IGNACIO DÍAZ DE LA SERNA

La Poietiké o el arte de inventar el mundo

Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich.

NIETZSCHE

YA EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*, Nietzsche describe el derrotero que habría de seguir la intuición que los griegos tuvieron del fenómeno de lo dionisiaco —intuición expresada en la tragedia ática— hasta desembocar en ese tipo de conocimiento cuyo optimismo oculta la desesperación que siente cuando observa que la lógica que lo impulsa lo conduce irremediabilmente a la zona limítrofe donde, más allá de lo explicable, principia lo inexplicable. Ciertamente que Nietzsche lamenta en su *Ensayo de autocrítica*, añadido en 1886 a la tercera edición, el romanticismo que rezuma esta obra a causa de la fascinación ejercida sobre él por el arte wagneriano. Más tarde, en *Ecce Homo*, volverá a meditar acerca de los ecos que pueblan el libro. “...desprende un repugnante olor hegeliano”, pues reconoce haber incurrido en el error de elevar la antítesis de lo dionisiaco y lo apolíneo a la esfera de la metafísica, entendiendo la historia como el desenvolvimiento de esa antítesis que se resuelve en unidad con la tragedia. “...en algunas fórmulas está impregnado del amargo perfume cadavérico de Schopenhauer”, pues quiso ver en el arte la disposición a resignarse ante lo trágico. Sin embargo, Nietzsche señala que el aporte fundamental de su primera

obra no sólo consistió en desentrañar el significado de lo dionisiaco. Puso también al descubierto el fenómeno contrario: el socratismo. Sócrates como el precursor que enfrentó la racionalidad al instinto, y con la victoria de la fe en lo racional, el comienzo de la decadencia de la cultura.

Cuando Nietzsche condena la cultura occidental por ser una cultura socrática, se refiere a que en ella siempre se ha mantenido la actitud injustificable de suponer que el conocimiento proporciona al individuo placer y deleite, pero sobre todo, la creencia en que la vida era algo que debía ser curado porque simbolizaba un estado de enfermedad. El optimismo de la cultura socrática nace a la par del nuevo hombre que Sócrates representa: el hombre racional y teórico, el filósofo cuya voluntad de saber se ha desarrollado a tal punto que no le es posible concebir la felicidad sin conocimiento.¹ Más aún, cegado por ese optimismo, el hombre teórico está convencido de poder sumergirse en las profundidades del ser, adjudicándose el privilegio, si lo cree necesario, de sanearlo y corregirlo. La mejor lección que Sócrates da a sus discípulos es la defensa de la jerarquía moral del mundo a través de su vida sacrificada. Con suma habilidad e ingenio, transforma la incapacidad de defender su vida en una supuesta misión divina que él mismo atribuye a su existencia. Acepta su muerte pasivamente, pretendiendo demostrar con ello que la racionalidad puede otorgar al hombre una fortaleza insospechada. En su búsqueda por encontrar un saber que abarque toda la sabiduría y todo el conocimiento de la vida y de la muerte, Sócrates arriesga su vida... y la pierde. Mediante el sacrificio de la vida, el hombre que ha tenido fe en el pensamiento racional obtiene sus propias conclusiones a raíz de la enseñanza socrática. Una, que la muerte es positiva y buena en tanto que libera al hombre de su limitación humana no-natural (corporal); otra, que la filosofía debe superar (rechazar) la vida en la misma proporción en que postula un sentido trascendente de la existencia, ya que, según Sócrates

¹ A partir de Sócrates, y luego Platón, los conceptos de *episteme*, *arethé* y *eudaimonia*, aparecen estrechamente vinculados entre sí. Ambos piensan que la máxima *arethé* del hombre es el conocimiento de los principios eternos y verdaderos, pues con él se alcanza la *eudaimonia*.

tes, en lo óptimo de la racionalidad se consigue la máxima aspiración: el hombre fuerte, ilimitado, *para más allá del estar muerto*.

