

NIETZSCHE, LA LITERATURA Y LA INVENCION DEL MUNDO

Nietzsche, literature and the invention of nihilism

Evelyn Galiazo

Universidad de Buenos Aires

RESUMEN: Se ha repetido hasta el cansancio que la crítica de Nietzsche a la metafísica se sitúa en el terreno del lenguaje. Sin embargo, quizás no se ha insistido suficiente en lo que implica tal crítica para la práctica que hace del lenguaje un fin en sí mismo. En Nietzsche, la palabra «literatura» no designa tan sólo al objeto de la crítica literaria; es, como «fábula» y «ficción», una categoría epistemológica y ontológica donde se sedimentan concepciones del mundo y formas de acceder a él. Para quien rechaza las esencias, la literatura es una apuesta estratégica. Las páginas siguientes exploran estas cuestiones tomando como punto de partida «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral», ese relato de juventud donde Nietzsche elabora sus teorías acerca del signo y del filósofo artística, para insinuar, al final, una lectura del *Übermensch* desde una teoría de los mundos posibles.

Palabras clave: fabulación – escritura – metafísica ficcional – performatividad

ABSTRACT: It is often said that Nietzsche's critique of metaphysics is in the realm of language. However, perhaps not enough emphasis has been placed on what such a critique implies for the practice that makes language an end in itself. In Nietzsche, the word «literature» does not only designate the object of literary criticism; as «fable» and «fiction», is also an epistemological and ontological category where conceptions of the world and ways of accessing it are sedimented. For those who reject essences, literature is a strategic bet. The following article explores these questions taking as a starting point «On truth and lies in an extra-moral sense», that tale of youth where Nietzsche elaborates his theories about the sign and the artist-philosopher, to suggest, at the end, a reading of the *Übermensch* from a possible worlds theory.

Keywords: fabulation – writing – fictional metaphysics – performativity

«Todo este mundo que nosotros hemos creado, ¡ah, cuánto lo hemos *querido*! Todo lo que los poetas sienten por su trabajo no es nada si se compara con la dicha a raudales que los hombres sintieron en tiempos inmemorables cuando *inventaron* [*erfanden*] la naturaleza» (NF-1881, 14 [9])¹

Cuando se creía que la discusión acerca de la muerte del autor se acercaba a su propia muerte, Roland Barthes le dió otra vuelta de tuerca al inventar la categoría de «biografema» para volver a pensar la doble cuestión de la escritura de una vida y de la vida como escritura.² Habiendo rechazado una idea de la literatura centrada tiránicamente en la persona del autor, Barthes permitió que su figura regrese al texto, pero «como invitado».³ En sintonía, Derrida planteó la existencia de un borde autobiográfico donde la vida y la obra se con-funden. Esa membrana porosa –que Derrida llama «*dynamis*» a causa de su potencia virtual y móvil– no es ni activa ni pasiva, ni exterior ni interior, y sobre todo, no es una línea indivisible entre el recinto de los filosofemas, por un lado, y por otro, la ‘vida’ de un autor ya identificable bajo un nombre. «Atraviesa los dos ‘cuerpos’, el corpus y el cuerpo, de conformidad con leyes que apenas comenzamos a entrever».⁴

En el ámbito literario, Proust es el escritor que señala con más claridad la necesidad de un nuevo paradigma. En el filosófico, ese lugar le corresponde a Nietzsche, autor que abordó la filosofía y la vida con su nombre y en su nombre. La condición testimonial de la filosofía nietzscheana prueba que la biografía de un filósofo no es un conjunto de accidentes empíricos separado de su sistema de pensamiento, y niega que la lectura inmanente de sus escritos sea la única filosóficamente legítima. Nietzsche hace evidente que sólo la incompreensión académica «pretende explicar la génesis del sistema de acuerdo

1 Las citas de Nietzsche refieren a la *Digital Critical Edition* (eKGWB) disponible en <http://www.nietzschesource.org> siguiendo, no siempre textualmente, la trad. española, tanto de los póstumos (F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos. Vol. I-IV*, D. Sánchez Meca [dir.], Madrid: Tecnos, 2006-2010) como de las obras completas (F. Nietzsche, *Obras completas. Vol. I-IV*, D. Sánchez Meca [dir.], Madrid: Tecnos, 2013-2016). Para facilitar la ubicación se agrega, cuando es necesario, la sigla en español de la obra.

2 R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trad. A. Martorell, Madrid: Cátedra, pp. 14-16.

3 R. Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona: Paidós, 1987, p. 79.

4 J. Derrida, *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, trad. H. Pons, Buenos Aires: Amorrortu, 2009, p. 32.

con procesos empíricos de tipo psicologicista e incluso psicoanalicista, historicista o sociologicista».⁵

Cuando la naturaleza compleja de esa zona de intersección entre el sujeto y el sistema comenzó a ser interrogada, se advirtió que era solidaria de otros límites. Si se desdibuja la frontera radical entre obra y vida, la distinción tajante entre disciplinas también se vuelve, en cierto modo, obsoleta. Alexander Nehamas inicia esta lectura sosteniendo que «nadie llevó la vida tan cerca de la literatura como Nietzsche».⁶ En principio, porque el concepto nietzscheano de interpretación resulta de aplicar ciertas características del vínculo entre lector y texto literario a la relación que los «sujetos» establecen con el mundo, concebido como texto sin autor. Así como de los diálogos platónicos surge Sócrates, haz de rasgos discursivos identificable por los valores que crea y transmite, de los escritos nietzscheanos emerge otro personaje, cuyo pensamiento se reconoce menos por sus ideas que por hacer de esas ideas un particular e irreplicable modo de vida: el del filósofo Nietzsche. Desde esta perspectiva, el término «auto-bio-grafía» recupera su sentido etimológico y, entre el testimonio y la ficción, toda huella se vuelve inscripción literaria: «La ‘obra’ –sostiene Nietzsche–, la del artista, la del filósofo, inventa primero a aquel que la ha creado, que tiene el deber de haberla creado; los ‘grandes hombres’, tal como se los venera, son pequeñas y malas ficciones añadidas posteriormente.» (MBM § 269)⁷

¿Fue Nietzsche, en efecto, un personaje literario? ¿Qué vínculo mantuvo este personaje con la literatura? Sus escritos despliegan una abigarrada constelación de referencias literarias y es innegable todo lo que tomó de la literatura: Jean Paul le brindó argumentos a favor de sus teorías; Eurípides y Baudelaire, coordenadas para el análisis crítico de la antigüedad y de su tiempo; Dostoievski, modelos de sus tipos psicológicos; Montaigne le sirvió de terapia antiwagneriana y Emerson, antiromántica. Pero a pesar de éstos y tantos otros ejemplos que podrían mencionarse, en 1883 Nietzsche –personaje, ante todo, poliédrico– le confiesa a Elisabeth los miedos que ensombrecen la futura publicación de su *Zarathustra*: «Si alguien cree que pueda tratarse de un trabajo literario [...] casi me da náuseas y me entran ganas de reír o de vomitar,

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ A. Nehamas, *Nietzsche, life as literatur*, Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 45. Investigaciones posteriores adoptaron su hipótesis. Cf., por ejemplo, S. Nadeau, *Fragmento(s) subjetivos. Un viaje hacia las islas encantadas nietzscheanas*, trad. P. Ires, Buenos Aires: Cactus, 2017, pp. 273 y ss.

