

El devenir artista de un idiota

*Edwin García Salazar*⁴⁰

El devenir artista del hombre común, del enfermo, del epiléptico, del hombre nihilista, del hombre del resentimiento, del idiota, está pensado en términos de desplazamiento. Dado que este devenir no está situado en la dialéctica, la potencia de este desplazamiento tiene su consistencia en la alianza del hombre con el hombre. Esta alianza se efectúa sobre el cuerpo, sobre el pensamiento y produce variaciones, en tanto el hombre de la decadencia, el hombre del hundimiento, que experimenta la nada y la fuerza de la enfermedad, desplaza su vida, su pensamiento, no hacia estadios mejorados; sino que, a pesar de la enfermedad, del nihilismo y del hundimiento, puede reír, bailar, hacer piruetas, es el devenir artista del príncipe idiota, del hombre notificado enfermo: la alianza del hombre con el hombre.

Este capítulo analiza la relación que existe entre el Príncipe *Idiota* de Fiódor Dostoievski y su devenir artista. Se toma como referencia esta obra dadas sus condiciones conceptuales, pero sobre todo porque en esta se pone en consideración la figura del artista que establece la estética del genio del siglo XVIII. En esta obra, el problema es el príncipe idiota, que estando en la fase de hundimiento causada por la enfermedad, por el nihilismo, por el abatimiento; logra desplazarse sin superaciones dialécticas⁴¹ sobre la superficie del instinto de conservación, pasando por la afirmación de la vida, y potenciando el devenir artista del hombre. La alianza del hombre con el hombre. El problema es la manera en la que el príncipe se afirma, a pesar de

40 Magíster en Filosofía. Investigador del Grupo de Investigación Filosofía Educación y Pedagogía, Categoría B reconocido por Colciencias.

41 La dialéctica en este caso, no solo se refiere a una superación que produce síntesis, sino a la visión evolucionista de un personaje, visión que por cierto privilegia la negatividad, es decir, el nihilismo por encima de la vida misma, y que además, vuelve determina una suerte de estadios en los personajes. Se toma distancia de esta postura, de esta dialéctica a la hora de analizar personajes, porque se quiere señalar, que el problema no es salir, o saltar de alguna fase de hundimiento y nihilismo, sino más bien desplazarse con un *a pesar de*, es decir, a pesar del nihilismo, se puede vivir con fuerza, con vigor.

la fuerza nihilista y melancólica que se apodera de su cuerpo, de su vida al estilo de Yemelia Ilich. La cuestión radica en la forma en la que un idiota notificado enfermo se desplaza, siendo epiléptico hace una pirueta, ríe, deviene artista.

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

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

El debilitamiento de los recursos de renovación de cuerpo, del pensamiento y de la vida, conduce al hombre a la negación. Es fácil pensar en la negación como un concepto que se articula con la nada; pero la relación es más compleja cuando la negación adquiere más fuerza reactiva y más violencia, poniendo en funcionamiento la melancolía, el romanticismo y el sentimiento. La negación no solo es el *no*; es su enunciado y también trae consigo la acción.

La negación de la fuerza, la melancolía, el desprecio por lo vivo y el romanticismo, se puede pensar en un personaje de Dostoievski: *El Ladrón horado*⁴². Yemelia Ilich es un borracho melancólico, un ebrio con velocidad descendente; su borrachera es nihilista. Yemelia es un

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

bebedor silencioso, místico; bebe, su problema no es la bebida; es la tristeza que le embarga, el aburrimiento del que es presa. La categoría de borracho le da un lugar dramático; no bebe con fuerza: la bebida es parte de su silencio, lo acentúa.

Pero, a pesar de todo, no era pendenciero; eso no, sino todo lo contrario; muy pacífico, amable y bonachón; a nadie le pedía nunca nada y se avergonzaba por cualquier cosa; sólo se le notaban las ganas que el pobre tenía de empinar el codo y, sin que lo pidiese, le dábamos para ello⁴³.

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

La velocidad de Yemelia es su aniquilamiento; la borrachera solo le da más vigor a la intención de la muerte. Yemelia es un borracho con lucidez momentánea, con afirmaciones intermitentes; pero siempre la fuerza que le envuelve es la del sufrimiento; desaparece en una borrachera de silencios, de abandonos. El abandono de Yemelia es del resentimiento, es culpable de su abandono y culpa a los otros indirectamente. Astafii Ivánovich, una suerte de protector de Yemelia, vive en la incertidumbre y en la angustia que le provoca saber que su protegido se encuentra alcoholizado: ¿En qué lugar estará? ¿Cómo estará? Estas son las preguntas de Astafii: siente una culpa que se potencia con la preocupación, con la angustia, con la incertidumbre; y que da lugar al enunciado: somos culpables tú y yo; la potencia de la vida doblegada, reducida a la culpa: campo abierto para la muerte⁴⁴. “De repente, se le pone la cara muy encarnada y me mira... luego se pone pálido, lívido, echa hacia atrás la cabeza, lanza un profundo sollozo... y luego devuelve su alma a Dios”⁴⁵.

