

Zaratustra el danzarín: un *tempo* de espíritu libre

Zarathustra the dancer: a free spirit *tempo*

Lucas Gonzalo Aldonati
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
Buenos Aires, Argentina

Resumen: El presente trabajo se propone realizar un análisis del concepto de *danza* (*Tanz*) en *Así habló Zaratustra* de F. Nietzsche. A partir de la figura principal de Zaratustra, como hilo conductor, se intentará dar cuenta de la importancia que tiene la danza, la música y el canto en su primera etapa de emancipación intelectual, pues, luego de la frustración y ruptura por parte de Nietzsche con la música wagneriana y con la filosofía de Schopenhauer, el personaje de Zaratustra intentará, como un niño, bailar sobre la moral y jugar con los valores. La danza adquiere una conexión directa con el espíritu libre, el artista y la voluntad de poder en su lucha frente al suicidio y la pesadez. Por ello, la danza deviene un concepto de vital importancia.

Palabras clave: Danza, Zaratustra, Espíritu, Nietzsche, Jovial, Baile.

Abstract: The present work intends to carry out an analysis of the concept of *dance* (*Tanz*) in *Thus spoke Zarathustra* by F. Nietzsche. From the main figure of Zarathustra, as a guiding thread, we will try to give an account of the importance of dance, music and singing in its first stage of intellectual emancipation. After Nietzsche frustration and rupture with Wagnerian music and Schopenhauer philosophy, Zarathustra character will try, like a child, dance on morals and play with values. Dance acquires a direct connection with the free spirit, the artist and the will to power in its struggle against suicide and heaviness. Thus, the dance becomes a concept of vital importance.

Keywords: Dance, Zaratustra, Spirit, Nietzsche, Jovial.

Zaratustra el danzarín: un *tempo* de espíritu libre

Zarathustra the dancer: a free spirit *tempo*

Lucas Gonzalo Aldonati
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
Buenos Aires, Argentina

1. La música y la transformación del pensamiento

“**S**í, reconozco a Zaratustra. Puro es su ojo, y en su boca no se oculta náusea alguna. ¿No viene hacia acá como un bailarín?”¹ (ZA, KSA 4, p. 45). El descenso de Zaratustra es un descenso danzante. Su danza pone de manifiesto su transformación. Su tiempo en la montaña fue un tiempo de búsqueda incesante. Zaratustra estuvo en lo más alto y desde allí alcanzó lo más profundo. De inocencia, olvido y un nuevo comienzo se compone su baile. Sin embargo, la sobreabundancia de luz tampoco le ha resultado saludable. Por ello, Zaratustra desea hacer desbordar y dejar fluir todo lo adquirido durante esos años en la montaña. Su copa, entiende él, necesita vaciarse. Zaratustra quiere continuar moviéndose con pies ligeros y, para ello, debe abandonar su carga.

Según expresa Nietzsche en su obra autobiográfica de 1888 titulada *Ecce Homo*, Zaratustra habla al Sol con el lenguaje del *Ditirambo* (EH, KSA 6, p. 128).² Ese lenguaje musical se corresponde con la filosofía del espíritu libre, filosofía que es canto, baile y música. La filosofía de Zaratustra es composición apetente de todos esos elementos. El baile, por su parte, se compone de connotaciones estéticas. Como menciona Niemeyer, combina sensualidad, ligereza, ritmo y belleza (Niemeyer, 2012). Puede, además, formar parte de una tradición cultural. Ser un acto ceremonioso que sacraliza, prepara e invoca lo divino.³ Por medio del baile se despliega la libertad corporal. Puede descubrirse a la fisiología actuando en múltiples

¹ Así lo recuerda Reinhart von Seydlitz a Nietzsche durante su estancia en Sorrento en 1877: “Su paso era largo y decidido, pero ligero, y cuando resonaba su profunda y sonora voz, maravillosamente melódica, no era nunca para cosas indiferentes. Pero cuando hablaba, su manera de expresarse no era como si se preparase para decir algo importante. Él podía pronunciar con el tono más simple frases con una riqueza tal de sentido, y con un tal alcance, que parecían dichas *sub specie aeterni* [desde la perspectiva de lo eterno]” (Cf. Gilman, 1981)

² Se utiliza número de página de la edición castellana de los textos, con las excepciones en que se referencia en notas al pie la edición alemana, así como cuando se cite la KGB II/6/1.

³ Por ejemplo, los bailes en la preparación de la vid. Es por la danza, por esos pies ligeros que impactan, que nace la vid.

dimensiones. El cuerpo es trasladado a un estado extático y queda inmerso en ese campo de fuerza rítmica que lo empuja a abandonarse. A su vez, la embriaguez dionisiaca conlleva un tinte pagano.⁴ La ceremonia en honor a Dioniso se realizaba al aire libre, principalmente en praderas o bosques.⁵ Se introducían, al ritmo del golpe de tambor, aquellos estados emocionales que se diferencian en gran medida con la seriedad, rigidez y pesadez del espíritu.⁶ Lo que se busca eliminar por medio de la danza es, entre otras cosas, el peso de ser hombre adulto.⁷ En el “estar bailando” hay niños que juegan, ríen e ironizan sobre sus propios pasos. Se conforma un compás de movimientos felices y, a través de ellos, habla el cuerpo. El espíritu, liviano y ligero, entra en contacto con los otros espíritus, con la naturaleza y consigo mismo. No se buscan verdades últimas ni conocimientos precisos. Al conformarse la ronda, el símbolo del anillo comienza su giro eterno. Nada más importa entonces que el danzar mismo.

El baile presenta y representa. Presenta, a su manera, la re-presentación que uno tiene sobre sí, sobre los otros, sobre el mundo y sobre la cultura en la que se encuentra inmerso. El baile “Simboliza la cultura, incluso la más alta, en condiciones ideales; es danza de los mundos, de los sexos, de los dioses” (Niemeyer, 2012; p. 76). En el primer periodo de producción, Nietzsche refiere la música y la danza a la figura del artista metafísico. Desarrolla su teoría musical haciendo una lectura de la tragedia griega. Allí, dicho de manera general, la danza es la vía de acceso a lo *uno primordial*. Sin ir más lejos, *El nacimiento de la tragedia* cuenta con una influencia propiamente wagneriana y schopenhaueriana sobre las cuales sienta su base ese uno primordial. De todas formas, esta influencia y admiración musical se quiebra durante el festival de Bayreuth en agosto de 1876. Nietzsche se habría encontrado allí con que su maestro terminó cristianamente apartado de sus sueños juveniles. El joven filósofo se encontró en

⁴ “Pero esto es el concepto mismo de Dioniso. –Otra consideración que conduce a idéntico resultado. El problema psicológico del tipo de Zarathustra consiste en cómo aquel que niega con palabras, que niega con *hechos*, en un grado inaudito, todo lo afirmado hasta ahora, puede ser a pesar de ello la antítesis de un espíritu de negación; en cómo el espíritu que porta el destino más pesado, una tarea fatal, puede ser, a pesar de ello, el más ligero y ultraterreno –Zarathustra es un danzarín–; en cómo aquel que posee la visión más dura, más terrible de la realidad, aquel que ha pensado el «pensamiento más abismal», no encuentra en sí, a pesar de todo, ninguna objeción contra el existir y ni siquiera contra el eterno retorno de éste –antes bien, una razón más para *ser él mismo* el sí eterno dicho a todas las cosas, «el inmenso e ilimitado decir sí y amén» (...) «A todos los abismos llevo yo entonces, como una bendición, mi decir sí»... Pero esto es, una vez más, el concepto de Dioniso.” (EH, KSA 6, p. 127).

