

NIETZSCHE: POESÍA Y VERDAD¹

JUAN LUIS VERMAL
Universidad de las Islas Baleares

RESUMEN

El trabajo analiza la relación entre poesía y verdad en el pensamiento de Nietzsche, señalando sus variaciones en los diferentes períodos y el hilo que las une. La contraposición entre poesía y verdad constituye un núcleo esencial del pensamiento nietzscheano. Alrededor de ella se construyen las ideas del lenguaje y la verdad que esboza el joven Nietzsche, así como la aparentemente opuesta distancia crítica respecto del arte en su segundo período. El análisis de algunos textos de Así habló Zaratustra muestra cómo Nietzsche vuelve a pensar las concepciones primeras destruyendo al mismo tiempo lo que en ellas tenía que ver con presupuestos metafísicos y románticos. De allí surge un revalorizado papel del arte, que conduce a la concepción final de lo clásico y del gran estilo.

ABSTRACT

This article examines the relationship between poetry and truth in Nietzsche's thought, and points out the variations in the different periods and the link that connects them. The divergence between poetry and truth is a central aspect, of Nietzsche's thought. The conceptions of language and truth developed by the young Nietzsche are built around this divergence, as is his apparently contrary critical distance from art in the second period. The analysis of certain parts of Thus spoke Zarathustra shows how Nietzsche rethinks the first conceptions, while removing any metaphysical and romantic assumptions they were based on. In this fashion, art regains its essential role, as is reflected in Nietzsche's later ideas of classicism and great style.

Con el título de “Poesía y verdad” hacemos, claro está, una alusión a la autobiografía de quien para Nietzsche había sido, junto con Heine, el único

1. Este trabajo es una versión ligeramente retocada de una conferencia leída en la Cátedra José María Valverde en la Universidad de Barcelona. Quisiera ser, ya en la elección del tema, un recuerdo y un homenaje para quien ejerció durante muchos años una auténtica función de magisterio.

poeta alemán². Pero si allí Goethe quería mostrar la verdad acerca de la creación poética, en Nietzsche el título tiene ante todo el carácter de un enfrentamiento. La poesía, y el arte en general, adquieren su lugar en contraposición con la verdad. Si la verdad había sido siempre el concepto central alrededor del cual giraba el pensamiento y, presumiblemente, la vida, la visión nietzscheana consiste ante todo en desarmar la verdad, en desenmascarar su carácter intrínsecamente falso, para, de alguna manera, poner en su lugar, al arte. Si Nietzsche habla de su filosofía como de una inversión del platonismo, no es éste el último campo donde eso se comprueba. Si para Platón la verdad, el desvelamiento y presencia de lo real puro, es la instancia suprema, mientras que el arte no pasa de ser una copia de una copia, una reproducción de aquello que ya no tiene en sí carácter de verdad, para Nietzsche el arte será, como dice ya en el prólogo a *El Nacimiento de la Tragedia*, “la auténtica actividad metafísica”³. En la visión retrospectiva de esta obra primeriza que le dirige quince años después de escribirla, a pesar de su autocrítica (así se llama el texto introductorio que escribe entonces para su reedición), Nietzsche reconoce ya en ella lo que podría ser su idea central, la que de algún modo lo guiará a través de toda su peripecia vital. En términos que quizás le resulten sorprendentes al lector de *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche enuncia así esa idea: “ver la ciencia bajo la óptica del artista, pero ver el arte bajo la óptica de la vida”⁴. El problema de la ciencia, nos dice también allí, no puede plantearse en el suelo, en el plano de la ciencia. Y esto equivale a plantearse el problema de la verdad, a cuestionar el sentido y el valor de la verdad, y a verlos “desde la óptica del artista”.

Esto no quiere decir ver la verdad o el saber con criterios esteticistas, sino que tiene un calado mucho más profundo. De un modo u otro Nietzsche girará durante toda su vida alrededor de la idea de que la verdad es una invención, una invención que surge por otros motivos, casi siempre inconfesables. No sólo que tal o cual verdad dependa de motivos de ese tipo, no sólo que en el fondo dependa de un tipo de vida que se quiera expresar en ellos y que, al aparecer como verdad, adquiera un valor pretendidamente más elevado, quedando así inmunizada a la crítica. No sólo eso, sino que la idea misma de verdad, la fijación de algo firme y sólido a lo que atenerse y que constituiría el núcleo, la esencia del mundo, esto es ya esencialmente una falsificación. Y

2. Cf. J. W. v. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, dtv, Munich, 1962. Tr. esp. De R. Sala Rose: *Poesía y verdad: de mi vida*, Alba, Barcelona, 1995.

3. Cf. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, ed. De G. Colli y M. Montinari, dtv/de Gruyter, Munich/Berlín-Nueva York, 1980 (en adelante: KSA) 1, 24. Tr. esp. de A. Sánchez Pascual: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2005.

4. KSA 1, 14.

esta falsificación da lugar a un mundo en el que esos orígenes más profundos no sólo quedan ocultos por conveniencia, sino que además son irrecuperables, no son empuñables o asumibles. De ese modo, el hombre, el hombre moderno, queda separado, “alienado” respecto de un mundo que se le ha hecho ajeno, distante, frío, sin nada que ver, aparentemente, con su propia vida. Ver el saber desde la óptica del artista quiere decir, entonces, comprender que ese saber es de cierto modo una creación, que por lo menos hasta cierto punto tiene que disolver su fijación para dejar ver el proceso que está detrás, proceso análogo al de la creación artística y proceso que por lo tanto podrá seguir más allá de esas fijaciones, en cierto grado necesarias, para hacer que el hombre se encuentre allí con su propia fuerza creativa y con el carácter propio del mundo mismo. El arte es entonces la actividad propiamente metafísica, no la búsqueda de la verdad.