43 Fiódor Dostoievski, *El ladrón honrado*. Madrid: Aguilar, 1949, 440.

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

45 Dostoievski. *El ladrón honrado*, 44.

La muerte es la representación más fuerte del hombre del resentimiento. No es que la muerte se convierta en un fin, es que se vive en una embriaguez que posibilita pequeñas muertes. Cada borrachera de Yemelia es una muerte; muerte tras muerte, ensueño tras ensueño, silencio tras silencio, van debilitando la fuerza hasta su aniquilamiento. Es un nihilismo concentrado en la ebriedad. Entonces, ¿cómo deviene fuerza afirmativa esta fuerza reactiva, nihilista? Se trata, de dar cuenta de este devenir en la novela *El idiota*⁴⁶.

El devenir artista de un idiota

El príncipe hace la pirueta, salta fuera de la interioridad, de su malsana reflexividad⁴⁷. El príncipe no supera al enfermo, tampoco al idiota, supera al hombre; supera su interioridad, su búsqueda de sí mismo, se hace más fuerte, el dolor le doblega, pero puede reír. Frente a la notificación, él enuncia que mañana hará reír; y no es una forma dialéctica de contrarrestar notificaciones, es la risa del pasado mañana⁴⁸. Ya no hace reír a los hombres de su época, y esto no le resiente como al cómico, su risa está en movimiento. Baila, lanza la carcajada y puede respirar. Es el Dionisio de la diferencia, que puede lanzar la carcajada.

Este Dionisio de la diferencia se piensa en relación con dos líneas de fuerza. La relación Dionisio, Ariadna y Teseo; y la carcajada. La primera tiene lugar con Mary, con Aglaya y con Nastassia Filí-

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

47 La reflexividad socrática es lo que se supera, la reflexividad del yo soy, del quién soy yo, esto supone de entrada una superación. ¿Cómo se supera el infierno de la interioridad? Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, 2012, 51.

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

ppovna; y la segunda se considera a propósito de la carcajada liviana. El episodio mentado tiene que ver con Mary. Mary es una muchacha de 20 años que el príncipe conoce en una institución que lleva el mismo nombre que su dueño Schneider. La muchacha está enferma de tisis y su miseria radica en las condiciones de orfandad en las cuales se ha criado. Mary es miserable, enferma, y es objeto de las inclementes burlas de parte de los niños de la institución, le ofenden; ella es objeto de la crueldad infantil, adulta y nunca dice nada; su fuerza está tan doblegada, su cuerpo tan enfermo que siempre se sienta en la misma posición, siempre tiene la misma rigidez. Mary sufre y las condiciones de este sufrimiento son tan miserables, tan ridículas, que el príncipe interviene en este sufrimiento.

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

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

La afirmación en la comprensión saca a Mary del territorio de la miseria existencial y de la incompreensión; toda vez que el príncipe se aproxima a la existencia de Mary, esta sale de las condiciones existenciales que se le imponen violentamente, pero bajo el sí de la comprensión⁴⁹; es una formulación dialéctica, donde la afirmación no es de carácter trágico, sino que su consistencia es puramente cristiana y dada a entender el lugar del otro: ponerse en los zapatos de otro.

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

Una vez yo mismo tuve que pelearme con ellos, luego empecé a hablarles, a hablarles todos los días, siempre que hallaba ocasión, ellos a veces, se detenían y me escuchaban, aunque sin dejar de insultarme. Yo fui y les conté cuan desgraciada era Mary; ellos no tardaron en suspender sus insultos y se alejaron en silencio⁵⁰.

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

El príncipe toma una postura puramente moral y dada al servicio. Es el hombre indignado ante la injusticia, con cierto valor altruista; es el hombre que puede salvar a Mary de las garras de los niños, de los hombres que quieren abusar de ella. El príncipe se vuelve el restaurador de la dignidad perdida y se debate entre la fuerza del cristianismo, la negación del deseo y el patetismo de un amor que se piensa en términos del engaño, de la perspicacia: "A mí me parece que constituía para ellos un placer enorme mi amor a Mary, y en eso únicamente, durante todo el tiempo que viví allí los engañé"⁵¹. Esta es la constitución del deseo del príncipe hacia Mary. Un deseo reactivo, mediado por el cristianismo, y en el cual la afirmación de Mary se da en términos de comprensión, en tanto el otro es una figura que se representa valiosa, con dignidad, pero solo cuando está en relación con una idea de humanidad superior, que termina en el reconocimiento.

