

de larva que «se saca de sí misma hablando abigarradamente» y se monta «en mentirosos puentes de palabras» (6, p. 378). Son puentes de palabras en el sentido literal, pero además son puentes de sonidos.

En «Entre las hijas del desierto», por ejemplo, se sirve del prefijo *um* —alrededor— para pintar una situación en el desierto: yace, semejante a las furtas del sur, entre «pequeños escarabajos» que danzan y juegan con él en su derredor (*umtänzelt-umspielt*), sitiado (*umlagert*) por las muchachas Dudu y Suleica, «esfingido» (*umsphinx*) para que meta muchos sentimientos en una palabra. Irónicamente pone entre paréntesis: «Dios me perdone este pecado de lenguaje». En «Sólo poeta, sólo bufón», juega con las letras *y* y *r* de rocío (*Tau*), consuelo (*Tröstung*), lágrimas (*Tränen*) y gotas de rocío (*Taugeträufel*) y apoya en ese juego la imagen del poeta que en un paisaje contradictorio, esto es, el de la mañana fresca y consoladora y la tarde ardiente con árboles negros y malvados rayos de sol, siente sed de lágrimas celestiales, de la verdad, de lo que se considera la última verdad. En «Entre aves de rapiña», asocial, es el ave de rapiña que se cuelga (*hängt*) en el cabello del solitario y constante Zaratustra que no debe quedarse rezagado (*hängen bleiben*) con el ahorcado (*Gehängter*) con sus propios lazos, esto es, con el conocimiento de sí mismo (*Selbstkenner*) que, por lo tanto, es verdugo de sí mismo (*Selbsthenker*). En «El sol descende» remodela la imagen del sediento «sólo poeta, sólo bufón» («ya brotan de tu rocío / las gotas de lágrimas») que invoca a la serenidad, al «dulcísimo gozo previo / de la muerte» y a la hora del cansancio percibe que su «mirada (*Blick*) y su felicidad (*Glück*) lo dejarán atrás. El verdugo de sí mismo era tan orgulloso que iba «en todos los zancos (*Stelzen*) de su orgullo (*Stolzes*)». El ermitaño (*Einsiedler*) sin Dios es un «duormitaño» (*Zweisiedler*) con el diablo. En «Queja de Ariadna» pregunta al «Dios-verdugo» qué quiere robarle (*erstehlen*), espiarle (*erhorchen*), atormentarle (*erfoltern*). La vanidad de la fama es una moneda, es el «plomosuenasonido» (*Blechklingklang*); la fama rima con virtud, esto es, la «palabrería de la virtud» (*Tugend-Geplapper*) se paga con el «castañeteo de la fama» (*Ruhm-Geplapper*), escribe en «Fama y eternidad». Del juego con los sonidos, la larva abigarrada asciende a otros puentes de palabras: «arco iris de mentiras» (*Lügen-Regenbogen*), «temeridad de gato» (*Katzen-Mutwille*), «canto», «salmo de postre» (*Nachtisch-Lied, Nachtisch-Psalm*), «carcajada de ave de rapiña» (*Raub-Vogel-Gelächter*), «brasero-corazón» (*Herzens-Kohlenbecken*), «envuelto en rayo» (*Blitz-Verhüllter*), «fama-bocina» (*Ruhms-Schalltrichter*), «ojos de rayos de dioses» (*Götter-Blitz-Augen*), y «faldita-abanico y revoloteo y oropel» (*Fächer-und Flatter-und Flitter-Röckchen*). Las aliteraciones y los «puentes de palabras» determinan, en parte, el ritmo, el verso libre. El *pathos* bíblico de *Zaratustra*, la interjección retórica, la burla y la melancolía varían, como la extensión de los versos, sin regla

alguna. Nietzsche juega con el lenguaje, y la única regla que obedece es la inspiración: «Se oye, no se busca; se toma, no se pregunta quién da; como un rayo alumbró un pensamiento, con necesidad, en la forma, sin vacilación —nunca he tenido elección... un instinto de relaciones rítmicas que abarca amplios espacios— la longitud, el menester de un ritmo *vasto* es casi la medida del poder de la inspiración, una especie de equilibrio con su presión y tensión... Todo acontece involuntariamente en sumo grado, pero como en una tempestad de sentimiento de libertad, de ser incondicional, de poder, de divinidad...» (6, p. 339 y ss.). El lenguaje juega con el *ecce homo*, el ritmo se guía por ese juego, el poeta y el lenguaje son juego recíproco, la tempestad de la libertad excluye todo límite y todo metro. Nietzsche dice que «esta es *mi* experiencia de la inspiración» y alude a Dionysos. «Caos» se ha llamado al ritmo de los *Ditirambos*⁸, pero más exactamente cabe llamarlo embriaguez que penetra todo, también la gramática.