⁵ Preferentemente lejos de la *Polis*.

⁶ La ceremonia hecha al aire libre se confunde necesariamente con la libertad. No hay pared ni límite. No hay conciencia de estar bailando, sino después del baile. Es decir, cuando la fiesta se recuerda si es que algo se recuerda.

⁷ Animal amaestrado, animal de carga. Como el camello que dice “Yo debo”.

Bayreuth con un festival de nobles hastiados.⁸ Wagner estaba rodeado de cabezas coronadas de sin sentido y pasividad. Todo lo que hacía al festival formaba parte de una pequeña música que no hizo más que desilusionar al filósofo de Röcken. Ésta es la causa que conducirá a Nietzsche a escribir aforismos sobre la libertad del espíritu con su nuevo amigo Paul Rée. Luego, se sumará la muerte de Wagner en 1883 como el silencio mortal de un caso no cerrado.⁹ Un silencio del cual no se puede seguir más que dando un salto sin retorno por un hecho imperdonable. Pues como una mala composición musical, Wagner, según Nietzsche, no habría sabido morir en el momento justo. Pero mientras Wagner abandona el mundo, nace Zaratustra.

2. La danza como medio para decir sí a la vida

En las libretas que escribe Nietzsche en Italia comienzan a cimentarse las bases de esta nueva mirada acerca de la danza y de la música (D'Iorio, 2016). Asalto a la razón que mantendrá una relación crucial e incluso vital con la filosofía del espíritu libre. La lucha contra el espíritu de la pesadez comienza, para Nietzsche, en los apuntes previos a la publicación de *Humano, demasiado humano*. Es la música la que comienza a ponerse al servicio de sus nuevas propuestas conceptuales hasta hacer de *Zaratustra* una danza que se despliega en busca de la aceptación del eterno retorno.

Por medio del baile, Zaratustra quiere decir sí a la vida y al mundo: decir sí, implica la aceptación del placer y de los dolores más profundos por toda la eternidad. Pues, como toda danza, también los valores lo hacen. Lo que se lleva a cabo es una valoración danzante: poner una medida pero sin fijar verdades, esencias o finalidades últimas. Todo deviene por medio de un ritmo caótico. Un caos dionisiaco armoniosamente incomprensible. Se trata de hacer fluir la música de una canción que siempre irrumpe pero que jamás concluye. Una música que no quiere que nada sea distinto de lo que es, se trata de una música que susurra suave pero

⁸ “¿Este festival de nobles hastiados es verdaderamente la expresión fiel del sueño que había animado a Richard Wagner después de sus escritos feuerbachianos y los del 48 como *El arte y la revolución* y *La obra de arte del futuro*?” (Montinari, 1981, p. 14-29).

⁹ El último encuentro entre Nietzsche y Wagner se da en Sorrento. Allí, donde los antiguos creían oír el canto de las sirenas. Aun así, previo al silencio de muerte que suscitará Wagner, durante la estancia del filósofo en Villa Rubinacci, Sorrento, ocurrirá también el silencio de Ritschl, su abuela y su colega filólogo de Basilea Gerlach. Como bocetos para una nueva canción o una nueva obra de arte en pleno proceso, la metáfora de “la reja” (*die Pflugschar*) es de la que servirá Nietzsche para indicar ese paso de la antigüedad (*Alterthum*) a la novedad (*Neuthum*), es decir, una voluntad de reducir a escombros todos los sepulcros para que no haya posibilidad de resurrecciones. (ZA, KSA 4).

tempestivamente: *amor fati*. Nuevos bailes, canciones y cantos para nuevos oídos. El artista toca y juega bajo la posibilidad de la re-interpretación. Siempre hay algo nuevo que decir a los hombres y al mundo. ¿Pero cómo? Danzar permite el acceso a una nueva visión de perspectivas y matices (*nuances*). En lo que pareciera uno estarse perdiendo, está en “realidad”, encontrándose en lo oculto que hay y habita dentro. Se trata de una experiencia y conexión que libra al bailarín de la enajenación y la vorágine cotidiana. El baile exige desprendimiento y despliegue.

Los caminos propositivos de Nietzsche son una crítica al cristianismo pero también a la cultura del mundo Occidental en general. La inconformidad de Nietzsche se aclara por medio de la denuncia que realiza ante la imposibilidad de comprensión de sus contemporáneos. Nietzsche denuncia que la gran enfermedad de Occidente es producto de la historia de un error que se remonta hasta Platón. Y, por su parte, la modernidad no hace más que acentuar todos esos síntomas. Sin embargo, Nietzsche deja vislumbrar la fuerza creadora del dios de Heráclito. Había entre los griegos un niño-dios que juega a los dados. A ese niño, Zaratustra lo reafirma desde la danza misma cuando en su discurso titulado “Del leer y el escribir” nos dice: “Ver revolotear esas almitas ligeras, locas, encantadoras, volubles –eso hace llorar y cantar a Zaratustra. Yo no creería más que en un dios que supiese bailar”. Y más adelante concluye: “Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por medio de mí” (*ZA, KSA 4*, p. 90). Dios no está, para Zaratustra, por fuera de él. Zaratustra no es un trasmundano ni un dormido. Él toma la decisión de no llevar consigo ni muertos ni cruces. Por lo tanto, se deshace de toda culpa y de toda deuda. Pero podría discutirse si entre bailes, canciones y risas no se desliza en su soledad la compasión. Pareciera que ese sentimiento tan cristiano sigue invadiendo a Zaratustra durante su camino (*Zaratustra IV*).

Los pies del cristianismo han impuesto durante siglos en Occidente un ritmo de pies pesados y torpes. Como los pies de la ciencia que piensan demasiado dónde pisar, porque sólo quieren moverse en el ámbito de lo seguro. Por el contrario, Zaratustra podría preguntarse y responderse: “¿Cuál es el siguiente paso? ¡No lo sé, pisemos abismo!”. Es en los “espíritus impacientes donde irrumpe un placer formal por la locura, ¡puesto que la locura tiene un *tempo* tan jovial!” (*FW, KSA 3*, p. 76). Un nuevo ritmo que no desea imponerse o ser la regla. Las enseñanzas de Zaratustra tienen un *tempo* y una armonía tal que busca adaptarse a esa ligereza y espontaneidad del espíritu libre. Los pensamientos y la modalidad de escritura que imparte

Nietzsche desde *Humano, demasiado humano* corresponden a esa propuesta. Nietzsche invita a bailar a sus lectores con frases llenas de contenido que no pierden el tinte poético que más fascina y cautiva al lector. Se trata, entre otras cosas, de un estilo poético y críptico. El filósofo de Röcken se preocupa por los modos de hacer llegar su mensaje, pero detrás de los fenómenos estéticos que propone se transparenta una armonía y un juego de palabras que permiten dejar aflorar en su obra la intencionalidad de hacer danzar al pensamiento. Nietzsche juega con hacer creer a sus lectores que comprenden lo que él quiere decir. Los invita y conduce a pensar un orden que se va desvaneciendo conforme “avanzan”, e inmediatamente los arroja y abandona en medio de una interrogación existencial desconcertante.

