

sionero y solitario, perfila la máscara de Ariadna que oculta el secreto de Nietzsche: Nietzsche mismo, rodeado por los arcoiris de palabras, embriagado con la inspiración y la danza de Dionysos, pero atormentado acusador del «¡Innombrable! ¡Encubierto! Tremendo»: el cazador, esto es, el pensamiento, el Dios desconocido, el celoso, el verdugo-Dios, la crudelísima espina, el crudelísimo enemigo, a quien empero pide amor, para quien arde su última llama del corazón y a quien ruega que vuelva, a «¡mi Dios desconocido, mi *dolor* / mi última felicidad!». En la queja del mago, Ariadna no había cambiado la desinencia, no existía. En el ditirambo se sabe que Ariadna no está sólo en el título. Una vocal la ha sacado de la larva y ahora es «la orgullosísima prisionera», la «más solitaria». En el parlamento final, ella pregunta con Dionysos: «¿No hay que odiarse primero, cuando debe amarse...?». El alma vasta que abarca y recorre los contrarios, que los sabe y los goza, no tiene salida: «Yo soy tu laberinto...», dice Dionysos y lo que es Ariadna queda como pregunta, colgada en el aire como «suprema estrella del ser / Mesa de eternas esculturas», como «Escudo de la necesidad / Mesa de eternas esculturas». A esta fatalidad del «eterno retorno» necesario —«pues te amo, oh eternidad»— que canta en «Fama y eternidad» replican la sombra y el eco del poeta y del bufón: «*Obséquiate tú mismo primero: ¡oh Zaratustra!*». Este ditirambo y exigencia justifican el título del último ditirambo, «Sobre la pobreza del más rico», al que puede caber el destino del Quijote que escribieron Miguel de Cervantes y Pierre Menard. Pues el mismo ditirambo concluye la última polémica de Nietzsche con Wagner, *Nietzsche contra Wagner*. Si se lee el verso final de la versión de los *Ditirambos*: «Yo soy tu verdad», no puede caber duda de que el tú es Zaratustra, es decir, Nietzsche. En la versión igual de *Nietzsche contra Wagner*, el tú puede ser también Zaratustra, pero también Nietzsche, pero también Wagner a quien el trágico bufón le pone un espejo cóncavo para que vea lo que no es y hubiera debido ser, es decir, Dionysos, Nietzsche, Zaratustra. En la versión de los *Ditirambos*, la línea final es melancólica y apelativa; en la de la justa con Wagner, esa línea es necesariamente nostálgica, recuerda los entusiasmos juveniles de *El nacimiento de la tragedia* y la misión que esperaba de Wagner. El último ditirambo vuelve al paisaje del primero, del «canto de la melancolía», de «Sólo poeta, sólo bufón»: «Diez años allí — ninguna gota me alcanzó / ningún viento húmedo, ningún rocío de amor — / una región *sin lluvia*... / Ahora ruego a mi sabiduría / que no sea avara en esta aridez: / desbórdate a ti misma, gotea tu mismo rocío / sé tú misma lluvia del desierto amarillento». Pero al final, el sólo poeta, sólo bufón espera que la generosidad colme la sed del «quemado corazón», que la caridad satisfaga la sed de «lágrimas celestes» y que así ya no esté «desterrado de toda verdad», pues hay «una verdad» nueva, incógnita como

el laberinto: la verdad del Zaratustra que injuria a los poetas y es poeta. «Yo soy tu verdad» es, además, el colofón de los *Ditirambos de Dionysos*.

