

Una representación filosófico-literaria de lo apolíneo, lo dionisiaco y del *Superhombre* nietzscheano en la novela *La cárcel*, del escritor santandereano Jesús Zárate Moreno

Wilmer Bohórquez Cuadros

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Literatura y Lengua Castellana

Director

Ronald Salazar Carreño

Dr. en Estudios lingüísticos, literarios y culturales

Universidad de Barcelona

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Bucaramanga

2025

DEDICATORIA

*Al Primer motor inmóvil, eterno e incorruptible del Universo, **Dios***

*A mi **madre Cecilia**, luz eterna e inmarcesible de mi alma*

A mi padre, el Rey-Naldo de la familia

A mí.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Industrial de Santander; faro alejandrino del oriente colombiano

Al Director y maestro de herencias comuneras, Ronald Salazar Carreño

A mis maestros de la Escuela de Filosofía y Literatura

A la memoria de Jesús Zárate Moreno

A ti, madre; infinitum amorem

A mis nueve hermanos

A todos y a nadie

A Nietzsche

[A Dios]



Nietzsche como un luchador solitario bajo el tempestuoso cielo de su destino; no tiene a nadie a su lado; nadie está enfrente de él; ninguna mujer, con su tierna presencia, suaviza esa tensión atmosférica. Toda acción procede de él y en él se refleja solamente. Las únicas figuras que al principio marchan a su lado son acompañantes mudos, asombrados y asustados de su heroica empresa, que después, poco a poco, se van alejando de él, como si fuera peligroso. Nadie se atreve a adentrarse en el círculo interior de su destino. Nietzsche habla, lucha y sufre siempre por su propia cuenta. No habla a nadie y nadie le habla a él. Y, lo que aún es más terrible: nadie lo escucha.

[La cárcel de Nietzsche]

(Stefan Zweig, 1999, p. 171).

Índice

Introducción.....	9
1. Contexto problema	9
1.1 <i>El hombre y su gesta: Jesús Zárate Moreno</i>	9
1.2 <i>La cárcel: el último bastión de la filosofía</i>	15
1.3 <i>Un diálogo infinito: Nietzsche y Zárate</i>	20
2. Pregunta de investigación.....	23
2.1 Justificación	23
2.2 Objetivo general	26
2.3 Objetivos específicos.....	26
2.4 Orden, estructura y presentación del informe de investigación.....	27
3. Marco teórico.....	28
3.1 Antecedentes.....	28
3.2 Bases teóricas (filosófico – mitológicas).....	37
3.2.1 <i>Apolíneo</i>	37
3.2.2 <i>Dionisiaco</i>	39
3.2.3 <i>Superhombre</i>	40
3.3 Referente legal.....	42
4. Diseño metodológico.....	42
4.1 Tipo de investigación	42
4.2 Población y muestreo	44
4.3 Recursos y técnicas de análisis.....	45
5. Análisis de la obra	47
Capítulo I.....	47

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

5.1 La ira del Olimpo: Apolo, el prisionero divino de <i>La cárcel</i>	47
5.2 El nacimiento de una tragedia en el joven Nietzsche	47
5.3 Apolo, el dios de la belleza y la individuación en Nietzsche	49
5.4 La celda de los intelectuales: Apolo - símbolo de orden y conflicto.....	50
5.5 Apolo enmascarado: el dios que hiere desde lejos	62
6. Capítulo II.....	66
6.1 Las mil y una caras de Dionisio	66
6.2 Dionisio encadenado.....	70
6.3 Dionisio y sus cómplices: Antón Castán, Mister Alba y el coronel Leloya	82
7. Capítulo III	88
7.1 Zaratustra en <i>La cárcel</i>	88
7.2 Antón Castán, el superhombre de <i>La cárcel</i>	91
7.3 De las tres transformaciones en Antón Castán	92
7.3.1 <i>El camello apolíneo: entre sumisión, carga e inocencia</i>	92
7.3.2 <i>El rugido de un león dionisiaco</i>	93
7.3.3 <i>El [advenimiento] de Antón Castán, el niño-filósofo</i>	95
8. Conclusiones.....	99
8.1 <i>La cárcel: un viaje al corazón de la culpa</i>	103
Referencias bibliográficas	105

Lista de tablas

Tabla 1. Actividades y cronograma de la investigación I y II.....	46
--	----

Lista de figuras

Figura 1. Transformaciones nietzscheanas en la novela de Zárate Moreno.....	22
Figura 2. Las etapas del superhombre, en <i>Así habló Zaratustra</i>	89
Figura 3. Transfiguraciones nietzscheanas en Antón Castán.....	98

Resumen

Título: Una representación filosófico-literaria de lo apolíneo, lo dionisiaco y del *Superhombre* nietzscheano en la novela *La cárcel*, del escritor santandereano Jesús Zárate Moreno*

Autor: Wilmer Bohórquez Cuadros**

Palabras Clave: Apolo, Dionisio, superhombre, diario, celda, libertad, filosofía, literatura.

Descripción

La presente investigación germina de dos *naturas* míticas en constante fricción; Apolo y Dionisio, diada unida por una infinita discordia sin igual, antagónica, excitante y conflictiva. Epítetos de confluencia helénica diseminados en la magna figura espiritual del *Superhombre* nietzscheano, esencia y numen trasgresor representado en los personajes de la novela *La cárcel*, del escritor santandereano Jesús Zárate Moreno. Esta historia aúna, con extraordinaria maestría, divertidas e ingeniosas paradojas sobre la justicia, la libertad, la paz, la inocencia y la culpabilidad de cinco reos en constante meditación; Mister Alba, empirista, filósofo y *gentleman* aventurero; Braulio Coral, bígamo sentimental; David Fresno, estudiante bohemio; el Honorable Gordo Tudela, detective policial secreto, y su entrañable narrador, Antón Castán. El relato, como meandro literario, tomará un rumbo inesperado con la irrupción de un motín y el asesinato a sangre fría del director de prisión; el excoronel Tomás Leloya, desenlace fatídico que los liberará del yugo apolíneo-dionisiaco para transformarlos en el destello final de Zaratustra, el *Superhombre*.

* Trabajo de Grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana. Director: Ronald Salazar Carreño. Doctor en Estudios lingüísticos, literarios y culturales.

Abstract

Title: A philosophical-literary representation of the Apollonian, the Dionysian and the Nietzschean *Superman* in the novel *La cárcel*, by the Santander writer Jesús Zárate Moreno*

Author: Wilmer Bohórquez Cuadros**

Keywords: Apollo, Dionysus, Superman, diary, cell, freedom, philosophy, literature.

Description

This research stems from two mythical figures in constant conflict: Apollo and Dionysus, a duo bound by an infinite, unparalleled, antagonistic, exciting, and conflictive discord. Epithets of Hellenic confluence scattered throughout the great spiritual figure of Nietzsche's *Superman*, essence and transgressive numen represented in the characters of the novel *La cárcel*, by Santander writer Jesús Zárate Moreno. This story masterfully combines amusing and ingenious paradoxes about justice, freedom, peace, innocence, and the guilt of five prisoners in constant meditation: Mister Alba, empiricist, philosopher, and adventurous gentleman; Braulio Coral, sentimental bigamist; David Fresno, bohemian student; the Honorable Gordo Tudela, a secret police detective; and its endearing narrator, Antón Castán. The story, like a literary meander, takes an unexpected turn with the outbreak of a riot and the cold-blooded murder of the prison director, former Colonel Tomás Leloya, a fateful outcome that frees them from the Apollonian-Dionysian yoke and transforms them into the final flash of Zarathustra, the *Superman*.

* Degree Work.

** Faculty of Human Sciences. Language School. Bachelor 's Degree in Literature and Spanish Language. Director: Ronald Salazar Carreño. PhD in Linguistic, Literary and Cultural Studies.

Introducción

1. Contexto problema

1.1 El hombre y su gesta: Jesús Zárate Moreno

La historia de la literatura colombiana registra entre sus páginas de sepia la vida y obra de grandes personajes galardonados por el halo infinito de la eternidad. Poetas, biógrafos, prosistas, novelistas, dramaturgos, entre otros, hacen parte de un fino cenáculo suspendido en lo alto del orbe celestial. Y allí, entre esos recuadros de honor, asoma la existencia de un hombre sencillo y de extraordinario talento que forjó a lo largo de su vida todo un sentimiento de grandilocuencia humana expresado en el arte de escribir. Alma de rebosantes bríos provincianos y universales que legó para la posteridad un nombre inmortal; Jesús Zárate Moreno.

Dos son las principales características que dibujan su biógrafa efigie; primero, la enorme capacidad para asimilar y profundizar un vasto panorama de conocimientos literarios y filosóficos; y, segundo, su inquebrantable afán por vivir siempre alerta de los acontecimientos mundiales. Su vida fue cosmopolita, pero gran parte de su obra se sitúa en Colombia, en la Colombia de su memorable infancia. Nunca se evadió de tan sonora época, cuya irremediable desventura fue materia literaria.¹

Jesús Zárate Moreno nació en el seno de una familia numerosa un veinte de septiembre de 1915, en Málaga, Santander. Sitial andino donde pasó sus primeros diecisiete años de vida, tiempo que rememoraría, décadas después, en una de las separatas dominicales del periódico *El Espectador* titulada *Pabellón de reposo*:

¹ Indeclinable es el compromiso de contribuir en esta investigación a los ciento diez años de vida del ilustre escritor santandereano Jesús Zárate Moreno. Justo, noble y patriótico es el cumplimiento de este homenaje *in memoriam* del soberbio genio de las letras hispanoamericanas.

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

Hace poco más de veinte años y un poco menos de treinta, vivía yo en una pequeña e inaccesible ciudad de los Andes colombianos, en Santander. Era una pequeña ciudad con mucho de aldea, y en todo casi aislada del progreso del país. [...] La vida que llevábamos resultaba muy grata, a pesar de la monotonía de un ambiente sin diversiones públicas y sin alicientes espirituales (Zalacaín, 1950, p. 12).

La cita anterior, otea sobre una espiral de recuerdos nostálgicos y fecundos en imaginación. En primer lugar, revive la memoria de una ciudad inmersa en el agreste paisaje de la Cordillera Oriental sin atisbos de modernidad. Y, en segundo lugar, recrea un pasado de corte bonachón, aunado a una *pax comunitatis*, ténpera biográfica enmarcada en los primeros decenios de su existencia.

Culminada su primera etapa juvenil, viaja en el año de 1932 a la capital del departamento de Santander, Bucaramanga, lugar de embelesados aires industriales que irrumpirían en la esencia del futuro escritor. Allí, realiza sus estudios de secundaria en la institución educativa San Pedro Claver. Dos años después, ingresa al afamado periódico ciudadano *Vanguardia Liberal*, diario que pronto exaltaría la fineza de una pluma elegante, clara y objetiva. Esta experiencia, tiempo después, sería recordada por el biógrafo y excatedrático estadounidense de literatura hispanoamericana James J. Alstrum: “Al reconocer pronto sus dotes de escritor, el dirigente político liberal y propietario del periódico, Alejandro Galvis Galvis, le dio la oportunidad de convertirse en jefe de redacción de su diario” (1982, p. 8). Escenario inmejorable para un joven de diecinueve años que recién avizoraba horizontes en tierras extrañas.

A inicios de la década de 1940, figura entre las columnas dominicales del *El Tiempo* y *El Liberal* en calidad de redactor invitado. Para el mismo período funge como secretario de la Asamblea departamental, oficio que abre el camino de su peregrinar político y

diplomático. Cinco años después, presenta su candidatura a la Cámara de Representantes por el departamento de Santander, sin obtener el escaño senatorial. Al siguiente año es nombrado secretario privado para la campaña presidencial de Gabriel Turbay, líder liberal con quien forjó una estrecha amistad de unión y compañerismo. Amistad que fenecería con la prematura muerte del excandidato bumangués en 1947. Turbay fallecería en París, no sin antes depararle a su exsecretario un cargo diplomático en el exterior.²

El recién nombrado embajador viajó a la España de Franco a ocupar el trono heredado por su amigo. Al siguiente año, esto es, en 1948, la Editorial Afrodisio Aguado imprimió y publicó, en la ciudad de Madrid, la primera colección de cuentos bajo su autoría titulada *Un zapato en el jardín*.³ Antología tildada por la editora hispana como “modernos por el fondo y el procedimiento y castizos por la forma. Elogiando la inquietud literaria como el fruto del ágil periodista y destacando la rapidez, el enfoque, el humor ligero y la experiencia de la lectura anglosajona” (J. Serrano, 2016, p. 29). Juicios emparentados por un hilo narrativo provincial con cuadros recursivos y modernos que resaltan la sofisticación estilística de su primera obra.

Para ese mismo año, en Bucaramanga, la Imprenta Departamental gesta su segunda antología de cuentos denominada *No todo es así* (1948). Diez cuentos donde el terror, la obscenidad, los animales, el bandolerismo, entre otros dilemas, tejen un mundo rural y aldeano digno del tenor literario de William Faulkner. Producción que el ensayista y otrora diplomático Hernando Téllez no dudó en elogiar por su estilo depurado y sencillo, de sorna

² Para mayor información, consulte el ensayo biográfico titulado “El hombre que no conocimos”, de Juandiego Serrano Durán. (2016). *Revista de Santander*, (11), 24-63. Segunda Época, División de Publicaciones UIS.

³ Tomás Vargas Osorio y Jesús Zárate Moreno, a pesar de fallecer a una edad temprana, lograron componer, publicar, ser traducidos y recibir homenajes por su reinterpretación y universalización del costumbrismo regional, basado en sus memorias y vivencias, que caracterizaba a su patria natal. Pérez Pinzón, L. R. (2018). “Literatura santandereana. Visibilidad, concepciones y evocaciones”.

“sobriedad que, por momentos, parece demasiado justa, demasiado esquemática” (Alstrum, 1982, p. 10).

A su regreso a la capital de la nación, inaugura un columnario de relatos y reflexiones de nombre *Pabellón de reposo*, título tomado de una novela española escrita por Camilo José Cela, y presidido por *El Espectador*, bajo el seudónimo de Zalacaín el aventurero (personaje entrañable de Pío Baroja). Historias ensambladas por la existencia de un intelectual mediador entre el hombre y la vida. Cuatro años más tarde, en 1953, publica otra compilación de relatos denominado *El viento en el rostro*. Colección de cincuenta piezas narrativas que “tenían por característica la brevedad, la paradoja, los viajes y el mundo exterior, así como la exactitud” (Mejía L. A., Serrano O., y Serrano Juandiego, 2016, p. 10). Estas características reflejan un cosmopolitismo inherente al autor, quien logra plasmar con precisión y profundidad las diversas facetas de la experiencia humana en un contexto universal.

Cierra este periplo dorado, su tercer y último libro de cuentos, *El día de mi muerte* (1955), compendio de trece historias inmersas en profundas alucinaciones ascéticas hilvanadas por episodios violentos. Serrano Juandiego. (2016) describe esta producción cuentística “por el suspenso y la sorpresa como escenarios en los que deliberadamente se explora uno de sus más fuertes recursos: *la ironía*. Reflejo fiel y certero del realismo crítico, testimonial, escueto e identitario” (p. 34). Este análisis, cuyo testamento narrativo fluctúa entre lo sucinto y lo impactante, permite una visión realista al lector de un mundo variopinto, crítico y a su vez complejo del individuo latinoamericano.

Entre 1955 y 1957 viajó a Washington y New York a ocupar un puesto de consejero en la Embajada de Colombia. Asimismo, figura como asesor de Naciones Unidas por la delegación de su país. En esta época, de asiduo trabajo literario, escribió cinco obras de

teatro⁴ encarnadas en la vida americana de aquellos años, género que entrecruzó con relatos impresos de sarcasmo y ambivalencia. Tres años más tarde se traslada a Cuba, en plena efervescencia de la revolución, para negociar los salvoconductos de los asilados en La Habana, tras el derrocamiento de Fulgencio Batista, diligencia que le tomó casi toda una temporada. Y estando en la isla centroamericana, se le ocurrió la idea de escribir una novela de corte diarístico protagonizada por cinco individuos privados de la libertad. Historia de incisivas dimensiones naturales y psicológicas titulada *La cárcel*, obra galardonada en la Barcelona de Gaudí en 1972 con el Premio Planeta, cinco años después de su sorpresiva muerte en la ciudad de Bogotá.⁵ A propósito del momento culmen *post mortem* del autor, Germán Arciniegas fue quien mejor describió la hazaña:

De las grandes novelas de este siglo solo hay dos de las cuales nadie puede ufanarse diciendo que tiene un ejemplar con autógrafo: *El gatopardo* de Giuseppe di Lampedusa y *La cárcel* de Jesús Zárate. Sus autores fueron dos príncipes de las letras que se retiraron del escenario de este mundo antes de publicar sus libros. Estaba dentro de la elegancia de su estilo. [...] Zárate, como Lampedusa, trabajó su libro con limpieza inmaculada (1982, pp. 297-298).

⁴ Su estadía en tierras americanas coadyubó definitivamente a su producción literaria. Durante una década escribió cinco obras de teatro tituladas: *El único habitante*, obra en tres actos; *Automóvil en noche de luna*, obra en tres actos; *Cuando pregunten por nosotros*, obra en tres actos; *La flecha y la espada*, obra en un acto y cinco escenas; y *Nuestra adorada cárcel*, drama en tres actos, escrito bajo el seudónimo de “Pablo Gibraltar”.

⁵ Jesús Zárate Moreno se consagró como el primer autor moderno del país en ganar el prestigioso Premio Planeta de España. Antes de este logro, solo tres colombianos fueron reconocidos con premios internacionales: Manuel Mejía Vallejo, galardonado con el Premio Esso de Novela en 1963 por su obra *El día señalado*; Eduardo Caballero Calderón, quien obtuvo el Premio Nadal en 1965 gracias a su novela *El buen salvaje*; y Gabriel García Márquez, premiado con el Rómulo Gallegos en 1972 por su emblemática *Cien años de soledad*. El cáliz de la sagrada escritura devino de doña Alicia Rey y sus hijos varones, don Eduardo y su hermano mayor Néstor, quienes rescataron, en el 1972, el manuscrito de *La cárcel*. Descubrieron que su padre había hecho varios cambios y, por ello, pasaron en limpio la nueva versión. La tarea fue titánica. Doña Alicia podía, en gran medida, leer la letra de su difunto esposo. Luego de concluir con la labor, la enviaron al concurso bajo el pseudónimo de Pablo Lepanto, estampa que usó en el ocaso de su vida.

El encomio es digno de un coro báquico y ensordecedor. Más allá del principado, fueron dos emperadores consumados por las letras y por su tiempo. El primero, divisó la unión de la Italia de Garibaldi y, el segundo, oteó los reveses y triunfos de una nación ahíta de grandeza, Colombia. Atrás quedaron los recuerdos de un hombre solícito de fama y devoción que su memorable presente le negó con amarga rotundez.⁶ Un año después de tan fastuoso premio, la Editorial Planeta publicó su última obra de carácter póstumo, *El cartero*, narrativa de ritmos absurdos, irónicos y humorísticos. La orquestación de la obra en referencia resultó ser muy distinta a la de *La cárcel*, desde renunciar a una polifonía arquitectónica e intelectual hasta entregarse a un filosofema de orden existencial. Tampoco establece un espacio con actores que posean voz propia, dado que la narración interfiere en el ámbito racional del discurso y no preserva la perspectiva en primera persona de cada personaje. Asimismo, un nombre de vieja data aparece en la palestra literaria del relato en mención; [Antonio] París, *nominis* de origen romano y patristico,⁷ voz y confín de raigambres solipsistas. La historia acontece en Bogotá, sino trágico y lúgubre de su creador. Allí las Parcas, las calladas Parcas, atirantaban una hebra de hilo muy corta; ya las tijeras iluminaban en manos de Átropos para sellar el señuelo de una vida inmarcesible, que guardó el último soplo de su existencia un doce de septiembre de 1967, año infame, eterno e imperecedero.

⁶ Carlos Pujol, jurado y prologuista español de la Editorial Planeta, elogió su estilo sobrio y ecléctico, remarcándola como “algo muy diferente”. Es un libro que no innova ni mira hacia atrás, que se sitúa al margen de las corrientes literarias [...] Aquí se disimulan púdicamente todos los aspectos nuevos y profundos, y se nos da una obra que vale mucho más de lo que parece, renunciando a cualquier género de exhibicionismo. En el fondo, no es una novela realista ni simbólica, sino una meditación narrativa.

⁷ Zárate fue un lector acérrimo del historiador y periodista italiano Indro Montanelli, autor prolífico del siglo XX. Entre sus obras destacan *Historia de Roma* (1985) e *Historia de Grecia* (2006). Existe una nimia posibilidad de que el nombre Antonio (Antón) provenga de uno de los Cinco Césares de la Edad de Oro del Imperio Romano, *Antonino*. El nombre se repite en uno que otro personaje de la novela *La cárcel* y *El cartero*.

1.2 La cárcel: el último bastión de la filosofía

La eclosión narrativa de *La cárcel* deviene de una agudeza insospechada, heraclitea, de sentires trágicos y contradictorios. La historia nace de un alma inocente apresada entre barrotes, Antón Castán. Personaje condenado injustamente por un crimen que nunca cometió. En un intento por mitigar el tedio de la reclusión, decide embarcarse en una tarea, escribir un diario que retrate el obrar de sus compañeros de celda: Míster Alba, empirista, filósofo y viejo aventurero; Braulio, bígamo sentimental; David Fresno, estudiante y falsificador de cheques; y el Gordo Tudela, detective que aparece al final de la primera parte de la novela. Inmersos en el debatir filosófico y liberal de la cárcel, irrumpe una oleada de violencia en gran parte del país, situación que impregna el entorno penitenciario con abusos e injusticias. Aunado a la problemática anterior, emerge una figura oscura y arbitraria del bastión militar, Leloya. Cacique de sombríos procederes que asume la dirección del antro carcelario, desatando todo un cúmulo de violencia y abusos contra los prisioneros.

Desacatando las órdenes impuestas por el nuevo jefe, surge una revuelta liderada por Míster Alba y sus secuaces, motín de gran resonancia que conduce a Leloya a una mesa de negociación. Definidos los términos, entre los dos representantes antes mencionados, reaparece la silueta de Antón Castán para deshacer el acuerdo, pues en un santiamén secuestra al infausto director. Después de una y otra escaramuza, asesina de un golpe certero al tirano. Un garrotazo bastó para poner fin a su inocencia. Al poco tiempo, se restableció el orden en el claustro penitenciario y una nueva administración aupó hacia un trato digno y humanitario de su población. Finalmente, en el interior del penal, los compañeros de Antón deciden celebrar un juicio con el propósito de conocer un veredicto que dictamine si es o no culpable. Esto da lugar a una serie de disertaciones sobre dos de los principales tópicos de la novela;

justicia y libertad; temas con los que Zárate Moreno culmina su obra, no sin antes, dejar libre al protagonista, al escritor, al silbador de los muertos. La historia refiere, con suma brevedad, el relato del autor malagueño.

Se presume que *La cárcel* fue escrita por Jesús Zárate Moreno durante su periplo diplomático en Cuba, más allá del disonante trasegar por el territorio dominicano. Concebida a finales de la década de 1950 y culminada en 1960, esta obra se erige como el título inaugural de su trayectoria novelística, al tiempo que se constituye en un paradigma de su madurez literaria.⁸ El primer atisbo formal de la novela surge de un cuento perteneciente a la antología narrativa *El día de mi muerte* (1955), historia de titulación homónima que relata la experiencia de cuatro reos políticos privados de la libertad durante nueve semanas. Tiempo que el narrador describe como angustiante por las noticias poco o nada alentadoras que su hermana Teresa le informa. A pesar del infortunio, Noé Santisteban, uno de los prisioneros, planea una fallida fuga que termina con su muerte y la captura de los demás integrantes. Engañados con falsas promesas de libertad, son asesinados por un convoy de guardianes en inmediaciones de la ciudad, excepto el anónimo narrador, quien sobrevive fingiendo estar muerto en medio de un espejo de sangre. La anterior escena, sirve de proemio y antesala a

⁸ El escenario narrativo de la novela (*spatium*) se sitúa en la ciudad de Bogotá, Colombia. Así lo atestigua el siguiente fragmento de la obra: “—Me gustaría sacar la lotería para poder pagarle a mi abogado —dice Mister Alba. Los hombres de los cafés leen los periódicos, y a esto le dan la importancia de las grandes hazañas culturales. Leyendo el periódico se sienten ciudadanos de Atenas. Esta tendencia hacia la forma más cómoda del clasicismo y del humanismo es tan marcada que, por cierto, estos hombres de los cafés llaman a su pequeña ciudad la Atenas de los Andes. Se sienten felices de sentirse atenienses leyendo periódicos en los cafés. Desde la cárcel, nosotros contemplamos a lo lejos esta curiosa caricatura del genio griego. A propósito de Atenas y de los periódicos, el Honorable Gordo Tudela le pregunta a Mister Alba: —¿Había periódicos en Atenas?” (Zarate M., 2016, pp. 155-156). Los personajes describen irónicamente la urbe como “la Atenas de los Andes,” un título histórico asignado a la capital por su papel de centro intelectual, cultural y académico en Colombia y Sudamérica. Este epíteto exalta la tradición humanista y el énfasis en las artes, las letras y la educación que han caracterizado a la ciudad, comparándola con la Atenas de la Antigüedad, cuna del pensamiento clásico y filosófico de Europa.

