos que provoca Zarathustra desde el punto de vista de un devenir que le ocurre al personaje conceptual Zarathustra. Es en las aventuras del personaje conceptual Zarathustra que ocurren los desplazamientos de sentido. Pero no olvidemos que a pesar de la ruptura que Deleuze y Guattari desean introducir en las herramientas y el método que el estructuralismo utiliza, la problemática o el sentido de la problemática que ellos tratan es muy parecida a la del estructuralismo. Se trata en definitiva de eludir el esquema interpretativo. O si se quiere, de escapar del círculo hermenéutico. Aquello en contra de lo cual el estructuralismo se sublevó, se erigió, fue la excesiva subjetivización del trabajo que se realizaba al momento de abordar cualquier tipo de lenguaje. El estructuralismo fue el postulado de un rigor que fuese propicio para abordar temas de las ciencias humanas sin caer en los ámbitos de la emoción, de la identificación, de la psicología, de la contemplación desinteresada de la belleza y de los efectos que la grandeza de una obra tiene en una interioridad que no es accesible sino por simples aproximaciones. En síntesis, el estructuralismo quería deshacerse de toda lectura que remitiera a una trascendencia de la interioridad: se tratara de la interioridad del autor (y en ese caso la interpretación tendría que ver con sus intenciones) o de la interioridad del receptor (y en ese caso la interpretación tendría que ver con lo que hace el lector de su lectura). Para ello, requería de un método riguroso, método que encontró en la lingüística. Deleuze y Guattari se encuentran en esa misma línea de combate: ellos también buscan deshacerse del modelo interpretativo y establecer formas rigurosas que no remitan a la interioridad de ninguno de los sujetos que intervienen en el trabajo. Ésta era la apuesta que se ponía en juego en la disolución del sujeto y en la eliminación del postulado de la transparencia de la conciencia para el propio sujeto. Es precisamente sobre la base de este postulado que el modelo interpretativo puede funcionar ya que siempre suponemos que, o bien la conciencia que el autor tenía de sus intenciones era transparente y por eso la pudo expresar en el texto, o bien que el lector comprende de forma transparente los contenidos que el texto despliega porque los tiene en su conciencia.

Si este trabajo se enmarca en una lectura de un texto en su inmanencia, esa lectura, en cuanto regida por un método, trata de atenerse a las determinaciones de dicho método en esta medida: la idea de una lectura rizomática es el tercer momento del método, y por lo tanto no renuncia a todos sus presupuestos. El concepto de “literatura menor” es también una herramienta de análisis estético (y político) que supone una consideración del texto en cuanto tal, sin recurrir al anecdotario de su autor. La rizomática nos permitirá en cierta medida renunciar a los esquematismos binarios del estructuralismo para abrirnos a otras determinaciones que pueden contribuir al análisis de la primera parte del *Zarathustra*. Pero para ello, debemos concentrarnos un momento en la elaboración teórica de Deleuze y Guattari, para comprender algunos de sus conceptos como herramientas propicias para el abordaje de un texto tanto filosófico como narrativo y poético.

Al comenzar su libro sobre Kafka (Deleuze y Guattari, 1978: p.11), Deleuze y Guattari se preguntan cómo entrar en la obra del autor; dicen que tiene múltiples entradas, puertas, salidas, recovecos, pasillos, callejones que nos hacen pensarla como una madriguera. Así, la forma de internarse en el análisis de una obra literaria como la de Kafka es, para ellos, la forma rizomática que no funda su relación con el texto en un tema central o venido de otra teoría –como el psicoanálisis–, sino que se pone en contacto con él como si entrara en un laberinto sin ningún hilo que ayude a salir de él. Deleuze y Guattari tienen la convicción de que la mejor forma de entender una obra es limitando cualquier tipo de intromisión o determinación externa o trascendente. Cualquier conclusión que podamos sacar sobre una obra, sobre un texto, nos debe venir del ámbito mismo donde esa obra se construye, en un plano de inmanencia que le es propio y sobre el cual despliega sus personajes, figuras, perceptos y afectos. Este tipo de entrada rizomática permite ver cómo el texto funciona como una máquina que está conectándose y desconectándose constantemente, haciendo proliferar sus conexiones, multiplicando las posibilidades de su lectura en cuanto cada una de esas conexiones supone ya de por sí una entrada posible. Pero tal lectura no sólo abre el texto a un afuera que lo atraviesa constantemente sino que también permite entender el texto como máquina en su funcionamiento interno, es decir, en las conexiones que hace al interior de su composición misma. Cómo, por ejemplo, el pasaje de un escenario a otro en la narración obedece a una concepción continua del espacio, indeterminada, o más bien a un espacio segmentarizado, estriado por una instancia de poder; cómo un cambio de capítulo, de sección, puede vincularse a un proceso de desterritorialización de la escritura misma; cómo el cambio en el estilo, la innovación de

la forma, pueden corresponder a multiplicidades en vías de devenir distintos, devenir-otros de la misma disposición enunciativa.

El interés que para nosotros supone este tipo de análisis es por lo menos triple. Por un lado, utilizaremos la idea de los personajes conceptuales que se desarrolla en *¿Qué es la filosofía?* para analizar el estatuto del personaje Zarathustra sobre todo en esta primera parte de la obra pero también tratando de considerar su papel en el resto de la filosofía de Nietzsche. Por otro lado, ver cómo es que la primera parte del *Zarathustra*, considerando los elementos que descubrimos con los dos métodos de análisis anteriores, se conecta con el resto del *Zarathustra*, el resto de la obra de Nietzsche. Es decir que a partir de esta lectura, y a manera de acercarnos a la conclusión, trataremos de abrir el texto de esta primera parte del *Zarathustra*, desde él mismo, hacia otras articulaciones posibles, viendo también cómo funciona como máquina de enunciación. Por último, intentaremos comprender las relaciones que se establecen entre la filosofía de Nietzsche tal como se expresa en esa parte del texto y la elaboración teórica que hacen Deleuze y Guattari sobre el estilo y el lenguaje para llegar a formar el concepto de “literatura menor”. La idea misma de una “literatura menor” está en estrecha relación con lo que Nietzsche consideraba una de las principales características de su estilo y que se refleja en el subtítulo del *Zarathustra* (subtítulo que ya estaba incluido en la edición de la primera parte). En efecto, cuando Nietzsche afirma que sus libros son para los menos³¹, que sus textos deben ser rumiados antes de poder ser comprendidos³², en fin, que tomará todavía dos siglos para que sea comprendido, lo que está haciendo es postular una selectividad en su escritura. El criterio de selección de Nietzsche es el de una suerte de actitud aristocrática, es decir que postula a los “espíritus libres” que vendrán como sus futuros lectores. Esta selectividad de la escritura, que tiene mucho que ver con la idea de que el estilo es una manifestación directa del cuerpo, de un estado afectivo interior³³ que se comunica de forma casi perfecta, esta selectividad de la escritura, nos parece, tiene un eco en la idea que Deleuze y Guattari construyen bajo la designación de ‘literatura menor’. Es, en efecto, este tipo de literatura la que a partir de una transformación minoritaria del lenguaje mayoritario, de la creación de un lenguaje dentro de la lengua oficial que podemos comprender algunos rasgos de los postulados selectivos de los escritos de Nietzsche y de

³¹ “Este libro pertenece a los menos.” *Ac*, “Prólogo”, § 1.

³² *GM*, “Prólogo”, § 8.

³³ Cf. *EH*, “¿Por qué escribo tan buenos libros?”, § 4: “Comunicar un estado, una tensión interna de *pathos*, por medio de signos, incluido el *tempo* [ritmo] de esos signos, tal es el sentido de todo estilo; y teniendo en cuenta que la multiplicidad de los estados interiores es en mí extraordinaria, hay en mí muchas posibilidades del estilo, el más diverso arte del estilo de que un hombre ha dispuesto nunca.”

sus esfuerzos por crear un lenguaje propio, un lenguaje ligero dentro de la pesadez del alemán con el que usualmente se escribe filosofía (lengua mayoritaria).

Pero antes de ver cómo es que el personaje Zarathustra juega el papel de personaje conceptual en la filosofía de Nietzsche, tratemos de aclarar un poco más la idea de una lectura rizomática y del texto como máquina que hace proliferar y se conecta constantemente con otros rizomas. La idea del rizoma es aplicable a muchos campos de investigación y se puede pensar como un cambio en la perspectiva misma, en la forma de concebir toda relación. Lo que importa en la concepción del rizoma, ya sea del saber, como del texto, pero también del funcionamiento de distintos aparatos culturales, es que ya no existe una sujeción absoluta a una determinación que los sobrepase y a la que se sometan perennemente: la versión arborescente de la organización epistemológica de los saberes es anulada por una que postula la producción de conexiones constantes e incidentales entre distintas máquinas productoras. Pero, ¿productoras de qué?

Esto nos lleva a hacer una revisión general de las ideas expuestas sobre el inconsciente en *El Anti-Edipo* (1972) donde se postula por primera vez la concepción maquinica del inconsciente y el carácter netamente productivo del deseo. Es a partir de esta obra -la primera co-escrita por Deleuze y Guattari- que podemos entender cómo se va generando poco a poco la idea del rizoma como forma privilegiada para concebir las relaciones epistemológicas y las producciones de sentido; todo, como dijimos, a partir de una nueva concepción del inconsciente y más profundamente del deseo. Las ideas de Deleuze y Guattari formuladas en esta obra se levantan en contra de al menos tres formas institucionales en las que el deseo se ve atrapado, constreñido, abatido: 1) la idea de que el deseo está precedido y producido por una falta, por la ausencia del objeto del deseo, por la carencia de aquello que se desea; siendo la última forma de aparición de este tipo de pensamiento la formulación de la teoría libidinal freudo-lacanianana; 2) la idea de que el inconsciente funciona como un teatro, como una representación escénica, como un aparato que produce fantasmas a partir de la ausencia originaria que hace que el deseo sea infinito pero infinito en cuanto a su carencia; 3) la idea de que hay una preeminencia del aspecto signifiante en la formación de la carencia del deseo, es decir que la relación entre significantes es la que introduce las apariciones del sentido, haciendo así que la incompletud sea la marca no sólo del deseo y de la estructura del inconsciente, sino de la estructura de la significación misma. Podemos decir que la lucha profunda que sostienen Deleuze y Guattari es tanto contra las reducciones simplistas como contra las sobredeterminaciones que remiten lo que es producción a algo que es carencia, ausencia, imposibilidad. Las relaciones con el

pensamiento de Nietzsche son evidentes: no sólo el hecho de que Deleuze haya sido un comentarista de los más importantes, de la obra filosófica de Nietzsche, sino que al momento de hacer su propia obra, de crear sus propios conceptos, Deleuze está prolongando la lucha que Nietzsche había instaurado contra el idealismo. Recordemos que para Nietzsche, como vimos en el capítulo anterior, uno de los males mayores de la victoria de la moral de esclavos es la postulación inmediata de un mundo otro en el cual se realiza la felicidad, donde se da la verdadera vida, donde los débiles saborean su última venganza. Es a partir de esa extrapolación de la producción de valores contrarios a la vida ascendente, que la moral de los débiles se fabrica un mundo ideal, mundo que se opone a éste y que calumnia desde su supuesta superioridad la vida: desprecio de los dos nuevos valores fundamentales del sentido del superhombre, el cuerpo y la tierra.

Pues bien, para Deleuze y Guattari la vieja historia del idealismo es también la historia de la condenación desgraciada del deseo: desde el discurso que Sócrates sostiene sobre el amor hasta la concepción kantiana del deseo como creación de fantasmas e imaginarios. (Deleuze y Guattari, 1972: pp. 66-80). Es a partir de la denuncia de que en este mundo no existe el objeto de satisfacción para el deseo, que también aquí se postula de forma idealista la existencia de un mundo trascendente que determina esa imposibilidad: llámese ésta 'Edipo', o 'castración', o 'soberanía del significante', u 'objeto *a*'. Es en esa voluntad de referir a una ausencia, a una falta (*manque*), para comprender el funcionamiento del deseo, que se hace de él un agente productor de fantasmas, de irrealdad, de imaginario. En cualquier caso, el camino hacia la postulación de otro mundo, el mundo que inaugura la fractura o fisura del vacío del deseo, está dado por la concepción misma de la significación como estructura, de la primacía del significante y la ausencia, al momento de dar con el sentido, de aquello que supuestamente se representa en el inconsciente. Por eso, la lucha se sostiene en contra de la determinación del deseo como carencia, de la representación del inconsciente como teatro y del valor del significante en el momento de la aparición de la significación. Son los tres motores que van a hacer que el deseo se desplome sobre las determinaciones más cerradas, como la triangulación edípica. A partir de esta crítica a la postura psicoanalítica, Deleuze y Guattari van a tratar de crear una concepción propia del deseo, del inconsciente y de la significación intentando, en la medida de lo posible, no caer en las reducciones y errores que ya vimos, en las formas que de una manera u otra llevan al postulado de un mundo ideal, de un lugar idealizado donde la verdad se da, de un más allá trascendente por lo cual este aquí no está completo. A partir de entonces, el deseo va a ser concebido como producción, como plus-

valía, como exceso que crea realidad, que tiene su desboque productivo en lo real y no a nivel simbólico o imaginario. A partir de esta renuncia a concebir el deseo como carencia, se pasa a una concepción del inconsciente como fábrica hecha de máquinas, fábrica en términos concretos, no metafóricos; fábrica industrial productora de deseo, de flujos que conectan las máquinas entre sí. En cuanto a la teoría semiótica que permita salir del esquema del predominio del significante, Deleuze y Guattari van a recurrir a la concepción del signo de Hjelmslev que ya no lo define como significante/significado sino como contenido y expresión.