Por eso Nietzsche tratará, de diversos modos, de trascender y disolver esa dimensión de lo inmediatamente dado, de eso que parece estar allí simplemente como el contenido del mundo y que registramos con nuestras palabras, nuestros conceptos. Seguir con ese programa parece exigir ir más allá de la palabra, como si ésta fuera una dimensión íntimamente comprometida con esa entronización de la verdad, es decir, paradójicamente, de la falsedad. Ésta es ciertamente una dirección que adopta Nietzsche cuando, también en el escrito a que aludía antes, *El Nacimiento de la Tragedia*, señala más allá de la palabra hacia una dimensión de la actividad humana más profunda y originaria. En ella se manifiesta directamente ese mundo primordial que en la palabra parece haber quedado definitivamente atrás. Es la música. La música expresa ese mundo originario y el lenguaje no puede llegar al interior más profundo de la música⁵. Pero esto no significa que la palabra quede simplemente como una dimensión exterior. La poesía lírica aparece “como la fulguración de la música en imágenes y conceptos”⁶. La lírica es dependiente del espíritu de la música.

En la época de preparación de *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche esboza una idea del lenguaje y su relación con la música y las pulsiones originarias que de cierto modo, a pesar de ciertas correcciones conceptualmente importantes, puede ser iluminadora para su idea y su práctica del lenguaje⁷. Nietzsche parte allí del límite que encuentra el pensamiento para expresar los sentimientos. Queda siempre un “resto insoluble” que escapa al concepto y señala la frontera de la poesía. Hay, sin embargo, otros modos de comunica-

5. KSA 1, 51.

6. KSA 1, 50.

7. Cf. KSA 1, 572ss.

ción que van más allá, aunque sin conciencia y de modo instintivo: el lenguaje de los gestos y el lenguaje de los sonidos. El lenguaje de los gestos simboliza las representaciones que acompañan a la variable intensidad de una pulsión (que Nietzsche llama aquí “voluntad”, y cuya satisfacción o no da lugar al placer o el displacer). El lenguaje de los sonidos, en cambio, simboliza la intensidad de la voluntad, los diferentes modos del placer y displacer, sin ninguna representación concomitante. La armonía de los sonidos es el símbolo de la esencia de la voluntad; el ritmo y la dinámica son sus aspectos fenoménicos particulares. Junto con ellos, puede expresarse el resto indisoluble como un simbolismo que no sólo lo es del sentimiento sino del mundo mismo.

Hasta allí se confirma la separación entre el lenguaje en sentido estricto y estos tipos de lenguaje en los que se expresa lo que para el lenguaje conceptual es inalcanzable. Pero de inmediato Nietzsche vuelve sobre sus pasos para comprender desde allí el lenguaje. “La fusión más íntima y frecuente de un tipo de simbolismo gestual y de sonido se llama lenguaje. En el lenguaje, por medio del sonido y su cadencia, la intensidad y el ritmo de su sonoridad, se simboliza la esencia de las cosas; por medio de los gestos orales, la representación concomitante, la imagen, el fenómeno de la esencia. [...] Un símbolo apercibido es un concepto: puesto que al retenerlo en la memoria el sonido se apaga totalmente, sólo se conserva en el concepto el símbolo de la representación concomitante. Aquello que se puede señalar y distinguir, eso se ‘comprende’”⁸.

En el canto (*Sprechgesang*) el símbolo vuelve a adquirir su fuerza originaria. Y en la conexión de palabras vuelve a simbolizarse algo y vuelven a aparecer el ritmo, la dinámica y la armonía, y allí comienza la poesía. La tonalidad de la expresión, que domina la de cada palabra, transmite algo más y diferente que el pensamiento, que el contenido proposicional de la frase: lo dicho es el símbolo de una “voluntad”, el símbolo de una vida que allí se expresa. Según cual sea el preponderante de los dos símbolos expresivos, el de las representaciones o el de la voluntad, el símbolo de las imágenes o de los sentimientos, se abren los caminos de la poesía en la épica y la lírica. La primera conduce, a su vez, a las artes plásticas; la segunda, a la música.

Expresado en términos schopenhauerianos, en la poesía, y más expresamente en la poesía lírica, se produce la manifestación de un mundo originario, inalcanzable para el pensar conceptual simple: un mundo originario que no es sólo el de un individuo, sino precisamente el que surge cuando se rompe toda individuación y se muestra así lo que le es previo y está a su base.

8. KSA I, 575s.

Decía hace un momento que esta concepción del lenguaje y de la poesía, aun si se le quita en parte la conceptualidad con la que está expresada, nos muestra en cierto modo el carácter de la praxis lingüística del propio Nietzsche. En sus textos hay continuamente algo que se debe captar, pero que en el contenido conceptual ha quedado ya fijado, esterilizado, ajeno; y ese algo tiene que ver con la música de la palabra. Escribir y leer sería acceder a esa dimensión.

Y sin embargo, muy pronto se rompe para Nietzsche la ilusión de que de esa manera se expresa algo así como el fondo del mundo. La expresabilidad de un mundo en sí se quiebra apenas se ve que la misma idea de un mundo en sí es deudora de eso que allí se pretendía superar, de la fijación del concepto. Este paso significará la separación de Schopenhauer y un corte radical con la metafísica.

