

La imagen «árbol» en el Zarathustra de Nietzsche: una perspectiva estético-hermenéutica

The «Tree» Image in Nietzsche's Zarathustra: An Aesthetic-Hermeneutic Perspective

CAROLINA PAVEZ
Independent researcher

Recibido: 26/02/2025 Aceptado: 30/01/2026

RESUMEN

A diferencia del análisis filosófico tradicional, que tiende a conceptualizar las figuras de *Así habló Zarathustra* de Friedrich Nietzsche, este artículo propone un enfoque estético-hermenéutico centrado en la imagen misma y en su capacidad de configurar sentido. Partiendo de la hipótesis de que el qué se piensa en imagen es inseparable del cómo se figura el sentido, el estudio delimita una perspectiva que se distancia tanto de concepciones metafísicas como de enfoques lingüísticos de la imagen. Sobre esta base, la imagen «árbol» en *Así habló Zarathustra* –en diálogo con otros textos de Nietzsche– se estudia como un caso ejemplar de pensamiento en imagen, mostrando cómo su figuración articula fuerzas, tensiones y valoraciones sin traducirse en conceptos ni remitir a un sentido trascendente.

PALABRAS CLAVE

PENSAMIENTO EN IMAGEN, SENTIDO-FIGURADO, NIETZSCHE, ÁRBOL,
FUERZAS CONTRAPUESTAS

ABSTRACT

Unlike traditional philosophical analyses, which tend to conceptualize the figures in *Thus Spoke Zarathustra* by Friedrich Nietzsche, this article proposes an aesthetic-hermeneutic approach centered on the image itself and on its capacity to configure sense. Starting from the hypothesis that what is thought in image is inseparable from how sense is figured, the study delineates a perspective that distances itself from both metaphysical conceptions and linguistic approaches to the image. On this basis, the image “tree” in *Thus Spoke Zarathustra*—in dialogue with other texts by Nietzsche—is studied as an exemplary case of thinking in image, showing how its figuration articulates forces, tensions, and valuations without translating them into concepts or referring to a transcendent sense.

KEYWORDS

THINKING IN IMAGE, FIGURED SENSE, NIETZSCHE, TREE, CONTRARY FORCES

I. INTRODUCCIÓN

PARA EMPRENDER EL ESTUDIO DE LAS imágenes en la obra *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, particularmente la imagen «árbol»¹, es necesario un esfuerzo mayor que el simple hecho de leer: hay que, como señala el propio Zaratustra, escuchar con los ojos. Esto se debe a que su decir filosófico, como advierte Eugen Fink, se sitúa en un espacio intermedio entre el pensar y el poetizar, en un río de imágenes; es decir, su pensamiento se realiza en la concreción de la plasticidad de las imágenes (2000, p. 74).

En consecuencia, para vislumbrar cómo y qué piensa Nietzsche en sus imágenes, es imprescindible atender a ellas en su propia figuratividad. Si el *Zaratustra*² subvierte la forma tradicional de exposición conceptual de la filosofía al abordarla en términos artísticos (Fink, 2000), no resulta coherente comprender sus imágenes como tipos de relaciones entre conceptos. Intentar descifrar su plasticidad bajo una lógica exclusivamente lingüística y conceptual conduce, inevitablemente, a desactivarlas en tanto imágenes.

Basada en una hipótesis preliminar, según la cual el qué se piensa en imagen es inseparable del cómo se figura el sentido, esta investigación exige, en primer lugar, reconocer que las imágenes, incluso aquellas imaginadas y articuladas en un texto, no operan al modo del pensamiento racional-lingüístico, entendido aquí en su acepción clásica: como aquella facultad que rige mediante esquemas abstractos, establece jerarquías ordenadas y fijas, y tiene en la palabra su territorio privilegiado³.

1 Cabe señalar que no se emplea la expresión «imagen del árbol», pues esta podría sugerir una relación referencial con un objeto; el análisis se centra, en cambio, en una imagen singular que produce sentido en su propia figuración, dotada de una entidad creativa singular.

2 En adelante, la obra *Así habló Zaratustra* será señalada como *Zaratustra*, utilizando cursivas.

3 Para abordar el pensamiento de Nietzsche, Mónica Cragolini parte de una revisión de la concepción clásica de racionalidad y propone la noción de “razón imaginativa”, entendida

De ello se desprende, la necesidad de un enfoque estético-hermenéutico: en tanto la dimensión sensible (estética) se concibe como indisolublemente ligada al sentido y, por ende, a su comprensión (hermenéutica), el estudio concreto de las imágenes zarathustranas requiere una metodología estética-hermenéutica. Con todo, esta metodología no se orienta únicamente a esclarecer qué sentido se configura –siempre abierto y provisional–, sino también a dar cuenta del modo en que ese sentido se produce, es decir, de la forma de pensamiento que acontece en la elaboración misma de la imagen.

Con esto en mente, el texto se estructura en dos partes. En la primera, se plantea la necesidad de abordar la imagen simbólica desde una perspectiva acorde con la filosofía nietzscheana, esto es, no como una elaboración orientada a representar una realidad suprasensible, sino como un proceso creativo en el que el sentido –y con él la valoración– se halla en la imagen misma. En este marco, la imagen no remite a un más allá trascendente, sino que participa del acto mediante el cual el ser humano pone valores en las cosas, fundamento de todo valorar en Nietzsche.

Sobre esta base, se presentan algunas precisiones teóricas fundamentales para aproximarse a las imágenes de sentido-figurado en el *Zarathustra*, desde una perspectiva que supera los enfoques que disocian lo sensible de lo inteligible, afines tanto a ciertas herencias románticas como a perspectivas de corte lingüístico. Si bien la noción de imagen de sentido-figurado ha sido desarrollada en investigaciones previas (Pavez, 2023), el propósito de este artículo no es reiterar dicha elaboración, sino reflexionar sobre el modo en que estos enfoques tienden a desconocer su operatividad simbólica inmanente, especialmente cuando las imágenes se articulan en un texto, sea poético o filosófico.

Esta consideración no busca reconstruir de manera exhaustiva teorías sobre la imagen, sino delimitar un enfoque estético-hermenéutico centrado en la inmanencia de las imágenes de sentido-figurado, lo que habilita un estudio de las imágenes nietzscheanas en su propio registro filosófico.

En este recorrido, el análisis se detiene de manera estratégica en la imagen «árbol» de Charles Pierre Péguy, no como un desvío temático, sino como un contrapunto necesario para vislumbrar cómo la singularidad de su configuración determina indisociablemente su sentido y, con ello, los valores y valoraciones que pone en juego.

como una modalidad en la que el filósofo “recoge y aglutina” de forma provisoria, para luego seguir creando desde la pluralidad. Dicha propuesta no es retomada aquí, pues, aun cuando atiende a la metáfora en su lectura, la circunscribe a su dimensión poético-verbal, excluyendo la figuratividad de la imagen. Esta delimitación no invalida la fecundidad de su lectura, sino que señala su alcance específico respecto de la imagen como tal. Véase: Cragnolini, 2003.