El hombre teórico forja entonces un concepto inequívoco de lo que entiende por "conocimiento". Su voluntad de saber lo guía en esta tarea. Seguro de sí, enmascara el deseo de adueñarse de lo que reconoce como familiar entre el tumulto de lo extraño, el cual, precisamente al no serle conocido, le resulta problemático, amenazador. ¿Qué motiva su actividad? No es, por cierto, esa voluntad de saber que él esgrime como principio para llegar a la verdad de las cosas. Es el temor que experimenta frente a lo desconocido lo que lo empuja hacia el conocimiento racional. Bajo su voluntad de saber se esconde, secreta, una voluntad de adquisición, de propiedad, de orden, de usufructo, en la que está en juego su vida. La meta de cada una de sus acciones es alcanzar los beneficios que intuye vendrán con la muerte. Así, en *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Tournier nos habla con acierto del delirio robinsoniano característico de este hombre. El personaje central de la novela se empeña en implantar un orden racional dentro del mundo caótico y hostil que la isla Speranza encarna. "En adelante duerma o ande despierto, escriba o cocine, mi tiempo estará sostenido por un tic tac maquinal, objetivo, irrefutable, exacto, controlable. ¡Qué hambre tengo de esos epítetos que definen tantas victorias sobre las fuerzas del mal! Quiero, exijo que todo alrededor de mí sea en lo sucesivo medido, probado, certificado, matemático, racional. Habrá que proceder a la agrimensura de la isla, establecer la imagen reducida de la proyección horizontal de todas sus tierras, consignar esos datos en catastro. Me gustaría que cada planta fuese etiquetada, cada pájaro anillado, cada mamífero marcado a fuego. ¡No me daré tregua hasta que esta isla opaca, impenetrable, llena de sordas fermentaciones y remolinos maléficos no sea metamorfoseada en una construcción abstracta, transparente, inteligible hasta los huesos!"² Aterrado por lo telúrico que envuelve a Speranza, Robinson se entrega al frenético trabajo de medir, ordenar y cultivar la

² Gallimard, col. Folio, p. 67.

isla en que ha naufragado, hasta que Viernes ocasiona, en un descuido, la catástrofe que pone fin al orden perfecto que Robinson construyera. Viernes, un ser con la pasmosa imaginación para crear un arpa eólica cuyo único ejecutante será el viento, hace manifiesto el sinsentido de esa actividad compulsiva, de ese fatuo proyecto por conseguir “una construcción abstracta, transparente, inteligible hasta los huesos”. Mas no todo se destruye. Como testimonio de una sensatez ejemplar, queda escrita la bitácora de un afán demasiado humano; bitácora también de una torpe robinsonada.

*

Desde el surgimiento del idealismo, gran parte de los filósofos —partícipes del delirio robinsoneano— se propuso partir metódicamente de la conciencia en la medida en que les pareció lo mejor conocido por el sujeto. Para ellos, conocer equivalió a un re-conocer lo interior, lo cercano. Conveniría recordar, empero, que en su análisis sobre el origen de los valores morales, ya la genealogía mostraba que a lo que estamos acostumbrados, lo más familiar y cotidiano para el individuo, es en fin de cuentas lo más difícil de conocer porque implica mirar la costumbre y la cotidianidad “a vuelo de águila”. La certeza de que lo más próximo a nosotros es lo menos enigmático ha sido el fundamento del conocimiento racional, y su mayor equívoco. Cada vez que le sale al paso alguna cosa que desconoce, que no reconoce, la sitúa fuera del sujeto, en la exterioridad, en forma de objeto.