Esto está preparado por una concepción del lenguaje que se anuncia en esta misma época, en los cursos sobre retórica y en el escrito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*⁹. En ella Nietzsche trastoca la relación entre lenguaje literal y lenguaje metafórico. La primacía de la verdad como fijación de contenidos determinados lleva consigo la afirmación de la prioridad de un lenguaje determinado, que refiere finalmente a determinadas cosas que están allí en el mundo y a sus características esenciales. De acuerdo con ello, todo lenguaje figurado estaría siempre construido sobre esa base, y por lo tanto lo supondría. Nietzsche ve, en cambio, que el lenguaje pretendidamente literal no es más que un lenguaje figurado que ha quedado fijado y del que se ha olvidado su origen. El lenguaje es originariamente metafórico y por lo tanto no hay fijación posible de un sentido último. Siempre está en obra una transposición, una fuerza poetizante que traslada lo que pertenece a un ámbito a otro ámbito, y sólo así surge la significación. El lenguaje de tropos es anterior al lenguaje "apofántico", lo que quiere decir que el lenguaje de la poesía no es una construcción secundaria basada sobre sentidos unívocos que corresponden a un mundo real, sino que, por el contrario, ejerce la tarea central y única del lenguaje como tal. Las fijaciones, los conceptos, no son más que metáforas olvidadas. Ese impulso a la construcción de metáforas, tan fundamental en el hombre que, si se lo quitara, se quitaría al hombre mismo, nos dice Nietzsche, se continúa más allá de los procesos por los que se ha fijado un mundo compartido y dominable. Esta es la actividad del arte, en el que el intelecto, liberado, emplea los conceptos como trampolines para sus más

9. Cf. KSA 1, 873ss. Tr. esp. de J. Llinares Chover: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en Nietzsche, *Antología*, Península, Barcelona, 2003. Cf. también Nietzsche, F., *Escritos sobre retórica*, ed. de Luis de Santiago Guervós, Trotta, Madrid, 2002.

arriesgadas piruetas. Hasta que finalmente no necesita de esa conceptualidad y se mueve libremente por intuiciones, “para las que no está hecha la palabra, el hombre enmudece cuando las ve, o habla en puras metáforas prohibidas y en combinaciones conceptuales inauditas para, por lo menos por la destrucción y la burla de los viejos límites conceptuales corresponder creativamente a la impresión de la poderosa intuición presente”¹⁰. Aquí se dibuja el lugar que le corresponde al lenguaje artístico, al mismo tiempo que se borran los límites fijos entre la filosofía y la literatura.

Esta concepción, si bien por un lado continúa la idea anterior de que el lenguaje conceptual es deudor de una instancia previa, a la vez elimina la posibilidad de un acceso a esa instancia previa. Éste es probablemente uno de los motivos que lleva a Nietzsche a un cambio considerable en su idea del lenguaje, y por lo tanto también en lo que atañe al sentido y el valor del arte y la poesía. Podría decirse que Nietzsche llega a sus planteamientos finales a lo largo de un doble viraje. En primer lugar, partiendo de la posición inicial a la que hemos aludido antes en lo referente a nuestro tema, adopta un distanciamiento en el que no se deja ya lugar alguno a la posibilidad de expresión de algo así como un núcleo, un centro del mundo, un “en sí”. Dicho en referencia a la verdad, continúa la crítica de la pretensión de que el mundo que se nos presenta sea algo más que un mundo de apariencias, pero esto no remite de ningún modo a un mundo en sí, que pudiera volverse accesible de algún modo especial, concretamente en la música, como hemos visto, aunque derivadamente, tenía la capacidad del lenguaje mismo. Esa pretensión misma se vuelve el objetivo primero de la crítica, pues en el fondo no hace más que reeditar la división platónica en dos mundos que estructura a la metafísica.

Se cuestiona así la actividad del poeta. Es como si en lugar de ejercer esta libertad inventiva, la tarea del poeta hubiera sido primordialmente la de construir una unidad engañosa. La actividad propiamente metafísica se muestra precisamente como eso: como una actividad metafísica, restauradora de una unidad falaz, proyección de una mentira. El poeta queda de hecho asimilado al metafísico.

La creación del poeta es engañosa y lo es sobre todo este concepto mismo, el de creación, que reproduce la creencia metafísica de un surgimiento mágico de lo perfecto. Los conceptos de la estética romántica, la idea de inspiración, de genio, forman parte de esa impostura a la que tiene que enfrentarse una “ciencia del arte” para desenmascarar su ilusión¹¹. Ese proceso de creación, más que una continuación del proceso inventivo profundo, aparece como un resto, un residuo de interpretaciones anteriores, algo que

10. KSA I, 889.

roza el infantilismo. El arte se vuelve cosa del pasado. Para el pensador, el arte aparece con la fuerza de una nostalgia que le hace vibrar fibras que creía tener superadas, y que tiene que superar. Incluso las mismas concepciones a las que habíamos aludido antes aparecen ahora radicalmente transformadas: la música no habla de ninguna profundidad, ni del “en sí” de las cosas, sino que sólo gracias a la unión con otras manifestaciones va adquiriendo un simbolismo que la vuelve comunicativa y comprensible. El lenguaje de gestos era una imitación para comprenderse y sólo después se construye el simbolismo que lo acompaña. Es como si Nietzsche intentara romper radicalmente con cualquier intento de conectarse con algo pretendidamente originario, asentándose ahora en la capacidad de una mirada fría y científica para impedir toda proveniencia y señalar en cambio filiaciones genealógicas nunca lineales, que suponen siempre traslados de planos. Los poetas son tratados como engañadores, con una argumentación que extrañamente resuena al Platón más crítico con los poetas y que, por otra parte, es la misma que aplica a los metafísicos¹².