Sobre esta base, la segunda parte del artículo desarrolla un estudio estético-hermenéutico del árbol nietzscheano, explorando cómo la imagen configura su sentido a partir del eje conectivo alto/bajo, en el que interactúan fuerzas contrarias, así como los riesgos del ascenso y el descenso, su singularidad y la transformación creativa de dichas fuerzas.

II. REFLEXIONES PRELIMINARES PARA UNA CONSIDERACIÓN INMANENTE DE LAS IMÁGENES SIMBÓLICAS

Debido a la tendencia de limitar la comprensión humana a la operatividad del lenguaje verbal, es frecuente que las teorías hermenéuticas o epistemológicas no logren reconocer en la imagen (material o imaginada, artística o no) el vínculo indisociable entre figuración y sentido. Dicho de otro modo, no logran advertir que la figuración, por sí misma, goza de sentido. Este sesgo ha sometido a la imagen ante el lenguaje lingüístico/racional, considerándola, en el mejor de los casos, como una forma gnoseológica inferior.

Sin embargo, en los últimos años han surgido diversos esfuerzos por reclamar el logos propio de la imagen. Entre ellos destaca Gottfried Boehm, uno de los principales exponentes del giro icónico, quien afirma: “las imágenes explican su sentido de forma distinta a como lo hace el lenguaje” (2017, p. 26). Es precisamente esa diferencia la que debemos tener presente al adentrarnos en su comprensión.

Como sabemos, esta forma distinta de conformar sentido incluye también a las imágenes conocidas como verbales (metáforas, símbolos, alegorías, entre otras), presentes no solo en la poesía, sino que también en la filosofía. Sin embargo, aunque la lógica interna en la producción de sentido de las imágenes gráficas (pinturas, esculturas o dibujos) no difiere de la de las imágenes verbales o imaginativas, el avance en la comprensión y análisis de su figuratividad ha sido considerablemente más lento. Debido al hábito, tanto metafísico como lingüístico, de separar lo sensible de lo inteligible, la teoría tiende a registrar la «idea» de una imagen omitiendo o subordinando su dimensión estética; o bien, a concebir la imagen como un contenedor de un contenido conceptual preexistente.

Sobre este punto, Fernando Zamora responde con claridad: “el sentido de una imagen no consiste en que ésta ‘contiene’ enunciados o palabras que se ‘traducen’ a términos visuales. Pues la imagen significa a su manera y por sí misma, no como una ilustración de ideas formuladas discursivamente” (2019, p. 78).

A pesar de estos aportes, incluso entre los exponentes del giro icónico o de la filosofía de la imagen⁴, así como en teorías que reconocen a la imagen como parte del universo imaginario de un poeta o filósofo/a, no es raro encontrar in-

4 Para una revisión global del giro icónico, consultar García Varas (2018) y Martínez Luna (2024); para una revisión general sobre la filosofía de la imagen, consultar Rubio (2017).

fluencias que disocian, en mayor o menor medida, lo sensible de lo inteligible. Estas influencias, ya sean de carácter metafísico o lingüístico, siguen permeando la comprensión de la imagen.

Esta observación no busca, en rigor, discutir dichas teorías, sino más bien explicar por qué adoptarlas fielmente sería contraproducente para el estudio de las imágenes del *Zarathustra*. El período en el que Nietzsche desarrolla esta obra marca un profundo cambio en su planteamiento filosófico. En esta etapa, el filósofo se distancia de la influencia romántica y de las ideas metafísicas presentes en su obra temprana, *El nacimiento de la tragedia* (1872), para afirmar el mundo, el devenir y el carácter creativo interpretativo de todo conocimiento. Asimismo, cuestiona la forma tradicional de hacer filosofía, donde pensar y conocer están indisociablemente ligados a la expresión preposicional y a la capacidad de comprensión racional.

En este contexto, adentrarse en las imágenes de este período exige revisar brevemente algunas nociones predominantes de la teoría de la imagen, con el fin de desmontar aquellas ideas incongruentes con la perspectiva nietzscheana. En este ámbito, destaca primero la influencia romántica, particularmente la suposición de que la imagen posee un sentido oculto y/o trascendente, más allá de la realidad física. Entre estas ideas se encuentra la premisa de que el logos de la imagen está determinado, entre otros aspectos, por su capacidad de materializar lo invisible, de hacer ver, de mostrar lo ausente (Boehm, 2017). También está la tesis según la cual el símbolo (la imagen simbólica), siendo materia, remite a lo inmaterial o espiritual: es “una materia que intenta abandonar su condición sensible; es espíritu, pero un espíritu que se capta sólo mediante los sentidos” (Zamora, 2019, p. 318).

Cierto es que Boehm plantea que el sentido de la imagen está vinculado a las modalidades de su aparición; no obstante, en términos prácticos, sitúa al sentido en un ámbito invisible, es decir, “separado” o “distinto” de lo visible. Por otra parte, aunque Zamora cuestiona la separación radical entre lo sensible y las ideas, característica de la filosofía platónica y cartesiana, en la práctica configura la dimensión espiritual del símbolo como algo que busca trascender lo material.

Por otra parte, respecto a su potencial, efectivamente la imagen tiene la capacidad de hacer visible algo invisible, algo “carente de cuerpo y rostro, algo ficticio o soñado” (Boehm, 2017, p. 50). Asimismo, puede conectarnos con lo espiritual, incluso con “la resonancia de tiempos pasados, muy viejos y profundos” (Zamora, 2019, p. 312). No obstante, también puede elaborar, expresar y vincularnos con una realidad sumamente concreta y actual, así como con experiencias malignas o perversas, que difícilmente podrían considerarse “espirituales”.

Siguiendo respectivamente los ejemplos que ofrecen los pensadores citados: que la imagen pueda hacer presente a un difunto (ausente) o hacer visible a una diosa (invisible) no explica cómo la imagen figura su sentido ni cómo lo hace de manera distinta al lenguaje verbal/racional.

El problema radica en que, debido a la complejidad de su lógica interna –y al hecho de que ha sido estudiada con menor profundidad que la palabra–, la operatividad de la imagen resulta menos evidente. Además, ya que el poder de la imagen –su capacidad de generar efectos en el espectador, como atracción, encanto, asombro o temor– se manifiesta sobre la base de una lógica que no es siempre reconocida, este “poder indefinido” termina siendo su característica más llamativa.