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

la gran novela zarateana, ya que aborda, desde su esencia, una crítica mordaz al sistema judicial, a la opresión impuesta y a la lucha por la libertad. Los personajes, atrapados en esa tensión, parecen consumirse sin remedio en la encrucijada de la incertidumbre y la muerte, atenuantes que vertebran y se transforman una vez ingresan a la magna creación del autor malagueño.

El segundo indicio testimonial de la novela se origina de una obra de teatro titulada *Nuestra adorada cárcel* (s.f.), pieza dramática de tres actos revestidos por un decenar de voces pausadas y meditativas. El raciocinio espectral del antro pende de un cuarteto de reos imbuidos por nociones de justicia, libertad, hedonismo y reclusión.⁹ La historia mimetiza el argumento de *La cárcel*; el humor, la ironía, el drama y los efectos dionisiacos aran la esencia primitiva del relato. No obstante, la naturaleza de los personajes vira en concomitancia con su accionar. Antón Castán, el narrador de la obra, personifica a un individuo sereno, apolíneo y apacible. Mister Alba, raya entre la cordura y la locura, su cinismo filosófico yace en sutiles apologías en torno a su ser. David, Braulio y el Gordo, escenifican el sino de una existencia impulsada por actos externos. Por su parte, el director de prisión, Leloya, cunde en el espectral infierno de la tiranía. En relación con la sustancia primigenia (hipotexto), la narrativa propende hacia un ritmo trepidante y sencillo. El teatro versa en diálogos de corto recorrido, el lenguaje a usanza de la anterior creación es casual mas no intelectual, aunque por momentos, broten ráfagas de una elucubrada sabiduría. Finalmente, el excursus de la obra es una simetría sinóptica de la novela santandereana; *La cárcel*.

⁹ Publicada por primera vez en Zárate Moreno, J. (2017). *Piezas teatrales* (Biblioteca Santander, 4). Ediciones UIS-Fusáder. La obra se mantuvo como un mecanuscrito sin fecha de escritura en los archivos personales de Eduardo Zárate Rey, hijo de Jesús Zárate Moreno. En diversos ensayos y publicaciones periódicas, así como en el cuento *El día de mi muerte* (1955), el autor aludía recurrentemente a la expresión “Nuestra adorada cárcel”. Esta referencia metafórica facilita la elaboración de una cronología tentativa de la escritura de la obra teatral, aunque sin proporcionar una precisión cronológica exacta. Serrano Durán, J. (2023). *Revista de Santander*, (18), 272-335. Segunda Época, División de Publicaciones UIS.

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

Identificados los dos indicios testimoniales de la novela, surge toda una documentación de *La cárcel*. Historia a espacio medio entre la filosofía, la literatura, la utopía, la sátira y el teatro. Desde una perspectiva husserliana,¹⁰ cada uno de estos géneros se interpolan en capas fenomenológicas formadas por sedimentos de diversas *naturas*. No obstante, la obra descansa sobre una estructura *óntico-primigenia* en la que prevalece un elemento en particular: el teatro. Este numen literario no solo actúa como marco referencial, sino que también se convierte en el eje sobre el cual se articulan las demás capas fenoménicas. Bajo esta atmósfera, los sujetos se transforman en actores y, sin dejar de serlo, en espectadores y protagonistas de sus propias acciones. Así, la evanescencia de lo real se posibilita a través de un simulacro dentro de la obra denominado metateatro. Esta representación funciona como un espejo en constante deformación que refleja el *pathos* del individuo en el trasegar narrativo. De acuerdo con el postulado anterior, se observa un claro ejemplo en la historia cuando Antón Castán decide leer su diario en voz alta a sus compañeros de celda. David, uno de los presentes, insiste en que es un drama, mientras que Mister Alba no duda en afirmar que es una novela. Este diálogo escenifica la esencia del metateatro, dado que los personajes discuten la estructura y los elementos de la obra teatral dentro del contexto de la novela. A través de esta técnica, Zárate Moreno hace una crítica acérrima del sistema judicial y carcelario, al mismo tiempo que ofrece una mirada irónica y autoconsciente sobre la naturaleza del teatro en la literatura.

¹⁰ Husserl plantea que la experiencia consciente está compuesta por diferentes capas de significación y percepción, cada una sedimentada sobre la anterior. Aplicado a la literatura, esto implica que cada género literario, ya sea novela, ensayo, poesía, teatro, entre otros, contiene y se basa en capas de significado y experiencia que se han desarrollado y acumulado a lo largo del tiempo. Esta teoría se encuentra desarrollada en su obra *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913).

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

La cárcel, símbolo de la literatura santandereana, es una obra maestra y un clásico cuya fama rebasa las fronteras de su gestación. La maestría en la escritura es lo propio de una gran obra literaria, pero hay algo que excede esa dimensión textual en un clásico de la literatura; su capacidad para discernir de manera profunda y compleja las cuestiones ontológicas y filosóficas de la existencia humana. Aunado a ello, el contenido y la forma de la novela reflejan un diseño estructural que amplifica esta exploración. La obra se divide armoniosamente en tres partes: *La rata* (21 capítulos), *Garrote* (5 capítulos) y *El proceso* (13 capítulos). Cabe recordar, que cada entrada del diario la precede un epígrafe de orden intertextual. Kafka, Papini, Chesterton, Borges, Sartre, Hemingway, Lawrence, Dostoievski, entre otros, son algunos de los nombres que danzan en el iniciático camino de la lectura. Elementos paratextuales de insigne valor que se abren ante la acción del diálogo. Ahora bien, ¿qué función cumple este artefacto lingüístico dentro del relato? El diálogo en la novela posibilita el encuentro entre los personajes y se erige como un espacio de libertad y construcción; permite el conocimiento y el reconocimiento de sí mismo y del otro. Por todo lo anterior, el acto comunicativo se convierte en una oportunidad para abordar y comprender realidades íntimas y acuciantes de cuatro presidiarios en constante meditación. En este sentido, el diálogo, no solo genera un saber, sino que transforma al sujeto narrativo; lo acerca a una realidad desconocida de sí y del otro. En palabras del filósofo alemán George Gadamer:

El diálogo es humano y humaniza. La conversación deja una huella en nosotros. Lo que hace que algo sea una conversación no es el hecho de habernos enseñado algo nuevo, sino que hayamos encontrado en el otro algo que no habíamos encontrado aún en nuestra experiencia del mundo (2006, p. 206).

Dialogar es descubrir y descubrirse en el concepto, es abrir en el lenguaje la posibilidad como naturaleza misma de la verdad; es articular el mundo individual en el

mundo común. En él los personajes de *La cárcel* sienten, silencian, los vemos asombrarse, ilusionarse, divagar, recordar, discutir, reñir, filosofar, cavilar, casi respirar a través de ese inmenso espacio tétrico de la mazmorra intelectual.

1.3 Un diálogo infinito: Nietzsche y Zárate

La universalidad literaria de *La cárcel*, el núcleo direccional de su veta narrativa y la habilidad de desenvolvimiento sicólogo de la historia, hacen parte de una crítica incisiva al sistema penitenciario.¹¹ El accionar judicial subyuga a los personajes en constantes confrontaciones, los condena en un entorno conflictivo y tensionante, pugna que actúa como catalizador en la evolución y transformación de los reos a lo largo del relato. Este fenómeno es materia de la presente investigación a partir de dos fuerzas antagonistas; lo apolíneo y lo dionisiaco, deidades del arsenal nietzscheano que conducen al individuo a un estado de progreso re-significativo; el superhombre.¹² Ahora bien, ¿cómo actúan estos tres elementos en la novela de Jesús Zárate Moreno?

La primera sustancia óptica es Antón Castán. Él representa el instinto apolíneo; paradigma racional, sinfónico, *principio de individuación* entre el orden y la existencia. En

¹¹ Los centros penitenciarios del siglo XX eran espacios de hedor, violencia, hacinamiento, corrupción y abandono estatal. En estos aciagos lugares la rehabilitación era una utopía y el castigo, la única realidad. A este panorama se suma el periodo de conflicto denominado por la historia reciente como La Violencia (1948 – 1958). Decenio caracterizado por fuertes enfrentamientos políticos y sociales que dejaron una huella profunda en la estructura y el tejido social del todo un país. Durante este periplo, las cárceles no solo alojaban a los delincuentes comunes, sino también a presos políticos, principalmente los afectados por contiendas bipartidistas entre liberales y conservadores. Este contexto exacerbó aún más las deplorables condiciones de los centros carcelarios, que de inmediato se convirtieron en espacios oscuros derivados de una nación golpeada y escindida. En lugar de actuar como mecanismos de reconciliación y justicia, las cárceles consolidaron el resentimiento y la exclusión de un sistema agonizante social y políticamente. Actos que claramente definieron el devenir histórico de toda una nación. Para mayor información, consulte Pizarro Leongómez E. (2004). *Una democracia asediada: Balance y perspectivas del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Norma.

¹² Teorética mitológica y filosófica del pensador alemán Friedrich Nietzsche. Los dos primeros instintos (apolíneo y dionisiaco), presentes en la obra *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, fusionan sus espíritus para dar como resultado el todo poderoso superhombre (*Übermensch*), estado de superación individual del sujeto que trasciende las limitaciones tradicionales. Las etapas son: pasivo (apolíneo), activo (dionisiaco) y trasformador (superhombre). El último eslabón conduce al ente humano a la evolución de sí y del mundo.

él subyace un ímpetu de armonía decantada hacia la verdad, valor intrínseco inclinado en los primeros momentos de la obra. No obstante, brotan de su ente, escenas de desesperación, de arraigo dionisiaco, de tribulación asesina. El dios del vino late en sus emociones, en su sangre, embriaga su ser, irrumpe en su semblanza racional cuando lo arrastra al fatídico acto de matar al monstruo que robó su libertad y su inocencia. Dualidad inherente en la voz narrativa de la obra. En contraste a la entidad anterior, se catapultan dos personajes pertenecientes al *pandemónium* del dios asiático, Mister Alba y David Fresno, individuos de actos y comportamientos desenfrenados hacia las normas establecidas. Duetto simbiótico que simbolizan la pasión y el descontrol, aspectos propios del mundo dionisiaco, que Nietzsche identifica como portadores del entendimiento en el arte y la existencia humana. Mister Alba, con su ingenio y espíritu aventurero, y David Fresno, con su vida bohemia y caótica, representan la ruptura con la racionalidad apolínea y la entrega al éxtasis báquico.

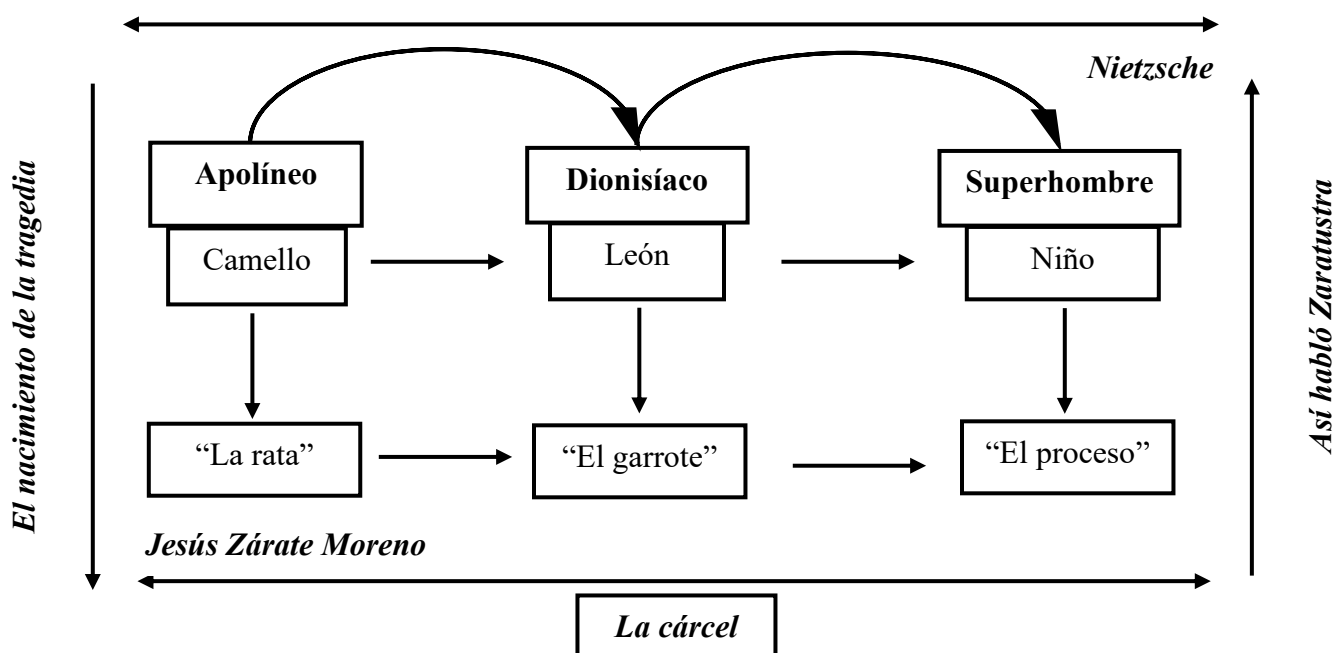
En concomitancia con lo anterior, devienen otras dos figuras atrapadas por la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, Braulio y el director Leloya. El primero, a través de sus complejas relaciones, oscila entre la racionalidad y el caos, mostrando la coexistencia y eventual colisión de estas fuerzas. El segundo, es decir, Leloya, pende entre la autoridad y el orden. Exhibe una crueldad sádica que desvela su lado dionisiaco. Este personaje ilustra una oposición intrínseca en su carácter, pues da muestra de cómo el poder y la represión pueden derivar en un desenfreno destructivo. Dilucidados los dos primeros estados instintivos, damos paso al superhombre, espíritu auténtico y último bastión del fabular nietzscheano.

En el espectro carcelario, los personajes experimentan una evolución pasiva (apolíneo), activa (dionisiaco) y transformativa que los conduce al magno concepto del superhombre nietzscheano. Tres son las etapas (tropos metafóricos) del verdadero espíritu en la obra cumbre del filósofo nihilista *per se* titulada *Así habló Zaratustra*; el camello, el león

y el niño.¹³ En el primer estado, los presidiarios soportan el sufrimiento y las injusticias del sistema. En el segundo, los sujetos marginados se rebelan y rugen contra la opresión e imposición del centro carcelario, y en el tercero, germina una voluntad de poder, capaz de crear nuevos valores y actuar sin ataduras. Metafóricamente, el niño representa la experiencia creativa, risueña y acumulada en el existir del hombre. A continuación, se diagrama [todo] el teorema nietzscheano en la obra:

Figura 1

Transformaciones nietzscheanas en la novela de Zárate Moreno



Nota. El esquema relaciona los conceptos nietzscheanos de lo apolíneo y lo dionisiaco con las tres etapas del espíritu en *Así habló Zaratustra* –conjunción y nexos constitutivo con la gran obra de Jesús Zárate Moreno–.

En consecuencia, *La cárcel* es una manifestación filosófico-literaria entre lo apolíneo y lo dionisiaco que transforma y conduce a los personajes de la obra al estado del superhombre

¹³ El camello, el león y el niño representan el estado evolutivo y el nivel de consciencia que atraviesa un individuo a lo largo de su vida.

nietzscheano; instinto moral de superación y espíritu transgresor de los valores tradicionales. Este constructo tripartita, no sólo ofrece una crítica asidua al sistema penitenciario, sino que también proporciona una reflexión filosófica sobre la capacidad humana de resistir y trascender en circunstancias extremas, propedéutica que se explicará con mayor detenimiento en el devenir de la presente investigación.

2. Pregunta de investigación

¿Cómo se manifiesta la propuesta filosófico-nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco en la novela *La cárcel*, de Jesús Zárate Moreno y en qué medida esta obra proyecta la figura del superhombre como respuesta crítica y transgresora a la decadencia de los valores tradicionales y morales de la existencia humana?

2.1 Justificación

¿Por qué Friedrich Nietzsche? ¿Por qué no elegir a otro autor o filósofo para documentar la obra de Zárate Moreno? ¿Qué elementos filosóficos y literarios justifican su elección y apertura como marco interpretativo y teórico? ¿Por qué pensadores como Schopenhauer, Foucault, Jean Paul Sartre o Hegel no hacen parte de esta selección? ¿Qué tipo de elección supone esta investigación? La respuesta no se reduce explícitamente a escoger un pensador con el cual pudiéramos decir algo que ya teníamos en mente y que nos inquietaba, y así construir un diálogo académico en torno a una premisa. No; se trata de otro asunto: de una serie de dudas cartesianas, preguntas y experiencias académicas que surgieron leyendo a este autor en particular. Y no sólo en su lectura, sino en su metafórica interpretación, en nuestra obsesión por ciertos problemas que aparecen en diversos lugares de su obra. Se podría decir que este trabajo es el resultado de esa obsesión, de ese no poder

“liberarse” de una voz que nos inquietó y que sigue irrumpiendo nuestro ser constantemente. Son esas voces, son esos ecos meditabundos de Nietzsche y, de ningún otro, los que asedian y atormentan nuestra alma para sumergirnos en la gran novela santandereana.

Ahora bien, ¿por qué es necesaria la filosofía decimonónica de Friedrich Nietzsche para entender el cosmos literario de Jesús Zárate Moreno? Para responder a este interrogante hay que analizar, en primer lugar, cómo se interpreta el pensamiento nietzscheano en la obra. Y, en segundo lugar, ilustrar cómo el escritor santandereano presenta una episteme de orden filosófico en sus creaciones, especialmente en la novela *La cárcel*. Pues bien, leer la obra de Zárate Moreno, desde una perspectiva nietzscheana, solo es posible si se conocen los tópicos principales de tan sonora filosofía, entre los que destacan: las nociones de lo apolíneo y de lo dionisiaco, la voluntad de poder, el eterno retorno y, por supuesto, el superhombre. Así mismo, deambulan por este mundillo conceptos de atirantado fragor académico como el nihilismo y la muerte de Dios, entre otros postulados. Una vez se interioriza la conceptualización nietzscheana, surge toda una relación indisoluble entre la narrativa del autor malagueño y la ontología del filólogo de Röcken.

El universo literario de Jesús Zárate Moreno erra por los abismos nietzscheanos de *El nacimiento de la tragedia*, pues allí lo apolíneo y lo dionisiaco emergen como dos fuerzas primordiales en perpetua tensión. En *La cárcel*, esta dialéctica se manifiesta con desgarradora lucidez: el orden institucional, bajo la máscara de racionalidad apolínea, oculta una violencia constitutiva, mientras que los estallidos de rebelión materializan el impulso dionisiaco irruptor de la existencia humana en el antro carcelario. Entre estos dos polos surge la sombra heroica de Zaratustra; el superhombre: no como respuesta, sino como interrogante que desafía la moral establecida dentro de los márgenes del sistema. En esta tónica, el cosmos

narrativo nietzscheano transforma la filosofía en una experiencia concreta, donde los conceptos abandonan la abstracción para volverse gestos, heridas y cadenas de cuatro reos en un infinito dialogar novelesco.

En definitiva, la elección de Nietzsche como marco interpretativo para la obra de Zárate Moreno no es casual: responde a una afinidad electiva entre la ontología trágica del filósofo alemán y la narrativa significativa del autor santandereano. Como señala Georges Bataille en su obra *Sobre Nietzsche* (1972), el pensamiento nietzscheano “no es un sistema, sino una provocación que exige ser vivida” (p. 177). Y es precisamente esta cualidad magnánima la que repercute en la prosa de Zárate Moreno, pues los conceptos allí presentes adquieren formas en cuerpos sufrientes y en instituciones que subliman la crueldad. *La cárcel*, como metáfora del mundo y del existir, deviene de un espacio donde lo apolíneo (la ley, el orden) y lo dionisiaco (el caos, la rebelión) libran una batalla eterna, tal como Nietzsche la vislumbró en *El nacimiento de la tragedia* (1872). Esta elección teórica, lejos de ser un mero ejercicio hermenéutico, acusa una condición trágica compartida; la de un filosofar que, como apuntó G. Deleuze en su libro *Nietzsche* (2000), no solo explica el mundo, sino que lo habita con la misma intensidad con que los personajes de Zárate Moreno lo padecieron en su celda. A manera de colofón, este enfoque académico enriquece la interpretación de *La cárcel*, del mismo modo que contribuye al campo de los estudios literarios y filosóficos en Colombia, al establecer conexiones significativas entre la filosofía de Nietzsche y la literatura del recordado autor malagueño.

Finalmente, triste y paupérrimo es el panorama crítico de los estudios filosófico-literarios en Colombia, pues año tras año se sigue ignorando el potencial filosófico de nuestras narrativas, asimismo, se ha desoído por decenios la figura trascendental de Jesús

Zárate Moreno. En palabras del otrora investigador y crítico santandereano Mario Palencia Silva:

La atención de la crítica hacia con Zárate Moreno es muy pobre y se espera su respuesta para la gloria y memoria del departamento y del país. Una reedición crítica de su trabajo periodístico, literario y dramático mostraría el talento y el valor de este malagueño que merece ocupar un destacado sitio en nuestra historia de la literatura (Orrego, 2002, p. 2).

Contrario al insoslayable panorama, emerge este trabajo de investigación que irrumpe, con asidua nimiedad, el paupérrimo estado de la crítica literaria departamental, al explicitar cómo el pensamiento nietzscheano ilumina la obra del escritor malagueño de forma original, estableciendo un diálogo inédito, purísimo y “sagrado” entre filosofía (en su más alto nombre) y literatura nacional.

2.2 Objetivo general

Analizar la interacción filosófico-nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco en la novela *La cárcel*, del escritor santandereano Jesús Zárate Moreno, con el fin de observar cómo dichos instintos definen el superhombre dentro del constructo narrativo de la obra.

2.3 Objetivos específicos

Identificar los instintos nietzscheanos de lo apolíneo y lo dionisiaco en la obra *La cárcel*, de Zárate Moreno, a partir de su narrativa, los diálogos y las acciones de los personajes.

Explicar la tensión apolo-dionisiaca como germen y constructo del superhombre nietzscheano dentro de la novela del escritor santandereano.

Relacionar el concepto del superhombre nietzscheano con las dinámicas de poder, justicia, resistencia y libertad presentes en la narrativa de la obra *La cárcel*.

Comparar la propuesta filosófico-epistémica de Nietzsche con la producción literaria de Jesús Zárate Moreno en aras de establecer similitudes y diferencias entre las obras del libre pensador germano y del ecléctico autor santandereano.

2.4 Orden, estructura y presentación del informe de investigación

Este trabajo estará dividido en cinco capítulos fundamentales, cada uno integrado por diferentes apartados en función de un orden que apoye la exploración del episodio y organice la exposición de cada categoría estudiada. El primer capítulo está centrado en aspectos formales de la tesis; introducción, justificación, objetivos, metodología, antecedentes y bases teóricas del tejido de la investigación. El segundo presenta, con suma idoneidad, la figura del rubicundo Apolo (Febo) como eje instintivo y primario de los personajes de la gran obra zarateana. En este acápite se tendrá en cuenta la enigmática y misteriosa silueta del dios panhelénico de la profecía.

El capítulo tercero comprende un acercamiento a la naturaleza ensordecadora del dios de las festividades báquicas (Dioniso), esencia divina, orgiástica y disolutiva impregnada en el accionar de los personajes principales de *La cárcel*: Antón Castán, Míster Alba, David Fresno, Braulio Coral y, en última instancia, el Gordo Tudela. Grupo prendado por una atmósfera carcelaria atiborrada de interminables simposios intelectuales de inmenso valor y de viejas urdimbres socráticas. Son esencia y *sophós* de la tragedia nietzscheana, vorágine que surca los abismos infernales para nutrirse del conflicto entre razón e instinto.

El capítulo cuarto estará centrado en la grandiosa figura del superhombre nietzscheano; último bastión espiritual del profeta Zaratustra. En él se representa la sustancia óptica de Antón de Castán como *máximo* exponente de la teoría filosófica. Tres son las etapas evolutivas por las que transitará el tan mentado personaje de la obra (a parte de la apolínea y la dionisiaca) el camello, el león y el niño, tríptico que lo conducirá al estado evolutivo y superior del hombre en la Tierra.

El último capítulo estará destinado a la inefable conclusión. Finalmente, la investigación deja en pie la discusión de la novela estudiada para que el público lector pueda profundizarla, en la medida de sus posibilidades e intereses, en un futuro no muy lejano.