Aún así, también aparecen otras imágenes del poeta. El poeta como “indicador del futuro”¹³, como aquel cuya tarea es la de continuar con la creación la belleza alcanzada del hombre. Una “poesía del futuro” que haría coincidir en una nueva unidad el saber y el arte, y dejaría de lado las pasiones y todo lo trágico y lo cómico en el viejo sentido. El poeta del futuro no hablará ya de los objetos fantásticos de los que hablaban los poetas, sino sólo de lo real, pero de una realidad elegida del mismo modo que se eligen las palabras¹⁴. Son los poetas que aún tienen que descubrir las posibilidades de la vida, para lo que deberán distanciarse de la poesía actual, “terrestre y pequeño burguesa” para descubrir la posibilidad superior del hombre más elevado. “Sólo después de la muerte de la religión puede volver a crecer exuberante la invención de lo divino”¹⁵.

El poeta, pues, como visionario: “Ojalá volvieran a ser los poetas lo que se dice que una vez fueron: *videntes* que nos narran algo acerca de lo posible”. Y esto precisamente ahora que lo pasado y lo real se le va y se le tiene que ir de las manos¹⁶.

11. *Humano demasiado humano* I, 145; KSA 2, 140. Tr. esp. de A. Brotons: Akal, Tres Cantos, 2004.

12. *O.c.*, II, 32; KSA 2, 394.

13. *O.c.*, II, 99; KSA 2, 419.

14. *O.c.*, II, 114; KSA 2, 426.

15. KSA 9, 288: 6[359] (otoño de 1880).

16. *Aurora* 551; KSA 3, 321. Tr. esp. de G. Dieterich: Alba, Madrid, 1999; de G. Cano: Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

Algunos pasajes de *Así habló Zaratustra*, ya en el comienzo del último tramo de su producción, muestran la persistencia de la idea del poeta engañador, y al mismo tiempo el sentido que tiene este engaño abriendo así una nueva perspectiva que dará lugar a lo que llamaremos el segundo viraje. La ambigüedad, o mejor dicho las dos caras de una visión crítica del poeta y la poesía se muestran de manera especialmente palpable, lo cual es significativo, en dos poesías del propio Nietzsche.

En la segunda parte, en el capítulo titulado “En las islas afortunadas”¹⁷, Nietzsche recoge el tema del poeta engañador que ya había defendido antes, de manera especial en *Humano demasiado humano*¹⁸. Allí decía que el poeta, frente a los conocedores de diferentes artes, se presenta como el que más sabe y es por eso un engañador. Aparenta, y finalmente se cree él mismo, que tiene acceso a una verdad superior y de manera inmediata. Los hombres los aceptan y veneran porque, cansados de la realidad, encuentran ese sueño más valioso, la apariencia les es más apreciable que la verdad. Los poetas aprovechan ese poder para tejer con su magia lo que presentan como una auténtica verdad y una auténtica realidad. Todo comienza a girar alrededor del concepto de apariencia, tomada como ilusión, y fuente de engaño o bien como configuración creativa, como “el verdadero nombre de lo real”. También en *La gaya ciencia* aparece el tema del poeta engañador: “como dice Homero, mucho mienten los cantores”¹⁹.

En el texto de *Así habló Zaratustra* al que aludía, la afirmación del engaño de los poetas es introducida con una referencia a un verso de Goethe, en el coro final de la segunda parte del *Fausto*. Allí dice Goethe: “Todo lo perecedero es sólo un símbolo”²⁰. Zaratustra lo invierte y afirma: “Todo lo imperecedero es sólo un símbolo”, y entonces añade: “Y los poetas mienten demasiado”. Las poesías que Nietzsche añade a la segunda edición de *La gaya ciencia*, se inician con un poema “A Goethe”²¹, que recoge precisamente esto y nos da el sentido de la inversión. La primera estrofa reza: “Lo imperecedero / sólo es tu símbolo. / Dios, el fraudulento, / es un amaño de poetas...”.

17. KSA 4, 110. Tr. esp. de A. Sánchez Pascual: *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1993, p. 132.

18. Cfr. *Humano demasiado humano* II, Opiniones y sentencias varias, 32; KSA 2, 394.

19. *La gaya ciencia*, 84; KSA 3, 442. Tr. esp. de Charo Grego y Gret Goot: *La gaya ciencia*, Akal, Tres Cantos, 2002; de G. Cano: *La ciencia jovial (la gaya ciencia)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001. La atribución a Homero está tomada de Aristóteles (cf. Met. I, 2).

20. *Faust* II, versos 12104-12111. Tr. esp. de José María Valverde: *Fausto*, Planeta, Barcelona, 1990.

21. *La gaya ciencia*, Canciones del príncipe Vogelfrei; KSA 3, 639.