Lo que nos importa ver aquí es cómo se llega a la concepción rizomática de los saberes en general y a la posibilidad de una lectura rizomática en particular. Sabemos hasta el momento de los tres componentes que van formando la teoría de Deleuze y Guattari: a nivel del deseo, el pensamiento de que el deseo es productor de realidad; a nivel del inconsciente la idea del inconsciente como máquina conectándose y desconectándose constantemente; a nivel de los signos la renuncia a la visión del significante y el significado por la adopción de los conceptos de contenido y expresión. Ahora bien, no vamos a meternos con las relaciones que establecen Deleuze y Guattari entre la triangulación psicoanalítica del deseo a papá-mamá-yo y la triangulación de la carencia que instaura el capitalismo falta-oferta-demanda: el análisis socio-político ligado al análisis del funcionamiento inconsciente no nos interesa por el momento más que para decir que toda carga pulsional y libidinal del inconsciente, es decir toda carga de deseo está constituida por un factor político inherente e inalienable. Esto quiere decir que el deseo en cuanto producción de la realidad está vinculado a una producción política y que el inconsciente en cuanto máquina productora de deseo está siempre cargada, investida por determinaciones sociales o de poder. El inconsciente no está territorializado sobre el eje familiar sino sobre todo un compuesto social, histórico, político y económico que no es reductible a la simple triangulación edípica. Aquí es donde aparece la idea clave de que el inconsciente, al ser maquínico y no representativo o teatral y al estar determinado no sólo por cargas familiares sino socio-histórico-políticas, está conectado a una infinidad de líneas que lo atraviesan y lo hacen funcionar según distintas disposiciones. En este sentido, como máquina que es, el inconsciente aparece conectado a multiplicidades que van a atravesarlo de tal forma que se disponga en devenires distintos a través de líneas de fuga que lo desterritorializan y lo sacan de sus referencias tradicionales. Entonces, si la máquina depende de las conexiones que establece con otras máquinas, si de hecho ésa es su definición más elemental, entonces el inconsciente considerado como máquina así como el deseo pensado como maquínico se tornan en formas conectivas por

excelencia: el inconsciente se conecta a máquinas históricas, sociales, políticas, económicas, geográficas, raciales que escapan al simple terruño de lo familiar. Surge así la idea del dispositivo (*agencement*) que es la consideración del marco complejo en el que se encuentra el deseo al estar conectado siempre con multiplicidades que determinan su producción. El dispositivo es aquello que nos permite ver con exactitud de qué se compone el deseo, considerado ya no como algo individual o subjetivo sino más bien como algo social, múltiple, siempre en conexiones con un afuera plural. Las máquinas –y por tanto, también las máquinas deseantes- funcionan a través de emisiones de flujos, flujos que son codificados en una máquina pero que al pasar a otra van a descodificarse para volver a ser codificados; flujos que son cortados por una máquina para ser reiniciados por otras. Cortes y conexiones, ése es el principio de funcionamiento de las máquinas. Los flujos codificados de cierta manera, o bajo cierto código, van a componer las disposiciones de las máquinas (dispositivos) y esos dispositivos serán atravesados por líneas de fuga que desterritorializan y reterritorializan los flujos. Ahora bien, las máquinas se conciben como una contraposición a la estructura, tema dominante en la época en que Deleuze y Guattari escriben *El Anti-Edipo*, es decir que las máquinas, de la misma forma que la estructura en su momento, deben ser capaces de describir el funcionamiento de todo aparato cultural que tenga por fundamento el lenguaje. Recordemos que si el estructuralismo fue capaz de hacer proliferar sus utilizaciones en distintas disciplinas fue en cuanto éstas se podían comparar con el funcionamiento del lenguaje y el estructuralismo era, originalmente, una forma de ver cómo funciona el lenguaje³⁴.

Las conexiones que realizan los flujos a partir de su desterritorialización y reterritorialización constante van a proliferar. Son esas conexiones que al proliferar van a hacer aparecer el rizoma

³⁴ Recordemos aquí que el término ‘máquina’ aparece por primera vez en el sentido que luego se irá desarrollando en las obras de Deleuze y Guattari en un artículo de este último aparecido en la revista *Change*, n. 12, en octubre de 1972, titulado “Máquina y estructura”. Ahí Guattari desarrolla la idea que estamos viendo de la máquina concebida como concepto para reemplazar el de estructura. La obra de Deleuze y Guattari será, en este sentido, el intento por desplazar el estructuralismo e introducir el análisis maquínico. Si bien debemos reconocer este proyecto de desplazamiento de las ideas estructuralistas o del modelo epistémico estructuralista en la obra de Deleuze y Guattari, también debemos recordar que este proyecto debe entenderse como una apertura del modelo estructural hacia nuevos horizontes comprensivos. A este respecto, es bueno tener en mente un artículo que Deleuze escribe para el tomo VIII de la *Histoire de la philosophie* editada por François Châtelet en 1972 que buscaba dar cuenta del estructuralismo y que llevaba como título justamente “¿À quoi reconnaît-on le structuralisme?” (“¿En qué se reconoce el estructuralismo?”). Este artículo está incluido en la recopilación *L’île déserte et autres textes: textes et entretiens 1953-1974* hecha por David Lapoujade, Les Editions de Minuit, 2002. En este artículo se ve el interés que tenía Deleuze por las teorías estructuralistas, así como las incipientes muestras de un desacuerdo con algunas reducciones arbitrarias. En todo caso, esto nos puede ayudar a pensar las ambiguas relaciones de Deleuze y Guattari con el estructuralismo, y también permitimos ver en su crítica la prolongación de un esfuerzo comprensivo: así también en este trabajo, nuestros dos primeros capítulos realizan una lectura estructural para ahora intentar dar cuenta de aquellos elementos que rebasan los postulados estructuralistas.

como modelo epistemológico para reemplazar el modelo arborescente, pero también para descentrar cualquier saber que se afine en una visión ramificada de la organización de su disciplina. Es todo el saber que a través de una primera concepción del inconsciente como máquina y del deseo como maquínico el que se va a ver afectado por la proliferación de las conexiones, de las líneas de fuga, las desterritorializaciones, los planos lisos y estriados, la codificación y la sobrecodificación, la expresión y el contenido. De esta forma podemos concebir cualquier obra literaria, cualquier obra filosófica, cualquier texto científico, poético, narrativo, como máquina que está en constante producción de flujos, flujos de enunciados, flujos discursivos, flujos de sentido que pasan por las variaciones que mencionamos: desterritorialización, reterritorialización, codificación, descodificación, líneas de fuga, líneas de muerte, devenir-animal, devenir-molecular, devenir-menor.

Dejemos por un momento el funcionamiento de las máquinas para abocarnos a la comprensión del funcionamiento semiótico dentro de la concepción de Hjelmslev que retoman Deleuze y Guattari. En verdad, se trata de reemplazar la vieja definición del signo como compuesto de significante y significado para liberarse así del predominio del significante en la composición del sentido. Estas ideas también parten de la crítica radical a la vieja concepción del deseo y, sobre todo, al viraje estructuralista que adquiere la teoría freudiana con la interpretación de Lacan.

Aquí es necesario remitir a dos obras que explotan la concepción hjelmsleviana del signo: *Kafka, para una literatura menor* (1978) y *Mil mesetas* (1980)³⁵. En ambas se desarrolla esta idea de que el signo es más que un simple compuesto entre significante y significado y que más bien se trata de una relación compleja entre componentes de expresión y componentes de contenido. Deleuze y Guattari insisten en pensar estos dos elementos del signo de forma distinta a la saussuriana, como composición de significante y significado, es decir que el elemento expresivo de un signo no es equivalente al significante y que el elemento de contenido de un signo no es equivalente al significado. Tampoco se debe pensar que el contenido tiene que ver con una materia indiferenciada que luego sería formalizada por la expresión produciendo así el sentido. No, en realidad, lo que nos exigen Deleuze y Guattari es pensar por un lado el componente expresivo como relativamente autónomo y obedeciendo a sus propias reglas de formalización de una materia dada y, por otro, el componente del contenido. Si son relativamente autónomos es en cuanto uno no determina

³⁵ Ver, sobre todo, en *Kafka*: “Capítulo 1: Contenido y expresión” y “Capítulo 4: los componentes de la expresión” y en *Mil mesetas*: “4. 20 de noviembre de 1923: postulados de la lingüística” y “5. 587 a. J.C. – 70 d. J.C.: sobre algunos regímenes de signos”.

unívocamente al otro y que sus relaciones no están sujetas a un paralelismo necesario. Todo dispositivo tendría así dos ejes horizontales: un eje de expresión, con su división entre sustancia y forma y un eje de contenido, dividido también entre sustancia y forma. Es en las relaciones heterogéneas y no determinadas que se realiza el sentido, haciendo pasar el contenido a la expresión pero a veces también haciendo que la expresión interfiera en la articulación del contenido. Esta idea de la heterogeneidad del contenido y de la expresión, de su relativa independencia, será reforzada por las ideas del lingüista Labov que también se reclama de la influencia de Hjelmslev. Para Labov, la distinción tradicional que hace la lingüística entre lengua y habla no es suficiente para dar cuenta de las variaciones que se dan en el lenguaje cuando éste es alterado en procesos distintos de los aceptados por la lengua oficial. En lugar de pensar el lenguaje como conjunto constante de reglas que tienden a variar, es decir de pensar el lenguaje como algo homogéneo que dentro de esa homogeneidad encuentra las fórmulas de sus variaciones, haciendo que toda variación esté predeterminada por las supuestas constantes de contenido o de expresión; en lugar de pensar el lenguaje como ese terreno de la reducción fácil, Deleuze y Guattari van a preferir pensarlo como variación continua que escapa a la voluntad de estabilización que la lingüística ha buscado siempre darle para hacerlo un objeto científico.

En la variación, Labov ve un componente por derecho que afecta cada sistema desde adentro, y lo hace escapar o saltar por su potencia propia, prohibiéndole cerrarse sobre sí mismo, homogeneizarse en principio. Y sin duda las variaciones consideradas por Labov son de toda naturaleza, fonéticas, fonológicas, sintácticas, semánticas, estilísticas. (Deleuze & Guattari, 1980: p. 180).

Las líneas de variación son pensadas como virtuales, es decir como reales aunque no actuales. Esto quiere decir que en todo lenguaje hay procesos de variaciones que parten de él mismo y que no pertenecen a un supuesto plano simbólico o imaginario, sino que afectan al lenguaje en su práctica, al nivel de su uso, en el habla. Pero no son actuales en cuanto no siempre están puestos en acto: están como a la espera de aparecer, pero no por eso dejan de ser reales, pues están acechando constantemente al lenguaje hasta que un grupo, un dispositivo colectivo de enunciación o un estilo

de escritura los actualiza³⁶. Es dentro de todo este viraje conceptual que se debe entender la lectura rizomática que practicaremos sobre la primera parte del *Zarathustra*, así como nuestro intento por ver en el personaje Zarathustra un “personaje conceptual” tal como Deleuze y Guattari lo conciben en *¿Qué es la filosofía?*.

2.- ¿Qué es un personaje conceptual?

Los personajes conceptuales de los que hablan Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* dependen de toda la construcción teórica que vimos en el apartado anterior: son, por encima de todo, dispositivos (*agencements*) de enunciación, mediaciones entre el “plano de consistencia” (también llamado ‘plano de inmanencia’ o ‘máquina abstracta’) y la creación de conceptos como actividad propia e inalienable de la filosofía. Pero nos queda por entender qué es esto del “plano de consistencia” o “plano de inmanencia”. Si el deseo debe pensarse como máquina y el inconsciente como fábrica, los flujos como aquello que atraviesa esas máquinas, que las hace funcionar, y las máquinas como cortes y conexiones nuevas de esos flujos, entonces cabe preguntarse de dónde se toman esos flujos, de dónde vienen esas fluctuaciones que son capturadas por las distintas máquinas. El plano de inmanencia como concepto viene a responder a esta interrogante: es el plano o nivel en el que no interviene ninguna determinación, segmentarización, estriado, corte, codificación, en los flujos que lo atraviesan. Puro fluir de flujos indeterminados, sopa caótica en la que no hay distinciones en cuanto no hay todavía criterios de diferencia. Si hay alguna determinación mínima, por oposición al plano caótico -que propiamente es eso, un caos indeterminado-, esa determinación es absolutamente inmanente al plano pues se trata únicamente de los flujos que lo atraviesan y lo componen, la intensidad de esos flujos al atravesar gradientes o umbrales intensos sobre el plano y nada más. En verdad el plano de inmanencia es el mapa mudo, sin referencia alguna, sobre el cual se van a ir constituyendo los estratos, los segmentos, los espacios estriados, en fin las determinaciones maquinales que cortan el flujo libre y organizan, disponen (dispositivos), estratifican la realidad. Se puede pensar que la obra *Mil mesetas* no es más que la explicación a través de estas “mesetas” que la constituyen de cómo se van formando las

³⁶ A propósito de lo actual y lo virtual en Deleuze y Guattari se puede consultar el “Annexe: chapitre 5: l’actuel et le virtuel” en Deleuze & Parnet: *Dialogues*, Champs Flammarion, 1996.

determinaciones en cada nivel de producción, de constitución, de disposición. En todo caso, como ya dijimos, lo que aquí se está diciendo sobre el deseo se debe entender de toda la realidad: el modelo rizomático, la comprensión inmanente del mundo, es aplicable a todo producto humano, es como habíamos visto para la voluntad de poder, una perspectiva que dispone la realidad de cierta manera. En este sentido, al momento de ver cómo funciona la filosofía, qué es lo que produce ella (en vistas de que todo es producción de deseo), cómo lo produce, Deleuze y Guattari van a postular esta su idea de que la producción filosófica, propia, exclusivamente filosófica es la producción de conceptos. Habrá, entonces, que dar una explicación de la forma en la que la filosofía produce esos conceptos con los mismos presupuestos que se utilizan para explicar la producción deseante inconsciente: flujos, líneas de fuga, máquinas, dispositivos.

Es justamente en el plano de inmanencia donde se tiene los conceptos, donde se van a ir articulando, construyendo, disponiendo pero por sí mismo, aquel es el nivel más indeterminado de todos (a pesar de que se puede pensar el plano caótico como más indeterminado, pero a ese nivel de indeterminación ya no se hablaría de un plano sino de un simple y llano caos). El plano de inmanencia es como un recorte sobre el caos, el caos es menos la ausencia de determinaciones (aunque obviamente es también eso) que la velocidad infinita en la cual toda determinación posible se esboza para inmediatamente después desvanecerse. “Los conceptos son los dispositivos (*agencements*) concretos como configuración de una máquina, pero el plano es la máquina abstracta de la cual los dispositivos son las piezas”. (Deleuze y Guattari, 1991: p. 39).

La máquina abstracta, como equivalente del plano de inmanencia, es también lo que en su momento permite trazar las variaciones en el lenguaje que vimos en el apartado anterior, es sobre ella o en ella que se dan las posibilidades de escapar a las determinaciones territorializantes de las máquinas que se engarzan a ella, de los dispositivos que son sus piezas. En lo que respecta a su relación con la filosofía, el plano de inmanencia aparece no como concepto ni como pensamiento, sino como la imagen misma del pensamiento tal como Deleuze y Guattari la entienden. Así como el deseo es maquínico y el inconsciente es fábrica, de igual manera el pensamiento es plano de inmanencia, máquina abstracta, casi totalmente indeterminado. “El plano de inmanencia no es un concepto, ni un pensamiento, ni pensado, ni pensable, sino la imagen misma del pensamiento, la imagen que se da de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento...” (Deleuze y Guattari, 1991: p. 40).