3. Marco teórico

3.1 Antecedentes

La empresa es equidistante y por momentos exigua; poco o nada se conoce del cosmos referencial de Jesús Zárate Moreno. Las razones del expugnable silencio pasan por un angustioso desconocimiento del autor. No obstante, de la infinita mudez, se ha originado uno que otro espasmo de enorme valía; tesis, artículos, biografías y ensayos, todos presentes en el último decenio del siglo XXI, aúpan por la consagración y reconocimiento del provinciano más universal de Santander. A la sazón del estado irruptor de la obra y del autor, se reseña su recorrido teórico.

Entre los trabajos más destacados se erige el artículo de Frank Orduz Rodríguez titulado “La expansión de la celda: experiencia estética en la novela *La cárcel*, de Jesús Zárate Moreno” (2019). El texto examina con pesquisa y detalle la construcción literaria de la obra a partir de la imaginación y la sensibilidad diarística de Antón Castán. Entre los ejes

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

teóricos de la investigación sobresale Kant, Mukafovský y Jauss; el primero, aporta la base filosófica sobre la sensibilidad y la imaginación; el segundo, introduce la idea de la función estética como *des-automatización* de la realidad y, por último, Jauss enfatiza el papel liberador de la experiencia estética. Juntos permiten una comprensión profunda de cómo la novela de Zárate Moreno explora la subjetividad humana y las posibilidades de la creación artística en contextos de máxima opresión. Asimismo, el autor argumenta que la sensibilidad y la imaginación creativa de Antón Castán le ayudan a trascender las limitaciones físicas del entorno para adentrarse en lo significativo y lo estético de la existencia humana.

Paralelo al primer esbozo, Orduz Rodríguez profundiza en la elección del diario como artefacto de comunicación estética y liberal de un espacio abarrotado por la podredumbre. Esta experiencia dialéctica y erudita no solo es una forma de conocimiento, sino también una manera de reafirmar la identidad del sujeto *des-entonador* de las convenciones literarias y sociales. Finalmente, el artículo explora la presencia del absurdo en la novela, a través del filósofo francés Gilles Deleuze quien, en su obra *Lógica del sentido*, define el absurdo como aquello que no tiene significado claro y que no puede ser clasificado como verdadero o falso, postulado que se manifiesta en *La cárcel*, donde la libertad y el encierro coexisten de manera paradójica. La prisión, en lugar de ser un lugar de castigo, se convierte en un espacio de libertad interior para los personajes, quienes a través de la imaginación y la reflexión logran trascender las limitaciones físicas de su entorno.

El escrutinio teórico continúa su recorrido para situarse en la obra *Las representaciones del intelectual* (2014) del ensayista y crítico literario Diego Higuera Castillo. El estudio analiza, con suma rigurosidad, la figura del intelectual en la novela *La*

cárcel a partir de tres estadios presentes en el personaje nuclear de la historia, Antón Castán: –el intelectual reflexivo/pasivo, el activo/dinámico y el pasivo/decaído–.

En el primer estadio (reflexivo/pasivo) Antón Castán es un ente aislado en su torre de marfil, dedicado exclusivamente a meditar sobre la justicia y la libertad. Es la efigie del intelectual clásico, muy cercano a la concepción teórica de Julien Benda; un hombre inmerso en la contemplación, pero alejado de la acción directa o activa. Su preocupación por la humanidad es analítica y profunda, pero sin un compromiso concreto hacia sus semejantes, lo que devela una postura pasiva frente al comportamiento social.

En el segundo estadio (intelectual activo/dinámico) el personaje Antón Castán decide abandonar el entorno pasivo y su aislamiento para unirse al motín carcelario en contra de la tiranía carcelaria, es decir, adopta un rol gramsciano del intelectual orgánico, al inmiscuirse en la insurrección carcelaria. Asimismo, se alinea a la idea de Edward Said sobre la figura del intelectual como portavoz de los sujetos oprimidos. Sin embargo, su transformación en juez y verdugo de Leloya plantea una especie de paradoja, ¿puede el intelectual, en su lucha por la justicia, emplear la violencia sin perder su esencia crítica? La novela sugiere que, al asumir el poder, el intelectual reproduce las mismas estructuras que denuncia, como bien lo señala Thomas Molnar en su libro *La decadencia del intelectual* (1972).

En el tercer estadio (intelectual pasivo/decaído) el diarista y narrador Antón Castán desencantado se repliega en sí mismo ante la imposibilidad de conciliar sus ideales con un mundo absurdo, corrupto y a su vez violento. D. Higuera recurre a Thomas Molnar para argumentar que el fracaso del intelectual reside en su utopismo, al ignorar la naturaleza imperfecta del ser humano. En este sentido, *La cárcel* es un testimonio de tensiones irresolutas entre la ética, la acción y el desencanto existencial del intelectual.

Finalmente, el estudio proclama, a grandes voces, el olvido crítico de Jesús Zárate Moreno en Colombia, atribuido a dinámicas de orden centralista que marginan las narrativas regionales. Esta omisión revela un enorme problema canónico: la exclusión de autores que, como Zárate Moreno, desafían las poéticas literarias tradicionales.

El segundo artículo deviene de una investigación sincrónica entre el teatro y la obra zarateana, dualidad simbiótica titulada “El metateatro en *La cárcel* de Jesús Zárate Moreno: un proceso a la justicia” (2017). Los autores, Yésica Andrea Nieto Lascarro y Frank Orduz Rodríguez, parten de la sutileza teórica de Catherine Larson, Óscar Rivera - Rodas y Priscilla Meléndez para documentar la esencia de la novela dentro del recurso narrativo del metateatro.

El estudio emana de una premisa específica: *La cárcel* es una fusión de elementos narrativos y teatrales, específicamente, el capítulo titulado *El proceso*. Allí, al son del aparato justiciero, los reclusos crean un juicio ficticio para juzgarse y juzgar a la justicia misma. Ahora bien, esta escena metateatral vindica la realidad que padece el sistema judicial, donde el sujeto inocente es condenado y los culpables quedan impunes de todo ordenamiento. Los autores concluyen que el metateatro es un recurso narrativo innovador, una herramienta política que se emplea para denunciar el sistema judicial. Bajo esta idea, la novela, por medio de su ironía y estructura dual, desafía e invita al lector a reflexionar acerca de la naturaleza arbitraria de la ley y el poder. En definitiva, el estudio pondera la vigencia de la crítica social a partir de artefactos literarios.

En el contexto santandereano, se registra un detallado estudio del antropólogo Juan Carlos Orrego Arismendi para la separata *Dominical de Vanguardia Liberal*, titulado: “Jesús Zárate Moreno: santandereano, hispánico y universal” (2002). En él se presenta un análisis

exhaustivo de la vida y obra del autor malagueño, notablemente influenciado por la pluma de Azorín, Pío Baroja, Unamuno, Dostoievski y Kafka. En la misma línea, destaca su estilo depurado y melancólico de viejas urdimbres rurales y urbanas.

Paralelo al párrafo anterior, Orrego describe con agudeza y denuedo la naturaleza de las novelas *El cartero* y *La cárcel*, creaciones de corte existencial, metafísico, psicológico y absurdo. En conjunción, con un marcado acento intertextual e innovador en cuanto a técnicas se refiere. La separata también subraya la importancia del periodismo en la carrera de Zárate Moreno, particularmente en su columna de opinión denominada *Pabellón de reposo*, donde aró bajo el seudónimo de “Zalacáin” un estilo sereno, reflexivo y cosmopolita. Cabe recordar que, a pesar del reconocimiento internacional, dice Orrego, la crítica literaria en Colombia es escasa para el tan laureado escritor. En definitiva, Jesús Zárate Moreno surge del magazín dominical como una figura literaria y a su vez multifacética cuya obra trasciende lo regional para aposentarse en preocupaciones de orden universal.

Dentro del mismo contorno santandereano, se sitúa el ensayo biográfico “El hombre que no conocimos” (2016), del historiador y crítico bumangués Juandiego Serrano Durán. Allí se ofrece un análisis biográfico de corte minucioso y detallado del autor y diplomático Jesús Zárate Moreno. Serrano vertebró el texto en tres partes: la vida del hombre, la escritura y el sentido de su vida y la pervivencia del sujeto hecho escritor. A partir de una investigación pormenorizada, que incluye documentos personales y testimonios familiares, el ensayista reconstruye la trayectoria de Zárate, desde su infancia en el municipio de Málaga hasta su consolidación como diplomático y escritor. Ahora bien, el acápite no solo rescata su esencia creativa y mortal, también la contextualiza en las corrientes literarias y políticas de su tiempo.

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

Análogamente, prepondera su contribución al realismo crítico y su habilidad para retratar la complejidad humana con ciertas dosis de humor y profundidad.

Así mismo, Serrano Durán explora la universalidad de la novela *La cárcel* a través de tópicos tan cruciales como la justicia, la identidad y la libertad. El estudio también destaca el impacto *post mortem* del ya mentado autor santandereano con el grandioso Premio Planeta en el año de 1972, gracias al impertérrito esfuerzo de sus familiares, en especial el de Alicia Rey, su esposa. En conclusión, el capítulo rememora la dimensión regional de Zárate con la historia cultural de Santander. Serrano, con sorna solidez, no escatima en conectar la obra con las raíces de su departamento y de su tierra natal. En conjunto, el ensayo es un efusivo homenaje al autor más insigne de nuestras letras departamentales.

El autor del escrito biográfico reaparece una vez más con un ensayo titulado “Historia de la transmisión textual de *La cárcel*, una aproximación a la edición crítica de la obra de Jesús Zárate Moreno” (2023). El argumento central versa en tres fases metodológicas: examinación de las fuentes, cotejo y análisis de variantes y fijación textual. En un primer momento, el investigador reconstruye paso a paso y, con rigurosidad, la evolución de la novela, desde los palimpsestos empolvados hasta las intervenciones familiares y editoriales. En un segundo momento, Serrano Durán teje la relación de la novela *La cárcel* con otras piezas literarias, en este caso, con la obra dramática titulada *Nuestra adorada cárcel* (s.f.), considerada como un hipotexto que pivotea entre el lenguaje y el argumento, una historia de simetría literaria. Para concluir, enfatiza en la restauración textual como un acto hermeneúutico que trasciende lo técnico para adentrarse en lo ético y lo identitario.

Una vez más, del departamento de Santander, emerge un trabajo de grado titulado “Literatura de síntesis: una lectura transversal de la novela *La cárcel* de Jesús Zárate

Moreno,” de Lunay Estela Figueroa. Este estudio se ciñe a un análisis exhaustivo de la obra a partir de su carácter híbrido (diario, poema, ensayo y crónica, etc.) que dificulta su clasificación frente a un género narrativo. Aunado a lo anterior, la labor investigativa retoma conceptos de gran valía como lo son la libertad, la justicia y la cárcel, así como la intertextualidad y la polifonía presentes el trazado de la novela.

Desde una perspectiva académica, el estudio ofrece un asiduo manejo de herramientas críticas y teóricas que enriquecen el universo de la obra (narratológicas, intertextuales, actanciales y sociocríticas). Además, la tesis no solo rescata la figura de un autor poco conocido en el ámbito literario, sino que también brinda una lectura innovadora de la novela a través del contexto narrativo latinoamericano del siglo XX. *Grosso modo*, el análisis dignifica y aporta una valiosa contribución al conjunto literario de origen santandereano.

Especial atención merece también en este marco teórico el crítico y comentarista estadounidense James Alstrum, prologuista de una antología de cuentos titulada *No todo es así* (1948), del autor malagueño Jesús Zárate Moreno. El teórico americano sitúa, en primera instancia, a Zárate dentro del contexto literario colombiano, de viejas raigambres costumbristas. En segunda instancia, da cuenta del estilo sobrio y directo del escritor santandereano, alejado del realismo mágico, pero profundamente conectado con un realismo complejo que retrata la vida rural y los conflictos sociales, especialmente, direccionados a la violencia colombiana.

Adicionalmente, J. Alstrum resalta y pondera la maestría técnica de Zárate Moreno con el cuento, comparándolo con autores de talla mundial como Azorín, Pío Baroja y Hemingway. Asimismo, destaca su capacidad para crear suspenso e ironía. Dos de los cuentos seleccionados por el biógrafo estadounidense “La bella leprosa” y “Dios” aducen a

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

temas de orden universal como lo son el sufrimiento humano y los designios divinos, siempre con un trasfondo local que los dota de originalidad. El autor también ofrece una pintoresca biografía de la vida y obra del consagrado escritor y lector santandereano.

El escritor y crítico capitalino Germán Arciniegas también es merecedor de un lugar en este cuadro teórico, con su reseña “Gatopardo a la colombiana”, que aparece como prólogo en la reedición de cuentos editado por el Instituto Colombiano de Cultura: *No todo es así* (1982) e incorporado años más tarde como introducción a la edición de Villegas Editores. El prologuista destaca la fineza y la elegancia estilística de Zárate Moreno, quien al igual que G. Lampedusa con su obra *El Gatopardo*, funden en un lenguaje diáfano, impecable y libre de vulgarismos, todo un mundo marginal y conflictivo. Igualmente, el autor no dudó en tildar la novela como una de las mejores en la lengua castellana, en la que cuatro prisioneros desmontan toda una comedia humana a su antojo y libre albedrío. Así lo documenta el reseñado escritor:

Zárate desmenuza todo como si hablara entre los aristócratas de un club, usando de un castellano sin argot y sin mancilla. Nada queda en pie: ni la política, ni el Estado, ni la reforma agraria, ni las manifestaciones de estudiantes, ni las damas de la beneficencia, ni el ejército, ni la Iglesia, ni –esto sobra decirlo– la justicia (2003, p. 12).

El lenguaje pulcro y elegante, propio del entorno aristocrático, reverbera en un espacio lúgubre y dionisiaco, facto de todo tipo de fechorías y contiendas. Es un arma de doble filo, elocuente en su forma, pero incisivo en su fondo. Tan sacro – santo es el lenguaje que hay lugar para la poesía, como cuando dice: “Una gota de luz se cuela por la ventana y se deslía en la negrura de la celda”, imágenes cercanas al gran poeta y cuentista

estadounidense Edgar Allan Poe. Pero de inmediato Arciniegas se deshace de ello y reconoce que en realidad la obra se dirige por otras vetas narrativas “la cuestión es la libertad, la justicia, el juicio implacable que no hacen los administradores oficiales de la ley, sino los mismos presidiarios” (2003, p. 14). Por último, la reseña apremia un acto de violencia simbólica que cuestiona los límites de la justicia y la libertad.

Finalmente, con uno u otro atisbo, aparecen autores que dejaron huella en el marco teórico en la obra de Jesús Zárate Moreno. Entre estos destaca la figura de Mario Palencia Silva, Luis Álvaro Mejía Argüello, Orlando Serrano Giraldo, Carlos Mauricio Serrano, Eduardo García Aguilar, Jesús Antonio Álvarez, entre otros.¹⁴ Escritores de consumada pluma que heredaron, al bienaventurado lector, un pequeño acervo de la vida y obra del emblemático *hacedor* de la prosa santandereana.

Es de suprema importancia comentar que cada una de las diversa producciones nombradas; artículos, ensayos, tesis, libros, reseñas, etc., coadyubaron con el proyecto investigativo de principio a fin, pues hizo posible unir en una eterna alianza a dos grandes: Nietzsche y Zárate Moreno. Paralelamente, se aclara que las pesquisas en repositorios digitales y bibliotecas no condujo a un encuentro de corte teórico entre estos dos titanes. En este sentido, el presente trabajo filosófico-literario es, hasta el momento, un abordaje inédito para el cosmos académico regional y nacional.

¹⁴ Mario Palencia Silva con su obra *El Arte de Gorriar* (2000); Luis Álvaro Mejía Argüello y Orlando Serrano Giraldo, con su análisis crítico en “Los caminos de La cárcel”, “Los artificios del cartero”, “La audacia del relato breve” y “El viento en el rostro” (2016); Carlos Mauricio Serrano en: “Jesús Zárate Moreno, entre los mejores del siglo” (2003); Eduardo García Aguilar en “Las mil y una vida narrativas de Zárate Moreno. Un perro que aúlla en la noche” (2008) y, Jesús Antonio Álvarez, con su ensayo “Jesús Zárate: padre, escritor y aventurero” (2016).

3.2 Bases teóricas (filosófico – mitológicas)

Las bases teóricas de la presente investigación de orden filosófico-literario se dividen en tres subtítulos. Estos refieren a cada uno de los conceptos fundamentados mediante los cuales se abordará el contenido de la novela *La cárcel* (2016). Los conceptos son: lo apolíneo, lo dionisiaco y el superhombre. En primera instancia, se prepondera el instinto *apolíneo* como principio ordenador que estructura la violencia institucional. En segunda instancia, figura el estado *dionisiaco* en su dimensión potencial y transgresora que prorrumpe en actos de rebelión y caos; y, finalmente, aparece el superhombre como ente problemático que cuestiona los valores establecidos desde los márgenes del sistema penitenciario. Documentando a Nietzsche “Necesitamos la crítica de los valores morales, el valor de poner en duda todo lo que hasta ahora se ha dado por bueno” (2002, p. 148). Perspectiva que permite leer la obra literaria de Jesús Zárate desde un espacio donde se cuestionan los cimientos ónticos de lo humano.

3.2.1 *Apolíneo*

Lo apolíneo es el instinto de lo figurativo y lo ordenado; paradigma de la claridad, la razón, la forma, la armonía y la luz. Apolo es la deidad de las representaciones oníricas. Él es el resplandeciente de modo radical, en su más profunda raíz es el dios del sol que se manifiesta en su máximo fulgor. La “belleza” es su elemento, su *spremuta*.

A él le corresponde la eterna juventud. Pero también la bella apariencia del mundo de los sueños es su reino. La suprema verdad de sus estados, su perfección frente a la fragmentaria inteligibilidad de la realidad cotidiana, hacen de él el dios del vaticinios, pero también ciertamente un dios del arte (Nietzsche, 2004, pp. 120-121).

El anterior apartado es muy explícito con respecto a la orientación que establece Nietzsche en relación con el arte y la existencia humana del dios délfico (símbolo de la eterna juventud, la belleza onírica y la perfección artística). Esta exposición sobre la naturaleza del espíritu apolíneo lleva a interpretar que el esfuerzo de este instinto en el quehacer de la existencia corresponde a un mirar que *des-oculta* e ilumina la realidad para posteriormente embellecerla o acicalarla. En esta misma línea, Nietzsche describe el lozano dios como soberano del mundo de los sueños, donde impera una suprema verdad. Esta visión resalta dos dimensiones clave de lo apolíneo; su capacidad para crear un cúmulo de apariencias sublimes y su vínculo con el arte y la profecía. La otra definición nietzscheana del dios de la lira se aposenta en su primigenia obra *El nacimiento de la tragedia*:

Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. Él, que es, según su raíz, «el Resplandeciente», la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliadores, todo eso es a la vez el analogon simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida. Pero esa delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, ya que, en caso contrario, la apariencia nos engañaría presentándose como burda realidad, no es lícito que falte tampoco en la imagen de Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que ser «solar», en conformidad con su origen; aun cuando esté

encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia (Nietzsche, 2022, p. 29).

El párrafo constituye una exégesis profunda de la figura de Apolo como deidad que recrea principios estéticos, epistemológicos y ontológicos. Febo personifica la *bella apariencia* (*Schein*), es decir, un mundo onírico y ordenado donde la fantasía impone una perfección formal que contrasta con la realidad caótica y fragmentaria. En el mismo sentido, Nietzsche subraya que la capacidad apolínea de creación artística –vinculada al sueño y a la visión profética– no solo redime la existencia humana al dotarla de sentido, sino que también establece un límite metafísico: la imagen artística debe evitar el exceso patológico que la confundiría con la realidad cruda, preservando así una *mesura* que define lo apolíneo. En términos generales, “Apolo simboliza el impulso modelador, es el dios de la claridad, de la luz, de la medida, de la forma y de la bella disposición” (Fink, 2019, p. 20).

3.2.2 *Dionisiaco*

¿Qué es lo dionisiaco? “¿Qué fuerza demoníaca es esa, que se permite la osadía de derramar por el polvo esa bebida mágica? ¿Qué semidiós es este? «¡Ay! ¡Ay! Tú lo has destruido, el mundo bello, con puño poderoso; ¡ese mundo se derrumba, se desmorona!»” (Nietzsche, 2022, p. 95). Las preguntas nacen del espíritu filosófico de Nietzsche. De acuerdo con los postulados anteriores, lo dionisiaco se define (una aproximación) como un principio estético, metafísico y vital que representa la desmesura, el éxtasis y la disolución de los límites individuales en una experiencia de unidad primordial con la naturaleza y el cosmos. El historiador belga Marcel Detienne lo definió en su obra *Dionisio a cielo abierto* (2003) como:

[...] el dios que viene: aparece y se manifiesta, viene a hacerse reconocer. Epífano itinerante que organiza el espacio en función de su actividad deambulatoria. Se lo

encuentra por todas partes, no está en ninguna en su casa. No más en una gruta o en un rincón de la montaña que en la entrada de un santuario o en la luz de un templo urbano (2003, p. 20).

Dioniso –el dios que juega y crea formas siendo él mismo amorfo y cambiante–, no vive en la veleidosa arbitrariedad de la libertad, al contrario, es un divertido jugador que participa en el juego del mundo, que está merodeando el espacio, y que quiere a todo fulgor entregarse a la fiesta, a la locura y al caos frenético y salvaje. Citando al pensador y filósofo Eugen Fink: “Dioniso es el dios amorfo y configurador, constructor y destructor, cuyo rostro es la máscara, cuya aparición es su ocultamiento, que es uno y muchos, vida desbordante y tranquilo sosiego del Hades” (2019, p. 175). En síntesis, Dioniso es la deidad griega que personifica lo dionisiaco, esto es, el principio vital y primordial que se asocia al éxtasis, a la disolución de los límites individuales y la reconciliación trágica con el caos existencial. Es la naturaleza rebelde y embriagadora del teorema nietzscheano. Es el dios terrible y a su vez, el más amable. ¿Qué significa esto? A lo que Nietzsche responde: “como las medicinas nos traen a la memoria los venenos mortales” o también aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque al pecho sonidos atormentados” (2022, p. 34). Así es el actuar de Baco. En esta dirección podemos entender estos dos atributos de Dioniso, primero, como el más amable y, segundo, como el más terrible.

3.2.3 Superhombre

El superhombre es la traducción más común del término alemán *Übermensch*. El prefijo “*über*” significa “sobre”, y el sustantivo “*Mensch*” refiere al “ser humano” en general, tanto masculino como femenino. Así pues, el superhombre no designa una especie de Superman inglés, sino que refiere literalmente a alguien que está por encima o más allá

del género humano, un ser supra-humano, supraterrrenal y ultrahumano. El superhombre no es propiamente un individuo ni un grupo de individuos en concreto, sino un estadio superior de la humanidad. Para hacernos una idea de su lejanía, Zaratustra nos dice que la distancia que media entre el hombre y el superhombre es la misma que hay entre el mono y el hombre. En esta tónica Nietzsche se pregunta en *Así habló Zaratustra*: “¿Qué es el mono para el hombre? Una irrisión o una vergüenza dolorosa. Y justo eso es lo que el hombre debe ser para el superhombre: una irrisión o una vergüenza dolorosa” (2021, p. 14). Este superhombre no representa la figura de ningún hombre ideal. Tampoco es el hombre redimido y salvado de los conflictos de esta vida que ha alcanzado una especie de utopía en la que en cada instante vive un presente eterno. El superhombre es, propiamente, según lo define el filósofo del martillo, el hombre que trasciende los límites de lo terrenal. ¿Quién lo anuncia? El profeta Zaratustra. Es él el portavoz de la esencia suprema e indómita del orbe terráqueo, del orbe existente.

En el capítulo titulado “De las tres transformaciones”, de la obra *Así habló Zaratustra*, el profeta persa nietzscheano nos da un horizonte hacia el verdadero camino del superhombre. Allí nos cuenta que el hombre se comporta, en primer lugar, como si fuera un *camello*; en segundo lugar, como un *león* y, por último, deviene la construcción figurativa del niño-filósofo que ha alcanzado un elevado grado de madurez. Por consiguiente, la imagen del superhombre que nos ofrece Zaratustra, esta trazada por una unión de metáforas abyectas al ser superior. En el capítulo final se abordará con sumo detalle este apartado, es decir, el referente al superhombre.

En *La cárcel*, de Jesús Zárate Moreno, lo apolíneo, lo dionisiaco y la figura del superhombre hilvanan un tejido filosófico que recorre la obra desde la meticulosa

taquigrafía del diario de Antón Castán –donde la razón y el orden (lo apolíneo) intentan domesticar el caos de la prisión– hasta el estallido del motín, donde lo dionisiaco irrumpe en su forma más pura: la rebelión colectiva, el desenfreno y la disolución de rangos impuestos. Entre estos dos polos, Antón emerge como una figura trascendente, emerge como un superhombre en *potencia*.