Como los abismos del águila-bufón-poeta, los ditirambos se ensortijan y la marcha de las imágenes al compás de los puentes de palabras forman una espiral vertiginosa en la que las contradicciones son sólo el «taladro», como Nietzsche mismo dice, con el que el profeta de Zaratustra socava las certidumbres de la filosofía occidental. Pero los *Ditirambos* no son filosóficos, sino expresamente poéticos y aunque Nietzsche acuñó el concepto de «artista-filósofo», el contenido sobrepasa los límites de los componentes. Tanto el artista como el filósofo con «autoconfiguradores» (12, p. 89). Al artista lo llama «configurador», «creador» (*Schaffender*) (10, p. 51), con el mismo nombre alemán que destina para el «Superhombre». Del artista dice que es «instrumento de Dios» y «suprema forma del instinto de procreación» (11, p. 32). El arte, la poesía y la filosofía no están en relación de contigüidad ni de dependencia. El arte abarca la filosofía. Nietzsche subraya la palabra *artista* y agrega al concepto *artista-filósofo* la explicación: «un más alto concepto del arte» (12, p. 89). Por eso es el poeta quien se enfrenta al problema filosófico de la verdad y es él quien lo desenmascara como «verdugo-Dios», como «verdugo». El poeta que miente a sabiendas y voluntariamente es más sincero que el filósofo teologizante, el metafísico, y si la única verdad que conoce es que está «desterrado de toda verdad», su mentira no es engaño sino la «convicción que no tenía aún ninguna época: que no tenemos la verdad» (9, p. 52). Esta época no sólo no tiene la verdad, sino tampoco puede confiar en quien vino a anunciar la verdad revelada, Jesucristo. Nietzsche conjetura y lamenta que «Jesucristo no vivió más tiempo, tal vez hubiera sido el primer renegado de su doctrina, entonces tal vez hubiera aprendido a reír y a llorar menos frecuentemente» (9, p. 66). La invalidez de las nociones filosófico-teológicas cristiano-platónicas y el certero dictamen psicológico: «Quien tiene sangre de teólogo en el cuerpo se enfrenta a las cosas de antemano de manera torcida e insincera» (6, p. 175) son parte de su apasionada crítica al cristianismo, pero no desatan el nudo del lazo que acosa al sólo poeta, sólo bufón. Con todo, la oscilación entre Dionysos y el Crucificado, la lucha y el abrazo en que se enredan, no sólo resquebrajaron la metafísica, es decir, el suelo platónico-cristiano, su «constitución onto-teológica» (Heidegger), sino disolvieron, consecuentemente, la consistencia «clásica» del lenguaje poético tradicional y sacaron a la lisa superficie las fuerzas teatrales, musicales y bufonescas ocultas en él, que le depararon al poeta absoluta libertad. Esa libertad, sin embargo, implica la liberación del lenguaje mismo que no puede moverse en la nada de los conceptos metafísicos inválidos, ni confiar en la «voluntad de conocimiento», que es «instrumento del poder», del «provecho de la conser-

vación», es decir, un instrumento «antropocéntrico y biológico» (13, p. 302). Así, por ejemplo, el concepto mecanicista de «movimiento es ya una traducción del suceso original al lenguaje por señas y del tacto». «No está en nuestro arbitrio modificar nuestro medio de expresión; es posible comprender hasta qué punto es mera semiótica» (13, p. 302). Entre estos fragmentos póstumos de la primavera de 1888 que se ocupan con la expresión y el lenguaje se destaca uno que también roza el problema del arte y del lenguaje, de sus dos extremos: la libertad y la sujeción: «La convención es la condición del gran arte, no su obstáculo...». ¿Significan estos puntos suspensivos que la afirmación es una pregunta o un callejón sin salida? Nietzsche parece responder mediante el recurso a la explicación fisiológica y psicomotora de la fuerza de la comunicación, es decir, de la tarea del lenguaje, que lo ocupó en esas fechas, y concluye: «Nunca se comunican pensamientos, se comunican movimientos, signos mímicos que releemos refiriéndolos a pensamientos...» (13, p. 297). Psicofisiológica o filosóficamente, la expresión, el lenguaje, son signos mímicos, semiótica, pero no en el sentido de la actual tempestad terminológica. La liberación del lenguaje conduce a esos «signos mímicos», a lo que Max Komerell llamó, en su ensayo sobre «Los Ditirambos de Dionysos de Nietzsche», «mimo transcendental»¹², es decir, la ejecución de un rol filosófico que con gestos, cercanos a la parodia, desenmascara el alma del propio autor. En su fragmento «Sobre la relación del mimo con la música», Nietzsche llamó al «mimo» «el carácter simbólico intensificado de los gestos del hombre» (7, p. 359). Todavía estaba entusiasmado con Schopenhauer y con Wagner y su propósito en ese fragmento era justificar la primacía de la música en el drama, la «música absoluta» que postuló Wagner. Sin embargo, esta caracterización del mimo sobrepasa la intención y se convierte en un deslinde más de los conceptos «apolíneo» y «dionisiaco». Por eso explica que «en la esencia del arte dionisiaco descansa más bien el hecho de que éste no conoce la consideración al oyente: el servidor entusiasmado de Dionysos es entendido sólo por sus iguales. Pero si nos imaginamos un oyente en esos arranques endémicos de la excitación, entonces tenemos que profetizarle un destino como el que sufrió Penteo, el espía descubierto: ser destrozado por las bacantes» (7, p. 368). El «mimo transcendental» es, como mimo dionisiaco, «arte monológico», autorretrato intenso que transforma necesariamente al actor y al interlocutor intruso, que lo «enlarva». El «arte monológico», como lo llamó y lo practicó Gottfried Benn siguiendo a Nietzsche, no puede renunciar al oyente, al interlocutor. El «mimo transcendental» del poeta y del bufón desterrado de la verdad, pero que navega en nostálgicas «islas felices» y desde las que es «faro» interrogante para quienes tienen respuestas, no se sustrae a la atracción de los abismos. Nietzsche, Zaratustra, Dionysos

