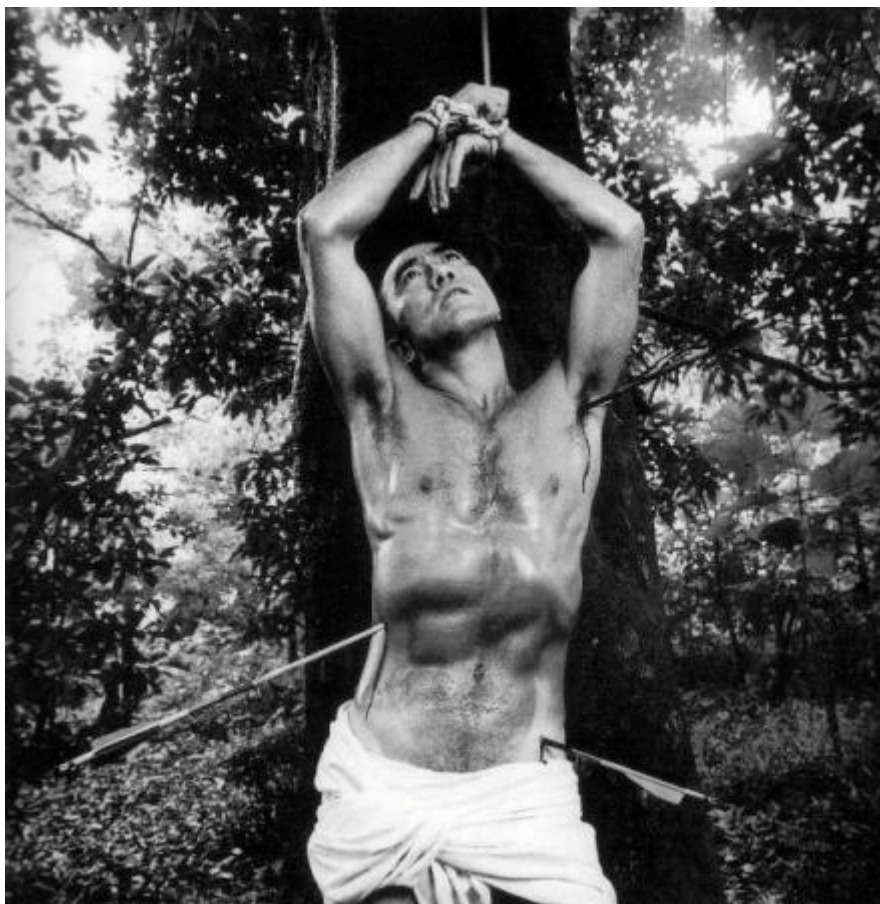




**El muchacho que escribía poesía.
Cuerpo, Narración y Genealogía en Yukio Mishima.**

Elisa Maradey | Juan Carlos Moraga

emaradey@gmail.com | jcmf83@vtr.net



“La historia es quizás una gran anécdota” Novalis.

1. “Quiero hacer de mi vida un poema”: Anécdota, Historia, Genealogía.

Anécdota: Para poder escribir, Kimitake Hiraoka cambió su nombre por el de Yukio Mishima. Yuki, en japonés, quiere decir “nieve”; y Mishima es el “lugar desde el que se ve la nieve del Monte Fuji”. “Nieve” y “lugar desde el que se ve la nieve”. Dentro y fuera, a la vez.

Nietzsche considera que si la historia se dedica a buscar y defender los primeros principios y los fines últimos termina por errar, y así “el historiador, de tanto mirar hacia atrás, termina por creer también hacia atrás”¹, como los cangrejos.

La historia olvida la naturaleza y su naturaleza, su origen contingente, azaroso, antagónico, egoísta, y se da a plantear orígenes trascendentes, cuando las cosas carecen de estos, o más bien, cuando estos mismos orígenes son constructos, creaciones, consecuencias antes que primeras causas: “su esencia fue construida pieza por pieza a partir de figuras que le eran extrañas”².