Esta idea está desarrollada en el *Zaratustra*, en un capítulo posterior titulado precisamente “De los poetas”²². Allí un discípulo le pregunta a Zaratustra por qué había dicho que los poetas mienten demasiado. Zaratustra, después de defenderse de tener que dar las razones de sus pensamientos, pues hace tiempo que las ha “vivido”, replica que Zaratustra también es un poeta, y le pregunta al discípulo por qué cree que dice la verdad. El discípulo le responde que porque cree en él, a lo que Zaratustra le dice que la fe no le hace feliz, y menos la fe en él. A pesar de todo ello, continúa, si alguien dice que los poetas mienten, tiene razón, “nosotros mentimos demasiado”. A continuación, en aproximadamente una página, recorre, sin citarlos, por supuesto, los versos finales de la segunda parte del Fausto, para terminar evocando aquellos que decían, en su versión original: “Lo inalcanzable / aquí se encuentra realizado”; en lugar de lo cual dice ahora Zaratustra: “Ah, qué cansado estoy de todo lo inalcanzable, que sin embargo ha de ser realizado. Ah, qué cansado estoy de los poetas”²³.

Los poetas, aquí, *el* poeta, que era para Nietzsche Goethe, engañan porque ponen una realidad imperecedera, que es una proyección de su autoafirmación (según el poema posterior), pero que aparece como una afirmación que desprecia y devalúa el mundo, en el mismo sentido de los metafísicos. Actúan “como si hubiese un acceso secreto al saber”²⁴, como si, aguzando los oídos “escucharan algo de lo que está entre el cielo y la tierra”. Y sobre todo, “por encima del cielo: ¡pues todos los dioses son un símbolo de poetas, un amaño de poetas!”, tema que volverá en la poesía citada.

Por eso, Zaratustra/Nietzsche muestra su cansancio de los poetas, de los viejos y los nuevos, porque “no pensaron con suficiente profundidad” y no llegaron así hasta el fondo, hasta los fundamentos²⁵. A ellos les gusta presentarse como conciliadores, aunque en realidad no pasan de ser mediadores y medianías. Por todo eso, Zaratustra está cansado de los poetas, pero no sólo eso, ahora ve que ellos mismos están ya cansados de sí mismos. Con la mirada vuelta hacia ellos mismos, se vuelven “penitentes del espíritu” (166; 191). El poeta, probablemente el poeta romántico, expresa el cansancio de sí mismo, el cansancio que es una consecuencia del derrumbamiento de las idealizaciones que había proclamado como la verdad. El poeta experimenta la crisis que Nietzsche trata continuamente de pensar y enfrentar, y en realidad lo único auténtico en ellos, pero que debe ser superado, es la destrucción de sí mismos.

22. KSA 4, 163ss; tr. cit., 188ss.

23. KSA 4, 165; tr. cit, 190.

24. KSA 4, 164; tr. cit., 189.

25. KSA 4, 166.

En un capítulo anterior²⁶ Nietzsche ha llamado “penitentes del espíritu” a los sublimes, cuya fealdad le hace reír. Sólo cuando estos sublimes se cansen de su sublimidad, sólo entonces podría surgir su belleza. Sólo cuando se rompa la estructura de lo sublime será posible la belleza. Si el arte romántico toma el camino de lo sublime, la ruptura de lo sublime será la vuelta a la belleza, la despedida de la metafísica restaurada. El penitente del espíritu tendrá que vencer el desprecio y el asco que lo definen, aunque en ello radica su única posibilidad. Si lo hace, “su felicidad olerá a tierra y no a desprecio de la tierra”. Y también deberá ser una superación de la acción. Retomando la figura de las tres transformaciones²⁷, también aquí la voluntad heroica deberá dejar paso a una superación de la voluntad, la lucha contra los monstruos y enigmas tiene que dejar paso a su transformación en “niños celestes”. La conversión del sublime aparece finalmente como el “secreto del alma”. Esta referencia se relaciona con un simbolismo que Nietzsche usará en todo este contexto. El alma es Ariadna, que tiene que abandonar a Teseo (el héroe que la ha abandonado) para unirse con Dionisos (el que va más allá del héroe, el nuevo dios). Como dice al final de este capítulo: “Este es el secreto del alma: sólo cuando el héroe la ha abandonado se acerca a ella, en sueños, el superhéroe”²⁸.

El capítulo “Del gran anhelo”, ya en la tercera parte²⁹, se llamaba originalmente “Ariadna” y donde ahora está “el alma”, a la que se dirige Zaratustra, estaba Ariadna. Ésta será el alma que si no quiere llorar, si no quiere “desahogar en lágrimas” su “purpúrea melancolía”, tiene que ir hacia “el vendimiador que aguarda con una podadera de diamante”, es decir hacia Dionisos, su “gran liberador”, el “sin nombre, al que sólo cantos futuros encontrarán un nombre”.

La figura del penitente del espíritu y la del poeta vuelven a convergir en la del “mago” de la cuarta parte³⁰. El capítulo titulado “El mago” se llamaba originalmente “el penitente del espíritu”. Y la poesía que dirá el mago, que después interrumpirá violentamente Zaratustra, se llamaba al principio “El poeta – el tormento del creador”, y será posteriormente integrada en los *Ditirambos dionisíacos* con el título “El lamento de Ariadna”³¹. El solo hecho de que el mismo poema pueda servir para presentar la figura del mago, que es atacado y rechazado por Zaratustra como penitente del espíritu, del poeta,

26. KSA 4, 150ss; tr. cit., 174.

27. *Así habló Zaratustra* I, “De las tres transformaciones; KSA 4, 28ss; tr. cit., 49ss.