El filósofo pone en movimiento la máquina chirriante del pensamiento para aceptarla. Entonces ¿Uno piensa como baila, o baila como piensa? ¿Uno se mantiene tieso en la seguridad del espacio conocido, o asume el riesgo de moverse libremente, aunque el riesgo de caer por el precipicio hacia el abismo aceche por doquier? Pues, en algún punto, de esto se trata principalmente la danza: del abandonarse a ella. Que en medio de tanta muerte, por medio de la danza, triunfe la alegría y la felicidad desborde e invada el mundo. Que la muerte sea motivo de celebración como muestra de comprensión del eterno retorno. El carnaval de Napoli¹⁰ que vivencia Nietzsche marca ese camino y lo deja fascinado por la calidez mediterránea y su clima festivo.¹¹ Italia no es Alemania, ni siquiera un suizo-alemán es lúgubre como un mero alemán. El *Scirocco* que invade el sur de Europa despierta las pasiones, esos perros salvajes, esos demonios, ese veneno que termina metamorfoseándose en gran salud (*die grosse Gesundheit*).

Invadido plenamente por ese aire de pureza, una evolución intelectual demasiado rápida se produce en Nietzsche. Sus tormentosos pensamientos lo conducen a la soledad porque se trata de pensamientos demasiado ligeros para el resto. Sus ideas fluyen a pasos agigantados y van desde una cima a otra cima. Del pensamiento de Nietzsche deviene un

¹⁰ La fiesta, la máscara y el color invaden las calles principales de la ciudad. La alegría desbordante desplaza, a una calle lateral, una carroza fúnebre que avanza lentamente, con su triste carga y su triste séquito. Dos caras de lo mismo se ponen en evidencia por contraste. El peso de la tradición y la cultura tienen necesidad de buena voluntad de máscaras.

¹¹ La gruta de Matromania, según explica Paolo D'Iorio, no está exenta de ello. “Este lugar lleno de misterio ha acogido probablemente las ceremonias de una religión del sol que, exportada del oriente por soldados romanos y extendida por el imperio entre los siglos I y III, ha entablado una lucha feroz contra el cristianismo. El 25 de diciembre, esta religión festejaba el nacimiento del sol y representaba en el sacrificio del toro la victoria de la vida sobre las fuerzas del mal (...) Era una religión que, al contrario del cristianismo, tendía a la afirmación de la vida” (D'Iorio, 2016, p. 114). Cf. también con el primer prólogo de *Zaratustra* donde el personaje principal le habla al sol.

silencio de tempestad que cae como el rayo: provocativo y paralizante, irrumpe por un instante y deja a todos perplejos, desconcertados o naufragando en la incomodidad. Ya no más puntos de vista metafísico-artísticos, pues son agradables pero insostenibles. A Nietzsche ya nada le pertenece, ni amigos ni enemigos, ni costumbres ni comodidades. Luego de ver niños casi africanos entonando un canto religioso a María, Nietzsche dirá que todo lo que *es* no se trata más que de un falso decorado (*falschen Folie*).¹² La música no es más para Nietzsche lenguaje universal y atemporal como proponía Wagner. Ella no debe imponerse como norma divina. La música debe responder al espacio-tiempo particular del artista para que juntos alcancen el santo decir *sí*. El *sí* a la vida y a la tierra. Los artistas, afirma Nietzsche, corren el mayor riesgo. “Los que somos diferentes somos la excepción y el peligro —¡eternamente requerimos defendernos!— Y bien, realmente cabe decir algo a favor de la excepción, siempre y cuando nunca quiera convertirse en regla” (*FW*, *KS A 3*, p. 76).

3. Los discursos de Zaratustra: una invitación al baile

En los discursos de Zaratustra, según lo entiende Paolo D'Iorio, se resume la filosofía del espíritu libre (D'Iorio, 2016, p. 145). Entre sus discursos, Zaratustra predicará contra las verdades absolutas y en favor de las virtudes individuales, revalorizará el cuerpo, la pulsión, la creatividad y los instintos; además, dejará en claro que no hay finalidad, ni un sentido último para descubrir a modo de verdad, sino que hay que tener las fuerzas necesarias para crear esos sentidos. Y él se ha dado cuenta que danzando es el camino más conveniente para dar luz a esos sentidos. La danza no se trata simplemente de un recurso estético en la filosofía de Zaratustra, pues ésta última debe ser comprendida a partir del movimiento producido por aquella. Tanto Dioniso, como el sátiro, el coro, el espíritu libre o Zaratustra mismo, están íntimamente ligados a ella porque no saben expresarse de un modo más ligero ni mejor que danzando. Sólo danzando se abren los caminos, sólo danzando se alcanzan las metas: “Y es que para Nietzsche el bailarín es el que sabe escuchar su cuerpo, el que sabe ser a la vez de la

¹² “Nietzsche ha percibido la diferencia entre una música y el decorado que le acompaña. Ha percibido la disonancia profunda entre la escena pagana de esos niños sonrientes y el himno cristiano que ellos cantaban. (...) *Folie* (segundo plano, fondo, decorado), que el alemán ha tomado prestado de una danza de origen ibérico del siglo XVI, la *folía*. Parecida a la chacona, a la zarabanda, esta danza extendida por toda Europa era utilizada en las escenas iniciales y finales de una ópera. En el siglo XVIII, *folía* no indica solamente la música sino también las escenas, los decorados de los entre actos. Luego, el término se incorpora a la lengua alemana, pero sólo con este último sentido. Nietzsche emplea con conocimiento de causa un término raro, musical y teatral, tan anacrónico como el canto de esos niños” (D'Iorio, 2016, p. 141-142).

tierra y del cielo, el que conoce la embriaguez y el éxtasis, el que sabe convertirse en un intempestivo, el que transfigura su fuerza y poder en gracia” (Guervós, 2004, p. 509). Ahora bien, la danza es una liberación de lo pesado, la expresión de una inversión de valor, un ejercicio en el cual el cuerpo en su primacía manifiesta lo inconsciente, devela lo velado, presenta un mundo más profundo. Pues, Zaratustra baila para no volverse pesado, para protegerse frente al espíritu de la pesadez y para poder enseñar a bailar a los hombres.