Obsesivamente la historia que Nietzsche critica no hizo más que enquistar esa “hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos”³ que hemos de llamar verdad. Cristalizando los acontecimientos, volviendo estático sistema lo que no es más que la fluctuante “suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes”⁴.

La historia y su saber, y el poder que este produce, se perpetuaran entonces en tanto oculten que “un aparato epistemológico no puede tener fundamentos esenciales, no puede corresponder a una sustancia”⁵, ya que detrás de los fenómenos no hay sino “una voluntad de poder se ha enseñoreado de algo menos poderoso y ha impreso en ello, partiendo de sí misma, el sentido de una función”⁶.

A los ojos de Nietzsche la historia toda, y todas las historias, pueden ser concebidas como “una ininterrumpida cadena indicativa de interpretaciones y reajustes siempre nuevos, cuyas causas no tienen siquiera necesidad de estar relacionadas entre sí, antes bien a veces se suceden y se relevan de un modo meramente casual”⁷ revelando con esto que lo que llamamos verdad e historia no es sino el resultado final de los enfrentamientos sucesivos, los procesos de cambio, los “avasallamiento más o menos profundos, mas o menos independientes entre sí, que tienen lugar en la cosa, a lo que hay que añadir las resistencias utilizadas en cada caso para contrarrestarlos, las metamorfosis intentadas con una finalidad de defensa y de reacción, así como los resultados de contra-acciones afortunadas.”

Ahora bien, si una “historia esencialista” se encargara de ocultar, la genealogía (en tanto método) surgirá para proponerse como tarea “percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia -los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos-, captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han tenido lugar”⁸; haciendo prevalecer la progresión de enfrentamientos que generan el cambio, aquel “inocente devenir”, por sobre los principios y la teleología.

Nuestra primera pregunta surge ante el papel que puede jugar la anécdota en un posible análisis genealógico, como instrumento que ayudara a revelar las capas de

¹ Foucault, M. “Nietzsche, La Genealogía y la historia”, Pre-Textos, Valencia, 2004.

² Foucault, M. “Nietzsche, La Genealogía y la historia”, Pre-Textos, Valencia, 2004.

³ Nietzsche, F. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral.” en “Obras Completas”, vol. I, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.

⁴ Nietzsche, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral.* en “Obras Completas”, vol. I, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.

⁵ Cacciari, Massimo; *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*

⁶ Nietzsche, F. “Genealogía de la moral” en “Obras Completas”, vol. III, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.

⁷ Nietzsche, F. “Genealogía de la moral” en “Obras Completas”, vol. III, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.

⁸ Foucault, M. “Nietzsche, La Genealogía y la historia”, Pre-Textos, Valencia, 2004.

sedimento que fueron formando las “metáforas gastadas” de la verdad histórica, de la moral, de las estructuras de poder.

Anécdota proviene del griego *an-ékdotos*, que se dice del que no está casado⁹, del que es célibe por que no ha sido dado en matrimonio. La anécdota es ese dato que no ha sido atado a los lazos de la verdad histórica, pero que aun así persiste.

Aquello que sin ser necesariamente verdadero o falso se dice de algo y ha de delinear suavemente su contorno.

La anécdota es un espacio contiguo, un lugar que aborda tanto la contingencia de la historia como la memoria y, principalmente, el olvido; en su fragmentariedad, en su descanso¹⁰, en la reconstrucción por medio de la ficción de sus baches y lagunas: la anécdota es “un suceso particularmente memorable o también la inscripción memoriosa de un suceso particular¹¹”.

Espacio en que, prevaleciendo la vida por sobre la verdad, mezclándose en ella historia, acontecimiento y ficción. La anécdota presentara la paradoja de que en esta es imposible distinguir entre la narración y el hecho acaecido.

Cuestiona la historia sin salirse de ella. Cuestiona, por su uso, la intrínseca moral de la ciencia histórica, en su afán de verdad, sentido y trascendencia. Anécdota como una herramienta genealógica que se enfrenta “al despliegue meta-histórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos. Se opone a la búsqueda del “origen”¹²”.

2. “El querer libera, pues querer es crear”: El caso de Mishima.

