

CUARTA PARTE

Filosofía y literatura

Línea de investigación:

Desarrollo, cultura y educación: problemas sociales

12

El príncipe idiota de Dostoievski, un no lugar, una risa

Edwin García Salazar

Introducción

Pensar un punto de contacto entre Nietzsche y Dostoievski implica dibujar el trazo entre el movimiento y la fuerza; entre la fuerza y la escritura; entre la escritura y la creación. ¿Qué tipo de movimiento emerge entre las líneas de fuerza que atraviesan a Nietzsche y a Dostoievski? Se trata del movimiento de la epilepsia, el de la enfermedad, el movimiento de la vida, del juego. El movimiento es un lugar ajeno al comienzo y al fin; más bien está situado entre las líneas de fuerza que componen el campo de trascendencia y el de inmanencia.

El movimiento de la epilepsia en Nietzsche y Dostoievski no solo es fisiológico; también es una apertura a la posibilidad de vivir de otra forma, con el *phatos* de la distancia. El problema no es la relación entre la epilepsia y el sufrimiento; no es una cuestión de exterioridad, tampoco se trata de describir la relación que la enfermedad tiene consigo misma y sus condiciones románticas tal como lo asume Mann en su apartado sobre Nietzsche³⁰⁰. La epilepsia de Dostoievski y de Nietzsche se considera

³⁰⁰ Thomas Mann, en su texto *Shopenhauer, Nietzsche, Freud* considera a Nietzsche como un romántico cuyo objetivo es la construcción de un concepto de vida estetizante. Esta defensa del romanticismo en Nietzsche tiene su fundamento en la consideración de la fuerza reactiva como fuerza positiva. (Mann, 2000).

como un movimiento lejano a la constitución de la interioridad fundamentada en un adentrarse hacia lo insondable; más bien, se piensa en el sentido de un movimiento hacia el exterior, un movimiento de salida; salida fuera de sí mismo, fuera de la identidad, del sistema de semejanzas que configura la identidad aislada del espíritu consiente.

“El 5 de septiembre de 1848 también Nietzsche declaró en el manicomio de Jena que había sufrido estados epilépticos sin pérdida de conocimiento, desde la edad de 17 años” (Montinari, 1978, p. 2) La curva de la enfermedad de Nietzsche (Mann, 2000) es la curva de su vida; una curva en la que el sufrimiento producido por la epilepsia no se materializa en el enunciado del resentimiento. En la declaración de Nietzsche quien habla no es la enfermedad; es el hombre, la epilepsia no es la declaración luminosa³⁰¹ del pensamiento, por el contrario, es la posibilidad de la buena salud, de la vitalidad. En Dostoievski no hay declaración, se sufre en la inmanencia de la vida, la epilepsia también es la vitalidad del pensamiento. Esto no implica que en Nietzsche resuenen los estruendos de la epilepsia; mientras Nietzsche habla y mira (Blanchot, 1973), Dostoievski emplea el trazo en el signo del príncipe idiota: el personaje epiléptico al que le urge vivir.

La declaración de Nietzsche es un chillido vigoroso; la urgencia de Dostoievski es la vida; en ambos no hay queja, no hay reclamo, no hay culpa frente a nadie, no hay resentimiento, no hay nihilismo. Este es uno de los puntos de contacto entre Nietzsche y Dostoievski: el movimiento de la epilepsia se sale por fuera del sufrimiento melancólico y nostálgico para hacer más robusto el pensamiento y la vida.

Pensar el movimiento de la epilepsia saca a la misma de su estadio decadente y posibilita su relación con la fuerza. De ahí, que la evolución productiva asociada a la enfermedad sea eficaz en los términos comparativos de la utilidad y el análisis hermenéutico; pero no a propósito de la pregunta por la potencia que se mueve en los espacios, en los intersticios, en los no lugares del pensamiento. La potencia que se mueve por esos espacios no es medible en términos comparativos, ni en términos dialecticos. Toda vez que se piense en la productividad de Dostoievski estableciendo la relación con su enfermedad, se potencia la línea de fuerza trascendente en la justificación de un movimiento tranquilo: aniquilación de la fuerza.

El príncipe idiota es muestra de ello, al príncipe de la novela se le notifica que es un idiota, un enfermo, un estrafalario, un hambriento, y la notificación surte efecto en la

³⁰¹ No se trata de pensar la enfermedad como fundadora del pensamiento, ni como el mecanismo que posibilita la claridad del pensamiento. Por el contrario, se considera la enfermedad como una fuerza que se le escapa a la luz. (Blanchot, 1973).

línea de fuerza trascendente; porque en la línea de fuerza inmanente el movimiento es diferente: menos uniforme, con más pliegues. La notificación recae sobre el personaje del idiota, y recae sobre Dostoievski, es la notificación aniquiladora que más allá de su intento por debilitar la fuerza, está en función de una rustica caída aplastante:

Se le encoge a uno el corazón leyendo las cartas de este coloso, humillantes y serviles como gemidos de perro hambriento, en que para suplicar diez rublos invoca cinco veces el nombre del salvador; estas cartas espantosas que jadean, lloran y aúllan por un mísero puñado de dinero (Zweig, 1998, p. 46).

Esta caída aplastante es en Dostoievski la notificación de varios hechos: ser epiléptico, padre, pobre, todos a la vez. En estas relaciones de fuerza se produce un movimiento, una curva como lo plantea Mann a propósito de Nietzsche. Existe un movimiento en el hecho de ser epiléptico, padre y pobre: en las dos últimas se da una sujeción del cuerpo, un abatimiento del espíritu. El movimiento no es de resistencia ante estas condiciones; es recto: en la domesticación hay un movimiento resignado, nihilista. La curva del movimiento emerge entre estas líneas de fuerza reactiva: padre, enfermo y pobre Dostoievski escribe *El idiota* (Zweig, 1998).

El idiota es la curva del movimiento. Al idiota se le ha dicho de su enfermedad, de su torpeza, de su ridiculez; pero su afán es: “Andar, andar, no detenerse jamás, ni en la dicha” (Zweig, 1998). El afán del idiota es un movimiento hacia el exterior. Cuando se le señala su enfermedad; cuando el movimiento no es superior a los pasos fatigados por los ataques, por la pérdida de la realidad, cuando el juego está cerrado, aparece un lugar: el amor. El amor es la fase última del movimiento del enfermo; el amor aparece como un lugar apacible en el que se puede descansar, un lugar donde el movimiento puede ser proporcionado, sosegado. El amor es la proyección de la enfermedad, del ataque, es un movimiento producido por la línea de trascendencia. En ese momento, cuando todo está resuelto, cuando el juego está cerrado y el nihilismo se apodera de las fuerzas por medio de la resignación: “El personaje hace más de lo que se propone” (Zweig, 1998, p. 64). Se abre el juego. El movimiento deja de ser cerrado, deja de ser proyectivo y evolutivo; la fuerza del príncipe ya no se conduce a la superación de la enfermedad; por el contrario, se acentúa la fuerza del ataque, de la fiebre; y también puede reír, bailar, jugar.

Es el caso del condenado a muerte. Cuando el príncipe le cuenta a las hijas del general Yepanchin la historia de un amigo suyo condenado a muerte considera las dos líneas de fuerza: la trascendente y la inmanente. El hombre condenado a muerte sufre una sujeción parcial al mundo. Condenado, y a punto de ser fusilado, a este hombre se le agudizan los sentidos, un éxtasis similar a la muerte en el momento que antecede el ataque de epilepsia; se valora el color, el relieve del mundo, lo que le

compone, es un éxtasis del borde la de la vida, una suerte de ataque nervioso por la vida, en ultimas, por su sentido (Dostoievski, 1967). Cuando esta fuerza de vida se esparce por el cuerpo y el espíritu de este hombre, emerge de la propia consistencia de la fuerza reactiva una sensación de abandono. Si vivir se trata de un estado de excitación cercano a la muerte, si se trata de esa totalidad embriagadora, es mejor no vivir; entonces, el hombre asume la muerte como una posibilidad, es una jugada cerrada que termina con el juego de una forma trágica.

En este momento el condenado a muerte es indultado, se le condena a la vida. Este es el pasaje de la línea de fuerza trascendente, y su consistencia radica en su signo cerrado. Se cierra el juego a la posibilidad trágico-dramática de vivir como el condenado a la vida; pero del interior de esa fuerza emerge una distinta, nueva: vivir con voluptuosidad. El éxtasis productor de un sentimiento de totalidad deviene diferente, como no está incrustado, no cambia, no se transforma, su devenir es voluptuoso: emerge una posibilidad trágica sin la relación con el drama. En la inmanencia se puede vivir trágicamente, la fuerza deviene; su producto no es la condena a la vida ni la excitación nerviosa de la vida con la velocidad de la enfermedad. La fuerza inmanente permite vivir aun cuando la “vida está herida” (Nietzsche, 1967), esto posibilita un movimiento distinto, ligero. El movimiento de la epilepsia es de apertura; a mayor potencia de la línea de trascendencia, a mayor debilitamiento de la vida por cuenta del ataque, más fuerza para la posibilidad de otro tipo de juego, por eso los personajes de Dostoievski:

Beben y juegan, se entregan a la crápula y todo eso, como hijos genuinos de Dostoievski, con un fanatismo que es frenesí. Es el dolor, no un deseo indolente de placer lo que los empuja al vicio. No es el beber para gozar de paz y dormir satisfecho, en un sueño profundo como bebe un alemán, sino beber por amor a la embriaguez, para enterrar en ella la idea que enloquece; no el jugar para ganar, sino para matar la pasión del tiempo; el libertinaje que no busca el placer, sino el perder, en el torbellino de los excesos, la medida angustiante del espíritu. (Zweig, 1998, p. 64).

La tragedia del príncipe idiota es sufrir *trágicamente*, con voluptuosidad. La epilepsia es un movimiento: el personaje deja de ser integro, no es que su identidad se fragmente; es un dejar de ser lo mismo, lo que se le ha notificado. La notificación para el príncipe es puntual: es el idiota enfermo, que toca la ridiculez, por eso la curva de la epilepsia no es el movimiento circular del ataque posibilitador de la reflexión, o la formación concreta de la identidad.

En la curva de la epilepsia el príncipe sufre la investida del pesimismo. El ataque rompe toda unidad, toda identidad, y deja la estela de la fiebre, de la negación, la vida se debilita de la misma forma que el cuerpo, entonces: ¿Cómo se afirma la vida en estas condiciones? “Dostoievski queda, al salir de sus ataques en esa postración

crepuscular, de idiotizado que el mismo retrata en todo su esplendor, y con crudeza flagelativa, en uno de sus personajes: el príncipe Mischkin” (Zweig, 1998, p. 51). Tal postración contiene la fuerza del nihilismo, es una fuerza que se repliega hacia el interior del espíritu, lo postra, lo neutraliza, le hace más reflexivo. Resentido el espíritu se adentra en su profundidad, y encuentra oscuridad, su propia imagen proyectada en la enfermedad, es la imagen decadente de sí: principio dialectico de la representación en los males del cuerpo. Por esta razón, el movimiento hacia adentro potencia la imagen de sí mismo, en últimas, el sufrimiento encuentra una identidad que forzada a salir solo alcanza el nivel de la culpa de sí y la culpa del otro.

El príncipe es víctima del nihilismo, su fuerza se reduce, y en esa reducción se culpa, se culpa por existir, cualquier excusa es viable para la crítica corrosiva que implica la culpa sobre sí mismo; el príncipe se culpa, *soy culpable* se dice (Dostoievski, 1967) y luego, el efecto de la representación sale hacia los otros: culpa a los otros por ser idiota: todos somos culpables; es la fase del nihilismo soberbio, se comienza a buscar el perdón para aliviar la intranquilidad de la culpa.

La enfermedad notifica fisiológicamente el estado nihilista en el príncipe, toda vez que el ataque embiste con fuerza sobrehumana, el príncipe queda sumido en el resentimiento, el cuerpo sufre el rigor de la fuerza enferma, el problema es que esta fuerza debilita el cuerpo y el espíritu, pero no los cristaliza; entonces el príncipe se mueve, y lo que era la marca del ensimismado, a saber: la enfermedad, se convierte en llama intensa:

No quiere cuajarse, como Goethe, en cristal; en cristal que devuelva fríamente, con sus cien facetas, el agitado caos, sino seguir siendo eternamente llama, una llama que se devora a sí misma, que se consume día tras día, para alzarse de nuevo y cada día en una eterna repetición, pero siempre con fuerzas nuevas y en un esfuerzo de contraste siempre más tenso y exaltado. (Zweig, 1998, p. 55).

La curva de la epilepsia es el retorno diferente de la misma, en su retorno diferente la enfermedad no se suprime, tampoco se aleja. Por el contrario, su fuerza reactiva se hace más violenta, y en esa violencia de la fuerza el príncipe deviene epiléptico con posibilidad de vivir, de jugar, de reír, de ser más ligero. En el retorno de lo mismo la epilepsia encuentra en el amor una salida; en la posibilidad de ser como los otros, una aceptación del dolor; en el hecho encontrar un punto de contacto con la felicidad, una conexión con los ideales del hombre práctico. En el retorno de lo diferente la epilepsia es una posibilidad de apertura, sus ventanas se abren hacia el hombre que sufre, desea, ama, que vive trágicamente, sin resignación; con la voluptuosidad de un sufrimiento trágico.

