

Pensando al compás. Reflexiones sobre el ritmo y la retórica de Nietzsche

Carmen Gómez García¹

Recibido 29/04/20 / Aceptado: 12 de mayo de 2021

Resumen. El presente artículo aborda la profunda relación de Nietzsche con el lenguaje desde la perspectiva de la filosofía, de la filología y de la poesía. Son reflexiones que remiten al interés del pensador por la retórica, del filólogo por el estilo, y del poeta que hace uso del lenguaje lírico para la elaboración de sus escritos filosóficos. Se analizarán cuestiones básicas en la escritura de Nietzsche como la musicalidad, el ritmo, el tono, la metáfora y el carácter dialógico de sus textos, rasgos, todos ellos, conducentes no solo a la corporización de lo escrito, sino a la imbricación de *dichten* y *denken*, con la que revolucionaría la concepción del significante poético y, con él, la prosa filosófica.

Palabras clave: Nietzsche; estilo; retórica; ritmo; poesía de la *Moderne*.

[en] Thinking to the Beat: Reflections about Nietzsche's Rhythm and Rhetoric

Abstract. This paper examines Nietzsche's deep relationship with language from three different perspectives: the philosophical, the philological, and the poetical. The observations presented allude to the interest of the thinker in rhetoric, the philologist in style and the poet in lyrical language for the elaboration of his philosophical writings. I also deal with basic questions related to Nietzsche's writing, such as musicality, rhythm, tone, metaphor, and the dialogical character of his texts. All of them are traits that lead not only to the embodiment of the written word, but also to the imbrication of *dichten* and *denken* that revolutionized the conception of the poetic signifier and, with it, of philosophical prose.

Keywords: Nietzsche; style; rhetoric; rhythm; poetry of the *Moderne*.

Sumario: 1. Retórica; 2. El estilo de Nietzsche; 3. La poesía de Nietzsche; 4. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gómez García, C. (2023): "Pensando al compás. Reflexiones sobre el ritmo y la retórica de Nietzsche", en *Revista de Filosofía* 48 (1), 9-19.

¹ Universidad Complutense de Madrid
carmengomezg@pdi.ucm.es

La perspectiva que he escogido para abordar la relación de Nietzsche con el lenguaje entrevera el interés filológico, propio de un germanista, con el de una traductora de su poesía. Me gustaría esbozar brevemente las reflexiones que fundamentan las decisiones que, como traductora, debo tomar para reproducir a Nietzsche en español, reflexiones que remiten al interés del filósofo por la retórica, del filólogo por el estilo, y del poeta que hace uso del lenguaje lírico.

1. Retórica

Para abordar la palabra de Nietzsche se hace necesario subrayar su sincretismo literario y filosófico, por no incidir en que filósofos como Hans Blumenberg han mencionado la retórica como la “esencia de su filosofía” (Blumenberg, 1990, 272). En una nota póstuma de 1872, Nietzsche escribió: “Ein Philosoph erkennt, indem er dichtet, und dichtet, indem er erkennt” (KSA 7, 439)², haciendo con ello alusión a un laborioso tejido de pensamiento que va cobrando forma en la manipulación artística de su urdimbre. El paradigma retórico se desplaza paulatinamente hacia la interpretación, que no es sino *transposición*, *traducción*, y, como tal, afirma Luis Enrique de Santiago Guervós, es una forma de poesía (Nietzsche, 2000, 66). Esto es lo que Nietzsche llamaría “fisiografía del filósofo” (*Naturbeschreibung des Philosophen* [KSA 7, 439]).

De muy joven, Nietzsche, según Rüdiger Safranski, había descubierto

el lenguaje y la escritura como aquel poder que le permitía hacer algo consigo mismo; la configuración propia a través del lenguaje se convierte para Nietzsche en una pasión que acuña el estilo inconfundible de su pensamiento. En este pensamiento se desdibujan los límites entre encontrar e inventar, esto es: la filosofía deviene en una obra de arte lingüística y en literatura; el pensamiento, en consecuencia, se oculta en su cuerpo lingüístico. Pensamiento que, para Nietzsche, brota de la vida y vuelve a encarnarse en la vida, es decir, tiene el poder de intervenir en la realidad. Solo así cobra significado (Safranski, 2001, p. 56).