28. KSA 4, 152; tr. cit., 176.

29. KSA 4, 278; tr. cit., 305.

30. KSA 4, 313; tr. cit., 338.

31. KSA 6, 398.

y del alma-Ariadna que encuentra su transformación, señala la casi identidad de esos movimientos. Para verlo hay que detenerse un momento en lo que ocurre en el poema. En él, el cantor (el poeta) se dirige atormentado al dios desconocido. Desde la tortura invoca al dios que lo atormenta. En ese dios verdugo reconoce su última felicidad, y ese dios se le escapa. Por eso es el penitente del espíritu, aferrado al dolor de la separación que adora como aquello que lo destroza. Zaratustra ve en ello el engaño, el intento de ser grande, pero la incapacidad de serlo; el mago engaña en la medida en que pone en el origen ese dolor que es el dolor de la ausencia, pero esa ausencia es su incapacidad. Lo que le falta es la transformación, transformación que consiste en renunciar a esa ausencia como justificación y emprender por su propia mano la superación. Esta superación, como sabemos de antes, no será un hacer (no es la tarea del héroe), sino una vuelta a la tierra. El dios al que canta el mago es aún el dios anterior tomado como ausente. En la medida en que es así, el poeta es un comediante.

Este discurso, lo mismo que el del sublime, es esencialmente un discurso melancólico, de la pérdida. Por eso no es de extrañar que el mago vuelva a aparecer y entonar, más adelante, “la canción de la melancolía”³². En un momento en el que Zaratustra se va, el mago quiere dejar hablar a su diablo engañador y melancólico, que es el “maligno” para Zaratustra. Se dirige a “todos los que sufrís de la gran náusea como yo, a quienes el viejo Dios se les ha muerto sin que todavía ninguno yazga en la cuna”, es decir, a quienes experimentan ese fenómeno decisivo de la época que es el nihilismo. El poema que sigue a continuación tenía en los manuscritos otros títulos: “Malignidad del sol”, “Sólo poeta”, y, nuevamente “Penitente del espíritu”. Posteriormente también fue incorporado por Nietzsche a los *Ditirambos*³³. De nuevo aparece la inmediata cercanía entre la crítica desenmascaradora, la burla, y el señalamiento de un camino futuro. El poeta, que pretende ser un pretendiente de la verdad, un enamorado de la verdad, es ironizado por las miradas del sol: “¿El pretendiente de la verdad? ¿Tú? –así se burlaban ellas- / ¡No! ¡Sólo un poeta! / Un animal, un animal astuto, rapaz, furtivo, / Que tiene que mentir, / Que, sabiéndolo, queriéndolo, tiene que mentir”. Es decir, es quien miente a sabiendas, y quien quiere mentir.

Todo el texto que sigue es un desenmascaramiento de la pretensión de verdad. En lugar de esa pretendida verdad, de ser columna de dios, de ser sostén de los templos, el poeta encuentra su medio en la selva y tiene el carácter de los animales de presa. Pantera, águila que sabe mirar los abismos y ataca

32. KSA 4, 369; tr. cit., 394

33. KSA 6, 378.

sin piedad a los corderos. Es quien ha visto en el hombre un dios y un cordero, y se apresta a despedazar el dios que hay en el hombre y el cordero que hay en el hombre. Sólo necio, sólo poeta. Es la caída de la “locura de la verdad”, el descenso de los anhelos del día. El poema termina: “Sea yo desterrado / de toda verdad”. El poeta, como último engañador, al asumir su lejanía de la verdad abre un camino nuevo. Por eso, en otra versión que se encuentra en sus cuadernos, los versos que antes citaba tenían el siguiente añadido³⁴: “El poeta que puede mentir / sabiéndolo, queriéndolo / sólo él puede decir verdad”. Ahora ya, sin duda, en un sentido diferente de verdad, palabra que sin embargo Nietzsche prefirió evitar en la versión definitiva.

Se produce así un segundo viraje. Al introducir el cambio de perspectiva entre las primeras obras y aquellas en las que de pronto había un intento de desenmascaramiento de la ilusión artística, con lo que se podía pensar en una nueva prioridad de la verdad, hablé de un primer “viraje”, con lo que quería aludir a un cierto cambio de rumbo, pero dentro de una misma singladura. Lo mismo ocurrirá con el segundo viraje, en el que aparentemente se repetirán temas del comienzo, pero que serán precisamente diferentes porque han pasado por aquí, por esta etapa que podríamos llamar crítica y desmitificadora. En cualquier caso, Nietzsche irá recuperando el papel protagónico del arte respecto de la verdad, recuperando algo que quizás no se había perdido, aunque sí se había vuelto críticamente sobre la práctica del arte, y especialmente de la poesía.

El segundo viraje del que hablamos es un caso particular del que lleva a Nietzsche al último tramo de su pensamiento. Es un resultado de llevar a sus últimas consecuencias la crítica que se había realizado desde una perspectiva distanciada, ilustrada, lo que hace que ciertas ideas de la primera época vuelvan, transformadas. El aparente predominio de la verdad en la segunda época era una manera de desenmascarar las falsas ilusiones que provenían de la moral, de la religión, y también del arte. Esto podía hacerse hasta cierto punto desde una pretensión de verdad que podía corporizarse en la ciencia. Pero es esta verdad misma la que cae bajo su propia crítica. De cierto modo pasa lo mismo que lo que el propio Nietzsche dice del cristianismo: que muere por la propia exigencia de veracidad. Así se vuelve a la idea que en realidad nunca se había abandonado: la verdad no es más que un producto, el intento de fijación de algo que no se mantiene por sí mismo. Lo que está en juego en toda verdad, lo mismo que estaba en la sanción moral o en la religión, es una imposición que de cierto modo da sentido desde una forma de vida, desde una cierta “voluntad” de afirmación. Pero cuando se afirma como verdad, esto mismo

34. KSA 11, 306: 28[20].

queda borrado, oculto, y no es más que un modo de escamotear las fuerzas desde donde se hace, una manera de afirmarse de una fuerza que no puede asumirse como tal.