Sufrir trágicamente no implica que el sufrimiento sea la condición de la vida. En el príncipe idiota, en Dostoievski y en Nietzsche la enfermedad es una posibilidad

de vivir. En el fondo de la fiebre y en el estado de excitación provocado por la desubicación parcial después del ataque el príncipe puede reír, ser feliz de otra forma (Dostoievski, 1967); en los límites de la locura y de la muerte Dostoievski escribe el idiota: padre, enfermo, epiléptico, pobre. En la orilla de los nervios destrozados Nietzsche afirma la vida, la robustez de la salud: “Era ya caminante infatigable, y las excursiones por los numerosos castillos de Saler constituían para él acontecimientos memorables, en una palabra Nietzsche fue también un muchacho normal” (Montinari, 1978, p. 3).

La enfermedad no es el principio normativo de la vida, tampoco de sus posibilidades. Si se trata de pensar el trayecto (Montinari, 1978) y la curva de la vida de Nietzsche y Dostoievski el problema no se centra en condicionar la productividad a las formas y estadios de la enfermedad; se trata de pensar más bien la potencia del acto creador. La enfermedad, el sufrimiento, la locura, la epilepsia no están en función definitiva frente a la creación, esto sería pensar a Dostoievski y a Nietzsche en el orden su producción de vida ejemplarizante, como obra monumental de la existencia (Blanchot, 1973). Por el contrario, el problema es de fuerza. La fuerza activa que emerge entre las líneas demarcadas espacialmente por la enfermedad y el sufrimiento. La fuerza activa del hombre trágico, jugador, enfermo, loco, sano, escritor.

¿Cómo emerge esta fuerza? ¿Cómo emerge el escritor? La fuerza se distribuye (Montinari, 1978) y en esa distribución un concepto como el de equilibrio sería una administración de la fuerza, una suerte de asignación de una parte de la fuerza, de ahí, que en términos de esa fuerza administrada se logre pensar en la transformación del enfermo en padre, loco, escritor, monumento. Un concepto como distribución de la fuerza estaría en función de la potencia de la fuerza sin elaborar una ley piramidal que sostenga las fuerzas una encima de otra.

El objetivo de una ley piramidal de la fuerza es legitimar la carga de fuerzas una sobre otra, es una afirmación negativa que se comprendería en el orden de los estadios; de unas transformaciones progresivas que alcanzan su madurez cuando la unidad primordial del equilibrio se materializa en la fuerza de la obra, en su capacidad para desenvolverse hacia lo monumental. “Por lo tanto, el mundo de las fuerzas no llega nunca a un equilibrio, no tiene nunca un instante de quietud; su fuerza y su movimiento son igualmente grandes en todos los tiempos” (Montinari, 1978, p. 23).

La potencia de la fuerza no se concreta, no se materializa ni se cristaliza, más aun si se habla de la fuerza distribuida, desplegada. La distribución no tiene puntos de equilibrio, el problema no es indicar en qué lugar está la fuerza para localizarla, describirla y materializarla como si fuera el motor de la vida. Este tipo de consideración con efectos dialecticos señala la fuerza en una parte del cuerpo, en un segmento específico de la vida, en un momento definitivo de la existencia. De ahí,

que se asuma y se valore un momento sobre otro en la vida de Dostoievski y en la de Nietzsche. Románticamente se elige el momento en el que la fuerza reactiva triunfa, se privilegia el producto final, la obra terminada; de ahí, que toda la vida resulta ser un puente transitorio del proceso que permite llegar a un objetivo. Estos enunciados están muy alejados de la potencia de la fuerza, de su distribución.

“Nietzsche, no es pues, el super hombre; pero el super hombre, a su vez no es otra cosa que el hombre que se encuentra en condición de decir que sí a la vida así tal cual es, en eterna repetición” (Montinari, 1978, p. 24). El hombre que dice sí a la vida no es una fuerza desarrollada; el sí a la vida emerge de la posibilidad ser hombre: padre, enfermo, loco, jugador, bebedor, escritor. La fuerza no está concentrada en ninguno, ni se direcciona hacia un punto: Dostoievski y Nietzsche son todos esos hombres a la vez.

Para Nietzsche el problema de las fuerzas no se define en la forma romántica del resultado; tampoco se resuelve en la manera como el héroe dando saltos dialecticos programa su existencia y se mejora a sí mismo culpándose, perdonándose y formando el resentimiento.

Para aceptar la inmanencia total, el mundo después de la muerte de dios, el hombre debe elevarse por encima de sí mismo, debe transmutar a fin de que nazca el superhombre, el hombre terrestre universal de 1881 parece no bastar más; solo un ser sobre humano podría soportar la vida que eternamente retorna. (Montinari, 1978, p. 25).

El hombre que le dice sí a la vida es afirmativo, lo que en Nietzsche no equivale al superhombre. El superhombre es la fuerza activa, que deviene diferente. Al decir sí a la vida el hombre se afirma en la trascendencia, la fuerza permite la afirmación; pero no es la condición de la ligereza en el movimiento, de la risa, del devenir. Por ello, la fuerza activa se afirma para devenir: la primera condición filosófica del devenir es la afirmación de la fuerza, que no es otra cosa que decir sí a la vida, sin importar la fuerza reactiva que determina las líneas de su movimiento.

Según Nietzsche, la fuerza afirmativa es la posibilidad del *phatos de la distancia*. Distancia de sí mismo, no en sentido socrático, sino de la propia fuerza reactiva. De ahí, que el *phatos de la distancia* sea un concepto definitivo a la hora de pensar las condiciones filosóficas del devenir dada su consistencia en el plano de inminencia: “La curación del pesimismo consiste en la decisión de tragarse el sapo que es la negatividad de la existencia” (Montinari, 1978, p. 19). Tal negatividad funciona de forma dialéctica, es decir, como se sustenta en lo semejante, en lo parecido a sí, siempre está en disposición de optimizar lo propio mediante un sistema que se robustece a cada movimiento. Uno de los resultados de este movimiento cerrado es la producción de un modo de ser pesimista, diletante, corrosivo.

El nihilismo debilita cualquier recurso de renovación del cuerpo, cualquier afirmación, en tanto no permite la emergencia del:

... tú debes. Para comprender Pathos de Zarathustra, no hay que olvidar que está destinado por Nietzsche a la "predica" del eterno retorno de las mismas cosas y que, por tanto, todos sus "Tú debes" se hallan iluminados y trasfigurados por la nueva luz de este conocimiento. (Montinari, 1978, p. 23).

El *tú debes* es la afirmación de la fuerza, tú debes ser hombre, no la representación del hombre que adquiere justificación en la elevación de la vida por medio de valores que ella misma no puede alcanzar; en su idealización.

El hombre del resentimiento crea valores para vivir en ellos, y cuando se topa con la vida, con las condiciones de la misma sufre por la fuerza del fracaso, vive en la línea de fuerza de la imposibilidad producida por el hecho de no poder vivir en la idea que se ha forjado de la vida, en últimas, vive en la nostalgia, su espíritu se vuelve romántico, y el sufrimiento producido por el fracaso adquiere un barniz de añoranza cercano a la exaltación de lo que pudo ser la vida.

El sufrimiento del romántico está en función del pesimismo. La exaltación de la interioridad tiene como objetivo forjar las virtudes del alma, las fronteras del instinto. (Nietzsche, 1967). De ahí, que el romántico sufra de vacío; no encuentra en el mundo un lugar para la vida, está en medio de la lucha entre la vida añorada y la velocidad de la misma. Entonces, opta por instalarse en la representación del mundo, en su imagen brillante y luminosa.

Como su vida es un efecto de la luz sus valores también, de ahí que sea el hombre de lo opaco y lo brillante. Dialécticamente tensiona la vida hasta convertirla en pesimismo o en optimismo, las dos formas de vivir en la tranquilidad y el reposo de la proyección sustentadora de la imagen más la imagen de la idea. En estas condiciones se exaltan dos cosas: de un lado, la exaltación de la muerte tiene sentido en el pesimismo nihilista de la culpa, y de otro, la exaltación de la vida con valores superiores a ella define la manera en la que se asume el sufrimiento. En los dos casos, el problema es el debilitamiento de la vida y del cuerpo, hasta el punto de dejar al último, sin recursos de renovación, invirtiendo las palabras de Nietzsche: la vida herida no mueve el cuchillo (Nietzsche, 1967), solo espera la muerte o la idea de la vida mejor. Uno de los resultados más próximos resulta ser la manera en la cual se asume el sufrimiento. Se sufre con el cuerpo domesticado, se sufre de manera dramática. El sufrimiento dramático es producto del resentimiento, se sufre sin voluptuosidad, sin la fuerza de lo trágico. El drama como virtud apolínea es hijo de la luz y dado que su origen fundamental y primordial reclama un lugar, se sufre sin fuerza, sin voluptuosidad.

El hombre del resentimiento no es no franco, ni ingenuo, ni leal consigo mismo. Su alma bizca, su espíritu ama los rincones, los fuegos fatuos y las puertas secretas; allí es donde encuentra su mundo, su oscuridad, su descanso; sabe guardar silencio, no olvidar, esperar, empujarse provisionalmente, humillarse. (Nietzsche, 1967, p. 607).

Entre estas líneas de fuerza reactiva emerge la afirmación de la fuerza, no es una resistencia simple ni reactiva; la fuerza se afirma cuando toma distancia de las líneas de fuerza reactiva forjadas por el pesimismo, la dialéctica y la representación del mundo. Según Nietzsche, esta fuerza ya no está replegada hacia la interioridad, por lo tanto, no se puede pensar en función de la contienda, tampoco de la negación de la vida. El lugar de esta afirmación es la desconfianza de las líneas de fuerza reactiva, desconfianza no como signo del escepticismo, sino de seducción por la distancia, por el *aparte*.

La distancia que ofrece el *aparte* le da potencia a la guerra del hombre consigo mismo. Hacerse la guerra a sí mismo no es dejar un lugar para instalarse en otro, esto sería sano en la formulación dialéctica de la evolución del hombre y de la vida. Se trata de tomar distancia frente a la interioridad socrática. La guerra contra sí mismo es la afirmación de la vida, el sí a la vida: “Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí” (Nietzsche, 1979, p. 51). El hombre que le dice sí a la vida no quiere perecer, el primer movimiento, el santo decir sí también es la posibilidad de olvidar, de andar más liguero, poder jugar en la orilla del río.

La afirmación de la fuerza le da potencia a la independencia, al sufrimiento vigoroso, fuerte, trágico. El hombre trágico emerge, su fuerza le permite vivir de otra forma, ser feliz de otra manera (Dostoievski, 1967), por ello, la novela *El idiota* de Dostoievski da lugar a la teoría de las fuerzas de Nietzsche, permite pensar la relación entre ellas, y potencia la posibilidad de pensar el devenir, ya no como condición, sino como fuerza creadora: el pasaje de la fuerza a la escritura.

El concepto de escritura es una línea de fuerza afirmativa que emerge entre las condiciones dramáticas de la fuerza reactiva. “Escribir no tiene su fin en el libro, en la obra” (Blanchot, 1973, p. 28). *El idiota* de Dostoievski es una línea de fuerza afirmativa, trágica y creativa. El idiota no es un testimonio en la envoltura de la belleza, no es un canto dramático de nostalgia y resignación, entonces, es una línea de fuerza que se piensa en los términos del devenir niño del príncipe enfermo.

Pobre, padre, enfermo, Dostoievski escribe *El idiota*. Las condiciones de fuerza trascendente están dadas para la producción de un tipo de obra definido, una obra que de testimonio de las afujías de la existencia; de los sobresaltos que implica el

hecho de estar vivo, y estas condiciones no se niegan en la obra, por el contrario, el príncipe idiota sufre de melancolía, es dramático, es reactivo, se culpa, culpa a los otros, su enfermedad le deja en la desorientación total; pero entre estas líneas emerge el hombre que le dice sí a la vida, que se afirma, que ríe, que juega, que afirma el dolor y la enfermedad de forma exuberante, el hombre que puede amar la fatalidad: “Y su dolor se torna en amor de sus valores, y de la braza encendida y consciente de su tormento salen las llamas que iluminan su vida, su mundo” (Zweig, 1998, p. 40).

El devenir escritor de Dostoievski no es una transformación progresiva, no es un producto terminado. La escritura de Dostoievski es la potencia de su vida, que está marcada por situaciones, circunstancias y relaciones burocráticas que no permiten pensar en Dostoievski escritor. Permiten pensar en el hombre común, en el hombre que sufre debido a las cárceles en las que vive: la enfermedad, la familia, la pobreza. ¿Cómo puede ser escritor un hombre común? La pregunta está en relación al devenir mismo, a la curva en la vida de Dostoievski, en la curva está su devenir escritor, hombre. La escritura en Dostoievski es la emergencia de una línea de fuerza nueva.

Las líneas de fuerza que componen la vida de Dostoievski lo ubican en el lugar del genio, esa es la fuerza trascendente que debilita su fuerza afirmativa mediante dos mecanismos. El primero: la fuerza de la notificación³⁰² trascendente, a saber: enfermo, pobre, padre. La segunda: la fuerza acentuada de la notificación, su violencia: genio creador. Esta es la consistencia de la fuerza reactiva, trascendente y dramática.