⁷ Sobre la escritura como gesto autoconstituyente y como radical fabulación cf. M.C. Fornari, «*Talis hominibus fuit oratio qualis vita*. Nietzsche y la narración de sí», *Quaderns de Filosofia*, vol. 2, nº 1, 2015, p. 37.

tanto me ‘repugna’ todo oficio literario; ¡y la idea de que al final se me cuente incluso entre los escritores!, es una de esas cosas que me estremecen».⁸

Al margen de los aspectos literarios de su discurso, y de la compleja relación que tenía con su propia escritura y con la recepción de su obra, me interesa analizar el modo en que la literatura, como forma particular de pensamiento, se articula en el campo de fuerzas de su filosofía. Porque, si bien se ha repetido hasta el cansancio que la crítica de Nietzsche a la metafísica se sitúa en el terreno del lenguaje, quizás no se haya insistido suficiente en lo que implica tal crítica para la práctica que hace del lenguaje un fin en sí mismo. En la obra de Nietzsche, la palabra «literatura» no designa tan sólo al objeto de la crítica literaria; como «fábula» y «ficción», «literatura» es una categoría epistemológica y ontológica donde se sedimentan concepciones del mundo y formas de acceder a él. Para quien rechaza las esencias, la literatura es una apuesta estratégica.

Por otra parte, también me propongo indagar los efectos de su posición en la filosofía posterior, ya que, al extender los presupuestos de la llamada «escritura literaria» a toda escritura, la deconstrucción de la metafísica cuestiona la antigua jerarquía de las formas de saber y el orden de subordinación que las organizaba. Las páginas siguientes exploran estas cuestiones tomando como punto de partida *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (VM), ese relato de juventud en el que Nietzsche elabora sus teorías acerca del signo y del filósofo artista, para sugerir, al final, una posible lectura del *Übermensch* en el marco de una teoría de los mundos posibles.

I. UNA DISCUSIÓN VIEJA COMO EL MUNDO

Nietzsche comienza a desarrollar los principios básicos de su teoría del signo en 1871, dos años antes de escribir VM, el más conocido de sus escritos sobre el lenguaje. La crítica ha detallado *in extenso* la serie de lecturas decisivas que influyeron en el joven autor, confirmando sus intuiciones gnoseológicas sobre el indispensable papel de la metáfora en la formación de los conceptos, creados por «transposición» (*Übertragung*): translación o traducción del dato sensible a imagen, primero, y de imagen a concepto después. Según su tesis central, los tropos no son un fenómeno lingüístico periférico sino la «esencia» del lenguaje, el perfeccionamiento de artificios presentes en toda lengua: «No hay ninguna ‘naturalidad’ no retórica del lenguaje a la que se pueda apelar –escribe en 1872–. El lenguaje mismo es el resultado de artes puramente retóricas».⁹ Dado que la palabra «retórica» tiene dos sentidos, afirmar el

8 F. Nietzsche, *Correspondencia. Vol. IV. Enero 1880-Diciembre 1884*, L.E. de Santiago Guervós (dir.), trad. M. Parmeggiani, Madrid: Trotta, 2012, pp. 416-417.

9 F. Nietzsche, «Relación de la retórica con el lenguaje» en *Obras completas. Vol. II. Escritos*

carácter retórico del lenguaje implica negar tanto la existencia de significados literales o propios como la de significantes neutros. Por un lado, todo sentido es figurado, se expresa mediante tropos o figuras; por otro, en todo lenguaje operan fuerzas persuasivas. Moldeado por una voluntad de poder y carente de vínculo necesario con lo que representa, el lenguaje sólo puede transmitir una *doxa* y nunca constituir una *episteme*.

Al disolver en el carácter trópico de todo lenguaje su pretendido poder explicativo, el escrito de 1873 puso en primer plano una disputa cuyo origen se pierde en el tiempo. «Se sabe –denuncia Lacoue-Labarthe– con qué insistencia la filosofía se ha determinado en general contra lo que llamamos literatura. Se sabe también hasta qué punto, desde Nietzsche sobre todo, el combate llevado a cabo contra la metafísica ha podido acompañarse de un esfuerzo literario o incluso identificarse con él».¹⁰

Cuando la adecuación a contenidos extralingüísticos perdió relevancia frente a la investigación de las propiedades y recursos plásticos de la lengua, la filosofía –siempre desentendida de su forma, como si la verdad fuera autoevidente– sufrió el impacto. Atribuyéndose la competencia para discriminar lo propio de lo impropio, la filosofía llegó a identificarse con esa tarea y a circunscribir a ella lo más propio de su ser. La literatura, en cambio, no se compromete con tales distinciones y suprime las jerarquías. La mejor literatura puede hacerse con lo accesorio, lo banal, con detalles inútiles o hasta con residuos. Por ejemplo, la descripción proustiana de las catedrales parisinas no es más literaria que la de las cloacas de la misma ciudad en *Los miserables*. Consciente del trabajo que exige la escritura y, por lo tanto, de las condiciones materiales de la producción de sentido, lo que la literatura nunca logró es dar una noción precisa acerca de su propia identidad. El espacio en el que se despliega y el momento en el que surge coinciden, justamente, con la reiterada pregunta sobre sí misma. Como señala Foucault, la pregunta «¿qué es la literatura?» «no se superpone a la literatura, no se añade a ella mediante una conciencia crítica suplementaria: es el ser mismo de la literatura, originariamente cuarteado y fracturado».¹¹

Vanguardista *avant la lettre*, Nietzsche advierte que si la literatura plantea en el hueco de sí misma la pregunta acerca de su ser, otro discurso podría adscribirle una esencia. Como si la literatura fuese algo estable acerca de lo cual otro lenguaje, custodio del sentido, pudiera articular un saber y decir su

filológicos, trad., introd. y notas de M. Barrios Casares, A.M. Navarro, D. Sánchez Meca, L.E. de Santiago Guervós y J.L. Verma, Madrid: Tecnos, 2013, pp. 830-831.

¹⁰ Ph. Lacoue-Labarthe, «La fábula (literatura y filosofía)», en M. Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, trad. J. Negueruela y M. Asensi, Madrid: Arcos, 1990, p. 135.