Aquello que esos filósofos denominaron “conciencia”, tomándola por núcleo esencial del hombre, fue una unidad contrapuesta al cuerpo. Desde Platón, el idealismo favoreció la pugna entre ambos, ignorando lo siguiente: la supremacía de la conciencia sobre el cuerpo debería plantearse a la inversa, puesto que la razón o el espíritu hallan en el yo la identidad de una sustancia mucho más limitada a diferencia de lo que reside fuera del cuerpo. La razón se encandila consigo misma como si tuviese su término allí donde empieza la exterioridad que amenaza su ser inmutable. Tras esforzarse en acotar el espacio de su actividad, no per-

cibe que en lo sucesivo habrá de permanecer cautiva dentro de su propia trampa. Únicamente le resta pronunciar, designar y corroborar la ipseidad del yo. Pero después de todo, fue el cuerpo del individuo Descartes quien produjo ese yo dubitativo cuya certeza última no tardaría en tropezar con un callejón sin salida. Hoy sabemos, por fortuna, que el sentido común nunca ha sido la cosa mejor repartida del mundo. El cuerpo, unidad que se alza por encima del espíritu, muy poco tiene que ver con la unidad de la conciencia que los idealistas enseñaron. Contrario a ellos, Nietzsche apunta: “El sí mismo dice al yo: siente dolor aquí y el yo sufre y reflexiona en cómo dejar de sufrir —y justo para ello debe pensar.”³ La voluntad de creación, opuesta a la voluntad de saber, representa el poderoso impulso de esta unidad que es *el cuerpo creador del conocimiento*.

Al sugerir Nietzsche que el conocimiento es creado por el cuerpo a partir de un proceso fisiológico, no parece proponer nada novedoso que antes no haya sido tomado en cuenta por la tradición empirista inglesa. Sin embargo, evitemos confundirnos. Su propósito fue romper con la polémica estéril que había mantenido ocupados a idealistas y empiristas desde el siglo XVII. El conocimiento, para él, es en realidad una interpretación del mundo que procede a interpretar nuestras funciones sensoriales. Existe un fenomenismo del mundo interior en el cual todo lo que llega a la conciencia tuvo que ser previamente modificado, simplificado, esquematizado e interpretado. Atrás queda lo que el empirismo estableció como percepción, proceso en el que el cuerpo sirve de receptáculo a las sensaciones recibidas del exterior —material en bruto que luego la razón se encarga de pulir y perfeccionar. Este fenomenismo cancela la pretendida objetividad de las impresiones sensoriales y del conocimiento mismo. Veamos por qué.

Cuando se conoce, lo primero que se advierte es una relación entre el sentido y su función. El ojo recibe un estímulo que el sujeto relaciona con la función “ver” del ojo, y por eso siente que el estímulo es una actividad suya. Confunde así algo que ocurre pasivamente como si sucedie-

³ Así habló Zaratustra, De los despreciadores del cuerpo.

ra activamente, proyectando hacia las cosas del mundo esa relación del sentido "vista" con la función "ver" que él supone es una relación de causa-efecto, hasta convencerse de que la naturaleza se rige bajo la misma causalidad. Trasladada entonces al mundo este equívoco, esta interpretación de su experiencia originaria, convirtiéndola en axioma. Ya es legítimo inferir que la vista es la finalidad del ojo.⁴ Y con base en esa experiencia —sin la que sería imposible la continua y progresiva acumulación de nuevos saberes que se ha llamado cultura—, el sujeto edifica el conocimiento. Por más que este le parezca enorme, su diversificación obedece a una constante recurrencia del hecho fisiológico primigenio, el cual fue interpretado en términos de una relación causal. La totalidad del conocimiento descansa, pues, en lo analógico. En su origen está la repetición, con algunas ligeras variantes, de esa relación sentido-función ya interpretada que va ampliándose a otros fenómenos y a otras interpretaciones ulteriores. Lo mismo acontece con cualquier concepto. Cada uno nace del intento por obtener una sola imagen recordada, por fijar una impresión ocurrida en los sentidos que después se petrificará.