Las verdades quedan así desenmascaradas y convertidas en valores, valores que no pueden reconocerse como tales. Hay que volver, entonces, a la actividad que fija valores, que no es otra cosa que la vida, o que los diferentes modos de vida. La transvaloración de los valores que preconiza entonces Nietzsche tiene para él un contenido claramente liberador. No se trata de poner otros valores, sino de reconocer la instancia que pone valores y guiarse por ella. Reconocer esa instancia significa ya asumirla como movimiento afirmativo. Esa instancia no es otra que lo que llama “voluntad de poder”. Nietzsche intentará pensar bajo esta fórmula el carácter de todo lo que es, del mundo mismo. Y es este fenómeno para el cual recurre precisamente al arte como “modelo”. Hay varios textos de la última época que llevan por título: “La voluntad de poder como arte”. Es en el arte, y más concretamente en el artista, donde será posible reconocer el carácter más profundo de lo que es³⁵.

El comentario anterior de los pasajes de *Así habló Zaratustra* quizás nos permita sacar conclusiones acerca del papel de la poesía en esta transformación. En ellos habíamos visto cómo el poeta había vivido de una melancolía, de una nostalgia que no era más que una hipóstasis negativa, que la unidad metafísico-religiosa experimentada en negativo, como pérdida. La ruptura no ya de la unidad misma sino de la nostalgia de la unidad, del llanto por la pérdida, muestra al poeta en una luz diferente, como quien se retira de toda verdad y se descubre como un animal de presa, como un fabulador. Y allí está la gran diferencia: mientras que la negación de la unidad y hasta de su pérdida hacen que el moralista o el teólogo o metafísico simplemente se desvanezcan, el poeta es capaz de transformar sus propias armas, de transformar su mentira, no en otra verdad sino en el reconocimiento de la vida que subyace, de su fuerza, de su errancia y su finitud.

A la base del arte, nos dice en un fragmento póstumo, están esos “estados en los que colocamos en las cosas e inventamos [*dichten*] en ellas una transfiguración y plenitud hasta que reflejen nuestra propia plenitud y placer de vivir”³⁶. Según ese mismo fragmento, los elementos primordiales serán “el impulso sexual, la embriaguez y la crueldad”. La embriaguez, la proyección de un sentimiento corporal de plenitud y afirmación que se derrocha sobre las cosas, esto es lo que da lugar a la belleza, que no tiene ningún valor en sí,

35. “El fenómeno ‘artista’ es el más transparente: mirar desde allí los instintos básicos del poder, de la naturaleza, etc.” (KSA 12,129: 2[130]).

36. KSA 11, 393: 9[102]

como no lo tenía la verdad. Pero no hay que confundir de ningún modo esto con la mera eclosión de pulsiones y sentimientos. Esa fuerza previa, conformadora sólo puede recogerse con un movimiento de distanciamiento y dominio.

De allí el profundo antirromanticismo de Nietzsche, que se concreta en lo que llama el “gran estilo”, cercano, si no idéntico, al “estilo clásico”. En él se produce “un dominio de la plenitud de la vida, la medida se vuelve dueña”³⁷.

“Futuro —dice en otro fragmento—: contra el romanticismo de la gran “pasión”. Hay que comprender cómo a todo gusto clásico le corresponde una cantidad de frialdad, lucidez, dureza...”³⁸.

En otra anotación, de gran importancia para lo que estamos comentando, se puede leer: “Para ser CLÁSICO es necesario tener *todos* los dones y deseos fuertes, aparentemente contradictorios: pero de manera tal que marchen juntos bajo un yugo”³⁹. Ese clasicismo no es evidentemente ya el de la mera armonía, el de esa “belleza sin fuerza” que no se atreve a mirar de cara a la muerte, que denostaba Hegel⁴⁰, sino aquel que mantiene la tensión de lo más opuesto.

En la belleza así entendida, que por eso “está para el artista fuera de todo orden jerárquico”, “los opuestos están sujetos [*gebündigt*], supremo signo de poder, poder sobre contrapuestos”⁴¹.

Pero por eso mismo no es la mera liberación del caos, ni su sublimación en una unidad, lograda o perdida. En otro fragmento dedicado a la música (bajo el título “voluntad de poder como arte”), caracteriza del siguiente modo al gran estilo:

“La grandeza de un artista no se mide por los ‘bellos sentimientos’ que suscita: que crean esto las mujercitas. Sino por el grado en el que se acerca al gran estilo, en que es capaz del gran estilo. Este estilo tiene en común con la gran pasión que desprecia gustar, que se olvida de convencer; que ordena, que quiere... Volverse amo del caos que se es; obligar al caos a volverse forma [...]: esa es aquí la gran ambición”⁴².

La clave del gran estilo, de aquello en lo que el arte se acerca a ser el modelo de la voluntad de poder, reside no en el libre dejar paso a lo instinti-

37. KSA 12, 290: 7[7].

38. KSA 13, 131: 11[312].

39. KSA 12, 433: 9[166]

40. En el Prólogo a la *Fenomenología del espíritu*.

41. KSA 12, 258: 7[3].

42. KSA 13, 246s.: 14[61].

vo, sino en dejar en libertad el movimiento más profundo que transfigura las cosas y, al mismo tiempo, dominarlo, darle forma. Este es el punto en el que lo que Nietzsche denomina en ciertos momentos la “fisiología del arte” deja paso a la asunción del arte como movimiento liberador.