A Dostoievski se le notifica que es literato, una figura grande, notoria, es el llamado a restaurar la literatura rusa del siglo XIX, esto se le notifica, se le notifica que es un literato, el restaurador de las letras. Este llamado resuena en la vida de Dostoievski. Esta fuerza se materializa en el hecho de ser el genio, el genio que se proclama después de la publicación de *Demonios* (1872).

Los demonios pusieron fin a las dudas de la crítica y a las vacilaciones del público. Dostoievski es, decididamente, un gran escritor y, más aun, un pensador, casi un apóstol; la palabra de Dostoievski pesa al día siguiente de la publicación de esta obra. (Assens, 1967, p. 909).

El genio es llamado a legitimar el lugar que ubica; Dostoievski en este momento es el literato reconocido, se le considera el genio creador; se le toma como un producto acabado, elaborado, su nombre es la marca, el signo de la grandeza (Blanchot, 1973). Es la grandeza del genio terminado, acabado y formado por la cultura al estilo de Goethe, pero no se encuentra en relación a lo vivo, a lo afirmativo, a la curva de su vida, a su devenir escritor.

³⁰² En el texto *Introducción a Rousseau de 1962* Foucault plantea la notificación de la que es presa Rousseau. Se le notifica que es un criminal, francés, autor de libros. (Foucault, 1999).

Pensar en el genio implica hacer el bosquejo de una línea de productiva asociada a los acontecimientos en la vida de Dostoievski, es decir, un balance de su literatura cotejado con las capas de su existencia. Por el contrario, en la línea de fuerza afirmativa tiene lugar el giro, el trayecto en la vida de Dostoievski. El idiota es una obra de trayecto³⁰³, el príncipe enfermo, idiota, pobre, nihilista vive los valores reactivos, los carga en su cuerpo y en el movimiento ligero (despliegue de la fuerza) tiene lugar el pasaje de la trascendencia a la inmanencia: la afirmación de la vida, la ligereza del cuerpo, la emergencia de la risa. En la inmanencia Dostoievski escribe y el príncipe se mueve de nuevo. Toda vez que es llamado a la enfermedad, a la pesadez del cuerpo, al nihilismo, la vida herida se afirma, deviene diferente.

La vida le señala, así, desde el primer momento, el puesto asignado a su existencia: siempre al margen, en el desprecio, junto a las heces de la vida, y sin embargo, en el centro del destino humano, cerca del sufrimiento, el dolor y la muerte. (Zweig, 1998, p. 41).

Este movimiento de su vida, el hecho de estar al margen y al mismo tiempo en el centro como lo piensa Zweig es una posibilidad: la potencia de la vida. Preguntarse cuál es la potencia en la vida de Dostoievski y del príncipe resulta arriesgado y poco productivo en términos de la potencia misma. La potencia de la vida de Dostoievski y del príncipe es el trazo que no destaca el acento del resultado; sino la curva, la curva de sus vidas. En la curva está el hecho de ser hombre pobre, jugador, el enfermo encerrado en la cárcel del nihilismo, de la paternidad.

Con esto, no se quiere potenciar la figura de un Dostoievski del sufrimiento, con la moral del dolor y del hombre que afligido puede crear, tampoco, la del príncipe mártir que existe y solo resiste los males del cuerpo: está es la causalística de la representación puesta en funcionamiento; arquetipo del genio y del doliente. En la curva de la vida, en su giro, Dostoievski es el hombre nihilista, enfermo, y también el hombre normal que se afirma vigorosamente; en la curva el príncipe enfermo se adueña de su dolor. ¿Cómo se hace dueño de su dolor?

Dostoievski, en un acto de independencia se adueña de su dolor, para ello, sufre de forma dramática³⁰⁴, nihilista, reactiva, y esto lo vive también el príncipe Mischkin. “No ansía ser un olímpico, igual que los dioses, todo lo que ambiciona es ser un hombre, un hombre fuerte” (Zweig, 1998, p. 54), y es que esta ansiedad de ser un

³⁰³ Dostoievski se mueve entre la muerte y la locura, en esta línea se mueve liviano, crea. (Zweig, 1998).

³⁰⁴ La enfermedad como fuerza reactiva deja el cuerpo debilitado, consumado por el dolor, aplastado por la notificación misma de la salud perdida: “Y cuando le quitan los grilletes de los pies llagados, y deja a sus espaldas los postes de la prisión, sus muros oscuros y podridos, es ya otro: su salud está arruinada; su existencia aniquilada, su fama hundida. solo su goce de vivir permanece intacto e intangible, y de la cera derretida de su cuerpo caduco, se alza, más inflamada y brillante que nunca, la llama ardiente del éxtasis”. (Zweig, 1998, p. 44).

hombre la tiene también el príncipe idiota, el problema es que la fuerza reactiva de la enfermedad le envuelve hasta el punto de producir modos de sufrir dados a la negatividad de la vida. Hacerse dueño del dolor no solo es dominarle y manejarlo en ciertas circunstancias, también es amarlo.

Amar el dolor es la posibilidad de poder vivir con él, poder ser liviano cuando el cuerpo y el espíritu se culpan, cuando quieren perecer; poder moverse con fuerza, afirmarse, decir sí a la vida. Hacerse dueño del dolor no implica un salto simple que transforma y cambia la vida; adueñarse del dolor es poder sufrir, poder vivir con miedo, con espanto, con pánico, mirar entre estas condiciones, sin la quietud y sin el silencio de la resignación; esta es la emergencia del hombre, del hombre que no quiere perecer, del hombre fuerte.

Dos años dura, tenebroso y disforme, este estado larval de soledad y de silencio, hasta que el poeta cae presa de la hipocondría, de la angustia mística de morir, de un terror que a veces es del mundo y a veces de sí mismo, de un pavor elemental y espantoso ante el caos incubado de su propio pecho. (Zweig, 1998, p. 42).

¿Cómo adueñarse del dolor si la muerte espanta silenciosamente la fuerza de la vida? La fuerza de la muerte es violenta, es el cierre a toda posibilidad, implica vivir en el centro y en la orilla al mismo tiempo, el cuerpo se alza en los pliegues del dolor condicionando el momento de un éxtasis sin voluptuosidad. La muerte no solo es el fin, o el ocaso de los males del cuerpo que se traducen en tranquilidad parcial; en Dostoievski y en el príncipe la muerte es el pánico a la parálisis, una fuerza que se concentra en el pecho y no permite moverse, no permite respirar, una fuerza descomunal que saca el yo y lo esparce en el infinito, en sus partículas cristalizadas. La muerte adviene con el ataque, el cuerpo la presiente, siente su velocidad, su intensidad; entonces, el alma grita, la angustia atraviesa el pecho, pero no le destruye

En el cierre de toda posibilidad, en el silencio agudo que adviene después de la presencia de la muerte, la vida se afirma, Dostoievski se hace dueño del dolor, se embriaga con él. La presencia de la muerte deja los nervios rotos, convulsos, excitados, pero no se aniquilan; se afirman con la fuerza del hombre, el hombre que se entrega en todo lo que hace, el príncipe que entrega la poca salud que posee a la llama de la vida.

El hombre fuerte se adueña del dolor exaltando la vida; fortificado se entrega a la vida sin importar la consecuencia, le urge vivir, esa es su velocidad, su urgencia. La velocidad no se piensa en relación al impulso inmediato de vivir; se piensa en los términos de hacer más de lo que se puede. El hombre fuerte hace más de lo que puede, por eso se afirma, de tal suerte que esta afirmación es una condición

del devenir. ¿Cuándo el hombre hace más de lo que se puede? La pregunta no está formulada un sentido normativo que implica un desgaste, es decir, hacer más de lo que se puede en función de acabarse, aniquilarse en el acto; el problema es de posibilidad: jugar, reír, devenir.

El hombre que hace más de lo que puede no es el contrario del nihilista que hace lo que puede. En hacer más de lo que se puede existe potencia, un despliegue de la fuerza en la cual el hombre común, el borracho, el padre pobre, el hombre fuerte deviene hombre. Este devenir está lejos de pensarse como un salto dialéctico que proyecta a Dostoievski y al príncipe productos terminados de la cultura de su tiempo. En el devenir escritor de Dostoievski y en el devenir hombre del príncipe se crea un nuevo mundo, con nuevos valores, con la fuerza afirmativa del sí a la vida, distanciándose de la representación: “Creación es para este novelista, tormento, éxtasis, arrobo y anodamiento, una voluptuosidad exaltada hasta el dolor, un dolor conmovido hasta la voluptuosidad” (Zweig, 1998, p. 76).

Entonces: ¿cuál es la consistencia de la fuerza creadora en Dostoievski, de la fuerza afirmativa del príncipe? La fuerza creativa tiene su consistencia en la escritura. La escritura que emerge entre las líneas más pesadas de la fuerza reactiva: en el devenir escritor de Dostoievski, y en el devenir hombre del príncipe ninguna de estas líneas de fuerza se supera, ni se transforma, la fuerza reactiva se acentúa, de tal suerte que la línea de creación emerge de forma intempestiva. “Todas sus obras se forman por avulsión, al golpe explosivo de furiosas tormentas, bajo una presión atmosférica insostenible” (Zweig, 1998, p. 76).

Esta presión atmosférica insostenible nunca se supera, no existe mejoría alguna, es la condición de la escritura y del hombre afirmativo fuerte: la fuerza de la escritura supera al hombre que quiere perecer, al hombre que quiere morir. Por los entreactos de la escritura emerge la fuerza nueva de la vida, de la vitalidad, del hombre. La escritura es una fuerza afirmativa creada por el hombre. El arte le ha sido devuelto al hombre, a Dionisio. “Sabemos solamente lo que significa el pensamiento del superhombre; el hombre desaparece, afirmación que es conducida hacia sus límites cuando se desdobra en la pregunta: ¿El hombre desaparece?” (Blanchot, 1973, p. 42).

El hombre es dueño del dolor y del arte. Cuando el arte está en función de la luz, de la representación le pertenece a las propiedades de lo bello, de lo hermoso, de lo horrible, en últimas el arte no es de los hombres, es excelso, superior, trascendente. Devolverle al arte a los hombres, tal como lo piensa Nietzsche tiene sentido cuando el hombre desaparece. Desaparece el hombre dialéctico, el hombre diletante, el sabio optimista y el pesimista. En este sentido, Dostoievski les devuelve el arte a los hombres. El príncipe idiota es muestra de ello: no es un hombre muy inteligente, trata de adaptarse a las situaciones de una forma bastante simple; si Aglaya le dice

que ría él ríe; si le manda a callar él calla; si los demás le culpan se declara culpable; la enfermedad dobliga su cuerpo, le notifica la muerte.

El signo de la emergencia del hombre nuevo se sitúa en la desaparición del hombre reactivo y nihilista, esta es la condición del devenir hombre del príncipe idiota³⁰⁵, así, cobra sentido la pregunta por la escritura en el idiota. La fuerza de la escritura es la que potencia la afirmación y le da consistencia. “Por consiguiente, la escritura jamás sería escritura del hombre, de la misma manera jamás sería escritura de Dios, a los más escritura del otro, incluso del morir” (Blanchot, 1973, p. 31).

En *El Idiota*, Dostoievski traza la fuerza afirmativa, da cuenta de su potencia. La curva de la vida del príncipe está potenciada por la fuerza de la escritura, el príncipe está dibujado, los trazos que le definen son líneas, líneas de fuerza que no le dan luz al su rostro, al de ninguno de los personajes de la novela. Dostoievski no hace el trazo con el realismo calculado y descriptivo. ¿Cómo describir la fiebre, los estados nerviosos agitados, la epilepsia? De ahí, que su trazo sea la fuerza de la vida, de la pasión, de la emoción. El príncipe idiota siempre está viviendo entre sentimientos febriles, agitados; hace más de lo que se propone por eso sus actos no son predecibles, por eso siempre dice la verdad, por eso no se acomoda al mundo, está en su orilla con dinamita en la mano.

Sírvanos de ejemplo aquel viejo general que sale en *El Idiota*, mentiroso patológico que camina al lado del príncipe Mischkin y le cuenta sus recuerdos. Empieza a mentir, va deslizándose cada vez más veloz por la pendiente de la mentira, y acaba por enredarse en su propio enredo, sin saber cómo salir de él y habla, habla y sus mentiras llenan páginas enteras. (Zweig, 1998, p. 70).

La fuerza de la escritura no solo desliza la mentira, también desliza los nervios quebrantados, la fiebre, se desliza la epilepsia. El príncipe se desliza por la trascendencia, por la fuerza dramática, y es este deslizarse triunfa el hombre sobre los valores dramáticos, sobre el hombre que quiere perecer, triunfa la risa, la felicidad diferente, *ser feliz de otra manera* (Dostoievski, 1967). El príncipe se desliza por este enunciado, nunca encuentra la felicidad, nunca es feliz; siempre se va deslizando por las condiciones de la felicidad que el mundo le señala y las vive, se entrega a ellas con ardor, con pasión febril. Lo mismo ocurre con el sufrimiento, con el dolor.

³⁰⁵ El problema no radica en pensar de forma dialéctica la relaciones de fuerza que se distribuyen en la vida del príncipe idiota; la enfermedad y la afirmación son fuerzas que se sitúan en una suerte de yuxtaposición que no permite pensar en una ubicación de una fuerza sobre otra. Esto indica lo siguiente: lo que desaparece en *El Idiota* de Dostoievski es el hombre que quiere perecer, aunque las condiciones atmosféricas en las que se desenvuelven las fuerzas señalen la aniquilación de la vida.