Y, como suele ocurrir, aquello que no se comprende tiende a arrojarse en el saco de lo misterioso, lo que lleva a suponer que la imagen oculta verdades profundas o cosas fuera de nuestro alcance. De este modo, lo indefinido de la imagen, ya sea por el desconocimiento de su operatividad, por su complejidad inherente, por su poder sugestivo o por su capacidad de configurar los temas más complejos del ser humano, se percibe como un “algo más” que parece resonar fuera de sí misma; esto resulta especialmente evidente en el caso de las imágenes simbólicas.

La concepción de lo simbólico como expresión de un sentido oculto y trascendente –y, por ello, como un medio de acceso a un ámbito más allá de lo material– puede rastrearse desde el romanticismo (Friedrich Schlegel, Novalis, William Blake, entre otros) hasta el Círculo Eranos (Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Gilbert Durand). En relación con las imágenes simbólicas, Durand sostiene que:

Al no poder representar la irrepresentable trascendencia, la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto. El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio (Durand, 1971, p.15).

Además de concebir la imagen simbólica como representación concreta de un sentido abstracto, trascendente y oculto, Durand sitúa el ámbito privilegiado del simbolismo en el territorio de lo no sensible –lo sobrenatural, lo inconsciente, lo surreal–, es decir, en relación con aquello que se encuentra ausente o es imposible de percibir (Durand, 1971, p. 14)⁵. Estas concepciones, como puede observarse, han dejado una huella persistente hasta nuestros días.

Frente a este marco, resulta fundamental para el presente estudio precisar que la forma simbólica de las imágenes de sentido-figurado no se define por sus temas, funciones o efectos en los observadores, ni surge de una supuesta impotencia para representar una trascendencia. Por el contrario, su forma se origina –en términos nietzscheanos– en una potencia creadora.

5 Aun cuando Durand, así como autores actuales como Jean-Jacques Wunenburger, distinguen con precisión entre símbolo y alegoría –evitando una traducción conceptual–, el símbolo continúa remitiendo, en último término, a un régimen de lo ausente, lo invisible o lo trascendente, lo que no resulta compatible con una concepción estrictamente immanente del sentido.

El término sentido-figurado designa aquí a aquellas imágenes —materiales o no— cuyo sentido no se encuentra fuera de ellas ni les es atribuido desde una idea conceptual previa, sino que está figurado en la imagen misma, en el acto de su creación. Tal como aquí se plantea, lo simbólico acontece cuando la imagen, estando en posesión de su sentido, colma a otra cosa. En este caso, el sentido no transita, no trasciende ni se desplaza. Lo que opera es una conjunción, en la que la imagen y aquello a lo que dota de sentido quedan reunidas sin mediaciones, en un mismo campo, lo que abre una dinámica de simbolización inmanente. Dicho de otro modo, aquello que el pensamiento conceptual-racional separa para estandarizar sus cogniciones, aquí coincide (*symbolon*: juntar, hacer coincidir).

Esta dinámica puede darse incluso en imágenes tradicionalmente comprendidas como metafóricas. Así, por ejemplo, la imagen del *Zarathustra* «flecha dirigida hacia la otra orilla» —contenida en la metáfora “flechas del anhelo”—, configura y dota de sentido, sin ser un símbolo en sentido retórico, a una singular actitud vital nietzscheana⁶.

Por lo tanto, cuando aquí se habla de *imagen simbólica* se apunta a una imagen cuyo sentido es figurado en ella misma y que, por ello, puede dotarlo sin trascender su propia figuración. Aplicado al ejemplo, esto significa que la imagen «flecha dirigida hacia la otra orilla» y la llamada “actitud vital” comparten un mismo sentido, sin que este se desplace de una a otra. En consecuencia, el carácter enigmático de estas imágenes no remite a un sentido trascendente u oculto que deba ser desvelado, sino a la densidad *semántica* implícita en su figuración.

La importancia de este examen radica en que, si no nos desprendemos de este enfoque meta-físico de la imagen simbólica, será imposible reconocer el sentido *en* las imágenes de Nietzsche. Estas imágenes, que se alejan notablemente de las temáticas y perspectivas tradicionales, requieren una mirada distinta. Como sabemos, la propuesta filosófica del *Zarathustra* no apunta a una realidad suprasensible, ya que reconoce que es el hombre quien pone valores en las cosas, “valorar es crear” (Nietzsche, 2016a, p. 105). Al mismo tiempo, plantea que esta valoración no está separada de un instinto creador que pertenece al propio mundo. En palabras de Fink: “El hombre creador se sabe, al crear, uno e idéntico con la energía creadora de la tierra” (2000, p. 89).

Esto se hace evidente al examinar algunos pasajes de la obra, en especial el capítulo *De la virtud que hace regalos*. En el contexto de haber recibido de sus discípulos un bastón cuyo mango dorado lleva inscrita una imagen simbólica, *Zarathustra* reflexiona:

6 Esta operatividad puede darse incluso en imágenes inscritas en una alegoría, como ocurre con la imagen «sol» en la alegoría de la caverna de Platón. Un análisis detenido de este caso excede, sin embargo, el foco y la extensión del presente estudio.

Nuestro camino va hacia arriba, desde la especie hacia la súper-especie. [...] Hacia arriba vuela nuestro sentido: de este modo es un símbolo de nuestro cuerpo, un símbolo de elevación. Los nombres de las virtudes son símbolos de tales elevaciones.

Así va el cuerpo a través de la historia, como algo que deviene y que lucha. Y el espíritu —¿qué es para aquél? El heraldo de sus luchas y sus victorias, compañero y eco.

Todos los nombres del bien y el mal son símbolos: no expresan nada, tan solo señalan. ¡Un loco es quien pretenda sacar de ellos un saber!

Prestadme atención, hermanos míos, en cada momento en que vuestro espíritu quiera hablar en símbolos: ahí está el origen de vuestra virtud.

Elevado está vuestro cuerpo en ese instante, y resucitado; con su deleite cautiva al espíritu para que se vuelva creador y valorador y amante y benefactor de todas las cosas (Nietzsche, 2016a, p. 115).

Para el filósofo, las formas que operan en clave transmundana o suprasensible nada expresan: “¡Un loco es quien pretenda sacar de ellos un saber!”. Por el contrario, en la valoración creativa, donde el espíritu es eco del cuerpo, todas las cosas son in-corporadas. El espíritu habla en símbolos plenos cuando crea y valora las cosas. En concreto, una virtud como «elevación» ya se encuentra encarnada en la imagen «camino hacia arriba». Desde una perspectiva estética, esto significa que dicha virtud está encarnada en su forma, dirección, inclinación, ubicación, etc. Así, la imagen simbólica no es un simple signo que señala algo externo, sino una configuración plena de sentido. En términos nietzscheanos, esta virtud no es una abstracción separada de lo sensible; más bien, habita en las imágenes que incorporan la experiencia y la creatividad como fundamento de todo valorar.