La música y la danza dionisiaca se presentan como el medio para liberar los instintos que el cristianismo quiso sofocar.¹³ Con ella han querido hacer lo mismo que con el juego y la risa. Pero quien libera la danza, la risa y el juego debe también aprender a tenerlos bajo su control como si se tratasen de animales que hay que domesticar. Se requiere de una práctica en la escucha para saber cómo y cuándo liberar a los instintos. Finalmente, de lo que se trata es de encausar las fuerzas de la voluntad de poder. Por ello, no se debe confundir entonces *libertinage* o *laissez aller* con la voluntad de poder que afirma la vida y ama la tierra. Transgredir, trascender y transformar, de ello debe hacerse cargo el artista cuando está poseso de su voluntad y su fuerza creadora, así hasta alcanzar por medio de su *embriaguez*, la *transfiguración*. En estas condiciones abiertas por la danza el artista mismo es entonces “obra de arte”. Alejamiento y soledad como principios necesarios para la transformación del espíritu en danza que celebra la pertenencia a la tierra y a la afirmación de la vida sin olvidar por ello la angustia, ni las penas de la existencia.¹⁴ Nietzsche no busca huir o negar el sufrimiento como lo han hecho los románticos. La danza entonces es expresión y afirmación de la vida en todas sus formas: fidelidad a la tierra, retorno a la naturaleza, a la santidad, alegría, a lo juvenil y a la verdadera *virtud*. Bajo estas cualidades se comprende la relevancia de la música de Bizet que ha sabido desencadenar para Nietzsche las fuerzas simbólicas y los motivos del giro filosófico nietzscheano en las libretas de previas a la publicación de *Humano, demasiado humano*.

¹³ Es posible también que el dios hindú de la danza Siva-Nataraja haya inspirado a Nietzsche por sus características dinámicas, su energía y su poder de creación y destrucción incesantes. Acaso pareciese estar hablando de Dioniso. Estos dioses no son sino bailarines cósmicos, los cuales se sirven de la tierra como apoyo para dar el salto y elevarse hacia el cielo. Hay que arrojarse danzando hacia «azares divinos», entendiendo azar como ausencia de servidumbre a una finalidad. Bailar sobre el azar, pero, tal como explica Guervós, sin dejar de estar bailando encadenado, es decir, habiendo tendido una ilusión por sobre el horror de lo profundo y la dureza de la existencia.

¹⁴ “Nietzsche interpretó la muerte de la tragedia, como el momento en que la melodía ya no fue más que una simple iluminación del poema, y creyó en un momento determinado que tampoco la música de Wagner tenía el efecto estimulante de *Carmen* (...) La música debe hablar al cuerpo, que le responde danzando, dando alas a los pensamientos y al espíritu, como da alas al bailarín y lo entrena en sus movimientos” (Guervós, 2004, p. 512-513).

4. Las canciones que interrogan a Zaratustra

“Acaso sea lícito considerar el Zaratustra entero como música; –ciertamente una de sus condiciones previas fue un renacimiento en el arte de *oír*” (EH, KSA 6, p. 115-116).¹⁵ La primera canción que encontramos en *Zaratustra* se encuentra en la segunda parte bajo el título de “La canción de la noche” (*Das Nachtlied*).¹⁶ Esta primera canción da cuenta que dentro de Zaratustra hay algo que falta saciar, o mejor dicho, que hay algo insaciable que quiere hablar. Pero se trata de un hablar cantado, es decir, de un hablar que se entona y exterioriza como música. Luz es Zaratustra en medio de la noche, pero es su propia luz lo que lo mantiene en soledad. “La canción de la noche” presenta un Zaratustra que ya no tiene fuerzas, tampoco lugar ni voluntad para poder seguir recibiendo más luz. Está sobrecargado y solo, a pesar de esa luz que emana de su interior. ¿Pero hasta cuándo puede él mantenerse en plenitud generando energía? ¿Quién está a la altura de la luz que regala el persa? Él responde: “Ésta es mi pobreza, el que mi mano no descansa nunca de dar (*Schenken*)” (ZA, KSA 4, p. 187). El profeta tiene todo para dar pero deja en claro en esta canción que entre regalar y tomar, hay un abismo insalvable. Nada vuelve más infeliz a un hombre que el no tener qué robar. Él quiere robar y ser malicioso. ¿Pues si lo tuviera todo qué se seguiría de ello? Acaso aburrimiento o, peor aún, una vida sin música. La ausencia de música representaría la más desafortunada de todas las soledades. Por ello, Nietzsche escribe en boca de Zaratustra: “daño quisiera causar a quienes ilumino, saquear quisiera a quienes colmo de regalos: –tanta es mi hambre de maldad” (ZA, KSA 4, p. 186). El profeta quiere seguir generando movimiento y alimentando el círculo.

El que siempre regala corre peligros, tanto de perder el pudor, como de que se le formen callos en las manos y en el corazón: “¡Oh, sólo vosotros los oscuros, los nocturnos, sacáis calor de lo que brilla! ¡Oh, sólo vosotros bebéis leche y consuelo de las ubres de la luz!” (ZA, KSA 4, p. 187). Zaratustra quiere tomar como los que toman, tiene una sed que desea ser la sed de los sedientos, sed de lo nocturno y de soledad creativa. “Es de noche: ahora se

¹⁵ La muerte de R. Wagner está ligada con el descubrimiento de músicos italianos como Rossini, Bellini, Donizetti, etc. Sobre todo por el haber residido, como dice Sánchez Pascual, en Recoaro del 1 de mayo al 20 de junio de 1881, lugar que los músicos italianos frecuentaban.

¹⁶ “Finalmente me di por contento con la *Piazza Barberini*, después de que mi esfuerzo por encontrar un lugar *anticristiano* hubiera llegado a cansarme. Temo que en una ocasión, para escapar lo más posible a los malos olores, fui a preguntar en el propio *palazzo del Quirinale* si no tenían una habitación silenciosa para un filósofo. –En una *logia* situada sobre la mencionada *Piazza*, desde la cual se domina Roma con la vista y se oye allá abajo en el fondo murmurar la *fontana*, fue compuesta aquella canción, la más solitaria que jamás se ha compuesto, *La canción de la noche*; por ese tiempo rondaba siempre a mi alrededor una melodía increíblemente melancólica, cuyo estribillo reencontré en las palabras «muerto de inmortalidad...» (EH, KSA 6, p. 122).

despiertan todas las canciones de los amantes. Y también mi alma es la canción de un amante” (ZA, KSA 4, p. 187).