Ya en *El nacimiento de la tragedia* había quedado clara la temprana preocupación de Nietzsche por el lenguaje, cuestión esta que fue adquiriendo relevancia a partir de lo que se ha denominado “giro lingüístico”, imprescindible para comprender los fundamentos no solo de su teoría estética, sino de su crítica a la metafísica (Guervós, 2000, p. 10), y cuyas raíces se hunden, en primer lugar, en la crisis civilizatoria inherente a la época –ya tratada por Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos* y en *El caso Wagner*–; en segundo lugar, en la crisis del sujeto, incapaz ahora de situarse como tal sujeto activo del texto y, por consiguiente, como centro que organiza la sintaxis de la oración, incluso el mundo; en tercer lugar, en la conocida crisis del lenguaje, que advertía la palabra insuficiente, generadora de desconfianza. El *gran estilo* al que tantas veces había aludido Nietzsche se relaciona aquí con un yo disperso sensorialmente. Desaparece entonces la “totalidad”, ahogada/liberada en la percepción de miríadas de objetos, pequeños y fugaces, de la misma forma que

² En adelante, esta edición de las obras completas aparecerá citada como sigue: KSA tomo, página. Nietzsche, Friedrich (1999). A no ser que se cite el traductor, las traducciones son mías.

se desvanece el sujeto unitario, capaz de abarcar y unificar lo múltiple. Por tanto, tampoco queda sujeto lingüístico que pretenda asir el mundo en una frase.

En consecuencia, la crisis del sujeto arrastra consigo el ideal goethiano de la *Bildung* que había desarrollado al individuo de forma integral sobre la base de una concepción unitaria de mundo y significante. Así se pone de manifiesto en la *Carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal, la cual concluye con la afirmación de que la lengua en la que tal vez podría pensar, escribir, es una lengua “de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido” (Hofmannsthal, 2008, p. 31). Se trata pues de un lenguaje liberado de las cadenas del significante, que abre paso a una comunicación basada en la música y en el ritmo, en los sentimientos.

Por otra parte, Nietzsche, como también Ernst Mach, denuncia el sistema lingüístico y la formación categorial “como instrumentos de dominio, que anquilosan y esclerotizan la vida” (Magris, 2008, p. 72); el lenguaje convencional, por tanto, no sirve. En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873, pero de publicación póstuma en 1903), Nietzsche sostiene que la fuente original del lenguaje y del conocimiento no se encuentra en la lógica sino en la imaginación, en la capacidad radical e innovadora que tiene la mente humana de producir metáforas, enigmas y modelos:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que se han realizado, extrapolado y adornado poética y retóricamente, y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes. Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han gastado y no tienen fuerza; monedas que han perdido su troquelado y no son más que metal. (KSA 1, 880-881)

El cambio que se había producido en Nietzsche, auspiciado por la lectura de Gustav Gerber—a cuyas obras recurrió para preparar el curso de retórica que impartió a finales de 1872—, implica una inflexión de la línea que habían seguido los románticos alemanes además de Wagner y Schopenhauer, quien en *Parerga y Paralipomena* ya había reflexionado sobre el lenguaje y sobre el estilo del escritor³. Schopenhauer es el primero en establecer una crítica al uso incorrecto de las palabras por parte de los filósofos, en particular en lo concerniente a términos abstractos como “sustancia, conciencia o verdad, entre otros” (Schiewe, 1998, p. 177). La forma que imprime un sujeto al texto, afirmó, es lo que confiere valor a lo escrito; más aún: “El estilo es la fisonomía del espíritu” (Schopenhauer, 2015, 136), es “la reproducción exacta de ese por qué del pensamiento, de su naturaleza esencial y de su calidad general” (p. 137-138), lo que manifiesta una identificación armoniosa e incuestionable entre el escribiente y la palabra que emplea. Schopenhauer aboga por la brevedad, claridad y singularidad de prescindir de adornos impuestos por la academia; por la sencillez e ingenuidad de “poder mostrarse tal como es” (p. 142), por la concisión de ideas y la precisión, además de por construir el texto a resultados de un diálogo ficticio con el lector, que entiende de la siguiente forma: “Es necesario disponer las palabras

³ En el capítulo titulado: “Über Schriftstellerei und Stil”, publicado en 1851 en *Parerga und Paralipomena*.

de tal modo que el lector esté casi obligado a pensar exactamente lo mismo que el autor” (p. 172). Seducción, en definitiva, que acontece por un uso adecuado de los períodos y la puntuación tanto como por la formación de metáforas “sorprendentes” y “contundentes” (p. 180), pues, como afirma al final de su tratado sobre el estilo, “toda comprensión verdadera consiste finalmente en un *saisir de rapports*” (ibíd.) esto es, en la captación de relaciones de casos alejados y objetos heterogéneos (ibíd.).