Anécdota: *En cierta ocasión un escritor francés visitó a Mishima en su casa. El escritor, sorprendido por el estilo occidental de la casa y sabiendo la profunda fascinación de Mishima por la tradición, lo interroga: -“¿Cómo explica usted que en toda su casa no haya nada japonés?” Mishima respondió amable: - “Aquí, solo lo invisible es japonés”.*

No pretendemos inquisición biográfica, sino búsquedas en función de dos necesidades¹³:

- 1) La anécdota no cristaliza ni impone, solo *trazara, delinea*: de ahí ha de surgir *nuestro* Mishima. Trazara fragmentos de vida, de obra, de cuerpo.
- 2) Exponer como el aparato historiográfico-filológico que busca, desesperadamente, separar la verdad de la mentira, es incapaz de asimilar estos elementos como parte de la pretendida totalidad, y soslaya estos elementos, precisamente por moverse en el espacio de lo ambiguo.

El anecdotario de Mishima, en el que se cruza su obra como expresión de su vida, y su muerte, como prolongación de su obra; delinea una figura esquivada, difusa. Rompiendo con el espacio biográfico (anexo al de las ciencias históricas).

Sus múltiples y contradictorias anécdotas, la escasa parte de su obra traducida al castellano sumado a la compleja diferencia cultural que trastoca nuestro horizonte

⁹ Oyarzun, P. “*El dedo de Diógenes*”, Dolmen, Santiago de Chile, 1996.

¹⁰ Nietzsche, F. “Genealogía de la moral” en “*Obras Completas*”, vol. III, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.

¹¹ Oyarzun, P. “*El dedo de Diógenes*”, Dolmen, Santiago de Chile, 1996.

¹² Foucault, M. “*Nietzsche, La Genealogía y la historia*”, Pre-Textos, Valencia, 2004.

¹³ Seguimos aquí el modelo de análisis propuesto por Pablo Oyarzun en su obra “*El dedo de Diógenes*”, Dolmen, Santiago de Chile, 1996.

de “normalidad”, las aventuras hagiográficas o exegéticas (también contradictorias) que ha despertado, y por sobre todo las propias limitaciones de nuestras lecturas, influida por rumores, entredichos y comentarios, constituirán la posibilidad de explorar episodios de una vida donde nuestras únicas “certeza” serán las anécdotas.

Si la anécdota surge en esos lugares donde se siembra la duda biográfica o el rumor, llenando, o provocando, silencios, espacios y azares, nos obliga entonces a pensar sujetos plurales e históricos, ubicados en espacio y tiempo, en un lugar, con un cuerpo, para poner en juego (y en juicio) su verosimilitud. Así el cuerpo y la creación artística de Mishima se unirán para relatar un “campo” o “trazado”, no un cuerpo individual aislado del resto del mundo, sino transitado, colectivo: atravesado por las relaciones humanas, las fuerzas históricas, las instituciones, las consignas religiosas, morales, etc.

Un cuerpo, una vida, donde no están sólo las marcas del individuo sino también las de su generación y las de las generaciones pasadas, las de su sociedad y las de todas las otras fuerzas que lo constituyen en su entrecruzamiento¹⁴.

Tendremos entonces que “construir” un Mishima fragmentario, el Mishima anecdótico, en base a relatos que se mueven en el terreno de lo indefinido. Un proyecto de genealogía de la narración y el cuerpo *en* Mishima. En Mishima y “no en la obra de Mishima”. No en el espacio aislado de la obra. Sino en el de la existencia, ya que es ahí donde suponemos acontece la anécdota.

3. Escrito en/con el cuerpo: la construcción literaria.

Anécdota: *Mishima, en “Confesiones de una Máscara”; narra su primera masturbación mientras contemplaba la reproducción de San Sebastián de Guido Reni. Años más tarde, desnudo, con los brazos en alto y dos flechas clavadas en su cuerpo, se hace fotografiar personificando al santo, pero Mishima agrega una tercera flecha, clavada en su vientre, justo donde hundirá su puñal el día de su hara-kiri.*

“Desordenar” la vida de Mishima, despreciar la teleología del cuerpo es despreciar la historia en el sentido teleológico, es rescatar la “*wirkliche historie*”, conocerlo no por escritor, sino por “anecdótico”: conocer su “*mala respiración, mala alimentación, cuerpo débil y abatido respecto al cual los padres han cometido errores (...)*”¹⁵, en la muerte, en la masturbación¹⁶, en la sexualidad alterna, el

¹⁴ Vattimo, G. “*Arte e identidad. Sobre la actualidad de la estética de Nietzsche*”. Edición electrónica.