3.3 Referente legal

Para el caso específico de este trabajo, el cual consiste en una investigación literaria y filosófica sobre la novela *La cárcel* (2016), no se requiere la presentación o mención de un referente legal, ya que para este análisis no aplica en lo absoluto.

4. Diseño metodológico

4.1 Tipo de investigación

Una representación filosófico-literaria de lo apolíneo, lo dionisiaco y del Superhombre nietzscheano en la novela La cárcel, del escritor santandereano Jesús Zárate Moreno es una investigación de orden cualitativo en la que se aúnan la reflexión filosófica, histórica y literaria (interdisciplinaridad). Ahora bien, ¿por qué cualitativa? El término cualitativo designa comúnmente la investigación que produce y analiza los datos descriptivos, tales como las palabras escritas o dichas, y el comportamiento observable de las personas (Taylor y Bogdan, 1984, p. 5). En concomitancia con la definición expuesta, se podría decir que es un procedimiento metodológico que utiliza palabras, textos, discursos, gráficos, etc., para construir un conocimiento de la realidad social, en un proceso de construcción y comprobación teórica desde una perspectiva holística, pues se trata de

comprender el conjunto de cualidades interrelacionadas que caracterizan a un determinado fenómeno.

De otro lado, la investigación cualitativa en *literatura* “corre paralela al proceso de recolección de datos y a los análisis preliminares. Se emplea para ir depurando conceptualmente las categorías que van aflorando al realizar análisis de información generada y recogida en el transcurso del proceso de investigación” (Sandoval, 1996, p. 117). El interés reside en indagar, interactuar y comprender por medio de significados las acciones presentes de un grupo o acción investigada. En suma, el investigador cualitativo tiene con objetivo primario lograr una interpretación o descripción de un objeto en conocimiento.

El marco cualitativo de la presente investigación se ciñe a dos etapas:

1. La primera etapa se centró en la ubicación de fuentes primarias y secundarias con el propósito de recuperar y recopilar la mayor parte de la producción literaria del escritor Jesús Zárate Moreno (*La cárcel* (2016) [fuente primaria], *El cartero* (2016), *Cuentos en libro* (2016), *Piezas teatrales* (2016) y *El viento en el rostro* (2016) [fuentes secundarias]). En esta etapa también se acudió a artículos, ensayos, biografías, tesis, reseñas, diarios, periódicos, revistas, etc. En cuanto a Nietzsche, el interés radicó en las siguientes obras: *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872), *Así habló Zaratustra* (1892), *Ecce Homo* (1888), *Humano demasiado humano* (1878), *El pensamiento trágico de los griegos* (1871). Lo anterior como fuentes de orden primario. Y, como escritos secundarios, *Nietzsche* (1985), de Ivo Frenzel; *La filosofía de Nietzsche* (2019), de Eugen Fink; *Apolíneo y dionisiaco* (2011), de Giorgio Colli; *Después de Nietzsche* (2000) *Introducción a Nietzsche* (1983), de

Giorgio Colli; *Nietzsche* (2000), de Gilles Deleuze y *Nietzsche* (2000), de Martín Heidegger, etc.

2. La segunda etapa comprendió el análisis e interpretación de los contenidos antes mencionados, tanto de Zárata como de F. Nietzsche. Las obras y escritos menores de la crítica se recopilaron durante el proceso de investigación para dar respuesta al problema planteado en el inicio del proyecto. Esta parte, permitió precisar conclusiones y sugerencias tendientes a la difusión del conocimiento de la vida y obra de Jesús Zárata Moreno y, por supuesto, del filósofo germano.

Complementando la caracterización anterior, debemos mencionar que autores como Sampieri, Collado y Lucio (2010), documentan, en su obra *Metodología de la investigación*, distintas fases para la triangulación de la investigación cualitativa, entre estas: “el planteamiento del problema, la idea, la inmersión en el campo de estudios (literarios), la recolección de datos, el análisis, la interpretación y la elaboración del reporte” (p. 8). Este enfoque consistió en “desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante y después de la recolección y análisis de los datos” (p. 7). Todo ello en el presente proyecto investigativo.

4.2 Población y muestreo

Esta investigación beneficiará, en primer lugar, a los académicos dedicados a los estudios literarios y filosóficos, particularmente a aquellos enfocados en la narrativa colombiana y, de manera más específica, al entorno santandereano. En segundo lugar, resultará del interés para quienes busquen analizar el arraigo de una historia proteica del siglo XX y su manifestación en el contexto nacional y filosófico. Por último, este estudio es relevante para investigadores dedicados al análisis de la vida y obra de dos figuras centrales:

Jesús Zárate Moreno, referente fundamental de la literatura nacional, y Friedrich Nietzsche, filósofo de perdurable influencia en el pensamiento occidental y mundial.

4.3 Recursos y técnicas de análisis

El análisis literario se fundamentó en dos ejes textuales principales: en primer lugar, la novela *La cárcel* (2016), del santandereano Jesús Zárate Moreno y, en segundo lugar, un corpus seleccionado de la obra filosófica de Friedrich Nietzsche, compuesto por *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872), *Así habló Zaratustra* (1885), *Humano demasiado humano* (1880), *El espíritu trágico de los griegos* (1870) y *Ecce homo* (1888). A partir de una lectura crítica y hermenéutica de la novela de Zárate Moreno, se estructuró tanto la tesis central de la investigación como los tres capítulos que conforman el desarrollo analítico.

Desde otra posición, ¿cuáles fueron los medios cibernéticos y tecnológicos utilizados? –Google Drive, Google Docs, la Biblioteca digital de la UIS y Microsoft Word, entre otros Software(s)–. Artefactos que coadyubaron al desarrollo y tratamiento del estudio investigativo. Cada una de estas plataformas facilitó el análisis, la edición, la escritura y el intercambio documental, en aras “[...] de recopilar y analizar información con el fin de resolver un problema o responder a una pregunta de investigación” (Pandey y Pandey, 2015, p. 12). Estos instrumentos, si bien, pueden incluir fichas de cotejo, cuestionarios, escalas de medición, entrevistas estructuradas, pruebas estandarizadas, entre otros (Rudio, 1986). Los instrumentos de la presente investigación se vertebraron por medio de fichas de análisis documental, bitácoras de investigación, sistema de referencias y revisión sistemática, tanto de teorías literarias como filosóficas.

Tabla 1

Actividades y cronograma de la investigación I y II

Fecha de reunión (Investigación I)	Tema	Compromiso
17/09/2024	Organización de la ruta de trabajo con el director	Reunión
20/09/2024	Consulta de antecedentes y análisis	Entrega
27/09/2024	Posibles tesis para el proyecto	Entrega
08/10/2024	Primera corrección problemática	Reunión
22/10/2024	Segunda corrección problemática	Reunión
06/11/2024	Corrección del marco teórico.	Reunión
19/11/2024	Correcciones del borrador: informe final	Entrega
22/11/2024	<i>Informe final.</i>	<i>Entrega</i>
Fecha de reunión (Investigación II)	Tema	Compromiso
13/02/2025	Reunión para organizar fechas de entregas en: capítulos 1 y 2	Reunión
27/02/2025	Entrega de capítulos 1 y 2	Entrega
03/03/2025	Corrección y hoja de ruta (capítulos 3 y 4)	Reunión
12/03/2025	Entrega de los capítulos 3 y 4	Entrega y reunión
19/03/2025	Corrección y borrador de conclusiones	Entrega
01/04/2025	Entrega final 1	Entrega y reunión
03/04/2025	Correcciones, conjeturas y aclaraciones	Entrega y reunión
21/04/2025	<i>Entrega final y definitiva</i>	<i>Entrega</i>

Nota. Esta tabla muestra cada una de las etapas y actividades ejecutadas en el desarrollo de Trabajo de Grado I y II.

5. Análisis de la obra

Capítulo I

5.1 La ira del Olimpo: Apolo, el prisionero divino de *La cárcel*

“Lo apolíneo arrastra al hombre fuera de su autoaniquilación orgiástica para llevarle a la ilusión de que él ve una sola imagen del mundo”

(Nietzsche, 2004, p. 171)

5.2 El nacimiento de una tragedia en el joven Nietzsche

En 1871 Nietzsche publicó en Basilea su primera obra titulada *Sócrates y la tragedia griega*, germen somnífero y ditirámico que, años más tarde, tras numerosas publicaciones y reediciones, se convertiría en *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* (1873). Esta obra representa, en primer lugar, un homenaje a Richard Wagner, compositor alemán cuyo drama musical Nietzsche interpreta como ópera de arte total y hontanar renacentista de la tragedia ática. En segundo lugar, el pensador de Röcken desentraña de las cimas olímpicas dos instintos epifánicos que definen tanto el arte como la existencia humana; lo apolíneo y lo dionisiaco.¹⁵ El primero asociado con la forma, la claridad, el orden y la individuación, se contrapone al segundo, vinculado al éxtasis, la desmesura y la disolución de los límites, *perpetuum vestigum* del uno primordial. Finalmente brota de su primitiva *poiésis* la figura racional de Sócrates; *daimón* nocivo del espíritu trágico que Nietzsche describe como torreón y artífice de la decadencia cultural griega. Al respecto, el pensador teutón Eugen Fink comenta: “En él [Sócrates] se produce una tremenda pérdida de mundo:

¹⁵ Las nociones de lo apolíneo y lo dionisiaco aparecen esbozadas en los escritos de juventud de Nietzsche, entre 1869 y 1872, cuando era profesor de filología clásica en la Universidad de Basilea, Suiza.

la existencia pierde en cierto modo la apertura al oscuro lado nocturno de la vida [Dioniso], se pierde el saber mítico de la unidad vital de la vida” (2019, p. 26). En este sentido, el maestro de Platón significó para el joven Nietzsche, dentro de la pensamiento universal, el tábano de la ilustración helena, en la que no solo la existencia griega perdió su fastuosa seguridad instintiva, sino, más propiamente, su fondo vital y su hondura mítica (Apolo y Dioniso).

El proyecto filológico y filosófico de Nietzsche consistía en analizar el origen y la evolución de la tragedia griega a partir del fragor ceremonial de las danzas corales en honor al dios del vino; Baco. El fausto deambular de su instinto pululaba en impulsos embriagadores que permitían una conjunción directa con la esencia de la vida. No obstante, esta fuerza divina y ditirámica requería de un complemento sustancial alquímico, razonable y lucífero para armonizar el estado natural del arte y del hombre; Apolo, espíritu olímpico, divino y celestial de raigambres mediterráneas. La tragedia nietzscheana, por tanto, emergió de la sinergia indisociable de ambos principios: la desmesura dionisiaca y la medida apolínea. Esta dualidad no solo campeó en terrenos del arte, sino también en los estados de la naturaleza humana, oscilante entre el éxtasis y el orden de su existir. Con gran estupor, Nietzsche documentaba desde Tribschen, Alemania: “[E]sos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de una antítesis mutua e infinita” (2004, p. 27). En concomitancia con la cita anterior, los dos dioses del panteón heleno conforman una alianza fraterna, Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso. Este antagonismo se concibe como una unidad dialéctica compuesta por un estado de eterna fundición, imagen pétrea y benigna de la tragedia griega.

Ahora bien, ¿quién es Apolo en el trazado del cosmos nietzscheano? Y ¿cuál es su incidencia en la novela *La cárcel*, de Jesús Zarate Moreno?

5.3 Apolo, el dios de la belleza y la individuación en Nietzsche

Robert Von Graves describe en su portentosa obra *Los mitos griegos* (2019) la sutil semblanza del dios délfico; deidad de ambivalentes encantos que reverbera entre lo sublime y lo mágico. El epítome del dios vaticinador de las islas de Delos merodea por un conjunto de cualidades intrínsecas a saber; dios de la verdad, la armonía, la luz, la belleza, la profecía, la poesía, la lira, el orden, la razón y las artes, dios absoluto del cimero olímpico. Aunado al listón, enseñó a los hombres las artes curativas. Y, sobre todas estas dotes buenas y encantadoras, avizoró el futuro como ningún otro adalid celestial (*médium* imprescindible entre los dioses y los hombres). Era también el *deus* purificador, capaz de limpiar las maculas de sangre de sus parientes. Sin embargo, acechaba en su ser una dualidad frenética y a su vez compleja, signos de una naturaleza fugaz, pero maligna. Un ejemplo tácito se rastrea en el mito de Marsias, sátiro que encuentra en parajes boscosos una flauta (creada y maldecida por Atenea) y, encantado con su música, desafió a Apolo a un duelo musical. El dios del oráculo aceptó y, tras un primer empate, propuso tocar los instrumentos al revés, esta vez obteniendo el premio. Como vencedor, Apolo ató a Marsias a un árbol y lo desolló, aunque luego, arrepentido de su actuar, rompió su lira. El relato, precedido de la pluma de Ovidio en *Las metamorfosis*, muestra la ambigüedad de un ánimo atribulada por la belleza y la arrogancia.

La máscara insurrecta de la luz y la oscuridad de Apolo oculta una eterna tensión entre lo divino y lo humano, entre lo titánico y lo bárbaro de su primitiva esencia, efectos producidos –imperceptiblemente– por las fogosidades del dios del vino (Dioniso). Citando a Nietzsche: “Apolo tenía que sentir algo más: su existencia entera, con toda la belleza y

moderación, descansaba sobre un velado substrato que volvía a serle puesto al descubierto por lo dionisiaco. ¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dionisio!” (2004, p. 43). El pasaje, en síntesis, confiere a Apolo un estado de interdependencia con el dios de la algarabía asiática, un estado de unión perene. A pesar de la dualidad natural de los entes, Febo logra conservar dentro de sí el primor de su encanto y la magnanimidad de su sabiduría, es decir, preserva su capacidad individual y su forma constitutiva. En términos schopenhauerianos y, posteriormente nietzscheanos, se eleva al principio de individuación (*principium individualtionis*), estado manifestativo que muestra cómo la individualidad y la forma persisten en medio de fuerzas que tienden a disolverlas o destruirlas.¹⁶ En este orden de ideas, este principio representa la fuerza que crea y mantiene la individualidad, la forma y los límites en un mundo que se sumerge en los suburbios caóticos del dios de la embriaguez. De acuerdo al postulado teórico anterior, surgen dos preguntas esenciales: primero, ¿cómo se representa el actuar del dios délfico en los personajes de la obra *La cárcel*, de Zárate Moreno? Y segundo, ¿cuáles son sus repercusiones a lo largo de la novela diarística?

5.4 La celda de los intelectuales: Apolo - símbolo de orden y conflicto

La historia de *La cárcel* escenifica, de forma inequívoca, el anhelo incesante del ser humano [personajes] por buscar una identidad que garantice su propio yo. En esa búsqueda de entidad propia, recogida de la famosa sentencia délfica *conócete a ti mismo*, se sitúa la figura narrativa de Antón Castán, personaje de naturaleza apolínea (pasivo) que simboliza, en un primer estadio, el rechazo a las imposiciones externas y, en un segundo, la construcción

¹⁶ El principio de individuación nace en el plano filosófico del pensador alemán Arthur Schopenhauer, con mayor preponderancia, en su libro *El mundo como voluntad y representación*. Posteriormente, Nietzsche lo retoma y lo reinterpreta en su primera obra *El nacimiento de la tragedia*. Schopenhauer, por su parte, se inspiró en las tradiciones de la Escolástica Medieval: Duns Scoto y Tomas de Aquino fueron los precursores para explicar la distinción individual de cada sujeto.

de un ente auténtico y liberador, esto es, usurpador de los valores tradicionales.¹⁷ Cabe recordar el inicio del primer capítulo de la novela titulado “La rata”, fechado un miércoles catorce de octubre:

Mi nombre es Antón Castán.

En realidad, me llamo Antonio Castán. Pero en la escuela, siendo muy niño, por una concesión cordial, mis compañeros decidieron despojar la palabra de las dos últimas letras. Letras inútiles, desde entonces yo mismo me encargué de echarles encima la tierra del olvido (Zárate Moreno, 2016, p. 23).

La transformación onomástica de Antón Castán muestra, en primer lugar, un acto consciente y deliberado que busca definir su personalidad y su papel en la sociedad. Este proceso de autoidentificación constituye un paradigma de lo apolíneo, en tanto recrea un ejercicio deliberado de imposición, orden y racionalización sobre la percepción del yo. Así mismo, la elisión de las dos últimas letras del antropónimo Antonio –transformándolo en Antón– fluctúa como un acto de depuración formal que trasciende lo meramente lingüístico, pues recrea una voluntad de trascender lo contingente en post de una esencia identitaria más pura y auténtica. En segundo lugar, Antón acepta pasivamente el cambio de nombre, lo internaliza y, finalmente, lo convierte en parte integral de su existir. Este hecho de autoafirmación es un ejemplo tácito de cómo lo apolíneo se presenta en la construcción de una entidad que busca la claridad y la belleza en medio del caos y la opresión.

¹⁷ La máxima delfica *conócete a ti mismo* propugna por el sustrato filosófico de Antón, quien representa el ideal apolíneo de individuación, donde la identidad se forja mediante la delimitación de límites precisos (como sugiere la etimología griega de Apolo: “separar”). La eliminación de las “dos últimas letras” (Zárate Moreno, 2016, p. 23) opera como fuerza de esta pulsión: el personaje rechaza lo accesorio (letras inútiles) en favor de una esencia depurada.

Paralelo a lo anterior, el nombre de “Antón” no solo es un apelativo (apócope) corto y directo, también es una marca sonora, aguda y peregrina, un *nominis* adscrito en signos apolíneos de razón y pureza. Este nombre, unido con la actividad intelectual y creativa del autor, representa un emblema identitario que trasciende las limitaciones impuestas por la ley y la tradición. Así, lo expresa su yo narrador: “Antonio fue el nombre que me impuso la ley de una larga tradición familiar, cultural y religiosa, ineludible e impositiva. Antón es el nombre con que yo violo esa ley” (Zárate Moreno, 2016, p. 24). Este pasaje agrava la tensión entre la imposición externa y la autodeterminación, entre la herencia y la libertad. Al adoptar el nombre de “Antón”, el narrador rechaza las estructuras opresivas de su entorno y afirma su capacidad para crear una identificación propia, acorde con sus aspiraciones y su esencia.

El concepto nietzscheano de lo apolíneo sigue el curso de la novela para situarse en otro momento incisivo de la historia, –la artesanía creativa del diario–. En este segundo apartado, el narrador, es decir, Antón Castán, decide imponer orden a su fútil experiencia mediante la escritura de un diario que aúne y recoja todo el acontecer carcelario. Para Antón, el diario se convierte en un instrumento y ejercicio de introspección, en un acto de resistencia frente al caos y la deshumanización de la prisión. A través de la escritura, este demiurgo de la palabra y de la soledad busca transformar la des-armonía en algo estructurado y comprensible, dando forma a los pensamientos y emociones de sí y de sus compañeros de celda, en un entorno donde el tiempo y el espacio parecen disolverse. Del mismo modo, subyace una estructura dialógica y un orden narrativo a lo largo de la historia, pues el diario novelado está vertebrado en entradas diarias, lo que sugiere un documento íntimo y un registro metódico de los acontecimientos. Esta estructura cronológica impone un marco racional sobre el desconcierto emocional y existencial que experimentan los personajes en la

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

cárcel. Igualmente, es un esfuerzo, por crear orden y belleza en medio de la oscuridad y el caos, es intrínsecamente una respuesta al instinto apolíneo, dado que refleja la necesidad humana de imponer racionalidad y claridad sobre lo caótico e irracional. Como él mismo afirma, el diario es “el instrumento de expresión más honesto, porque es el único que desde el principio se sabe que no es sincero (...) Entre todos ellos, el diario es la manera más inofensiva de mentir” (Zárate Moreno, 2016, p. 28). En este sentido, la orquestación del diario se erige como un testimonio vital para encontrar y reencontrar significado y armonía en el espacio carcelario. Su base ontológica transita por una insinceridad confesa que con el devenir del tiempo se transforma en una herramienta de honestidad infalible para el autor y su mundo.

La potencia apolínea se reescribe una vez más en uno los pasajes mejor logrados del diario, un diálogo protagonizado por la efigie (inanimada) de una rosa artificial situada dentro de los aposentos de la celda. El narrador, es decir, Antón Castán, junto con los otros reos; Mister Alba, Braulio Coral y David Fresno, cuidan y riegan el rosal otorgándole un estatus cuasi sagrado, como si fuera un tributo a la belleza del mundo exterior que les ha sido cegada y arrebatada. Este acto, aunque irónico –dado que la rosa no puede crecer ni morir–, refleja un deseo de mantener viva una conexión con lo bello y lo ordenado, características inherentemente apolíneas. La rosa, en su artificialidad, se convierte en una metáfora de la resistencia humana frente a la degradación, un esfuerzo por preservar la forma y la sinfonía de un espacio donde predomina la fealdad y el desorden. Así lo expresa el narrador de la novela:

Después de lavarme la cara, lo primero que hago es regar el rosal. Lo llamamos así, pero el rosal consiste en una rosa que siempre está viva, porque, siendo una rosa

artificial, está destinada a demorarse en morir. Nunca supe cómo llegó la rosa a la prisión (Zárate Moreno, 2016, p. 36).

Antón Castán, al cuidar del pequeño jardín, participa de un ritual que, aunque carece de sentido práctico, le permite mantener una ilusión de control y normalidad. No obstante, esta acción deja ver una desesperación subyacente, ya que la rosa no puede ofrecer nada más que una belleza vacía y estática. Adicionalmente, el acápite literario ofrece una discusión sobre el significado de la rosa que, a su vez, añade una capa de intelectualidad y racionalidad, pues cada personaje ofrece una interpretación diferente, por ejemplo, para Braulio Coral, la rosa es un homenaje a la belleza; para David Fresno, una ironía o un epitafio; y para Míster Alba, una mezcla colorida de humor negro. Estos comentarios representan un variopinto catalizador de reflexiones filosóficas, emocionales y existenciales de cuatros individuos en constante meditación. De acuerdo con el hilo narrativo anterior, el joven Nietzsche documenta en su obra *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* lo siguiente: “Lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisiaca y nos hace extasiarnos con los individuos y las cosas; a ellos encadena nuestro movimiento de compasión, mediante ellos calma el sentimiento de belleza, que anhela formas grandes y sublimes” (2004, p. 144). El filósofo de Röcken glosa entre líneas la fuerza apolínea que rescata al sujeto de la inmersión dionisiaca, es decir, del caos y la desintegración de la individualidad. Asimismo, la rosa, esto es, la cosa física y tangible, trasciende su materialidad para transformarse en una insignia cargada de encanto y significado.

La libertad hace parte de otro de los grandes ejes del tejido narrativo de la gran novela santandereana. Este tópico está remozado en diálogos y reflexiones de una fineza intelectual

superlativa, por ejemplo, Míster Alba, uno de los personajes nucleares de la obra, afirma en tono erudito:

A fuerza de oír hablar de ella, a veces pienso que la libertad no existe. Cervantes indicaba que la libertad es el camino. Hegel pensaba que la libertad es la elección. Nietzsche proclamaba que la libertad es la jerarquía. Clemenceau arengaba que la libertad es el deber. Unamuno conjeturaba que la libertad es el azar. Yo creo que, teniendo razón, ninguno de ellos tenía toda la razón. En esta celda yo he hecho el gran descubrimiento: la libertad es la cárcel (Zárate Moreno, 2016, p. 64).

Las últimas palabras del fragmento sugieren que, la libertad adquiere un significado distinto, alejado de las concepciones clásicas y tradicionales. No es la ausencia de barreras físicas, sino la capacidad de encontrar sentido y orden en un cosmos atiburrado de confusión. La idea se adhiere con suma firmeza al teorema del dios Apolo, puesto que busca imponer armonía y coherencia sobre un concepto que, en otras circunstancias, podría ser caótico y absurdo. Al estructurar su raciocinio de manera organizada y respaldarlo con referencias filosóficas, Míster Alba logra transmitir una visión crítica y profunda de la libertad, incluso en contextos de máxima privación. Al citar a pensadores como Cervantes, Hegel, Nietzsche, Clemenceau y Unamuno, el *gentleman* aventurero no solo manifiesta un vasto conocimiento, sino también demuestra que cada definición está condicionada por un contexto histórico y filosófico. Sin embargo, al afirmar que “ninguno de ellos tenía toda la razón”, Míster Alba cuestiona la validez universal de estas acepciones y sugiere que la libertad es un concepto elusivo y, en última instancia, relativo.

El hombre, según Jean Paul Sartre (2007, p. 43), es una criatura condenada a la libertad, su ser no se ha creado para sí ni para nadie, ha sido arrojado a este mundo sin

pedirlo; pero, por otro lado, es responsable de todo lo que hace; en eso consiste la libertad. Ahora bien, la discusión sobre la *libertad* en el antro carcelario no solo se limita a la figura retórica de Míster Alba, también involucra y atrae a otros personajes de la obra, cada uno aportando su propia perspectiva racional. David Fresno, por ejemplo, alude a una postura cínica y pragmática asociando la libertad con una chequera falsa, lo que supone un deseo de manipular el sistema para evadir sus consecuencias y sus acciones. Para Braulio Coral, el vagabundo que pinta paredes, la libertad consiste en una brocha gorda, es decir, una herramienta concreta que le permite transformar su realidad inmediata. Finalmente, el narrador, es decir, Antón Castán, anuncia que la libertad no es nada, porque la libertad lo es todo, paradoja dirigida hacia un concepto elusivo y multifacético que varía según las circunstancias individuales. Estas visiones contrastantes se proyectan como un espejo de contradicciones humanas vertidos en una antinomia subjetiva y distante.