También sufre de otra manera, en los estados más nihilistas, más epilépticos, sufre delirios morales, se juzga por lo que no ha sido, por lo que no ha hecho. Cree en la potencia de la enfermedad y sufre como un idiota sin lugar en el mundo; como el enfermo miserable al que la vida le ha obligado a vivir enfermo, hasta el punto de culparse, por su culpa existe, y está enfermo por su culpa. El delirio de la epilepsia le deja en el no lugar, por eso vive en él, dice la verdad siempre, es estrafalario, excéntrico, por ello, la palabra idiota cobra más fuerza, más virulencia.

El príncipe se desliza en estas condiciones del sufrimiento, camina en la aridez, es el caminante infatigable, que pronuncia el sí del camello, tratando de sobre llevar la enfermedad, creyendo y viviendo como los otros le dictaminan que debe vivir un enfermo:

—¡Oh, no tiene por qué pedir perdón! No, yo sé que no tengo talento, ni aptitud alguna, sino todo lo contrario, porque soy un enfermo y no he aprendido nada como es debido. Por lo que al pan se refiere, yo creo... (Dostoievski, 1949, p. 492).

La enfermedad que no solo define lo que es, sino que carga su cuerpo de pesantez, es el lugar en el cual se desliza lenta la afirmación de la fuerza. Débil por los estados febriles, desubicado por la fuerza del ataque y pesado por la violencia de la notificación enfermiza, el príncipe puede amar en la ingenuidad, pronunciar el sí del camello, anunciar el amor romántico a la idea: “Yo a usted Nastasia Filíppovna, la amo” (Dostoievski, 1949, p. 590), esta constatación le hace más idiota, más enfermo, más ingenuo.

Su amor por Aglaya es similar, ella le confirma la idiotez, le indica que nunca se enamorará de un idiota, le ridiculiza en público, siente lastima de él, siente pena, enfado consigo misma al sentirse atraída por el idiota. El príncipe le sigue, le venera, se ridiculiza más para hacerla feliz, hace caso sistemático a toda a indicación proveniente de Aglaya, a toda comunicación, a las notificaciones de la enfermedad. Entonces, surge lo intempestivo, un movimiento que se desliza en la superficie del sufrimiento, de la humillación; el príncipe deja que el juego se abra en posibilidades, se independiza de la fuerza nihilista de Aglaya, deja de identificarse con ella, toma distancia: “¡Por Dios, Aglaya! Pero la alegría perdura” (Dostoievski, 1949, p. 840). Este deslizamiento de la fuerza es una de las características de la escritura, que según Blanchot (1973), es la ruptura por la cual el interior retorna a lo exterior.

Este deslizamiento es un retorno de lo diferente, que no resulta ser un movimiento de la identidad, está por fuera de ella; adquiere consistencia en la distancia, en el *pathos de la distancia*. La perspectiva se mueve, de tal suerte que la fuerza de este deslizamiento se piensa en relación a lo diferente. El príncipe idiota deviene

diferente, no deja de ser un idiota, no deja de ser un enfermo; deviene otro, más fuerte, más vigoroso, simplemente hombre. “Bueno, usted hace de modo que ahora, irremisiblemente, he de disertar y hasta es posible... que rompa el jarrón. Antes no temía nada; pero ahora todo lo temo. Infalliblemente me tiraré una plancha” (Dostoievski, 1949, pp. 839 - 840). El príncipe retorna diferente, la risa que emerge no tiene sarcasmo, no tiene su fin en la confrontación del diletante.

La postura frente a la vida no es la misma, y aunque la idiotez permanece y la enfermedad destruye todo a su paso, el idiota puede reír, afirmarse en el sí a la vida; sí del niño. Esta risa no perdura, no deja huella, no hay no una sola línea definida, ni un solo gesto en su lugar, la fuerza de la escritura crea un retorno diferente, el devenir niño del príncipe es la posibilidad de inventarse el mundo, inventarse a sí mismo. El príncipe deviene otro; el hombre que no quiere perecer, el hombre alegre³⁰⁶, festivo, jovial.

El idiota

Pensar en la palabra idiota como un lugar y un territorio, cobra sentido en relación con el territorio del idiota; pero no en relación con la orilla *idiota*. No se trata de definir qué es un idiota; y la novela no tiene ese objetivo, en tanto el enunciado *idiota* crea un no lugar y emerge de forma intempestiva. Pensar que en la novela *idiota* es un no lugar implica una desterritorialización del concepto de idiota. Cuando en la novela se enuncia al idiota, no se dice nada que tenga referencia alguna a la caracterización que se puede tener de un idiota como persona carente de algo, ausente de algún tipo de perspicacia frente al mundo, sin una postura clara frente a la vida. El enunciado idiota no tiene nada que ver con un idiota, ese es el problema inicial.

Como el concepto de idiota es un no lugar, la pregunta es: ¿Cómo funciona esta desterritorialización? Tiene lugar, entonces, un pasaje de la trascendencia a la immanencia. Y hay que tener en cuenta que la trascendencia de la cual se habla aquí no es la caracterización del concepto idiota con ciertas propiedades en la morfología de un idiota; la cuestión es más compleja si se le piensa en relación con las condiciones trascendentes del idiota en la novela y las condiciones inmanentes del mismo³⁰⁷.

³⁰⁶ Dostoievski traza en el príncipe el gesto de la alegría. Como lo piensa Mann respecto de Nietzsche: Dostoievski escribe con alegría. (Mann, 2000).

³⁰⁷ “Aunque el príncipe era un idiota, ya lo había definido así el criado, hubo de estimar este que no estaba bien prolongar más tiempo el diálogo con aquel visitante, no obstante las simpatías que, sin duda, a su manera, sentía por el príncipe. Aunque desde otro punto de vista le inspiraba una resuelta y viva indignación. (Dostoievski, 1949, p. 488). Una vez marcada esta referencia al idiota, vale la pena aclarar que se habla de trascendencia e immanencia cuando se logra hacer una distinción entre Idiota y príncipe. Los puntos de contacto entre éstos posibilitan hablar de trascendencia e immanencia en el sentido estricto, como una condición del devenir.

¿Por qué razón se sabe que este hombre es un idiota? Los personajes que se relacionan con él llegan a la conclusión de la idiotez de este, pero esta conclusión no está inspirada en una forma orgánica de la idiotez, en su forma empírica o en la enfermedad³⁰⁸. Llegan a este concepto porque en la novela ha pasado algo: ¿Qué es lo que ha pasado? Emerge la noticia³⁰⁹: *es un idiota* y el mismo príncipe lo asume, pero el enunciado surge una especie de pérdida del sentido de la idiotez y, enseguida, surge un sentimiento de cercanía, de camaradería con ella.

¡Oh, con él no hay que andar con ceremonias! Basta, amiga mía, que tengas gusto en verlo –apresuróse a explicar el general–. Es un verdadero niño, y hasta infunde lastima; le dan no sé qué ataques morbosos; viene ahora de Suiza; no ha hecho más que dejar el tren; viste de un modo estrafalario y, por añadidura sin una copeica; poco menos que llora. Yo le he dado veinticinco rublos, y tengo el propósito de buscarle algún empleillo en alguna oficina. Pero a vosotros, *mesdames*, les ruego lo acojáis bien, porque según creo, hasta hambre tiene. (Dostoievski, 1949, p. 510).

La idiotez se convierte en un juego de posibilidad. Es el lugar de un juego donde se presenta una condición del devenir: ¿Qué juego es este? Es un juego sumamente serio, no hay pérdida de la seriedad³¹⁰, es un juego de posibilidades: niño, enfermo, pobre, estrafalario, hambriento. La idiotez es una apertura a la inmanencia del ser otro. Dejar de ser *animal del desierto*³¹¹ para convertirse en otro. ¿Cómo logra el idiota ser un animal del desierto? ¿Por qué pensar una relación con el desierto? El desierto es un lugar; condición de una posibilidad: la desintegración, es el lugar donde la enfermedad ahoga el cuerpo; en el desierto se camina con la fuerza asfixiada. Es el espacio de la tristeza después de la enfermedad, del ataque: “Recuerdo que

³⁰⁸ Uno de los signos que da cuenta del hecho de designar al príncipe como un idiota es la enfermedad. “Los frecuentes ataques de su enfermedad lo habían convertido poco menos en un idiota, el príncipe decía así, idiota. (Dostoievski, 1949, p. 493). Aunque hay otros signos que lo designan como idiota, a saber: decir siempre la verdad, comunicar lo que piensa y lo que siente, no darle valor pragmático al dinero, entre otras características que se mencionaran a lo largo del texto.

³⁰⁹ No se trata de la noticia, en términos de ser portador de una noticia que se enmarca en la emergencia del ser. La noticia es un aviso, es una forma simple de pensar lo que ha pasado; pero en nada se puede asumir con una condición del devenir.

³¹⁰ Heidegger asume que el juego tiene valor en tanto la palabra poética tiende a poetizarse: poetizar implica pensar la poesía como forma modesta del juego, en la cual existe un escape de lo serio, que en este caso sería la articulación de la triada: palabra, imagen, acción. Cuando se escapa de lo serio se poetiza: se habla, se dice algo: se quebranta la palabra en una suerte de inocencia del juego. (Heidegger, 2005). En el caso de Dostoievski, el juego no es un escape a lo serio, es una desterritorialización de la idiotez; y no es que se conserve palabra, imagen y acción; es que se alude a la enfermedad del príncipe, a su condición: esta alusión tiene una condición: imperceptiblemente ha pasado algo.

³¹¹ Según Deleuze, el asno y el camello son los animales de la carga, del falso no, del resentimiento. (Deleuze, 2000, p. 54). Para Nietzsche, esta carga es la del no, la del resentimiento, pero es la carga del caminante del desierto: “con todas estas cosas, las más pesadas de todas, carga el espíritu paciente: semejante al camello que corre al desierto con su carga, así corre él a su desierto”. (Nietzsche, 1979, p. 50).

sentía entonces una tristeza insoportable; hasta me entraban ganas de llorar; todo me causaba asombro e inquietud, hacía un efecto terrible el que todo aquello era extraño; así lo comprendía yo” (Dostoievski, 1949, p. 513).

¿Con qué velocidad se camina en el desierto? En el desierto los pasos se dirigen a la aniquilación. Desierto es sinónimo de pasos cansados, de heridas, de una reducción de toda la potencia; la muerte de los recursos de renovación del cuerpo, de los órganos, su anulación sistemática: “... pérdida por entero de la memoria, y aunque mi razón seguía trabajando, no lograba coordinar lógicamente las ideas” (Dostoievski, 1949, p. 512).

El idiota camina en el desierto de la enfermedad; y no es que esté reducido, tampoco se trata del dolor que aparece de forma constante; el problema es que el dolor, el ataque momentáneo le deja reducido a una suerte de fatalismo, le convierte en un animal de carga que se culpa, y no tiene reparos en hacerlo. “Soy culpable, culpable” (Dostoievski, 1949). Es culpable de vivir, de su enfermedad, es culpable y en esa culpa existe un sí de asno, de camello³¹². En la culpa del desierto el hombre inspira piedad, es una fase de caminante. Camina en el desierto de la negación de lo vivo; la vida es remplazada por la vergüenza: “Al decir por mi culpa, quiere suscitar piedad, inspira culpabilidad, incluso a los que son fuertes, hace que siente vergüenza todo lo viviente, propaga su veneno. Tu queja contiene un señuelo” (Deleuze, 2000, pp. 59- 60).

Entonces: ¿cómo se afirma un hombre que camina en el desierto del nihilismo? El idiota se afirma en el desierto, se afirma aun cuando el camino es sendero y no ha devenido trayecto. “Luego, durante todos aquellos tres años, yo no podía explicarme el que hubiera nadie triste ni tuviera motivo para estarlo” (Dostoievski, 1949, p. 526). Esta es una afirmación del no; es la afirmación sostenida en el reflejo de la tristeza, de una piedad reactiva.

Como la afirmación del no es dialéctica, termina en una proyección. Lo contrario a la tristeza es la no tristeza, que no afirma la vida, asume la tristeza³¹³. Asumir la tristeza es una fase del nihilismo. El idiota se afirma en la violencia del nihilismo, en su interior. ¿Cómo emerge esta afirmación? Como su semblante no es dialéctico, la

³¹² “Y aún más, su sí es un falso sí, cree que afirmar significa cargar, asumir. El asno es en primer lugar el animal cristiano: carga con el peso de los valores llamados superiores a la vida. Tras la muerte de Dios, carga con el peso de los valores humanos, pretende asumir lo real tal como es: es desde entonces el nuevo Dios de los hombres superiores. De cabo a rabo, el asno es la caricatura y la traición del sí dionisiaco; afirma, pero solo afirma los productos del nihilismo”. (Deleuze, 2000, p. 55).

³¹³ “...en lugar de la piedad que procede de Dios, conoce la piedad que procede de los hombres, la piedad del populacho, aún más insoportable. Él es quien dirige la letanía del asno y suscita el falso Sí. (Deleuze, 2000, p. 58).

afirmación emerge en el sin lugar, en la incomodidad del no lugar. Y es que en las escenas de *El Idiota*, los personajes no se acomodan a los lugares; les cuesta fijarse en el territorio, el no lugar es una condición de la afirmación; pero esto no implica que en todo sin lugar se de una afirmación³¹⁴.