Esto implica reconocer que la imagen simbólica no intenta abandonar su condición sensible, como dice Zamora. No intenta ir más allá, trascender, pues es en lo sensible donde se constituye su sentido. Dicho de otro modo, al seleccionar y configurar un camino hacia arriba, Zarathustra establece el sentido, la orientación significativa de esa virtud.

Por otra parte, la tendencia de la tradición a explicar la imagen simbólica a partir de su relación con ideas abstractas tampoco resulta adecuada para el estudio de las imágenes del *Zarathustra*. Como se indicó al comienzo, esta obra no admite una interpretación meramente conceptual.

Este enfoque se manifiesta en la modalidad del condicionamiento lingüístico, donde la imagen se equipara a la lógica del significante y el significado. En este esquema, el significado se presenta como un contenido intangible vehiculado por la imagen en tanto contenedor. Dicho de otro modo, se postula que la imagen simbólica (el simbolizante) transmite una idea o concepto (lo simbolizado) que, con frecuencia, le antecede.

Un ejemplo clásico de esta perspectiva lo ofrece Michel Le Guern, quien sostiene: “En la construcción simbólica, la percepción de la imagen es necesaria para captar la información lógica contenida en el mensaje [...] la imagen simbólica debe ser captada intelectualmente para que el mensaje pueda ser interpretado” (1978, p. 49).

De estas palabras se deduce que la imagen se concibe como un medio para alcanzar la captación intelectual de una idea. Dicho de otra manera, la imagen no constituye una idea en sí misma, sino que es un vehículo para transmitir un mensaje.

Por el contrario, lo que se postula aquí es que el sentido de la imagen simbólica es immanente; es decir, está unido de manera inseparable a su figura. Aunque racionalmente sea posible distinguir entre figura y sentido, incluso cuando el sentido pueda dotar de valor a otra entidad o necesariamente se articule en el horizonte sociohistórico donde la imagen se produce, circula y se interpreta, sentido y figura permanecen intrínsecamente unidos. Por ello, dado que el mundo histórico, social o personal se encuentran encarnado en la imagen, es posible observar en ella sus huellas o determinaciones. Por tanto, la inmanencia no implica un autismo de la imagen; significa, sencillamente, que el sentido no puede separarse de aquello con lo que está en relación pertinente (perteneciente) a la figura.

Para comprender esta idea y preparar el camino hacia las imágenes de Nietzsche, en especial la del árbol zaratustrano, examinaremos un caso propuesto por el mismo Le Guern. Este servirá como base para establecer un contrapunto en la interpretación que desarrollaré en la siguiente sección.

En relación al árbol como símbolo de la fe, presente en la obra *El Misterio De Los Santos Inocentes* de Charles Pierre Péguy, Le Guern cita:

La fe es un gran árbol, es un roble enraizado en el corazón de Francia...

Y cuando se ve el árbol, cuando miráis el roble, esta ruda corteza del roble trece y catorce veces y dieciocho veces centenario...

Esta dura corteza rugosa y estas ramas que son como un revoltijo de brazos enormes...

Y estas raíces se hunden en la tierra y que la agarran como un revoltijo de piernas enormes... (1978, p. 45).

Le Guern comenta:

Al significante «árbol» corresponde un significado, que es el concepto del árbol o, más exactamente, la representación mental de un árbol. En la expresión simbólica este significado se transforma a su vez en el significante de otro significado, que en el caso referido es la representación o el concepto de la fe. Podremos decir, pues, que hay símbolo cuando el significado normal de la palabra empleada funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado. En rigor, no es la palabra «árbol» la que es el símbolo, sino su significado, la representación del árbol (1978, p. 45).

Como podemos apreciar, al definir al símbolo desde la lógica del signo lingüístico, Le Guern omite la singular estética del árbol. Es decir, ignora los variados elementos configuracionales que, en sí mismos, son unidades de sentido articuladas en la imagen.

Con ello, Le Guern no advierte que la relación entre el sentido y la figura no se establece por una atribución convenida, como ocurre en el caso del significante y el significado del signo lingüístico. En la imagen simbólica, dicha relación se funda a razón de su pertinencia (le concierne). En concreto, en la imagen, las raíces del árbol fuertemente enraizadas configuran y ofrecen el sentido de “lo fuertemente enraizado”.

En este punto es necesario tener siempre en cuenta que la imagen no se limita solo a lo visual. La imagen funciona como una red integrada que incluye aspectos perceptivos, experienciales, emocionales, reflexivos, entre otros. Es tanto el dispositivo como el resultado de una compleja actividad.

Teniendo esto presente, visualicemos, en lo dicho y no dicho, el árbol de Péguy. Observemos que lo que selecciona y modela imaginativamente el poeta es un gran objeto natural (creado por Dios), de largo tiempo (dieciocho veces centenario), poseedor de una materialidad sólida (roble) y de revestimiento implacable (corteza dura); dotado de rasgos antropomórficos (múltiples brazos enormes entrelazados en lo alto y múltiples piernas entrelazadas en la profundidad de la tierra); de tamaño de gigante (más grande que el mismo hombre); arraigado en el centro de todo (corazón de la identidad sensible y espiritual de una nación). Pero, sobre todo, considerando el contexto religioso, es un *axis mundi*, esto es, un microcosmo ordenador asentado. Conecta lo alto y lo bajo, a partir de lo cual el reino superior puede descender y lo que se haya abajo puede ascender; es eje, en este caso, sagrado.

Sin ahondar más, podemos constatar que este símbolo no se limita a su significado, es decir, roble: “árbol de las fagáceas, que puede llegar hasta los 40 metros, con tronco grueso, grandes ramas...”. Tampoco se refiere a cómo Péguy significa el «árbol» como representación mental –algo que tiene corteza, ramas y raíces–. Ni siquiera se trata de cómo el significado de «roble»

funciona como significante del segundo significado, es decir, “fe de una nación” (no se puede “pretender sacar de ello un saber”). Más bien, de cómo este árbol, configurado particularmente, ha dotado de un sentido específico a esa fe. En concreto, se trata de cómo cada elemento configurativo –materialidad, rasgos, tamaño, naturaleza del objeto, edad, determinaciones modélicas, culturales, etc.– conforman sentido. La omisión del carácter estético de esta imagen es la que impide acceder a la dimensión hermenéutica. El árbol del poeta no lleva, cual vehículo, a otro significado, sino que es él mismo quien ha dotado de un sentido particular, de una valoración específica, a la “fe de una nación”. En consecuencia, no hablamos de significados genéricos ni de referentes atribuidos arbitrariamente.