¹¹ M. Foucault, «Lenguaje y literatura», en *De lenguaje y literatura*, trad. I. Herrera, Barcelona, Paidós, 1996, p. 65.

verdad. O como si fuera legítimo que otra disciplina asumiera la posición socrática para explicarle, con irónica pedagogía, que no sabe lo que sabe ni es dueña de su saber. Nada puede decirse de la literatura en cuanto tal. No hay saber acerca de un discurso que se inscribe o se escribe entre lo posible, lo imposible y lo ficticio. La literatura es, por naturaleza, refractaria al saber. Pero sea lo que sea y se la entienda como se la entienda, su estructura hipotética refuta los postulados de la sustancia. Según Derrida, la simple existencia de la literatura conmociona la autoridad de la pregunta metafísica por la *ousía* o el *qué*.¹² Cada vez que se la formula, la pregunta «¿qué es la literatura?» desvía la atención del objeto —es decir, de la literatura, que al principio pareciera tener que justificarse ante un tribunal epistemológico, estético o ético-político— hacia la pregunta misma, cuestionándola. La fuerza desestabilizadora de la literatura incide directamente en el proceso de formación de cualquier otro discurso que reivindique para sí una autoridad sobre aquello a lo que se refiere.

Por otra parte, todo régimen de enunciación y todo discurso pueden transformarse en literatura y verse reflejados en el espejo de su propia ficción. Nietzsche —que quizás despliegue el mayor espectro estilístico de toda la historia de la filosofía— conocía muy bien las ventajas de esta libertad mimética y metamórfica. Quien denuncia que «exigir un único modo de expresión es absurdo» (NF-1888, 14 [122]) sabe que esta pluralidad es el remedio para la esencia y la verdad: «Buen estilo *en sí* —una *pura idiotez*, mero ‘idealismo’, algo similar a ‘lo bello *en sí*’, a lo ‘bueno *en sí*’, a la ‘cosa *en sí*’». ¹³ Sin importar el registro estilístico o genérico al que la literatura se pliegue, su simulacro será auténticamente literario porque no hay otro ser de la literatura por fuera del simulacro. «Shakespeare es todo mímica (*Mimus*), todo naturaleza (*Natur*)» (NF 1870, 7 [151]) no porque sea literatura, sino por la radical infundabilidad de todo lo real. Nietzsche comprendió el horror que le despertaban a Platón los poetas, precisamente porque compartió con él su concepción del arte como *mimesis phantastiké* o irresponsable creación de reflejos fantasmáticos. Pero, lejos de condenarlo, celebra el poder subversivo y la función liberadora de las ilusiones y engaños:

Si no hubiéramos dado nuestra aprobación a las artes e inventado esa especie de culto de lo no verdadero, no habría sido soportable la comprensión de la mentira y la falta de verdad general [...] — la comprensión de la ilusión y el error como condición de la existencia que conoce y siente [...]. Tenemos que

12 Sigo en este punto las consideraciones de E. Muylaert, *Nas entrelinhas do talvez: Derrida e a literatura*, Rio de Janeiro, PUC, 2014.

13 F. Nietzsche, *Obras completas. Vol. IV. Escritos de Madurez II*, trad., introd. y notas de J. Aspiunza, M. Barrios Casares, K. Lavernia, J.B. Llinares, A.M. Navarro y D. Sánchez Meca, Madrid: Tecnos, 2013, p. 813.

alegrarnos de vez en cuando de nuestra insensatez para seguir alegrándonos de nuestra sabiduría! [...] Nada nos viene tan bien como el gorro de bufón: [...] — necesitamos de todo arte travieso, flotante, bailarín, burlón, infantil y dichoso para no perder esa libertad por encima de las cosas que nuestro ideal exige de nosotros. (GC §107)

II. FÁBULAS NIETZSCHEANAS

«Creemos que los cuentos de hadas [*Märchen*] y los juegos pertenecen a la infancia: ¡qué miopes somos! ¡Como si en alguna edad de la vida pudiésemos vivir sin cuentos ni juegos! Por supuesto que los llamamos y sentimos de otra manera, pero esto habla a favor precisamente de que se trata de lo mismo — pues también el niño ve el juego como su trabajo y el cuento como su verdad». (HH II §270)

Particular en su género, la metafísica nietzscheana no pretende tener acceso al «en cuanto tal» fenomenológico, sino que se presenta como una ontología del «como si» (*des Als Ob*), asumiendo que sus concepciones son —como todas— necesariamente inventadas y tan imaginarias como las de cualquier relato literario. En *Die Philosophie des Als Ob*, Vaihinger la llama «metafísica ficcional».¹⁴ El ensayo de Vaihinger es uno de los primeros en señalar la influencia de Kant en Nietzsche, a quien atrajo la idea de que el conocimiento no se rige por los objetos, sino que los objetos se rigen por las formas puras del conocimiento. El hallazgo kantiano del carácter activo de la razón es, sin dudas, un antecedente de la concepción nietzscheana del intelecto como genio constructor de edificios conceptuales. A diferencia de la sensibilidad —receptiva o pasiva—, la razón *inventa*. Está obligada a ello porque, debido a la naturaleza hipotética de todo conocimiento, la falsedad, o ficcionalidad, es la verdadera condición de la existencia.

De la conjunción entre la razón creativa (*dichtende Vernunft*) y la función vital de las ilusiones surge una extraña familia léxica que, mediante redundancias, cruces y apareamientos *contra natura*, expresa las fuerzas afirmativas o declinantes de la voluntad de poder: «verdad verdadera», «realidad real», «verdad ficticia», «ficción útil», «verdad mortal», «error fundamental», «apariencia verídica», y algunas otras variantes. Cada una de estas fórmulas

14 H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*, Berlin: Reuther und Reichardt, 1913. Hay versión española del anexo, «La voluntad de ilusión en Nietzsche», en F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. T. Orduña, Madrid: Tecnos, 1996, pp. 41-90.

enfáticas o paradójicas supone un opuesto, y ninguna puede comprenderse sin su *doppelgänger* de sentido contrario. El reverso degenerado de la «voluntad de ilusión» es el «*pathos* de la verdad», problema al que Nietzsche le dedica un breve texto en 1872. «Sobre el *pathos* de la verdad» (PV) es el primero de los *Cinco prólogos para cinco libros no escritos*, cuaderno donde copia una serie de elaboraciones previas para regalarle a Cósima Wagner. Desde el título, la alusión a los libros no escritos –que conforman, además, un volumen nunca publicado como tal–¹⁵ le resta verosimilitud a la vehemencia de las afirmaciones de Nietzsche, e inscribe los cinco prólogos en el registro de lo meramente posible –ya que, si nada justifica que el mundo sea tal como es, todo, siempre, podría ser de otro modo. Lo que sostiene PV –incluso la falta de objetividad de la verdad y su relación con el arte– podría tener, entonces, la misma realidad efectiva que los cien táleros kantianos. Igual que los fósiles que, según los creacionistas, Dios habría esparcido en una Tierra joven para confundirnos, Nietzsche siembra la duda acerca de lo que dice. ¿No es eso, acaso, lo que distingue a un auténtico filósofo de la sospecha?