Es en este sentido en el que el arte es presentado por Nietzsche en esta última época como el contramovimiento frente al nihilismo. El nihilismo es el estadio alcanzado cuando los “valores supremos” se desvalorizan, cuando lo que sostenía el mundo de sentido ha mostrado su vacuidad y se desmorona. En su formulación más plástica, es la experiencia del “Dios ha muerto”. Como movimiento contrario aparece entonces el arte, el arte que conforma desde la experiencia transfiguradora.

Volvamos hacia los textos en los que Nietzsche, también en ese último año, reflexiona sobre su obra primera. Allí aparece el carácter central de la relación del arte con la verdad:

“La relación del arte con la verdad me preocupa desde muy temprano: y aún hoy estoy con un pavor sagrado ante esta discrepancia. [El Nacimiento de la tragedia creía en el arte] sobre el trasfondo de otra creencia: que no es posible vivir con la verdad, que la “voluntad de verdad” es ya un síntoma de degeneración...”⁴³.

La verdad tiene una duplicidad esencial; por un lado, remite a su carácter falso y ocultador, a la negación del proceso de creación que implica su afirmación, pero por otro, remite a la insoportable, abismal verdad de un mundo en sí mismo sin sentido. La verdad es en realidad el nihilismo. Pero la verdad no es lo más elevado. La voluntad de apariencia, de ilusión, es más profunda que la voluntad de verdad, que es simplemente una forma engañosa de aquella. La experiencia fundamental es la de que “el arte tiene *más valor* que la verdad”.

El arte es así “el gran posibilizador de la vida, el gran seductor a favor de la vida, el gran estimulante de la vida”. Frente a toda voluntad de negación de la vida es la única contrafuerza superior”, y por ello “lo anticristiano, antibudista, antinihilista *par excellence*”. De este modo, el arte se convierte en “la redención del que conoce, del que ve, del que quiere ver, el carácter terrible y dudoso de la existencia, del conocedor trágico”⁴⁴.

La tragedia emerge así nuevamente como el centro de lo que Nietzsche entiende como arte. Por eso se ha insistido con frecuencia en su postulación de un arte y, en general, de un pensamiento y un modo de existencia trágico.

43. KSA 13, 500: 16[40]7.

44. KSA 13, 522: 17[3].

No hay que olvidar, sin embargo, que estas alusiones tardías de Nietzsche a lo trágico se hacen casi siempre en relación con su primera obra, con el *Nacimiento de la tragedia*. Hay algo que sin duda se mantiene, y podemos decir que el carácter de su pensamiento es trágico si con “trágico” aludimos a la necesaria ruptura, al fracaso de toda totalización o unificación, al mantenimiento de un conflicto ineludible. Pero mientras tanto Nietzsche ha reflexionado sobre una cuestión que ya había preocupado a Hölderlin: la posibilidad de una tragedia moderna. Como sabemos, ya en *El Nacimiento de la tragedia* la reflexión sobre la tragedia griega estaba hecha, entre otras cosas, con la ilusión de una restauración de la tragedia, que entonces pensaba que podía lograrse con el drama musical wagneriano. Pero más allá de la ruptura con Wagner, o mejor dicho, a través de ella, la posibilidad misma de una restauración de lo trágico tiene que habersele vuelto problemática. En una anotación de la época de *Así habló Zaratustra* dice que “si uno se ha elevado por encima del bien y del mal, se ve también en la tragedia una involuntaria comedia”⁴⁵. Algo después, ante la caducidad de los principios supremos, ante la vacuidad de lo divino, Nietzsche ve que la “gran salud” en la que está su superación tiene que aparecer respecto de esos valores como una “involuntaria parodia”⁴⁶. Y sin embargo “quizás sólo entonces comienza, a pesar de todo, lo realmente serio, sólo entonces se plantea el auténtico interrogante, gira el destino del alma, *comienza* la tragedia”. Sabemos que el *Zaratustra* (o mejor dicho el descenso, el ocaso de Zaratustra) había sido anunciado con el título de “*Incipit tragoedia*”⁴⁷. La tragedia no ha hecho más que comenzar, pero de un modo que no parece separable de la parodia⁴⁸.

En todo lo anterior no he hablado del Nietzsche poeta. Quizás haya alguien que discuta su valor como poeta, en el sentido restringido del término, pero no creo que nadie ponga en duda su valor como prosista. Pero esto lo es precisamente en relación con la poesía. Hay un aforismo de *La gaya ciencia* que lo dice muy bien: “sólo en referencia a la poesía se escribe buena prosa. Pues ésta es una interminable guerra galante con la poesía: todo su atractivo consiste en que continuamente se esquivo y contradice a la poesía...”⁴⁹

45. KSA 10, 62: 1[78].

46. *La gaya ciencia*, 382; KSA 3, 637. Cf. también *Ecce Homo, Así habló Zaratustra* 2; KSA 6, 337. Tr. esp. de A. Sánchez Pascual: *Ecce Homo*, Alianza, Madrid, 1998.

47. *La gaya ciencia*, 342; KSA 3, 571.

48. Cf. el Prólogo a la segunda edición de *La gaya ciencia*; KSA 3, 346.

49. *La gaya ciencia*, 92; KSA 3, 447.