Así, en la consistencia de la primera línea de fuerza del Dionisio de la diferencia se piensa a Nastasia Filíppovna. La relación del príncipe con esta mujer es extraña, lo que no implica la emergencia de una afirmación diferente a la condicionada por el romanticismo. La fuerza de esta mujer doblega al príncipe y hay que tener en cuen-

50 Dostoievski, *El idiota*, 523-525.

51 Dostoievski, *El idiota*, 524.

ta que el efecto no es afirmativo (no se espera un efecto afirmativo de causa y efecto en ninguno de los tres casos), porque este amor se mueve en la línea de fuerza reactiva fatal. Una de las características de la fatalidad de este amor está en función de la velocidad con la que el príncipe y Nastasia han existido. Una de las razones más fuertes para que en esta relación se genere dominio, es la fuerza de Nastasia la altivez que irradia. La fuerza de Nastasia produce en el príncipe más que curiosidad; se trata de una presencia que domina y que le da velocidad a la existencia del príncipe, no solo es la exaltación que le produce, es que el príncipe se mueve con una urgencia: la necesidad de estar junto a Nastasia Filippóvna: “Respiraba afanoso y hasta se expresaba con dificultad. Maquinalmente penetro en la sala, pero al trasponer los umbrales, fijóse, de pronto en Nina Aleksandrovna y en Varia, y se detuvo algo desconcertado, no obstante toda su emoción”⁵².

El príncipe se aproxima a este torrente de voluptuosidad y de sensualidad, a esta presencia que existe con fuerza, con ímpetu de una forma muy sumisa. Y la sumisión es de tal grado, que se convierte en un amor romántico, idealizado, y con el objetivo de la redención⁵³. El príncipe se aproxima a Nastasia con cautela, como un amante que quiere cortejarla; pero la fuerza de ella le excede en todos los puntos; como este deseo no tiene un punto de contacto, el príncipe se subordina al enunciado de Nastasia, a su forma estafalaria de pensar y de vivir, el príncipe se siente atraído por ella. Nastasia no ve firmeza en él. Solo ve en el príncipe a un hombre que le ama con mucha ingenuidad, de ahí que le mire con cierto menosprecio, con la representación de la ternura.

*Yo la amo*⁵⁴, le dice el príncipe a Nastasia. Es un enunciado de muerte fatal. Es el yo la amo porque es diferente, pero es un amor que se no se puede sostener. Nastasia es una *meseta árida de placer*⁵⁵ libre, incapaz de reducirse ante el amor de un hombre que le ama con sinceridad; así, el príncipe no puede sostener tanta fuerza, tanto

52 Dostoievski, *El idiota*, 553.

53 Esta situación es similar a la de Raskolnikov y Sonia en la novela *Crimen y Castigo*. La relación de los dos es de redención: ¿Cómo se puede redimir el asesino con la prostituta? ¿Cómo se puede redimir la prostituta con el asesino? La relación es dramática, la fuerza reactiva sobre la fuerza dramática encuentra salida en la redención cristiana, no en la afirmación. Dostoievsky, *El idiota*, 698.

54 El amor del príncipe a Nastasia es fatal, es un amor a lo diferente, a lo trágicamente diferente, es impensable. Dostoievski, *El idiota*, 590.

55 Nastasia es voluptuosa, es un espíritu independiente, es una meseta llena de un placer exuberante, una canción diferente. Miller, *Trópico de cáncer*, 8.

amor por el cuerpo, tanta risa, tanto movimiento intempestivo y se reduce a pensar que él podrá sostener la vida de los dos, que él trabajará. En la confesión de amor del príncipe a Nastasia Filíppovna, se producen risas por parte de todos los asistentes y ella cuestiona su idealismo de esta forma: “-¿Yo una mujer decente?...- Vaya eso es cosa de novela. ¡Esas príncipe, palomito, son leyendas viejas; pero ahora el mundo ha cambiado, y todo eso es absurdo!”⁵⁶.

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

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

De ahí, que la vida de esta mujer se desenvuelva en estadios. En una suerte de ciclos que repiten lo mismo, se puede decir, que renuevan la mismidad, el estadio es en este caso un círculo que se desgasta, que se consume, que tiene condiciones de posibilidad para que se efectúen fases de desarrollo, de ahí que: se desgaste un círculo para desollarse en otro: se desgasta la figura de esposa y se pasa el círculo de la fiesta, cuando la fiesta se desgasta pasa al desenfreno del cuerpo. Como su movimiento es tan circular, tan predecible las condiciones de su transformación, son muy específicas, muy causales⁵⁷. Así, en

56 Dostoievski, *El idiota*, 590.

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

la tercera línea de fuerza se encuentra Aglaya. Al principio, cuando el príncipe llega donde las Yepachinas, Aglaya tiene curiosidad por el príncipe⁵⁸, la relación está mediada por la curiosidad de quien no conoce ciertas zonas de la vida y quiere explóralas por medio de lo que se dice sobre la vida, de lo que se enuncia. Aglaya siente una curiosidad morbosa por el príncipe y le desea, pero de una forma bastante articulada con las condiciones de su existencia.