La misma fábula que un año más tarde iniciará VM, introduce en el corazón de PV la imagen contrafáctica de un mundo donde el hombre es «sólo un animal cognoscente», un animal carente de la dimensión fabulosa que tiene como «animal fantástico» (*phantastischen Thier*). En ese mundo que no existe, una verdad que se niega a sí misma conduce a un sujeto condicional a la desesperación y a la muerte: «Ésta sería la suerte del hombre, si fuese únicamente un animal cognoscente; la verdad lo empujaría a la desesperación y a la aniquilación; la verdad de estar condenado eternamente a la no-verdad». ¹⁶ Tomaré este y otros dos textos como ejemplos de algo que se repite innumerables veces a lo largo de toda la obra de Nietzsche. El siguiente es un fragmento póstumo de la misma época: «Sin la no verdad no hay ni sociedad ni cultura. El conflicto trágico. Todo lo bueno y bello depende del engaño: la verdad mata, más aún, se mata a sí misma (en cuanto reconoce que su fundamento es el error)» (NF-1873, 29 [7]). Mientras que este fragmento presenta una versión más compleja de la misma idea, en la que una verdad animada se desdobra en dos sentidos (como convención y como cosa en sí), «La razón en la filosofía» simplifica la ecuación explicando que el mundo

15 Las primeras ediciones de las obras compendiadas sólo publicaron cuatro de estos prólogos. El primero no se incluyó porque, a juicio de Elisabeth Nietzsche, no ofrecía ninguna novedad. Cf. L.E. de Santiago Guervós, «Prefacio», en F. Nietzsche, *Obras completas. Vol. I. Escritos de juventud*, trad., introd. y notas de J.B. Llinares, D. Sánchez Meca y L.E. de Santiago Guervós, Madrid: Tecnos, 2016, p. 480.

16 F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 549. Eco define a los contrafácticos como enunciados condicionales en los cuales interviene la noción de posibilidad, expresada gramaticalmente por la introducción del subjuntivo. Cf. H. Eco, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: Lumen, 1988, p. 222.

aparente es el único mundo, y el mundo verdadero no es más que una «mentira añadida» [*hinzugelogen*].

El tercer ejemplo revela que el status original de los polos –la positividad del mundo verdadero y la negatividad del aparente– responde a una inversión previa: la inversión metafísica que confunde lo primero con lo último, la realidad concreta y material de los entes con el ser, último humo de lo real que se evapora. Ahora bien, como la inversión o intercambio de propiedades es lo que, según Nietzsche, constituye y define al error o a la mentira,¹⁷ y dado que las inversiones son operaciones lingüísticas que tienen por abogado al lenguaje (HH §11), medio en el cual acontecen, el mismo lenguaje debería ofrecer la posibilidad de reinvertir la inversión metafísica y terminar con el problema. Aunque, según Paul de Man, la desmitificación de la falsa verdad no conduce a ninguna verdad ontológica porque es parte de un texto incapaz de evitar el engaño retórico que constituye la naturaleza de todo discurso. Una amenaza de destrucción que se afirma a sí misma como figura retórica, se vuelve repetición permanente de esa amenaza –enfatisa de Man–, y la filosofía se convierte en una reflexión interminable sobre su propia destrucción en manos de la literatura.¹⁸

Sin embargo, la inversión de la inversión –que eleva «lo aparente» al rango de fundamento y degrada «lo verdadero» al rango de lo erróneo– no es lo que Nietzsche busca. Su verdadero objetivo es neutralizar los efectos coercitivos del sistema de oposiciones. Meta que, en efecto, no puede alcanzarse usando el lenguaje de la misma manera en que lo usa la filosofía. Y decididamente no es eso lo que ocurre en los textos de Nietzsche. Considerados en forma aislada, parecen denunciar la falacia de la referencia de un modo referencial, pero si se los toma en conjunto, el resultado es por completo distinto. Los ejemplos anteriores confrontan más de una noción de mentira, de verdad, de error y de ficción. En ellos, Nietzsche juega con los significantes como si fueran casillas vacías, que desplaza de un lado a otro de la sintaxis con distintos sentidos que se confunden. Lejos de ser nuevos giros que se agregan a la serie de inversiones y restituciones retóricas, la precariedad semántica de estos términos, así como el hecho de que puedan significar algo determinado y también lo contrario –o algo insidiosamente imbricado con su contrario–, y la aceleración infinita y vertiginosa de sustituciones a la que los somete, muestra la ausencia de un significado trascendente que regule la polisemia y estabilice desde afuera el juego del lenguaje o del sentido.

17 «Ser mentiroso es decir, por ejemplo, ‘soy rico’, cuando la designación correcta para ese estado sería justamente ‘pobre’». F. Nietzsche, «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral», en *op. cit.*, pp. 610-611.

18 P. de Man, *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona: Lumen, 1990, pp. 138-139.

En el siguiente texto del *Crepúsculo de los ídolos*, «mentira» y «verdad» se reflejan como espejos enfrentados para decir explícitamente algo que no dicen los textos citados arriba. «Cómo el ‘mundo verdadero’ acabó convirtiéndose en una fábula» es en sí mismo una fábula. Una fábula que teatraliza en seis episodios la «historia de un error» llamado «mundo verdadero», construcción discursiva cuyo destino coincide con el de la filosofía que la articuló. La verdad del mundo verdadero es inseparable de la verdad del discurso que, desde la perspectiva de ese mismo discurso, la oscurece y la pierde. En *Historia de la mentira* –título que reescribe el de Nietzsche–, Derrida señala que «Historia de un error» es la narración de una afabulación; no cuenta una fábula, sino cómo llegó a tramarse una fábula. «Tal como si fuera posible un relato verdadero acerca de la historia de esa afabulación y de una afabulación que, precisamente, no produce otra cosa que la idea de un mundo verdadero».¹⁹ Hay una fábula de la verdad y una verdad de la fábula. De acuerdo con la primera, la verdad –la idea del mundo verdadero, esa creación magistral del arte platónico– es un error finalmente desenmascarado. De acuerdo con la segunda, cuando la verdad se convierte en fábula, se elimina el mundo verdadero y, en consecuencia, también el aparente. Las dos caras de la misma moneda gastada llegan a ser lo que siempre fueron: anverso y reverso de una única fábula; de una ficción que persiste, no como contrapartida de la realidad, sino como su misma consistencia. «Cómo el ‘mundo verdadero’ acabó convirtiéndose en una fábula» cuenta, irónicamente, la verdad de la fábula a través de un juego de personajes y máscaras. Para Nietzsche, la fabulación no se opone a la realidad, surge de ella; es el efecto del estímulo que produce en nuestra sensibilidad; la respuesta creativa a esa interpelación constante que llamamos *mundo*:

Todo este mundo, que realmente algo nos afecta, en el que arraigan nuestras necesidades, deseos, alegrías, esperanzas, colores, líneas, fantasías, oraciones y maldiciones —todo este mundo lo hemos *creado* nosotros, *los hombres* — [...] Así como la lengua es la poesía originaria de un pueblo, así todo el mundo visto y percibido es la creación originaria de la humanidad [...]. Todo ELLO lo *heredamos* de golpe, como si fuera la propia realidad. (NF-1881, 14 [8])

19 J. Derrida, *Historia de la mentira. Prolegómenos*, Buenos Aires: Eufyl, 2015, p. 43.

III. LA INVENCION DE LA VERDAD

«Si alguien esconde una cosa detrás de un matorral, luego la busca exactamente donde la dejó y, encima, la encuentra [*findet*], en ese buscar y encontrar [*finden*] no hay mucho que alabar: sin embargo, esto es lo que sucede cuando se busca y se encuentra la ‘verdad’ dentro de la jurisdicción de la razón. Si doy la definición de mamífero y luego, después de examinar un camello, digo: ‘Fíjate, un mamífero’, no cabe duda de que con ello se ha sacado a la luz una verdad, pero tiene un valor limitado; [...] es antropomórfica de pies a cabeza y no contiene ni un solo punto que sea ‘verdadero en sí’, real y universalmente válido.»

VM no sólo fue leído como un ensayo. Diversos autores lo consideraron una fábula o alegoría. Por las razones mencionadas, para Paul de Man es un «*conte philosophique*» de sabiduría autodestructiva; una alegoría sobre la verdadera naturaleza del lenguaje o sobre su naturaleza no verdadera, postulada como modelo de rigor filosófico. Desde el punto de vista diegético, VM relata la historia del intelecto humano que, cansado de ser esclavo del conocimiento, rompe sus cadenas y vuelve a conectarse con las fuerzas creativas y artísticas, que constituyen la auténtica clave de la significación y de la actividad filosófica. En «Pascal’s allegory of persuasion», de Man caracteriza a la alegoría como una narración secuencial en la que el orden epistemológico es inseparable del orden persuasivo.²⁰ Su lectura se funda en análisis filológicos de los argumentos nietzscheanos. Dado que Nietzsche caracteriza el conocimiento como una función verbal denominativa y constativa que presupone la existencia de entes cognoscibles a través de sus propiedades, y dado que sostiene que la continuidad entre los sujetos y sus predicados se establece gramaticalmente a través de la predicación (BM §17-20), de Man concluye que Nietzsche disuelve la oposición entre «conocer» y «actuar», antecedente de la oposición entre lenguaje constativo y lenguaje performativo.²¹ Los pasajes donde Nietzsche insiste: «no hay ningún ‘ser’ detrás del hacer, del actuar, del llegar a ser; ‘el autor’ [*der Thäter*] es algo que se añade [*hinzugedichtet*] al hacer, el hacer es todo» (GM §475) corroboran, según de Man, la incuestionable hipóstasis de la acción –el devenir– como

20 P. de Man, *Aesthetic Ideology*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1996, p. 132.

21 P. de Man, *Alegorías de la lectura*, cit., pp. 145 y ss.

horizonte de todo ser.²² El participio «*hinzugedichtet*» («poéticamente añadido»), evidencia especialmente el carácter lingüístico de la acción, que Nietzsche concibe, de acuerdo al adjetivo que lo acompaña, en estrecha relación con actos de lectura, escritura e interpretación.

El epígrafe de este apartado confirma la naturaleza discursiva, performática y ficcional de la «verdad» que destacan los ensayos demaneanos. En primer lugar, las metáforas del matorral y del camello dejan claro que, en el ámbito del conocimiento, nada puede ser descubierto si no fue previamente inventado. Así como no hay sentido antes o por fuera de esa *performance* que es el *theatrum mundi*, tampoco hay constatación posible de la verdad, ya que ningún estado de cosas antecede al acontecimiento de su invención. Foucault, que rastreó en la obra de Nietzsche los verbos *finden* («descubrir» o «encontrar») y *erfinden* («inventar»), señaló su sentido opuesto para destacar que la verdad como *Erfindung* no tiene *Ursprung*, u «origen» fundamental y necesario, sino *Geburt*, un «comienzo» pequeño, mezquino e inconfesable.²³

Tanto para Nietzsche como para Kant, el conocimiento procede de los presupuestos del pensamiento, y este, según Nietzsche, sigue las rutinas determinadas por la gramática. Por lo tanto, no hay verdadera invención o creación *ex nihilo*. La invención produce una verdad que no existía como tal, pero que tampoco es creada en el sentido fuerte o teológico de la palabra, sino que es agenciada a partir de una reserva disponible en una configuración dada. Desde este punto de vista, «descubrir» e «inventar» no son tan distintos, y, para mostrarlo, Nietzsche los mezcla conscientemente –como en §11 y §12 de MBM. Pero, a diferencia de Kant, Nietzsche plantea un abismo entre las condiciones de la experiencia y las del objeto de experiencia. En virtud de esa grieta, «vivir y fabular» [*erleben und erdichten*] son lo mismo, y «lo que llamamos conciencia no es sino el comentario más o menos fantástico a un texto desconocido, tal vez imposible de conocer, pero que ha sido sentido» (A §119)²⁴. También en este caso «*Erleben und erdichten*», elegidos como título del párrafo, refuerzan la idea de acto de habla: El primero de estos dos verbos transitivos deriva de *leben* («vivir») y significa «vivir (algo)» o «experimentar (algo)»; el segundo, de *dichten* («componer textos literarios») y significa, por un lado, «escribir (literatura)», «inventar, idear, imaginar o producir ficciones o fantasías», y por otro, «simular o fingir». La *dichtende Vernunft*, la «razón que fabula, que inventa o que crea, la razón poética» que aparece en este y en tantos textos más debe comprenderse en el mismo sentido.

El uso peculiar e idiosincrático de estos términos permite comprender a

22 *Ibidem*, 151.

23 M. Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa, 1996, p. 20-21.

24 En los póstumos abundan estos términos del paradigma de la invención. Por ejemplo, NF-1884, 25 [116] comienza diciendo: «El mundo que es [*siende*], es una ficción poética [*Erdichtung*]».

otro nivel la concepción performativa de la lengua que domina la textualidad nietzscheana, no sólo en su crítica de las operaciones metafísicas sino también en los aspectos afirmativos de su propia filosofía. Nietzsche arranca las unidades lexicales del código simbólico y las articula a prácticas extralingüísticas. Cargadas de una inusitada intensidad, sus palabras no reenvían a un proceso representativo y comunicativo sino a una productividad en la que funcionan como cosas, con todo su peso histórico, sus matices y sutilezas. En esta productividad no son definidas por lo que parecen decir, por su «sentido» – pueden muy bien no querer decir nada– sino por lo que hacen, por la función que cumplen y los efectos que inducen.