Evidentemente, en este proceso creativo intervienen saberes, asociaciones y percepciones del poeta: aquello que sabe del árbol, lo que reflexiona sobre la fe, lo que percibe como eje conectivo de lo alto y lo bajo, así como las asociaciones que se activan en la figuración. Con todo, esta constelación no deviene en un pensamiento lineal-discursivo, ni en la ilustración de una idea previamente determinada y luego traducida. La imagen es, en sí misma, un sistema coherente y cohesivo, cuya coherencia no se rige por la mera ordenación de sus elementos, sino por una lógica interna propia del pensamiento en imagen. En este sentido, la imagen no es un caos creativo. Aun cuando no abstrae, no separa ni jerarquiza, ni procede por deducción, opera en ella una configuración de sentido en acto, donde sentido y figuración nacen conjuntamente en el acto creador.

Si bien es cierto que Le Guern señala que, en la construcción simbólica, la percepción de la imagen es necesaria para captar el mensaje, en la práctica del análisis la omite. Esta omisión le impide reconocer la singularidad de la imagen, reduciendo la relación entre árbol y fe a una simple analogía: “el árbol es a la fe lo que el brote es a la esperanza” (1978, p. 44). No obstante, como hemos observado, este árbol está lejos de ofrecer, como lo haría una imagen reproductora, una configuración genérica que no evidencia una orientación singular. Antes que una analogía, se trata de la configuración creativa de un sentido particular.

En el proceso estético-hermenéutico (creativo-interpretativo), qué se selecciona y cómo se modela la figura es fundamental para conformar el sentido. Aun cuando el árbol posee una estructura privilegiada a la hora de configurar el patrón del eje conectivo entre lo alto y lo bajo, sabemos también que todo patrón toma cuerpo en representaciones particulares, en figuras creativas y valorativamente singulares. En consecuencia, si bien formalmente el árbol es pertinente para representar la conexión entre lo alto y lo bajo (le concierne), es primordial prestar atención a cómo se modela su figura para acceder al sentido elaborado por el creador/a. Cada configuración es un mundo singular de sentido,

no hay un árbol igual a otro. En su figuración se incorporan la experiencia y la creatividad del individuo como fundamento de todo lo que es significativo para él; insisto, ya sea sagrado o profano, presente o ausente, visible o invisible, situado en el pasado, el presente o el futuro.

III. EL ÁRBOL NIETZSCHEANO

Con estas observaciones, estamos en condiciones de apreciar el árbol nietzscheano. El eje conectivo alto/bajo, presente en el capítulo Del árbol de la montaña del Zaratustra, participa también como patrón, pero es modelado según su propio sentido secular, es decir, sin aspiraciones religiosas. Aunque este capítulo posee una gran referencia evangélica –entre otros aspectos, recuerda que Jesús encontró a algunos de sus primeros discípulos bajo un árbol (nota Sánchez Pascual ed. 2003, 450)–, es precisamente a partir de esta referencia que el filósofo puede torcer, como gesto significativo, la dirección de lo religioso a lo secular, al hombre y al mundo mismo.

Visualicemos entonces, en lo dicho y no dicho, el árbol zaratustrano. El profeta caminaba por las montañas cuando encontró a un joven sentado bajo un árbol, contemplando el valle con una mirada fatigada. Zaratustra, deteniéndose junto al árbol, lo tomó con firmeza y dirigió su palabra al joven:

[Zaratustra:] Si yo quisiera sacudir este árbol con mis manos, no podría.

Pero el viento, que no vemos, lo tortura y lo inclina hacia donde quiere. De peor manera, unas manos invisibles nos inclinan y torturan a nosotros [...] ocurre con el hombre lo mismo que con el árbol.

Cuanto más quiere ascender hacia las alturas y la claridad, con más fuerza se hunden sus raíces en la tierra, hacia abajo, en lo oscuro, profundo, –en el mal [...].

[Joven:] Dijiste la verdad, Zaratustra. Ya no confió en mí mismo desde que quiero ir a lo alto y nadie confía en mí, – ¿cómo ocurrió esto?

Me transformo demasiado rápido: mi hoy contradice mi ayer. A menudo salto los peldaños cuando subo, –y no hay peldaño que me perdone esto [...] ¿Qué busco en lo alto? Mi desprecio y mi anhelo crecen el uno junto al otro; mientras más alto subo, más desprecio a quien sube [...].

[Zaratustra:] Este árbol se yergue aquí solo, en las montañas; creció muy por encima de los hombres y los animales.

Y si quisiera hablar no tendría a nadie que lo comprendiese: así de alto creció [...]. Quieres llegar a las alturas libres, tu alma tiene sed de estrellas. Pero también tus malos instintos tienen sed de libertad.

Tus perros salvajes quieren alcanzar la libertad; ladran de placer en su sótano cuando tu espíritu anhela abrir todas las prisiones.

Aún me pareces un prisionero que se imagina la libertad: ah, el alma se les vuelve perspicaz a esos prisioneros, pero también maliciosa y miserable. El liberado del espíritu aún debe purificarse. Todavía queda en él mucha prisión y mucho moho: sus ojos aún deben volverse puros [...]. Ah, yo conocí nobles que perdieron su más alta esperanza [...] Entonces vivieron desvergonzadamente, en medio de pequeños placeres, y durante el día apenas esbozaron ninguna meta más. [...] Entonces se le rompieron las alas a su espíritu [...] Hubo un tiempo en que pensaron en llegar a ser héroes: ahora son libertinos. Una tristeza y un horror les resulta el héroe [...]. Pero por mi amor y por mi esperanza te conjuro: ¡no arrojes tu héroe lejos de tu alma! ¡Conserva, sagrada, tu más alta esperanza! (2016a, pp. 94-95)

Escuchemos ahora con los ojos: lo que Nietzsche selecciona y modela imaginativamente es un objeto natural que se encuentra en plena posesión de fuerzas contrarias. Veamos que la figura es decididamente vertical, compuesta por dos extremos opuestos, pero conectados: uno en contacto con la oscura profundidad y el otro proyectado hacia la claridad y la altura. Observemos también que esta gran figura no vive en comunidad; es solitaria. Veamos que su ubicación en un lugar elevado (en la montaña) y su gran altura (creció muy por encima de los hombres y los animales), acentúan su singularidad. Sin embargo, es igualmente susceptible a una fuerza invisible y poderosa (fuerza que lo tortura y lo inclina hacia donde quiere). Indudablemente, una parte de la figura aspira hacia lo alto, pero en su condición de eje, necesariamente participa en ella lo bajo: así, mientras más asciende, más se hunde en lo bajo, en lo oscuro. En tanto sea eje vertical, será siempre dos extremos de una misma vara.