La segunda canción, “La canción del baile” (*Das Tanzlied*), es cantada por Zaratustra y bailada por unas muchachas junto con Cupido en un prado al atardecer. Zaratustra no es ningún aguafiestas (*Spielverderber*), allí se presenta como lo que no es y lo hace de manera tajante. Portavoz (*Fürsprecher*) e intercesor de Dios es Zaratustra ante el Diablo (*Teufel*) y, éste último, es el espíritu de la pesadez: “Sin duda soy yo un bosque y una noche de árboles oscuros: sin embargo, quien no tenga miedo de mi oscuridad encontrará también taludes de rosas debajo de mis cipreses” (ZA, KSA 4, p. 188). Detrás de la máscara se esconden regalos, pero para alcanzarlo hay que sobrepasar lo difícil del camino. No cualquier espíritu es lo suficientemente fuerte y voluntarioso para entregarse a una travesía de tal magnitud. La canción que quiere cantarles está dirigida en contra del espíritu de la pesadez: “Una canción de baile y de mofa contra el espíritu de la pesadez (*Geist der Schwere*), mi supremo y más poderoso diablo del que ellos dicen que es «el señor de este mundo» (*der Herr der Welt*)” (ZA, KSA 4, p. 189). Zaratustra canta a la vida como lo hará también más adelante: ¡Oh vida! (*oh Leben!*) y allí, le pareció hundirse en lo insondable (*Unergründliche*) impenetrable y misterioso que es tan profundo que no puede siquiera alcanzar el fondo para volver a salir de él. Pero la vida misma lo sacó de ese fondo burlescamente y se rió de ser llamada insondable.

«Ése es el lenguaje de todos los peces, dijiste; lo que *ellos* no pueden sonar, es insondable.

Pero yo soy tan sólo mudable, y salvaje, y una mujer en todo, y no virtuosa: aunque para vosotros los varones me llame “la profunda”, o “la fiel”, “la eterna”, “la llena de misterio”.

Vosotros los varones, sin embargo, me otorgáis siempre como regalo vuestras propias virtudes –¡ay, vosotros virtuosos!» (ZA, KSA 4, p. 189).

¿Pero acaso la vida miente? ¿Por qué Zaratustra no le cree ni a ella ni a su risa cuando habla mal de sí misma? A diferencia del diablo, ese que lamentablemente es llamado “señor del mundo”, Zaratustra ama, desea, quiere y *alaba* la vida.¹⁷ Él no desea destruirla ni cambiarla por otra, sino afirmarla y hacerse por medio de ella de vitalidad: “A fondo yo no amo más que a la vida –¡y, en verdad, sobre todo cuando la odio!” (ZA, KSA 4, p. 190). A su vez, la sabiduría (*Weisheit*) le recuerda a la vida por ser mudable y terca, malvada y falsa pero seductora. Finalmente, Zaratustra quedó nuevamente solo al atardecer. Rodeado sólo por lo desconocido,

¹⁷ „Du willst, du begehrst, du liebst, darum allein *lobst* du das Leben!“ (ZA, KSA 4, p. 109).

lo invadieron las preguntas, el frío y la humedad. Y así, termina pidiendo perdón por su tristeza e insistiendo con la llegada del atardecer.

Inmediatamente a “La canción del baile” sigue “La canción de los sepulcros” (*Das Grablied*). Ésta, según los manuscritos encontrados, tuvo la posibilidad de ser llamada *La fiesta de los muertos*.¹⁸ A la isla de los sepulcros, en la cual se encuentran los sepulcros de su juventud, Zaratustra quiere llevar siempre una corona verde de vida. Se trata de sepulcros que avivan la nostalgia y el anhelo, que desatan con su dulce aroma el corazón y las lágrimas porque no puede alcanzarlos de manera plena. Las visiones y las apariciones de su juventud, las miradas del amor, los instantes divinos han muerto y permanecen dentro de esos sepulcros. Esta canción es una canción de melancolía: los recuerdos y nostalgias de su juventud lo alcanzan hasta su presente y le condicionan los futuros pasos. ¿Pero qué sucede con Zaratustra, el más solitario? Canta sobre promesas y deseos víctimas de una infidelidad, una inocente infidelidad que asaltó contra las miradas y los instantes divinos, esos que estaban hechos para la fidelidad y para delicadas eternidades.

A aquello que ama Zaratustra es lo que han atacado y lastimado sus enemigos para lastimarlo a él: “¡Para matarme a *mí* os estrangularon a vosotros, pájaros cantores de mis esperanzas! Sí, contra vosotros, queridísimos, disparó la maldad siempre sus flechas –¡para dar en mi corazón!” (*ZA, KSA 4*, p. 193). Con su canción, Zaratustra no sólo anhela la magia que le ocasionaban esos recuerdos de juventud, también advierte a sus enemigos de las consecuencias que tiene lo que han hecho. Le han quitado algo irrecuperable y eso es para él peor que cualquier homicidio. Zaratustra habla a sus enemigos: “¡Pueis habéis asesinado las visiones y los amadísimos prodigios de mi juventud! ¡Me habéis quitado mis compañeros de juego, los espíritus bienaventurados! (*seligen Geister!*) En recuerdo suyo deposito esta corona y esta maldición” (*ZA, KSA 4*, p. 194). ¿Por qué encontramos a Zaratustra maldiciendo? ¿Acaso todos los días no deberían ser santos para él, todos los seres divinos? («*Alle Tage sollen mir heilig sein*»). Durante su juventud se empeñó por transmitir una sabiduría alegre, gaya (*wahrlich, einer*

¹⁸ “Ciertos comentaristas han querido ver en *La canción de los sepulcros* una sumaria enumeración de las diversas desilusiones y afrentas, reales o imaginarias, sufridas por Nietzsche en su vida. El propio título es sin duda una reminiscencia de la isla de San Michele, cementerio de Venecia, llamada también «isla de los muertos», y que ciertamente Nietzsche veía desde su ventana cuando en Venecia residía en Fundamenta Nuove. El «búho monstruoso y repugnante» representaría al filólogo (Wilamowitz von Möllendorff) que se atravesó en su carrera de catedrático universitario. El «cantor más amado», que, sin embargo, le entona una «horrenda y pesada melancolía», sería Wagner, que le había insultado en su artículo *Público y popularidad* publicado en los *Bayreuther Blätter* (Hojas de Bayreuth); y así sucesivamente” Nota número 193 del traductor Sánchez Pascual perteneciente a la edición citada, p. 527-528.

fröhliche Weisheit Rede!). ¿Qué sucedió con toda aquella bendición? Sin sus noches, la sabiduría gayá (*fröhliche Weisheit*) huyó de Zaratustra; la ansiedad (*Begierde*) de auspicios felices, se ha cruzado con un repugnante y monstruoso búho y también huyó, los allegados y prójimos han sido convertidos en llagas purulentas, de esta forma, su más noble promesa (*edelstes Gelöbnis*) huyó. A pesar de que todo aquello había huido de él, Zaratustra decidió recorrer en otro tiempo caminos bienaventurados. Aun así, sus enemigos le arrojaron inmundicias al camino para que no llegase y volvieron a quienes lo amaban en su contra. De eso se han ocupado siempre los enemigos, de convertir en hiel la mejor miel. Todo permitido, a su vez, por el hecho mismo de que Zaratustra no ha sabido superar la compasión.

Y en otro tiempo quise bailar como jamás había bailado yo hasta entonces: más allá de todos los cielos quise bailar. Entonces persuadisteis a mi cantor más amado.

Y éste entonó una horrenda y pesada melodía; ¡ay, la tocó a mis oídos como un tétrico cuerno!