Al indagar desde esta perspectiva las ondas expansivas de la intervención nietzscheana en la filosofía posterior, llama la atención que una serie de autores –Klossowski, Foucault, Derrida, Lacoue-Labarthe y Agamben, entre otros– hayan encontrado en «*fari*», la raíz común de la que derivan «fábula» y «hablar», el vínculo que anuda el decir y el inventar como modos efectivos y constituyentes del hacer con palabras.²⁵ El habla o la fábula son la condición cuasitrascendental del acontecimiento y del mundo (o del acontecimiento del mundo). «A partir del momento en que [...] el decir no es un decir verdadero que se opone a un decir ficticio sino un decir puro y simple –dice Lacoue-Labarthe–, a partir del momento en que no hay más trascendencia de la verdad y en que la verdad no es un más allá, aunque sea negativo, del decir, no queda nada exterior al decir, y nada, en principio, a partir de lo que el decir haya comenzado. [...] No hay origen ni fin sino una misma fábula eterna».²⁶ El mundo es lo que se dice y decir es hacer, al menos para esa gran razón que es el cuerpo:²⁷

Apariencia es para mí lo que actúa y lo que vive mismo, que llega a burlarse de sí hasta el punto de hacerme sentir que aquí hay apariencia, fuego fatuo y danza de espíritus, y nada más, [...] y que la grandiosa coherencia y trabazón de

25 P. Klossowski, «Nietzsche, el politeísmo y la parodia», en *Un tan funesto deseo*, trad. J. Fava y L.A. Belloro, Buenos Aires: Las cuarenta, 2008; G. Agamben, «Favola e fato», en *Tempo Presente*, Vol. 11, N° 6, Roma, junio 1966, pp. 18-21; M. Foucault, «La prosa de Acteón», en *De lenguaje y literatura*, cit.; J. Derrida, *Seminario La bestia y el soberano. Vol. I*, trad. C. de Peretti y D. Rocha, Buenos Aires: Manantial, 2010, pp. 57-58.

26 Ph. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 147.

27 La cuestión de la corporalidad en Nietzsche exige un desarrollo que excede por completo las posibilidades de este espacio. La introduzco sólo para indicar cómo el cuerpo, que no dice *yo* pero hace *yo* (Z I), es la instancia donde se muestra la fuerza ilocucionaria de todo discurso así como el hecho de que *el poder* y *el poder hacer* es codependiente *del decir* o *imponer un sentido*. Como señalé al inicio de estas páginas, el cuerpo del discurso y el discurso del cuerpo se suponen (o superponen) mutuamente. Sobre esta cuestión cf. L. Simonis, «Der Stil als Verflüchtigt. Nietzsche und die Sprache des Performativen», en *Nietzsche Studien* 31, 2002, pp. 57-74. R. Esposito recupera esta línea de pensamiento en *Las personas y las cosas*, trad. F. Villegas, Buenos Aires: Eudeba - Katz, 2016, pp. 112-113.

todos los conocimientos es quizás, y será, el medio supremo para conservar la universalidad de la ensoñación y la omnicomprendibilidad de todos los soñadores entre sí, y de este modo, la permanencia del sueño. (GC §54)

IV. LA INVENCION DEL MUNDO

Las palabras y las cosas termina con una reflexión donde Foucault aventura el fin del hombre, esa invención reciente que tiene un porvenir semejante al de un rostro dibujado en la arena.²⁸ El principio de VM describe este fin en una breve ucronía que todos conocemos:

En un apartado rincón del universo, que centellea desperdigado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que unos animales inteligentes inventaron el conocer. Fue el minuto más arrogante y mentiroso de la ‘historia universal’: pero, a fin de cuentas, fue sólo un minuto. Después de que la naturaleza respirara unas pocas veces, el astro se congeló [*erstarrte*] y los astutos animales tuvieron que perecer.²⁹

La invención del conocimiento –fábula dentro de otra fábula, incluida primero en PV– reescribe el comienzo del segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. Schopenhauer ya había advertido que, con el descubrimiento de Copérnico, el hombre es arrojado al espacio inconmensurable como una magnitud insignificante. Desde entonces se encuentra abandonado a sí mismo, sin otra certeza que la de su propia miseria, y en constante preocupación por una existencia que ya no garantiza ninguna teleología.³⁰ Aunque la imagen astronómica de la infinitud del universo y sus innumerables sistemas solares pasó a la historia como la primera de las tres heridas narcisísticas de la humanidad,³¹ es dudoso que el sistema heliocéntrico se haya sentido como una humillación, ya que, en un primer momento, renovó y acrecentó la admiración por la grandeza de la creación. Incluso Bruno y Galileo se estremecieron escrutando la inmensidad de un cielo en el que creían ver reflejada la magnificencia de Dios.³² El fin del geocentrismo no cuestionó ni su ilimitado poder ni la centralidad de la posición humana.

En este contexto aparece un libro desafiante: *Micromegas* (1752), una

28 Cf. M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. E.C. Frost, México: Siglo XXI, 1993, p. 375.

29 F. Nietzsche, *Obras completas. Vol. I*, cit., p. 606.

30 A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Vol. I*, trad. P. López, Madrid: Trotta, p. 212 y ss.

31 S. Freud, «La fijación al trauma, lo inconsciente», en *Obras completas.*, trad. J. Etcheverry, Madrid: Amorrortu, Vol. XV, 1978, p. 255.

32 G. Bruno, *Sobre el infinito universo y los mundos*, trad. Á. Cappelletti, Madrid: Aguilar, 1972, p. 31 y ss. y A. Van Helden, «The Historical Problem of the Invention of the Telescope», en *History of Science*, XIII, 1975, pp. 251-263.

historia de desproporciones. En ella, Voltaire despliega el oxímoron que nombra al relato y al personaje, un gigante exiliado de uno de los planetas del lejano sistema de Sirio. De paso por Saturno, Micromegas conoce a otro gigante —pequeño desde su perspectiva, pero enorme desde la nuestra— y ambos deciden explorar juntos el universo. En ese viaje encuentran la Tierra, donde advierten la existencia de unos astutos insectos: «átomos filosóficos», aunque de sensibilidad rudimentaria, comparada con los setenta y dos órganos sensoriales de uno y los mil del otro. Interrogados acerca de las grandes cuestiones del pensamiento, los terrícolas responden según las distintas doctrinas que cada cual sigue dogmáticamente, sin ponerse de acuerdo nunca. Autorizado por la *Summaon theologiae*, uno de los oradores, doctor tomista de la Sorbona, argumenta que los extraños visitantes, sus mundos, sus soles y sus estrellas, fueron creados para provecho humano. «Ahogándose de esa risa incontenible que, según Homero, es propia de los dioses»,³³ Micromegas le entrega a la Academia de Ciencias de París un libro sobre el sentido último de todas las cosas que sólo tiene páginas en blanco.