Es un deseo que no se expresa, no se pronuncia. Desear a un idiota no es lo que se le ha enseñado a Aglaya; su familia siempre impulsa en ella un deseo arribista por lo superior en términos económicos, en términos de lo que es ser feliz en la pequeña sociedad en la que se vive, una sociedad alzada en el ideal de hombre práctico; el que tiene un lugar en la pequeña burocracia es el hombre indicado para establecer vínculos matrimoniales. Eso es lo que expresa su madre, lo que enseña, sembrar esa idea en sus hijas es el objetivo de la madre de Aglaya; hasta sufre de crisis nerviosa cuando se da cuenta que su hija persigue otro tipo de felicidad, cuando se da cuenta que en Aglaya hay un *sí*, el *sí* del querer ser⁵⁹.

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

58 Esta curiosidad se manifiesta en la actitud de Aglaya respecto del príncipe: El príncipe es una fuerza diferente, ella lo sabe, pero tiende siempre a domesticar esa fuerza, a determinarla bajo cualquier circunstancia; la cuestión es que la fuerza del príncipe no hace mucha resistencia. Dostoievski, *El idiota*, 520.

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

usted así y se rebaja ante ellos? ¿Por qué ha de despreciar usted todo lo suyo, por qué no ha de tener orgullo?"⁶⁰.

La notificación de Aglaya llena de miedo al príncipe, no importa lo que se diga, no importa el tipo de burla; al príncipe le llena de espanto cualquier intervención, porque esta trae consigo una nueva fuerza reactiva: idiota, hombre sin orgullo, enfermo, estúpido, ridículo: "Pero ¿Es posible casarse con un hombre tan ridículo como usted? ¿Debía usted mirarse ahora al espejo para verse la facha!"⁶¹.

El príncipe es Teseo, Ariadna le seduce con su poder de venganza, con su poder erótico; pero él teme su poder y su fuerza; entonces, solo existe, está con ella por medio de la reciprocidad que produce el miedo. El miedo los une. Se aman, se desean, pero su vínculo es unilateral. El príncipe existe a su lado, en un silencio que se quebranta con el temor a la fuerza de Aglaya. Esta fuerza es reactiva, ingenua. Es una fuerza de araña que intenta capturar cualquier movimiento diferente a lo propio; de ahí que la fuerza de Aglaya esté dirigida a la ridiculización, es un temor evidente por lo diferente. Aglaya sabe que ama al príncipe, que le desea, pero no quiere vivir el deseo por el idiota enfermo, entonces, despliega su fuerza contra la idiotez del príncipe logrando un efecto: potenciar la notificación *eres un idiota*. Esta fuerza dramática del miedo, del resentimiento es un resultado de un romanticismo reactivo que intenta, de cualquier forma, capturar lo diferente y domesticarlo.

Aglaya intenta domesticar al príncipe de todas las formas posibles: potenciando la notificación, pisoteando su orgullo, y esto lo hace pidiendo al príncipe orgullo, una transformación de la idiotez. Esta forma de captura es propia de Ariadna, se despliega la fuerza reactiva, de forma cordial le ridiculiza, de forma elegante se le solicita un poco más de orgullo, un poco de dignidad, lanza la risa de la burla⁶².

Esta burla se exterioriza, Aglaya le notifica al príncipe que se burla de él. Todos lo saben, esta notificación es una fuerza desconocida que le suprime al príncipe todo orgullo, toda dignidad; y el miedo se apodera de él, un miedo lleno de nervosismo, un miedo

60 Dostoievski, *El idiota*, 714.

61 Dostoievski, *El idiota*, 7.

62 Todos conocen esta burla, todos saben de sus alcances y la potencia e esta burla: "Como una niña se burla, y tú, no te enfades con ella, pero es como te digo. No pienses nada malo...; ella sencillamente juega contigo y con todos nosotros de puro ociosa que está" Dostoievski, *El idiota*, 726.

que le llena de vulnerabilidad y le plantea la pregunta: ¿Por qué se burla de mí? “No sabes que es una mujer capaz de atormentar a un hombre con crueldades y burlas y no sentir ni una sola vez remordimientos de conciencia por pensar siempre al mirarte: “Ahora le estoy atormentando hasta la muerte, pero en cambio luego, con mi amor le pagaré...”⁶³.