¡Cantor asesino, instrumento de la maldad, inocentísimo! Ya estaba yo dispuesto para el mejor baile: ¡entonces asesinaste con tus sonos mi éxtasis!

Sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas: –¡y ahora mi símbolo supremo se me ha quedado inexpresso en mis miembros!

¿Cómo soporté aquello? ¿Cómo vencí y supere tales heridas? ¿Cómo volvió mi alma a resurgir de esos sepulcros? (*ZA, KSA 4, p. 195*)

Algo lo ha soportado todo, algo dentro de Zaratustra ha resultado invulnerable e insepultable, esto no es más que su *voluntad*. Zaratustra dice: *das heisst mein Wille*.¹⁹ Ella, la que silenciosa e incambiada continúa avanzando a través de los años. La voluntad ha morado dentro de Zaratustra durante toda su vida, sigue siendo la misma que en su juventud, paciente, constante, incansable. Ella consigue atravesar todos los sepulcros. Juventud, vida y esperanza se entremezclan en la voluntad de Zaratustra para permitirle continuar con sus superaciones: “Sí, todavía eres tú para mí la que reduce a escombros todos los sepulcros: ¡salud a ti, voluntad mía! Y sólo donde hay sepulcros hay resurrecciones. –Así cantó Zaratustra” (*ZA, KSA 4, p. 196*). Y lo que comenzó siendo un canto de nostalgia, pasó a ser una canción llena de energía en pos de su voluntad, de la salud y de la vida.

La tercera parte de *Zaratustra* trae a “La otra canción del baile” (*Das andere Tanzlied*). Aquí, el equilibrio alcanzado por parte de Zaratustra y de sus discípulos en las islas afortunadas se ha roto nuevamente. El persa no ha podido huir de su mayor “enemigo”. Éste es, al mismo

¹⁹ „Ja, ein Unverwundbares, Unbegrabbares ist an mir, ein Felsensprengendes: das heisst *mein Wille*. Schweigsam schreitet es und unverändert durch die Jahre“ (*ZA, KSA 4, p. 113*).

tiempo, el medio para su propia superación: el pensamiento del eterno retorno. El mayor enemigo de Zaratustra es un pensamiento. Él debe convertirse en el maestro del eterno retorno y, para ello, se ofrece a la infelicidad con el fin de ser examinado por el silencio de ese pensamiento abismal. He aquí una nueva canción a la vida, una canción acompañada de una respuesta susurrada al oído frente a esa intención de querer abandonarla. La vida lo interroga, interroga los pies de Zaratustra que se encuentran con furia de baile pues él es el que escucha con los pies. “lleva, en efecto, quien baila sus oídos –¡en los dedos de sus pies!” (ZA, KSA 4, p. 364).²⁰ La vida enseña con miradas sinuosas senderos sinuosos. Él la teme cercana y la ama lejana, su huida lo atrae y lo hace sufrir. Zaratustra afirma sufrir, pero con gusto por ella, debido a que se le presenta fría, burlona, huidiza, odiable.²¹ Así queda él por ella, inflamado, seducido, atado y conmovido. La vida es una niña ingrata. Sin embargo, Zaratustra le sigue bailando sobre sus pequeñas huellas. Él continúa tendiéndole la mano aunque haya cavernas y malezas, búhos y murciélagos.

Se trata de un baile a campo travieso, aun así, él cae al saltar y yace en el suelo. Canta su deseo de recorrer con ella senderos más agradables. Por ello, le dice a la vida: ¡tú debes –bailar y gritar para mí!– Allí, es cuando interviene la vida en forma de canto y le responde:

«¡Oh Zaratustra! ¡No chasquees tan horriblemente el látigo! Tú lo sabes bien: el ruido asesina los pensamientos –y ahora precisamente me vienen pensamientos gráciles.

Nosotros somos, ambos, dos haraganes que no hacemos ni bien ni mal. Más allá del bien y del mal hemos encontrado nuestro islote y nuestro verde prado –¡nosotros dos solos! ¡Ya por ello tenemos que ser buenos el uno para el otro!

Y aunque no nos amemos a fondo –¿es necesario guardarse rencor si no se ama a fondo?

Y que yo soy buena contigo, y a menudo demasiado buena, eso lo sabes tú: y la razón es que estoy celosa de tu sabiduría. ¡Ay, esa loca y vieja necia sabiduría!

Si alguna vez se apartase de ti tu sabiduría, ¡ay!, entonces se apartaría de ti rápidamente también mi amor» (ZA, KSA 4, p. 366-367).

La vida le reclama nuevamente a Zaratustra, y con insistencia, que él no le es demasiado fiel y que no la ama como dice hacerlo. ¿Pero por qué no? Porque, según canta la vida, Zaratustra piensa en abandonarla pronto. Él piensa en la muerte, más precisamente, en el suicidio. El

²⁰ „trägt doch der Tänzer sein Ohr – in seinen Zehen!“ (ZA, KSA 4, p. 226).

²¹ “Te temo cercana, te amo lejana; tu huida me atrae, tu buscar me hace detenerme: –yo sufro, ¡más qué no he sufrido con gusto por ti!” (ZA, KSA 4, p. 365). „Ich fürchte dich Nahe, ich liebe dich Ferne; deine Flucht lockt mich, dein Suchen stockt mich: - ich leide, aber was litt ich um dich nicht gerne!“ (ZA, KSA 4, p. 226).

suicidio es una idea recurrente que viene a Nietzsche cuando pierde su buen humor. Tal como le escribe Malwida: “En el futuro, si usted vuelve a pensar en el suicidio, le gritaré: ¡Ché! *Camilla è molto simpatica* y usted entonces debería encontrar la paz, y tener *coraggio et pazienza*” (KGB II/6/1, pp. 557).²² Bajo el sonido producido por el toque de campanas vienen a la presencia de Nietzsche recuerdos de muerte y melancolía, cosas oscuras y lúgubres que le quitan el deseo de vivir y todo ello se trasluce en *Zarathustra*. Como recupera Paolo D’Iorio en su obra anteriormente citada, esta clase de pensamiento, clasificado por el autor como epifanía, remonta a la estancia de Nietzsche en Génova.²³ Zarathustra le nombra a la vida el hecho efectivo de una campana que trae a él una música pesada: “Hay una vieja, pesada, pesada campana retumbante: ella retumba por la noche y su sonido asciende hasta tu caverna” (ZA, KSA 4, p. 367).²⁴ A su vez, la infidelidad de Zarathustra se corresponde con dos hechos concretos que D’Iorio recupera y los cuales, conforman la distinción no sólo sonora, danzante y musical en sí misma, sino también la confrontación entre el espíritu libre y el espíritu de la pesadez.

En 1858, con catorce años, Nietzsche describe la aldea de Röcken y la feliz época de su infancia de la que el campanario y el sonido de las campanas son la representación visual y sonora, asociados a la imagen del padre y a su papel en la comunidad. Son recuerdos antiguos y profundos que explican por qué en el sonido de las campanas Nietzsche oye resonar toda la *melancolía* (...)