El plano de inmanencia ocupa el lugar del saber intuitivo, pre-filosófico, como condiciones internas que preceden a la creación de conceptos. Sabemos que Deleuze tenía una preocupación por cambiar la imagen del pensamiento que se había instaurado desde el platonismo hasta Hegel (la dialéctica). En la concepción de la imagen del pensamiento como plano de inmanencia, en la equivalencia que se establece entre plano de inmanencia e imagen del pensamiento, Deleuze encuentra una solución definitiva a ese problema que era tan suyo³⁷. Entonces el pensamiento, la mente, deben ser concebidos como el plano de inmanencia, terreno indeterminado donde los flujos atraviesan gradientes y umbrales de intensidad, a partir de los cuales recién se puede pensar en la construcción de conceptos. Los conceptos van a trazar diagramas de consistencia sin por ello renunciar a la vocación dinámica, infinita e indeterminada del plano de inmanencia: “dar consistencia sin perder nada del infinito”. (Deleuze y Guattari, 1991: p. 45). Ahora bien, entre el concepto filosófico y el plano de inmanencia hay un nivel intermedio, un elemento que articula la caoticidad del pensamiento como plano de inmanencia y la construcción concreta y rigurosa del concepto; elemento que articula las intuiciones protofilosóficas intensivas con los rasgos diagramáticos que recortan el plano de inmanencia. Esa articulación es una correspondencia entre los conceptos y el plano de inmanencia, entre los rasgos diagramáticos y los rasgos intensivos, entre las intuiciones y las intensidades, entre la imagen del pensamiento y los conceptos; correspondencia que sólo se puede dar a través de las instancias adjuntas a la creación de conceptos: los personajes conceptuales.

Los personajes conceptuales aparecen entonces como intermediarios entre el plano de inmanencia de velocidades infinitas y la creación de conceptos a partir de *ralentissements* y viscosidades de consistencia. Se trata del espacio intersticial entre lo pre-conceptual, intuitivo, y lo conceptual, organizado por el personaje conceptual. Todo concepto está precedido de presuposiciones implícitas, presuposiciones que forman parte más de la intuición que de la filosofía. Así por ejemplo, diremos que Zarathustra como personaje conceptual de la filosofía nietzscheana supone, no tanto el conocimiento del *Zarathustra* histórico -el hecho de que haya sido él quien introdujera el maniqueísmo moral de lo bueno y lo malo en una religión-, sino cierta familiaridad con Cristo, Buda, Mahoma, con los grandes profetas de las religiones monoteístas, con la forma de predicación religiosa en general, con la escritura de la Biblia, en fin, con el clima religioso, sagrado que respira

³⁷ A propósito de la imagen del pensamiento, ver en *Diferencia y repetición*, el capítulo III titulado justamente “la imagen del pensamiento” y en *Nietzsche y la filosofía*, dentro del capítulo III: “La crítica”, el apartado 15: “Nueva imagen del pensamiento”.

todo lo que rodea al personaje de Zarathustra y al lenguaje en que es narrada su historia. El plano de inmanencia, como dijimos, va a ser poblado por conceptos que están ligados, acoplados, que tienen bordes que les permiten asociarse, integrarse. El personaje conceptual obedece a la imagen del pensamiento en la que aparece, es en ella y según ella que actúa, por lo que debemos determinar aquí cuál es la imagen del pensamiento que funge de plano de inmanencia en la filosofía de Nietzsche. Para eso nos ayudaremos del comentario de Deleuze. Pero antes, sigamos viendo cómo actúa, cómo funciona, de qué trata un personaje conceptual en general. Decíamos que “los personajes conceptuales (...) operan los movimientos que se describen en el plano de inmanencia del autor, e intervienen en la creación de conceptos”. (Deleuze y Guattari, 1991: p. 62). Siempre se debe distinguir entre el personaje conceptual y el filósofo; ambos no se confunden aunque a veces haya efectos de redundancia, o llamadas, reenvíos de uno al otro. El autor debe ser concebido como el sobre, el paquete en el que se encuentran instalados varios personajes conceptuales y no sólo uno. El autor es un dispositivo de personajes conceptuales. En este sentido, hay elementos, pistas, rasgos que hacen pensar que Zarathustra es una especie de representación (una especie de, no propiamente una) del mismo Nietzsche; que se trata de una versión ficcional del filósofo alemán, y ciertamente lo es: “Los personajes conceptuales son los ‘heterónimos’ del filósofo, y el nombre del filósofo, el simple seudónimo de sus personajes.” (Deleuze y Guattari, 1991: p. 62). Pero no debemos creer que por esto -porque a veces las identidades del personaje conceptual y del filósofo se recortan-, ambas figuras se confunden en una identidad perfecta. En efecto, Nietzsche nunca duda en hablar en primera persona -rasgo destacado de su estilo- y sin embargo, al momento de referirse al personaje Zarathustra, lo hace diciendo ‘mi *Zarathustra*’, ‘en boca de Zarathustra’, haciendo resaltar la condición de creación de Zarathustra, de personaje y también de obra (en efecto, cuando Nietzsche dice ‘mi *Zarathustra*’ hace referencia más a su obra que al personaje).

Al personaje conceptual se lo puede entender como el devenir por el que atraviesa la creación conceptual de un filósofo, por lo que tiene un devenir conceptual propio, que no corresponde en absoluto con su devenir histórico. Esto también lo vemos con respecto al *Zarathustra* de Nietzsche: tiene poco que ver con aquel antiguo fundador de religiones persa, aunque sea él, o al menos utilice su nombre y algunas de sus referencias. Lo importante es que la trayectoria o el devenir en el que lo hace entrar Nietzsche, no es el devenir histórico del personaje, sino más bien un devenir de pensamiento, que ocurre en el devenir mismo de la filosofía de Nietzsche: “en la enunciación filosófica, no se hace algo diciendo, pero se hace el movimiento pensándolo, por intermedio de un

personaje conceptual". (Deleuze y Guattari, 1991: p. 63). Y esto último es clave: el personaje conceptual traza los movimientos del pensamiento del filósofo y es el agente de enunciación de la filosofía y de los conceptos que el filósofo construye y crea. En cuanto es agente de enunciación, debe ser un dispositivo de enunciación, pues para Deleuze y Guattari la enunciación no está asociada tanto a individuos, sujetos, emisores y receptores como a dispositivos colectivos de enunciación. Esto quiere decir que el personaje Zarathustra está habitado por una colectividad, por una pluralidad de identidades, su voz no es la de un solo individuo, sino la de un dispositivo colectivo.

De forma similar (es decir en el pasaje de un plano de inmanencia a una serie de dispositivos), funciona el arte al producir afectos (*affects*) y *perceptos* (*percepts*) y a veces la producción de ambas disciplinas se entrecruzan haciendo, por ejemplo, que los conceptos se *sientan* o *perciban* como afectos y perceptos y que los afectos y perceptos se *piensen* como conceptos. Un plano de inmanencia no sólo se llena de conceptos. En cuanto es imagen de pensamiento, también puede expresarse a través de otras instancias, de otras entidades igual de creativas: picturales, musicales, novelescas, poéticas, etcétera. Siempre que hablamos del pasaje del plano de inmanencia al plano del concepto, hablamos de dispositivos, de organización, de puesta en juego, de los elementos que ocupan el campo de inmanencia. Dijimos que el campo de inmanencia no era sino la imagen del pensamiento que producía la filosofía de un autor: puede tratarse de una imagen que hace del pensamiento el lugar de la representación más o menos adecuada de lo real; una imagen que hace que el pensamiento se vea como instrumento cognitivo, entre otros tantos, abocado a asir la verdad; una imagen que hace del pensamiento un tribunal judicial que debe juzgar lo que a cada facultad le corresponde; una imagen que hace del pensamiento la base del conocimiento en cuanto única certidumbre indudable; una imagen que hace del pensamiento una imposibilidad; etcétera. Son las imágenes del pensamiento las que determinan el papel que juegan los personajes conceptuales para que con su ayuda se creen los movimientos del pensamiento que van a dar paso a la creación de conceptos. El plano de inmanencia, entonces, ya no es tanto el nivel indeterminado al que más arriba hacíamos referencia: seguro, se trata de un plano aún no constituido como tal, donde abundan las velocidades infinitas, los gradientes y umbrales intensos en total desorden, es decir, en el fondo hay un elemento de indeterminación; pero ya se construyen intuiciones pre-filosóficas que hacen a la imagen del pensamiento y que son las presuposiciones que anteceden a los personajes conceptuales.

Hay una distinción más a hacer sobre los personajes conceptuales. Un personaje conceptual no se confunde con los tipos psicosociales, aunque hay interpenetraciones interesantes. Es cierto que los tipos psicosociales están sujetos a desterritorializaciones y reterritorializaciones sobre el *socius* o campo de inmanencia social, así como los personajes conceptuales en el campo de inmanencia del pensamiento. Es ahí donde radicaría su diferencia principal: los personajes conceptuales están siempre volcados al pensamiento, “son pensadores, únicamente pensadores y sus rasgos *personalísticos* (*personalistiques*) se unen estrechamente a los rasgos diagramáticos del pensamiento y a los rasgos intensivos de los conceptos.” (Deleuze y Guattari, 1991: p: 67). Los tipos psicosociales en cambio están constituidos y abocados a su movimiento sobre el *socius* o campo de inmanencia social; es ahí donde se constituyen, estancan, sirven a un aparato de captura del poder, se desterritorializan y se reterritorializan.

Los personajes conceptuales son *intercesores* (*intercesseurs*) –otra creación conceptual de Deleuze y Guattari-, es decir que son gérmenes del pensamiento o niveles de su cristalización. Seguramente, existen reenvíos y llamadas entre los personajes conceptuales y sus épocas, sus contextos, sus medios históricos, por lo que a veces pueden pertenecer a un tipo social, pero nunca se reducen a ellos. Los tipos psicosociales nunca son acontecimientos del pensamiento, en cambio, los personajes conceptuales sí lo son. Los personajes conceptuales además tienen cinco tipos de rasgos que los constituyen y que debemos ver cómo aparecen en el caso que nos interesa, el caso de Zarathustra. Existen los rasgos *páthicos* que son las formas en las que el plano de inmanencia, la imagen del pensamiento y los conceptos afectan al personaje conceptual. Están los rasgos *relacionales* que nos dicen qué relaciones se establecen entre diversos personajes conceptuales y entre personaje conceptual y funciones del pensamiento. Hay rasgos *dinámicos* que nos informan de cómo el personaje conceptual se mueve sobre el plano de inmanencia con respecto a los conceptos que lo ocupan. Están los rasgos *jurídicos* para hacernos saber cómo el personaje se pone en relación con criterios de valoración, de juicio y también cómo es que él reclama lo que le toca por derecho, lo que según él es su terreno, la parte del pensamiento que le es inalienable, en la que mejor se desempeña. Por último, encontramos los rasgos *existenciales* que nos van a informar sobre los modos de existencia o posibilidades de vida que se están inventando y creando a través del personaje conceptual, qué relación sostiene ese tipo de vida con los objetos, los elementos naturales, el clima para que el pensamiento pueda entrar en líneas de devenir distintas. Es a través de estos rasgos que especifican e identifican al personaje conceptual, que éste se va a distinguir de sus

dobles, aquellos que falsifican los conceptos y planos de inmanencia, dobles que pueden ser antipáticos o simpáticos para el personaje que nos interesa. Lo importante es cómo en boca de ellos, cuando son mediados de cualquier manera, los conceptos cambian de sentido, son utilizados para servir otros fines (fines del Estado, de la Iglesia, de los aparatos de poder y no de la filosofía).

Son entonces tres niveles o planos que forman una filosofía, cada cual respondiendo a los otros dos: “el plano prefilosófico que debe trazar (inmanencia), el o los personajes profilosóficos que debe inventar y hacer vivir (insistencia), los conceptos filosóficos que debe crear (consistencia)”. (Deleuze y Guattari, 1991: p.74).

Por último, debemos recordar que los personajes conceptuales vienen a responder a problemas que les son estrechamente pertinentes, así como los conceptos también son creados en vistas de responder a problemas, por decir lo menos, pues en realidad, no es tanto responder sino más bien desplazar los problemas.

3.- Zarathustra como personaje conceptual.

Nuestro propósito ahora es ver cómo se puede pensar al personaje de Zarathustra bajo los aspectos que acabamos de ver, tratando, haciendo el esfuerzo por limitarnos únicamente al texto que nos incumbe: la primera parte de *Así hablaba Zarathustra*. Tenemos razones para creer que esta primera parte nos puede proveer los aspectos que buscamos, al considerar a Zarathustra como un personaje conceptual: no sólo hemos visto ya cómo en esta parte se articulan temas claves de la filosofía de Nietzsche, como el tiempo, el espíritu de venganza con el pasar del tiempo, la voluntad de poder, las fuerzas, la moral aristocrática y la moral del resentimiento, sino que además y sobre todo, es en esta parte, donde el personaje Zarathustra aparece por primera vez como personaje clave dentro de la obra de Nietzsche. Seguro, ya había hecho una primera y somera aparición en el último aforismo del cuarto libro de la *Gaya ciencia*, pero ahí no se lo podía pensar todavía como personaje conceptual, ni siquiera como personaje clave en la obra de Nietzsche, no había nada que pudiese hacer sospechar la aparición gloriosa que supone para un personaje el tener dedicada toda una obra. Por eso, creemos, en la primera parte deben aparecer los rasgos que configuran al personaje conceptual Zarathustra.

De lo primero que nos debemos ocupar es de ver qué imagen del pensamiento está implícita como plano aún prefilosófico en la filosofía de Nietzsche: qué presuposiciones existen, en qué consiste el

pensamiento, cómo se práctica la actividad del pensamiento. Para este propósito nos ayudaremos de la imagen del pensamiento que, según Deleuze, aparece en la filosofía de Nietzsche. Imagen que, a nuestro parecer, es acertada pero que no abarca toda su concepción filosófica, por lo que le haremos un pequeño aumento más que una corrección.