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

Aglaya sabe de esta espera y siempre hace la misma pregunta con una formulación distinta: *¿Usted está enamorado de mí, príncipe?* (Dostoievski, 1949). Cuando el príncipe suspira, se entusiasma, y trata de decir algo afirmativo, Aglaya se responde a sí misma: *yo nunca me enamoraría de un idiota*. La pregunta humilla más al príncipe, pero él espera con paciencia, con la fuerza del romántico que sabe que algo puede ocurrir, un cambio de parecer, un cambio de planes. Espera pacientemente con el cuerpo reducido, con el espíritu quebrantado; ella, a sabiendas de la espera del príncipe, le ataca de forma inclemente; le cita y afirma su conducta de idiota. En un diálogo privado le ratifica su condición de enfermo. Aglaya siente la potencia de sus actos, orgullo y fuerza, cuando humilla de forma sistemática al príncipe, se siente superior, siente que puede domar y determinar una vida, es el único lugar donde puede ser ella misma, es la única forma de lucha que tiene frente al aplastante determinismo que le han inculcado. Por eso en compañía del príncipe enuncia el *yo quiero*:

Yo no he visto una catedral gótica; yo quiero ir a Roma, quiero ver todos los gabinetes científicos, quiero estudiar en París; todo el año pasado me estuve preparando e instruyéndome; y leí la mar de libros; todos los libros prohibidos me leí; Aleksandra y Adelaida leen toda clase de libros, pero a mí no me los dejan leer todavía, a mí me vigilan. Yo con mis hermanas no quiero reñir;

63 Dostoievski, *El idiota*, 730.

con mis padres ya hace tiempo tuve una explicación, advirtiéndoles que deseaba cambiar por completo mi posición social. Me he propuesto consagrarme a la enseñanza de los niños, y contaba con usted porque usted decía que amaba a los niños. ¿No podríamos justos consagrarnos a la educación, aunque no sea ahora mismo, sino en el futuro? Los dos juntos podemos ser útiles; yo no quiero ser la hijita del general. Dígame usted: ¿Es usted muy culto?⁶⁴.

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

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

“- ¡Qué niños somos todavía, Kolia! ¡Y..., Y..., Y... ¡qué bueno es esto de que seamos niños! Exclamó, encantado por fin”⁶⁵.

Intempestivamente, entre las líneas de fuerza marcadas por la trascendencia, por lo dramático y lo reactivo, el príncipe comienza a vivir de otra forma. Esto no implica que de un momento a otro su vida cambia y se afirma de forma sistemática. La cuestión consiste en que a mayor fuerza reactiva emerge la fuerza activa; no se trata de una fuerza sobre otra; el devenir del príncipe es imperceptible.

64 Dostoievski, *El idiota*, 775.

65 Dostoievski, *El idiota*, 830.

Cuando la notificación se ha instalado en la salud del príncipe; cuando se le ha notificado que su cuerpo está inmóvil; cuando la burla y el menosprecio de Aglaya le envuelven en una función específica, en un rol específico; la fuerza activa emerge. Y no es que el príncipe empiece a actuar de otra forma, tampoco su salud mejora mucho, ni su condición de idiota desaparece. El príncipe enfermo, idiota, y condicionado es más liviano, es el niño liviano: ¿Cómo se hace más liviano⁶⁶? El devenir niño del príncipe no se piensa en la relación que él establece con la niñez. El devenir niño del príncipe tiene su condición en lo liviano. En la línea de la idiotez, de la enfermedad, de la notificación que recae sobre el cuerpo, el príncipe deviene más liviano, menos cargado, el cuerpo enfermo, liviano aun con el peso de la enfermedad y de la violencia de la enfermedad. No es que deje de ser el enfermo, ni deje de ser un idiota, más bien, el príncipe se hace más ligero; deviene con una piel distinta, con una fuerza distinta. En este devenir de la fuerza el príncipe descende de la montaña diferente, intempestivamente vuelve más ligero, más fuerte: ¿En qué consiste esta fuerza? El cuerpo aun estando enfermo tiene más vigor, el espíritu doblegado puede jugar, puede reír, es un poder crear el mundo, vivir en él, dárselo a otros, la fuerza de la voluntad de poder:

Pero aquí se devolvieron por completo las tornas, resultó que el príncipe jugaba a los duración como, como un profesor, jugaba magistralmente: Aglaya hacia trampas y le cambiaba las cartas, en su misma cara cobraba bazas, y sin embargo él le gana cinco veces seguidas, Aglaya se puso furiosa, hasta perdió los estribos; díjole al príncipe tales insolencias y descaros que él dejó de reírse y se puso todo pálido al decirle ella, finalmente, *que no pondría los pies en aquella habitación, en tanto estuviese él allí, y que era hasta una falta de conciencia por su parte ir a verla, sobre todo de noche, a la una, después de todo lo que había pasado*⁶⁷.

En el devenir de lo distinto el príncipe es el niño que juega en la orilla del río, es liviano y puede jugar de verdad, riéndose; el príncipe no juega sobre la superficie del deseo de Aglaya; se ríe en el juego, esta es una de las posibilidades del juego, por eso es liviano. Lo li-

66 Zweig plantea en la biografía de Nietzsche que a mayor intensidad de la enfermedad, a mayor potencia del sufrimiento; se posibilita en el pensamiento de Nietzsche un devenir del pensamiento, una postura diferente frente a las condiciones trascendentes del dolor. Lo diferente radica en suprimir el nombre de sus obras, en quitar el peso del dolor y hacerse más liviano, más humano. No firmar con el nombre el pensamiento le hace posibilidad de movimiento, apertura del juego. Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio*. Barcelona: Apolo. 1951, 117.