Desgraciadamente, poco después de un año de aquel viaje feliz, las campanas vuelven a sonar acompañando al cadáver de su padre. A aquel sonido que representaba la felicidad infantil, la casa, la familia, se asocia en adelante el honor de la muerte y la separación de los lugares queridos (D’Iorio, 2016, p. 188-189).²⁵

²² Carta de Malwida a Nietzsche, el 17 de mayo de 1877.

²³ “Las campanas de Génova son una epifanía nietzscheana” (D’Iorio, 2016, p. 177). Más adelante el autor aclarará como debe entenderse epifanía en Nietzsche, término que no se asemeja con la concepción griega, cristiana o contemporánea, sino que es más bien, según interpreta él, un uso exclusivamente nietzscheano. “Las verdaderas epifanías nietzscheanas hablan, por consiguiente, de filosofía, son epifanías del conocimiento, cortocircuitos mentales que por una chispa resuelven un problema filosófico o abren nuevas perspectivas asociando conceptos aparentemente lejanos” (D’Iorio, 2016, p. 183).

²⁴ „Es giebt eine alte schwere schwere Brumm-Glocke: die brummt Nachts bis zu deiner Höhle hinauf:“ (ZA, KSA 4, p. 228).

²⁵ El filósofo italiano también recupera la tradición cultural alemana con respecto al sonido de las campanas. Casi como un sonido *topos* en el que autores como Schiller y Goethe se han detenido a reflexionar. Melancolía, infancia, seriedad, muerte, la fragilidad de las cosas humanas en general que se deslizan como ese movimiento casi pendular de la campana que no se detiene ni de un lado ni del otro. En el idioma alemán es notable por la construcción misma de la palabra *Glockenspiel* (sonido, mejor dicho, juego de campanas) y *Glocken Ernst* (seriedad de campanas), lo que permitiría la necesidad de interpretar los hechos humanos como un juego que en el fondo no tiene valor, o el valor de un juego. El tener en cuenta la idea de juego, el suicidio, es decir, la comprensión sería se derrumba, queda expuesta y en ridículo.

Zaratustra triunfa en esta ocasión por sobre la pesadez de las campanas y logra entonces susurrarle al oído una respuesta a la vida. Susurra algo que nadie más sabe y con esto ella le resulta más querida de lo que nunca antes le había resultado. Finalmente, la canción de Zaratustra finaliza con doce campanadas, un canto entre campanadas dedicado a la aceptación del eterno retorno. Aprender a decir no al suicidio deviene un decir sí al instante, a ese instante de placer experimentado a partir del cual todo dolor y sufrimiento se vuelve tolerable, necesario, comprensible. *Trotzdem...*—dirá, es un “sin embargo”, un “a pesar de” todo lo penoso, se ha encontrado algo por lo que vale la pena vivir cada instante eternamente. De un profundo sueño se ha despertado Zaratustra. Ahora el dolor dice: “pasa” pero, por el contrario, se responde: “mas todo placer quiere eternidad” (*«Doch alle Lust will Ewigkeit —»*). Así, dolor y placer se contraponen en un mismo canto entonado a la vida. Una campana azul que deja oír rasgos emersonianos. Un amar sin fin, sin moral, sin horizonte, libre de todo interés, un ojo puro, libre de todo hechizo de amarre o, en todo caso, hechicero de intensos instantes felices. Felicidad que ríe a la vida en ese instante porque todas las otras experiencias están ligadas a él, conformando la ronda de una gran danza, de un anillo eterno.

“Los siete sellos (O: la canción «Sí y amén»)” (*Die sieben Siegel. Oder: das Ja —und Amen-Lied*). Esta es una canción a la eternidad, pues al final de cada uno de los sellos se enuncia “¡Pues yo te amo, oh eternidad!” (*Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!*). Zaratustra canta, y en su cantar se presenta como adivino, vaticinador, caminante entre lo pasado y lo futuro, de un futuro sobre el cual enciende la luz. Hostil a lo pesado, pues el lanza el rayo (*der Strahl*) que dice sí y ríe sí. Zaratustra dice sí porque ya ha destrozado sepulcros, desplazado mojones y ha hecho rodar viejas tablas. Viejos dioses, iglesias y sepulcros de dioses no inquietan si a través de ellos puede anhelarse el anillo del retorno. Los viejos dioses (*die alte Götter*) no detienen el soplo creador ni la celeste necesidad que incluso obliga a bailar al azar en ronda de estrellas:

Si alguna vez reí con la risa del rayo creador, al que gruñendo, pero obediente, sigue el prolongado trueno de la acción:

Si alguna vez jugué a los dados con los dioses sobre la divina mesa de la tierra, de tal manera que la tierra tembló y se resquebrajó y arrojó resoplando ríos de fuego: -

Pues una mesa de dioses es la tierra, que tiembla con nuevas palabras creadoras y con divinas tiradas de dados: — (*ZA, KSA 4*, p. 372).

Cada vez resulta más nítida la relación íntima que guarda la danza con las demás instancias propositivas de la filosofía nietzscheana, es decir, con el juego, la risa y el *amor fati*. El mundo

resulta un gran espacio de juego en el cual finalmente las reglas que lo componen no deben servir sino para que la vida se recree y busque expandirse. La risa se presenta como esa gran burla a toda máscara que se ha instaurado como rostro, como verdad última y, por ello, se ha olvidado que en el fondo no es más que una máscara como cualquier otra. Toda máscara que olvida su función, la de ser una ficción útil, perjudica la vida. El *amor fati* se entremezcla con esa distinción aleatoria y casi insignificante que es el placer y el dolor, lo bueno y lo malvado, lo justo y lo injusto. División binaria que busca sentido y justificación de la existencia mientras que Zaratustra se canta a sí mismo como un jarro en el que se vierten todas esas cosas hasta derramar su sobreabundancia que debe aprender amar lo que el destino le regala aunque no lo comprenda. ¿Cómo abrazar el mar (*Meere*) en su total infinitud? Aunque amigo del mar, Zaratustra, deja lugar a lo no descubierto y a lo inseguro, pero como buen navegante (*der Seefahrer*) y espíritu libre, abandona las costas (La costa ha desaparecido; «*die Küste schwand*») y se lanza a lo ilimitado como buen bailarín:

Si mi virtud es la virtud de un bailarín, y a menudo he saltado con ambos pies hacia un éxtasis de oro y esmeralda:

Si mi maldad es una maldad riendo, que habita entre colinas de rosas y setos de lirios:

–Dentro de la risa, en efecto, se congrega todo lo malvado, pero santificado y absuelto por su propia bienaventuranza: –

Y si mi alfa y mi omega es que todo lo pesado se vuelva ligero, todo cuerpo, bailarín, todo espíritu, pájaro: ¡y en verdad esto es mi alfa y mi omega! (*ZA, KSA 4*, p. 374)