De este modo se logran los conceptos, asociando fragmentos de imágenes o imágenes enteras, fijándolas, y recurriendo a lo analógico en un procedimiento que se caracteriza por identificar lo similar con lo similar, lo semejante con lo semejante. Además, las analogías que el sujeto instituye entre una y otra cosa requieren de una memoria que se esfuerce por uniformar las diferentes imágenes que elaboran los sentidos. Sin esa uniformidad, ningún concepto es factible, ya que en él se han eliminado las diferencias particulares de los objetos, a la vez que se ha identificado lo que no puede saberse si en efecto es idéntico. Tarde o temprano, el conocimiento conceptual termina desenvolviéndose en el ámbito yermo de los géneros y las abstracciones, de las verdades universales y canónicas.

De lo antes expuesto, se deduce que el ojo *crea* la forma que ve en la naturaleza. Desengañémonos. El mundo carece de formas al no tener interioridad ni exterioridad. Crear la

⁴ Cf. *Aurora*, 122, donde Nietzsche concluye que los órganos sensoriales y sus funciones respectivas se constituyeron por virtud del azar.

forma significa asimismo crear la imagen de un objeto y, en última instancia, crear la imagen del mundo. Por ello Nietzsche insiste en que el conocimiento es antropomórfico al igual que los conceptos son antropomorfismos. La búsqueda de verdades duraderas se reduce a la metamorfosis sufrida por el mundo en el hombre. El carácter objetivo del conocimiento que la mayoría de los filósofos ha profesado oculta su deseo íntimo por descorporalizarse. Poco se han percatado de que no hay ningún conocimiento profundo. Todo conocer se desliza sobre la superficie de los objetos, ya que la profundidad y la superficialidad, la exterioridad e interioridad del mundo, es el resultado de haber transpuesto en la naturaleza la división del individuo en exterioridad (cuerpo) e interioridad (razón, sentimiento). El mundo no posee un “adentro” y un “afuera”. En este sentido, el concepto es una representación del objeto tan superficial, tan imprecisa, como lo es la imagen que le concierne. Lejos de referirse a lo “hondo” de una cosa, lejos de ofrecernos, por tanto, la veracidad del mundo, los conceptos forman parte del lenguaje cuyas palabras designan las imágenes de los objetos, jamás los objetos en sí. Cada concepto es un símbolo, una imagen elegida y propuesta donde hemos acentuado los rasgos que a nuestro parecer arbitrario consideramos esenciales. Nada autoriza estimar que la conceptualización sea, con todo rigor, el escudriñamiento del ser objetivo e imperecedero de las cosas, porque en ella interviene un proceso selectivo y creador que muchos filósofos se han obstinado en rechazar. Sobre todo, no han querido ver que en la formación de los conceptos el sujeto lleva a cabo mutaciones, enlaces sorprendidos, produciendo en ocasiones lo inesperado, como tampoco han aceptado la posibilidad de que el pensamiento emplee recursos idénticos —sinécdoques, metáforas, metonimias— a los que hasta ahora se creía eran exclusivos del arte.

Negar que el hombre se vincula con el mundo siguiendo un *comportamiento fundamentalmente artístico* es quizás una de las principales causas por la que cualquier cultura comienza a decaer. El primer síntoma de decadencia brota cuando su poietiké, su imaginación, se extingue.⁵ Esa

⁵ Hemos preferido el término *poietiké* al de *póiesis* porque no hablamos

cultura se torna entonces incapaz de generar nuevas imágenes, nuevas interpretaciones acerca de sí misma. Tal como Nietzsche diagnosticó, la cultura occidental padece de esta ineptitud que bien podría juzgarse crónica. Cansada, revive el pasado reproduciendo la misma serie de imágenes que ya son sabidas de memoria. Su verdad y su conocimiento —metáforas que se han desgastado por un uso excesivo— nos dan la pauta hoy para determinar hasta qué punto la fertilidad de su imaginación se ha deteriorado.