La fuerza activa emerge en interior de la trascendencia, en el interior del nihilismo más reactivo. Esta es una de las condiciones iniciales del devenir en Nietzsche, a propósito de la novela *El Idiota*. ¿Cómo se afirma el idiota? Un idiota es condición de metamorfosis: para el idiota no es que resulte más fácil metamorfosearse, simplemente se metamorfosea sin la claridad del desarrollo. El príncipe es enfermo, estafalario, pobre, hambriento, niño (Dostoievski, 1949). Es todos a la vez; en esta multiplicidad surge la afirmación. ¿Cómo emerge?

La enfermedad del príncipe idiota potencia el nihilismo, su objetivo es claro: la aniquilación de la fuerza; es un ataque morboso; y el trazo con el cual Dostoievski le dibuja no es preciso, no es exacto, son fuerzas desplegadas (Zweig, 1998), las que posibilitan pensar que el sufrimiento del idiota no está determinado en su totalidad por los ataques. Él también sufre de melancolía y, a causa de esta, pierde noción de realidad, vive en la representación del mundo:

Desde que llegó al pie de la escalerilla, estaba muy pálido, y al subir ya al patíbulo, se puso blanco como el papel, exactamente como el papel de cartas. Seguramente le flaqueaban y se le entumecían los pies y le atormentaba cierto malestar, como si le oprimiese la garganta y le cosquillease; ¿no han sentido ustedes algo por el estilo, cuando se tiene miedo o se pasan unos de esos minutos atroces, en que se pierde todo raciocinio y el poder sobre la propia persona? (Dostoievski, 1949, p. 519).

Es una pérdida parcial de la realidad. El idiota delira por exceso de imagen, exceso de luz en la vida. No se trata de pensar el origen primordial del delirio, ni de pensar las condiciones generadoras de la pérdida de la realidad. El príncipe sufre, su miedo es inminente; su miedo es un estremecimiento frente a la vida, un debilitamiento de su fuerza, el mundo ya no se crea para darlo a otros (Deleuze, 2000). Se sufre pase lo que pase y la pérdida de realidad es una conexión con el sufrimiento, es su territorialidad.

³¹⁴ Una vez el príncipe le cuenta a las hijas del general Yepanchin y a su madre la historia a propósito del fusilamiento de su amigo y Aglaya le pregunta: “¿Ya terminó usted?
¡Claro, terminé! – dijo el príncipe, rompiendo su momentánea abstracción.
Pero ¿con qué intención nos ha contado usted eso?
Pues con ninguna... porque se me vino a la memoria... por hablar”. (Dostoievski, 1949, p. 516).

La pérdida de realidad se sostiene sistemáticamente en el concepto de representación, una representación clara que llena los sentidos de una suerte de delirio. Es el lugar del sufrimiento, del desajuste parcial, el problema es que dicho desajuste tiene efectos fisiológicos, a saber: la dificultad para situarse de nuevo en el mundo. Uno de los resultados más visibles es hacerse una representación de la vida para situarse de nuevo.

Así, se puede sostener que el sufrimiento está hecho de representaciones de la vida. El debilitamiento de la vida no consiste solo en crear valores superiores a ella para inventarse una nueva (Deleuze, 2000); también desarticula con sufrimiento los puntos de contacto que posee la vida con la vitalidad y con la exuberancia trágica. ¿Cómo funciona este movimiento del sufrimiento? La enfermedad logra determinar un tipo de sufrimiento, de tal suerte que se convierte en una normatividad asumir que la enfermedad posibilita sufrir; es un sufrimiento simple. El príncipe sufre, los ataques le dan normatividad al sufrimiento: sufrir después del ataque. El sufrimiento después del ataque es regular, deja una estela de melancolía y de angustia que se descentra del ataque mismo.

En el ataque, el príncipe pierde la noción de tiempo, de espacio; la vida tiembla ante la inminencia de la muerte, es una suerte de pulsión de muerte con consecuencias fisiológicas³¹⁵. Lo más violento del ataque no es el ataque, es la cercanía del ataque: el sufrimiento le da una textura y una proporción a esta representación, la representación es el anuncio de una fuerza que arrastra como una ola con fuerza y velocidad, y paradójicamente está fuerza que arrastra produce como efecto lucidez. Poder ver, sentir, vivir de otra manera; este anuncio se vuelve una extensión más grande del sufrimiento: condición para atravesar la vida de forma inminente en dos sentidos: *soy un enfermo* e invención de la posibilidad de vivir.

Nietzsche, es decir, el verdadero Nietzsche, ya no es discípulo de Wagner, y de Shopenhauer. Al mismo tiempo aunque reniegue del origen de la tragedia, sigue siendo un libro sublime, es difícil, imposible prescindir de él en la lectura de Nietzsche. Pero cuando descubre el problema de la alegría, la cuestión ya no son los temas de los sufrimientos, que pertenecen al primer periodo de Nietzsche. Tercera observación: ¿Quiere esto decir que no hay sufrimiento y que ya no hay dolor? Sí los hay, pero la respuesta nietzscheana ha cambiado completamente, consiste en decir que, por terribles que sean, hay que tomar esos dolores y esos sufrimientos un conjunto, investirlos a través de reacciones que los harán entrar en un sistema de acción en el cual la acción prevalece sobre la reacción misma. Es decir, construcción de un modo de vida, lo cual quiere decir, inventar posibilidades de vida. Para Nietzsche, cualquiera sea el sufrimiento, hay siempre chance de inventar una posibilidad de vida. ¿Hasta? Hasta el momento que todo acaba. De acuerdo, se muere, pero hasta

³¹⁵ En el estadio previo al ataque, hay un afianzamiento previo de los sentidos, es un anuncio, una posibilidad de que algo se acerca. La llegada de una fuerza que lo arrolla.

el último momento se inventarán posibilidades de vida. Esta será la respuesta de Nietzsche, que ya no tiene nada que ver ni con Apolo, ni con Dionisio, sino con Zaratustra. (Deleuze, 2015, p. 109).

Soy un hombre enfermo se dice el idiota, imagen detrás de la imagen pensada en el futuro de la imagen; una cadena de representaciones guiadas por la luz: el príncipe idiota está enfermo y, cuando se ubica en la estela del ataque, se piensa enfermo; el resultado: la vida pierde sus recursos de renovación. En este ahogamiento, excedido por la luz, el hombre está enfermo y se proyecta enfermo: principio de melancolía, de vacío. En la superficie de la enfermedad, en la superficie de aquello que fija el cuerpo a la enfermedad del futuro; la enfermedad se transforma en una fuerza reactiva: en melancolía, un sinsentido por la vida, un agotamiento de camello, es el sí de quien soporta y espera la fatalidad del sufrimiento. Esta espera se traduce de dos maneras. La primera: el instante previo como una exuberancia de los sentidos, una agudización de los mismos, el temblor del espíritu ante una fuerza superior a él; una especie de pulsión de muerte en la que se acentúa el miedo, el pánico. La segunda: una desorientación parcial, una aniquilación de los sentidos, de los órganos; un estado febril que exalta los nervios y les deteriora.

Acometióle uno de aquellos ataques de epilepsia que ya hace mucho tiempo no le daban. Sabido es que los ataques de epilepsia, sobre todo la misma epilepsia se producen instantáneamente. En ese instante, de pronto, demúdase extraordinariamente el semblante, sobretodo la mirada. Convulsiones y espasmos apodéranse de todo el cuerpo y de todas las facciones del rostro. Un grito tremendo y a nada semejante se escapaba del pecho, en ese grito parece desaparecer súbitamente todo lo humano, y no es posible, o cuando menos muy difícil que el espectador advierta y logre comprender que ese grito lo ha lanzado el mismo hombre. Hasta llega a figurarse que ese grito lo ha lanzado otro, metido dentro de aquel hombre. Muchos, por lo menos, explican de ese modo su impresión, y a no pocos el aspecto de un epiléptico atacado de su mal les infunde un espanto decidido e intolerable, que tiene algo de místico. (Dostoievski, 1949, pp. 638-639).

El príncipe es un enfermo; ese es el primer enunciado pensado, dicho; es la primera condición de su nihilismo. Es un idiota enfermo. La enfermedad de este hombre inspira lástima, compasión; es una suerte de textura de la enfermedad, de la trascendencia. La enfermedad es un campo de trascendencia³¹⁶, que deja de ser enfermedad cuando se metamorfosea en lo raro, lo extraño.

³¹⁶ “Por lo visto, al príncipe lo presentaban como algo raro (y que aprovechaban todos como un recurso para salir de aquella situación falsa), y poco menos que se lo metían por los ojos a Nastasia Filíppovna; el príncipe oyó con toda claridad la palabra idiota murmurada a sus espaldas, al parecer, por Ferdischenko, como dándole explicaciones a Nastasia Filíppovna” (Dostoievski, 1949, p. 548). Esta vergüenza de todo lo viviente es una fuerza que se robustece cuando la virtud y la fatalidad conforman una bina. La fatalidad es un efecto del exceso de virtud: “Yo amo a quien no quiere tener demasiadas virtudes. Una virtud es más virtud que dos porque es un nudo más fuerte del que se cuelga la fatalidad” (Nietzsche, 1979, p. 37).

La enfermedad del príncipe es rara, él es raro, es extraño, es exótico; este es el campo de trascendencia, una enfermedad que ya no se puede nombrar como enfermedad, sino que es lo raro; la enfermedad deviene lo extraño, lo perturbado; pero en ella todavía no hay afirmación. El campo de trascendencia no funciona cuando los otros lo elaboran, funciona cuando el príncipe asume la idiotez de la enfermedad; una idiotez con unas paredes, con una textura bien definida. En esa textura nace la tensión dialéctica del idiota y la inteligencia:

También no sé porque me tiene todos por idiota, y, efectivamente, a veces me pongo tan enfermo, que parezco idiota; pero ¿Cómo he de ser idiota ahora que ya comprendo que me tienen por idiota? Voy y me digo: “A mí me tienen por idiota, y, sin embargo, yo soy inteligente, solo que ellos no alcanzan a verlo” (Dostoievski, 1949, p. 527).

Esta textura de la idiotez es de corte trascendente, en tanto está formulada en la dialéctica de lo que es y lo que no. Es una duda que asalta al príncipe y tiene todas las condiciones de una pregunta afirmativa, pero su consistencia está más formulada en la nada³¹⁷. La invisibilidad de la inteligencia no la afirma; por el contrario la hace parte de la representación. Es una forma de pensar en que se es y no se puede ser, todavía no existe el medio, el entreacto.

Se puede ser enfermo e inteligente, una de las dos, no las dos; entonces, es cuando la trascendencia de la enfermedad se hace más violenta y es apertura a la eternización del ataque:

Si en aquel segundo, es decir, en aquel último momento consciente anterior al ataque, tenía tiempo para decidirse de un modo claro y lúcido: ¡Sí, por ese momento daría yo toda la vida!, era indudable que aquel momento para él valía la vida entera. (Dostoievski, 1949, p. 633).

La línea de trascendencia la marca la dialéctica y la representación. La vida se tensiona de forma negativa hasta el punto de volverse una representación de lo que puede ser: Inteligente, solo que los demás no pueden verlo; el idiota está en la torre de marfil; se vuelve sobre el instante que provoca la enfermedad y en él ve con la claridad de la luz apolínea³¹⁸.

³¹⁷ Es una nada de renuncia: ...*El momento en que el hombre después de haber medido la vanidad de su esfuerzo por reemplazar a Dios, preferiría no querer nada en absoluto, antes de querer la nada.* (Deleuze, 2000, p. 60).

³¹⁸ *Hay alturas del alma en las que la tragedia misma deja de parecer trágica, y toda la miseria del mundo reducida a una especie de unidad, ¿Quién se atrevería a decidir si su aspecto forzara necesariamente a la piedad y por esta a una duplicación de la miseria?* (Nietzsche, 1967, p. 479).

Este instante es una suerte de iluminación, es un momento que proyecta lo que es, lo que fue y lo que será, pero aleja al príncipe del infierno, de la tragedia; el instante se convierte en un elixir superior que sana y articula lo que está desajustado; articula por medio de la unidad primordial, pero sin fuerza y sin exuberancia: violencia y eficacia de la línea de trascendencia. El príncipe se mueve en esta línea y sufre del mismo modo en el cual vive, no sufre de otro modo, la representación y la fuerza dialéctica le hacen un territorio romántico; él se para en esa línea y teje los instantes que pueden hacer la vida más soportable, más llevadera: nihilismo robusto sin salud, sin firmeza.

Esta resignación marca las líneas rectas de un nihilismo que se proyecta a sí mismo como la salida de la enfermedad en la enfermedad. “Ahora la bruma se aclaraba, el demonio se iba, la duda se desvanecía, en su corazón había alborozo” (Dostoievski, 1949, p. 635). La luz es una de las condiciones de la trascendencia. Por medio de la luz, el idiota logra salir de la enfermedad y territorializarse en la línea de trascendencia con más vigor.

El problema es que dicho estado de salud es una fuerza reactiva que funciona capturando la fuerza afirmativa. La violencia de esta salud reactiva consiste en poder potenciarse al futuro y proyectarse con la luz de la imagen: la salud esperada que nunca llegará, pero que se añora. En esta búsqueda de la salud, del equilibrio, el cuerpo se doblé y se domestica la potencia para poner en funcionamiento los recursos de renovación. Entonces, se busca refugio en el tratamiento, en la cura a la enfermedad: es un debilitamiento de la fuerza trágica³¹⁹.