Lo que Deleuze dice a propósito de la imagen del pensamiento que aparece en la filosofía de Nietzsche (Deleuze, 1992) es que revierte una triple determinación de la vieja imagen del pensamiento. Al poner el pensamiento como algo que concierne a los valores y al sentido, Nietzsche se aleja de la imagen que ve primero al pensador como aquél que está abocado de forma natural hacia lo verdadero, el que ama y desea la verdad y, de hecho, es el receptáculo de tal verdad. Todo está dispuesto en él de forma a priori o innata de tal manera que pueda acceder plenamente a la verdad. Segundo, lo único que aleja al pensador de lo verdadero, que lo desvía de su vocación, que vuelca su mirada al lado equivocado es “el error”: se trata, en efecto, del negativo, del lado contrario de la verdad, de aquello que impide, bloquea, desvía del camino recto y natural hacia la verdad. El error es el camino no natural y por tanto equivocado. Tercero: La única forma de no caer en el error, en el contrario de la vocación a la verdad, es dirigir correctamente esa vocación, es decir, hacerla ir por el buen camino, el “método” debido para que alcance naturalmente y por sí sola la verdad³⁸. Ahora bien, cuando Nietzsche –en el comentario de Deleuze- pone el pensamiento al nivel del sentido y del valor, el pensamiento deja de ser una facultad innata y natural para convertirse en una especie de violencia que se ejerce sobre el intelecto y que recién lo pone a pensar. Eso quiere decir que el contrario del pensamiento no va a ser ya el error -el error es, en todo caso, parte del camino hacia el conocimiento- sino más bien es la idiotez, la estupidez, la *bêtise*. El error importa poco, en verdad es un asunto pueril, para reírse, lo que importa es si el pensamiento es alto y noble o bajo y vil. Las fuerzas que no permiten pensar son todas aquellas que hacen permanecer al intelecto varado inútilmente en consideraciones idiotas. Aquí obviamente, el pensar bajo no está sujeto a una desavenencia con método alguno ni a un desviarse del camino, sino que está relacionado a una ausencia de la fuerza que sea capaz de violentar lo suficiente el intelecto para disponerlo al pensamiento. En este sentido, según Deleuze, la cultura es más que nada una forma de

³⁸ Deleuze menciona estos tres elementos como los propios de la vieja imagen del pensamiento. Poco más adelante, en una nota a pie de página, menciona el libro VII de *La República* de Platón, refiriendo a la alegoría de la caverna y al ejemplo de los “dedos”. Hay un pasaje más en ese mismo libro en el que queda clara la triple determinación de la imagen del pensamiento a la que Deleuze hace referencia: se trata del pasaje 518c – 518d: “...de la misma manera, es con el conjunto del alma que hay que desviar este instrumento (la facultad cognoscitiva) lejos de aquello que está sometido al devenir...”.

realizar, concretizar y actuar esa violencia. La cultura es un adiestramiento (*dressage*), en el mismo sentido en el que se adiestra a un perro. Es ésta la imagen del pensamiento que en el esquema de Deleuze da la filosofía nietzscheana: todo enmarcado en el eje fundamental del comentario deleuziano, es decir en la idea de que lo importante para Nietzsche es el sentido y el valor, y que la única forma de evaluar o diagnosticar ambos elementos es a través de un pronóstico de las fuerzas, si son activas o reactivas.

En verdad, estamos de acuerdo con esa imagen del pensamiento, y lo que sigue no es tanto el resultado de aumentar algo, como el hecho de desarrollar una idea que es una consecuencia de lo que venimos de explicar. Para nosotros, pues, la imagen del pensamiento que propone Nietzsche está estrechamente vinculada con el cuerpo. No sólo vemos esto en el discurso “De los despreciadores del cuerpo” donde Zarathustra dice: “Dices ‘yo’ y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aun más grande, en la que tú no quieres creer -tu cuerpo y su gran razón: esa no dice yo, pero hace yo”. Y “Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido –llámase sí mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo”; sino que aparece con claridad en “Del leer y el escribir”: “De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre y te darás cuenta de que la sangre es espíritu”. Y cuando Zarathustra dice espíritu debemos entender pensamiento. ¿Qué quiere decir exactamente que la sangre sea espíritu? No quiere decir otra cosa que es el cuerpo el que está pensando, que es el cuerpo el que está pensando aquello que se está escribiendo. Es la sangre la que escribe, cuando se escribe bien. Es en este sentido que decíamos que la imagen del pensamiento en Nietzsche es la de un pensamiento que se da exclusivamente a través del cuerpo, es el cuerpo el que está pensando al valorar, al dar sentido, se trata de un reflejo del cuerpo, de una representación del estado del cuerpo y el estado del cuerpo es lo que también llamamos *su salud*.

Un pensamiento noble, creador, impetuoso, violento sólo puede ser producto de un cuerpo sano, ligero, fuerte, vigoroso: el estado del cuerpo da la calidad del pensamiento pues el cuerpo es el pensamiento. La imagen del pensamiento en Nietzsche, al implicar la violencia, el diagnóstico, la lucha férrea contra la estupidez, al ser una verificación de fuerzas que se amparan en objetos, al ser también producto de fuerzas que se amparan en el intelecto, es un asunto material, es un asunto corporal, y por esto decíamos que a la imagen que propone Deleuze no necesariamente le falta algo, sino que ese algo no está explicitado. Podemos decir que la imagen del pensamiento dada por Deleuze condice con lo que desarrollamos a propósito de la “acumulatividad” de las fuerzas (para

Deleuze sería de las fuerzas activas). Si la voluntad de poder es una perspectiva que hace ver la vida como una búsqueda de la plenitud del sentimiento de sí, entonces el pensamiento debe permitirnos descubrir las fuerzas que se acumulan en ciertas formas de vida, en ciertos cuerpos, qué fuerzas presentan los cuerpos.

En fin, decimos que para Nietzsche el pensamiento está estrechamente vinculado con el cuerpo, con –exactamente– la salud del cuerpo. Los pensamientos sólo vienen a un cuerpo por su estado de salud. La filosofía, la historia de la filosofía podría no ser más que la larga historia de cuerpos más o menos sanos, de cuerpos más o menos enfermos que escriben los pensamientos que les convienen, sus pensamientos, los pensamientos de cuerpos con tal o cual estado de salud.

Toda filosofía que asigna a la paz un lugar más elevado que a la guerra, toda ética que desarrolla una noción negativa de la felicidad, toda metafísica y toda física que pretenden conocer un final, un estado definitivo cualquiera, toda aspiración de predominio estética o religiosa, a un al-lado, a un más-allá, a un afuera, a un por-encima-de, autorizan a preguntarse si la enfermedad no era aquello que inspiraba al filósofo. El travestismo inconsciente de la objetividad, de la idea, de la pura intelectualidad, es capaz de tomar proporciones impresionantes –y me he preguntado con bastante frecuencia si, a fin de cuentas, la filosofía hasta entonces no habría sido únicamente una exégesis del cuerpo y un malentendido a propósito del cuerpo.” (GS, “Prólogo a la segunda edición”, § 2)³⁹

Un pensamiento profundo, un pensamiento que es capaz de mover cosas, de cambiar puntos de vista, de someter perspectivas, proviene de un cuerpo capaz de soportarlo: el pensamiento del Eterno retorno, caracterizado por Nietzsche como el más pesado, el más difícil puede ser lo que mayormente aligere la vida si es pensado por un cuerpo sano y vigoroso, y puede resultar el peso más aniquilador si es pensado por un cuerpo débil y enfermo. A lo largo del *Zarathustra* vemos justamente cómo él se debate con este pensamiento, a veces sintiendo que excede su salud, el estado de su cuerpo (cf. *Za*, III, “El convaleciente”), otras festejándolo al sentirse capaz de soportarlo. Todo pensamiento obedece pues a un estado de salud corporal. Hay pensamientos –cuando se

³⁹ En general, todo el prólogo de la *Gaya ciencia* no es más que el desarrollo de la idea que tiene Nietzsche de la “gran salud” como recuperación victoriosa sobre tiempos de convalecencia.

piensa en serio, con el cuerpo, de forma violenta- que pueden llevar a la destrucción de uno mismo, pensamientos terribles que pueden matar. Nietzsche no oculta su preocupación con su característico sarcasmo petulante en un curioso fragmento póstumo del otoño de 1885:

De hecho, debería tener alrededor mío un círculo de seres profundos y tiernos que me protegieran un poco de mí mismo y supieran igualmente alegrarme: pues para un hombre que piensa el tipo de cosas que yo debo pensar, el peligro de destruirse uno mismo es siempre inminente. (XII, N VII 2b, 1 [1])

Y si esto es cierto, si el pensamiento obedece a determinaciones corporales y afecta directamente al cuerpo, diremos que es el cuerpo el que está encargado de evaluar en última instancia los valores que se van a crear, los nuevos valores, los valores que pertenecen a la perspectiva de la voluntad de poder y al sentido del superhombre. Es el cuerpo sano el que debe dar ahora los criterios de valor, las evaluaciones, después de que fuera el cuerpo enfermo el que diera sus valores débiles por los últimos dos mil años. Serán valores sanos, propios de cuerpos que exceden de fuerza, de cuerpos que tienen la “virtud que hace regalos”. En verdad estos nuevos valores vendrán ya escritos en la fisonomía de estos cuerpos sanos, serán el producto necesario de su *physis*, de su naturaleza corporal:

Del hecho que individuos aislados, poderosos, influyentes expresen sin vergüenza *su propio hoc est ridiculum, hoc est absurdum*, es decir el juicio de sus propios gustos y disgustos, e imponiéndolos de forma tiránica los afirmen.

(...)

Pero que estos individuos aislados sientan y “saboreen” de manera distinta, he ahí lo que habitualmente es debido a una singularidad en su manera de vivir, de alimentarse, de digerir; tal vez a una tasa más o menos importante de sales inorgánicas en su sangre y en su cerebro, en fin, en su *physis*: tienen, empero, el valor de reclamarse de su *physis* y de prestar un oído atento a sus exigencias hasta en sus notas más sutiles: sus juicios estéticos y morales responden a similares ‘notas sutiles’ de la *physis*. (GS, I, § 39 “Cambio de gusto”).

Decimos entonces que para Nietzsche la imagen del pensamiento aparece como cuerpo, como salud, y en este sentido, Zarathustra, como personaje conceptual debe moverse en esa imagen del pensamiento de forma especial; debe, a partir de ella, articular, relacionarse, dar consistencia a los conceptos filosóficos de Nietzsche. Lo cierto es que Zarathustra es el intermediario entre este plano de inmanencia prefilosófico que es el cuerpo y su estado, su salud, y los conceptos que van a articular la filosofía de Nietzsche. Zarathustra está pensado como tipo, como un tipo de humanidad. Ya habíamos dicho que el tipo es algo psicológico, ahora nos toca decir que el tipo está también hecho de una determinada organización o acumulación de fuerzas; así Zarathustra es un tipo que se dice del nivel de su fuerza, del estado de su salud.

Para comprender este tipo [el tipo de Zarathustra], se debe tener antes una idea clara de su condición fisiológica de existencia: a saber lo que yo llamo la *gran salud*. No sabría explicar mejor esta noción, explicarla personalmente que como ya lo hice en uno de los párrafos que terminan el quinto libro de la “*Gaya ciencia*”⁴⁰. (...) *la gran salud* —esa especie de salud que no solamente se posee, sino que se adquiere y que se debe adquirir sin cesar, porque se la abandona de nuevo, porque no se la deja de abandonar, porque hay que abandonarla...” (EH, “Porqué escribo tan buenos libros”, “Así hablaba Zarathustra”, § 2).

Comenzamos a ver cómo es que Zarathustra salta a la escena de esta imagen del pensamiento: es el representante de un nuevo tipo de salud, una salud que está basada en un nuevo ideal, en un nuevo sentido, una nueva apetencia, una nueva voluntad. Ese tipo de salud no es más que la “gran salud”, la capacidad fisiológica de hacer de toda debilidad, de todo largo período de convalecencia, de toda degeneración fisiológica, una nueva fuerza: es esa facultad de plasticidad que hace que todo lo que hace daño se vuelva a favor de uno al momento de recuperarse, es la capacidad de convertir en fuerzas lo que en otro momento fueron debilidades. Zarathustra parece cumplir con los elementos de la gran salud desde el “Prólogo” mismo: en un principio, nos enteramos de que pasó diez años en la montaña, disfrutando de su espíritu y de su soledad. En verdad parece el tiempo de una convalecencia; no en vano el santo de la choza del segundo apartado de este mismo prólogo dice que lo había visto anteriormente “llevando su ceniza”, lo que nos indica el estado en el que se encontraba antes de que pasaran los diez años. Lo mismo al terminar la primera parte, cuando es llamado de vuelta a su

⁴⁰ Se trata del § 382 titulado justamente “La gran salud”.

soledad al final de “De la virtud que hace regalos”: presentimos que Zarathustra está volviendo a su caverna a recuperar sus fuerzas, a sanarse, a volver a reposar el cuerpo en pos de la “gran salud”. Es exactamente en ese discurso, en ese momento, al volver a su caverna, que Zarathustra recibe de sus discípulos un bastón. Éste tiene un puño de oro rodeado por una serpiente, el cetro de Esculapio, el dios griego de la salud. Es el símbolo no sólo de que Zarathustra viene a diagnosticar los males de la civilización europea, sino además de que es por un asunto de salud que Zarathustra debe volver a su caverna. La gran salud es una de las formas del conjunto de dispositivos del que se compone el personaje conceptual Zarathustra: su relación especial con cierto estado fisiológico, que le permite ir más lejos en el pensamiento, ser capaz de pensar cosas peligrosas en extremo. Esas cosas no son otras que los conceptos ejes de la filosofía nietzscheana: la perspectiva de la voluntad de poder, el sentido del superhombre y, sobre todo, el pensamiento más pesado, el eterno retorno de lo mismo. Zarathustra con la gran salud aparece como el ámbito mismo desde el cual es apenas posible pensar los conceptos centrales de la filosofía de Nietzsche: voluntad de poder, superhombre y eterno retorno de lo mismo. Entonces, la gran salud es el pensamiento como campo de fuerzas, como terreno agonístico, en el que se lucha no contra el error, la falsedad, la mentira, sino contra la estupidez como forma negativa del pensamiento, contra las formas del resentimiento que hacen que el pensamiento se vuelva mala conciencia, contra el cuerpo que malinterpreta su degeneración y perjudica al pensamiento en su práctica activa. Si Zarathustra es el personaje conceptual que se mueve en el campo de inmanencia de esa imagen del pensamiento, pensamiento como salud, como corporalidad, como resultado de un estado de salud, los conceptos que ayuda a crear, construye, dispone, anuncia, son los de la voluntad de poder, superhombre y, sobre todo, eterno retorno de lo mismo.

4.- La danza de Zarathustra: el nomadismo en el rizoma.