¹⁵ Foucault, M. “*Nietzsche, La Genealogía y la historia*”, Pre-Textos, Valencia, 2004.

¹⁶ La anécdota de la masturbación, repetida en varias de sus obras nos conecta con la visión del cuerpo entre “normales” y “anormales” delineada por Foucault, cuerpos que sufren la marginación como resultado del operativo instaurado por las fuerzas que ejercen poder sobre ellos.

Uno de estos “Anormales” descrito por Foucault es precisamente “el niño masturbador”: La masturbación es el secreto universal, el secreto compartido por todo el mundo, pero nadie comunica nunca a ningún otro.

“*Estaba anémico de tanto masturbarse. Pero su propia fealdad no había empezado a molestarle. La poesía era algo aparte de esas sensaciones físicas de asco. La poesía era algo aparte de todo. En las sutiles mentiras de un poema aprendía el arte de mentir sutilmente. Sólo importaba que las palabras fueran bellas. Todo el día estudiaba el diccionario.*” (El niño que escribía poesía)

La puesta en obra de Mishima convierte esa convención del silencio y el secreto en narración donde se cruza ficción y biografía. No sabemos si fue o solo fue escrito. Pero aun así en esa narración la incomodidad que produce, su carga perturbadora, devela la convención.

sadomasoquismo o los sueños caníbales... Esas emergencias es donde radican los nudos que un genealogista debería seguir e investigar para encontrar el trazo de Mishima escritor.

La Historia sólo reconoce los nacimientos, las muertes, las enfermedades, en tanto pequeños fragmentos que pueden entrar en el monolítico sistema de datos y estadísticas. Pero “las pequeñas historias”, que cuenta el cuerpo y que son sistemáticamente despreciadas, solo tiene espacio en las lindes de la verdad, en la literatura, en el rumor y la anécdota. La obra será prolongación del cuerpo “y nada más que cuerpo ya que el alma no es sino una palabra que designa algo que forma parte del cuerpo”¹⁷.

Mishima será ejemplo del nietzscheano “hombre de una época de disolución, que tiene en su cuerpo la herencia de una procedencia múltiple”¹⁸. La historia efectiva se reflejara así en el cuerpo, lo moldeara, a través de las fuerzas que en ella juega, ya que “es el cuerpo quien soporta, en su vida y en su muerte, en su fuerza y en su debilidad, la sensación de toda verdad o error, como lleva en si también, a la inversa, el origen –la procedencia-”¹⁹. Sobre el cuerpo “se encuentra el estigma de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto”²⁰.

Revelará, por ejemplo, el cúmulo de experiencias y contingencias que expresan la tensión de una época de crisis (el Japón de postguerra en un incompleto mestizaje con la sociedad occidental en el caso de Mishima) asolada no sólo por la conciencia moral puritana, sino por el cambio radical que conllevó el sistema de vida en las ciudades²¹.

La lucha de una época, un país y una tradición por resistir, ya sea de la forma más radicalmente revolucionaria la más férreamente conservadora, la entrada de una visión occidental del mundo.

Obra mediante, Mishima pretende intervenir como sujeto activo, padeciendo el devenir de la vida y no estático espectador en esa lucha. Como un “centro de fuerza”, cargado de una voluntad que pretende construir todo el resto del mundo a partir de si mismo, es decir que lo mide, lo modela y lo forma según su fuerza²².