¹² Komerell, Max. «Nietzsches Dionysos Dithyramben» en Gedanken über Gedichte, Frankfurt/M., 1956, p. 483.

socavaron los cimientos de la metafísica occidental que Hegel llevó a su plenitud, a su «fin final» (César Vallejo), pero en ese trabajo de «taladro» esos cimientos se deslizaron a una verdad, a lo «verdadero» que, según Hegel, «es la embriaguez báquica en la que todo miembro está ebrio y porque cada uno en cuanto se aísla, se disuelve de igual modo inmediatamente — es esa embriaguez igualmente la quietud transparente y simple»¹³. En esa embriaguez de lo verdadero, Nietzsche debió percibir que la distancia entre él y Hegel era tan grande como inmenso era el lazo que los unía. Lo criticó con respeto y lo defendió del juicio de los antihegelianos de su tiempo. Apresurada fue para él la condena de quienes creían que con ella habían llegado a la cumbre, como apuntó irónicamente en un cuaderno del otoño de 1873, el mismo año en el que Marx atacó con irritación, en el prólogo a la segunda edición de *El capital* al «epigonismo displicente, altanero y mediocre que se complace en... tratar a Hegel como “perro muerto”»¹⁴. La casualidad de la fecha de las defensas es, indudablemente, «báquica». Al encontrarse con Hegel en la «embriaguez» de lo «verdadero», en la «cumbre del espíritu que imaginó Schopenhauer...», junto al inspirador de su juventud, al rival secreto Goethe y a Kant, comprobó lacónicamente: «valor de Hegel “pasión”» (12, p. 524 y ss.).

Los *Ditirambos de Dionysos* cierran un círculo que en su comienzo estaba poblado por los griegos. En su proyecto de libro *La filosofía en la época trágica de los griegos*, que leyó en 1874 a Cósima y Richard Wagner, dedicó un capítulo a Heráclito, filósofo preferido de Hegel, que más que una exposición de la persona y del pensamiento del presocrático —o del preplatónico, como llamó el antiplatónico a los que no habían sufrido el contagio— es un autorretrato. «Yo me busco y me exploro a mí mismo», dijo de sí con una frase con la que se designa la exploración de un oráculo: como si fuera el verdadero realizador y plenificador del principio delfico “conócete a ti mismo”, y nadie más... Pues el mundo necesita eternamente la verdad, esto es, necesita a Heráclito: aunque él no necesita de ella... Lo que él contempló, *la doctrina de la ley en el devenir y del juego en la necesidad* debe ser contemplado desde ahora eternamente: él levantó el telón de esta gran comedia» (1, p. 835).

«¿Sólo poeta, sólo bufón?»

¹³ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, tomo 9 de las *Gesammelte Werke*, ed. por W. Bonsiepen y R. Heede, Hamburgo, 1980, p. 35.

¹⁴ Marx, *Das Kapital*, en *Ökonomische Schriften*, ed. H.-J. Lieber y B. Kautsky, Darmstadt, 1962, t. I, p. XXXI.

Rafael Gutiérrez Girardot