*

También en *El Nacimiento de la Tragedia* encontramos un esbozo de los rasgos primordiales de un hombre por completo diferente del hombre teórico, docto y optimista. Es el filósofo del conocimiento trágico, quien ha intuído la "visión de la horrible verdad" condensada en las palabras que Sileno, el acompañante de Dionisio, profiriera al rey Midas: "Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para tí: no haber nacido, no *ser*, *ser nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para tí morir pronto".⁶ Una vez que ha sentido y conocido la verdad que Sileno revelara a los hombres, el filósofo de lo trágico legitima la necesidad de un arte que domine el desenfreno por saber de ese filósofo que decide refugiarse en el conocimiento racional para intentar huir de la desesperación. Su mayor inquietud es trabajar en un arte que justifique la existencia, pues al aceptarla, reivindicándola en el interior de ella misma mediante una voluntad de creación que transforme lo vivido en obra de arte, pone de manifiesto lo trágico a través de un conocimiento que desea la ilusión. Este querer la ilusión es una auténtica voluntad de engaño, una voluntad de mentir distinta a la voluntad de verdad predilecta del hombre teórico. Así como el conocimiento racional presupone un acto de la fe —creer que es posible penetrar en la verdad de las cosas porque esa verdad existe efectivamente—, así también el conocimiento

aquí de un proceso de creación en general, ni mucho menos nos circunscribimos a un tipo de creación específicamente poética. *Poietiké* significa originalmente "capacidad de creación de imágenes", y se relaciona con los términos *eikónos* (imagen) y *eidos* (representación, idea).

⁶ *El Nacimiento de la Tragedia*, 3.

de lo trágico está motivado por una fe en la ilusión que nace de la mentira. Sin pretender que el producto de su poietiké sea el reflejo de lo verdadero “en sí”, el filósofo de lo trágico produce la apariencia como apariencia. Sabe y reconoce que ha producido algo que no es “real”. Curiosamente, en su voluntad de engaño radica su honestidad, su veracidad. Es verídico en su voluntad de mentir, viviendo en ese “juego fatuo y baile de fantasmas” que es el arte.

Zaratustra, el personaje legendario que se impone a Nietzsche, nos muestra en qué consiste la superación de la voluntad de verdad por veracidad. En el poema titulado *De los poetas*, habla él de esa voluntad de mentir inseparable del filósofo convertido en artista. El poema se inicia con Zaratustra diciendo: “Desde que conozco mejor el cuerpo, el espíritu no es ya para mí más que un modo de expresarse; y todo lo imperecedero es también un símbolo”.⁷

Zaratustra emprende aquí un vuelco importante contra la tradición filosófica de Occidente. Lo que a él le ha interesado ha sido el conocimiento del cuerpo que se relaciona estrechamente con el regreso al sentido de la tierra. Por oposición, el espíritu sólo es cognoscible en términos figurativos, puesto que es un símbolo, una imagen. Más adelante, Zaratustra añade que los poetas mienten demasiado. Cuando el discípulo le pregunta por qué ha dicho eso, Zaratustra responde que él no es de aquellos a “quienes sea lícito preguntarles por su por qué”. Contestar sin reconocer limitaciones es la actitud distintiva del hombre teórico que sostiene con firmeza que cualquier fenómeno debe tener una causa. Pero para tener una respuesta a cada fenómeno se necesita, por cierto, ser un tonel de memoria. El poeta miente demasiado debido a que no se apega y no respeta la verdad que el hombre teórico preconiza. Sabe poco en la medida en que ha visto que el conocimiento puro, inmaculado, carente de deseo, es una absurda pretensión de los filósofos por descorporalizarse y provocar que el hombre recele de su propio cuerpo, ya que en esa clase de conocimiento va implícito lo que Nietzsche escribe al principio de *La Genealogía de la Moral* sobre el ideal ascético de los

⁷ Así habló Zaratustra, De los poetas.