Después de visualizar la imagen, tras oírla con los ojos, es importante, antes de adentrarnos en su aspecto creativo, reflexionar sobre la elección del árbol pues: “Una cosa tiene tanto sentido como fuerzas capaces de apoderarse de ella. Pero la propia cosa no es neutra, y se halla más o menos en afinidad con la fuerza que actualmente la posee” (Deleuze, 1998, p. 12). Particularmente, en el caso de la imagen «árbol» en el capítulo *Del árbol de la montaña*, la asociación entre árbol y joven no sería posible sin la existencia de co-respondencias entre ellos. En palabras simples, no cualquier imagen de la naturaleza es pertinente para configurar el ejercicio de fuerzas opuestas, la conexión indefectible entre ellas o los peligros que reviste el malograr alguna de estas.

En concreto, si el árbol no tuviera formalmente un eje vertical, no sería posible elaborar en él todas las variantes interpretativas-creativas en torno a la conexión entre lo alto y lo bajo. Si el árbol no tuviera estructuralmente una parte conectada con lo oscuro, no sería posible configurar en él todas las variaciones interpretativas-creativas en torno a lo profundo. Si el árbol no

tuviera estructuralmente una parte que se extiende hacia lo alto, no sería posible conformar *en él* todas las variantes interpretativas-creativas en torno a lo que se eleva. Esto implica, y aquí incluyo a la interpretación de los lectores/as, que no sería posible configurar ni comprender el sentido sin reconocer las cualidades del árbol. Cada una es indispensable para que la imagen configure de manera eficaz las tensiones, las aspiraciones y los peligros que se presentan en el vínculo entre lo alto y lo bajo.

Por otra parte, el hecho de que Nietzsche elija un objeto natural para configurar su pensamiento resulta sumamente significativo, ya que establece un vínculo directo entre su filosofía y la naturaleza. Ya en el *Prólogo Zaratustra* dice: “Es evidente que he vivido demasiado tiempo en las montañas, he escuchado por demasiado tiempo a los arroyos y a los árboles” (2016a, p. 77). Esta afirmación no solo valida el lenguaje figurado, sino que también destaca que la montaña, los arroyos y los árboles enseñan y son dignos de ser escuchados.

¡Qué diferente es esta orientación respecto a la del *Fedro* de Platón! Allí, Sócrates y Fedro dialogan:

Fedro: [...] Creo yo que, por lo que se ve, raras veces vas más allá de los límites de la ciudad; ni siquiera traspasas sus murallas.

Sócrates: No me lo tomes a mal, buen amigo. Me gusta aprender. Y el caso es que los campos y los árboles no quieren enseñarme nada; pero sí, en cambio, los hombres de la ciudad (Platón, 2014, 230c, p. 32).

Sócrates da primacía al debate entre individuos como práctica para la proposición e intercambio de ideas. Destaca el diálogo como método de aprendizaje y conocimiento, donde la naturaleza no tiene nada que enseñar. Al respecto, Nietzsche comenta en *Introducción a los diálogos de Platón: Sócrates* “sólo suele demorarse ahí donde su deseo de saber puede verse satisfecho, y no en el campo y entre árboles” (2014c, p. 506).

Nietzsche, por el contrario, resalta a la naturaleza entera como una fuente de sabiduría. Es más, propone una sabiduría salvaje como antítesis de la razón y la moral. Se trata de una sabiduría que se conecta con la naturaleza, con la naturaleza que también somos; creativa y abierta a todas las posibilidades. Una sabiduría que celebra la vida afirmando e integrando a las fuerzas que nos conforman, incluidas aquellas oscuras, bajas, profundas y caóticas.

En consecuencia, cuando Zaratustra escucha a árboles y arroyos, y selecciona cosas de la naturaleza para configurar su pensamiento, constituye un gesto que claramente se distancia con quien Nietzsche ha considerado, justamente, el padre de la lógica (2011, p. 458). En el *Zaratustra*, el filósofo marca su giro y retorno a la tierra, reivindicando la naturaleza y la virtud que halla en ella. Entonces, aunque en adelante daré mayor protagonismo al aspecto configurativo, debemos tener en cuenta que, en la selección de

un objeto, participa también el pensamiento en imagen. En el proceso imaginativo no hay nada arbitrario, convencional u ornamental; esto se aplica tanto a la elección de un objeto, fenómeno, acción, estado, etc., como a su configuración específica.

Adentrándonos ya en la creación misma, si comparamos el árbol de Péguy con el de Nietzsche, podemos observar que, en el ámbito de las imágenes, no hay “árbol” sino múltiples árboles creados/interpretados. Veamos ahora cómo han sido configurados específicamente y cómo esa singular figuración conforma sentido. Observemos su iconicidad o forma, su materialidad, su ubicación, su naturaleza, su performatividad, su luz y sombra.

Ambos configuran un objeto natural, sin embargo, un poeta lo antropomorfi-za y sacraliza, mientras que el otro le confiere naturalidad a su aspecto y fuerzas vitales. Un poeta configura un microcosmos central, cuyo tronco posibilita el vínculo entre lo que está arriba (Dios) y lo que está abajo (comunidad); el otro, configura una entidad individual, separada de la comunidad, en la que operan dos fuerzas contrarias. Uno configura en las raíces una función de arraigo y permanencia; el otro enfatiza su hundimiento en la oscuridad, un polo que, al mismo tiempo que lo constituye, también puede destruirlo. Así también, uno lo configura sólido y estable; el otro, simultáneamente vigoroso y susceptible. Finalmente, mientras que en el campo de la fe de Péguy no hay contrastes; en el campo vital de Nietzsche interactúan luces y sombras.

Ahora bien, los contrastes zaratustranos están muy lejos de desarrollarse dentro de la lógica de una estética cristiana, donde la lucha entre el bien (lo luminoso, lo alto) y el mal (lo oscuro, lo bajo) ocupa un lugar central. Por el contrario, Zaratustra sabe que quien desea ser libre debe primero comprender que el anhelo de libertad opera tanto en lo alto como el lo bajo. Es decir, se manifiesta tanto en la raíz (en el sótano donde ladran los perros salvajes) como en las ramas (donde impulsa la sed de estrellas). Por ello, la propuesta de *Zaratustra* consiste, en primer lugar, en reconocer la interconexión de lo alto y lo bajo; y, en segundo lugar, en considerar a lo bajo como condición necesaria para proyectarse sobre sí. El profeta sabe que estamos compuestos por tensiones o fuerzas que deben asumirse sin catalogarlas como negativas. Fuerzas que, además de reconocerlas, debemos darles una dirección creativa.

Esta idea ya había sido anunciada en el capítulo *De las alegrías y de las pasiones*, cuando Zaratustra dice:

Al final, todas tus pasiones devolvieron virtudes y todos tus demonios, ángeles. Hubo un tiempo en que tenías perros salvajes en tu sótano: pero al final se transformaron en pájaros y dulces cantoras.

Hiciste tu bálsamo con tus venenos (2016a, p. 90).