Y este “centro de fuerza” nos era otra cosa que su cuerpo escribiendo, poniendo en acto su voluntad de poder: no sólo es un cuerpo el que escribe, sino que la escritura misma se convierte en cuerpo, generando en la escritura no sólo el “relato de la experiencia” sino “una experiencia de vida. Porque quien escribe cuando

El acto de masturbarse se transforma en otra cosa: no secreta e individual búsqueda del placer, sino develamiento, desde la experiencia y al obra de Mishima, de una representación sobre el cuerpo: el hecho de que Mishima haya eyaculado ante la imagen de Guido Reni que representaba a san Sebastián habla de cómo el arte japonés no conoció “la glorificación del desnudo”. Ningún samurái habría muerto de esa manera, nunca ningún guerrero de Japón habría aceptado esa desnudes a la hora de su muerte: “Los héroes del Japón antiguo aman y mueren con su caparazón de seda y acero”.

Devela también una compleja relación con la belleza, el arte y la sexualidad: sea porque Mishima siempre relacionó el desafío con la carne; o bien porque creía que era necesario profanar y matar la belleza por ser demasiado hermosa.

¹⁷ Nietzsche, F. “*Así habló Zaratrustra*” en “*Obras Completas*”, vol. III, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.

¹⁸ Foucault, M. “*Nietzsche, La Genealogía y la historia*”, Pre-Textos, Valencia, 2004.

¹⁹ Foucault, M. “*Nietzsche, La Genealogía y la historia*”, Pre-Textos, Valencia, 2004.

²⁰ Foucault, M. “*Nietzsche, La Genealogía y la historia*”, Pre-Textos, Valencia, 2004.

²¹ Mishima, Y. “*Música*”, Seix Barral, Barcelona, 1993.

²² Massimo, Cacciari “*Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*”, Siglo XXI, México, 1976.

escribimos es nuestro cuerpo con sus fuerzas, que siempre son, al mismo tiempo, las fuerzas de los otros que se interceptan con las propias. Fuerzas propias y desapropiadas de la escritura: (...) no se escribe con el cuerpo, sino que es el cuerpo el que escribe y se escribe.”²³

El cuerpo como una página donde se narra el devenir, superficie de inscripción de los sucesos. La historia estar “escrita en el cuerpo” y la obra literaria, “mostrara al cuerpo impregnado de historia”.

4. “Solo una flor caída es una flor total”: muerte y puesta en escena.

Anécdota: *Tras su suicidio en el edificio del estado mayor del “Comando Oriental de las Fuerzas de Autodefensa del Japón”, donde llevo adelante su fracasado llamamiento golpe de estado, el cuerpo de Mishima fue sacado del lugar en una caja de madera. Por alguna razón, los periodistas de radio y de televisión rodearon la caja y acercaron sus micrófonos a la tapa de madera. Esperando alguna última declaración...*

En Japón, el suicidio entre escritores no es un dato raro. A él han recurrido, hasta la fecha, once de los más importantes del siglo XX: Bizan Kawakami (1908); Takeo Aishima (1923); Ryonosuke Akutagawa (1927); Shinichi Makino (1936); Osamu Dazai (1948); Tamiki Hara (1951); Michio Kato (1953); Sakae Kubo (1958); Ahihei Hino (1960); Yukio Mishima (1970) y Yasunari Kawabata (1972).

La muerte por mano propia, en el caso de Mishima, develara una serie de problemáticas: no solo el vacío cultural y el conflicto de tener entre los mayores, y más vendidos, escritores del país un “suicida golpista”, sino también contradictorio un mensaje político (especie de suicidio entre altruista y anómico) y el problema además del método empleado²⁴. Pero quizás el mayor problema fue que su suicidio incluyo toda una “puesta en escena” que fue transmitida por la radio y la televisión japonesa, mostrándose como parte constitutiva de su propuesta estética: “Su suicidio fue una de sus obras.”²⁵

²³ Cragolini, M. “*Del cuerpo-escritura. Nietzsche, su “yo” y sus escritos*”, edición electrónica

²⁴ Seppuku es el término japonés empleado para denominar un suicidio ritual por desentrañamiento. Se conoce en occidente también como hara-kiri (literalmente “abrirse las entrañas”).