filósofos: "El hombre prefiere querer la nada a no querer". Justamente en la voluntad de creación tiene cabida el deseo por el mundo. El filósofo artista crea por encima de sí un arte indiferente a preceptos morales o gnoseológicos, dado que el arte no es ni bueno ni malo, ni falso ni verdadero. Mientras que el hombre contemplativo (*theoretikós*) se constriñe a reflejar en su conocer la verdad de las cosas, el filósofo artista (*poietikós*) inventa nuevos valores que plasma en su obra; ésta, a su vez, deja translucir un mundo nuevo en apreciaciones, colores, matices y jerarquías siempre cambiantes. Además de crear la imagen del mundo que, en definitiva, es lo único que le incumbe, rechaza la supuesta objetividad que tanto defiende el hombre dedicado a descubrir objetos, a desenmarañar misterios, cuyo afán de objetividad lo lleva a no involucrarse en su conocimiento del mundo.

La obra del filósofo artista no proviene de la actividad de la razón o del intelecto. Primero tuvo que ser intuída, vivida, experimentada de alguna u otra manera, para después ser pensada. Lo que posibilita su voluntad de creación es un febril estado de embriaguez, condición fisiológica previa al hacer artístico en la que se ha "intensificado la excitabilidad de la máquina entera".⁸ Abandonándose a ese estado, el individuo experimenta un sentimiento de plenitud y de fuerza del que los objetos creados por él se contagian. El mundo parece empaparse de la plenitud desbordada en que el artista vive, se estremece con la misma intensidad con que la voluntad creadora lo violenta hasta reflejar el poder que el artista ha concretizado como un querer transformar lo que le circunda. De este modo, apenas le atrae conocer el mundo, ni mucho menos busca ocuparse en producir hechos artísticamente bellos o agradables, pues su obrar que afirma la vida descubre asimismo que la experiencia humana es dolorosa, difícil, sin que por ello deba renunciarse a ella.

Con una óptica más amplia que la del filósofo del conocimiento racional, muda en hechos artísticos el sufrimiento, lo feo, el dolor, enfrentando sin temor los aspectos

⁸ Véase *Crepúsculo de los Idolos*, Incursiones de un intempestivo, 8.

de la existencia que le son espantosos. En consecuencia, hace del arte un acto de rebelión y de liberación que nunca se satisface, porque su voluntad de creación selecciona determinados elementos del mundo que luego son rechazados o aceptados, consiguiendo superar así el movimiento contradictorio a todo acto creador: no querer el mundo tal como aparece y sí quererlo de otra manera. Al descartar ciertas facetas del mundo, desvalorizándolas, se propone erigir una realidad que ha sido transfigurada y constituida a partir de un nuevo arreglo de hechos reales e imaginarios, y en la que no hay sitio para lo necesario o lo inevitable. Por medio de esa voluntad, el filósofo artista expresa la validez de lo trágico, de lo fortuito y del azar. No sólo su conciencia es una conciencia del devenir perpetuo; vive su vida como su propia obra de arte.

Paralela a la historia del pensamiento filosófico, corre otra historia que incluye los distintos modos del lenguaje adoptados por los filósofos —historia que abarca desde los fragmentos de Heráclito hasta los siglos XVIII y XIX con Kant y Hegel. Aquel primer período rico en alegorías y metáforas habría de diluirse con el tiempo para ceder su lugar a la fe en la existencia absoluta de los signos, a la fe en un mundo estratificado por la rígida univocidad de los conceptos. Peculiar de esa historia fue el interés creciente en conformar un discurso cada vez más exacto y más completo sobre la totalidad del mundo. Sin embargo, toda explicación de la totalidad no es sino una explicación demasiado limitada, pues circunscribe su objeto a una finalidad ya establecida. Por ejemplo, el discurso hegeliano hace del *para nosotros* el punto culminante de la experiencia histórica del Espíritu, cuando el *para nosotros* es, de hecho, solamente una determinación posible de un sentido posible entre una infinitud de sentidos o direcciones. La teleología que Hegel imprime al desarrollo de la historia justificará de antemano lo que él nombra “totalidad”. Pero esa totalidad, como concepto y como discurso, es una interpretación nacida del intento por aclarar cuándo la filosofía estaría en condición de adueñarse del saber real y absoluto. Al no asumir la relatividad de su perspectiva, de ese sentido teleo-

lógico particular. Hegel no pudo evitar describir el proceso de la historia fuera ya del proceso.