67 Dostoievski, *El idiota*, 828.

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

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

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

Luego se fue, dándole un portazo, el príncipe se retiró como si fuerce a un entierro, no obstante, todas nuestras frases de consuelo, de pronto un cuarto de hora después de haberse ido el príncipe, Aglaya se dirigió hacia la terraza, y con tal prisa que ni siquiera se había enjugado los ojos, y los tenía como de haber llorado; corría tanto, porque se había presentado Kolia llevando un erizo⁶⁸.

Esta es la emergencia de la posibilidad. La apertura del juego emerge entre las líneas de la fuerza reactiva, en las condiciones dramáticas de la vida. Esta emergencia se define cuando Aglaya enuncia un *yo deseo*⁶⁹; no es un efecto, no se piensa dicha emergencia por el hecho de la confesión del deseo; el problema no es de efectos de los enunciados, ni de sus consecuencias en términos de una popul-

68 Dostoievski, *El idiota*, 828.

69 Aglaya también produce el enunciado del deseo hacia el príncipe. Lo hace de forma ingenua y de forma nerviosa, pero después de burlarse de él, admite que esa burla es nerviosa y que, en el fondo de su existencia, le desea. Dostoievski, *El idiota*, 839.

sión. La fuerza emergente es una de las condiciones del devenir; es el devenir Dionisio del príncipe. En el devenir Dionisio, el príncipe se vuelve más ligero. La espera que le define ya no se encuentra en función de aguardar la notificación del deseo. Precisamente, cuando Aglaya confiesa su deseo, su enamoramiento hacia el príncipe, estos no viven en la línea de fuerza que produce este enunciado. No vive como el enamorado, no vive como el hombre feliz que desea perpetuar la felicidad. El príncipe deviene más ligero cuando otra notificación le envuelve: la del compromiso.

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

Consideraciones finales

En el devenir de lo diferente ya no se piensa la transformación dado que en lo diferente se pierde todo rasgo distintivo, toda tipología. Esa espera que caracteriza al príncipe, esa rigidez del cuerpo, toda la fuerza reactiva deviene; el príncipe retorna diferente, la consistencia de la fuerza dramática, la potencia de la culpa, todo el resentimiento deviene diferencia. Lo mismo ya no retorna: la notificación de la culpa, rasgo distintivo del príncipe, materializada en el enunciado soy culpable de existir, todos son culpables del dolor, del sufrimiento y del abandono, deviene distinta, jovial: "Culpable soy, se trata también de una frase escolar"⁷⁰.

El príncipe ya no se culpa por la enfermedad, tampoco culpa a los otros por la fuerza con la cual se arraiga en su alma el abandono, el nihilismo. El príncipe se abandona a la vida para vivirla tal como este viene, pero notificado, no por la enfermedad, sino por la vida misma. Para esto tuvo que pasar (pasaje) por la muerte en tanto aniquilación de la fuerza. De tal suerte que vuelve sobre la culpa diferente, con la sonrisa, con un sentido de lo liviano. No es la risa de la

70 Dostoievski, *El idiota*, 840.

burla, ni la del sarcasmo, tampoco la corrosiva, es una risa liviana, lo que no implica equilibrada. *Soy culpable* dice el príncipe, no es una culpa que suprime la fuerza, es la culpa del hombre trágico que puede reír; la culpa también es liviana, se puede vivir con la culpa, sin reducir el cuerpo al dolor del remordimiento; se puede vivir enfermo, sin reducir la fuerza del cuerpo; se puede ser feliz siendo un idiota. El príncipe liviano es alegre; su culpa es de colegial, de niño. No es culpable por nacer, ni por vivir, tampoco por morir, mucho menos por sufrir; los otros no son culpables. Al niño se le notifica que es culpable y él se ríe con la culpa, no se ríe de la culpa; reír con la culpa es poder olvidar, no dejar que la culpa impregne con pequeños nihilismos la fuerza de la vida. “¡Por Dios, Aglaya! Pero la alegría perdura”⁷¹. La alegría no perdura para el futuro, no perdura para ser un valor enseñable, no es una forma de virtud que se busca y se prolonga. Se trata de la alegría jovial que, en la línea de la inmanencia, puede existir, logra estar en el no lugar.