Hemos logrado comprender que Zarathustra funge verdaderamente de personaje conceptual en el sentido en el que Deleuze y Guattari lo entienden. Es el intermediario, intercesor, entre el plano prefilosófico de la imagen del pensamiento y el plano de consistencia de la creación de los conceptos filosóficos. Para Deleuze y Guattari todo proceso de puesta en fuga de las líneas que hacen un pensamiento está acompañado por una cristalización que tiende al estancamiento, a la estratificación, a la significación, a la sistematización. Pero eso es necesario si no se quiere desembocar en una línea de muerte. Ahora bien, Zarathustra aparece como el personaje encargado de proclamar y articular los

conceptos que hacen la filosofía de Nietzsche. Es preciso ahora abrir un terreno en el cual Zarathustra pueda moverse con mayor libertad. Trataremos de mostrarlo como nómada que se mueve a través de los conceptos nietzscheanos trazando el diagrama de una posible lectura rizomática. Hemos visto ya en el primer apartado de este capítulo, el sentido que le debemos otorgar a la idea de una lectura rizomática: lectura llena de puntos de fuga, de desterritorializaciones, de descentramientos constantes, de *patchwork* que funciona a través de reenvíos constantes de un lado al otro.

Zarathustra es un bailarín, bástenos recordar las palabras del viejo santo de la choza del segundo apartado del “Prólogo” cuando lo ve venir de la montaña: “Sí, reconozco a Zarathustra. (...) ¿No viene hacia acá como un bailarín?”. Y si es un bailarín es necesario ahora proyectarle posibles rutinas a través de la pista formada por el plano de inmanencia de la imagen del pensamiento y de los conceptos creados por Nietzsche. En verdad lo que importa ver aquí, es cómo desde la primera parte del *Zarathustra* –y con más razón desde todo el *Zarathustra*– es posible hacer una lectura que sea a la vez lectura del texto y de los reenvíos a los que remite constantemente tanto dentro como fuera de la obra de Nietzsche. Para comenzar debemos indicar que cada discurso de la primera parte del *Zarathustra* retoma, desde el estilo poético-paródico, temáticas que Nietzsche no deja de trabajar, de reconsiderar a lo largo de toda su obra. Así, por ejemplo, la temática de la mujer, que en esta primera parte del *Zarathustra* aparece en los discursos “De viejecillas y jovencillas” y “De hijo y matrimonio” contienen de manera sintética, en cuanto forma poética, temas que Nietzsche venía trabajando desde *Humano, demasiado humano*, e incluso desde sus épocas de conferencista universitario en Basilea, en trabajos como “La mujer griega”. Es también así que este tema se proyecta a obras posteriores como *Más allá del Bien y el Mal* y el *Crepúsculo de los ídolos*. Así por ejemplo, la sección VII de la primera parte de *Humano, demasiado humano* lleva como título “Mujer y Niño” y representa esa preocupación en la filosofía de Nietzsche y que hasta ahora se ha pasado por alto (y las actuales lecturas feministas de Nietzsche parecen obviar totalmente). Estos temas luego son enunciados de forma sintética y poética, a través de la fuerza de la imagen en el *Zarathustra*, pero su formulación no implica en absoluto su solución. La problemática sigue presente en *Más allá del Bien y el Mal*, donde los mismos temas son reelaborados en el aforismo 231 y el aforismo 239.

Lo mismo sucede con otros temas que no tomamos en mucha consideración aquí. Así, en el caso de los discursos “De la Guerra y el pueblo guerrero” y “Del amigo” donde Nietzsche retoma las problemáticas de la amistad, la enemistad, el carácter agonístico de toda relación humana fundada en la nobleza y el modo de evaluar aristocrático. Estos temas son explorados ya en sus textos sobre la

cultura helenística tales como *El nacimiento de la tragedia*, pero igualmente en tratados posteriores donde se hace valer esa característica de la relación amistosa. Por ejemplo, en la *Gaya ciencia*, en la que en el aforismo 169 el autor hace referencia a la capacidad que tiene un gran hombre (en este caso, Napoleón) de levantar el tipo humano de quien se declara deliberadamente su enemigo (en este caso, Murat). Pero las conexiones intertextuales de los aforismos de Nietzsche no son la única pista que nos lleva a pensar que hay una tendencia al rizoma en la primera parte del *Zarathustra*. De hecho, los efectos de resonancia dentro de la obra nietzscheana son claves, pero igual lo son esos mismos efectos cuando se dan al exterior de la obra. Cuando comenzamos a leer el *Zarathustra*, más allá de las referencias que tengamos al respecto, sabemos que entramos de lleno en una atmósfera donde se está hablando en un lenguaje distinto, lenguaje litúrgico, sagrado que nos recuerda el ambiente solemne y grave de la religiosidad. Pero mientras más nos familiarizamos con la obra, más nos damos cuenta hasta qué punto ese lenguaje está siendo ridiculizado por una poética que es como un otro lenguaje, un lenguaje aparte. Y a eso, llamarlo lenguaje ya es bastante, se trata en realidad de una música, el ritmo mismo de un lenguaje más ligero, más sencillo, más alegre. Las constantes referencias, las incontables intertextualidades con la *Biblia*, están siendo banalizadas por el contacto con ese otro lenguaje, que cava un lenguaje dentro del lenguaje. Ésta es una característica clave en aquello que Deleuze y Guattari designaban como “literatura menor”: el hecho de estar escrita en una lengua ajena a la lengua desde la que se escribe. Es decir que hay una lengua menor que se va forjando dentro de una lengua oficial, a la que responde, de la que se burla y a cuyas determinaciones intenta escapar. Esa lengua es propia de la expresión de una minoría que está en fuga de los aparatos de captura que acechan a todo grupúsculo que nace de una hostilidad declarada con el rebaño. No hay que confundir aquí las cosas e imaginar que Nietzsche estaría defendiendo o hablando por Zarathustra, siendo el portavoz de un grupo humano reducido, humilde, pobre, débil: no hay el más mínimo rasgo de sentimiento de rebaño, de necesidad de hacerse fuertes en la unión, no se trata de un panegírico de las virtudes gregarias. No, al contrario, si los discursos de Zarathustra están compuestos en un lenguaje que es otro lo están en cuanto vienen a ser la voz, la música de un tipo de hombre a venir, de un tipo de filósofo que está en la línea del devenir sobrehumano: el espíritu libre. Si es cierto que el rizoma traza aquí diagramas musicales, como el ritmo que comunican los cantos de Zarathustra y en general todos sus discursos, es porque en tanto música, la palabra de Zarathustra es un esfuerzo por hacer bailar, por poner a danzar las cosas pesadas, graves, profundas, que el hombre del conocimiento quiere rellenar de plomo. Un ritmo, una música, no exigen razones, no

doblegan a través de argumentos, en todo caso no perviven por la fe o la creencia que se les tenga. Una música sólo puede abocarse a llevar consigo a la danza, a introducirse en uno para expresarse luego en el cuerpo; el baile es un trazado que hace la música a partir de esa inyección. La voz de Zarathustra es esa música que ya no se preocupa mucho por el argumento ni las razones, sino que procura enseñar un ritmo, dirigir la danza, hacer que quien sea capaz de escuchar, aquel que tiene los oídos lo suficientemente afinados, se deje llevar. En un aforismo de *La gaya ciencia* en que Nietzsche utilizaba a Zarathustra como personaje, leemos:

“Tengo sed de un maestro del arte de los sonidos”, decía un día un innovador [aquí en el manuscrito aparece ‘Z’] a su discípulo, “que sepa aprender mis pensamientos y expresarlos al futuro en su propia lengua: así penetraría mejor en el oído y el corazón de los hombres. Los sonidos permiten inducirlos en cualquier error pero también en cualquier verdad: ¿quién se atrevería a refutar un sonido? (...)” (GS, II, § 106).

Si es posible entender lo que Zarathustra comunica, si se pueden comprender los discursos de Zarathustra, hay que pensar primero en la formación de este nuevo lenguaje en el que está escrito. Se trata de una lengua dentro de la lengua que socava las lenguas oficiales, el alemán oficial. Para ello no sólo es necesario un uso de las palabras con sentido distinto, como pueden adquirir las palabras en el sentido del superhombre, o una fluidez en la imagen y en la metáfora tal como Nietzsche dice haber sentido al escribir el *Zarathustra*. Se necesita también un ritmo, una cadencia, un *tempo* en las palabras para que todas ellas lleven el sello de ese lenguaje diferente. No olvidemos lo que el mismo Nietzsche dice en *Ecce homo*: “Se podría tal vez clasificar todo el *Zarathustra* dentro de la música -supondría de seguro un renacimiento del arte de *escuchar*”. La necesidad de instaurar a Zarathustra como personaje radica en la aptitud que tiene de proponer un nuevo lenguaje, lenguaje dentro del lenguaje y en esto es un nómada. El hecho de estar dando un discurso distinto según espacios distintos –la plaza pública, el mercado, el árbol en la montaña, la montaña, la ciudad de la vaca multicolor, su caverna, las islas afortunadas-, nos hace ver que estamos ante un pensamiento que se mueve y cuyos conceptos deben ser pensados como flexibles, dinámicos, en un desplazamiento general. Zarathustra es un caminante, un viajero, aquel que no tiene patria, que no está sujeto a determinaciones territoriales fijas, es decir, aquel que por excelencia está desterritorializándose y reterritorializándose. Su desterritorialización la realiza a través de vetas que abre en vías de la

creación de nuevos conceptos, su reterritorialización a través de la *ritournelle*, musiquilla agradable que lo devuelve a un centro, el de su lenguaje.

En lo que concierne a los espíritus libres, de los que Nietzsche se dice el creador, el inventor, son aquellos que se han librado del espíritu de pesadez, son los que en cierta forma pueden escuchar lo que Zarathustra anuncia. El reenvío evidente aquí es a *Más allá del Bien y el Mal* (no olvidemos que esta obra puede ser considerada como una glosa del *Zarathustra*), donde Nietzsche dedica toda una primera parte a dilucidar qué entiende por espíritu libre, y por tanto a determinar en cierta forma el ‘todos’ de “un libro para todos y para nadie”. El espíritu libre se dice efectivamente de su habilidad para librarse del espíritu de pesadez que no es otra cosa que la voluntad instintiva de ver en todo, un peso, una dificultad, una razón para la solemnidad y la gravedad. El espíritu de pesadez es el que no puede dejar de hacer de todo un martirio, un valle de lágrimas, un arduo trabajo. El espíritu de pesadez ve en su quehacer algo que sólo se puede hacer con el gesto de la larga y profunda meditación.

En la primera parte del *Zarathustra* hay un discurso que se dedica a trazar el camino del espíritu libre. Se trata del discurso “Del camino del creador”, donde Zarathustra da las pautas para comprender al espíritu libre. Su principal característica es la de ser capaz de crear por sí mismo su propia tabla de valores. En este sentido, es el enemigo de las costumbres, de las virtudes gregarias, de todo aquello que hace del hombre una bestia de redil, un ser de rebaño. Pero si el espíritu libre lucha contra el espíritu de la pesadez, lo hace sólo en cuanto es capaz de ser un generador de fuerzas plásticas, esas fuerzas que permiten crear nuevas valoraciones sobre las ruinas de las antiguas. En esto el espíritu libre se identifica con la facultad del tipo de hombre que es Zarathustra: hombre que goza de una gran salud. Lo importante es ver esa fuerza plástica también en la comprensión de la lectura del *Zarathustra*. Es clave cómo, al final de esta primera parte, Zarathustra insta a sus discípulos a negar todo aquello que de él han aprendido. No se trata exactamente de refutar todo aquello que nos dicen los discursos, sino al contrario, de hacer de esas cosas que comprendimos, líneas de fuga dinámicas para que se produzcan otras ideas, nuevas ideas, ideas que proliferen. Por eso también “Del camino del creador” expresa la facultad de crear del espíritu libre: es ahí donde radica la visión de esta primera parte del *Zarathustra* como rizoma, y a Zarathustra como aquél que baila sobre el rizoma al tiempo que lo traza. Las ideas de Zarathustra no pueden ser letra muerta en el dogmatismo que supone una sistematización, sino que deben ser los trampolines hacia nuevas creaciones del pensamiento. ¿Existe la posibilidad de componer un pensamiento que afirme la vida

con mayor fuerza que el eterno retorno de lo mismo? ¿Existe la posibilidad de comprender la vida de forma no metafísica sin que haga a la vez surgir la perspectiva de la vida como voluntad de poder? El dinamismo del pensamiento, lo que lo hace salir del simple territorio del texto en el que está expresado, de la época a la que pertenece, lo que hace que el plano de inmanencia se conecte con el resto de sus conceptos y aun con otros planos de inmanencia, ésa es la realización de Zarathustra.

5.- Conclusión.

Todos estos son problemas que Nietzsche ataca desde distintos flancos. Por eso, nunca deja de problematizar alrededor de ellos, son sus problemas, sus preocupaciones, sus laberintos, laberintos en forma de rizoma. En todo caso, de lo que se trata no es de darles solución, ni de cerrarlos y enviarlos así al olvido, sino de actualizarlos y reactualizarlos constantemente para desarrollar el problema, para así demostrar que realmente se trata aquí de problemas filosóficos. Por eso Nietzsche nunca decide cerrarlos, sino que los repiensa en casi cada una de sus obras, ésa es la característica misma de la escritura aforística, el tocar un problema puntualmente, sin retrasarse en consideraciones que no vienen al caso, diciendo con toda probidad lo que a uno le causa problema. La escritura aforística se consagra así como la escritura deliberadamente rizomática: en el corto espacio del aforismo jamás se va agotar un problema, por eso hay que ir a buscar el resto de los aforismos y, gracias a eso, se garantiza el hecho de que los problemas no se cierren sobre sí mismos⁴¹. Es también por eso que Zarathustra no es un fundador de religiones, ni un profeta, ni un filósofo dogmático sino un bailarín. Se desplaza con suma ligereza a través de los conceptos que crea Nietzsche y de los problemas que atraviesan sus obras. El tono paródico del *Zarathustra* no es más que el indicador de que se trata aquí de la puesta en escena de problemas serios desde la perspectiva de la risa, única forma en que Nietzsche considera que puede ser tomado en serio un problema. Es en ese carácter de parodia donde radica la inocencia de Zarathustra, inocencia y buen humor frente a aquellos que quieren hacer del pensar una actividad pesada, forzada, calvario de la mente. Si las cosas han de ser tomadas en serio es en el sentido en el que son tomadas en el *Zarathustra*, con la ligereza de quien se burla de todo aquello que hasta ahora se ha considerado sagrado, es decir con una fuerza y una salud pletóricas⁴². Es el mismo carácter del pensamiento nietzscheano que hace que su lectura sea siempre en rizoma.

⁴¹ GS, V, § 381.

⁴² Cf. GS, IV, § 327.