Para los Samuráis, la muerte significaba un asunto de honor, y la muerte por vejez y por causas naturales no era algo deseable ya que una muerte noble, temprana y violenta era un signo de predilección de los dioses, expresando el ideal de “Vivir bellamente y morir de manera hermosa”. De allí la adopción de la flor del cerezo como emblema del Samurai: bello y efímero. El seppuku era una parte clave del código samurái.

En el rito del seppuku, el samurái se colocaba de rodillas y hundía una espada corta por el lado izquierdo del vientre, continuaba el corte hacia la derecha, volvía al centro y efectuaba un giro para ascender en la trayectoria del corte, hasta el esternón. Como curiosidad, el samurai que efectuaba el seppuku tenía que sostener el arma usando un paño para no salpicarse las manos, ya que morir con las manos manchadas de sangre constituía una deshonra.

Mientras el guerrero efectuaba el seppuku, un compañero se mantenía a su lado de pie, y si veía a éste sufrir demasiado, le cortaba la cabeza.

El “Seppuku” había sido abolido como practica alrededor de 1880 y sus últimas expresiones se vieron en el contexto de la derrota durante la Segunda Guerra Mundial, veinticinco años antes del suicidio de Mishima, donde fue realizado por más de quinientos soldados y oficiales “responsabilizándose” de la derrota.

²⁵ Yourcenar, M. “*Mishima o la visión del vacío*”, Seix Barral, Barcelona, 2003

Suicidio no solo como “un modo altivo, cuando no es ya posible vivir dignamente. La muerte elegida voluntariamente, la muerte en tiempo oportuno, con claridad y serenidad...”²⁶ Sino también como “Puesta en escena” que permite montarse desde la simulación de ser otro que sí mismo, cuyo “ser” no puede decidirse simplemente.

Actuar, poner en escena, resulta entonces sustituirse a sí mismo, además de sustituir a otro en el acto de tomar un nombre ajeno (*Kimitake Hiraoka llevo hasta el límite su interpretación de Yukio Mishima*). Significa la presencia de otro (quizás un *je suis une outre*, al estilo de Rimbaud) y no la mera representación.

La posibilidad de tomar otra naturaleza a la usanza de los antiguos dioses, las narraciones de Ovidio, o, las mutaciones del Zaratustra, alejan al “ser” de lo estático, y pareciera desobedecer el carácter estable de la creación, la certeza del culto y la unidireccionalidad del sentido.

La puesta en escena nos transforma en otro, desenmascara enmascarando: el actor no sólo debe intentar dejar de ser él, sino creer en la realidad de aquella heterogénea e impresentable fuerza que asalta su interior. Así, Nietzsche señala que en la época presocrática “*el fenómeno dramático primordial es verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter*”²⁷

Narra Mishima esta otredad en sus “Confesiones de una máscara”:

“Aunque en ese momento no me daba cuenta con claridad, a mis ojos representaba la revelación de cierto poder, el primer llamado que me hacía una voz extraña y secreta (...) Entonces tuve el presentimiento de que en este mundo existe un tipo de deseo parecido a un dolor agudo. Levantando mi vista hacia ese joven mugriento, me sentí ahogado por el deseo y pensé: “Quiero cambiarme por él, quiero ser él”.

O en su hermoso cuento “Onnagata”:

“*Era indudable que las representaciones de Mangiku poseían momentos de poder diabólico. Usaba sus preciosos ojos tan efectivamente que, a menudo, con una sola mirada podía crear en la audiencia la ilusión de que el personaje de una escena era otro, muy distinto.*”²⁸

“Puesta en escena” no como mero engaño, parodia o disfraz. Sino como espacio desde la tragedia y el rito, buscando interrumpir cualquier principio y ser, momentáneamente y en el propio cuerpo, para volverse otro: “en que el hombre esté fuera de sí y se crea a sí mismo transformado y hechizado. En el estado del “hallarse–fuera–de–sí”, en el éxtasis, ya no es menester dar más que un solo paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que ingresamos en otro ser, de tal modo que nos portamos como seres transformados mágicamente. De aquí procede, en última