Pero de que aquello era realmente belleza y visión divina, de que aquello era, efectivamente, la suprema síntesis de la vida, de eso no podía él dudar, no siquiera admitir la duda.

¿No se apoderaba de él en aquellos instantes una lucidez parecida a la del haschich, el opio o el alcohol, que aniquilaba el razonamiento y excluía el juicio anormal e irreal? De esto podía juzgar él, ya restablecido, al final del estado morbosos. (Dostoievski, 1949, p. 632).

Este estado morbosos de optimismo dramático le brinda la posibilidad al idiota de hacer su vida más llevadera; pero siempre instalado en la representación, en las imágenes momentáneas y proyectadas hacia el futuro. Esta posibilidad romántica

³¹⁹ Y precisamente esa ausencia de todo reposo, esa necesidad de pensar, ese impulso demoníaco de seguir adelante, es lo que da a esa existencia única, una fuerza trágica, inaudita, y un sabor seductor de obra de arte, porque nada hay en ella de profesional o de burgués. Nietzsche está maldito, está condenado a pensar continuamente, como el cazador de la leyenda está condenado a cazar eternamente; lo que era un placer se convierte en un tormento, en un pesar, y su aliento tiene el ritmo y el fuego de una pieza de casa acosada; su alma tiene los ardores y las depresiones de un hombre sin reposo, que nunca puede estar satisfecho. (Zweig, 1951, p. 74-75).

está soportada en la superación. El mal de la vida se supera y se reemplaza por la potencia de la imagen, de la belleza. Entonces, del mal de la vida surge lo bello, lo hermoso; pero no lo trágico.

La emergencia de lo bello es una condición de lo dramático. Como está sostenida en la luz de la representación, surge dándole eternidad al instante, de tal suerte que se forja una existencia por fuera de la vida. Cuando la representación se superpone a la vida se le exige a esta que adopte las formas de la representación. La vida deja de ser vida y se proyecta por medio del sentido de lo bello, de lo hermoso, de lo bueno, en últimas, de la virtud.

En este debilitamiento de la vida, surge la pesadez de la misma. ¿En qué consiste tal pesadez? La vida se vuelve el sí del asno, soporta, aguanta; no existe un apetito por nada; se vive sin hambre. En este sentido: ¿cómo se puede pensar al príncipe sin apetito, aun cuando es un hombre hambriento? El príncipe es un idiota enfermo y un hombre sin hambre. Es un príncipe: ¿de qué?

Resulta curioso pensar que su linaje está muriendo; además, su postura no es la de un príncipe, carece de ambiciones, no tiene hambre. Su aspecto es el de un hombre sin grandes logros, sin una gran inteligencia. No es un hombre cultivado, su cultura no excede la experiencia y no es que esta sea su singularidad; esta es su condición³²⁰.

El príncipe es un hombre pobre; sin pretensiones, sin autoridad, sin afán de conquista, no tiene dinero (a pesar de la herencia que posee, él no le da valor al dinero), no tiene ambiciones en su existencia; de ahí que sea inclasificable. Los que le rodean no saben cómo tratarle, cómo hablarle, cómo ayudarlo. En este sentido, la palabra príncipe es una designación que implica pensar en la figura de un príncipe, las prácticas de un príncipe, en el sentido del enunciado príncipe con todo y lo que ello implica: el manejo que tiene de la cultura, del discurso. Pero el príncipe idiota no tiene estas condiciones, es un personaje que establece una línea de diferencia que lo diferencia de la designación. El príncipe está enfermo pero no se ve enfermo, solo si se presenta un ataque; sin proponérselo busca aceptación y reconocimiento, pero siempre está mirando en distintas direcciones; existe en la impotencia de la vida, en su mal; y esta aceptación es una afirmación vuelta ironía:

³²⁰ El príncipe encontrase con una muchacha, la servidumbre de Nastasia Filípovna componíase siempre de mujeres, y con gran admiración de su parte, atendió su ruego de que le anunciase sin la menor perplejidad. Ni sus sucios zapatos, ni su ancho sombrero, ni su capote sin mangas ni su azorado aspecto, la indujeron a la menor vacilación. Despójese del capote, invitólo a aguardar en el recibimiento e inmediatamente fue a anunciarlo. (Dostoievski, 1949, p. 570).

–¡Oh, no tiene por qué pedir perdón! No, yo sé que no tengo talento, ni aptitud alguna, sino todo lo contrario, porque soy un enfermo y no he aprendido nada como es debido. Por lo que al pan se refiere, yo creo... (Dostoievski, 1949, p. 492).

–¿Cómo? ¿A darse a conocer? –preguntó asombrado y suspicaz el criado–. ¿No había usted dicho que venía para un asunto? –¡Oh, casi no se trata de ningún asunto! Es decir, si usted quiere, si se trata de un asunto, de pedir solamente un concejo; pero yo he venido principalmente para presentarme porque soy el príncipe Mischkin, y la generala Yepanchina es también la última princesa Mischkin, y fuera de nosotros no hay ya más mischkines. (Dostoievski, 1967, p. 487).

La razón por la cual el príncipe Mischkin es príncipe no es clara; es más, la razón no es suficiente, es un príncipe pobre y poco elocuente para ser príncipe; no tiene las facultades económicas de un príncipe y viene buscando a una pariente lejana para que le ayude. No es un príncipe en el sentido estricto de la palabra; no vive como un príncipe; más bien es un príncipe que se metamorfosea a lo largo de la novela. Se metamorfosea en los trayectos, entre las calles, entre la locura y la cordura, entre el sufrimiento³²¹ y la felicidad.

¿Cómo funciona esta metamorfosis? “Yo he sido feliz de otro modo”, afirma el príncipe, pero este otro modo es una añoranza, no se trata de otro modo diferente, es otro modo raro, es otro modo que no se ha desarrollado en él; es una metamorfosis. (Dostoievski, 1967, p. 520). Una metamorfosis no es un cambio, tampoco una transformación³²². En una metamorfosis se deja de ser en la espuma de la vida; por eso una metamorfosis es extraña, esto no implica que esté llena de secretos y enigmas que se deben descubrir; más bien es una rareza excepcional, se deja de ser lo que es, y en los pliegues de esta metamorfosis la fuerza se afecta a sí misma y deviene.

Conclusiones a modo de consideraciones finales

El príncipe sufre una metamorfosis que él no logra soportar, ni su cuerpo ni su espíritu están condicionados para dejarla fluir; de ser así, serían estímulos los que chocan contra su vida, contra su interioridad. El príncipe no está preparado para un ataque, no está preparado para sufrir, no tiene valores guerreros; por el contrario, se

³²¹ *En la calle se aprende lo que son realmente los seres humanos; de otro modo, o más adelante, uno los inventa. Lo que no está en medio de la calle es falso, derivado, es decir, literatura.* (Miller, 1964, p. 31).

³²² La metamorfosis es la emergencia de algo nuevo, se deja de ser para ser otro: *Nadie es pues responsable de una emergencia, nadie puede vanagloriarse; esta se produce siempre en el intersticio* (Foucault, 1988, p. 5).

ha vuelto un romántico de la salud que se pierde; no tiene grandes pretensiones; si las circunstancias lo piden, niega sus deseos³²³; siempre dice la verdad, por eso es tomado como un idiota, es impertinente, es ingenuo, por eso es tomado como un hombre que carece de ingenio. Entonces: ¿qué clase de metamorfosis es la del príncipe?

El príncipe siempre dice la verdad, eso le hace ver como un hombre que carece de perspicacia, de ingenio. El príncipe dice la verdad no porque sea un amante de ella. La verdad es un enunciado que él dice porque está ubicado fuera de alguna condición moral, cuestión que para los demás está relacionada con lo extraño, lo raro: "... Los únicos que dicen la verdad son aquellos que carecen de ingenio" (Dostoievski, 1967, p. 571). En el caso del príncipe, decir la verdad no es solo exponerse, ni dejar al descubierto sentimientos y emociones; la cuestión no es de lectura de las situaciones: el príncipe dice la verdad en función de su ingenuidad, y porque él habla situado fuera de la condición moral que acepta la mentira. Este acto implica que le enjuicien con facilidad.

Este no es un problema de semejanza en el cual el príncipe define el mundo que le rodea como parte íntegra de sí, en tanto el mundo contiene un principio de identidad que se establece entre el hombre y las cosas, condicionado por una suerte de regla o precepto armónico entre lo que se es y lo que se espera que el mundo sea. Por el contrario, el príncipe no espera nada de aquellos que le rodean, ni que asienten lo que dice, ni que le contradigan: por eso dice la verdad.

–Príncipe –dijo en voz tajante, de pronto y encarándose con él sin moverse, Nastasia Filíppovna–. Aquí tiene a estos viejos amigos míos, que, tanto el general como Afanasii Ivánovich, están empeñados en casarme. ¿Quiere usted decirme qué piensa de ello? ¿Debo casarme o no? Lo que usted diga, eso haré. Afanasii Ivanovich se puso pálido; el general se quedó hipnotizado, todos alzaron la vista y tendieron la cabeza. Gania se quedó rígido en su sitio.

–Pero ¿Con..., con quién? –inquirió el príncipe con voz desfalleciente.

–Pues con Gavrila Ardaliónovich –continúo Nastasia Filíppovna con la misma voz que antes, dura, firme y clara. siguieron algunos segundos de silencio; el príncipe parecía esforzarse en vano por hablar, cual si un peso terrible gravitase sobre su pecho.

–¡No..., no!... ¡no se case usted!

–Balcució, por fin, y respiró penosamente. (Dostoievski, 1949, p. 583).

³²³ Yo quería decir..., yo quería decir... -balcució el príncipe -, yo solo quería explicarle a Aglaya Ivanovna... tener el honor de explicarle, que yo no tenía en absoluto la intención... de honrarme pidiendo su mano... nunca... ¡yo no tengo de nada de esto culpa ninguna; por Dios, que no la tengo Aglaya Ivanovna! Yo nunca quise, jamás se me ocurrió, nunca pensé tal cosa; usted misma lo está viendo; este usted segura. (Dostoievski, 1949, p. 714).

Cuando el príncipe dice la verdad, se debate entre fuerzas dialécticas, entre opuestos que se encuentran luchando para dominarse uno al otro, esa es la intensidad de la verdad del príncipe; no esclarece el sentido de la verdad, ni tiende a la potenciación de la verdad; es una verdad que emerge y deja una estela de sin lugares que solo afirman una idea: hay que ser idiota para actuar de esa forma y para pensar el mundo de esa forma, la idiotez se afianza cada vez más y el príncipe no es el causante de ello.

–Yo nada sé, Nastasia Filíppovna; yo nada he visto; usted tiene razón; pero yo... yo..., yo considero que usted es quien me hace a mí un honor, y no yo a usted. Yo no soy nada; pero usted ha sufrido, y de ese infierno ha salido pura, y eso es mucho. Además ¿por qué se avergüenza usted y quiere irse con Rogochin? Eso es un delirio... usted al señor Totski le ha dado setenta y cinco mil rublos y dice usted que todo cuanto hay aquí lo abandona, y eso aquí no hay quien lo haga. Yo a usted Nastasia Filíppovna, la amo. Yo me muero por usted, Nastasia Filíppovna. Yo a nadie le consiento que diga de usted una palabra, Natasia Filíppovna...si soy pobre trabajaré. (Dostoievski, 1949, p. 590).

Decir la verdad afianza la idiotez, esta es sinónimo de ingenuidad situado entre las líneas de fuerza de los hombres prácticos³²⁴, en las cuales no se dice la verdad por miedo a la exposición. La regla es simple: no se dice lo que se piensa, no se comunica. Ese es el problema del príncipe, dice lo que piensa, lo que siente y no lo hace por un sentimiento de sinceridad para consigo mismo y para con los otros; lo hace porque habla como piensa, por eso es un idiota.

Hay algo de excéntrico en ello, así es como le consideran los demás. La excentricidad del príncipe, más allá de ser una condición que se sitúa en lo externo y en lo evidente³²⁵ funciona cuando el príncipe, con su sinceridad extrema, trasgrede los límites de los otros. Lo excéntrico del príncipe no se encuentra en función de la urgencia *ser príncipe* de nada, tampoco en el hecho de hacer valer, en muchas situaciones, el nombre de un linaje extinto. La excentricidad del príncipe consiste en decir lo que piensa sin medir las consecuencias, sin calcular las situaciones. El príncipe no puede mediar entre lo que piensa y las situaciones que vive, y no es que su sinceridad raye

³²⁴ ¿Qué características tiene este hombre práctico? El hombre practico en la novela no dice la verdad, ya que este hecho impide la realización de la vida en los términos de felicidad y tranquilidad; la actividad y la practicidad: “Efectivamente, hasta nuestras niñeras consideran eso de ser general como el símbolo de la felicidad rusa; así que puede decirse que es ese el idea del nuestro pueblo se forma de una felicidad placida, cumplida. Y desde luego, después de haber salido bien de un examen y de haber servido treintaicinco años al estado..., Cuál de entre nosotros no podría llegar, por último, a ser general y tener ahorrada cierta cantidad en el banco? De este modo el hombre ruso, casi sin ningún esfuerzo, ha alcanzado la noción del hombre activo y práctico. (Dostoievski, 1949, p. 702).