El estudio de Gerber, por otra parte, contribuye a que Nietzsche descubra la esencia sonora del lenguaje, la acentuación de la palabra en su ejercicio y el poder de expresión que dicha acentuación le confiere. Con ello Nietzsche descubre que el arte es, “esencialmente y por su propia naturaleza” (Guervós, 2000, p. 13), arte, es decir, retórica⁴. Para su estudio (*Die Sprache als Kunst*, 1871), Gerber se basa en una nómina de autores como Herder, Humboldt, Grimm, Jean Paul y otros predecesores del Romanticismo alemán, como F. Schlegel –es evidente que Gerber pone en relación el *Kunsttrieb*, el “impulso artístico”, con el “impulso lúdico” (*Spieltrieb*) de Schiller–. Ese impulso es el origen de una creación inconsciente que cuestiona que el lenguaje sea ante todo un medio de comunicación, de modo que los tropos y demás figuras del lenguaje son la esencia del lenguaje en sí, no solo un adorno. “No concebimos cosas o sucesos, sino estímulos: no reproducimos sensaciones, sino imágenes de sensaciones”, afirma Gerber (Schmidt, 1968, p. 80-141)⁵. La lengua, pues, traduce estímulos y sensaciones en sonidos e imágenes globales; es un arte inconsciente, y su material, las palabras, los tropos, de entre los que sobresale la metáfora. De aquí extraemos dos consecuencias: de un lado, Gerber niega rotundamente la presunción de que el ser humano, a través del lenguaje, designe las cosas en el mundo; es imposible que el lenguaje pueda describir la realidad. De otro lado, se evidencia la naturaleza metafórica del lenguaje, su condición de medio artístico, y, como arte, expresa la relación de los seres humanos con las cosas (KSA 1, 879). La lengua, en definitiva, es un producto artístico humano.

Por consiguiente, Nietzsche define *palabra* en *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral* de la siguiente forma: “¡En primer lugar, un impulso nervioso llevado a una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y en cada caso un salto de una esfera a otra nueva, completamente distinta” (KSA 1: 879). El hombre libre se guía no por el andamiaje de los conceptos, sino por intuiciones (KSA 1: 888). Con ello Nietzsche anticipa la crítica a la filosofía, a la que reduce casi a un juego de figuras retóricas que intentan transmitir o explicar una realidad inalcanzable, el mundo de ilusiones en el que nos movemos.

Queda, entonces, el lenguaje bello, la poesía. El lenguaje deviene así en arte, con lo que todas las cuestiones relativas a la filosofía, que opera mediante el lenguaje, son cuestiones retóricas. Y con la metáfora se introduce un modelo de filosofía más próximo a la vida y a los sentimientos –pues el lenguaje no conseguía transmitir más que conceptos–, la “plurivocidad de la misma vida” (Guervós, 2000, p. 34) y

⁴ Nietzsche había estudiado tanto los textos de la tradición de la filología clásica como los relativos a la tradición filosófico-lingüística del siglo XIX, como Gerber. Véase S. J. Schmidt, capítulo titulado “Die vergessene Sprachphilosophie des 19. Jahrhunderts”, pp. 80-141.

⁵ Aquí citado según H. Henne: “Sprache als Kunst: Friedrich Nietzsche” (Henne 2010, p. 15). Nietzsche no cita a Gerber más que en una ocasión en su curso de retórica, y ello pese a que leyó con enorme atención su edición primera y a que refleja sus postulados en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y los repite en ocasiones casi textualmente en el curso de retórica.

una percepción del mundo desde el pluriperspectivismo. Más aún: las palabras son consecuencia de un proceso de doble metaforización en tanto dichas palabras, afirma Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*, “son signos sonoros de conceptos; los conceptos, sin embargo, signos visuales de sensaciones que se repiten” (KSA 5: 221; § 268). El hecho de que la metáfora, de que la experiencia, sea algo individual, la libera de toda clasificación, de rigidez taxonómica. Se erige, por tanto, en el puente prelingüístico que Nietzsche tiende entre lenguaje y cuerpo, en el cual sitúa todos los procesos que preceden al acto de pensar y decir. La metáfora, en conclusión, libera la perspectiva y los procesos intuitivos en una actividad creadora, en un juego creador.

Así, la forma de escribir de Nietzsche, su estilo, retrata la dignidad de lo inmediato, la verdad de un pensamiento en tanto es incisivo, estimula, actúa en un momento. Se trata de un pensamiento que, transmitido con el esplendor del instante, guarnecido de temporalidad, dignifica lo grandioso de la vida. También Safranski insiste en esta idea: “Para Nietzsche, un pensamiento solo puede tener fuerza transformadora, orientada a lo corporal, cuando habita un cuerpo lingüístico de gran concisión y belleza. La sensibilidad estilística de Nietzsche es una sensación casi corpórea. Reacciona al lenguaje con síntomas corporales” (Safranski, 2001, p. 56). La fuerza y la belleza de la palabra en ejercicio son casi lo mismo que su valor de verdad. El sentido tiene que revestirse de un ritmo a fin de que las frases sean útiles, embriagadoras, seductoras, se recubran de una personalidad contra o con la que luchar.