Nietzsche, por su parte, propone un criterio, antes ignorado, para valorar la cultura y el conocimiento: concebir ambos como un estilo de vida. Valga decir que su vida y su obra fueron también entendidas por él a la manera de un estilo en el que se enlazan lo vivido y lo pensado con lo que se expresa y cómo se expresa. Comunicar una idea y el arte del estilo van juntos, uno no subsiste sin el otro. Éste consiste en “comunicar un estado, una tensión interna del *pathos*, por medio de signos, incluido el *tempo* de esos signos”.⁹ Tal tensión interna se manifiesta a través de dos clases de lenguaje. Son el aforismo y la poesía.

La expresión y la escritura surgen como una euforia y un júbilo del acontecimiento. En el estilo aforístico, el lenguaje topa con su límite ya que contiene la comprensión de lo horroroso e insoportable sin haber acudido a la acción mediadora de la razón. Más que un estilo literario, el aforismo es un balbuceo, una escritura fragmentaria que expresa a saltos el furor en que el lenguaje irrumpe, a menudo sorprendiéndonos. Da la espalda a la voluntad de verdad, oponiéndose a una unidad en la diferencia y obligándonos a reflexionar desde más abajo y desde más arriba de lo que el pensamiento generalmente piensa. Los exabruptos del aforismo proceden de la sentencia de Sileno. Siempre es sarcástico, irónico, demoledor. Por eso es la herramienta adecuada para cumplir con ese filosofar a martillazos que Nietzsche proclamó.

Pero si el aforismo jamás nos conduce al encuentro de verdades desplegadas ante nuestra vista, la escritura poiética también está exenta de cualquier función prescriptiva. A la poietiké tocará la construcción de una posibilidad y de un ideal nuevos. Con Zaratustra se inaugura un pensamiento, no de la identidad, sino de lo múltiple. Su máxima enseñanza es la urgencia de sustraernos a la necesidad de formular principios morales que validen nuestros actos. Las cuatro secciones de *Así habló Zaratustra* nos relatan la liberación respecto de esa necesidad, siendo su mayor anhe-

⁹ *Ecce Homo*, Por qué escribo tan buenos libros, 4.

lo superar la condición de lo humano aferrada a la explicación causal del fenómeno de la vida. La metamorfosis que va del camello al niño, pasando por la figura del león que ha opuesto su voluntad a la del dragón, es en realidad la historia del espíritu que logra emanciparse mediante la actividad poiética de lo que hasta ahora ha sido la condición humana, lo que implica un repudio contundente del Logos occidental. La práctica de esa actividad devela finalmente la validez del azar sobre la legalidad, del sueño sobre la vigilia, de la transfiguración sobre la unidad. Existe una división indisoluble entre los recursos del lenguaje poiético y el perspectivismo de Nietzsche, la cual nos permite afirmar que *Así habló Zaratustra* no es una perspectiva entre otras muchas, sino un texto que vuelve factible nuestra lectura abierta hacia un número infinito de interpretaciones. En él asistimos a la gestación de una imagen del mundo donde los objetos poiéticos allí creados se nos presentan como lo real. El producto más notable de la poietiké nietzscheana, Zaratustra el poeta, además de enseñarnos que toda filosofía es una interpretación susceptible de ser interpretada desde otra perspectiva, hace de la imaginación la vía que nos lleva a la realidad del mundo y de nosotros mismos.

¿Incipit tragoedia? Todavía no. Falta empezar una nueva historia encaminada hacia aquella imagen aterradora que no ha dejado de seducirnos: la imagen de Cronos devorando a sus hijos. El Tiempo devorado por el Tiempo.