En *Humano demasiado humano* (2022),¹⁸ Nietzsche recurre en su crítica a las nociones tradicionales de libertad, en especial grado a aquellas vinculadas con la moralidad cristiana y el liberalismo. El filósofo del martillo afirma que la libertad no es un estado natural del ser humano, sino una potencia que se alcanza por medio de la lucha y la disciplina. A propósito de su prosa metafórica, escribe: “La persona realmente libre de espíritu también pensará de manera libre sobre el espíritu y no se ocultará a sí misma cuánto de terrible hay en el manantial y en el curso del espíritu” (p. 14).

¹⁸ Nietzsche, en su obra *Humano demasiado humano* (2022), ya no percibe en el instinto apolíneo un principio verdaderamente positivo. En su lugar, lo sitúa con la superficialidad, la ilusión y la represión de las fuerzas vitales. Apolo, a partir de este contexto, es visto como una máscara que oculta su verdadera naturaleza caótica y cambiante de la existencia. En el capítulo dos se explicará con mayor atención este apartado.

La cita anterior plantea que, la verdadera libertad del espíritu implica una confrontación radical con los aspectos más oscuros y desconcertantes de la existencia. Nietzsche describe al sujeto libre de espíritu como aquel que no se engaña a sí mismo, que reconoce la complejidad y, en ocasiones, la crueldad inherente al manantial vivífico de su alma. Del mismo modo, invita a considerar la libertad como un ideal abstracto, como un acto de resistencia contra las fuerzas que buscan domesticar el pensamiento y el espíritu humano (Dioniso).

En la historia de *La cárcel*, el libre espíritu nietzscheano, se representa principalmente en dos entes: Mister Alba y Antón Castán. Este dúo en particular confronta los horrores y las complejidades del existir sin refugiarse en vanas ilusiones. El *gentleman* aventurero, al afirmar con tozudez que la libertad es la cárcel, desmitifica sus concepciones tradicionales y, manifiesta a su vez, la crueldad del sistema. En tanto, Antón Castán muestra una comprensión multifacética de este concepto. En palabras de Diego Higuera (2013): “[Antón] va más lejos en sus reflexiones, nos dice que la libertad por medio de su nombre es una certeza de humanidad, es la salvación de quien ha caído en desgracia, la desgracia de verse privado de la libertad” (p. 30). El autor, a su vez, reafirma su postura con una cita textual de la novela:

La cárcel me ha despojado de todo, menos de una convicción que sobrevive aún en el seno de mi conciencia, y es que todavía puedo parecerme a un hombre libre. A pesar del número con que aquí me han marcado, me queda todavía una tabla de salvación, puesto que me queda el refugio íntimo de mi nombre, para conservar la certidumbre de que sigo perteneciendo al género humano (Zárate Moreno, 2016, p. 25).

El fragmento diarístico, articula un estado de resistencia, el super yo se afirma en torno a una negación externa. Este resonar dialectico rememora la negación determinada de Hegel, dado que el castigo no anula lo negado, por el contrario, lo redefine. El individuo, al ser des-pojado de todo atributo material y social, descubre que su esencia reside en la conciencia de sí, de su ser. Asimismo, el cuadro narrativo devela la resistencia del hombre frente a los actos opresores y sistemáticos de la prisión. Este acto significativo de conservar su identidad es un paradigma político, ya que, a pesar de la opresión y el encierro, continúa siendo un espíritu pleno con capacidad para resistir, pensar y sentir. Por consiguiente, ambos personajes dignifican la libertad de espíritu, al integrar la claridad apolínea con la confrontación dionisiaca, se trasluce una tensión entre el orden y el desorden, lo racional y lo irracional, que define la verdadera libertad en términos nietzscheanos.

La justicia es otro de los referentes atómicos del corpus narrativo de *La cárcel* y puede analizarse y sintetizarse desde una farsa burocrática ejemplificada en el libro ficticio *La comedia de la justicia* del magistrado Francisco Bruno. Este pasaje es clave para entender la visión desencantada de la justicia en la novela. Así lo documenta Antón Castán:

En una cárcel, un hombre espera la decisión de un juez. Durante el primer mes, el juez, inexperto, no se atreve a tomar una decisión porque no sabe cómo hacerlo. Durante el segundo mes, el juez está muy ocupado examinando los sumarios contra otros prisioneros cuyas causas son más urgentes o más importantes. Durante el tercer mes el juez se ausenta del lugar por motivos de familia estrictamente privados. Durante el cuarto mes una hermana del juez pierde el honor, lo cual lleva al ecuánime juez a abstenerse de juzgar por haber perdido él mismo la ecuanimidad. Durante el quinto mes el juez se dedica a reclamarle al Gobierno por no pagarle los sueldos, y

por pagarle mal. En el sexto mes el juez implorante y rebelde es destituido por incompetente. En el séptimo mes, cuando ya el prisionero ha perdido toda esperanza, viene a consolarlo la noticia de que el juez está preso con él, en la misma cárcel (Zárate Moreno, 2016, p. 44).

El acápite anterior satiriza la inoperancia de los jueces, quienes, bajo excusas triviales (inexperiencia, carga laboral, asuntos personales), postergan indefinidamente las decisiones, perpetuando así el sufrimiento del reo. La ironía culmina cuando el juez termina preso junto al acusado, lo que sugiere que la justicia es una cárcel en sí misma: un laberinto cretense sin salida. Esta visión kafkiana remarca la lúgubres del sistema que, lejos de garantizar derechos, reproduce la injusticia mediante su propia linealidad impersonal y corrupta.

Bajo esta misma línea, Antón Catán, preso injustamente durante tres años sin atisbos de un juicio deliberado, retrata lo absurdo del sistema judicial representado en *La comedia de la justicia*. El narrador sufre las paupérrimas consecuencias de esa burocracia cruel y despiadada, su inocencia no solo es irrelevante, sino que se convierte en un obstáculo infranqueable. Como su misma voz lo expresa: “No juro. También es más importante. Soy inocente” (Zárate Moreno, 2016, p. 69). La justicia, lejos de protegerlo, lo arroja a la vorágine de su propia existencia.

En un marco intertextual, la creación literaria de Zárate Moreno dialoga con la novela *El proceso*, de Franz Kafka, donde la culpa del personaje nuclear, Josef K., es ontológica y semejante: “Alguien tenía que haber calumniado a Josef K, pues fue detenido una mañana

sin haber hecho nada malo” (1988, p. 2).¹⁹ Este enunciado (génesis de la obra) resuena en *La cárcel*, donde el narrador, pese a su inocencia, internaliza la lógica del castigo:

Hoy no me siento orgulloso al decir que soy inocente. Al decirlo, la boca se le llena con una sensación desconocida, como si mis dientes hubiesen mordido mi lengua, y la sangre inundara mi saliva de fuego. A la vez, me duele el crimen que no cometí. Empiezo a sentir algo así como una especie de remordimiento criminal por no haberla matado, y desde luego, también una especie de nostalgia inocente por no haberla conocido (Zárate Moreno, 2016, p. 70).

El excursus de *La cárcel* construye una subjetividad fracturada por medio de una internalización paradójica de la culpa, aunque el narrador autodiegético insiste discursivamente en su inocencia, su cuerpo y su psique manifiestan un sufrimiento que lo lleva a experimentar un remordimiento sin crimen. Este fenómeno del yo culpable ofrece una condición en la que el individuo es interpelado por un poder que requiere fundamentación jurídica para producir efectos de culpabilidad. En *El proceso* de Kafka, esta dinámica adquiere un carácter metafísico; el sistema judicial funciona como una imagen alegórica de un existencialismo absurdo. Aquí la culpa es una condición *a priori* donde el sistema judicial kafkiano funge como una maquinaria trascendente que niega toda posibilidad de legibilidad. Ahora bien, en *La cárcel* la culpa es una abstracción y a la vez una síntoma psicossomático: la boca, la lengua mordida y la “saliva de fuego” funcionan como metonimias de una inocencia –autoflagelante–.

¹⁹ En la novela *El proceso* y otros relatos, el personaje principal de la obra se oculta bajo un apellido reducido a una inicial. Es posible que Kafka hiciera referencia a su propio apellido. Sin embargo, Kafka solía emplear este tipo de iniciales en sus anotaciones de diarios. Esta relación problemática se extendía a su propio nombre, que evitaba escribir siempre que podía. Su firma era **FK** En sus diarios escribe: “Considero la K horrible, me repugna y, aun así, la escribo, debe de ser característica de mí mismo” (27 mayo 1914).

Desde una perspectiva foucaultiana en *Vigilar y castigar* (1975), el sistema penitenciario reprime y produce subjetividades dóciles mediante la interiorización de la culpa. En las palabras del filósofo francés: “no estamos en el caso de tratar el cuerpo (...) sino trabajarlo en sus partes, de ejercer sobre él una coerción débil, de asegurar presas al nivel mismo de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, poder infinitesimal sobre el cuerpo activo” (p. 125). En *La cárcel*, este proceso alcanza un nivel psicótico: el narrador, es decir, Antón Castán, padece una injusticia externa unificada por una nostalgia del crimen, que lo conduce hacia una añoranza patológica por una falta que nunca cometió, pero que el sistema logra inscribir en su imaginario. Ahora bien, ¿dónde reside lo apolíneo?

En este sentido, la narrativa zarateana puede leerse bajo el prisma de lo apolíneo nietzscheano, en tanto que el sistema carcelario impone una ilusión de orden sobre un caos existencial, delimitando la culpa como un constructo racional y formal. Apolo, como dios de la medida, los límites y la apariencia, se manifiesta en la estructura misma de la prisión, un espacio geoméricamente “organizado” que, sin embargo, encubre una violencia arbitraria. Antón Castán, al intentar comprender su condena desde un entorno jurídico (aun cuando este es inexistente), reproduce el impulso apolíneo de dar forma a lo incomprensible, incluso si esa forma es una ficción represiva. Rememorando a Nietzsche: “El estado apolíneo nace ante nuestros ojos en continuo cambio, un mundo nuevo, más claro, más comprensible, más conmovedor que aquel y, sin embargo, más parecido a las sombras” (2004, p. 68). El personaje y narrador del diario, en su esfuerzo por racionalizar una condena carente de fundamento jurídico, recrea precisamente esta contradicción; su insistencia en la inocencia (valor apolíneo por excelencia) desenmascara la ficción legalista del sistema y, a su vez,

manifiesta cómo la supuesta medida institucional no es más que un mecanismo discursivo para legitimar la violencia estructural.²⁰

5.5 Apolo enmascarado: el dios que hiere desde lejos

Desde Johann. J. Winckelmann, F. Hölderlin, Rainer M. Rilke, Cervantes, Walter Otto hasta F. Nietzsche se adoró la figura alada del dios de la lira mediterránea, la existencia medida y la dulce melodía.²¹ La luz respingó en un áurea distante de lo infinito, lo mortal y lo poético. Y, sin embargo, el susurro de sus cantos ocultó dentro de lo más recóndito la esencia de un ánima de efímeros rayos oscuros y ambivalentes. Ya en los primeros versos de la *Iliada* (1981) aparece la fuerza destructiva y vengativa del vigía troyano. El pasaje pertenece al primer canto homérico:

Crises: ¡Óyeme, tú que llevas arco de plata, proteges a Crisa y a la divina Cila, e imperas en Tenedos poderosamente! ¡Oh, Esminteo! Si alguna vez adorné tu gracioso templo, o quemé en tu honor pingües muslos de toros o de cabras, cúmplase este voto:

²⁰ Nietzsche, al enfatizar su contraste con Dioniso, omitió de la esencia de Apolo una sombra destructiva, una furia ordenadora que, lejos de ser estética, era dinámica y ambivalente. El dios griego no era solo luz y medida, sino también furia destructiva (como cuando envió plagas en la *Iliada* homérica), éxtasis profético y violencia purificadora. Lejos de ser mera armonía pasiva, lo apolíneo resplandece sobre una fuerza repulsiva, violenta y, por momentos, caótica, digna del *infernus* báquico. En esta línea, Apolo, dios de la luz, la razón y la proporción, es una deidad asociada a la peste (como en el *Ilión* homérico, donde sus flechas traen la plaga), a la purificación sangrienta (el mito de Orestes, donde su oráculo exige venganza y luego lo absuelve mediante ritos expiatorios) y al delirio profético (las Pitias en Delfos, que pronunciaban oráculos en trance, un estado liminal entre el orden y el frenesí).

²¹ El otrora historiador alemán Johann J. Winckelmann en sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas* (1755) elevó a Apolo como arquetipo de la belleza serena. Friedrich Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia* (1872), lo contrapuso a Dioniso como símbolo de lo apolíneo –el orden y la forma–. Por su parte, Hölderlin, en su *Himno a Apolo* (1801), lo glorificó como luz y poesía. A su vez, Rilke, en *Los sonetos a Orfeo* (1922), lo vinculó a la claridad frente al caos, y Walter Otto, en *Los dioses de Grecia* (1929), lo exaltó como divinidad de la armonía y la profecía. Todos estos pensadores y poetas rindieron culto al dios de la lira, ya sea como ideal estético, fuerza creativa o principio filosófico, siempre en torno a la medida, la melodía y la luminosa existencia que abrigó.

¡Paguen los dánaos mis lágrimas con tus flechas! (Homero, 1981, p. 38, versos 37-43).

Apolo que precipitadamente yerra en cólera ante la ofensa e irritado en su corazón, descendió de las cumbres del Olimpo con el arco y el cerrado carcaj en los hombros; las saetas resonaron sobre la espalda del enojado dios, cuando comenzó a moverse. Iba parecido a la noche. Tomó el arco e hizo silbar el sonido terrible de sus flechas para dar muerte a cientos de mulos, perros y hombres (Homero, 1981, p. 38, verso 43). Este pasaje refleja la ira devastadora de Apolo, donde su naturaleza dual –protector y destructor– se manifiesta sin mediación. Precisamente sobre esta ambivalencia, el filósofo belga Marcel Detienne en su obra *Apolo con el cuchillo en la mano* (2001), argumenta que los intérpretes modernos, fascinados por el Apolo winckelmanniano y nietzscheano, ignoraron deliberadamente que el culto arcaico al dios exigía confrontar su ambivalencia ritual: el mismo que purifica con el laurel (Delfos) mancha con la sangre de los sacrificios la existencia (p. 72). La representación del dios azuzado por la plegaria y la venganza coadyuba a desmontar radicalmente la imagen neoclásica de un Febo reducido inobjetablemente a la medida y la razón. El dios de la superioridad moral decía, no ha mucho, Georges Dumézil, es el educador de la nobleza griega, un auténtico dios indo-germano, elevación suprema de todo lo humano. En términos de Marc Boqué:

Parece ciertamente como si los intérpretes modernos de esa potencia apolínea nos hubieran querido ocultar a lo largo de generaciones la carga de pasiones humanas que también esa divinidad atesoró, o más concretamente, los designios de ese arco que también lo acompañaba junto a su lira, y que a menudo mezclaron a ese dios con los mismos deseos, sufrimientos y bajezas de los pobres mortales (2022, p. 68).

Una contribución original que ha privilegiado el rostro de Apolo, obviando, del mismo modo que habrían hecho el resto de los modernos, la ambigüedad de una imagen que según su propia visión oscilaría entre la benevolencia y la maldad. En paginación con la novela *La cárcel*, el dios de la lira “maldita” canta con frenesí en uno de los momentos esenciales de la segunda parte, denominada “El garrote”, he aquí un ejemplo de la distorsión divina: la llegada del coronel y alcaide Leloya, con su “reorganización moderna”, acentúa esta paradoja: su imposición de uniformes numerados (ordenados) y la reactivación de torturas arcaicas bajo un discurso de eficiencia, evidencia una hibridación monstruosa entre la razón instrumental (apolínea) y la barbarie. Así, el texto desenmascara lo apolíneo como una fachada que encubre –y justifica– la crueldad, subvirtiendo la dialéctica nietzscheana al mostrar que, en ausencia de lo dionisiaco (la fuerza vital que resiste), el orden no sublima el caos, al contrario, lo institucionaliza.

La otra escena apolo-dionisiaca se origina en la quema de los archivos y uniformes por parte de los reos, faceta siniestra de lo apolíneo. En esta linealidad narrativa los presos destruyen los símbolos del sistema en un acto que mezcla liberación dionisiaca con una necesidad casi religiosa de un nuevo orden. Sin embargo, este ritual no crea un verdadero cambio, al contrario, perpetúa el ciclo heracliteo de la opresión. Así se registra en el diario de Antón: “En el patio principal los prisioneros habían hecho una hoguera y quemaban en ella los archivos de la prisión y los uniformes de los presidiarios. Algunos parecían locos y bailaban alrededor de la hoguera, como en los ritos indígenas” (Zárate Moreno, 2016, pp. 135-136). Lejos de constituir un episodio dionisiaco y ditirámico, la quema ceremonial evidencia la verdadera naturaleza de lo apolíneo como principio que funda nuevos órdenes mediante actos de violencia represiva. En este orden de ideas, lo apolíneo no transmuta su

identidad al *pandemónium* dionisiaco, al contrario, conserva la esencia del *principio de individuación* nietzscheano.

Así pues, emerge un aspecto fundamental de Apolo que no aparece en la doctrina nietzscheana; el del dios terrible e iracundo. En palabras del otrora pensador italiano Giorgio Colli: “Febo es el dios flechador, imprevisible, lejano, vengativo, aniquilador, salvaje dominador y exterminador de los lobos. (...) Nietzsche no vio al Licio del arco ensordecedor, al asiático, como tampoco vio al Hiperbóreo estático, chamánico, venerado por Pitágoras” (1983, p. 28). En sintonía con el ofrecido por Marcel Detienne, el Apolo délfico colliano consistirá en iluminar el camino del hombre, en brindarle su sabiduría, aunque, eso sí, plasmando de un trance a otro su verdadera máscara. Este Apolo no es simplemente la antítesis de Dioniso, sino una figura compleja donde convergen luz y oscuridad, razón y furia. Su culto arcano y arcaico, lejos de la idealización clásica, es una paradoja esencialmente divina, un poder que ordena y desgarrar, que sana y castiga en un mismo gesto irrevocable.

Sin embargo, en la serena lucidez de lo apolíneo –deidad olímpica del orden y armonía– irrumpe lo dionisiaco, un impulso irracional e iracundo que sumerge al individuo en un horror espantoso, serpenteante y orgiástico, en un instinto de locura desenfrenada, de encuentro, de muerte y de salvación. Dioniso, dios del vino y las bacanales, ya no se limita a una contienda infinita con Apolo, sino que lo devora desde dentro para infiltrarse en los bastiones de *La cárcel* y corroer los cimientos de una racionalidad decadente. Así lo documenta Eugen Fink en su obra *La filosofía de Nietzsche*: “conforme el pensamiento nietzscheano va evolucionando, esta oposición inicial se radicaliza convirtiéndose en una integración de lo apolíneo mismo en lo dionisiaco. Al final de la evolución nietzscheana lo apolíneo se concibe como un aspecto de lo dionisiaco” (2019, p. 16). En síntesis, Baco ata

dentro de sí la dimensión apolínea. En consecuencia, la contraposición entre ambos principios se disuelve en favor de Dioniso, dado que la transvaloración de los valores – objetivo central de la filosofía nietzscheana a partir de la obra *Así habló Zaratustra*– implica la destrucción del rubicundo Apolo para dar paso a nuevos principios afirmadores de la vida. Este proceso encuentra su expresión más radical en la figura del dios asiático, divinidad omnipotente que, en la obra de Nietzsche, recrea la superación de la dualidad apolíneo-dionisiaca y la instauración de una nueva ontología vitalista. Pero ¿cómo se presenta esta transformación transgresora en *La cárcel* de Jesús Zárate Moreno? Y ¿por qué el orbe dionisiaco rompe con la lucífera armonía del dios de los vaticinios helénicos en la gran novela santandereana?

6. Capítulo II

6.1 Las mil y una caras de Dionisio

“Yo soy un filósofo discípulo de Dioniso, preferiría ser un sátiro antes que un santo”

(Nietzsche, 2022, p. 10)

En la mitología griega, Dioniso (*Dyónisos*) es el dios de la vendimia, el éxtasis, el vino, la locura y la embriaguez. Juvencia le fue entregada a cada libación en Tracia, Frigia, Tebas, Delfos y Macedonia. Los santuarios enardecían en cantos ceremoniales y columnas de humo. Y cuanto más refinamientos se conocen de su báquica ánima, más intensa es la presencia de aquel que Charles Baudelaire llamó “El dios misterioso de las fibras de la vid”.²²

²² La frase en la que Charles Baudelaire se refiere a Dioniso como “El dios misterioso de las fibras de la vid” aparece en su obra prosaica *Los paraísos artificiales* (1860), específicamente en la sección dedicada al vino.

Dioniso es seguramente el más cosmopolita de los dioses griegos (en Oriente Medio, el norte africano y en gran parte del Mediterráneo europeo pululaba la efigie del *pandemónium* trágico). Ahora bien, Dioniso es como los demás dioses: una figura que sirve para designar una parte de la realidad, del mismo modo que Apolo es el dios de la luz y Atenea la diosa de la sabiduría. Pero Dioniso es una divinidad especial y mágica: es también el dios de la contradicción, un dios que acoge en su seno todas las paradojas del universo. Además de ser el dios de algo en particular (el vino y la embriaguez), es de algún modo el dios inconmensurable, el dios que acoge en su demencia espiritual la totalidad de lo existente, es decir, el dios panhelénico y panteísta del universo (Llácer, 2015, p. 49).

Nietzsche utiliza «lo dionisiaco», pues, como metáfora para expresar la vida en su conjunto, la vida en toda su pluralidad, movimiento, caos, contradicción. Antes de desarrollar su crítica a la metafísica, el joven Nietzsche ve en «lo dionisiaco» un nivel superior o fundamento último de la realidad (al que también se refiere con nombres aparatosos como «lo Universal-natural» o «lo Uno originario») (Llácer, 2015, p. 50).

El filólogo prusiano Walter F. Otto, en su obra *Dioniso: Mito y culto* (2016), no dudó en atribuirle un epíteto –el frenético–, cuya presencia enloquece en actos delirantes a los humanos y los lleva a cometer actos salvajes, incluso sanguinarios. Era el *demón* y aliado de los espíritus muertos. Los ritos de iniciación más esotéricos lo consideraban su maestro. Y a su servicio divino le correspondía el drama actuado que desde siempre ha enriquecido al mundo. El decoro del pensador teutón prosigue:

[...] las flores primaverales dan testimonio de él [Dioniso]: la hiedra, la piña del abeto, la higuera le eran afectos; pero por encima de todas estas bendiciones en el ámbito de la vegetación se sitúa el don mil veces bendecido de la viña. Dioniso era el

dios de la embriaguez divina y del amor más encendido. Pero también era el perseguido, el sufriente y el moribundo, y todos los que le acompañaban y eran rozados por su amor debían compartir con él su trágico destino (p. 46).

El conjunto de rasgos intrínsecos que conforman el *ethos* de Dioniso se bifurca en dos esferas: primero, como paradigma de fecundidad (vinculado a la vid, la hiedra y el éxtasis) y, segundo, reposa en ominosas tribulaciones de un sufrimiento trágico. Esta contradicción, si bien, recrea la esencia dionisiaca, ya que plantea la existencia como un ciclo de destrucción y resurrección (eterno retorno). Por otra parte, a Baco lo acompaña una corte de sátiros (criaturas mitad hombres, mitad carneros) y ménades (mujeres salvajes en constante estado de trance), y todos ellos vagabundean por el mundo danzando frenéticamente en una fiesta continua de música y vino. El filósofo de origen sirio, Luciano de Samósata,²³ nos dejó un variopinto retrato del dios de las bacanales:

El propio Dionisos iba en un carro tirado por panteras y era completamente imberbe, sin bozo tan siquiera en las mejillas, con cuernos, coronado de racimos de uva, ciñendo su caballera con una cinta, con vestidos de púrpura y zapatillas doradas; tenía dos lugartenientes: uno era pequeño, viejo, rechoncho, ventrudo, chato, de orejas erguidas, algo tembloroso, que se apoyaba en un bastón, y montaba frecuentemente en un asno, vistiendo también ropas femeninas, jefe de división muy adecuado para él; el otro era un individuo portentoso, semejante a un macho cabrío en las extremidades inferiores, con las piernas velludas, dotado de cuernos y espesa barba, irascible e impetuoso, llevando en la izquierda una siringa, y en la derecha una vara

²³ En la obra *Relatos verídicos* o *Historia verdadera*, Luciano cristaliza la “primera obra de ficción” conocida en Oriente Medio y Europa.

torcida, que andaba dando saltos alrededor de todo el ejército, de forma que las mujerucas se asustaban de él y agitaban al viento sus cabellos cuando se les acercaba, y gritaban «*evohé*» (1981, p. 91).