Lo que mejor se comprende del lenguaje no son las palabras mismas, sino la tonalidad, la intensidad, la modulación, el ritmo con el que se pronuncian. Dicho brevemente: la música que hay tras las palabras, la pasión que hay tras esa música, la personalidad que hay tras esa pasión. En suma: todo lo que no puede ser escrito. (KSA 10: 89)

Pero sí *vivido*, habría de concluirse, de lo que da cuenta su estilo.

2. El estilo de Nietzsche

Entiendo *estilo* como actitud aristocrática común a los escritores y pensadores del *Fin de Siècle* europeo; ante la conciencia de haber sido arrojados a un sistema lingüístico y una tradición de la que no pueden evadirse, de una adopción inconsciente, involuntaria y que permite la inserción inmediata en un entorno (Gauger, 1995, p. 9), los escritores de la *Moderne* europea buscan una manera propia de intervenir en el común de la lengua universal mediante la ruptura o desviación de una expectativa de normalidad –ahora bien: el estilo en relación con lo individual, en contraposición con la adopción del común histórico, se advierte ya desde el s. XVIII⁶.

La conciencia del gusto histórico fue interpretada por Nietzsche, acorde con su crítica cultural y civilizatoria, como un factor negativo que debilita y paraliza⁷; así, en *Más allá del bien y del mal*, tachaba el siglo XIX como una concatenación desesperante de “mascaradas de estilo”, una suerte de “carnaval” irrisorio de estilos, modos y formas (KSA 5, 157). Es constante, como se puede comprobar a lo largo

⁶ No en vano fue el siglo en el que se pronunció e imprimió el lema que haría célebre al enciclopedista Buffon, asimismo valorado por su “Discurso sobre el estilo”: “Le style, c’est l’homme même”. Cita tomada de Gauger (204), si bien fue malinterpretado. Véase Gauger, 204 y ss.

⁷ Véase las segundas *Intempestivas*, en “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben”.

de todos sus escritos, su afición al término “Stil” tanto en relación a personas y cosas como en un sentido lingüístico (Gauger, 1995, pp. 219-220), lo que delata un concepto radical del término que aúna forma y contenido, resumido en la siguiente sentencia proferida en *Humano, demasiado humano II*: “Mejorar el estilo, es decir: mejorar el pensamiento” (KSA 2, 610).

Más aún: el hecho de que Nietzsche, ya en 1873, se hubiera propuesto publicar un libro sobre la lectura y la escritura en la que uno de sus capítulos abordara el tema del estilo, y de que su obra rebose de recomendaciones formales así como de imprecaciones a la prosa ajena y alabanzas a la propia, permite sospechar la relevancia que le concedió; no en vano, el estilo del filósofo-filólogo influyó de un modo insólito en la forma en la que literatura y filosofía se escribirían en lengua alemana a partir de entonces. La ocupación y pre-ocupación de Nietzsche por el estilo es evidente en el capítulo cuarto de *Ecce homo*: “Por qué escribo libros tan buenos”, donde se permitía afirmar lo siguiente⁸:

“Todavía voy a añadir unas palabras generales sobre mi arte del estilo. Transmitir un estado, una tensión interna de pathos mediante signos, incluido el tempo de estos signos: he aquí el objetivo de todo estilo [...]. Será bueno el estilo que de verdad transmita un estado interior, que no confunda con los signos, con el tiempo de los signos, con los gestos –todas las leyes de los periodos no son sino arte de la gestualidad–. [...] Antes de mí no se sabe lo que es posible hacer con la lengua alemana –lo que, en absoluto, es posible hacer con la lengua. – Yo he sido el primero en descubrir el arte del *gran* ritmo, el *gran* estilo de los periodos para expresar un inmenso arriba y abajo de pasión sublime, de pasión sobrehumana (KSA 6: 304-305).

Y en una carta a su amigo Erwin Rohde, sostiene:

“Con este Zarathustra creo haber conducido la lengua alemana a su perfección. Después de Lutero y Goethe quedaba por dar el tercer paso –mira tú mismo, viejo compañero del alma, si se ha dado alguna vez en nuestra lengua una combinación parecida de fuerza, maleabilidad y musicalidad. Lee a Goethe después de leer una página de mi libro – y te darás cuenta de que ese carácter *sinuoso*, típico de Goethe como dibujante, tampoco le resultaba ajeno al escultor del lenguaje. A este le gano en cuanto a la línea más severa y viril, sin caer, como Lutero, en la tosquedad. Mi estilo es una danza; un juego de simetrías de todo tipo que luego supero de un salto, burlándome de ellas. Un juego que llega hasta la elección de las vocales (Nietzsche, 2012, p. 438)⁹.