Presente en la fábula de VM, la idea de la humillación cosmológica seguirá apareciendo en obras posteriores. En la *Genealogía*, Nietzsche dirá que, desde Copérnico, el hombre ha perdido la fe en su dignidad y desciende sobre un plano inclinado, «rodando cada vez más rápido hacia el sentimiento, que lo horada, de ser nada» (GM 25). Pero el tono con el que la expresa se aleja, ya en el *incipit* del ensayo de 1873, de los escritos de su viejo maestro para acercarse al de la sátira voltaireana sobre la enorme vanidad de unos seres infinitamente pequeños. Voltaire, a quien le dedicó la primera edición de *Humano demasiado humano*, fue uno de sus trampolines emancipatorios. La lectura de su correspondencia y, sobre todo, la de su obra literaria, profusamente marcadas y anotadas en su biblioteca, le dio a Nietzsche el impulso necesario para liberarse de sus primeros referentes, y convertirse él mismo en un espíritu libre. «El nombre de Voltaire en un escrito mío —reflexiona en *Ecce Homo*— esto fue verdaderamente un progreso — hacia mí mismo... Si se mira de forma más atenta, se descubre un espíritu implacable, que conoce todos los escondites donde se refugia el ideal».³⁴ Prototipo del librepensador, Voltaire se halla, como Goethe, entre «los opositores de la filosofía» a los que es fundamental escuchar y es, para Nietzsche un «maestro del arte de escribir». Purista de la lengua, a la que despoja de jergas y tecnicismos, Voltaire consigue su estilo aristocrático dominando las pasiones con el rigor de la forma y la frialdad de la risa anticristiana (GS §101). Nietzsche incorporó el francés leyéndolo y su propia escritura, extraña mezcla de ligereza y violencia, tiene más de una

33 Voltaire, *Cándido, Micromegas, Zadig*, trad. E. Diego, Madrid: Cátedra, 1985, p. 75.

34 F. Nietzsche, *Obras completas. Vol. IV. Escritos de Madurez II*, op. cit., p. 825.

deuda con él. Entre el ensayo y la novela filosófica, su *Zarathustra* es en cierta forma una reescritura ampliada de *Zadig*, el relato zoroastriano de Voltaire.³⁵ Ambos autores establecen un punto de vista fuera de la tierra. No un lugar al que mirar sino uno desde el cual ser mirados como la invención que somos; un lugar que permita observar, desde la alteridad de esa distancia inventada, nuestros oblicuos vericuetos y reírnos de ellos:

Debería haber criaturas más dotadas de espíritu que los hombres, aunque sólo fuese para saborear a fondo el humor que reside en el hecho de que el hombre se considere el fin de toda la existencia del mundo y de que la humanidad sólo se dé por satisfecha seriamente con la perspectiva de una misión universal. Si un dios ha creado el mundo, creó al hombre como su mono, como el continuo motivo de diversión en sus larguísimas eternidades. La música de las esferas alrededor de la Tierra sería entonces las carcajadas burlonas de todas las demás criaturas alrededor del hombre. [...] Los astrónomos, a quienes toca realmente escrutar un horizonte despegado de la tierra, nos hacen entender que la gota de vida que hay en el mundo no tiene significación alguna para el carácter total del monstruoso océano del devenir y perecer; que incontables astros tienen condiciones similares a las de la Tierra para la producción de la vida, es decir, muchísimos, —por supuesto, apenas un puñado en comparación con la infinita cantidad de los que nunca han tenido una erupción de vida o han sanado de ella hace mucho tiempo; que la vida en cada uno de estos astros, conforme a la duración de su existencia, ha sido un instante, un centelleo, con largos y largos espacios de tiempo tras de sí, — por tanto, en modo alguno la meta y el propósito último de su existencia. (HH II §14)

V. LA INVENCION DE LA INVENCION

«La invención del lenguaje y de la escritura [...] es siempre por razones esenciales, el paradigma mismo de la invención, como si asistiera allí, a la invención de la invención». J. Derrida.

¿Cuándo habrá sido inventada la verdad o el mundo? Derrida se lo pregunta en «*Psyche. Invención del otro*», conferencia que gira en torno a los conceptos de invención, fábula y ficción, tal como se decantan del poema «Fábula», de Francis Ponge, que comienza diciendo: «*Por la palabra por comienza, pues, este texto / cuya primera línea dice la verdad*».³⁶ VM —tema central de

³⁵ Sobre el tema cf. G. Métayer, *Nietzsche et Voltaire. De la liberté de l'esprit et de la civilisation*, Paris: Flammarion, 2011.

³⁶ Citado en J. Derrida, «*Psyche. Invención del otro*», en *Psyche. Invenciones del otro*, trad. M. Cragolini et al., Adrogué: La cebra, 2016, p. 21.

otras intervenciones derrideanas sobre la naturaleza retórica del lenguaje—³⁷ es el subtexto de esta conferencia, que reafirma la convicción nietzscheana de la invención de la verdad y su relación con la fábula. «Toda figuración es siempre el comienzo de una fabulación» —dirá en un seminario sobre fábulas, bestias y soberanos.³⁸ Los análisis y las reflexiones textuales acerca de Ponge se aplican perfectamente a los problemas planteados en VM, y «Fábula», que describe y a la vez efectúa su propio engendramiento, confirma las hipótesis demanianas sobre la indistinción entre lo constativo y lo performativo en la concepción nietzscheana del conocimiento.

Fiel a su filosofía de los márgenes, en una nota al pie, Derrida arma una constelación entre el mundo, la verdad y la invención poética, a partir un fragmento del prefacio de *Eureka*, donde Poe declara: «Ofrezco este libro de verdades, no sólo por su carácter verídico, sino a causa de la belleza que abunda en su verdad, y que confirma su carácter verídico. Presento esta composición simplemente como un objeto de arte, como una novela o, si mi pretensión no se juzga demasiado elevada, como un poema».³⁹ *Eureka*, ensayo filosófico y cosmológico de 1848 es, de acuerdo con su subtítulo, un poema en prosa. Obsesionado con la astronomía desde su juventud y lector asiduo de Newton y de Kepler, Poe desarrolló en esta, su última obra, sus propias especulaciones científicas con el objeto de descubrir el significado último del universo. Mezcla de teoría literaria, teología, cuento y filosofía, usó la imaginación científica como modelo de intelección de la materia, de la vida y de la muerte. Salvo por los simbolistas y los poetas malditos, que valoraron su indiscutible fuerza poética por sobre su rigor científico, *Eureka* fue casi unánimemente desestimado en su tiempo. Aunque anticipó varias teorías del siglo XX, la crítica rechazó su estilo alucinatorio y su propósito desmedido: «Me propongo hablar del universo físico, metafísico y matemático; material y espiritual; de su esencia, su origen y creación; de su condición presente y de su destino», afirma en el mismo Prólogo. Sin embargo, según lecturas actuales, la obra no propone un modelo científico basado en hechos astronómicos, ni despliega una teoría acerca del universo conocido, sino que construye una teoría sobre un universo paralelo inventado por Poe.⁴⁰ La verdad última de todas las cosas es, según Poe, poética, en el sentido etimológico del término. Es decir, *poiética*, según el significado que Derrida le da a la tesis ontológica que Valéry formula en su elogio de *Eureka*: «*Universo*, por lo tanto, no es

37 J. Derrida, «La mitología blanca», en *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 1989 y «La retirada de la metáfora», en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona: Paidós, 1989.