Cabe señalar también que el tema del suicidio ritual ya había sido abordado en su obra, tanto interpretándolo en la película “Yokoku”, en la cual intervino como actor, o en cuentos como “Patriotismo”:

“*Al mirarse a los ojos descubrieron en su interior una muerte honorable, estaban de nuevo a salvo tras las paredes de acero que nadie podría destruir, enfundados en la impenetrable coraza de la Belleza y la Verdad.*

Sus mejillas, recién afeitadas, irradiaban nuevamente el brillo de la juventud y parecían iluminar la opacidad del espejo. Sintió que había cierta elegancia en la asociación de la muerte con aquella cara sana y radiante. Sería su rostro de difunto.”²⁵

²⁶ Nietzsche, F. “El ocaso de los ídolos” en “Obras Completas”, vol. IV, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.

²⁷ Nietzsche, F. “Origen de la tragedia” en “Obras Completas”, vol. I, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.

²⁸ Mishima, Y. “*Muerte en el estío y otros cuentos*”, Monte Avila, Caracas, 1969.

instancia, el profundo estupor ante el espectáculo del drama: baila el suelo, la creencia y al indivisibilidad y fijeza del individuo.”²⁹

5. Extraña forma de vida.

Anécdota: *Un día, ya en Naumburgo, Nietzsche se escapa y está desaparecido durante dos horas. Al final, un policía lo trae de vuelta a casa: "Había querido bañarse en una charca que había al lado del baño de caballeros, y en efecto se había paseado desnudo durante un buen rato".*³⁰

¿Cuánta importancia le podemos dar al rumor en filosofía, a la anécdota? ¿Nos sirve de algo la fealdad de Sócrates, el tonel de Diógenes, los tropiezos de Tales, las crónicas de Diógenes Laercio, los forúnculos de Marx, los fallidos suicidios de Saint-Simon, las parafernalias religiosas de Comte, las aventuras anales de Joyce, los libros subrayados con las uñas de Lezama-Lima, las alucinaciones de Althusser, los cangrejos de Sartre? ¿Son parte de su filosofía, de su historia, siquiera de su vida? No lo sabemos.

Pero son esos comentarios anecdóticos, los rumores, lo que nos llama siempre la atención de esas vidas narradas, de esas vidas escritas. Siembran la sombra de una duda (¿Podría ser la filosofía clásica fruto de un creativo narrador llamado Diógenes Laercio que se ha cristalizado y devenido corpus fundamental?³¹).

El mismo sistema educativo, sostenido en ese “método acromático”³² descrito con humor por Nietzsche, nos da la posibilidad de quedarnos solo con la anécdota, con eso que oímos en la clase como un cotilleo, en los pasillos como rumor, en los libros como nota al pie, en la clase como comentario de color.

El lazo invisible entre boca y oído de la cátedra (de la boca al oído van tanto la palabra del poder como el rumor, el secreto, el chisme, o algún sensual beso...) nos revela el pensamiento, pero también los fragmentos imprecisos de la vida, los rincones trágicos o cómicos, quizás más interesantes que el mismo pensamiento: de la boca al oído, “el estudiante universitario oye, escucha (...). Muy frecuentemente el estudiante escribe mientras esta escuchando. Esos son los momentos en que está unido a la universidad por un cordón umbilical. Puede escuchar lo que guste, no está obligado a creer lo que oye, puede taparse los oído si no quiere escuchar.”³³

²⁹ Nietzsche, F. “*El drama musical griego*”, en “Obras Completas”, vol. I, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970. Valga indicar que en sus textos posteriores el pensamiento de Nietzsche no se desmarca del interés por la teatralidad. Pues no sólo lee como tal a la filosofía, sino que también la modulación de la propia fuerza se piensa desde la analogía con el teatro. Por ejemplo en el parágrafo 97 de *Más allá del bien y el mal*, Nietzsche señala que allí donde se habla de un gran hombre el concibe al comediante de su propio ideal. Pues, desde la mirada perspectivista, todos terminan acabando por ser comediantes.