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

Entonces emerge la culpa de colegial, una culpa liviana, joven, que no se aferra a su origen primordial: la notificación sobre la culpa. El devenir del príncipe es una apertura a la posibilidad de vivir. Ya no está condenado a la fatalidad de la vida⁷²; la vida es tan liviana que, incluso, el príncipe toma una postura jovial frente a las condiciones trascendentes de la vida: “Bueno, usted hace de modo

71 Dostoievski, *El idiota*, 840.

72 La historia contada por el príncipe a las Yepanchinas respecto del fusilamiento se puede pensar como el desarrollo de una condición fatal de la vida: La historia relata la condición de un hombre al que van a fusilar. Este hombre hace parte del último grupo de condenados a muerte. Como es el último grupo, este hombre reparte el tiempo que le queda en pensamientos referidos a: la vida, los amigos y él mismo. Cuando pasa revista por la vida, se concentra en la voluptuosidad del mundo, de las cosas, de los objetos, ese placer que implica ver los colores, sentir las condiciones atmosféricas de la realidad. En el momento en que este hombre fortalece el vínculo con el mundo y sabe que su muerte se aproxima, piensa el concepto de fatalidad: sería tormentoso ser presa de ese vértigo, de esa exuberancia del mundo; por eso decide morir y no aferrarse a nada. La salida es la muerte porque la vida se encuentra muy peligrosa, muy vertiginosa. Apenas el hombre llega a esta conclusión y se prepara para la muerte le indultan, le quitan del pelotón de fusilamiento: le condenan a vivir la fatalidad de la vida. Dostoievski, *El idiota*, 517- 518.

que ahora, irremisiblemente, he de disertar y hasta es posible... que rompa el jarrón. Antes no temía nada; pero ahora todo lo temo. Infaliblemente me tiraré una plancha"⁷³. El príncipe puede reír sin sarcasmo, sin nerviosismo; la risa ya no es corrosiva, es liviana, es una risa que posibilita el buen humor, una postura diferente frente al enunciado de Aglaya, una manera distinta de vivir con la risa.

Este es el devenir artista del príncipe. No se trata de pensar el devenir artista como una transformación productiva; por el contrario, el príncipe no produce obras, no es el autor de libros⁷⁴, no es artista en el sentido *primordial*⁷⁵, de la palabra; entonces, no tiene una relación con la obra de arte. La cuestión es la condición filosófica de la vida. No se indica con ello que se piense en el arte de vivir o en el arte de la vida como un bien que se conserva (esto es más cercano a la virtud) y en el cual se realizan ideales, más bien el problema se sitúa en la pregunta: ¿Cómo hace de su vida una existencia singular?

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

La potencia de la vida emerge entre estas líneas; el príncipe no le da potencia a la línea; esto sería equivalente a pensar que, aunque el hombre no sea artista ya su vida es una obra de arte, sería la condición romántica del artista. El príncipe no es artista productor, es el artista trágico; ni está venido a menos, ni mejora las condiciones de

73 Dostoievski, *El idiota*, 839 – 840.

74 El príncipe no es el productor de obras, no es el autor de libros. Pensarlo en ese sentido sería sobreponer las fuerzas que componen su vida. Cuando Foucault piensa la condición del autor de libros, en el caso de Rousseau, analiza que esta condición es una fuerza superpuesta a otras dos: el francés y el autor de crímenes, de tal suerte que pensar en el autor de libros es intuir que la fuerza se transforma y se mejora. Para Foucault, Rousseau no es el producto mejorado de unas condiciones dialécticas específicas: es un hombre que deviene todas las fuerzas a la vez, sin conservar ninguna, sin superponer una fuerza sobre la otra. Michael Foucault, *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999, 138.

75 El artista que potencia lo primordial, aquello que permanece inmune al tiempo, la fuerza del superar conservando, tiende a la virtud, en tanto para este artista de la virtud *la esencia debe manifestarse*. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, Tomo I. Buenos Aires: Altaya, 1994, 438.

su vida. Es un devenir hombre del príncipe y, por eso, es artista. El enunciado reactivo, la notificación, le tenía en un lugar estable, cómodo, hasta apacible; cuando las condiciones del devenir⁷⁶ surgen, el príncipe deja de ser: deviene hombre, liviano, niño. Este dejar de ser para ser otro no implica un salto de la enfermedad y de la idiotez: no es una superación que conserva particularidades, es una multiplicidad: hombre, artista, idiota, enfermo, niño.

La tragedia es una condición del devenir. El príncipe es un artista trágico, porque nada tiene que ver con las formas trascendentes de un artista. Es el hombre liviano que deviene niño; está jugando en la orilla del río, puede jugar porque él mismo es una posibilidad de un juego cerrado, de vivir, de existir, de reír. El príncipe no es el artista de la técnica, ni de un tipo de arte que le hace mejor, más fuerte o más dramático; el príncipe hace piruetas, baila en la espuma de la trascendencia; es un nuevo hombre, el hombre del *santo decir sí*.⁷⁷ Bailarín, jugador, idiota y enfermo. No es que lleve la idiotez y la enfermedad al arte; no tiene que estar enfermo para crear, no tiene que territorializarse en la notificación para existir. Cuando el príncipe baila, mueve el juego, es un movimiento posibilitador de líneas de fuga, de fisuras en el campo de trascendencia.

