

zosa del ditirambo, dejando relegada la voluntad de éxtasis dionisiaca, que al afirmar el dolor en medio de la tempestad, glorifica la existencia en pos de la luz de la apariencia ejemplificada por la serenidad celeste de Apolo.

Glosando dicho operativo, Nietzsche pudo decir: «Tenemos el arte para no morir de la verdad». Hasta aquí lo que él mismo llamaría, luego, prejuicio teológico en la interpretación estético-moral de la que el hombre sería víctima acaso por predestinación metafísica.

Trátase en efecto del triunfo palmario de las fuerzas reactivas sobre el campo activo de las mismas, que inficiona la visión del mundo proyectada desde siempre en el terreno del arte y la filosofía. Más tarde volvería Nietzsche en su lucha contra el nihilismo según los cánones de la hermenéutica genealógica, a procurar el triunfo de Dionisos sobre la mentira apolínea; es decir, sobre la justificación estética del mundo dada a luz en su obra «El origen de la tragedia en el espíritu de la música». Se explica así que Nietzsche llamara a los artistas raza de histriones, conforme a su manera de jerarquizar tipológicamente los fueros humanos. Nunca sin embargo este hombre que exaltó el pesimismo de la fuerza, el fatalismo liberador dionisiaco, el nihilismo activo, frente al nihilismo pasivo, dejó de sentir un profundo amor hacia sus hermanos histriones entre los cuales incluía a los sacerdotes. En ellos, en sus prejuicios históricamente condicionados, es donde la naturaleza revela más candorosamente sus contradicciones y mentiras. ¿Dónde más oportunamente que en el seno de lo humano revela la naturaleza su indiferencia hacia lo humano, a pesar de las gesticulaciones morales del artista? Monederos falsos llamó Nietzsche a estos soberanos de los sentidos. A estos decadentes en los cuales la voluntad de poder oscila entre los polos de la tiranía de la luz, donde triunfa el instinto clásico, y el artista romántico descontento de la realidad, resentido contra el tiempo. No puedo aquí menos que dejar la palabra a Nietzsche. El resumió su diferencia entre el arte clásico y el arte romántico diluyendo las contradicciones mediante sucesivas circunvoluciones y explicitaciones de las mismas: «Respecto para todos los valores estéticos, yo me valgo de esta distinción fundamental: en todo caso particular yo pregunto: aquí, ¿han llegado a ser creadores el hambre y la superabundancia? A priori, otra distinción podría parecer más recomendable (salta desde muy lejos a los ojos), a saber; la distinción si la causa del crear es el deseo de la rigidez, de eternidad de "ser", o bien el deseo de destrucción, de cambio, de devenir. Pero ambos modos de desear se revelan, mirando al fondo,

como equívocos, solo explicables según aquel esquema arriba presentado (a mi juicio) preferido.»

«El deseo de destrucción, de cambio, de devenir puede ser la expresión de una fuerza demasiado preñada de porvenir (como es sabido, mi término para indicarlo es la palabra "dionisiaco"); pero puede ser también el odio de los fracasados, de los renunciadores, de los mal formados, que destruye, debe destruir, porque lo que existe, toda existencia, y hasta cada ser les indigna y les excita.»

Y más abajo Nietzsche explica cómo el eternizar puede por otra parte, así en el arte clásico, no el de Winkelman o Lessing, derivar de: «gratitud y de amor; un arte que tiene tal origen será siempre un arte de apoteosis, acaso ditirámica como Rubens, feliz como Hafis, clara y bondadosa como Goethe, difundiendo un homérico resplandor de gloria sobre todas las cosas; pero puede ser también aquella tiránica voluntad de quien sufre gravemente, que sobre la particular idiosincracia de su propio sufrimiento, sobre lo que es más personal, particular, restringido, querría imprimir el sello de una ley y construcción obligatoria y que por decirlo así, se vindica sobre todas las cosas sellándola con su propia imagen, con la imagen de su propia tortura, marcándola con el hierro candente. Este último es el pesimismo romántico en la forma más expresiva: ya sea como filosofía schopenhaueriana de la voluntad, ya sea como música wagneriana».

En el *phatos* romántico está efectivamente trazada la óptica de la tiranía, de los efectos; óptica patológica deformante, que tipifica esta pregunta, clave de la gran metafísica tipológica y genealógica estudiada por Deleuze en Nietzsche: «detrás de la oposición entre clásico y romántico ¿no se ocultará la oposición entre lo activo y lo reactivo?» Nietzsche concluye: «debe comprenderse que a todo gusto clásico corresponde una cantidad de frialdad, de lucidez, de dureza; sobre todo la lógica, la felicidad en las cosas intelectuales, las "tres unidades", la concentración, el odio contra el sentimiento, la sensibilidad, el *sprit*, el odio contra lo que es breve, agudo, ligero, bueno; no se debe jugar con las fórmulas artísticas: se debe forjar la vida de modo que se deba formular después».

La óptica romántica hija de la interpretación teológica moral de la vida que se halla en la base de toda gnoseología y de toda estética como tal, se relaciona con la conciencia de culpa y falta y temor místico, hallada en el origen de la frase más antigua dicha en los umbrales del clareo de la civilización occidental:

«Desde donde las cosas tienen su origen, hacia allá tienen que

perecer, según la necesidad, pues tienen que pagar pena y ser juzgados por su injusticia, de acuerdo con el orden del tiempo.»