No solo es ostensible el carácter, escritura y pensamiento “esencialmente hiperbólicos” de Nietzsche (que diría Alexander Nehamas, 1985, p. 46), sino la asunción de lengua como *artefacto* –en relación con la *maleabilidad* del lenguaje–. Se advierte, asimismo, el vitalismo propio del filósofo en el vínculo indisoluble de cuerpo y lenguaje por medio de la gestualidad que reclama, con lo que confiere al texto una dimensión músico-teatral inusual para la prosa filosófica. Se trata, en definitiva, de una relación de extraordinaria conciencia de la escritura con el tiempo,

⁸ Las citas que siguen ilustran y resumen de una forma tan programática el concepto de estilo para Nietzsche que las he empleado en la casi totalidad de mis escritos al respecto.

⁹ El subrayado es mío.

general y propio, manifiesta en los haces de asociaciones que con las palabras se tienden a la oralidad/musicalidad y corporalidad/danza, y que brindan a los textos ritmo y juego, un tono necesariamente personal, propio. No en vano mediante el tono, en cuanto recurso literario clave de honda raigambre acústico-musical, se transmiten tanto emociones como la actitud del emisor hacia lo escrito. El tono, “carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto” (en definición del DRAE), genera, volviendo al origen musical, físico, del término, una *tensión* que determina la interdependencia de emisor y receptor y que al mismo tiempo repercute en la caracterización irremisiblemente personal e identitaria del emisor en virtud de su tono fundamental, de la *tónica* con la que provee al escrito, que convierte al lector en intérprete de la música textual propuesta (Agnetta, Cercel, 2017, pp. 187-188 y 192).

En consecuencia, el decálogo del estilo que Nietzsche escribió para Lou Andreas Salomé en 1882 (KSA, 10: 22-23 y 38-39)¹⁰ se resume en dos preceptos ya mencionados a los que es inherente su ligazón con el tiempo y con el lector: 1) la ley de la oralidad/corporalidad/gestualidad evidente en la grafía particular de sus escritos, y 2) la incorporación de elementos propios de la poesía, de las artes, todo ello con una intención clara que llega incluso a la *conversión* del receptor, como apuntaría Lou (Gauger, 1995, p. 231).

1) La corporalidad/oralidad del texto se acusa ya en el precepto con el que arranca el decálogo (“Der Stil soll leben” [el estilo debe vivir]). Lo orgánico, fisiológico, se advierte en las marcas gráficas, en el uso particular de los signos diacríticos que, expresión de los rasgos suprasegmentales de unos textos que deben *realizarse*, referirse al público (el punto tres alude de forma expresa a la exposición al público de lo escrito), por lo que, a modo de partitura musical, señalan cómo deben pronunciarse los textos, dónde está el acento, cuál es la entonación, su ritmo, cómo, en conclusión, deben proferirse y, en consecuencia, vivirse. Dicho de otro modo: oralidad expresada mediante un gesto lingüístico (el punto quinto insiste en la riqueza de los gestos) que incide en la elección de las palabras, la longitud de los periodos, en el cuidado de la secuenciación rítmica y argumental, con el fin último de eliminar la distancia con el lector y que el texto se convierta así en un discurso directo, “hablado”, en experiencia física que repercute en el destinatario, a quien se pretende seducir mediante los sentidos primero para aleccionarle después una verdad abstracta (reza el punto 8).

No obstante, si conocer el mundo es el resultado de la reorganización del ser humano, el acto mismo de conocer dependerá entonces de la interpretación de dichas verdades. Ante la pregunta entonces clave de quién interpreta, Nietzsche da una respuesta clara: “nuestros afectos” (KSA 12, 161). Tal interpretación se entiende, por tanto, como un proceso, puesto que en toda interpretación o perspectiva hay un afecto dominante asimismo fijado fisiológicamente, y que a su vez está determinado por coordenadas sociohistóricas (Guervós, 2004, p. 442). En consecuencia, Nietzsche define el sujeto no como algo preestablecido, sino como un añadido fabulado (KSA 12, 315), y al que relaciona con el carácter de lo aparente, de mentira consciente y, por tanto, con la elaboración de un lenguaje poético propio (Guervós, 2004, p. 543).