¿Quién es el «tú» a quien se dirigen? ¿Es Zarathustra, es Dionysos, es Dios, es Nietzsche o todos a la vez en una sola persona que «salta por encima y se mofa de las simetrías» del corazón ardiente y desnudo y que es sí y no? Colli comprueba sorprendido que en los *Ditirambos* se usa un «tú» cuando se esperaría un «Yo» y pregunta patéticamente si «se trata tal vez de la oscura presencia sobrehumana que Nietzsche percibió amenazante en su cercanía también en otros momentos de su vida» (6, p. 457). No es improbable que el «filólogo» Colli confunda filosóficamente la «oscura presencia sobrehumana» con lo que Nietzsche concibe como profundidad, de la que dice en *Más allá del bien y del mal*: «Todo lo que es profundo ama la máscara... Todo espíritu profundo necesita una máscara; más aún, en torno a todo espíritu profundo crece continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, esto es, *superficial* de toda palabra, de todo paso, de todo signo de vida que hay... Hay sucesos de género tan delicado que se hace bien en enterrarla con impertinencia y hacerla irreconocible...» (5, p. 575). La fatalidad del lenguaje, la inspiración, el juego del lenguaje con Nietzsche y de Nietzsche con el lenguaje y la inevitabilidad de la máscara rompen el orden lógico-gramatical y a quien lo espera de los *Ditirambos* abre las puertas de la especulación o de la aventura resbaladiza. En el ditirambo inicial, «Sólo poeta, sólo bufón», el tú es el del buscador de la verdad que en su monólogo recuerda un «en aquel tiempo», cuando estaba sediento de lágrimas celestiales, cuando en su derredor caminaban «malvadamente miradas crepusculares de sol», «enceguecedoras miradas de ardor de sol». Éstas le preguntan burlescamente: «¿Tú, el cortesano de la *verdad*?» y responden: «No, sólo un poeta». El «sólo poeta, sólo bufón» es una larva codiciosa de botín, que es ella misma y que se «enlarva». El cortesano de la verdad es poeta, es decir,

⁸ Klein, Johannes. *Die Dichtung Friedrich Nietzsches*, Munich, 1936, p. 167.

miente. Pero el que miente ¿es sólo el poeta? En la larva de bufones se ocultan Zaratustra y Nietzsche, quien en la carta a Rohde sobre el estilo de *Zaratustra* había escrito: «Por lo demás sigo siendo *poeta* hasta todo límite de este concepto, aunque me he *tiranizado* eficazmente con lo contrario de toda poetería» (*Briefe*, 6, p. 479 y ss.). Lo tiránico era la filosofía y los dos poetas y los filósofos y el corazón ardiente sediento de lágrimas celestes, es decir, el teólogo avergonzado, que buscan la verdad se transforman en imagen, en «columna de Dios», en «portero de Dios». Son sólo columna, sólo portero de Dios porque no se colocan ante los templos. Sin consecuencia lógica, sino de un salto, el espacio y el atrio en los que la columna y el portero de Dios no están se transforman en desierto y el tú del que se burlan las miradas ardientes de sol se encuentra entre «animales de rapiña» y camina «con befos codiciosos, / feliz-burlón, feliz-infernal, feliz-sediento de sangre, / camina robando, deslizándose, *mintiendo*», es decir, se ha vuelto un ave de rapiña, pero sigue siendo larva que se arrastra y se «monta en mentirosos puentes de palabras», sigue siendo poeta. Sin embargo, el verbo caminar está en subjuntivo. ¿Expresa el cambio de presente a subjuntivo una posibilidad? Dentro de la estrofa es una irregularidad gramatical. Pero en el ditirambo es un puente de la larva que pasa del animal de rapiña (la pantera, que se especifica más tarde) al águila, del desierto llano a la alta montaña. Desde allí mira hacia *sus* abismos, pero no es el águila sino los abismos los que se ensortijan en «profundidades cada vez más profundas». La inversión de la imagen habitual de águila y el posesivo subrayado complementan la interjección burlesca de las miradas ardientes de sol («eso ¿el cortesano de la verdad?»), pues el «sólo poeta, sólo bufón» está «rígido», como la «columna de Dios», sólo «mira larga, largamente», atónito ante la vorágine abismal que lo mira y atrae. ¿Es la Nada? ¿De quién son *sus* abismos? Súbita y velozmente, el águila se lanza a los corderos, a las almas de corderos, a todo lo que mira virtuosamente, «de conformidad con la oveja», esto es, «tonto». Oveja en alemán significa también tonto. La estrofa siguiente se abre con la conjunción «así pues» que tiende el puente inesperado a las nostalgias del poeta que son como el águila y la pantera, es decir, el puente sobre la Nada, sobre el abismo del que ha despedazado riendo a Dios en el hombre, al hijo de Dios, la oveja. El puente, o si se quiere, el salto es lógico-gramaticalmente ambiguo, así como la estrofa que sigue a la repetida interjección «tú, poeta, tú, bufón»: «Tú que miraste al hombre / así Dios como oveja». ¿Significa que el poeta miró al hombre como Dios y como oveja o que vio a Dios como oveja, y que como águila codiciosa *despedazó* a Dios en el hombre, a la oveja en el hombre y al hombre mismo? ¿Esos son *sus* abismos? Al despedazar, el poeta, el águila, los «miles de larvas» de las que salen las nostalgias,