Este sentimiento de expatriación, de apatridad de lo uno, conforma en efecto la pasión estética del artista romántico, sojuzgado por imperativos de culpa; por la morbosa fascinación de lo monstruoso, del caos, de la *beance*. Dentro de esta tradición se ubican inequívocamente los desbordes del irracionalismo moderno; surrealismo, existencialismo, dadaísmo, vitalismo, futurismo, abogan por una vuelta a los orígenes. Así se trazan los caminos para una vida a punto de extinguirse por obra de la monstruosa camisa de nexo de la razón, de la ciencia, de la tecnocracia y el materialismo a que nos ha conducido la razón desbocada; máquina tortuosa y diabólica de una realidad autodestructiva. Dentro de éste esquema de corrosión de cánones, en la que el artista, creador omnipotente de una realidad a la que forma imprimiéndole el sello de un mundo jerárquicamente organizado en sus contornos ópticos, se desarrolla la historia de la novela. En esta categoría literaria el arte había encarnado un conato supremo; la fuerza del artista operada en su capacidad de recrear el mundo desde el sujeto (*subjetum*), exorcizando el caos a través de máscaras llamadas caracteres. Hasta aquí los abismos humanos habían sido doblegados por la voluntad de forma: de logos.

Y ahí comienza nuestra historia: humanizado el mundo mediante la puesta en práctica del logos, dominados los fantasmas según figuras alegóricas en los cuales el artista sublima sus tinieblas, éste existe allende las mismas, como Dios supremamente libre respecto a sus criaturas. Es entonces cuando estos poderes adquieren autonomía: primitivamente hundidos en las tinieblas, domados por el hombre en el proceso de humanización de la naturaleza, se vuelven contra éste. Esta rebelión de lo humano autónomo contra el hombre forma parte de la última zaga trágica de la historia. Había que dar cabida nuevamente a los monstruos, vueltos contra el artífice de una civilización que expulsó los poderes de la vida según los cánones de una lógica inhumana. He aquí el instante en que los caracteres reclaman su paternidad respecto al creador. Las máquinas célibes, el cuerpo sin órganos, respecto al Urstaat de las sobrecodificaciones que descubriera Deleuze en *AntiEdipo-Esquizofrenia y capitalismo*. Es el momento de una rebelión sin precedentes donde el artista debe reconocer sus personajes como momentos de un estadio elevado de la voluntad de poder, en la cual se subliman los desdoblamientos del alma (enchufes, cortes, flujos y cortes de flu-

jos), según la humanización de la naturaleza a la cual pertenece el hombre como entidad teleológica.

Hay filósofos que teorizan antes de la creación del mundo, como dioses. Otros en el momento de la creación, dice Girardot enfrentando Hegel a Nietzsche: la filosofía de la plenitud del círculo, a la del drama del movimiento. Cabría agregar aquellos que filosofan sobre el filo de la destrucción de lo creado, en el instante supremo y totalizador del Apocalipsis.

Estos, de la misma manera que los segundos, filosofan desde adentro de la vorágine o el vértigo de la aventura de lo real—como lo posible—y acaso más que aquellos, entran en dependencia como el destino de los demás entes, sujetados a la suerte tanto del mundo real especulativo, como al de la ficción de lo imaginado. Bohème hacía depender la suerte de Dios del destino del hombre y su posibilidad de salvación. Si el Creador quiere salvarse debe pues salvar al mundo por El creado. En esta suerte de harakiri del acto libre creador se advierten las huellas de la conciencia protestante de pecado, aguzada por Kierkegaard y tipificada por Traki. Bohème dice explicando la dialéctica en la que el mundo del amor nace por mediación del odio; la luz por mediación de las tinieblas: «Si ha de haber luz debe haber también fuego; la luz encierra en sí misma el fuego, es decir, su naturaleza, y habita en el fuego.» Y Unamuno influido por la mística protestante presagiando el drama de Abaddón dice: «Mira señor, mira que mi alma no ha de ser libre, mientras quede algo esclavo en el mundo que hiciste» y termina «el alma en que tú vives...» «serás en ella esclavo».

Abaddón es un inmenso confesionario en medio del Apocalipsis donde se reproduce la confesión más larga y dolorosa de que tenga memoria la creación contemporánea. El acta de testimonio de una impotencia fecunda en sus catastróficos resultados. El creador mediatizado por sus personajes ingresa al vórtice de la ficción, la cual se abre como una tercera dimensión de lo real donde se potencializa la sensación de abismo sobre la cual se edifica lo existente. De ahí la solidaridad ontológica del creador que ingresa al plano de la ficción en paralelismo de parigualdad metafísica, mientras los personajes ejemplifican desdoblamientos sucesivos de personalidad, o caracteres múltiples que en realidad son uno; siendo las demás negatividades tercas extraídas de la realidad cotidiana, «desajustadas» por la sátira.

No hay ya «ser» o soberana presencia detrás de la ficción; los personajes —pulpos de una hidra gigante, existen solo independiente-