Zaratustra, ahora espíritu libre y con sabiduría de pájaro, continúa su canto recorriendo libremente los cielos y mirando desde lo más alto: “¡Mira, no hay ni arriba ni abajo! ¡Lánzate de acá para allá, hacia adelante, hacia atrás, tú ligero! ¡Canta!, ¡no sigas hablando!” (*ZA, KSA 4*, p. 374). Las palabras están hechas para las personas y las cosas pesadas, los ligeros no hablan, cantan. Con este decir jugueteón nos dejará Zaratustra hasta la cuarta parte en la que llega “La canción de la melancolía”, “Entre hijas del desierto” canción entonada por el viajero sombra. Luego, “La canción del noctámbulo”, una versión desarrollada de lo cantado en “La canción del baile” con los doce toques de campanadas.²⁶

²⁶ “«La canción del noctámbulo» está compuesta de doce párrafos. En el sexto, que tiene la función de clave de bóveda, las palabras y las imágenes comienzan casi imperceptiblemente a teñirse de dulzura y felicidad. Nietzsche escribe: «¡Dulce lira! ¡Dulce lira! ¡Yo alabo tu sonido, tu ebrio sonido de sapo! –¡desde cuánto tiempo, desde qué lejos viene hasta mí tu sonido, desde lejos, desde los estanques del amor!». El lector de Zaratustra percibe dos sorprendentes variaciones: la lira de la repetición desesperante ha devenido dulce, y el sapo, que encarnaba el mal augurio, se ha emborrachado y canta ahora desde los estanques del amor” (D’Iorio, 2016, p. 222).

5. Canciones y reflexiones finales

El objetivo principal, según afirma Paolo D'Iorio, es el anuncio del pensamiento del eterno retorno y la correspondiente maduración de Zaratustra para la aceptación del mismo. Es necesario añadir a esto que el proceso vivenciado por los hombres superiores entre los discursos que van desde “El despertar” hasta “El signo” dan cuenta de la falta de preparación e insuficiencia de éstos para aceptar el pensamiento y la doctrina de Zaratustra: “¡Bien!, ellos duermen todavía, esos hombres superiores, mientras que *yo* estoy despierto: ¡*ellos* no son mis adecuados compañeros de viaje! No es a ellos a quienes yo aguardo aquí en mis montañas” (ZA, KSA 4, p. 506). Por lo tanto, se revela a Zaratustra que sus animales, el águila y el león, son quienes están despiertos al igual que él para afrontar tal afirmación y proceso de cambio. “«*El signo llega*», dijo Zaratustra y su corazón se transformó” y más adelante, “«*mis hijos están cerca, mis hijos*»” (ZA, KSA 4, p. 508).²⁷ Sin embargo, las lágrimas le caían sobre sus manos. “Todo esto duró mucho tiempo, o poco tiempo: pues, hablando propiamente, para tales cosas *no* existe en la tierra tiempo alguno” (ZA, KSA 4, p. 508). Hasta que Zaratustra comprendió el vaticinio de aquel viejo adivino, la seducción a su último pecado.

¿A mi último pecado?, exclamó Zaratustra, me dijo, y furioso se rió de sus últimas palabras: ¿*qué* se me había reservado como mi último pecado?

—Y una vez más Zaratustra se abismó dentro de sí y volvió a sentarse sobre la gran piedra y reflexionó. De repente se levantó de un salto, —

«*Compasión! ¡La compasión por el hombre superior!*», gritó, y su rostro se endureció como el bronce. ¡Bien! ¡Eso —tuvo su tiempo!

Mi sufrimiento y mi compasión —¿qué importan! ¿Aspiro yo acaso a la *felicidad*? ¡Yo aspiro a mi *obra*!

¡Bien! El león ha llegado, mis hijos están cerca, Zaratustra está ya maduro, mi hora ha llegado: —

Ésta es *mi* mañana, *mi* día comienza: *¡asciende, pues asciende tú, gran mediodía!*» (ZA, KSA 4, p. 509-510).

La danza ha representado una mediación. Una fuerza mediadora entre lo visible y lo invisible, entre lo consciente y lo inconsciente, entre cielo y tierra, entre lo profundo y lo elevado, entre filósofo y poeta, sabio y artista, así también como entre el bien y el mal, el cuerpo y el alma, lo animal y lo espiritual: “Nietzsche tampoco duda en identificar al espíritu libre con el espíritu

²⁷ „«*Das Zeichen kommt*» sprach Zarathustra und sein Herz verwandelte sich“. Ya lo había anticipado Zaratustra en “De tablas viejas y nuevas”: “Esto es lo que ahora aguardo: antes tiene que llegarme, en efecto, los signos de que es *mi* hora, —a saber, el león riendo con la bandada de palomas” (ZA, KSA 4, p. 322).

bailarán, el cual manifiesta su libertad en la manera en que maneja las cosas (o se relaciona con las cosas), cuando su mirada se especializa en una perspectividad plural, que entiende el mundo como material de una formación artística que nunca se limita a la fijación de un en «sí». «El baile es pues su ideal, también su arte, y finalmente su única piedad, su ‘culto divino’» (Guervós, 2004, p. 525). Y continúa más adelante diciendo: “Pero para Nietzsche también el espíritu libre es un artista, un artista de la sabiduría bailarina. El artista y el espíritu libre apenas se distinguen: lo mismo que el artista pone el mundo según su fuerza y a voluntad, lo mismo el espíritu libre filosófico” (Guervós, 2004, p. 525). La danza ha resultado ser el vendaval en el que las cosas se confunden para encontrar un equilibrio superador y un alegre retorno. El anillo que deja siempre abertura a nuevas posibilidades, que deja bailar a los conceptos para que encuentren su seriedad riante, juguetona, danzante. Que las ideas sean fugaces, inquietas, amantes y afirmativas incluso en su estilo de escritura. Ellas deben formar parte de una pieza musical que movilice el cuerpo. La pluma del filósofo debe danzar sobre el papel y así alcanzar las cumbres más heladas.

Referencias

- D’Iorio, P. (2016). *El viaje de Nietzsche a Sorrento*, Barcelona: Gedisa.
- Gilman, S. L. (ed.). (1981), *Begegnungen mit Nietzsche*, Bonn: Bouvier.
- Guervós, De Santiago, E. (2004). *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid: Trotta.
- Niemeyer, C. (Ed.). (2012). *Diccionario Nietzsche*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (1975-1993). *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe-Briefe an Nietzsche: 1875-1879*, KGB II/6/1, Berlín–New York: de Gryuter.
- Nietzsche, F. (1988). *Also sprach Zarathustra I-IV*, KSA Bd. 4, Múnich–Berlín–New York: Deutscher Taschenbuch [Trad. español: (2014). *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires: Alianza].
- Nietzsche, F. (1988). *Ecce Homo*, KSA Bd. 6, Múnich–Berlín–New York: Deutscher Taschenbuch [Trad. español: (2013). *Ecce Homo*. Madrid, España: Alianza].
- Nietzsche, F. (1999). *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, KSA Bd. 3, Múnich–Berlín–New York: Deutscher Taschenbuch.