³²⁵ “Gracias, príncipe; gracias excéntrico amigo, por la grata velada que a todos nos has proporcionado. Ahora estoy segura de que estarás contento, pues has logrado complicarnos a todos con tus extravagancias... ¡Basta, amigo mío, y gracias por habernos proporcionado ocasión de conocerte bien! (Dostoievski, 1949, p. 685).

en la prepotencia; por el contrario, su sinceridad no le ennoblece, no le trae ningún beneficio; más bien, trae consigo muchos problemas.

De ahí, que el príncipe escuche y lo haga bien (Dostoievski, 1967). Escucha paciente y atentamente. Su escucha no está pensada en el dejar que algo vuelva a hablar³²⁶, ni en reconocer en lo otro lo propio. La escucha del príncipe es espontánea y determina la emergencia de una respuesta excéntrica, de una respuesta que deja a los otros sin lugar, a él mismo en el no lugar³²⁷. Por ello, el príncipe se piensa como personaje y no como protagonista. El personaje es excéntrico, estrafalario; mientras que el protagonista es medido, proporcionando en los actos, mide las consecuencias de las acciones.

Cuando se menciona el concepto de personaje se plantea una pregunta: ¿Por qué pensar el personaje y no el protagonista? Para Foucault, el personaje tiene que ver con un acontecimiento único. En efecto, el personaje es el cómico, el estrafalario, el trágico, el dramático; puede ser todos, mientras que el protagonista está cargado de significaciones que le definen como protagonista: maneras bien delimitadas de la forma en la cual se asume la vida; en últimas, el problema de la representación: “Y he aquí, tras Zaratustra, el regreso de la filosofía teatro, no teatro cargado de significaciones. Sino de la filosofía convertida en escena, personajes, signos, repetición de un acontecimiento único que no se repite jamás” (Foucault, 1999, p. 326).

Por esta razón, el personaje del príncipe cobra sentido en las líneas de fuerza en las cuales se encuentra situado. Más allá de la incomodidad a la que se ve sujeto, el problema radica en la incapacidad para acomodarse a las situaciones; estas líneas de fuerza se mueven, de tal suerte que en su movimiento el príncipe y algunos personajes no encuentran lugar, y después de buscarlo, de pensarlo, y de no encontrarlo comienzan a vivir en el no lugar, no en su ausencia, en sus relieves: una vez Rogochin y sus amigos llegan a la casa de Nastasia Filíppovna, los invitados de esta quedan en una suerte de estupefacción que no es producida por el miedo a la clase de personas que ingresarán a la casa, ni por su aspecto desaliñado; el miedo es a perder el lugar frente a Nastasia Filíppovna, y lo que resulta de ellos es que todos

³²⁶ Esta es la misión de la hermenéutica, según lo señala Gadamer en su texto *estética y hermenéutica*. Cabe resaltar que se menciona esta referencia en sentido estrictamente metodológico, porque la investigación no se piensa en estos términos.

³²⁷ Estando con las Yepanchinas, el príncipe cuenta la anécdota de un conocido suyo que estaba en la cárcel condenado a muerte. (Situación en la que estuvo el mismo Dostoievski) La anécdota consiste en que este hombre está frente al pelotón de fusilamiento y piensa en la vida, en su exuberancia, en la voluptuosidad de los instantes, y cuando está más convencido de vivir, cuando la alegría de la vida invade su espíritu, aunque es inevitable la muerte se hace la siguiente pregunta: “¿Y si no tuviese que morir? ¿Y si volviese a la vida? ¿Qué eternidad! ¡Y todo eso sería mío! Entonces yo cada minuto lo convertiría en un siglo, no perdería nada, a cada minuto le pediría cuenta, no gastaría ni uno solo en vano. Decía que ese pensamiento llegó a inspirarle tal rabia, finalmente que lo único que quería era que cuanto antes lo fusilasen” (Dostoievski, 1949, p. 516). Una vez el príncipe acaba de contar la historia Aglaya le pregunta cuál es la intención de contar esa historia y el príncipe responde: “ninguna..., porque se me vino a la memoria, por hablar”. (Dostoievski, 1949, p. 516).

quedan sin lugar físico(en la sala todos quedan apiñados) y existencial (el territorio que se había ganado a través de la risa producida por las confesiones y la actitud del príncipe con Nastasia Filipovna) desaparece porque existe una urgencia de vivir diferente (Dostoievski, 1949).

Cabe resaltar que esta postura de incomodidad frente al mundo, frente a la vida, denota un principio de romanticismo muy activo en el príncipe, principio que por cierto deja de ser cuando las líneas de fuerza provisionales que tejen la vida se desajustan y emergen unas nuevas, más vigorosas, más fuertes, lo que no implica perdurables. “Ocurre también que la fuerza lucha contra sí misma; y no solamente en la ebriedad de un exceso que le permite dividirse, sino también en el momento que se debilita” (Foucault, 1988, p. 5).

Estas líneas de poder que dibujan trazos resultan pensables en los caprichos de Nastasia Filíppovna, estas logran “Hacer nacer un dibujo que es a la vez uno y único” (Foucault, 1999, p. 135), como lo expresa Foucault en la introducción a Rousseau de 1962. Estos caprichos son líneas de fuerza que traspasan los espacios, sus intensidades y hasta sus dramas: “En sus caprichos era Natasia Filíppovna siempre irascible e implacable, en cuanto se decía a manifestarlos, aunque se tratase de los antojos más voluntariosos y más inútiles para ella” (Dostoievski, 1949, p. 575).

El príncipe no escucha para comprender: “El príncipe lo escuchaba, y estuvo rato sin comprender palabra” (Dostoievski, 1967, pp. 706-707); escucha porque de esa forma intenta acomodarse a las situaciones de una forma rápida y eficiente; cuando el príncipe interviene en las situaciones, en las conversaciones, los enunciados que produce logran causar más incomodidad, crean una atmosfera de perplejidad total. Si bien, las escenas en las que el personaje se mueve tienen una condición en la ausencia de un lugar cómodo, en el cual ubicarse; las intervenciones que hace generan más incomodidad. Entonces, cuando trata de acomodarse al mundo, y logra hacerlo parcialmente, se produce un nuevo desajuste, cuando pasa algo.

Es una suerte se comodidad parcial; el príncipe llega a lugares donde se mueven unas líneas existenciales extrañas y unas líneas de poder que dibujan trazos por los que la vida emerge intempestivamente. El príncipe se acomoda a estas líneas, sobre su espuma y, cuando mueve su fuerza, sale de la espuma y queda en un sin lugar donde comienza a vivir por fuera del drama.

Esta salida no garantiza la afirmación, pero ubica al príncipe por fuera de la línea dramática y lo deja en un lugar distinto, no afirmativo, pero ciertamente diferente al que ubica cuando se considera culpable. Basta con pensar la acusación que hace Burdovskii al príncipe cuando hace leer en público un documento que indica una suerte de despilfarro de dinero que ha llevado a término el príncipe en suiza. A este se le acusa de mal gastar 10.000 rublos en el tratamiento de la idiotez en suiza; la

intención de Burdovskii es convencer a los asistentes del despilfarro y, de paso, comunicar que es el hijo del protector del príncipe (razón por la cual tiene derechos económicos); por lo tanto, él también tenía derecho al dinero que el príncipe malgastaba. El príncipe acepta su culpabilidad y termina argumentando que le dará 10.000 rublos, pero enuncia enfáticamente que ese dinero lo tenía destinado para la construcción de una escuela (Dostoievski, 1949).

Este tipo de salidas del territorio de la culpa no logran ser afirmativas, pero sí posibilitan en el príncipe una postura distinta frente al mundo. Una postura que no le define como alguien perspicaz, esto sería adaptarse a la línea dialéctica, en este caso representada por los que le rodean, cuyo sentido radica en ser perspicaz. Se trata más bien de salir de las líneas definidas por la fuerza reactiva entre la violencia de éstas, es decir, dejando a los otros sin lugar, cuando se comunica lo que se piensa, lo impensable para los demás; lo que solo puede pensar y decir un idiota.

Aunque esta salida no deja al príncipe en un lugar diferente al de la línea dramática, sí posibilita una salida en el plano de semejanza. Esta salida de los espacios del drama no garantiza la afirmación de la vida, es una salida en falso que provoca en el príncipe la producción de enunciados nobles, cargados de amor, de comprensión, y cargados de valores superiores a la vida, que por momentos la inundan, y cuando se van dejan ausencia, vacío, la sensación de algo que falta; un valor supremo, un valor más alto³²⁸.

El príncipe empezó a sentir, finalmente, no lástima, sino algo así como remordimientos de conciencia, hasta se le ocurrió la idea: “¿No sería posible hacer algo de este hombre mediante un buen influjo?” Su influjo personal estimábalo él, por ciertas razones, altamente inútil, no por humildad, sino por su modo propio de ver las cosas. (Dostoievski, 1967, p. 691).

De ahí la marcada tendencia del príncipe al amor por los otros, en tanto comprensión, humildad, lástima. Estos episodios posibilitan un fin noble para la vida, pero el episodio pasa y deja vacío, una cadena de lamentos por el noble bien que se pierde.

³²⁸ En la lectura que Deleuze hace del nihilismo, en su tercera fase se menciona el ideal ascético: en este la vida se juzga con valores superiores a ella, valores piadosos que debilitan su fuerza. (Deleuze, 2000). Es posible pensar que esta fuerza también recae sobre el cuerpo, su fuerza trascendente ataca el cuerpo, lo subyuga. Foucault señala en su texto *El cuidado de la verdad* entrevista dada en 1984, a propósito de la antigüedad un problema respecto del debilitamiento de la vida: En la antigüedad, la gente estaba muy atenta a los elementos de la conducta, a la vez que querían que todos les prestasen atención. Así, el acto sexual mismo, su morfología, la manera en la que se busca y en que se obtiene su placer, el *objeto* del deseo, en general, no parecen haber constituido un problema teórico muy importante en la antigüedad. En cambio, el objeto de preocupación era la intensidad de la actividad sexual, su ritmo, el momento elegido; también lo era el papel activo o pasivo que se desempeñaba en la relación. Se encontrarán así mil detalles sobre los actos sexuales relacionados con las estaciones, con las horas del día, con el momento del reposo y del ejercicio o, incluso, sobre la manera en que un muchacho debe conducirse para tener una buena reputación; pero no se hallarán esos catálogos de actos permitidos o prohibidos que serán tan importantes en la acción pastoral cristiana. (Foucault, 1999, p. 374).

Por ello, el príncipe, aparte de comunicar lo que piensa, se ha hecho fama de hombre al que se le engaña con facilidad.

Ya sé, señores, que a mí, me tienen muchos por idiota, y de ese número es Chebárov; que tengo fama de hombre al que se le puede sacar fácilmente el dinero, y él me quiere ahora engañar, poniendo a contribución mis sentimientos hacia Pávlshev. Pero lo principal ¡óiganme ustedes, señores; déjenme hablar hasta el fin!- es que ha podido comprobarse que ya el señor Burdovski no es hijo de Pávlshev. (Dostoievski, 1949, p. 667).

Esta fama tiene sentido cuando se piensa al príncipe en relación con su extrema ingenuidad. Es un hombre ingenuo para los otros porque cree en los demás, cree en valores superiores a él; por eso, cuando pasa la excitación compasiva por los otros, se repliega a la interioridad y se vuelve nihilista: se culpa. (Dostoievski, 1967). El príncipe es culpable cuando ya no puede perseguir un bien supremo, cuando ya no se puede ejecutar con limpieza una noble acción; cuando el príncipe se da cuenta que la velocidad de la vida es diferente a la velocidad de lo que se anhela de la vida, entra en una fase de incomprensión, de nihilismo pleno, se vuelve pesimista y el amor que le conectaba con el hombre se diluye. En este estado, su afirmación es el *sí* del asno, se confronta a sí mismo, a los demás; la compasión y el amor del que era presa se vuelve todo lo contrario; es el hombre del resentimiento y toca fondo cuando hace uso de la fuerza reactiva, cuando intenta defenderse de los ataques del mundo por medio de la perspicacia.

Esta defensa indica que ha llegado al punto de una moralidad con un cierto valor; es el nihilista que defiende la verdad sin hacer uso de la verdad; culpando a Burdovski, culpándolo por el estancamiento de su bondad en función de sus tretas para sacarle dinero. Lo culpa porque él ha comenzado a pensar y a vivir en la caridad. Es la defensa del asno, es un *sí*, que enuncia: *tú también eres idiota*³²⁹. Tú también eres culpable, ese el enunciado del príncipe, y emerge de su fuerza pesimista; ya está en un lugar distinto, ya no quiere ser más un idiota, quiere renunciar a su condición, pero haciendo alarde de su generosidad, de su perspicacia. La salida a la idiotez, por la cual opta, es formal. Ya no quiere que le llamen idiota y las condiciones que crea para esta salida son dialécticas que también y extrañas a su forma de vivir el mundo³³⁰. El príncipe quiere ver su idiotez en otros; esa es una forma de culpa y

³²⁹ El príncipe plantea el donativo de los 10.000 rublos para exteriorizar la culpa y para darle a entender a Burdovski que su intento de obtener dinero ha resultado ser una idiotez. (Dostoievski, 1949).