Estamos hablando de un pensamiento que sólo confía en el devenir, que ve las convicciones como enemigos mayores de la verdad⁴³. Para el pensamiento, enemigos mayores que el error y la mentira son la dogmatización y canonización de un modo de ver, y para una filosofía son el síntoma del envejecimiento⁴⁴. El cambio de perspectivas, la adquisición de nuevos puntos de vista es lo que debe primar en el acto de pensar. Una buena salud, en términos de pensamiento, es la capacidad de cambiar repentinamente de convicciones, de afrontar lo que antes teníamos como signo de salud como si se tratara ahora de un mal, de un síntoma de degeneración, la fuerza plástica capaz de transmutar fuerzas en debilidades y debilidades en fuerzas. En otras palabras, la imagen del pensamiento como gran salud.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos intentado acercarnos de tres maneras distintas a la primera parte de *Así hablaba Zarathustra*. Habíamos declarado nuestra intención de verlo como un relato de ficción que en el fondo nos cuenta una historia, historia que narra discursos que a su vez nos cuentan historias, que tienen sus narradores, sus focos, sus saltos de un plano narrativo a otro; en fin, todo lo que hace a una narración ficcional. Luego nos propusimos ver cómo es que las formaciones de sentido se construían a partir de la reiteración de ciertos rasgos sémicos, lexemas, campos lexicales, encontrando así núcleos de significación que nos ayudaron a comprender la idea detrás del superhombre. Finalmente tratamos de ver cómo nuestra lectura del texto de la primera parte del *Zarathustra* podía abrirse en nuevas líneas de fuga. Hemos ido viendo a lo largo del trabajo cómo es que las teorías de análisis formal nos iban desvelando aspectos centrales de la filosofía de Nietzsche tal como nos lo propusimos en un principio. Había que poner en contacto los elementos metodológicos con los aspectos filosóficos, había que hacer dialogar los encuentros que se daban en el ámbito formal con los temas ya conocidos de la filosofía de Nietzsche. Comprobamos así que no sólo retomábamos temas de la filosofía nietzscheana en su comprensión más clásica sino que también intentamos dirigir unas nuevas observaciones sobre asuntos clásicos. Así, dijimos que el superhombre pertenece más al ámbito de un sentido, de aquello que le da un nuevo sentido a las cosas; o sea, que se puede decir algo en un sentido sobrehumano, o en el sentido del superhombre,

⁴³ Cf. *HDH* I, IX: "El hombre solo consigo mismo", §§ desde el 629 hasta el 637 y *AC*, §§ desde el 50 hasta el 55.

⁴⁴ Cf. *A*, V, § 542.

de forma similar a la que uno dice algo en sentido figurado, en sentido peyorativo, en sentido literal. Pero igualmente vimos cómo Zarathustra es un personaje conceptual ejemplar, que funge como articulador de conceptos dentro del texto mismo. Eso nos permitió realizar una lectura rizomática: partimos del texto de la primera parte del *Zarathustra*, viendo cómo ahí se iba constituyendo un personaje conceptual capaz de poner en contacto, articular, dar consistencia a los conceptos principales creados por Nietzsche.

Pero lo que principalmente debe preocuparnos ahora, al momento de cerrar esta lectura de la primera parte del *Zarathustra* es si, por un lado, hemos respondido aunque sea parcialmente a nuestro problema de partida, si defendimos nuestra hipótesis primera y, por otro lado, si llegamos a realizar una lectura exhaustiva de esta primera parte, lectura que nos permitiría proyectar una continuación de este trabajo o de trabajos similares en el resto de *Así hablaba Zarathustra*. En verdad, nos parece que hemos logrado responder parcialmente a nuestro problema de partida: ¿en qué medida la forma, los elementos formales de una obra filosófica diferente desvelan asuntos propiamente filosóficos? ¿Hasta qué punto la selección de determinada forma y estilo de escritura es reveladora de preocupaciones y problemas filosóficos? A esto nos abocamos en un principio. Y en verdad, nos parece que hay muchas cosas que se pueden ir sacando del simple hecho de mirar a la forma. Vimos que las ocurrencias que sobrevenían mientras Zarathustra daba sus discursos, acontecimientos que luego eran retomados por la voz narrativa, revelaban una cierta impotencia de la escritura en capturar el hecho del devenir, el hecho de que mientras se dice, algunas cosas están ocurriendo. El riesgo será siempre el de tomárselas en contra del devenir, en provocar un espíritu de venganza en contra de todo lo que ya fue, de todo lo que ya ocurrió, una imposibilidad de dejar pasar, de digerir, de tragar, de acabar con algo. Los efectos metalépticos también nos muestran algunas cosas: cómo la confusión de las voces resulta en un estilo que hace siempre escapar a quien lo está escribiendo, que hace que el autor, que la función autor, se divierta con el lector, se burle de él, se le escape en la medida de lo posible. Arte de la mascarada, donde a cada voz que viene a completar la narración, le corresponde una perspectiva nueva. Esto estaba contemplado dentro de una consideración sobre lo que Nietzsche llama 'el gran estilo'. De forma similar, vimos que el análisis de las estructuras semánticas y semióticas, de las formaciones de sentido, nos permitían entender al superhombre sin caer en los viejos malentendidos. No se trata de un hombre futuro, producto de un esfuerzo eugenésico evolutivo; tampoco es propiamente un ideal que hay que seguir de forma dogmática, tampoco se presenta como un concepto consumado. Hemos llegado a entender

al superhombre como terreno sobre el cual vienen a engarzarse las viejas palabras, los viejos valores, las viejas acciones para adquirir nuevos sentidos, y de esta forma pensamos que el superhombre es más un sentido que la expresión plena de un concepto acabado. También vimos que el personaje mismo de Zarathustra tenía sus movimientos propios, autónomos, independientes sobre el plano de inmanencia forjado por la imagen del pensamiento supuesta en la filosofía de Nietzsche. Zarathustra era el bailarín que se movía, trazando diagramas y desplazamientos entre los conceptos de la filosofía de Nietzsche.

Intentamos introducirnos al laberinto del texto desde propuestas metódicas que vienen de la literatura, en vistas de comprender los conceptos filosóficos. La poesía nos debía procurar el fondo filosófico. Nos parece que lo hemos logrado: al destacar elementos formales que construyen la primera parte del *Zarathustra*, hemos vislumbrado los aspectos filosóficos. El punto de partida ha sido la forma, la poesía del *Zarathustra* y el punto de llegada ha sido la filosofía de Nietzsche. Si corríamos un riesgo era el de encerrar nuestra lectura en una interpretación. Pero el riesgo era algo que por necesidad se debía asumir ya que el resultado debería proporcionarnos su justificación. Creemos que la justificación se da en la comprensión que se ha logrado de los conceptos claves de la filosofía de Nietzsche, a partir del análisis y comentario de los aspectos formales, narrativos y poéticos. El ejercicio aquí realizado no se quiere más que un ejercicio de lectura. Una lectura que fue guiada por los conceptos que nos proporcionaron teorías literarias, teorías de análisis de textos. La escisión entre la forma y el contenido no puede darse en este caso, pues la forma de la expresión de Nietzsche es uno de los elementos que hacen a su recepción filosófica. Tanto el aforismo como el poema paródico y narrativo que es el *Zarathustra* representan una postura filosófica que no sólo se preocupa por las temáticas sino también por las formas en que se abordan esas temáticas. Un ejercicio de lectura se concentra en un texto e intenta desgajar todo lo que dice para reencontrarse con su riqueza. La riqueza que encontramos en esta primera parte del *Zarathustra* nos hace pensar en el interés que tiene continuar estos esfuerzos de análisis textual: se avanza junto con el texto, se hace aparecer los elementos filosóficos que descansan en la construcción narrativa y poética y el texto muestra su fuerza.

Con estas observaciones tenemos ya la posibilidad de esbozar una respuesta a nuestro problema de partida. Cabe recordarlo, entonces: ¿qué quiere decir que un texto filosófico se enuncie como poema, que recurra a la forma narrativa para expresar ideas filosóficas? Pues bien, que un texto filosófico se construya de forma narrativa y poética supone la idea de que el estilo en que las ideas

están expresadas es casi tan necesario como las ideas. El estilo va de la mano de las ideas; la forma y las ideas que en ella se expresan están inextricablemente entreveradas. Esto responde a la posibilidad de abrir nuevas formas de considerar el quehacer filosófico: no sólo en los grandes tratados encontramos formulaciones filosóficas que pueden ser sistematizadas; la filosofía tiene que encontrar nuevas formas de expresión que no respondan al anquilosamiento al que las sometió la escolástica y el servicio a la teología. Una filosofía que se quiere ligera y libre del pesado e insoportable “*esprit de sérieux*” debe encontrar nuevas formas de expresarse: el aforismo, el panfleto, la máxima, el poema extenso, la narración de pequeñas historias. Si se quiere escapar de una forma de practicar la filosofía, si se quiere eludir la necesidad de sistematizar de forma tratadista, entonces parece necesario escribir en otro estilo, con otras técnicas formales. Es esto lo que significa que un filósofo nos entregue su libro más importante bajo una forma que no corresponde con la tradicional escritura filosófica; es declarar una guerra directa a la vieja forma, al viejo estilo, demostrando que todo estilo nuevo trae consigo una nueva forma de pensar, una forma más ligera, menos culpabilizada, menos seria. Ya Deleuze emitía su famoso suspiro nostálgico: “Ah... el viejo estilo” para mostrar cómo la filosofía iba adoptando nuevas formas de desplegarse, de funcionar; para él una de esas formas era justamente la creación cinematográfica. ¿Qué querría decir, entonces, que un filósofo se exprese a través de la narración cinematográfica? Eso no nos incumbe en absoluto en este trabajo pero si la pregunta es abordable hoy, es gracias a la separación y al alejamiento del “viejo estilo” en vistas de crear uno nuevo. Esto claro, con la constante consciencia de que todo nuevo estilo supondrá un nuevo contenido para la filosofía: todo nuevo estilo trae consigo un nuevo pensamiento. Que Nietzsche haya elegido la forma narrativo-poética significa que su pensamiento afirmativo (ya no su momento crítico, destructor, de martillo) se debe decir bajo una forma que le corresponda, bajo una forma nueva.

La forma que Nietzsche elige para escribir su filosofía no obedece a una decisión arbitraria. Que se haya expresado a través de aforismos y que haya escrito una obra tan *sui generis* como el *Zarathustra* responde a razones concretas. El aforismo de manera sucinta toca problemas sin demorarse en asuntos que no vienen al caso: despliega de una sola vez, va al grano. Es también una respuesta en contra del viejo estilo que ha primado al momento de expresar ideas filosóficas: el ensayo voluminoso, encadenado, argumentativo. El aforismo entonces, es una postura de resistencia y una propuesta de cambio. Pero también la elección de la forma aforística en Nietzsche responde a una afinidad sentida con aquellos moralistas franceses a los que siempre cita como ejemplos:

Montaigne, La Rochefoucauld, Chamfort, De La Bruyère, Taine. En ellos encuentra algo más importante que en los grandes tratados de filosofía “pura” a los que nos tiene acostumbrados la tradición. Tratados como *La crítica de la razón pura* de Kant que Nietzsche no leyó en su integridad porque la encontraba excesivamente aburrida. La decisión por el aforismo, además, es expresión de una fuerza, como el mismo Zarathustra dice en esta primera parte: “Quien escribe con sangre y en forma de sentencias, ése no quiere ser leído, sino ser aprendido de memoria”. (“Del leer y el escribir”). Como vimos en el primer capítulo de este trabajo, el estilo en Nietzsche responde a su preocupación por encontrar los lectores adecuados, aquellos que estén a la altura de su escritura. Ese procedimiento, el de seleccionar a sus lectores y constituirlos al interpelarlos, es una forma de manifestar una fuerza excedente: así se consigue hacer que todo lector posible se vea impelido a no abandonar su lectura de Nietzsche, a mostrar que está a la altura de esa escritura. Vemos, pues, cuán importante resulta la forma de expresión al momento de estudiar la filosofía de Nietzsche.

Justamente por eso, a partir de esas consideraciones sobre la forma, es que el *Zarathustra* resulta tan interesante. Se presenta como un enigma y llama al lector a detenerse en él como ante algo muy especial. La enunciación filosófica aquí se remonta hasta la época presocrática cuando la filosofía se expresaba en poesía. Si el *Zarathustra* es considerado por Nietzsche como su obra más importante es porque a través de la expresión poética y narrativa se puede decir, en muy pocas palabras, lo que otros dirían en tratados interminables, porque además la fuerza de la imagen, de una historia, es superior a la de varias argumentaciones. Una de las grandes paradojas que Nietzsche encuentra en la necesidad de argumentar lo que uno piensa es que, en realidad, así, no se está haciendo más que denunciar la debilidad de un argumento. El mejor argumento para demostrar cuán poca convicción tiene uno sobre un punto de vista es justamente el tener que argumentar. Si en verdad se tiene confianza en lo que se dice, en el punto de vista que se defiende, no hay necesidad de demostrarlo o de convencer al resto con una argumentación: basta con decirlo. Si un pensamiento es lo suficientemente fuerte como para ejercer una seducción no es porque lo respalde la argumentación de su veracidad ni de su posibilidad, sino porque está dicho de tal forma que esa atracción es inevitable. Mientras mayor fuerza tenga una idea, mejor tendrá que ser la forma de su expresión. Así Nietzsche, en lugar de justificar sus conceptos, de explicarlos de manera expositiva, prefiere desplegarlos en una narración sumamente poética. Surge así el *Zarathustra* y todo esfuerzo por ver cómo está construido, dónde radica su fuerza, será un intento por comprender los conceptos de la filosofía nietzscheana pues esos conceptos se expresan en esa narración, en esa poética.

A lo largo de este trabajo intentamos mostrar algunas de esas fuerzas que hacen que las ideas de Nietzsche resulten tan atractivas: cómo es que hay una dramatización de las ideas, cómo la narración despliega los conceptos, cómo los sentidos se desplazan para dar lugar a nuevos sentidos. Todo eso dentro de los marcos de un seguimiento textual. Pero corríamos el riesgo, como dijimos, de mostrar las cosas de forma anquilosada y estática, lo que contradice la filosofía de Nietzsche y el estilo del *Zarathustra*. Por esto, tratamos de mostrar cómo es que los sentidos estaban en un esquema *tensivo*, es decir que no había una *fijeza* del sentido sino algo más dinámico. Los sentidos se movían hacia uno de los polos opuestos. De todas formas, en ese esquema, el riesgo estaba en ver en los polos, algo fijo, cosa que no podíamos eludir si no era postulando nuestro último capítulo, que es una lectura dinámica de esos sentidos. La lectura que proponen Deleuze y Guattari nos permitió pensar estos conceptos como dinámicos y proliferantes. Para Deleuze y Guattari como para Nietzsche los conceptos son útiles que sirven para crear nuevos conceptos: la tarea fundamental de la filosofía. Si Zarathustra despliega los conceptos como un bailarín es porque a cada concepto le sigue un movimiento que hace que se produzcan nuevos conceptos alrededor suyo: son conceptos proliferantes que al pensarse propician la aparición de nuevos conceptos. Por eso también la primera parte del *Zarathustra* se cierra con la idea de que todo aquello que dijo Zarathustra debe ser negado, debe ser confrontado por sus discípulos. Las enseñanzas de Zarathustra no pueden volverse carne de religión ni de dogmatismos; es necesario que sus discípulos las refuten, creen a partir de ellas, las sobrepasen en nuevas creaciones. Las ideas que Zarathustra propone en esta primera parte son polos de creación de nuevos conceptos. En esto radica la utilidad y el interés de la lectura que proponen las teorías de Deleuze y Guattari: no caer en una fijación y en un anquilosamiento que apaguen la vitalidad de los conceptos estudiados.