En semejante elucubración demoníaca de los instintos, los individuos accedían al reino de lo dionisiaco. Sileno y el sátiro Pan ardían en frenesíes y cantos desaforados que horrorizaban con sustos el cortejo carnavalesco, de irascibles conexiones con la música (siringa) y lo rural. En conjunción con las líneas anteriores, el pasaje refleja la esencia del culto dionisiaco, entre lo ritual, lo festivo y lo terrorífico cunde un éxtasis que rumia y altera los límites de lo humano y lo animal, lo civilizado y lo primitivo, efectos nocivos del dios oriental. La mención de la *mujerucas* vociferando *evohé* (grito de las bacantes para aclamar o invocar a Baco) resalta el impacto sobrenatural y emocional de estas volcánicas manifestaciones religiosas. En palabras de Nietzsche: “Las fiestas de Dionisos no sólo sellan la alianza del hombre con el hombre, sino que reconcilian también al hombre con la naturaleza. La tierra ofrece libremente sus dones, los animales salvajes se aproximan amistosamente, al carro coronado de flores” (2014, p. 122). Por tanto, las fiestas dionisiacas brotan de una reconciliación fraternal entre la catártica cultura y la exuberante naturaleza. Dejando de lado el dios de las bacanales y las uvas agrias, nace un interrogante: ¿Cómo resuena el espíritu dionisiaco –con su éxtasis destructivo, su caos liberador y su desafío a los límites– en la narrativa transgresora de *La cárcel*, de Jesús Zárate Moreno?

6.2 Dionisio encadenado

¡Oh algarabía, silenciosa como la muerte!²⁴ El feroz espíritu de lo monstruoso se aproxima, el rugido perturbador ya se desliza entre los muros de lo decible. Es el primer síntoma del dios de las vides agrias en la cárcel. Es el ruido estremecedor de las ménades bailando en torno al silencio, es el martillo retumbante contra los hierros del ocio y la razón. El estampido con que irrumpe su cortejo divino desencadena un enjambre de superación y rebeldía tocado por su ánima olímpica. Los personajes de la novela sienten el tintineo de una deidad loca, ditirámica y báquica.

El primer sorbo de la monstruosa imagen del dios frenético surge de un motín orquestado en el centro penitenciario. Allí, una erupción colectiva estalla en respuesta a la creciente opresión institucional auspiciada por el nuevo director de la prisión, Leloya, cuyo régimen de terror ofuscó el último vestigio de libertad entre la población rea. La imposición de nuevos uniformes, aunado a medidas restrictivas de corte militar y autoritario, condenaron el espacio a un acto deliberado de guerra. En palabras de Antón Castán: “Hasta pocos días antes, nuestra adorada cárcel había sido una prisión civilista, donde los hombres se vestían como querían, y en cierto modo, al menos en su presentación personal, hacían lo que les daba la gana” (Zárate Moreno, 2016, pp. 134-135). A esto se suma, la injusticia social presente en los grupos campesinos, quienes “cansados de la demagogia por promesas de tierra, decidieron ocuparla y repartirla por su cuenta” (Zárate Moreno, 2016, p. 134). Estos factores insuflaron el espacio en un polvorín de guerra listo para implosionar. Enarbolados los ánimos, los presos, movidos por una furia contenida, se lanzan a un acto de liberación caótica y ritual: queman los archivos y uniformes en una hoguera que representa el ígneo dios de las

²⁴ F. Nietzsche en: *Ditirambos dionisiacos*.

veleidades y, a su vez, bailan alrededor de la fogata con estruendosos gritos. La frenética exaltación desata una tormenta embriagadora de clamor ante la infausta injusticia. A lo que diría Nietzsche: “El éxtasis dionisiaco, contiene mientras dura, un elemento letárgico, en el cual se sumergen todas las vivencias del pasado de un individuo” (2004, p. 219). Al sumergirse en el delirio ritual, los presidiarios difuminan el orden del sistema y crean una identidad usurpadora de los valores clásicos y tradicionales.

En concomitancia con lo anterior, el dionisiaco motín se manifiesta en una triada de orden apologético: primero, en la ruptura del orden racional, pues los presos abandonan la pasividad de su encierro para actuar en un airado frenesí. Segundo, en un ritual de destrucción y purificación: la hoguera ardiente de archivos y uniformes responde a un paradigma de rebelión contra el sistema penitenciario, un fuego que purga la humillación y celebra la efímera libertad. Mister Alba, al arrojar sus prendas al estertor de las llamas y sacudirse las manos, recrea el gesto dionisiaco del renacimiento ante la destrucción. Así lo documenta Antón en su diario:

Mister Alba regresó a la celda, se vistió como un *gentleman*, con su sombrero de fieltro y su monóculo, y un momento después lo tuvimos junto a la hoguera. Tiró el uniforme a las llamas. Luego se sacudió las manos sobre la hoguera, como queriendo purificar por medio del fuego aquellas manos que se habían manchado llevando en ellas la horma de la humillación de los reclusos (Zárate Moreno, 2016, p. 136).

El accionar del *gentleman* aventurero trasgrede y destruye en un acto emblemático la identidad impuesta por la prisión. El tercer elemento subyace sobre una conjunción emocional; los reos representados en diversas capas sociales (campesinos, delincuentes e intelectuales), unen sus fuerzas por una causa en común: liberarse del yugo autoritario,

dictatorial y represivo de Leloya, trascendiendo sus posibles diferencias en un momento de catarsis colectiva. Por consiguiente, “Dioniso es la respuesta al gran anhelo del hombre. Él es lo que hace que todo ente comparezca y se ausente. Es quien rige todo cambio, quien rige el curso de las cosas en el tiempo” (Fink, 2019, p. 103). El pensador alemán no escatima en decir que Dionisos “rige el curso de las cosas en el tiempo”. Los presidiarios, al rebelarse, hurtan el tiempo lineal de la prisión (registros, condenas, rutinas) para sustituirlo por el tiempo cíclico del mito: un instante de caos que es principio y fin. Su grito es la voz del dios que niega toda permanencia, incluso la de sus cadenas.

Después del motín, presenciamos la creación del “comité directivo” por parte de los presos, con una burocracia absurda y su imitación de las estructuras de poder, adquiere un carácter dionisiaco al subvertir el orden establecido mediante la ridiculización ritualizada. A lo que Nietzsche asociaba con la disolución de las jerarquías y la liberación caótica de las máscaras sociales. En este caso, los presos, al organizarse en una comitiva con presidentes y vicepresidentes para dirigir el motín, parodian el poder en lugar de “derrocarlo”, convirtiendo la rebelión en una farsa consciente. Nos movíamos “con dificultad, tras la inmovilidad forzada y deprimente de varias semanas. En un extremo del pasillo, tres guardianes habían sido despojados de sus armas y de sus uniformes. Estaban presos, y eran unos presos ridículos, sin armas y en calzoncillos” (Zárate Moreno, 2016, p. 135).

La escena anterior parodia el sistema autoritario al exhibirlo como un estado vulnerable (ropa interior), acto memorable y “reprochable” que rememora a los sátiros del cortejo dionisiaco burlándose de los reyes con prendas de sus atributos. Por otro lado, Mister Alba, con su monóculo y sus discursos grandilocuentes, recrea el mundo de esta teatralidad, y a su vez muestra que, hasta en la insurrección, los oprimidos reproducen e instauran las

mismas líneas de autoridad que denuncian. La figura de Míster Alba, en el génesis del capítulo “El garrote”, constituye una representación arquetípica de lo dionisiaco, según la conceptualización nietzscheana, su carácter sintetiza las contradicciones inherentes al principio del *demón* oriental: por un lado, la desintegración de las estructuras racionales (apolíneas) y, por el otro, la fuerza indómita de crear formas de resistencia por medio de la insubordinación caos. Para Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos*: “El tipo supremo de hombres libres habría que buscarlo allí donde constantemente se supera la resistencia suprema: a dos pasos de la tiranía, en los umbrales del peligro de la esclavitud” (2002, p. 122). Frente a lo expuesto, Míster Alba es en una sustancia dionisiaca porque niega la redención para sumergirse en la vorágine de la rebelión. No propone un sistema alternativo, sino que deconstruye el existente mediante la exageración y el humor.

En otro plano de la novela, la visión dionisiaca del mundo se adentra en otro de los grandes episodios de la obra, *la ciudad como extensión de la cárcel*. Desde la terraza del panóptico los reos contemplan la urbe con una mirada lúcida y a su vez desencantada, atónita y meditabunda. La narración del diario es contundente:

Afuera, otros hombres desfilan frente a los grupos sin participar en ellos. Los indiferentes caminan abrumados, un poco como aquí dentro caminan los presos. Lo que me duele de ellos es que caminen por las calles sin gozar de su libertad, casi sin darse cuenta de que son libres (Zárate Moreno, 2016, p. 143).

La cita establece un paralelismo paradójico: la ciudad en libertad no es más que una celda atiborrada de rutinas y hábitos de índole opresor. La observación evidencia un postulado teórico nietzscheano: *la moral de rebaño*. Concepto filosófico que se refiere a la tendencia de los individuos por seguir ciegamente la opinión o el comportamiento de una

mayoría, en sacrificio de su propia autonomía y criterio individual. “Con esta moral el individuo civil es educado para convertirse en función y pieza del rebaño al atribuirse valor sólo como grupo del mismo” (Sánchez, 2003, p. 43). Siguiendo el hilo filosófico, en la *moral de rebaño* el principio móvil del individuo es la costumbre y la habituación impuesta por el “régimen” social. Esta visión tiene un matiz dionisiaco, así como Baco refleja las verdades ocultas tras las máscaras sociales, los presos, al margen del sistema, perciben la hipocresía del mundo exterior.

En este mismo punto, el narrador arguye una ironía sustancial, en un primer estadio los individuos *extramuros* (población civil), deambulan sumergidos en una bruma invisible, constreñida por cadenas rutinarias que menoscaban sus libertades. Los confinados desde lo alto del torreón perciben a estos sujetos autómatas, sumisos, absortos, frívolos y abyectos en un realidad pasmosa y desde luego, denigrante. En un segundo estadio, Antón y David (centinelas del fragor ciudadano) perciben que la verdadera prisión no acaece entre barrotes ni en los largos murales de la cárcel, sino en la incapacidad de reconocer la propia libertad cuando se posee. David, compañero y contertulio de Antón, escucha y comenta con sutil amargura: “Si yo pudiera caminar por las calles como caminan ellos, me volvería loco de sentirme libre, y empezaría a gritar” (Zárate Moreno, 2016, p. 144). Su deseo no versa hacia una libertad individual, al contrario, se dirige en aras de un anhelo vehemente de gritar y romper con el vacío existencial y acechante de una normalidad sedentaria y pusilánime. Y es aquí, precisamente, donde reside lo dionisiaco, en la consciencia verdadera de desnudar la farsa colectiva imperante en el constructo social. Desde este ángulo, los penados, en su marginación, tejen una perspectiva que los ciudadanos libres no tienen. Su posición pre-liminal les concede una mirada crítica y poderosa que Nietzsche asocia con el mundo

báquico, capaz de desvelar y desenmascarar ficciones sociales. Al respecto, el filólogo alemán Walter Otto documenta en su obra *Dionisio: Mito y culto* (2016): “En el retumbar de los tonos, notas y gritos habita la locura del hombre, y también habita en el silencio dionisiaco” (p. 77). El silencio se transforma para Antón y David en un espacio de reflexión crítica y subversión pasiva, en un territorio donde lo humano confronta sus límites para transformarlos.

Ahora bien, en medio de la tensión del motín y la vigilancia al frívolo mundo ciudadano, la catarsis de los reos prosigue su curso con fogatas nocturnas, aguardientes (servidos en cáscaras de huevo) y guacharacas, unido a los discursos absurdos de Míster Alba (como su elogio a Cantinflas), entre otras acciones que ofuscan y ensordecen los cimientos dionisiacos de sus almas. El sumario de Antón así lo refiere:

El cuerpo de la música se inflama y sus ecos subyugan. Ocurre entonces algo maravilloso. La luz de la hoguera se ha apagado. El Honorable Gordo Tudela ha desaparecido. En la sombra sólo se ven los dos palos que sus manos frotan con furia diabólica. Lo que sale de sus manos es una música amasada con los orígenes del fuego. Antes de ser música, debió de ser un rito sagrado, una explosión de calor elemental. De súbito, junto con la música empiezan a brotar chispas de los palos. En un momento, entre las manos invisibles, la música se convierte en fuego. Al arder, el Honorable Gordo Tudela tira los palos y uno de ellos reanima por un momento los rescoldos de la hoguera. El éxito ha sido completo. Lo que nadie sabe es si el acto musical de la «guacharaca» termina siempre en llamas, o si el Gordo Tudela se ha entusiasmado tanto que no ha podido evitar el accidente natural (Zárate Moreno, 2016, p. 149).

El fragmento describe el instinto dionisiaco en su máxima expresión, al fusionar ritmos musicales con cantos de destrucción liberadora. La música y el entorno trascienden su dimensión estética para convertirse en un fenómeno de insurrección ontológica. Aunado a ello, la desmaterialización del ejecutante (el Honorable Gordo Tudela ha desaparecido) y la personificación de los instrumentos (los dos palos [...] con furia diabólica) dramatizan la disolución del sujeto individual en el frenesí carnavalesco, característica nuclear de los rituales dionisiacos descritos por Walter Otto²⁵ (2016). Por otro lado, la sinestesia de una música “amasada con los orígenes del fuego” materializa la paradoja central de lo dionisiaco: su capacidad de articular lo informe a partir de la experiencia estética o humana. Nietzsche deja en claro este punto a partir del siguiente postulado:

Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa. Al igual que los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural. Se siente el dios [Dionisos]: todo lo que vivía sólo en su imaginación, ahora eso él lo percibe en sí (2004, p. 207).

El marco teórico expuesto por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* –donde el sujeto trasciende su individualidad para acceder a una condición comunitaria superior– se sitúa en la novela *La cárcel* a través de la silueta del Gordo Tudela como ente que se diferencia y se transforma en un *médium* de las fuerzas primordiales (fuego, ritmo y éxtasis).

²⁵ Las fiestas rituales públicas eran testigos de la magnificencia de este mundo trastocado. En muchos lugares, la epifanía de Dioniso iba acompañada del disfrute de interminables torrentes de vino, y las vides florecían y maduraban en un mismo día. En la isla de Teos se aducía como prueba de que Dioniso había nacido allí el asombroso hecho de que periódicamente, y coincidiendo con su festividad, un maravilloso vino oloroso manaba de la tierra (Walter F. Otto, 2016, p. 80).

Ahora bien, este proceso de des-subjetivación, congénito del ritual dionisiaco, se revela en la progresiva abstracción de la figura del músico, del sujeto musical actante que se desdobra en energía sonora y pirotécnica. En sí, el cambio de estado del instrumento de percusión rememora el proceso de desmembramiento sagrado que los cultos báquicos asociaban con el accionar divino. Como señala Eurípides en *Las Bacantes*,²⁶ el ardor dionisiaco exigía la destrucción de los utensilios en aras de acceder a lo numinoso. (Aunque la obra griega no menciona directamente la quema de instrumentos musicales, pues el énfasis está en el despedazamiento de animales, la lógica sacrificial es idéntica: la destrucción violenta como vía de acceso a lo sagrado). En consecuencia, la combustión no es un accidente, sino una consumación necesaria para acercarse al ígneo Dioniso.

El exacerbamiento de las condiciones de precariedad transforma el carácter potencial de los reos en algo fungible y crítico. Desde los cimeros muros de la cárcel otean, una vez más, el trasegar frívolo y fútil de los ciudadanos. Las calles, los cafés, las protestas y los negocios recrudescen su visión con respecto a la concepción de libertad. Antón Castán observa con atención y escribe:

Desde la cárcel es curioso observar a los hombres de los cafés. A simple vista, se saca la deducción de que la libertad suele pasarse el día en los cafés. Fijándose detenidamente, los hombres parecen presos también, atados a las sillas donde se sientan y a las mesas frente a las cuales beben o comen o conversan. Aunque es muy temprano aún, es evidente que no falta quien tome aguardiente a esta hora (Zárate Moreno, 2016, p. 154).

²⁶ El contrapunto se representa en la fiesta de Dioniso que Eurípides refiere en *Las Bacantes*.

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

El narrador, desde una posición marginal de la cárcel, desmitifica la aparente libertad de los individuos en los cafés, lo que superficialmente parece un ejercicio de camarería, hedonismo y goce (reunirse, conversar y beber) se convierte en una forma de opresión y cautiverio oculto. El mobiliario presente (sillas y mesas) funcionan como enseres de una prisión, incluso el aguardiente disfrazado en tasas de café representa un mecanismo de evasión imitado en la cárcel. Asimismo, la observación inescrutable de Antón lo lleva a decir: “la libertad suele pasarse los días en los cafés”, carga con un acento lingüístico de doble filo, porque no solo cuestiona el significado de ser libre, sino que a la vez sugiere que la sociedad exterior es un remanente que produce, en sus hábitos rutinarios y domesticados, la misma sumisión crítica de las prisiones. El detalle del alcohol a tempranas horas (es un exceso disimulado bajo la apariencia de la normalidad) refuerza la siguiente idea: la libertad que se jacta de serlo no es más que una extensión de la cárcel con mejores objetos o muebles.

Ahora, surge una pregunta: ¿por qué esta cita o accionar pertenece al mundo dionisiaco? Porque se aprecia una libertad ilusoria o ficticia marcada por el exceso, el descontrol y la sumisión de los instintos. Los individuos de los cafés creen ejercer su libertad, pero la realidad es otra, el grupo está dominado por pulsiones caóticas (el alcohol a las primeras horas del día, las conversaciones insulsas y anodinas, sumado a la repetitiva rutina) que los mantienen atados a una existencia mecánica, autómata y carente de interés. En la obra *El crepúsculo de los ídolos* (2002), Nietzsche hace una crítica férrea a la noción tradicional del libre albedrío y sugiere que la libertad auténtica no es algo evidente, sino que requiere una postura radical de las ilusiones morales. La libertad en su sentido más profundo estaría oculta en distintas capas sociales. La libertad es tener “voluntad de autorresponsabilidad. Mantener la distancia que nos separa. Volverse más indiferente a la fatiga, a la dureza social,

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

a la privación, incluso a la vida. Estar dispuesto a sacrificar a la causa propia de los hombres, incluido uno mismo” (p. 120). En concordancia con lo dicho, la escena va en contravía del postulado nietzscheano, pues la voluntad de responsabilidad, la distancia social y la privación se hacen invisibles en su conjunto, y todo por estar inmersos en el mundo de lo dionisiaco. Tan solo el narrador crea y recrea el accionar a partir de una perspectiva crítica y reflexiva.

Lo anteriormente dicho nos lleva a evocar otro pasaje, cuya simetría con el anterior, complementa y unifica la historia. La cita la construye el eterno narrador de la novela, Antón Castán, y así se contempla:

Desde la cárcel, los presos del café resultan bastante tristes. Viven de pequeños hartazgos de pereza y de ilusión. Murmuran y hablan de lo que no entienden, como de la guerra y la política. Subyugan y dominan a las mujeres que no tienen. Llenan de vida miserable la muerte que se les hincha en las rodillas. Cuando no están calumniando, chillan y se quejan de los impuestos del gobierno. Se hacen limpiar los zapatos incansablemente, hasta que les arden los pies. Embalsamadas en el olor del café, estas momias de la libertad dan una idea muy pobre de la libertad (Zárate Moreno, 2016, p. 155).

De nuevo, el narrador vira su ángulo de visión a los supuestos hombres libres. Desde el torreón de la penitenciaría contempla entidades corroídas por el vacío, la nada y la superficialidad. Estos sujetos se entretienen en diálogos triviales e incomprensibles (guerra y política), atiborrados en fantasías efímeras y absurdas. La imagen de “momias de la libertad embalsamadas en el olor del café” sintetiza esta fatua ironía: una libertad que, en lugar de manifestarse en su plenitud vital, se ha convertido en una rutina fúnebre. En esta atmósfera, los personajes del mundo exterior experimentan una disolución del yo, los placeres banales

—el café, los chismes y los rituales—, constriñen su doblegada identidad. Asimismo, la referencia a dominar mujeres imaginarias los reduce a individuos sexualmente frustrados que aún no logran sublimarse. Esta parodia de lo dionisiaco da muestras de cómo el exceso de prácticas y hábitos conduce al ser una esclavitud inexorable. Los instintos autoflagelados se transforman en actos destructivos para el sujeto pensante. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche comenta: “La jovialidad del esclavo está presente en que no sabe hacerse responsable de ninguna cosa grave, ni aspirar a nada grande, ni tener algo pasado o futuro en mayor estima que lo presente” (2004, p. 107). En este orden de ideas, subyace una libertad ilusoria del hombre-esclavo, que renuncia a toda responsabilidad y trascendencia para encontrar una falsa alegría en la inmediatez del presente. El café como *topos* de la embriaguez social, muestra lo dionisiaco sin lo apolíneo; caos sin forma y éxtasis sin propósito. Rememorando a Eugen Fink en su obra *La filosofía de Nietzsche*: “el hombre abandonado de Dios no está sometido a la disciplina divina. Tiene que disciplinarse a sí mismo si no quiere sumirse en el caos, si no quiere dormitar en una animalidad en los desolados escalones del templo dionisiaco” (2019, p. 164).

En relación con el hilo narrativo de la novela, surge en medio de los cafés y el motín, una manifestación estudiantil que Antón Castán no tarda en fechar en su diario (lunes 9 de noviembre):

A las once aparecen los estudiantes. Desde la terraza los vemos llegar. Un poco antes, los gritos que daban nos habían anunciado su presencia. —Es una manifestación de los muchachos de la Universidad —dice Toscano desde el primer momento. Los muchachos de la Universidad, como los llama Toscano, son doscientos más o menos. Van en apretados grupos de desorden disciplinado y gritan agitando los puños en el

aire. También llevan carteles que en el primer momento no podemos leer. Al llegar junto a los tanques del Ejército un oficial les ordena que paren. Pronto nos damos cuenta de que se trata de una manifestación de simpatía con el motín de los presos. Los estudiantes piden paso hasta la cárcel. No se ve qué empeño pueden tener en acercarse a la cárcel (Zárate Moreno, 2016, p. 158).

El estado insurrecto y disolutivo del grupo estudiantil representa un impulso anti-institucional y a su vez dionisiaco. Un torrente de energía colectiva, carente de una dirección racional y objetiva, se prostra y manifiesta ante el antro penitenciario, con consignas absurdas e incongruentes, en gestos y gritos rebeldes que se asemejan a los actos ceremoniales de Baco, donde la parsimonia (puños en el aire), tienen un valor más simbólico que político. Como los ritos antiguos, el accionar del estudiantado no va en busca de un cambio sino en una experimentación catártica de diversión y rebelión. En palabras de Mister Alba, sus carteles “son la medida intelectual de todas las revoluciones” (Zárate Moreno, 2016, pp. 159). Dado lo anterior, la escena refleja una dualidad nietzscheana, lo dionisiaco como fuente de vitalidad y también como riesgo caótico. En lo alto del panóptico el grupo de los intelectuales “Preocupados, mas no desconsolados, permanecemos un momento al margen, como hombres contemplativos a quienes les está permitido ser testigos de esas luchas y transiciones enormes” (Nietzsche, 2004, p. 137). Posteriormente, los soldados bloquean el avance de los estudiantes hacia los recintos penitenciarios, bloqueo que finaliza en disparos y muerte (las cifras varían entre seis y veinticinco protestantes abatidos, según el taquigráfico diario de Antón), rumores que marcan un punto de no retorno. En términos del pensador italiano Giorgio Colli: “la vía dionisiaca sería la afirmación del dolor” (2000, p. 116). La brutalidad y la represión del sistema alimentan la determinación de los reos a proseguir con el motín. El

germen dionisiaco aparece, una vez más, en un momento en el que el orden se rompe y la vida y muerte se entrelazan en un ritual de sacrificio.