2) La presencia de elementos poéticos, segundo punto que concentra la estilística nietzscheana, gira en torno a la seducción del lector mediante el uso expresivo del

¹⁰ Véase C. Gómez: “Escribir el cuerpo: el caso Nietzsche. Sobre el estilo”, en Gómez García, C. y O. Quejido Alonso (eds.) (2022): *Friedrich Nietzsche poeta*, Madrid, Trotta (en prensa).

lenguaje, con el fin de obligarle a pronunciar por sí mismo las palabras del autor (punto 10 del decálogo)¹¹. El principio básico del lenguaje poético, la repetición (de palabras enteras, de ritmos, de estructuras rítmicas, de secuencias de sentido), produce en el lector tanto la ilusión de suspender, acelerar o retardar la cadena temporal como de ser partícipe de un juego sutil de aliteraciones y correspondencias fonosemánticas. Por otro lado, la estrecha relación que se produce entre el sonido y el sentido del texto lo exime de argumentación lógica, más aún, multiplica su capacidad denotativa, asociativa, en tanto se reviste de competencia simbólica o evocadora. A ello se suma la indefensión del lector, quien suspende el cuestionamiento de lo argumentado eufónicamente y lo asimila en su totalidad para reproducirlo después de una forma idéntica o, cuando menos, análoga. No obstante, el punto nueve del decálogo previene de la excesiva carga poética de un texto en prosa, en tanto lo poético implica un aislamiento monológico, y, por consiguiente, es mucho menor su incidencia en el receptor y su realidad.

Con el uso de un lenguaje poético, expresivo, Nietzsche vuelve a la musicalidad originaria de la palabra, a un pensamiento musical, permitiendo que ritmos y sonidos evoquen un sentido propio. Los versos y su estructura envolvente, cerrada, seducen emocional e instintivamente al lector, quien hace propios los argumentos expresados en lenguaje, sacralizados por la música (Gómez, 2019, p. 46). Con ello retornamos al punto séptimo del decálogo: el estilo del texto persigue una asimilación existencial por parte del receptor o bien la apropiación del pensamiento, que gracias a la musicalidad del texto se materializa en sentimiento, en sensación. Como afirma Gauger, “la fuerza comunicativa de lo escrito es mayor cuanto mayor sea la contundencia con la que el estilo transmita la impresión de que tras lo dicho está el ser humano, el ser humano al completo” (Gauger, 1995, p. 239).

Nietzsche, en definitiva, devuelve a los escritos su dimensión litúrgica, ritual¹², en la realización oral de la palabra y por tanto en la dimensión corporal que implica su recitación, lo que a su vez remite a su vínculo particular con la música y la danza. Con ella, con la danza, apela a la vitalización o fisiologización del texto, a la transmisión de sentimientos y sensaciones a un lector ahora más cercano, embaucado en el movimiento de las palabras del texto, en arrobamiento dionisiaco. Y si ya desde *El nacimiento de la tragedia* se advierte la primera relación que Nietzsche establece entre fisiología y arte, en *El crepúsculo de los ídolos* –en particular, en las *Incuriones de un intempestivo*– subraya el error cometido por las instituciones alemanas de enseñanza al olvidar el aspecto gestual, corporal: “Antes de nada hay que convencer al cuerpo” (KSA 6, 149), no en último lugar mediante la belleza, mediante la excitación de los sentidos. Únicamente este estadio de embriaguez posibilita tanto la contemplación como la elaboración artística, “ein ästhetisches Thun und Schauen”, pues solo en “estado dionisiaco se excita e intensifica todo el sistema afectivo”, lo que revierte en los medios de expresión y su capacidad transformadora (KSA 6, 116). “La belleza”, afirma, “incita a la creación [...]”; de lo más sensual eleva a lo más espiritual” (KSA 6, 126).

Nietzsche ciñe en ritmos –en versos– sus sentencias, de modo que propone una argumentación emocional, instintiva, que consigue mediante la utilización de sendos lenguajes musical y corporal.

¹¹ Y como ya había indicado Schopenhauer: “[...] es necesario disponer las palabras de tal modo que el lector esté casi obligado a pensar exactamente lo mismo que el autor” (Schopenhauer, 2015, p. 172).

¹² Advértase en este punto la influencia de Hölderlin.

Más aún: sabedor de que lo afectivo, el ritmo y la gestualización son esenciales en el texto, como proclama en *Ecce Homo*, insiste de forma constante en el cálculo preciso del tiempo que requiere su transmisión, que a su vez incluye la multiplicidad de estadios interiores (KSA 6, 304). Así, por ejemplo, sus sentencias y aforismos –género que ya de por sí nace con la pretensión de lo definitivo en tanto postula sus enunciados como verdades universales– confieren a la prosa el laconismo y la precisión que le son inherentes a la organización métrica del verso, por lo que obliga al lector a su asimilación e incluso repetición literal. Es más, son formas que hacen irrefutable para el resto el pensamiento de un único individuo, un imperativo tácito que adopta su contundencia en una organización rítmica al uso. Él mismo dio muy pronto una explicación al efecto del ritmo musical que transpone al lenguaje: “La música es simbolismo de los instintos, y como tal es fácilmente comprensible a todo el mundo en sus formas más sencillas: ritmo y cadencia” (KSA 7, 23).