rien y ésa es la felicidad de la pantera, del águila, del poeta y del bufón. «En aire claro», cuando el día desciende a la noche, el poeta o Zaratustra o Nietzsche vuelve a recordar cómo «en aquel tiempo» descendió de «mi locura-de verdad», descendió de «Una Verdad», «quemado y sediento», «de que estoy desterrado / de toda verdad / ¡sólo poeta! ¡sólo bufón!». El diti-rambo es circular: comienza y termina en un paisaje de «aire claro». El adverbio «en aquel tiempo» suprime la cronología de las metamorfosis, las delimitaciones temporales e intenta superar la fatalidad de la sucesión del lenguaje con el juego recíproco y con la danza de los arcoiris mentirosos para cantar «una Verdad», la única verdad, de la que el poeta Zaratustra, el poeta Nietzsche, el nostálgico y asesino de Dios está desterrado: «de toda verdad». En el diti-rambo del burlón y del melancólico tú múltiplemente enmascarado resuenan ecos de las críticas y postulados filosóficos de Nietzsche, pero esos ecos no admiten que se los reincorpore a su fuente y se los interprete como conceptos. El águila podría ser considerada como alusión al eterno retorno y el juego de las aliteraciones «feliz-burlón, feliz-infernal» (*selig-höhnisch, selig-höllisch*) como fórmula de la transformación de los valores. Más adecuada al texto es, sin embargo, la interpretación poética del poema que su antípoda Stefan George dedicó a Nietzsche con motivo de su muerte:

...
 Vino demasiado tarde el que implorando te dijo:
 allí ya no hay camino sobre rocas heladas
 y nido de espantosas aves —ahora hay pena:
 proscribirse en el círculo que cierra el amor...
 y cuando la rigurosa y atormentada voz
 suene luego como un himno hacia la noche azul
 y clara pleamar —entonces se queja: hubiera debido cantar,
 no hablar este alma nueva⁹.

George cita la famosa frase del «Ensayo de una autocrítica» con el que Nietzsche se retractó de *El nacimiento de la tragedia*: «Hubiera debido cantar, esta 'alma nueva' —y no hablar. Qué pena que lo que entonces tenía que decir, no me atreví a decirlo como poeta: tal vez lo hubiera podido» (I, p. 15). Lamentaba haber balbuceado sobre el insoluble problema de «qué es lo dionisiaco» con «lengua ajena» —la del filólogo, la del alemán, la del wagneriano. La autocrítica fue concebida en el otoño de 1885, en la época del *Zaratustra*, es decir, en la época de la exaltación poética que provoca la pregunta por la mentira de los poetas, la del mismo Zaratustra, la de Nietzsche. Es la pregunta central del diti-rambo. Pero la nostalgia de las lágrimas celestes y la interjección acusadora al poeta que despedazó a Dios en el hombre —aquí el poeta carga la culpa de todos los hombres que asesinaron a Dios— son la manifestación expresa de otra angustiosa

⁹ George, Stefan. En «Der siebente Ring», en *Werke, Munich-Düsseldorf, 1958, t. I, p. 232.*