Rimbaud decía que la poesía se ocupa de “fijar vértigos”. El poeta-vidente se acercaba al abismo, lo contemplaba azorado, para luego fijarlo en imágenes fugaces, en relámpagos. René Char dirá más tarde que el poeta debe habitar el relámpago. Pero Nietzsche no es un poeta y nunca deja de asimilar los poetas a los bufones y a los mentirosos⁴⁵. Antes prefiere ser un filósofo, un espíritu libre y desde ahí crear conceptos. Y sin embargo, Nietzsche está muy cerca de fijar vértigos y vaya vértigo el que pretende fijar en su poesía, pues si el *Zarathustra* surge a partir del pensamiento del eterno retorno de lo mismo, el pensamiento más abismal según Nietzsche, podemos pensar que en

⁴⁵ Cf. “¡Nada más que bufón! ¡Nada más que poeta!” incluido en los *Ditirambos a Dionysos* y la sección “De los poetas”, en la segunda parte del *Zarathustra*.

cuanto poesía es un intento por fijar el vértigo que produce ese abismo, y en cuanto filósofo, al crear este concepto hace proliferar alrededor suyo otros conceptos y otros vértigos, para que se dinamice y no se quede fijado en la expresión poética. En todo caso, poesía y filosofía están aquí ligadas estrechamente y la creación de abismos se ve acompañada de su fijación. No en vano Deleuze dirá:

Pero jamás un juego de imágenes ha reemplazado para Nietzsche un juego más profundo, el de los conceptos y el pensamiento filosófico. El poema y el aforismo son las dos expresiones por imágenes de Nietzsche; pero esas expresiones están una relación determinable con la filosofía⁴⁶.

Este trabajo no fue sino un intento por determinar esas relaciones.

Anexo

En este corto anexo quisiéramos ocuparnos un poco de las condiciones de nacimiento de *Así hablaba Zarathustra* de Nietzsche. Revisaremos por tanto algunos hechos de su biografía, hechos que están narrados en parte en su *Ecce Homo* y en la monumental biografía de Curt Paul Janz. Pero también haremos referencia a la época en que tiene lugar, a las relaciones que Nietzsche tenía con el personaje histórico y también un poco a la personalidad histórica del mismo Zarathustra. Esto último, más bien para disociar la creación nietzscheana del personaje histórico. Nietzsche habla de la importancia que tuvo para él su encuentro con Lou Andreas Salomé e incluso atribuye a ella la escritura del *Zarathustra*, en otras palabras, si no hubiese sido por ella, el *Zarathustra* no existiría. Podemos tomarle la palabra a Nietzsche, más allá de las hipótesis probables que propone Eric Blondel cuando afirma que Nietzsche escribió esto sólo para provocar a su hermana –la eterna enemiga. En cierto sentido, el *Zarathustra* nace como la necesidad de forjar un nuevo lenguaje que ya está anunciado al final de la *Gaya ciencia* –esto es al final del libro cuarto, pues el libro quinto no sería añadido sino en 1886, después de que el *Zarathustra* estuviera terminado hasta su última parte. Hay que ver su origen, como el mismo Nietzsche nos dice, en 1881: no sólo el encuentro con

⁴⁶ Nietzsche y la filosofía, Primer capítulo: “Lo trágico”, § 13: “Simbolismo de Nietzsche”.

la idea del eterno retorno en su famosa caminata por el lago de Silvaplana, sino como el producto del exceso de fuerzas, de la exuberancia y alegría que debió suponer la realización temporal de su proyecto de una sociedad intelectual de amigos que vivió junto a Paul Rée y a Lou Andreas Salomé. Es por esta razón que aquí consideramos los acontecimientos más relevantes en la biografía de Nietzsche que van desde la “revelación” del eterno retorno hasta la escritura y publicación de la primera parte del *Zarathustra* en 1883. El mismo Nietzsche nos cuenta que concluía la primera parte, en 1883 “a la hora santa en que Richard Wagner moría en Venecia”⁴⁷. Pero vamos por orden. En 1881, a finales de abril, Nietzsche va de Genova a Recoaro para encontrarse con Peter Gast con quien hace las últimas revisiones y correcciones de las pruebas de *Aurora*. Ya en junio del mismo año, Nietzsche abandona Recoaro y a Gast para ir a Sils-Maria. En agosto sucede la “revelación” del pensamiento del eterno retorno de lo mismo “a 6.000 pies sobre el nivel del mar y mucho más alto aun sobre todas las cosas humanas”. Nietzsche oscila entre momentos de depresión y de euforia, oscilación que testimonia del sentimiento trágico de la vida que al parecer experimenta en aquel momento. En todo caso, es un momento de gran fuerza, de una acumulación de poder, de energías que se transforman inmediatamente en creaciones, en prurito creativo. Todo este período puede ser caracterizado como el de la gran salud; en efecto, Nietzsche se siente debilitado, tan es así que el 22 de septiembre le escribe a Gast una carta informándole de lo cerca que tiene constantemente a la muerte, de lo arduo y difícil que fue la lucha con la enfermedad. Sin embargo, es también cuando logra transformar esas debilidades degenerativas en fuerzas creativas. “Sostengo cada día un combate del que nadie tiene la mínima idea, los accesos de mis dolores son tan múltiples y exigen de mí tanta energía, paciencia, reflexión e *invención* –¡sí es casi risible: *invención!*” (Carta del 22 de noviembre a Gast). En enero de 1882, Nietzsche reencuentra la salud y envía a Gast una primera versión de lo que pensaba sería la continuación de *Aurora* y que terminará siendo la *Gaya ciencia*. Mientras tanto trabaja en los últimos libros de esta continuación de *Aurora*, justamente la cuarta parte de lo que será la *Gaya ciencia* y que lleva el título de “Sanctus januarius”. El 27 de marzo Nietzsche se embarca en dirección a Messina. De esta época data un poema en el que narra su relación con Sils-Maria:

⁴⁷ Las frases que cita en el prefacio de *Ecce homo* pertenecen efectivamente al final de esta primera parte, es decir al discurso “De la virtud que hace regalos” (Cf. *EH*, “¿Por qué escribo tan buenos libros?”, “Así hablaba Zarathustra”).

Estaba yo sentado ahí expectante
esperando, nada, gozando del juego cambiante
de luz y sombra, más allá del bien y del mal
todo melodía, todo lago, todo tiempo sin final
de pronto de uno se hizo dos
y Zarathustra pasó a mi lado.

Es justamente de aquí de donde surgen los poemas que luego serán anexados a *La gaya ciencia* en 1887 bajo el título de “Canciones del príncipe fuera de la ley”. Más tarde Nietzsche tiene su primer encuentro con Lou Andreas Salomé al regresar de Messina y pasar por Roma. Luego viene el proyecto de formar un grupo de estudios entre ellos dos y Paul Ree: de esta época data la propuesta de matrimonio de Nietzsche que Lou rechaza. Sin embargo hay que considerar los niveles de leyenda de todas estas fabricaciones alrededor de esta conocida historia. En verdad, parece que lo que mayor importancia tenía era la sociedad intelectual de amigos, a lo que se añadían ciertas ideas de Nietzsche sobre la necesidad de encontrar alguien con quien trabajar. Es de aquí que vienen las ideas de matrimonio que responden a ese proyecto.

En todo caso, tras alquilar una casa en Tautenburg en Stibbe se traslada a ella con Lou por veinte días. Poco después les describiría a Rée y a Malwida Von Meysenburg la decepción profunda que significó darse cuenta de la superficialidad de Lou cuando él había creído que se trataba de un espíritu afin al suyo, de la persona con quien podría haber proyectado sus futuros trabajos. Nietzsche menciona como razones la superficialidad y falta de moral (no de moralidad) en Lou. Viene un periodo de depresiones profundas: oscila entre una excesiva utilización de soporíferos y una insistencia alrededor de la idea del suicidio. La decepción ha sido devastadora y tiene que ver con la conciencia de la absoluta soledad, de la recaída en un estado patológico, del darse cuenta de que la curación que había encontrado no era tan estable como el creía. Entendemos por qué Zarathustra como personaje debía ser del tipo humano de aquellos que son expresión misma de la gran salud. Nietzsche elige el personaje como tal, por las razones que cuenta en *Ecce homo* (“¿Por qué soy un destino?”, § 3):

No se me ha preguntado, pero debería haberseme preguntado, qué significa, cabalmente en mi boca, en boca del primer immoralista, el nombre de *Zarathustra*; pues lo que constituye la inmensa singularidad de este persa en la

historia es justo lo contrario de esto. Zarathustra fue el primero en advertir que la auténtica rueda que hace moverse a las cosas es la lucha entre el bien y el mal -la transposición de la moral a lo metafísico, como fuerza, causa, fin en sí, es obra *suya*. Mas esa pregunta sería ya, en el fondo, la respuesta. Zarathustra *creó* ese error, el más fatal de todos, la moral; en consecuencia, también él tiene que ser el primero en *reconocerlo*. No es sólo que él tenga en esto una experiencia mayor y más extensa que ningún otro pensador -la historia entera constituye, en efecto, la refutación experimental del principio de la denominada 'ordenación moral del mundo'-: mayor importancia tiene el que Zarathustra sea más veraz que ningún otro pensador. Su doctrina, y sólo ella, considera la veracidad como virtud suprema -esto significa lo contrario de la *cobardía* del "idealista", que, frente a la realidad, huye; Zarathustra tiene en su cuerpo más valentía que todos los demás pensadores juntos. Decir la verdad y *disparar bien con flechas*, ésta es la virtud persa. - ¿Se me entiende?... La autosuperación de la moral por veracidad, la autosuperación del moralista en su antítesis -en *mí*- es lo que significa en mi boca el nombre de Zarathustra.

Sin embargo, nos damos cuenta de que el personaje tal como lo forja Nietzsche en su obra poco tiene que ver con el personaje histórico; es más una mezcla de varios tipos de personajes a los que Nietzsche admiraba, incluido -por supuesto- él mismo. Es tanto la manera en que Nietzsche se cuenta a sí mismo sus aventuras espirituales, conceptuales, filosóficas, como es también una despersonalización en vistas de instaurar un personaje de cariz filosófico como lo eran los filósofos pre-platónicos: filósofos poetas, filósofos cuya obra no sólo se decía de lo que escribían sino -y quizás principalmente- de lo que hacían. Zarathustra sería un compuesto del *Empédocles* de Hölderlin, del *Prometeo liberado* de Shelley, de algunos héroes de las óperas de Wagner como Wotan y Tristan, y de la misma vida de Nietzsche: es en el fondo un intento de devolver la filosofía a sus formas de expresión originales, es decir a la poesía, a las imágenes.

La escritura de la primera parte del *Zarathustra* se lleva a cabo en el invierno de 1882, cuando Nietzsche regresa a Génova, viajando a Santa Margherita y a Portofino. Continúa trabajando en la continuación de *La gaya ciencia*, pero también sabe que su próximo libro debe ser algo especial y duda entre la forma operística y el drama. Finalmente, en el lapso de diez días, escribe la primera parte del *Zarathustra* en un estado de inspiración tal que sólo se puede comparar con la inspiración de orden divino que sintieron poetas de la antigüedad: "Tal *mi* experiencia de la inspiración; no

dudo de que haya que regresar milenios atrás para encontrar alguien que pueda decirme: ‘también es la mía’”. Es importante ver cómo es que Nietzsche concebía esta primera parte del *Zarathustra* como un libro íntegro dentro de lo corto que era:

Quizá le cause placer saber qué es lo que hay que escribir y disponer para ser impreso. Se trata de un libro muy pequeño, cien páginas quizá. Pero, sin embargo, es mi mejor libro, y con él me he quitado un enorme peso del alma. No he escrito nada más serio ni más alegre a la vez, y deseo de todo corazón que este color -que no es necesariamente un color mixto- se convierta, cada vez más, en mi color “natural” (Carta a Gast del 24 de mayo de 1883).

El evento más importante en el mundo artístico de esa época es sin duda la muerte de Wagner que Nietzsche ve como una coincidencia terrible. Mientras él encontraba su propia música, Wagner, el representante del otro tipo de música, de una “música degenerativa y decadente” moría en Venecia. Aquí hay que marcar el hecho de que el proyecto nietzscheano estaba pensado bajo la influencia de la ópera wagneriana, y que su realización era una suerte de parodia de las formas solemnes y cristianas que habían adquirido las óperas de Wagner.

Unas palabras más sobre el *Zarathustra* histórico. En realidad Nietzsche sólo considera algunos estereotipos sobre el personaje histórico. Como ya vimos, una de las razones por la que lo elige es por ser persa. Los persas tienen la virtud de “decir la verdad y saber manejar bien el arco y la flecha” (*Za. I*, “De las mil metas y de la única meta”). Son las dos virtudes que Nietzsche atribuye al filósofo del mañana y al espíritu libre: la probidad y la virtud guerrera. Nietzsche también elige a *Zarathustra* porque habría sido el primer fundador de religiones en introducir la disyunción radical entre el bien y el mal. Como vimos, Nietzsche quiere que la moral sea vencida por sí misma, llevar al extremo esa voluntad de verdad característica de la moral para destituirla. Si Nietzsche escoge al personaje de *Zarathustra* sería porque quien inició el error de la moral es quien debería venir a deshacerlo. En verdad, una de las versiones que sostiene la existencia real del *Zarathustra* histórico afirma que fue el fundador del mazdeísmo o zoroastrismo, religión que efectivamente divide el cosmos en dos principios creadores: el principio del bien o dios sabio y verdadero *Ormuz, Ahura Mazda* y el principio del mal *Ahrimán, Angra Manyu*. En todo caso, este *Zarathustra* habría vivido durante los siglos VII o VI antes de Cristo, y antes para algunos historiadores. Existe un texto en el que se transmiten sus enseñanzas y se titula el *Zend-Avesta* y se distribuye en varias *Gathas*

(partes). Se podría pensar que los discursos del Zarathustra nietzscheano parodian o corresponden a estas *Gathas*, pero no hay evidencia de ello. En todo caso, Nietzsche tendría razón al decir que Zarathustra fue el iniciador de la dicotomía moral al momento de realizar una cosmogonía. En esto, el judaísmo, el cristianismo y el Islam habrían sido influenciados profundamente por el zoroastrismo al tratar de exiliar el mal de los conceptos que tenían de Dios, haciendo del mal un problema aparte y por tanto estableciendo una dicotomía radical.