6.3 Dioniso y sus cómplices: Antón Castán, Mister Alba y el coronel Leloya

Los acontecimientos internos y externos instan al director de la cárcel (Leloya) a una mesa de negociación, no por voluntad, sino por el colapso dionisiaco presente en el orden carcelario. La insurrección, más allá de ser un motín, se transforma en un espejo social que trasciende los muros de la prisión. En la teoría nietzscheana, las estructuras apolíneas de control se fracturan y brota inevitablemente lo dionisiaco como fuerza desestabilizadora. Citando al germano: “De este modo, en todos los lugares donde penetró lo dionisiaco quedó abolido y aniquilado lo apolíneo” (2004, p. 61). Esta tesis establece una relación de antagonismo radical, ya que lo dionisiaco destruye y sustituye a lo apolíneo en favor de su esencia. “La contraposición entre ambos principios desaparece a favor de lo dionisiaco porque en la transvaloración de los valores nietzscheanos de lo que se trata es de destruir los viejos valores decadentes para abrir el espacio a los nuevos valores vitales” (Ruiz, 2022, p. 82). No obstante, la negociación, en un principio, se aposenta sobre una farsa, mientras Leloya finge dialogar, sus hombres mantienen la prisión sitiada, y los presos, al mando de Mister Alba, aunque “triunfantes” continúan atrapados en los suburbios del sistema que aborrecen. La ironía de todo este andamiaje reside en que ambos bandos necesitan de este conflicto, Leloya para justificar su brutalidad y poder, y los presidiarios para sentir, por primera vez, que son ellos los que dictan los términos en el espacio de la legalidad. Esta danza macabra de poder y sumisión expone una dominación psicológica que contamina incluso a quienes se rebelan.

La negociación entre Míster Alba y Leloya inicia bajo la apariencia de orden y racionalidad (apolíneo), con un planteamiento estructurado: el *gentleman* exige condiciones concretas:

—En primer término, que en lugar de ir yo a buscarlo, él venga a buscarme a mí.

—No aceptará.

—Ya lo veremos. Si no lo hace, mostrará que tiene miedo. En segundo término, he exigido que cualquier arreglo tiene que ser sobre la base de que los campesinos deben recuperar la libertad tan pronto como empiece a regir el arreglo. El plazo de su detención provisional está más que vencido. No hay nada contra ellos. Es una injusticia seguir reteniéndolos en la cárcel (Zárate Moreno, 2016, p. 161).

Míster Alba, como figura que oscila entre el cálculo y el cinismo, impone un acuerdo vertebrado en condiciones prácticas; la liberación de los campesinos, el acceso al patio y la ausencia de represalias (excepto para Toscano). Ante las condiciones dadas, Leloya accede a dialogar en territorio enemigo, es decir, en el campo de los prisioneros. Cuando el director entra en la cárcel, lo hace siguiendo los lineamientos de Míster Alba. Así lo documenta Antón Castán: “Hace un momento, Leloya ha aparecido en la puerta principal de la prisión. Se presenta desarmado, vestido de paisano, como Míster Alba quería verlo” (Zárate Moreno, 2016, p. 169). El gesto parece sumiso, pero en realidad es una prueba de fuerza. Su llegada no es un acto de fe, por el contrario, es una estrategia táctica para evitar una posible masacre. Sin embargo, desde el primero soplo lingüístico, se entreve un intercambio verbal marcado por la ironía y la desconfianza:

—¿Dónde está Míster Alba? —me pregunta [Leloya]

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

—Está esperándole. Venga conmigo [dice Antón]

—Un momento. ¿Dónde vamos a reunimos?

—En la oficina. Estarán a solas y podrán hablar sin interrupciones.

—No estaba previsto que hablaríamos encerrados.

—No creo que eso cambie los términos del arreglo. Será mejor para ambos.

—Está bien —dice Leloya—. Vamos (Zárate Moreno, 2016, p. 170).

Ahora bien, este intercambio verbal y protocolario escenifica un ardid dionisiaco, pues la negociación no es un verdadero diálogo, sino un forcejeo por el control del espacio y las reglas. “La realidad dionisiaca del juego cósmico de construir y destruir a la vez” (Fink, 2019, p. 158). El deforme Leloya, habituado a imponer orden y autoridad con pistola y látigo, ahora se somete al imperio de los presos. Su incomodidad es palpable, pero acepta, dado que, en ese intervalo temporal, aún cree en la posibilidad de un arreglo racional. En sí, los roles se han invertido, el alcaide y director, ahora es el prisionero.

Pero la verdadera esencia dionisiaca del diálogo se origina cuando Antón Castán irrumpe el frágil encuentro (reunión). Hasta ese momento, la negociación seguía una veta de orden apolíneo (intercambio de condiciones, reglas, orden, etc.). Sin embargo, el lugar se convierte en un caos al primer llamado de Mister Alba:

De pronto Mister Alba me llama [Antón]

—Venga.

Todo ocurre con rapidez que yo mismo no puedo comprender.

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

—Acompañe al coronel hasta la puerta de la calle —dice Míster Alba.

—El coronel va a permanecer aquí —digo yo.

—¿Qué?

—Digo que el coronel no va a salir de aquí.

—¿Qué es esto?

—Un secuestro.

—¿Qué pasa?

—Sólo tengo que decir lo que he dicho. Desde este momento, el coronel Leloya está secuestrado (Zárate Moreno, 2016, pp. 171 – 172).

Luego, Leloya, despojado de la máscara de autoridad, reacciona con un puñetazo, un acto de furia animal que confirma su caída, que confirma su inevitable muerte. Esta acción nace de un odio acumulado por parte de Antón (tres años, tiempo que lleva en prisión). Aquí, lo dionisiaco se manifiesta en su forma más pura, la racionalidad se quiebra ante un impulso avasallador de venganza y dominación. El anuncio de Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos* es tácito: “Casi todo genio conoce, como uno de sus desarrollos, la «existencia catilinaría», un sentimiento de odio, venganza y rebelión contra todo lo que ya es, lo que ya no deviene” (2002, p. 130). Ahora bien, Antón, tras secuestrar a Leloya, reduce al otrora coronel a un ser vulnerable que llora y suplica. La escena es memorable:

—¿Por qué no me mata de una vez?

—Me llamo Antón Castán.

Empieza a llorar. Lloro de un modo muy extraño. Las lágrimas no sólo le bajan, sino que le suben en el rostro. Tiene la frente llena de lágrimas. Sabe el papel que está haciendo y se traga las lágrimas con rabia impotente.

Pero no puede evitarlas. El miedo es superior a toda la insolencia, a toda la crueldad, a toda la infamia que este hombre ha acumulado en su vida de perro rabioso (Zárate Moreno, 2016, pp. 171-172).

Este derrumbe físico y emocional de Leloya, recrea la inversión en el poder, un concepto clave en lo dionisiaco, donde el opresor es humillado y el oprimido asume el cetro de vida y muerte. El dolor y el llanto marca el colapso final de su autoridad. ¿Y el desenlace final? Antón poseído por una furia acumulada, toma la pierna de palo de Óscar como arma homicida, transformando este objeto (prótesis médica) en un instrumento de ejecución. Un solo garrotazo bastó para terminar con su inocencia. “Su descarga aniquiladora se parece a la ferocidad del rayo que descuaja el roble. Golpeándolo, yo pienso que, si no puedo perdonarle la vida, tampoco voy a poder perdonarle la muerte” (Zárate Moreno, 2016, p. 177). La escena culmina con un Leloya muerto y acorralado cuan mísero animal (Dioniso no premia ni castiga, solo exige entrega, exceso y vino, es decir, sangre). Citando un fragmento de la obra *Dioniso: Mito y culto* (2016), del pensador germano Walter Otto, “¿En qué esfera nos encontramos, entonces? No cabe ya ninguna duda de que es la de la muerte. También los terrores de la aniquilación, que cruzan el ámbito entero de la vida, pertenecen, como placer pavoroso, al reino de Dioniso” (2016, p. 92). Él es el propio dios que sufre y muere en medio de la gloria de su joven grandeza.

Finalmente, Antón reconoce que su acción lo condena a una nueva prisión de orden existencial, a tal punto que dice: “Cargando todavía el garrote homicida, comprendo que con

lo que he hecho, Dios acaba de separarse de mí. Comprendo que el Señor acaba de darme la vida por cárcel” (Zárate Moreno, 2016, p. 178). La diada presente, (éxtasis y condena), abriga lo dionisiaco, pues el individuo purga su espíritu mediante la violencia, pero queda en él una huella indeleble que se anida a su ser. Al respecto Nietzsche expresará: “En el pensamiento lo dionisiaco es contrapuesto, como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo. (...) El hombre apenas se consolaba con un mundo después de la muerte” (2004, p. 259). En Antón un infierno se sustituye por otro. Aquí, su esencia se sitúa más allá del bien y del mal, no se arrepiente, por el contrario, acepta el destino con una libertad trágica, similar al superhombre que crea valores nuevos, que se libera de las cadenas de una inocencia pasiva y que trasciende la *moral de rebaño*. Este hombre nuevo es, precisamente, el superhombre²⁷ que Zaratustra, el profeta de Dionisio, ha venido a revelar a los humanos. En últimas, Mister Alba,²⁸ aunque en un inicio sorprendido, acepta la acción de Antón y retoma el control de la situación, negocia con las autoridades a la par que los presos celebran “efusivamente” la victoria sobre el difunto y macabro opresor.

A modo de colofón, Antón Castán y Mister Alba sufren una metamorfosis ontológica en el trasegar de la novela; desde una individualidad racional, filosófica, reflexiva y ordenada (apolínea), hacia una disolución extática, desordenada, combativa, caótica, de sublevación y de muerte (dionisiaco). El sujeto pasivo se convierte en un ente activo, transgresor, que ruge y quiebra las cadenas de la injusticia. La máscara provisional de lo apolíneo se rompe y

²⁷ El superhombre aquí todavía no es una realidad, sino una esperanza, pero una esperanza cuya situación es la realidad del último hombre sobre la faz de la tierra (Fink, 2019, p. 62).

²⁸ Mister Alba representa la voluntad de poder nietzscheana, al imponer el liderazgo durante el motín. Es el arquitecto que organiza la resistencia con frialdad y desprecio por las normas institucionales.

devela la trágica existencia del individuo. Y es aquí, precisamente, donde el hombre nace y renace para convertirse –posiblemente– en la figura trascendental del superhombre.

7. Capítulo III

7.1 Zaratustra en *La cárcel*

“Mirad, yo soy un anunciador del rayo y una pesada gota que cae de la nube: más ese rayo se llama superhombre”

(Nietzsche, 2004, p. 33)

¿Qué es el *Superhombre*?

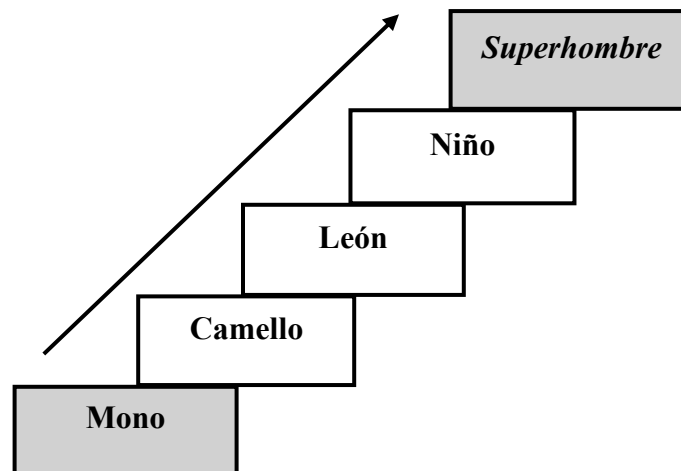
El filósofo alemán Martín Heidegger, reconocido universalmente por su obra *Ser y tiempo*, abstrajo de sus lecciones en la Universidad de Friburgo, entre 1936 y 1940, una definición del concepto nietzscheano: “El «superhombre» es el hombre que funda de nuevo el ser, en el rigor del saber y en el gran estilo del crear” (2000, p. 207). El sujeto reconfigura el ser en una escisión; el rigor epistemológico (saber) y la dimensión estético-creativa (crear). De nuevo, ¿qué es el superhombre? El superhombre proviene del término alemán *Übermensch*. El prefijo “über” significa “sobre”, y el sustantivo “*Mensch*” refiere “ser humano” en general, tanto femenino como masculino.²⁹ Así pues, el superhombre es un ser (en términos heideggerianos [y nietzscheanos]) que está por encima o más allá del género humano. De otro lado, el superhombre no es propiamente un sujeto pensante, ni un grupo de individuos en concreto, sino un estadio superior de la humanidad. Para hacernos una idea de su magna figura, Zaratustra nos dice que la distancia que media entre el hombre y el superhombre es la misma que hay entre el mono y el hombre. En esta tónica, Nietzsche se

²⁹ Toni Llácer en la etimología de la palabra (*Übermensch*). *El superhombre y la voluntad de poder* (2015).

pregunta en *Así habló Zaratustra*: ¿qué es el mono para el hombre? A lo que responde: “una irrisión o una vergüenza dolorosa” (2021, p. 14). Y justo es eso lo que el hombre debe ser para el superhombre: una irrisión o una vergüenza dolorosa. Con suma claridad, este *superhombre* no representa la figura de ningún hombre ideal, tampoco es el hombre redimido, tentado y salvado de los conflictos de esta vida que ha alcanzado una especie de consagración en la que en cada instante vive un presente eterno. No, el superhombre es, propiamente, según lo define el filósofo de Sajonia, el hombre que trasciende los límites de lo terrenal. Ahora bien, ¿quién osa en anunciarlo? ¿Quién grita desde las lejanías su nombre? El profeta Zaratustra. Es él el portavoz de la esencia suprema e indómita del orbe existencial, del orbe nietzscheano. Ahora, ¿cuáles son las etapas del superhombre?

Figura 2

Las etapas del superhombre, en *Así habló Zaratustra*



Nota. El mono, el camello, el león y el niño representan el estado evolutivo y el nivel de consciencia que atraviesa un individuo en el trasegar de su existencia.

El concepto del superhombre aparece por primera vez en la obra de Nietzsche titulada *Así habló Zaratustra*. El profeta persa lo anuncia a grandes voces:

¡Mirad, yo os enseño el superhombre! El superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¡sea el superhombre el sentido de la tierra! ¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no (Nietzsche, 2004, p. 30).

El superhombre es el “sentido de la tierra” es, en el teorema nietzscheano, la afirmación absoluta de la vida terrenal. No es una figura religiosa o ascética, es un ser que crea nuevos valores, que irrumpe –en el filosofar heideggeriano– su esencia para transformarse en un super-ser, en un ser más allá del hombre. Definido el concepto, surge una pregunta: ¿cómo se llega a ser superhombre? O mejor, ¿cuáles son sus etapas? Escuchemos a Zarathustra: “Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, y el león, por fin, en niño” (Nietzsche, 2004, p. 45). Tres instintos, tres estados representan el camino hacia el superhombre.

¿A quién representa el superhombre?

El superhombre nietzscheano representa la superación moral y la madurez espiritual del sujeto pensante. “El superhombre no es ningún ser fabuloso, es aquel que reconoce como tal y supera a este último hombre. Super-hombre, es decir, el hombre que va por sobre el último hombre” (Heidegger, 2000, p. 234). Esta super-entidad rompe con las cadenas tradicionales, históricas y clasicistas, supera el *nihilismo*³⁰ para crear tras de sí y por sí todo un mundo nuevo. Es aquel que se sobrepone sobre lo establecido, “¿Qué habéis hecho para superarlo? Todos los seres han creado hasta ahora algo por encima de sí mismos: ¿y queréis

³⁰ El *nihilismo* es la negación de todo posible sentido de la existencia, de la moral, de los valores tradicionales que rigen culturalmente al hombre. García, Y. (2017). *El nihilismo en Nietzsche*.

ser vosotros el reflujo de ese gran flujo y retroceder al animal más bien que superar al hombre?” (Nietzsche, 2004, p. 29). La fuerza representativa del superhombre está en transformar su existencia y crear nuevos valores. En palabras de Eugen Fink: “El superhombre es aquel hombre que más se asoma a la totalidad del universo, que entiende esta totalidad como infinitud temporal, es decir, como el eterno retorno de lo mismo” (2019, p. 88). El superhombre es el hombre que se supera a sí mismo y a su naturaleza, que se libera de la moralidad esclava para transformarse en un ser todopoderoso, esto y mucho más es el superhombre.

7.2 Antón Castán, el superhombre de *La cárcel*

En la novela *La cárcel*, Antón Castán representa, en un inicio, el paradigma del superhombre nietzscheano. Este sujeto trasciende su condición de encierro a través de la resistencia intelectual (diario), la subversión al sistema penitenciario (motín) y a la creación de una nueva moral dentro de la celda (juicio). En última instancia, infringe la ley a favor de la “humanidad”, a favor de los campesinos, protestantes y demás reclusos y a favor de sí. Aparece dentro del constructo narrativo y polifónico de la obra, “Para incitar a muchos a apartarse del rebaño, para eso ha venido” (Nietzsche, 2004, p. 41). Su inmanencia abomina los valores y las leyes de la sociedad carcelaria, ahora bien, no solo de esta sociedad, también de la ciudad civil *extramuros* corroída por su pusilánime y absurdo existir. El superhombre afirma su voluntad de poder, es decir, su deseo de superar todas estas limitaciones y crear su propio yo, su propio destino, en lugar de someterse a unas normas que lo subordinen y lo distancien de su esencia y de su identidad. En eso consiste la idea y el advenimiento del superhombre.

7.3 De las tres transformaciones en Antón Castán

7.3.1 *El camello apolíneo: entre sumisión, carga e inocencia*

El camello nietzscheano es la fuerza noble, sumisa y dócil del espíritu. Es la representación del sujeto pensante y actante inclinado para recoger un gran peso, el peso de la obediencia y los edictos sociales. Este dromedario vaga por los desiertos y es conocido por su grandeza y potencia para resistir y soportar largas travesías en completa sumisión. Es el animal por naturaleza perfecto para cargar al hombre y su mundo.

El camello significa la existencia en el modo de ser de la grandeza, significa el hombre de la gran veneración que se inclina ante la supremacía de Dios, ante la sublimidad de la ley moral, que se postra y carga voluntariosamente con el gran peso (Fink, 2019, p. 67).

Los intelectuales de la novela *La cárcel* viran su existir, en un primer momento, en torno a este desértico animal. Antón Castán, Mister Alba, Braulio Coral, David Fresno y el Gordo Tudela, son sujetos pasivos, ordenados, conscientes, reflexivos, académicos, apolíneos, de extensos diálogos filosóficos, literarios y hasta utópicos. Pero llevan tras de sí la carga y la condena de la injusticia, la inocencia y el horror que produce el centro penitenciario. Asimismo, nada los conduce a un cambio, a una ruptura y a un devenir, se hundan gravitatoriamente bajo su ser. El antro permea en su esencia con dictámenes de primer orden, un ejemplo claro se sitúa en la siguiente cita: “desde ayer recuperamos el derecho de salir al patio. No nos dan tres horas de patio, como ocurría anteriormente. Nos anuncian que por ahora sólo nos tocarán dos horas de sol al día” (Zárate Moreno, 2016, p. 182). El horario está vedado por un conducto reglamentario. Una situación similar se produce con la nueva dirección penitenciaria de Leloya: “El uniforme –contesta el jefe–. Desde hoy,

todos tendrán que llevarlo en la cárcel” (Zárate Moreno, 2016, p. 113). En este sentido, se aprecia una actitud marcada por el poder, por la sumisión y por la obediencia del individuo ante el sistema judicial operante.

En línea con lo anterior, el camello configura una especie de animal doméstico, manso y afable que sigue un orden impuesto, heredado y tradicional. El gran peso de los reos está en obedecer una moral fija donde la ley es el principio rector y superior del sujeto. Líneas arriba, la nada se postraba, ¿qué podría ocurrir en la prisión? En el final del primer capítulo titulado “La rata”, emerge del *infernus* dantesco un hombre que cambiará la historia de la novela, la historia de Antón Castán y sus secuaces, el sádico y excoronel del ejército, Tomás Leloya.

7.3.2 *El rugido de un león dionisiaco*

La segunda transformación tiene lugar en el desierto –carcelario– y es la mutación del camello en león. El camello se transforma en león cuando el espíritu se dirige por un estado de libertad. El “tú debes” se convierte en un “yo quiero” y, de este modo, nace una nueva creación en el hombre. El león se rebela y “quiere conquistar su libertad como se conquista una presa y ser un señor en su propio desierto” (Nietzsche, 2004, p. 46). El león reafirma su propia identidad en contra del dragón³¹ (valores clásicos y milenarios que brillan en sus escamas). Decide seguir su camino, pero este todavía no está configurado. “El yo quiero”, necesita de una pugna, de una fuerza interior para derrocar los valores tradicionales. Desde otra perspectiva, el león representa el espíritu crítico que osa y se distancia de las conductas o comportamientos sagrados dentro de un entorno social. En la historia de *La*

³¹ El dragón milenario recrea en Nietzsche los valores que aparentemente existen en una sociedad. Eugen Fink en: *La filosofía de Nietzsche* (2019).

cárcel, Antón se transforma en león cuando decide abandonar su figura apolínea de cronista y de escritor reflexivo para convertirse en un hombre dionisiaco e insurrecto de las injustas normas institucionales. Al principio, la única arma que le acompaña es una pluma desgastada que usa a menudo para registrar la vida denigrante e intelectual de la celda. Es un fiel espectador del acontecer carcelario, es un camello en el sentido figurado, que carga con el peso de la injusticia sin sublevarse, pero cuando la opresión alcanza su límite con el motín, algo en su esencia se desmorona, se quiebra (la muerte de Leloya). Citando a Gilles Deleuze: “El león rompe las estatuas, pisotea los fardos, dirige la crítica de todos los valores establecidos” (2000, p. 9). El león rapa [hurta] y atrae bajo sus garras nuevos valores.

Ahora bien, el punto de inflexión germina con el nuevo director de prisión, Leloya; ánimo oscuro, sombrío y dictatorial. Las reglas e imposiciones, aunado al pillaje, la injusticia y las revueltas campesinas en el país, detonan el accionar de una población carcelaria abyecta y clamorosa de justicia. Retomando el hilo teórico y narrativo del capítulo anterior, Antón secuestra de la mesa de negociación al infame malhechor, lo confronta y en un santiamén lo derrumba. Ya no es el prisionero inocente y sumiso que anotaba fecha tras fecha el quehacer y acontecer carcelario; no, ahora es un hombre con melena, es un león que ha decidido tomar el garrote, rugir y estallararlo con vehemencia en la podredumbre monstruosa que hurtó su libertad y su inocencia. En palabras de Diego Higuera (2014): “Él siente que debe cumplir la voluntad del grupo” (p. 59).³² No sólo la voluntad del grupo, también la voluntad de él. Mató al tirano, pero no escapó de la tiranía. ¡He ahí la paradoja de este ser! Así pues, la transformación en león es consecuencia de su estadía en el desierto carcelario, es una

³² Al respecto, es importante aclarar, “que la muerte de Leloya obedece más a una voluntad colectiva que al interés personal de un hombre ultrajado” (Higuera, 2014, p. 60).

respuesta a la injusticia, a su inocencia apolínea, al ultraje del hombre en un sistema opresor e infame. Pero el león no es el fin en el trasegar del profeta Zaratustra, este necesita y requiere ser complementado por un yo superior, el del niño-filósofo —el legislador y creador de nuevos valores—.

7.3.3 El [advenimiento] de Antón Castán, el niño-filósofo

La primigenia esencia del león muda en niño después de adquirir libertad y madurez en el sínodo de su espíritu, es decir, aquel que ha reencontrado en su ser la seriedad que el infante tiene al jugar. El niño representa una metamorfosis extrema, puesto que es “inocencia y olvido; es un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí” (Nietzsche, 2004, p. 47). El niño es ese ente que juega sin perjuicios ni preocupaciones, un poderoso ser que inventa incesantemente nuevas reglas y nuevas diversiones. La única ley que obedece es la de su propia voluntad. No le importa nada porque la nada está en él. En su delicada figura se recrea la dureza y la agilidad, la determinación y la candidez. La existencia para él es un experimento perpetuo. Del mismo modo, el *eterno retorno* forma parte de su pequeño cuerpo, pues al terminar de jugar grita a viva voz, “¡otra vez, otra vez!”. “En este mundo, el juego del niño es el único que tiene un devenir y un perecer, un construir y un destruir sin ninguna imputación moral, con una inocencia eternamente invariable” (Fink, 2019, p. 37). Sin Dios ni reglas, el niño es libre. No existe en él una autoridad cuestionable o una tradición absoluta. El niño es el hombre auténtico, el hombre esencial, el superhombre nietzscheano. Desde luego, es el creador, el que juega con felicidad, el que se libera de las ataduras, el que juega hasta más no poder, el que descubre el significado del mundo por sí mismo.

De acuerdo al postulado anterior, nace un interrogante: ¿es Antón una representación nietzscheana del niño-filósofo? La respuesta es no. A continuación, se escribe el motivo y la causa. Antón Castán “parece” lograr este éxtasis con la muerte de Leloya porque es en esa atmósfera dionisiaca donde rompe con la moral convencional (etapa del camello al león), pero su transformación en el niño-filósofo se ve condicionada por las consecuencias de este acto deliberado, ya que no existe en él un olvido, esto es, un nuevo comienzo, ¿por qué? Porque el cadáver de Leloya persiste en su espíritu como un espectro indisociable. Así lo documenta la página final de su diario:³³

De pronto, algo me estremece. Al darse cuenta de que me voy, junto a Mister Alba, junto a David, junto al Honorable Gordo Tudela, los muertos empiezan a agitarse. Con gran sorpresa mía descubro desde fuera que aún estoy dentro, pero no ya con los vivos, sino con los muertos. Allá estoy yo, con ese pobre preso difunto que es ahora Leloya. Allá estoy yo, con los muertos que me lamían las manos buscando en ellas el pan de los muertos. La celda está llena de cadáveres (Zárate Moreno, 2016, p. 278).