Lo crucial respecto a la contraposición de fuerzas radica en que la propuesta nietzscheana postula la transformación de la energía, no su aniquilación ni su libre curso. Dicho en imagen: los perros salvajes deben transformarse en pájaros, en pájaros que ponen huevos de oro y anidan en el pecho: “este pájaro hizo en mí su nido: por eso lo amo y lo llevo en mi pecho, –ahora empolla sobre mí sus huevos de oro” (Nietzsche, 2016a, p. 90). De este modo, la animalidad salvaje (perros) puede transformarse en una instintividad que se eleva sobre sí mismo (pájaros). El instinto violento (que gruñe y ladra) puede ser transmutado en un instinto jovial (que canta), en particular, en uno creativo y alegre. Para Nietzsche, la energía llamada «noble» es aquella que posee la capacidad de transformarse (Deleuze, 1998, p. 64).

Ahora, el desarrollo de este tipo de energía conlleva un alto riesgo que carece de garantías. De ahí la exhortación del maestro: “¡no arrojes tu héroe lejos de tu alma!”. El héroe debe ser consciente que en él habitan dos impulsos contrarios y simultáneos: uno lo impulsa a elevarse, otro a hundirse en la profundidad. Su tarea consiste en conocer el potencial de estas fuerzas y también sus peligros. Así como el apolinismo griego brota de un trasfondo dionisiaco (Sánchez Meca, p. 2018), el árbol-héroe brota y asciende de una profunda oscuridad. Los bálsamos del héroe nacen de sus venenos; por ello, nada debe ser eliminado ni liberado, sino trasmutado.

Por otra parte, la ubicación del árbol es clave para definir el sentido que se le otorga a un individuo puntual. A diferencia del árbol de Péguy, el árbol de la montaña no se encuentra en el centro, en lo común, en lo comunitario; está separado y solitario. Por esto, aunque podemos afirmar que tanto en el árbol como en lo humano operan estas dos fuerzas naturales, las palabras de Zaratustra no se dirigen al árbol o al hombre común, sino que apuntan a aquellos que ya se han separado del conjunto, a quienes se hallan (se encuentran y descubren) en la soledad.

En los capítulos *De las moscas del mercado* y *Sobre la chusma*, se reafirma esta condición de la soledad. Respectivamente:

¡Huye, amigo mío, a tu soledad! Te veo ensordecido por el griterío de los grandes hombres y acribillado por los aguijones de los hombres pequeños.

Contigo, el bosque y la roca saben guardar silencio con dignidad. Vuelve a ser igual al árbol que amas, el de anchas ramas: silencioso y atento pende sobre el mar (2016a, p. 100).

Construimos nuestro nido sobre el árbol del futuro; ¡las águilas habrán de traer en sus picos alimento para nosotros, los solitarios! (2016a, p. 129).

Coherente es también, además de su soledad, la representación de las fuerzas que ascienden y descienden en el capítulo *De los tres males*:

¡Bien! Aquí quiero sostener la balanza sobre el arrollado mar: y también elijo a un testigo para que observe, –¡a ti, árbol eremita, a ti, árbol de fuerte aroma, frondoso, al que amo!–

¿Por qué puente se encamina el ahora hacia el futuro? ¿Qué impulso hace a lo alto descender hacia lo bajo? ¿Y qué empuja también a lo supremo –a seguir ascendiendo?– (2016a, p. 187).

Sumado a esto, la altura y la elevación del árbol son igualmente relevantes para configurar el sentido, ya que la altura no solo indica un crecimiento persistente, sino que su elevación por sobre los demás posibilita tanto la visión como la distinción. Al igual que el árbol, una personalidad noble puede, desde la altura, abarcar con su visión a la muchedumbre. Además, gracias a esa altura y soledad, puede ser distinguida desde lejos, convirtiéndose en un hito hacia el cual se levantan las miradas. Esto se hace patente en el capítulo *El saludo*, donde la imagen «árbol» y el maestro se funden:

Oh, Zaratustra, nada más gratificante crece sobre la tierra como una voluntad elevada y fuerte: ella es su planta más hermosa. Todo un paisaje se reconforta en uno solo de semejantes árboles.

Yo comparo con el pino a quien crece como tú, oh, Zaratustra: alto, silencioso, duro, solitario, de la mejor madera flexible, espléndido,–

–y finalmente, extendiendo sus fuertes ramas verdes hacia su dominio, y haciendo duras preguntas ante el viento y las tormentas y todo aquello que habita en las alturas,

–y respondiendo con más dureza aún, un victorioso, un dominador: oh, ¿quién no subiría a altas montañas para ver plantas semejantes?

En este árbol de aquí, oh, Zaratustra, se reconforta incluso el más sombrío, el fracasado. En tu visión se siente seguro incluso el inestable y se cura su corazón.

Y, en verdad, muchos ojos se dirigen hoy hacia tu montaña y tu árbol, una gran nostalgia los ha puesto en marcha, y muchos aprendieron a preguntar:

¿quién es Zaratustra? (2016a, p. 247)

Como constatamos, la imagen «árbol» se configura y reconfigura constantemente, nutriéndose de más sentidos de los que podemos apreciar en un solo capítulo. La coherencia de las imágenes de Nietzsche es tal, que se puede constatar su sentido y valor en obras anteriores al *Zaratustra*. Por ejemplo, en la *Gaya ciencia* (1882), Nietzsche ya había configurado la interacción de estas dos fuerzas, contrarias, simultáneas e inseparables, en la imagen de un árbol. El filósofo señala: nosotros, los incomprensibles

[...] crecemos, cambiamos permanentemente, nos desprendemos de las viejas cortezas, renovamos la piel con cada primavera, nos volvemos cada vez más jóvenes, más futuros, más altos, más fuertes, hundimos con cada vez más fuerza nuestras raíces en la profundidad –en el mal–, mientras que al mismo tiempo abrazamos el cielo con un amor y una amplitud cada vez mayor, y absorbemos su luz cada vez más sedientos con todas nuestras ramas y nuestras hojas. Crecemos como árboles –¡es difícil de entender, como toda vida!– no en un solo sitio, sino en todas partes, no en una dirección sino tanto hacia arriba, hacia afuera, como hacia adentro y hacia abajo, –nuestra fuerza empuja al mismo tiempo en el tronco, en las ramas y en las raíces, no tenemos ya la libertad de hacer algo individual, de ser ya algo individual...(2014b, p. 886)

Recordemos que la imagen simbólica no es una representación estandarizada al modo de los conceptos. El árbol nietzscheano no es cualquier árbol, pues ha sido configurado creativamente por él. Es precisamente la manera singular de configurar el árbol lo que conforma su sentido; sentido que, a su vez, puede dotar de valor al héroe, a los incomprensibles o al maestro. A diferencia del árbol de Péguy (estable y de corteza impenetrable), el árbol de Nietzsche crece y cambia constantemente; más aún, es flexible y se desprende de las viejas cortezas para renovar su piel con cada primavera. Pese a que esta configuración no está en el *Zarathustra*, sabemos que, por su afinidad, Nietzsche habla del mismo árbol y, por ende, del mismo tipo de individuo, independiente de su estado.