³³⁰ Cuando el príncipe plantea que con los 10.000 rublos que está solicitando Burdovskii iba a construir una escuela, comenzó a pensar en lo ruín y falso de su enunciado: “Poco había acabado de tomar asiento, cuando ya una contrición ardiente laceró el corazón, además de haber ofendido a Burdovskii al atribuirle en público la misma enfermedad que a él se había curado en Suiza; además de eso, su ofrecimiento de los 10.000 rublos, en de fundar con ellos una escuela, habíalo formulado, a juicio suyo, de un modo burdo e imprudente, como un donativo, y precisamente por haberlo hecho en presencia de extraños”. (Dostoievski, 1949, p. 668).

la manera de ejecutarla le repudia hasta el punto de negarse, de desconocerse a sí mismo. La fuerza del pesimismo presiona al príncipe y se apodera generando una confusión que va formando una constante en la fisonomía del príncipe: la del hombre del resentimiento.

El hombre del resentimiento está enfermo, es un romántico enfermo; ha experimentado las formas del dolor, y lo ha hecho dramáticamente. El príncipe es un idiota enfermo, los ataques lo llevan al infierno y sale de él: ¿En qué forma lo hace? Esta salida no implica un salto a otra orilla, es una salida en las mismas condiciones del dolor, del sufrimiento. Dado que esta salida se sitúa en la misma línea de fuerza del sufrimiento, el resultado es el hombre del resentimiento dramático en el que la vida es extensión del dolor, del sufrimiento. Como no se sale del dolor romántico, todo movimiento, toda acción, todo ímpetu, toda afirmación se convierte dialécticamente en una negación, en una sublimación del dolor: orgullo a través del dolor, el estadio más alto de la fuerza reactiva. Solo se puede vivir en tanto se sufre, solo se puede crear por medio del sufrimiento. Es la fuerza del doliente, comienzo de la violenta fuerza pesimista y optimista.

El hombre del resentimiento es de extremos dialecticos. Es presa del pesimismo de la negación y del optimismo, de la compasión. Puede negar el mundo con el veneno del enunciado enfermo, y puede reconciliarse con el mundo. ¿Qué ocurre después de estos episodios pesimistas y optimistas? El príncipe queda sumido en el silencio. “Y es que para él el silencio es el significante monótono del complot, para los conjurados es el unánime significado de la víctima” (Foucault, 1999, p. 142). El silencio del príncipe carece de principio, de comienzo. No inicia de una forma determinada en un momento determinado. Es un silencio de temporadas. Las temporadas silenciosas tienen el ornamento de la fuerza reactiva, del debilitamiento de la vida. El enunciado que provoca la enfermedad tiene dolor, amargura, pesimismo. Es un enunciado corrosivo, que llena el presente de salitre, de origen, es el hombre que reconciliado con el mundo quiere morir (Deleuze, 2000).

Estas líneas de fuerza son violentas. Como su naturaleza dialéctica las define en función de una tensión necesaria, del pesimismo, de la enfermedad, del romanticismo, el dominio se hace cada vez más efectivo, más determinante. La fuerza trascendente aplasta toda afirmación, toda diferencia. Entonces: ¿Cómo se afirma el príncipe? ¿Cómo se afirma si se le notifica que es un idiota enfermo? ¿Cómo se afirma si todos celebran su idiotéz pregonando que esta es un efecto de su lucidez? El problema no está en pensar que la fuerza reactiva es una especie de potencia maligna, que ejecuta movimientos con anticipación al estilo de un complot. El problema es que la fuerza reactiva deviene fuerza activa; y este devenir de la fuerza es una afirmación de la vida, del hombre, pero no su superación: ¿En qué consiste esta afirmación?

La afirmación de la vida es trágica, esa es su naturaleza. No es una afirmación dramática; por el contrario se trata de afirmar la vida, se trata de poder sufrir con exuberancia, con vigor. Así, el problema sería: ¿logra afirmarse en príncipe? A mayor violencia de la fuerza trascendente, más posibilidad para la emergencia de la afirmación. Parece una formula dialéctica, pero no. El príncipe está notificado, está señalado, está enfermo. Entre estos planos de fuerza se afirma la vida, emerge algo nuevo; entre estas líneas algo nuevo ocurre, pasa algo: emerge la fuerza trágica, la risa del príncipe³³¹.

La risa afirma al príncipe, es una fuerza trágica, pero se debe tener en cuenta que es una risa que se metamorfosea. A lo largo de la novela el príncipe ríe¹, lo hace de forma sarcástica, orgullosa, nerviosa y afirmativamente. La risa emerge, inicialmente, como una manera de ubicarse por fuera de la línea de fuerza dramática. “El príncipe pareció sorprenderse de que lo interpelases; reflexionó, aunque no es posible no comprendiese del todo, y no contesto nada, pero al ver y ella y todos reían, abrió de pronto la boca y rompió a reír” (Dostoievski, 1949, p. 717).

Esta risa tiene la notificación de Aglaya; una vez el príncipe ríe, ella se dice para sus adentros: “es un idiota” (Dostoievski, 1949). Es la risa de la notificación, se valida su idiotez; pero él ríe porque los demás lo hacen, es un problema de adaptación a la circunstancia, una pobre forma de entrar en el mundo. Por tanto, esta risa le deja por fuera, parcialmente, de la línea de fuerza constituida por el drama que produce compasión. Entonces, todavía la salida es en falso, es la risa cansada, que asiente sin afirmación. Se le notifica que es un idiota, pero a él no le interesa esa condición; la notificación es enfermiza, mezquina y acentúa lo que los demás piensan; su orgullo está pisoteado, ha reído con miedo, como el niño asustado que no quiere representar un potencial peligro para nadie. La risa pensada en relación a la notificación tiene la siguiente condición: afianza la idiotez, es una salida de la línea de fuerza dramática; pero la salida es tan rudimentaria, que deja al príncipe solo en su espuma, no le deja completamente a fuera, es una pequeña distancia: “El príncipe, sin embargo, oyó muy bien como lo ponían de idiota y se estremeció, no porque lo pusiesen de idiota. Lo de idiota enseguida lo olvidó” (Dostoievski, 1949, p. 717).

El príncipe ríe con miedo y aplana su existencia; cuando alguna mirada inquisidora pase revista y le mire, él estará riendo como los demás, viviendo como los demás. Ya no hay orgullo, ni excentricidad, tampoco diferencia; el príncipe ha entrado en el mundo con miedo, simulando tranquilidad, cuando es presa del pánico.

³³¹ El problema de la risa en el príncipe no sugiere la elaboración de una taxonomía, tampoco de una fase de desarrollo en la cual la risa se desenvuelve. La risa no es un proceso que se transforma en afirmación. Esta investigación se propone pensar las condiciones del devenir y, para ello, describirá las condiciones en las cuales emerge la afirmación, para luego dar cuenta de las condiciones del devenir; y esto está lejos de pensar la risa como un concepto que se forma paulatinamente.

El príncipe ha entrado en el mundo y es una entrada con la que él no está conforme. Entra al mundo de una forma tan pobre, tan miserable, que ya queda muy poco en juego. Su relación con Aglaya es de notificación y de burla; con los demás, es la demarcación del espacio: es un idiota. Es un idiota que vale muy poco. Se ríe como los otros, vive como los otros; él mismo se notifica que todo está perdido: la fuerza de la resignación se concentra en el príncipe. Emerge la risa nerviosa, una risa rígida, estática; la risa de un miedo inactivo que se apodera de la vida, de los músculos, de la postura del cuerpo: “Sorprendiese, por lo demás, pensando en una cosa, de lo que pasó del acto a la risa; aunque no había motivo alguno para tal risa, él sentía necesidad de reír” (Dostoievski, 1949, p. 727).

La necesidad de la risa emerge entre las líneas de fuerza del resentimiento y de la resignación. Si bien, la risa del resentimiento produce una salida de la línea de fuerza dramática, esta salida tiene su contextura en un efecto de profundidad entre las líneas que componen el plano dramático y resentido. Toda vez que el príncipe ría para dotar su existencia de rigidez, la risa le da un lugar: vivir como los otros, no representar peligro para los otros; y, al mismo tiempo, vivir en el no lugar. Es una salida parcial de la línea de fuerza dramática y, así mismo, el príncipe se sumerge en ella con tal profundidad que cualquier fuerza afirmativa, cualquier acto proveniente de la voluntad es capturado por la fuerza resentida, para ser transformado en el enunciado que se vuelve forma de vida, postura rígida del cuerpo.

En el no lugar emerge la risa afirmativa. Entre las líneas de fuerza dramáticas, resentidas, resignadas, la risa se afirma: “¡Hasta la vista! ¡Mañana les haré reír a todos!” (Dostoievski, 1949, p. 793). Cuando el príncipe entra de forma dramática al mundo, cuando su risa es del resentimiento, cuando parece que nada está en juego, surge una posibilidad, la posibilidad de reírse de sí mismo. “¡Tened valor, qué importa! ¡Cuántas cosas son aún posibles! ¡Aprended a reiros de vosotros mismos como hay que reír!” (Nietzsche, 1972, p. 490).

El príncipe se ríe de sí mismo; la risa afirmativa emerge por el intersticio del plano de fuerza trascendente. La risa afirmativa es trágica, no contiene el miedo, tampoco el sarcasmo, menos la burla. El príncipe comienza a reír, es la risa ligera, en movimiento. No es la risa de quien se sienta, con el cuerpo domesticado y los brazos cruzados, con la fuerza reducida y el cuerpo endurecido, para hacer parte de la textura del mundo, para ratificar una notificación. Es una risa diferente, y no porque recaiga sobre sí mismo es afirmativa; es afirmativa en tanto se mueve con potencia entre el plano de fuerza trascendente. Es la risa en movimiento. Saca el cuerpo de su endurecimiento. El príncipe se mueve con un vigor distinto; más ligero, más liviano.

Referencias

- Blanchot, M. (1973). *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos aires: Letra e.
- Chesterton, G. K. (1998). *El hombre que fue jueves*. Barcelona: Océano.
- Coleridge, S. (1997). *La canción del viejo marino*. Bogotá: Ancora.
- Colli, G. (1978). *Después de Nietzsche*. Barcelona: Anagrama.
- Colli, G. (2011). *Filósofos sobre humanos*. Barcelona: Siruela.
- Deleuze, G. (2000). *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2010). *Mil mesetas*. Valencia: Pre textos.
- Deleuze, G. (2009). *Diferencia y repetición*. Buenos aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (2015). *La subjetivación. Cursos sobre Foucault. Tomo III*. Buenos aires: Cactus.
- Descartes, R. (1967). *Meditaciones metafísicas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Descartes, R. (1967). *Reglas para la dirección del espíritu*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dostoievski, F. (1949). *El idiota*. Madrid: Aguilar.
- Dostoievski, F. (1949). *El ladrón honrado*. Madrid: Aguilar.
- Foucault, M. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre textos.
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. G. (2001). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Goethe, J. (1957). *Las penas del joven Werther. Tomo I*. Madrid: Aguilar.
- Hegel, G.W.F. (1994). *Lecciones sobre filosofía de la historia universal. Tomo I*. Buenos Aires: Altaya.
- Hegel, G.W.F. (1998) *Escritos pedagógicos*. México: FCE.
- Hegel, G.W.F. (2004). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- Heine, H. (1970). *Noches Florentinas*. Navarra: Salvat.
- Heidegger, M. (2005). *Arte y poesía*. México: FCE.
- Kafka, F. (1970). *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones*. Bogotá: Bedout.
- Kant, I. (1980). *La forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Kant, I. (1982). *Cómo orientarse en el pensamiento*. Buenos aires: Leviatán.

- Kant, I. (2002). *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la ilustración?* Bogotá: Señal que cabalgamos.
- Kant, I. (2003). *Pedagogía*. Madrid: AKAL.
- Kant, I. (2006). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- Klossowski, P. (1995). *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires: Altamira.
- Mann, T. (2000). *Schopenhauer, Nietzsche, Feud*. Madrid: Alianza.
- Miller, H. (1964). *Primavera negra*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Miller, H. (1965). *Noches de amor y alegría*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Miller, H. (2003). *El tiempo de los asesinos*. Barcelona: Alianza.
- Montinari, M. (1978). *Los hombres de la historia. Nietzsche*. Buenos Aires: Ceal.
- Nietzsche, F. (1967a). *Consideraciones intempestivas Tomo I*. Buenos Aires: Aguilar.
- Nietzsche, F. (1967b). *El origen de la tragedia. Tomo V*. Buenos Aires: Aguilar.
- Nietzsche, F. (1967c). *Genealogía de la moral Tomo III*. Buenos Aires: Aguilar.
- Nietzsche, F. (1967d). *Más allá del bien y del mal Tomo III*. Buenos Aires: Aguilar.
- Nietzsche, F. (1972). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Páez, E. (2012) M. Foucault sobre la modernidad. En E. Páez, *Cuestiones de filosofía*. (pp. 170- 188). Tunja: Uptc.
- Schostakovsky, P. (1945). *Historia de la literatura rusa*. Buenos Aires: Losada.
- Zweig, S. (1951). *La lucha contra el demonio*. Barcelona: Apolo.
- Zweig, S. (1998). *Tres maestros Balzac Dickens Dostoievski*. Bogotá: Norma.