Con ello Nietzsche consigue una dramatización de sus obras en tanto las dota de voz, gesto, ritmo, movimiento y un tono personal; mediante la incorporación de los recursos poéticos en su prosa oralizada, musicalizada, eleva sus textos a una categoría que trasciende los usos de la prosa filosófica y académica, cuyo estilo tanto se esforzó en denostar¹³. El lector, imbuido pues tanto del tono individual del emisor como por el pulso de lo escrito –esto es, ahora intérprete del texto–, transpone las ideas en acción. “El gran estilo”, afirma Nietzsche en *El anticristo*, “no ha devenido en mero arte, sino en realidad, en verdad, en vida” (KSA 6, 248), en voluntad de poder.

3. La poesía de Nietzsche

Por último, retomamos todo lo dicho con relación a los más de setecientos poemas que Nietzsche escribió a lo largo de su vida.

En sus escritos sobre retórica, Nietzsche afirma que la literatura de la Antigüedad, incluso leída, “nos suena como “retórica” [...] porque se dirige en primer lugar a nuestro oído para seducirlo” (Nietzsche, 2000, p. 91). La retórica, concluye, perfecciona los artificios ya presentes en el lenguaje, con lo que el lenguaje no instruye sino *transmite*; quien lo emplea transmite impulsos, copias de sensaciones subjetivas, pero no para captar la esencia de las cosas.

Esto nos lleva de nuevo al concepto de poeta y de la confección de su propio lenguaje poético como un acto de mentira consciente (Guervós 2004, p. 543) elaborado a partir de lo inconsciente, siendo este lenguaje contrapuesto, como es obvio, al lenguaje científico y académico. Se trata de una poesía que sugiere, que mediante “metáforas, metonimias y antropomorfismos” (KSA 1, 880), mediante “tonalidad, la intensidad, la modulación, el ritmo con el que se pronuncian [...], todo lo que no puede ser escrito” (KSA 10, 89), cree un placer estético, dionisiaco, una verdad ligada a la fisiología, esto es, transmita una sensación determinada por el instante. En consecuencia, el pensamiento proferido en versos, de una forma puramente instintiva, cautiva al lector, al oyente arrojado al poder sugestivo de la palabra y, al mismo tiempo, a la verdad irrefutable de las formas musicales más simples, como ya se ha dicho, que todo el mundo puede comprender. Nietzsche habla

¹³ Véase el capítulo séptimo de H. Schläffer: *Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen*.

incluso del poder “mágico” y “sanador” de la poesía en *La gaya ciencia* (KSA 3, 440-441), a la que se refiere como un lazo, una trampa, reconociéndole, no obstante, su facultad ritual y sacralizante.

Por ello, poeta es quien dispone el ritmo y la tónica del texto; la condición de estructura cerrada y el tono fundamental que impregna por lo tanto al texto inducen al lector, al oyente, no ya a aprehender no lo proferido, sino a producir incluso imágenes que representan las sensaciones buscadas, pues “la sensación, suscitada a través de una excitación nerviosa, no capta la cosa misma: esta sensación es representada externamente a través de una imagen” (Nietzsche, 2000, p. 91). Esta imagen sonora (*Tonbild*) no penetra en la conciencia por sí misma; lo que penetra en nuestra conciencia es “la manera en que nosotros estamos ante ellas, el poder de persuasión” (Nietzsche, 2000, p. 91). Se torna así a la forma en la que se produce, transmite el conocimiento, o bien, dicho de otro modo, a la crítica a las instituciones culturales y educacionales que Nietzsche ejerció a lo largo de toda su vida y que también se manifiesta en la oposición entre arte y conocimiento recreada en *Sobre el pathos de la verdad*, uno de los *Cinco prólogos para cinco libros no escritos* (KSA 1: 760)¹⁴: “El arte es más poderoso que el conocimiento, porque él quiere la vida, y el segundo no alcanza como última meta más que el aniquilamiento” (Nietzsche, 1999, p. 22).

En definitiva, podría concluirse no solo que la poesía es decisiva en la obra de Nietzsche, sino la palabra impregnada de ritmo, de un determinado tono. La palabra recitada se torna canto; se reviste, pues, de un cuerpo que, como tal, está determinado por los afectos, pasiones o impulsos (KSA, 12, 161). Con ello el sujeto es una unidad que resulta de la interpretación, de la ordenación de dichas pasiones. Como diría Rilke por boca de Malte en 1910, “los versos no son, como creen algunos, sentimientos [...], son experiencias” (Rilke, 2010, p 20).