Además de identificarse mutuamente, las diversas imágenes «árbol» encuentran su afinidad en la capacidad de nutrirse y definirse recíprocamente, tanto en esta como en otras obras. Ahora, aunque con cada imagen se amplía su sentido, nunca se pierde su coherencia *semántica*. En la imagen de la *Gaya ciencia* no se produce una lucha aniquiladora entre las fuerzas (entre el bien y el mal), sino un contacto simultáneo y detonante de la vitalidad: una fuerza es necesaria para la otra, ambas indispensables para empujar el conjunto (en el tronco, en las ramas y en las raíces).

La figura del árbol, en cada visión, adquiere mayor riqueza y profundidad. En cada una de ellas, se nos exhorta a ser como el árbol de la vida en su totalidad: exuberante, creativo y de constante flujo transformador.

IV. A MODO DE CONCLUSIÓN

Lo gravitante de este estudio ha sido reconocer que, tanto en *La gaya ciencia* como en *Así habló Zarathustra*, la selección y configuración de la imagen «árbol» no solo es pertinente, sino también profundamente inteligente a la hora de conformar sentido. En esta imagen se pueden configurar sentidos que para el pensamiento racional serían impensadas por contradictorias.

La imagen «árbol» opera así como pensamiento en imagen: un sistema coherente cuya lógica interna no busca una verdad estable ni trascendente, sino configurar aquello que resulta significativo para el filósofo en el acto mismo de crear. En este sentido, lo simbólico en la imagen no remite a un más allá oculto, sino que plantea y expone (muestra) en su figuración, un campo de fuerzas, tensiones y valores en transformación. Como escribe Nietzsche, se trata de “pintar en la pared imágenes de nuevos ideales” (Nietzsche, 2010, p. 607).

El sentido-figurado en estas imágenes permite vislumbrar, desde la perspectiva del propio Nietzsche, tanto los riesgos y peligros del ascenso como la afirmación de una forma de vida singular y autónoma, aquella que en *La genealogía de la moral* es nombrada como el fruto más maduro del árbol: el “individuo soberano”, liberado de la moralidad de la costumbre (Nietzsche, 2016b, pp. 485–486). Esta elevación, sin embargo, no está exenta de desabrigo: la altura conlleva soledad e incompreensión, como lo expresan tanto el joven que tiembla “en el hielo de la soledad” como el propio Zarathustra al constatar que, al crecer demasiado alto, ya no hay quien pueda comprenderlo (Nietzsche, 2016a, p. 94).

La imagen «árbol» se inscribe así en una filosofía que, al reivindicar la plasticidad y polivalencia de las imágenes, rompe con la pretensión de una verdad fija y trascendente, abriendo el pensamiento a configuraciones siempre nuevas y a interpretaciones inagotables.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANSELL-PEARSON, K., y Loeb, PS (Eds.) (2022). *Nietzsche's Thus Spoke Zarathustra: A Critical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOEHM, G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes: El poder del mostrar*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CRAGNOLINI, M. “La idea de una razón imaginativa en la filosofía de Nietzsche: pensamiento, acción y lenguaje” en *Nietzsche, camino y demora*. Buenos aires: Biblos, 2003.
- DELEUZE, GILLES (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- DURAND, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FINK, E. (2000). *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA VARAS, A. (2018). “Investigación actual en imágenes: Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen”. *El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales*, 6, 23-39. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/9276>
- LE GUERN, M. (1978). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ LUNA, S. (2024). “A vueltas con el giro visual: Una revisión de algunos debates en torno a los estudios visuales y la filosofía de la imagen”. *Eikón Imago*, 13, e90465. <https://doi.org/10.5209/eiko.90465>

- NIETZSCHE, F. (2016a). *Así habló Zaratustra*, en Obras completas. Vol. IV, ed. Diego Sánchez Meca. Madrid: Tecnos.
- _____ (2003). *Así habló Zaratustra*. Ed. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- _____ (2016b). *De la Genealogía de la moral*, en Obras completas. Vol. IV, ed. Diego Sánchez Meca. Madrid: Tecnos.
- _____ (2014a). *El nacimiento de la tragedia*, en Obras completas. Vol. I, ed. Diego Sánchez Meca. Madrid: Tecnos.
- _____ (2014b). *La Gaya ciencia*, en Obras completas. Vol. III, ed. Diego Sánchez Meca. Madrid: Tecnos.
- _____ (2014c). *Introducción a los diálogos de Platón (1871-1876)*, en Obras completas. Vol. III, ed. Diego Sánchez Meca. Madrid: Tecnos.
- _____ (2011). *Sócrates y la tragedia*, en Obras completas (Vol. I, ed. Diego Sánchez Meca). Madrid: Tecnos.
- _____ (2010). *Fragmentos póstumos* (Vol. III, 1882-1885, Verano-Otoño de 1884, Ed. Diego Sánchez Meca). Madrid: Tecnos.
- PAVEZ, C. (2023) “El sentido hallado en la figura: El Zaratustra de Nietzsche”. *Revista de filosofía*, Universidad del Zulia, 40 (106), 175-190. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10806025>
- PLATÓN. (2014). *Fedro*. Prólogo y traducción de Emilio Lledó. Barcelona: Gredos.
- RUBIO, R. (2017). “La reciente filosofía de la imagen: análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes”. *Ideas y Valores*, 66 (163). <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v66n163.51068>
- SÁNCHEZ MECA, D. (2018). *Itinerario intelectual de Nietzsche*. Madrid: Tecnos.
- ZAMORA ÁGUILA, F. (2019). *Filosofía de la imagen: Lenguaje, imagen y representación*. Ciudad de México: UNAM.

CAROLINA PAVEZ es Doctora en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte, por la Universidad de Chile, y Magíster y Licenciada en Artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su trabajo ha abarcado investigación, docencia y creación artística, y ha sido financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART) y la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Ha participado como integrante de la Comisión Especialista de proyectos FONDART, línea de investigación, así como evaluadora de artículos en revistas académicas. Su investigación se centra en el estudio interdisciplinario de la imagen, particularmente en la imagen como forma de pensamiento.

Publicaciones recientes:

- PAVEZ, C. (2023). “El sentido hallado en la figura: El Zaratustra de Nietzsche”. *Revista de filosofía*, Universidad del Zulia, 40 (106), 175-190.
- PAVEZ, C. (2024). “Hermenéutica simbólica del lenguaje visual: una imagen del estallido social en Chile como caso ejemplar”. *Revista Márgenes*, Universidad de Valparaíso, vol. 16 (25), 68–77.

Email: mcpavez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2890-5982>