El estilo del *Zarathustra* se vincula con el estilo de la escritura profética propia de los textos religiosos. Específicamente son los textos de las tres grandes religiones monoteístas que fueron influenciadas por el zoroastrismo las que llevan ese sello profético en su escritura. Ahora bien, no porque el *Zarathustra* adopte este estilo debemos pensar que estamos ante un texto religioso con su profeta y su mesías. Si Nietzsche elige este estilo es más por hacer una parodia que por hacer una analogía entre su Zarathustra y un profeta y entre el superhombre y un mesías. En este trabajo también hemos intentado dejar eso en claro: los recursos literarios que llevan a la parodia de los textos sagrados no deben tomarse como un intento de crear una nueva religión y de postular un nuevo profeta que anuncia un mesías. Se trata de adoptar una manera de escribir para parodiar lo que en ella hay de solemne y grave, no de intentar hacer lo mismo. Por eso, un aspecto clave de la comprensión del *Zarathustra* es la idea de que se trata de una parodia, de una burla de los estilos pesados y solemnes con que están escritos los grandes “Libros” religiosos.

Glosario

- **Acronía:** se trata de los procedimientos complejos que involucran más de una analepsis o más de una prolepsis. Son casos en los que a partir de una analepsis o prolepsis original se procede a una segunda analepsis o prolepsis.
- **Amplitud:** extensión del tiempo de la historia que cubren, en sentido prospectivo o retrospectivo, la analepsis o la prolepsis, respectivamente.
- **Anacronía:** en general, alteración, desde o en el tiempo del relato, de la linealidad propia del tiempo de la historia. Discordancia entre el orden temporal natural, lógico, de los acontecimientos que constituyen el tiempo de la historia y el orden en que son contados en el tiempo del relato (Vid. “analepsis” y “prolepsis”). Según su amplitud las anacronías pueden ser externas (cuando su alcance las lleva más allá del específico del “relato

- primario”), internas (cuando las hace coincidir con algún punto del relato primario) o mixtas (cuando el punto de alcance sea anterior y el punto de amplitud posterior al principio del relato primario).
- **Analepsis:** procedimiento narrativo que se caracteriza por hacer un salto hacia el pasado. La narración, de este modo, se da como rememoración de acontecimientos pasados.
 - **Anisocronía:** toda alteración del ritmo narrativo, tanto por “ralentizaciones” (*ralentissements*) -pausas, ralentí, etc.- como por aceleración -resúmenes, elipsis, etc.
 - **Autodiegético:** dicese del narrador que, como en las autobiografías, refiere las experiencias de su propia vida.
 - **Deícticos:** términos o expresiones -yo, tú, aquello, ahora, aquí, etc.- referidas al contexto de la enunciación. Sirven en narratología para medir la distancia entre el espacio de la historia y el del relato.
 - **Diégesis:** el mundo ficticio en el que se sitúan los personajes u acciones que configuran la historia narrada.
 - **Distancia:** espacio metafórico existente entre el narrador y el universo donde transcurre la historia. A mayor distancia, menor objetividad en el relato, y viceversa.
 - **Duración:** el conjunto de fenómenos vinculados a la relación de desajuste o equivalencia entre el tiempo de la historia y el del relato.
 - **Elipsis:** técnica narrativa, aceleradora del ritmo narrativo, consistente en la omisión en el discurso de parte de la historia, lo que implica siempre una configuración del lector implícito del relato (que tendrá que suplir esos vacíos o silencios narrativos).
 - **Escena:** técnica narrativa que, mediante el uso casi exclusivo del diálogo, produce un ritmo narrativo equilibrado entre el desarrollo de la historia y el del relato.
 - **Extradiegético:** es el tipo de narrador que ve los acontecimientos desde afuera y que narra usualmente en tercera persona, sin conocer más que las acciones que se desenvuelven ante su mirada.
 - **Focalización:** la elección de una perspectiva, o varias, desde la que abordar el conjunto de la historia que se quiere transformar en un discurso modalizado.
 - **Frecuencia:** relación entre el número de veces en que un suceso se da en la historia y las veces que aparece narrado en el relato.

- **Heterodiegético:** aquel discurso cuyo narrador no pertenece como personaje a la historia -o diégesis- narrada. Dícese normalmente del narrador.
- **Homodiegético:** aquel discurso cuyo narrador pertenece como personaje a la historia -o diégesis- narrada. Dícese normalmente del narrador.
- **Intertextualidad:** conjunto de relaciones que un texto literario mantiene, a cualquier nivel, con otros.
- **Intradiegético:** es el narrador que se encuentra dentro de los acontecimientos que narra. En caso de ser él el principal actor de esa narración, entonces será autodiegético, en caso contrario, sólo será un narrador intradiegético.
- **Isotopía:** reiteración de elementos semánticos -o de cualquier otro plano del lenguaje- o del universo ficticio establecido en el discurso. Elemento que contribuye a la coherencia interna del texto.
- **Metalepsis:** alteración y transgresión de niveles narrativos. Este efecto consiste en saltar repentinamente de un plano narrativo al otro, de lo extradiegético a lo intradiegético y viceversa. Hacer aparecer o involucrar un elemento de un determinado plano narrativo en otro.
- **Pausa:** lo contrario de la Elipsis” narrativa: el relato se hace mayor que la historia.
- **Prolepsis:** procedimiento narrativo que consiste en anticipar acontecimientos, es decir en hacer un salto al futuro de la acción.

Bibliografía y lista de abreviaturas de las obras de Nietzsche:

Obra de Nietzsche:

* Utilizamos principalmente la edición de las obras completas de Nietzsche en francés que sigue la edición de Colli y Montinari:

NIETZSCHE, Friedrich

1997 *Œuvres philosophiques complètes*, Textes établies et annotés par Giorgio Colli et Massimo Montinari, XIV vols. Paris, Gallimard, NRF, ©1971. En cuanto a las traducciones, utilizamos las de Andrés Sánchez Pascual en Alianza Editorial (seguidas de las abreviaturas que aparecen en el trabajo).

- 2000 *Consideraciones Intempestivas*, “1. David Strauss, el confesor y el escritor”, Madrid, Alianza Editorial.
- 2001 *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial.
- 2001 *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza Editorial. (Za)
- 2001 *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza Editorial. (MBM)
- 1995 *La genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial. (GM)
- 2001 *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid, Alianza Editorial. (C. Id.)
- 2001 *El Anticristo*. Madrid, Alianza Editorial. (AC)
- 2001 *Ecce Homo*. Madrid, Alianza Editorial. (EH)
- 1999 *Aurora*, México, Editores mexicanos unidos, 3era. reimpresión. (A)
- 2001 *La gaya ciencia*, Madrid, Akal. (GS)
- 1996 *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. I y II, Madrid, Akal. (HDH)

Obras sobre la filosofía de Nietzsche:

AA. VV.

1967 *Cahiers de Royaumont. Nietzsche*. Les éditions de Minuit, Paris.

AA. VV.

1996 *The Cambridge companion to Nietzsche*, Cambridge University Press, Cambridge.

BATAILLE, Georges

1975 *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Traducción de Fernando Savater, Taurus, Madrid.

BLONDEL, Eric

1986 *Nietzsche, le corps et la culture: la philosophie comme généalogie philologique*. PUF, Paris.

1980 *Nietzsche, le «cinquième évangile»?», Bergers et Mages, Paris.*

CRAGNOLINI, Mónica; KAMINSKY, Gustav (eds.)

1996 *Nietzsche actual e inactual*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

DELEUZE, Gilles

2003 *Nietzsche et la philosophie*, Quadrige, PUF, Paris, 4a. ed.

DELHOMME, Jeanne

- 1969 *Nietzsche ou le voyageur et son ombre*, Seghers, Paris.
- DIXSAUT, Monique
- 2006 *Nietzsche, par-delà les antinomies*, Les Éditions de la Transparence, Paris.
- FINK, Eugen
- 1976 *La filosofía de Nietzsche*. Traducción de. A. Sánchez Pascual, Alianza Universidad, Madrid.
- FOUCAULT, Michel
- 2001 *Dits et écrits tome I: 1954-1975*, Gallimard, Quarto, Paris. De aquí tomamos los dos textos: “Nietzsche, la généalogie, l’histoire” y “Marx, Nietzsche, Freud”.
- HEIDEGGER, Martin.
- 1971 *Nietzsche 2 vols.*, Gallimard, Paris.
- 2001 “La época de la Imagen del mundo” y “La frase de Nietzsche: Dios ha muerto”, *Caminos de Bosque*, Traducción de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid.
- 1994 “¿Quién es el Zarathustra de Nietzsche?”, *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- 1997 *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- JANZ, Curt Paul
- 1985 *Friedrich Nietzsche*, 4 tomos, Alianza Universidad, Madrid.
- JASPERS, Karl
- 1973 *Nietzsche. Introducción a su filosofía*, Sudamericana, Buenos Aires.
- 1955 *Nietzsche y el cristianismo*, Deucalión, Buenos Aires.
- KAUFMANN, Walter
- 1950 *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton.
- KLOSSOWSKY, Pierre
- 1972 *Nietzsche y el círculo vicioso*, Seix Barral, Barcelona.
- KOFMAN, Sarah
- 1983 *Nietzsche et la métaphore*, Ed. Galilée, Paris.
- LEFÈBVRE, Henri
- 1940 *Nietzsche*, FCE, México.
- MANN, Thomas

- 2000 "La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia" *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Alianza, Madrid.
- NEHAMAS, Alexander
- 1985 *Nietzsche: Life as Literature*, Harvard University Press, Cambridge.
- SLOTERDIJK, Peter
- 2000 *El pensador en escena: el materialismo de Nietzsche*, Pre-textos, Valencia.
- VATTIMO, Gianni
- 1992 *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Paidós, Barcelona.
- 1998 *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Barcelona, Península.
- 2002 *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Paidós, Buenos Aires.
- WOTLING, P
- 1995 *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris, PUF.

Obras sobre el aparato metodológico:

AA.VV.

- 1999 *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, cuarta edición.

ANTEZANA, Luis Huáscar

- 1977 *Elementos de semiótica literaria*, La Paz, Instituto Boliviano de Cultura.

ARISTÓTELES

- 1963 *La poética*, Aguilar, Madrid.

DELEUZE, Gilles

- 1994 *Lógica del sentido*, Planeta-Agostini, Buenos Aires.
- 2001 *Différence et répétition*, PUF, 11^{ème} édition, Paris.
- 1996 *Conversaciones*, Pre-textos, 2da edición, Valencia.
- 1998 *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Editions de Minuit, Valencia.
- 2002 *L'île déserte et autres textes*, Les Éditions de Minuit, Paris, Édition préparée par David Lapoujade.
- 2002 *Deux régimes de fous et autres textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, Édition préparée par David Lapoujade.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire

- 1996 *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix
- 1973 *Capitalisme et schizophrénie 1: l'Anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- 1980 *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- 1978 *Kafka, por una literatura menor*, Ediciones Era, México.
- 1991 *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991.
- GENETTE, Gérard
- 1972 *Figures III*, Seuil, Paris.
- 2003 *Metalepsis: de la figura a la ficción*, Buenos Aires, FCE.
- 1970 "Lenguaje poético, poética del lenguaje", en José Szabón (comp.), *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- 1994 *El discurso del relato: un ensayo de método*, Universidad de Chile, Santiago.
- 1989 *Palimpsestos, la literatura en segunda potencia*, Taurus, Madrid.
- GÓMEZ REDONDO, F.
- 1996 *La crítica literaria del siglo XX*, EDAF, Madrid.
- GREIMAS, Algirdas
- 1989 *Del sentido: ensayos semióticos*, Gredos, Madrid. (Retoma el original francés: *Du sens II*).
- 1973 *En torno al sentido: ensayos semióticos*, Fragua, Madrid (Retoma el original francés: *Du sens: essais sémiotiques*).
- 1993 *La semiótica del texto: ejercicios prácticas. Análisis de un cuento de Maupassant*, Paidós, Barcelona, 2da. ed.
- GRUPO DE ENTREVERNES
- 1981 *Análisis semiótico de los textos*, Ediciones Cristiandad, Madrid.
- GUATTARI, Felix,
- 2000 *Cartografías esquizoanalíticas*, Manantial, Buenos Aires.
- 1996 *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires.
- PLATÓN
- 2002 *La République*, Flammarion, Paris, 2da edición.

Índice

Introducción.....	1
1. Justificación.....	4
2. Problema.....	10
3. Objetivos generales.....	10
4. Objetivos específicos.....	11
Capítulo I: el orden del relato en la primera parte de <i>Así hablaba Zarathustra</i> : hacia una comprensión del orden metaléptico.....	13
1. Consideraciones preliminares.....	13
2. El orden en la primera parte de <i>Así hablaba Zarathustra</i>	16
3. La duración en la primera parte de <i>Así hablaba Zarathustra</i>	22
4. La frecuencia en la primera parte de <i>Así hablaba Zarathustra</i>	34
5. Modo, voz y focalización en la primera parte de <i>Así hablaba Zarathustra</i>	38
6. Conclusión.....	53
Capítulo II: El enigma del superhombre: hacia una comprensión semiótica del concepto.....	54
1. La idea de un análisis semiótico.....	54
2. Las estructura de superficie: componente descriptivo, lexemas, conjuntos figurativos, temas descriptivos	59
3. ‘Sentido superhombre’ y ‘Sentido último hombre’ como temas descriptivos generales.....	76
4. Las unidades mínimas del significado: semas, sememas, clasemas e isotopías.....	81
5. Conclusión.....	94
Capítulo III: Zarathustra como personaje conceptual y sus discursos como máquina rizomática.....	97
1. Idea de una lectura rizomática.....	97
2. ¿Qué es un personaje conceptual?.....	108
3. Zarathustra como personaje conceptual.....	114
4. La danza de Zarathustra: el nomadismo en el rizoma.....	120
5. Conclusión.....	125
Conclusiones.....	126
Anexo.....	132
Glosario.....	137
Bibliografía.....	139
Índice.....	144