De la poesía de Nietzsche, como de todos sus textos, cabe resaltar unas formas en principio convencionales y heredadas que se liberan paulatinamente de sus modelos iniciales. Sin embargo, los rasgos característicos de aquel filósofo que trastocaría la forma de escribir en alemán se aperciben ya en sus primeros versos y se perpetúan en su prosa filosófica, a saber: un afán trasgresor en cuanto a la elección de los temas y de los versos, en lo que respecta al ritmo y a la utilización del vocabulario, en muchas ocasiones sorprendente, osado. En segundo lugar, Nietzsche, más en los poemas, busca el carácter dialógico del texto, que, como partitura musical, se transmite mediante un uso particular de los signos diacríticos. La oralidad del texto persigue una seducción auditiva, que, antepuesta a la comprensión lógica de lo proferido, produce una sensación a fin de que se corporice, pase al terreno de la experiencia, de la vida, y se convierta en acto; dicho en otros términos: que amalgame mundo interior y exterior. El tercer rasgo característico, la inserción de elementos poéticos en su prosa, alcanzaría, en un gesto de osadía programática, su producción académica e incluso filosófica. Retornamos, pues, a la imbricación de *dichten* y *denken*, como también Heidegger, en 1946, en la mayor crisis del humanismo europeo de su historia, propuso en respuesta a la pregunta “Wozu Dichter?” (*poetas, ¿para qué?*). Y una vez más, el diálogo ininterrumpido entre poesía y pensamiento, entre *dichten und denken*, fue declarado necesario para el porvenir, cuya función esencial estribaría en producir lo real y su sentido, hacer el mundo visible (Rodríguez, 2009, p. 6).

¹⁴ Véase también la versión: Friedrich Nietzsche: *Cinco prólogos para cinco libros no escritos*, Madrid, Arena, 1999.

4. Referencias bibliográficas

- Agnetta, M., Cercel, L. (2017): “Was heißt es, den (richtigen) Ton in der Übersetzung zu treffen?“, en L. Cercel, M. Agnetta, M.T. Amido Lozano (eds.), *Kreativität und Hermeneutik in der Translation*, Tübingen, 2017, pp. 185-213.
- Blumenberg, H. (1990): *Arbeit am Mythos*, Frankfurt.
- De Santiago Guervós, L.E. (2004): *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Trotta.
- Gauger, H.M. (1995): *Über Sprache und Stil*, München, Beck.
- Gómez García, C. (2019): “Nietzsche: emoción, corporalidad y lenguaje. Traduciendo al primer Nietzsche”, en S. Antoranz, E. Piquero y L. Rodríguez (eds.): *Nietzsche y su sombra. Consideraciones sobre lo poético y lo artístico*, Madrid, Dykinson, pp. 43-56.
- Henne, H. (2010): “Sprache als Kunst: Friedrich Nietzsche”, en Henne, H., *Sprachliche Spur der Moderne. In Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern*, Berlin, De Gruyter.
- Magris, C. (2008): *La herrumbre de los signos*, en H. von Hofmannsthal, y C. Magris: “Carta de Lord Chandos” seguida de “La herrumbre de los signos”, Madrid, Alianza.
- Nehamas, A. (1985): *Nietzsche. La vida como literatura*, trad. de R.J. García, Madrid, Turner.
- Nietzsche, F. (1999): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, G. Colli y M. Montinari, München, dtv.
- Nietzsche, F. (1999): *Cinco prólogos par cinco libros no escritos*, trad. de A. del Río Herrmann, Madrid, Arena.
- Nietzsche, F. (2000): *Escritos sobre retórica*, edición y trad. de L.E. de Santiago Guervós, Madrid, Trotta.
- Nietzsche, F. (2012): *Correspondencia IV* (enero 1880-diciembre 1884), traducción de L.E. de Santiago Guervós, Madrid, Trotta.
- Rilke R. M. (2010): *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, trad. de Francisco Ayala, Madrid, Alianza.
- Rodríguez Suárez, L.P. (2009): “Rilke: una interpretación contemporánea de la existencia”, en L.P. Rodríguez Suárez y J.L. Rodríguez García (eds.): *El pensamiento de los poetas*, Pamplona, Eclipsados.
- Safranski, R. (2001): *Nietzsche: biografía de su pensamiento*, trad. de R. Gabás, Barcelona, Tusquets.
- Schiewe, J. (1998): *Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart*, München, C. H. Beck.
- Schlaffer, H. (2007): *Das enfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen*, München, Hanser.
- Schmidt, S.J. (1968): *Sprache und Denken als sprachphilosophisches Problem von Locke bis Wittgenstein*, M. Nijhoff, Den Haag.
- Schopenhauer, A. (2015): *Sobre los libros, el lenguaje y la escritura*, trad. de E. González Blanco y E. Serra, Palma, Olañeta.