³⁰ “El viaje de Nietzsche a la locura documentado en las cartas de su madre”, en revista “Ñ” 08/08/08.

³¹ Las vidas imaginarias, inventadas o reescritas, particularmente las enciclopedias-biográficas-filosóficas imaginarias no son menores en la literatura y nos basta un ramillete como ejemplos: La obra toda de Borges, “Vidas imaginarias” de Marcel Schowob, “La literatura nazi en América” de Bolaño, “La Sinagoga de los Iconoclastas” de Wilcock, “Las teorías salvajes” de Pola Oloixarac, la obra completa de Vila-Matas, y un hermoso y extensísimo etcétera...

³² Nietzsche, F. “*Sobre el porvenir de nuestros establecimientos educacionales*”, quinta conferencia, en “Obras Completas”, vol. 1, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.

³³ Nietzsche, F. “*Sobre el porvenir de nuestros establecimientos educacionales*”, quinta conferencia, en “Obras Completas”, vol. 1, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.

Literatura y filosofía nos regalan esas extraña formas de vida surgidas del trabajo con la palabra y las ideas, como estas marcan, deforman, transforman, los cuerpos y las existencias. Podemos escuchar la “verdad” y quedarnos con la anécdota, que difusa y peculiar, nos hace más cercanos, al revelar la vida que subyace al endiosado pensamiento. Es la vida que resiste a la idea. Literatura y filosofía pueden ser consideradas como expresiones, como caras, de un mismo oficio.³⁴

La larga lista de notas con el que termina este trabajo, sus más o menos amplias fuentes y la rigurosa bibliografía que la cátedra propone, no garantizan que los autores se hayan comportado como historiadores, genealogistas o siquiera como fidedignos biógrafos, declarando de antemano su negativa a esta intención.

Intentamos ser esquivos a los métodos que persiguen la “diosa Verdad”, prestando oído a lo difuso, retocando algunos datos o poniéndolos en duda. Ya que creemos que en esa delgada línea que separa ficción y conocimiento es donde se encuentra los ultimo “documentos leídos a la espera de su confirmación o desmentidos eventuales³⁵”, esperando con su humildad, su imprecisión y su belleza.

Y quizás, en esa anécdota, en ese rumor, en ese indicio, está el inicio de algo, como señalara Althusser en su carta del 1963 a Franca Madonia: *“En todo comienzo, la Filosofía esta allí, toda entera (...) Es por eso que su comienzo la obsesiona, hasta que ella se haya reconocido a sí misma como no siendo más que el comienzo mismo. Comenzar es su absoluto mismo. Así pues, para alcanzar ese absoluto, le basta (a la Filosofía) con comenzar: comenzar con esas siluetas que, en las brumas del anochecer, distingue mal Teeteto; por esos sombreros que – antes de Cartier-Bresson – Descartes y Comte, desde su primer piso teórico, vieron flotar lentamente sobre el curso de agua de una calle hasta el confluente de la bocacalle; por esa llama al fin compartida sin que medie palabra, simple, libremente, entre dos seres portadores empero del mundo en sus gestos: el cigarrillo que Sartre enciende a un trabajador en la calle; por ese boleto ajado que Aron hace marcar en la entrada del metro para entrar a la circulación de los hombres; por la luna redonda en el horizonte grávido de los arboles, de las sombras y de los sueños; por la tierra abrumada de luz donde pintó su noche un demente. Le basta por comenzar.”*³⁶

³⁴ Colli, G. *“Introducción a Nietzsche”*, edición electrónica.

Colli señala que: “La literatura, a través del instrumento de la palabra escrita, es la ficción de decir algo a alguien que no escucha, que no existe. Todo el mundo de los libros se resiente de esta mentira. El texto de un filósofo no puede contener la verdad: el filósofo finge únicamente decirla, pero ni una sola vez resuena, ni un solo oído oye, ni una sola mirada recibe la vida.”

³⁵ Prologo de Elide Pittarello al libro *“Vidas Escritas”* de Javier Marías, DeBolsillo, Buenos Aires, 2008.

³⁶ De Ipola, E. *“Althusser, el infinito adiós”*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.