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

La apertura del juego consiste en el devenir de la fuerza y en el movimiento de esta. El movimiento del juego lo da lo ligero de sus líneas. El jugador no solo tiene en sus manos las jugadas, posibilita el devenir del juego, devenir posibilidad sin jugadas. El juego no es seriedad, ni supresión de la misma⁷⁸, es la jovialidad de la posibilidad en movimiento. El príncipe abre el juego y se marcha, no en un

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

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

78 Para Heidegger, el juego consiste en suprimir la seriedad del lenguaje. Esta fórmula resulta dialéctica y se sostiene en el hecho del juego como mecanismo, no como posibilidad. Martin Heidegger, *Arte y poesía*. México: FCE, 2005.

acto de seriedad, sino de jovialidad liviana. El campo del juego se expande, deviene posibilidad en la vida, y esta ya no se condiciona a la jugada que viene, se abren las puertas, las ventanas⁷⁹.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice, *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos aires: Letra e, 1973.
- Chesterton, Gilbert Keith, *El hombre que fue jueves*. Barcelona: Océano, 1998.
- Coleridge, Samuel, *La canción del viejo marino*. Bogotá: Ancora, 1997.
- Colli, Giorgio, *Después de Nietzsche*. Barcelona: Anagrama, 1978.
- Colli, Giorgio, *Filósofos sobre humanos*. Barcelona: Siruela, 2011.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros, 2000.
- Deleuze, Gilles, *Mil mesetas*. Valencia: Pre textos, 2010.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*. Buenos aires: Amorrortu, 2009.
- Deleuze, Gilles, *La subjetivación. Cursos sobre Foucault. Tomo III*. Buenos aires: Cactus, 2015.
- Descartes, René, *Meditaciones metafísicas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Descartes, René, *Reglas para la dirección del espíritu*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Dostoievski, Fiódor, *El idiota*. Madrid: Aguilar, 1949.
- Dostoievski, Fiódor, *El ladrón honrado*. Madrid: Aguilar, 1949.
- Foucault, Michael, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre textos, 1988.
- Foucault, Michael, *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 2001.
- Goethe, Johann, *Las penas del joven Werther*, Tomo I. Madrid: Aguilar. 1957.
- Hegel, G.W.F, *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, Tomo I. Buenos Aires: Altaya, 1994.
- Hegel, G.W.F., *Escritos pedagógicos*. México: FCE, 1998.
- Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*. México: FCE, 2004.
- Heine, Heinrich, *Noches Florentinas*. Navarra: Salvat, 1970.

⁷⁹ Cuando el príncipe sale del campo de juego, donde ejecutaba jugadas, las ventanas de la vida se abren y él se puede mover haciendo piruetas. Aglaya también hace piruetas: le manda llamar con Kolia, emerge una nueva línea: el deseo explícito por el idiota enfermo. Dostoievski, *El idiota*, 714.

- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*. México: FCE, 2005.
- Kafka, Franz, *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones*. Bogotá: Bedout, 1970.
- Kant, Immanuel, *La forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1980.
- Kant, Immanuel, *Cómo orientarse en el pensamiento*. Buenos Aires: Leviatán, 1982.
- Kant, Immanuel, *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la ilustración?* Bogotá: Señal que cabalgamos, 2002.
- Kant, Immanuel, *Pedagogía*. Madrid: AKAL, 2003.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus, 2006.
- Klossowski, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires: Altamira, 1995.
- Mann, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Madrid: Alianza, 2000.
- Miller, Henry, *Trópico de cáncer*. Barcelona: Plaza & Janes, 1995.
- Miller, Henry, *Primavera negra*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1964.
- Miller, Henry, *Noches de amor y alegría*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1965.
- Miller, Henry, *El tiempo de los asesinos*. Barcelona: Alianza, 2003.
- Montinari, Mazzino, *Los hombres de la historia. Nietzsche*. Buenos Aires: Ceal. 1978.
- Nietzsche, Friedrich, *Consideraciones intempestivas Tomo I*. Buenos Aires: Aguilar, 1967.
- Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*. Tomo V. Buenos Aires: Aguilar, 1967.
- Nietzsche, Friedrich, *Genealogía de la moral Tomo III*. Buenos Aires: Aguilar, 1967.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal Tomo III*. Buenos Aires: Aguilar. 1967.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1972.
- Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2007.
- Páez, Esaú «De un texto de M. Foucault sobre la modernidad». En: *Cuestiones de filosofía*, 2012. Número 14, 170- 188.
- Schostakovsky, Pablo, *Historia de la literatura rusa*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Zweig, Stefan, *La lucha contra el demonio*. Barcelona: Apolo, 1951.
- Zweig, Stefan, *Tres maestros Balzac Dickens Dostoievski*. Bogotá. Norma, 1998.