38 J. Derrida, *La bestia y el soberano*. Vol. I, cit., p. 46.

39 Citado en J. Derrida, «*Psyche*. Invención del otro», *loc. cit.*, p. 20.

40 Cf. D. Stamos, *Edgar Allan Poe, Eureka, and Scientific Imagination*, Albany: State University of New York Press, 2017.

más que una expresión mitológica. AL PRINCIPIO ERA LA FÁBULA. Ella estará siempre ahí».⁴¹ En respuesta a toda la tradición occidental que defiende al *logos* filosófico, entendido como principio explicativo de reunión y de orden, Derrida, heredero de Nietzsche, propone, a través de Valéry, que en el lugar del *arkhé* solo hay páginas en blanco. La verdad es como el libro de Micromegas les obsequia a los «sabios», un vacío que se irá llenando de fábulas. En ese vacío, las palabras –principio de dispersión, de proliferación y desorden– arman continuamente configuraciones nuevas para la vida, cuya riqueza –dirá Nietzsche– «se descubre en la abundancia de los gestos», por ejemplo, en «la elección de las palabras». (NF-1882, 1 [45]).

El título del poema de Poe también remite a un sentido griego, ligado a un acontecimiento que, para Nietzsche, desmitifica el origen noble de los objetos ideales: «Arquímedes descubre [*findend*] una ley fundamental de la hidráulica en el baño» (FN 1884, 25 [473]). Así como Arquímedes habría gritado «¡Eureka!» –pretérito indefinido del verbo *eurisko* («descubrir»)– cuando encontró el principio que lleva su nombre, también la invención de Poe lleva inscripto el nombre de su autor, ya que *Eureka* es un poema. Un poema filosófico que no sigue las pautas del tratado erudito, sino que involucra al lector con lenguaje persuasivo, alentándolo a hacer una lectura estética, basada en «*The Supernal Beauty*», el ideal de belleza y de verdad poéticas. Pero dada su condición efímera, este ideal termina derrotado por «*the Nothingness*». En sintonía con el resto de la poesía mórbida de Poe, el final de *Eureka* coincide con el de su autor, que falleció un año después de su publicación. Habiendo alumbrado la literatura con oscuras narraciones extraordinarias, murió vencido y solo, parafraseando las palabras del célebre cuervo de su cuento: «*I have no desire to live since I have done 'Eureka'. I could accomplish nothing more*».⁴² Poe es, por esto, un contramodelo. Nietzsche lo menciona –junto a Leopardi, Byron, Musset, Kleist y Gogol– para explicar la ruina de los hombres superiores, su incurabilidad de cierto «demasiado tarde» interno (MBM §269).

Si la muerte de dios remite al origen fabuloso de todo fundamento, con ella cae el otro principio que toma su nombre de Arquímedes, aquel que postula un punto de vista hipotético desde el cual observar objetivamente la totalidad. Cuando escribe *Eureka*, Poe asume la perspectiva arquidémica –es decir, divina–⁴³ pero, iniciado en el saber terrible de la caducidad y la contingencia,

41 P. Valéry, «Au sujet d'*Eureka*» citado en *op. cit.*, p. 228, la cursiva y las mayúsculas son del autor.

42 E.A. Poe, *Complete letters*, East Sussex: Delphi Classics, 2017, p. 317.

43 Abelardo Castillo, admirador de Poe y uno de quienes comprendieron cómo debía ser leído *Eureka*, dijo en una entrevista: «La enunciación de esa teoría es casi un acto poético en sí. No hay más que ver de dónde parte Poe; dice 'para saber cómo fue hecho el universo –y lo dice con toda

es incapaz de tolerarlo. Todavía romántico, Poe acepta el carácter fabuloso de la verdad sin renunciar al deseo de un decir puro. La escritura afirmativa, en cambio, se sostiene en el puro deseo de decir. No busca motivos detrás de las estrellas, sino que se entrega a ese deseo, que se afirma y desborda:

Es de noche: todos los manantiales hablan ahora más alto. Y también mi alma es un manantial. / Es de noche: por fin despiertan todas las canciones de los amantes. Y también mi alma es la canción de un amante. / Hay en mí algo insaciado e insaciable que quiere hacerse oír. Hay en mí un anhelo de amor que habla el mismo el lenguaje del amor («La canción de la noche», Z II)

VI. CODA. LA INVENCION DEL PORVENIR

Espejo del mundo y matriz constructiva de otros mundos posibles, la literatura cuestiona el paradigma epistemológico de la metafísica. Conspira o confabula para desvelar el mito esencialista de una ontología originaria, y vence, porque al copiar el universo, suspende las certezas de la *mimesis* y crea, en los márgenes de lo pensable y de lo representable, una efectiva alteridad. Defiende así, como único e indeclinable principio, la necesidad de la contingencia. En el marco de esta contingencia radical –otra etiqueta de la inmanencia–, y a luz de la crisis medioambiental por la que se acuñó el nombre de «antropoceno» para nuestra era,⁴⁴ el *incipit* de VM adquiere una verosimilitud alarmante y premonitoria. Reemplazando una sola palabra de la fábula de la invención del conocimiento (*erstarren* [«congelarse»] por «derretirse»), VM ofrece un cuadro apocalíptico del calentamiento global y del fin de todas las formas de vida que habitan nuestro planeta. Tal como lo advertía Zarathustra, el hombre es «una enfermedad de la Tierra», a la que convirtió «en una cueva de muerte y destrucción» (Z III). Pero si el *Übermensch* es el sentido de la Tierra [*Sinn der Erde*], la deconstrucción de lo humano, que atraviesa toda la filosofía de Nietzsche, es inseparable de una nueva fabulación de lo terrestre. Esta reinención geopolítica es indispensable y urgente porque encender la luz del futuro es la condición necesaria para inventar nuevas posibilidades de vida y para concretar el sueño de la afirmación de la diferencia.⁴⁵

naturalidad– hay que ponerse en la cabeza de Dios’... y desde ahí sigue pensando». H. Isnardi, «Charla con Abelardo Castillo», en *La máquina del tiempo*, 1998, disponible en <http://lamaquinadel tiempo.com/online/abeher/>

44 Cf. R. Braidotti, *Lo poshumano*, trad. J.C. Gentile Vitale, Barcelona: Gedisa, 2015, p. 16.

45 En esta línea avanza la investigación de Gary Shapiro. Cf. *Nietzsche’s Earth. Great events, great politics*, Chicago - London: The University of Chicago Press, 2016.