El párrafo anterior deslía la posibilidad de Antón Castán por transformarse en la última etapa nietzscheana, dado que le es imposible despojarse de la armadura del “olvido”, palabra esencial que define la figura del niño. Mientras el niño-filósofo en la voz de Zaratustra es un *demiurgo* que crea valores desde su primitiva esencia, Antón escribe y reescribe su diario desde las cenizas de un crimen pretérito. “Los muertos al buscar lamer sus

³³ En el apartado final de la novela Antón recibe su libertad. Pero antes de ello, se dio paso a un juicio celebrado por sus compañeros de celda. Esta *mimesis* representa, para el constructo narrativo de la obra, una parodia al sistema institucional de la justicia. Organizado por los propios reclusos, este proceso carece de legalidad. En él se confronta el juicio de Antón Castán. ¿Cuál fue el veredicto del juez, en este caso del Honorable Gordo Tudela? Escuchemos: “Condeno a Antón Castán a permanecer en la cárcel y a seguir pagando un crimen que no cometió” (Zárate Moreno, 2016, p. 266). La ironía es más que perceptible: la verdadera justicia solo existe tras las rejas, pues allí los prisioneros crean e inventan sus propios edictos.

manos en busca pan” (Zárate Moreno, 2016, p. 260). Son una prueba fidedigna de un recuerdo imperecedero aposentado en su alma. Ahora bien, para Nietzsche, el “olvido” es la primera condición *sine qua non* se llega al estado puro de la felicidad. “Sin él, los seres humanos serían enfermos y la existencia sería imposible de vivir” (Delphonse, 2020, p. 62). Desde este punto de vista, “olvidar” es renunciar al pasado para adentrarse en la esfera temporal del presente.

En *Así habló Zaratustra* (2004), Nietzsche rememora la idea de una estrecha conexión entre felicidad y olvido. El filósofo del martillo teoriza que el exceso de memoria difumina el buen vivir. Y esto es, precisamente, lo que sucede en el existir de Antón: el diario y sus experiencias, aunado al recuerdo, transforman su espíritu en un espécimen que carga sobre sus hombros la consciencia de un espectro irremediable, azuzado por la corrupción y la maldad. Situación que se asemeja al accionar de Zaratustra con el pérfido bufón de la ciudad. Así lo rememora el ermitaño profeta: “Oscura es la noche, oscuros son los caminos de Zaratustra. ¡Ven, compañero frío y rígido! Te llevaré adonde voy a enterrarte con mis manos” (p. 38). El profeta vaga con el alma mortuoria para darle una digna sepultura. La escena contradice a Antón, dado que él lleva tras de sí, el sepulcro infinito de las memorias.

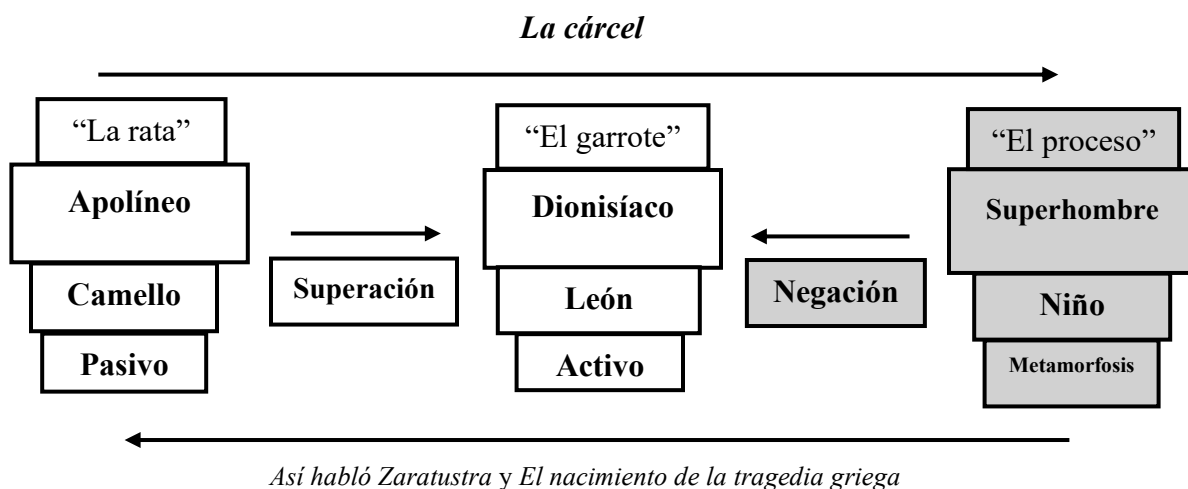
Análogamente, el juicio celebrado en el antro penitenciario ofusca una vez más la figura tierna del infante nietzscheano, ya que Antón necesita de un veredicto judicial para sentir autonomía en su ser, mientras el infante nietzscheano niega e impide toda autoridad externa. Paralelo al comentario, Antón Castán transforma la culpa en su propio juez interno, designio culposo que transmuta a un palimpsesto (diario), escrito por las cicatrices de un recuerdo y un crimen. La diferenciación es ilustrativa, por un lado, el niño juega con sus propias reglas y, por el otro, Antón se somete a un juicio reglamentario donde sus compañeros

de celda dirimen su esencia más allá del bien y del mal. Metafóricamente, el narrador es como la rosa que riega y cuida, artificial e incapaz de florecer.

La misión del profeta Zaratustra consiste en enseñar el superhombre. “Mirad, yo soy un anunciador del rayo y una pesada gota que cae de la nube: más ese rayo se llama superhombre” (Nietzsche, 2004, p. 33). No obstante, subyace un cumular de factores que impiden la superación del hombre, entre estos, el *nihilismo*, el miedo a la libertad, la historia, la cultura, los dogmas, la cobardía, la religión, etc. En la novela *La cárcel*, trasciende la culpa, la inocencia, el olvido, la duda cartesiana, el juego irónico, jocosos y malversados y la infelicidad de obtener la tan anhelada libertad. Ahora bien, en la doctrina nietzscheana, Antón Castán es un león destructor que le es imposible culminar la creación auténtica del niño-filósofo. El asesinato de Leloya, como bien se acotó, constituye un nimio acercamiento al infante nietzscheano, pero este se tiñe de sangre, pesimismo, decepción, resignación y recuerdos en el ocaso de la narrativa zarateana, en el ocaso de su libertad. La aporía se ilustra:

Figura 3

Transfiguraciones nietzscheanas en Antón Castán:



A la luz de los testimonios anteriores, se postula que la transformación del espíritu nietzscheano en la novela *La cárcel* involuciona en la etapa del niño-filósofo, paradigma del superhombre en la Tierra. La inmanencia óptica de Antón erra por los designios del camello y el león en una prisión de orden epistemológico, fraguada por el raciocinio apolíneo y la desmesura dionisiaca. ¿A dónde está el infante que vociferó Zaratustra en las cimera colinas de su estadía? ¿A dónde yace su morada? ¿Dinos Antón, dónde está? El silencio es perturbador porque la fausta memoria así lo dictaminó.

8. Conclusiones

“Yo no soy un hombre, soy dinamita”

(Nietzsche, 2022, p. 125).

Hemos transitado por diversas etapas fenoménicas del pensamiento nietzscheano. Desde las más abstractas y teóricas –la tragedia griega, lo apolíneo, lo dionisiaco, el superhombre y el eterno retorno–, hasta las más prácticas y concretas –ética, moral, política, el *nihilismo* y la voluntad de poder–. Una vez recorrido, arribamos a un campo aporético y problemático donde cada concepto se imbricó, capa tras capa, en aras de contribuir y dar respuesta al interrogante central de la presente investigación: ¿Cómo se manifiesta la propuesta filosófico-nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco en la novela *La cárcel*, de Jesús Zárate Moreno, y en qué medida esta obra proyecta la figura del superhombre como respuesta crítica y transgresora a la decadencia de los valores tradicionales y morales de la existencia humana?

A tenor de la pregunta anterior, se presentan tres lineamientos constitutivos hallados en el trasegar de la investigación:

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

El primer testimonio teórico nietzscheano presente y descubierto en la creación novelística de Zárate Moreno es lo apolíneo. Los personajes de *La cárcel* Antón Castán, Míster Alba, David Fresno, Braulio Coral y el Gordo Tudela, adhieren tras de sí esta radiante efigie. ¿Cómo? A través de un constructo tripartita: el diario (cronología en el fluir dionisiaco del tiempo), el diálogo (felicidad intelectual) y el saber empirista (razón). El dios de las lúcidas veleidades manifiesta su aparición en la celda a partir de una fibra armónica clásica: orden y caos.

El segundo testimonio nietzscheano encontrado reside en el tránsito de lo apolíneo a lo dionisiaco. En *La cárcel* un cataclismo (motín) de grandes dimensiones implosiona en medio de un remozado orden. Este estallido de violencia colectiva (espejo del caos social y político de la época) desgarrar el velo maya de la racionalidad para incitarlos al *infernus* dantesco. El motín constituye el advenimiento de lo dionisiaco, instinto embriagador del hombre. Así pues, lo que antes era un microcosmos apolíneo, deviene en un espacio donde se desvanecen con gradualidad las categorías de la civilización para adentrarse en el sustrato confrontativo. Ahora bien, la genialidad de Zárate Moreno consiste en dilucidar este paso que, aunque destructivo, subyace sobre una revelación: lo dionisiaco no es tan solo caos, sino también una verdad olvidada del sistema penitenciario. La novela sugiere que toda linealidad apolínea contiene una negación en el flujo vital de la existencia humana, ya que niega el ímpetu y la fuerza intrínseca para sublevarse ante un entorno injusto y marginado.

De la díada apolo-dionisiaca presente en el capítulo I y II del proyecto investigativo, emerge un tercer hallazgo: el espíritu del *Superhombre* nietzscheano, ente superior al sujeto terrenal y mortal que mora en la Tierra. Figura de enorme preponderancia que avizora desde lejos el errar meditabundo de los personajes de la novela. En él se representa la

transformación de Antón en el largo virar de la historia, pues de sus tres etapas, dos le son concedidas: el camello apolíneo y el león dionisiaco. Ahora bien, la tercera y última etapa, esto es, la del niño-filósofo, le es vedada porque su ser, su consciencia y su entorno se lo impiden. En efecto, el narrador no alcanza a condecorarse en un verdadero superhombre porque finaliza en un *médium* amodorrado por la culpa y los recuerdos. Nietzsche le cierra la puerta de su paraíso porque “Inocencia es el niño, y olvido; un nuevo comienzo, eso es él” (Nietzsche, 2004, p. 47). Recordemos que, el filólogo de Röcken, “ama a aquel cuya alma está tan llena que se olvida de sí mismo, y de todas las cosas que están dentro de él: todas las cosas se transforman así en su ocaso” (p. 33). La entidad trasmundana de Antón se esfuma en una inmanencia solipsista auscultada por la memoria, el absurdo y la resignación de una existencia pasiva y sin un horizonte claro. En síntesis, el personaje principal de la novela recorre dos de las tres fases nietzscheanas:

1. Apolíneo (camello) / 2. Dionisiaco (león) / 3. Superhombre (niño)

Es preciso recordar que la auténtica superación del superhombre nietzscheano estriba en una metamorfosis existencial que trasciende el dialectismo entre Apolo y Dioniso. El individuo transfigura radicalmente su relación con el mundo por medio de tres estados: 1) disolución crítica y moral de los valores impuestos (león dionisiaco); 2) sublimación dionisiaca del sufrimiento en potencia creadora; y, 3) el advenimiento de una inocencia, no ingenua, sino conquistada. Una vez el individuo transita por este tríptico puede nacer el niño, el *poietes* que crea y construye sin un fin posterior. En resumen, el niño-filósofo es creación, liberación y olvido.

El cuarto testimonio reafirmado y encontrado en el curso de la presente investigación se origina de una dualidad patente: filosofía y literatura. Deleuze y Guattari, en su obra, *¿Qué*

es la filosofía? (1997), definen la filosofía como “el arte de formar, de inventar y fabricar conceptos” (p. 8). Con esta definición los autores comentan que la filosofía más allá de ser un ejercicio reflexivo es un acto de creación, quien filosofa se convierte en un hombre-creador (*demiurgo* de la palabra). El concepto en el teorema Nietzsche es insoslayable, puesto que el filósofo del martillo redefine la crítica y crea nuevas concepciones de orden filosófico, al mismo tiempo que cuestiona los valores existentes en la esfera social. Entre sus creaciones de mayor renombre esta la duplicidad apolo-dionisiaca, el superhombre, el nihilismo y la voluntad de poder. Las dos primeras fabricaciones recorren con mayor estancia las vetas narrativas de la novela *La cárcel*, de Zárate Moreno. Así pues, literatura y filosofía constituyen una posibilidad en el devenir de las producciones poéticas, como bien lo planteaba Deleuze, el asunto está en crear nuevas formas, nuevos pensamientos, nuevas ideas.

En este sentido, filosofía y literatura aúnan sus fuerzas creativas en un encuentro vital (Deleuze), que amplía los horizontes de lo humano. Es importante aclarar que filosofía no es literatura, “la una no se confunde con la otra, pero entran en una zona común indiscernible en la medida en que tratan el acontecimiento, el sentido, bien como concepto, bien como bloque de sensación” (Maldonado, Palencia y Silva, 2017, p. 194). La literatura es creadora de mundos imaginados, utópicos, reales, fantásticos, etc., es una manifestación artística del espíritu humano. En cuanto a la filosofía, esta se dirige y pondera hacia la creación y fabricación de nuevos conceptos. Lo que las une es precisamente un deseo de ir más allá de los límites impuestos por el cosmos y el por el hombre. Finalmente, las dos áreas del saber convergen en el presente estudio investigativo a partir de una complementariedad

fenoménica, exegética, epistemológica, existencial y estética de cuatro individuos prendados por el fragor carcelario.

8.1 *La cárcel: un viaje al corazón de la culpa*

¿Por qué leer *La cárcel* hoy? Después de más de cincuenta años de publicación, ¿Qué incita al lector? ¿Quiénes son sus personajes? Y ¿por qué nos atraen? ¿Cuál es el esfuerzo intelectual que subyace en su esencia? Primero: *La cárcel* es una novela, una galería, una biblioteca de cantos y epígrafes universales, una obra abierta de sentires trágicos, contradictorios y heracliteos de cuatro y cinco catoblepas en constante meditación. Segundo: es una obra inagotable que renace una y otra vez después de cada lectura, pues su universalidad, su crítica social, su riqueza lingüística y su influencia cultural la hacen merecedora de semejante premio. Asimismo, es y no es, un espejo de realidades ontológicas que suplanta la realidad lectora del individuo. Tercero: es una obra de palimpsestos e intertextualidades que dialoga con géneros de diversas fuentes. Es un universo donde queda paliada la soledad intrínseca del hombre. Esa es *La cárcel*, un lugar aterrador y al mismo tiempo bello. Es un lugar al que volveré y al que volvemos siempre, y con algo de suerte digo: nos embarcaremos de nuevo para ver algo que no habíamos visto antes, que no conocíamos y que creíamos conocer.

Finalmente, los lectores de novelas suelen coincidir en un enunciado: un libro memorable parece siempre más largo de lo que suele ser en realidad. Y *La cárcel* no es la excepción, pues sus pocas páginas contienen todo un mundo existencial. Cada página es un microcosmos urdido por experiencias, recuerdos, risas y fabulaciones de diverso orden. En ellas se condensa, más que en ningún otro autor santandereano, los arquetipos que todos cargamos dentro: los miedos, los fracasos y, por supuesto, el eterno e indecible debate entre

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

el bien y el mal. Zárate fue consciente de su logro, pero nunca imaginó, ni nadie lo supuso, que después de cincuenta años la historia de Antón se convertiría en lo que se convirtió; en el personaje más importante y loable de toda la literatura santandereana.

Aperturas de la presente investigación filosófico-literaria

A nuestro juicio, toda buena tesis no debe empezar y concluir en sí misma, al contrario, ha de abrir nuevos horizontes, así como sugerir futuras líneas de investigación en estudiantes, docentes o especialistas que lo consideren oportuno y necesario. El espíritu viajero que haya prestado atención a lo largo del presente trabajo habrá podido constatar, por su cuenta, que la literatura y la filosofía son dos estamentos de un mismo pergamino que se juntan y se funden bajo la tinta de un afilado estilete. Cerrando esta memorable página, la obra de Zárate plantea un desafío urgente; reivindicar y vociferar, en tiempos de crisis globales, la literatura como un espacio de resistencia y auscultación del ser humano. La invitación está abierta para ese desocupado lector que contempla el mundo, lo interroga en el anonimato y vive en el más completo silencio...

Nietzsche fue un sueño de Zárate Moreno
y Zaratustra un sueño de Antón.†

Referencias bibliográficas

- Alstrum, J. (1982). Prólogo. En, Zárate, J. *No todo es así*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. pp. 7-20.
- Arciniegas, G. (2003). Epílogo. En, Zárate, J. *No todo es así*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, pp. 295-300.
- Bataille, G. (1972). *Sobre Nietzsche*. Taurus.
- Boqué, M. (2022). Giorgio Colli: Una revisión de la potencia apolínea en el ámbito de la expresividad sapiencial y política griega. *Claridades. Revista de filosofía*, 14(1), 67-86.
- Carrasco E. (2002). *Para leer Así habló Zaratustra de F. Nietzsche*. Editorial universitaria.
- Colli, G. (2011). *Apolíneo y dionisiaco*. Adelphi Edizioni.
- Colli, G. (2000). *Después de Nietzsche*. Anagrama.
- Colli, G. (2008). *La sabiduría griega* (D. Mínguez, Trad.; 3ra ed., Vol. 1). Trotta.
- Colli, G. (1983). *Introducción a Nietzsche*. Folios Ediciones.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1997). *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. (2000). *Nietzsche*. (Herrera y del Río. Trad.). Arena Libros.
- Delphonse, J. H. (2020). “De las tres transformaciones” en *Así habló Zaratustra de Nietzsche: una crítica a la moral kantiana del deber*. [Tesis de grado]. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Detienne, M. (2001). *Apolo con el cuchillo en la mano*. Ediciones Akal, S.A.

UNA REPRESENTACIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA...

Detienne, M. (2003). *Dioniso a cielo abierto* (M. Mizraji, Trad.). Gedisa.

Eurípides. (1979). Las Bacantes (C. García Gual, Trad.). En *Tragedias* (Vol. 3, pp. 323-409). Gredos. (Trabajo original escrito ca. 409 A. C).

Figuroa, L. (2015). *Una lectura transversal de la novela La cárcel de Jesús Zárate Moreno*. [Tesis de grado]. Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Fink, E. (2019). *La filosofía de Nietzsche*. Herder.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI Editores.

Frenzel, I. (1985). *Nietzsche*. Editorial Salvat.

Gadamer, H. G. (2006). *Verdad y Método II*. Ediciones Sígueme.

García Aguilar, E. (2008). “Prólogo” en: Zárate Moreno, J. *Un perro aúlla en la noche*. Selección ilustrada de cuentos. Panamericana Editorial, pp. 8-10.

García T. (2017). *El nihilismo en Nietzsche*. [Tesis de grado]. Universidad del Valle.

Graves, R. (2019). *Los mitos griegos*. RBA Libros.

Heidegger, M. (2000). *Nietzsche*. Ediciones Destino.

Higuera, D. (2014). *Las representaciones del intelectual en la novela La cárcel, del escritor santandereano Jesús Zárate Moreno*. Armonía Impresores Ltda.

Homero. (1981). *Iliada* (C. G. Gual, Trad.). Gredos.

Llácer, T. (2015). *Nietzsche: El superhombre y la voluntad de poder*. Batiscafo, S. L.

Nieto Lascarro, Y. A., & Orduz Rodríguez, F. (2017). El metateatro en *La cárcel* de Jesús Zárate Moreno: un proceso a la justicia. *Lingüística y Literatura*, (72), 174-191.

Nietzsche, F. (2004). *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial.

Nietzsche, F. (2022). *Ecce Homo*. Alianza Editorial.

Nietzsche, F. (2002). *El crepúsculo de los ídolos*. Alianza Editorial.

Nietzsche, F. (2004). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza Editorial.

Nietzsche, F. (2014). *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870-1871*. (Serrano, V. Trad.). Biblioteca Nueva.

Orduz Rodríguez, F. (2019). La expansión de la celda: experiencia estética en la novela *La cárcel* de Jesús Zárate Moreno. *Hallazgos*, 16 (32), 109-129.

Orrego, J. (27 de enero de 2002). Jesús Zárate Moreno: santandereano, hispánico y universal. *Vanguardia Liberal*, pp. 1 – 12.

Otto, W. (2016). *Dionisio. Mito y culto*. Titivillus.

Palencia, M. (2000). *El Arte de Gorriar*. Fundación El Libro Total.

Pujol, C. (1994). Prologo, en: A.A.V.V. Premios Planeta 1971 – 1972, tomo VI: *Condenados a vivir* de José María Gironella y *La cárcel* de Jesús Zárate Moreno, 23^a edición. Editorial Planeta.

Samósata, L. D. (1981). *Relatos verídicos*. Gredos.

Sampieri, Collado y Lucio (2010). *Metodología de la investigación*. (6^a ed.) McGraw-Hill Interamericana de España.

Sánchez Meca, D. (2003). *La genealogía de la moral*. Tecnos.

Sandoval, C. (1996). La formulación y el diseño de los procesos de investigación social cualitativos. En C. Sandoval, *Investigación cualitativa* (pp. 111-128). Bogotá: Instituto Colombiano para el Fomento de Educación Superior.

Sartre, J. P. (2007). *El existencialismo es un humanismo*. Alianza Editorial.

Serrano Durán, J. (2016). El hombre que no conocimos. *Revista de Santander*, (11)24-63. Segunda Época, División de Publicaciones UIS.

Serrano Durán, J. (2016). “Los caminos de *La cárcel*”, presentación en: Zárate Moreno, J. *La cárcel*. 3ª edición colombiana, 1ª santandereana. Bucaramanga, UIS-Fusáder (Biblioteca Santander, 1), pp. 9-17.

Serrano Durán, J. (2016). “Los artificios de *El cartero*”, presentación en: Zárate Moreno, J. *El cartero*. 2ª edición, 1ª colombiana. Bucaramanga, UIS-Fusáder (Biblioteca Santander, 2), pp. 9-15.

Serrano Durán, J. (2017). “La audacia del relato breve en *El viento en el rostro*”, presentación en: Zárate Moreno, J. *El viento en el rostro*. 2ª edición. Bucaramanga: UIS-Fusáder (Biblioteca Santander, 3), pp. 9-20.

Serrano Durán, J. (2017). “El teatro como herramienta narrativa”, presentación en: Zárate Moreno, J. *Piezas teatrales*. 1ª edición completa. Bucaramanga, UIS-Fusáder (Biblioteca Santander, 4), pp. 9-25.

Serrano Durán, J. (2017). “Los cuentos en libro de un cultor del cuento”, presentación en: Zárate Moreno, J. *Cuentos en libro*. 1ª edición unificada. Bucaramanga, UIS-Fusáder (Biblioteca Santander, 5), pp. 9-33.

Serrano Durán, J. (2017). “Un intelectual llamado Zalacaín”, presentación en: Zárate Moreno, J. *Pabellón de Reposo*, tomo I: *Miscelánea, 1948-1951*. 1ª edición. Bucaramanga, UIS-Fusáder (Biblioteca Santander, 6), pp. 11-35.

Silva Rojas, A., Maldonado Serrano, J. F., & Palencia Silva, M. A. (2017). Filosofía y literatura en Deleuze y Guattari: creación y acontecimiento. *Praxis Filosófica*, (45), 171-202.

Schopenhauer, A. (2013). *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Trotta.

Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos*. Nueva York: Book Print.

Zárate Moreno, J. (1980). *La cárcel*. Planeta Editorial.

Zárate Moreno, J. (2016). *La cárcel*. Bucaramanga, Colombia: Universidad Industrial de Santander – Fusander, Fundación Santandereana para el Desarrollo Regional.

Zárate Moreno, J. (2016). *El cartero*. Colección Biblioteca Santander.

Zárate Moreno, J. (2016). *Piezas teatrales*. Colección Biblioteca Santander.

Zárate Moreno, J. (2016). *El viento en el rostro*. Colección Biblioteca Santander.

Zárate Moreno, J. (2016). *Cuentos en libro*. Colección Biblioteca Santander.

Zárate Moreno, J. (2016). *Pabellón de Reposo*. Colección Biblioteca Santander.

Zweig, S. (1999). *La lucha contra el demonio (Hölderlin - Kleist - Nietzsche)*. Acantilado.