

Una mirada estética como hilo conductor en “*Así habló Zaratustra*”

Sabugo Virginia M.

Departamento de humanidades

Universidad nacional del Sur

2013

Índice:

- ❖ **Índice**
- ❖ **Introducción**
- ❖ **Capítulo I:** La concepción del arte en los primeros escritos de Nietzsche
 - a. El nacimiento de la tragedia
 - b. Humano demasiado humano
 - c. La Gaya Ciencia
 - d. Un horizonte estético en Nietzsche. Conclusiones parciales
- ❖ **Capítulo II:** Presentación de los pensamientos centrales desarrollados en la obra *Así habló Zaratustra*
 - a. ¿Qué es el superhombre?
 - b. La voluntad de poder
 - c. El eterno retorno de lo mismo
- ❖ **Capítulo III:** Una Mirada estética a través de los pensamientos centrales de *Así habló Zaratustra*
- ❖ **Conclusión**
- ❖ **Fuentes primaria**
- ❖ **Fuentes secundarias**
- ❖ **Referencias bibliografía**

Introducción:

La historia da cuenta de varios intentos por responder la pregunta ¿Qué es la estética? Según la etimología, el término estética proviene del griego *aisthesis* que significa “lo que afecta a los sentidos”. Así, en una primera aproximación lo propiamente estético se relacionaría con lo sensible, con la manera en que una persona percibiría un objeto concreto. En su libro *La estética*, Huisman comenta en primer lugar que la filosofía del arte o estética designaría la sensibilidad (etimológicamente *aisthesis* quiere decir en griego sensibilidad). Mientras que en segundo lugar designaría “toda reflexión filosófica sobre el arte” (Huisman, 1973: 5). Esta última designación será el punto de partida para el desarrollo de la mirada estética en *Así habló Zaratustra*, entendiendo que, en el caso de Nietzsche, la reflexión no solo puede constituir una teorización sobre el arte sino que también puede trascender lo meramente teórico y consumarse como experiencia poética. Desde sus obras de juventud, el filósofo reflexiona en torno al concepto de arte. Marín, en su artículo “Ser de transformaciones. Arte y cuerpo en Nietzsche”, sostiene que el arte ocupa un lugar central en el pensamiento del filósofo. Es a partir de la óptica del arte desde la cual Nietzsche contempla y estima todo lo demás: filosofía, ciencia y vida. El arte, señala Marín, permite a Nietzsche repensar el lenguaje, los supuestos del lenguaje, desde el “juego”, la “fiesta” y el “cuerpo”. El arte se instaura en los umbrales, rompiendo las fronteras entre ciencia, filosofía y poesía, “el arte implica una transformación radical, una transformación que anima lo vital de una voluntad creadora...” (Castilla Cerezo, 2007:75). Precisamente, el arte en Nietzsche tendrá “la función de transfigurar la dureza, la pesadez, lo espantoso, el absurdo y el abismo de la existencia en representaciones con las cuales convivir...” (Castilla Cerezo, 2007: 102).

Tomando como punto de partida la centralidad del arte en la filosofía nietzscheana, abordaremos la obra *Así hablo Zaratustra*, más precisamente, la posible relación entre ideas pilares como el eterno retorno, la voluntad de poder, el superhombre rescatando su perspectiva estética.

Diversos autores han abordado este tema, intentando dar una respuesta desde sus propias posturas. En su libro *Desde Nietzsche, tiempo, arte, política*, Cacciari afirma que el arte se presenta como un problema para la filosofía. Las palabras del arte chocan con la dimensión conceptual del trabajo filosófico. Arte y Filosofía, entonces, se relacionan por oposición. En consideración, Nietzsche supera, no solo toda estética decadentista de la autonomía pura del hecho artístico, sino también todo contenido ideológico. El problema filosófico del arte en Nietzsche se centraliza en la relación arte-mentira. El arte es la facultad

(Kraft) que niega la verdad, o mejor dicho es la expresión universal. Cacciari señala que Nietzsche apela al arte para no perecer ante la verdad. Por tal motivo el arte sería un problema filosófico por excelencia, en tanto impone la presencia de "... una universal capacidad falsificante, una facultad de mentira frente a la facultad de juicio" (Cacciari, 1992: 90). Esta facultad falsificante se transforma en un proceso de "liberación" de los vínculos logocéntricos de lo verdadero. El arte, entonces, expresa una fuerza meramente desestructurante, del todo indefinida en sus resultados. Así la facultad falsificante, para Cacciari, se revela en el "gran estilo", en la "fantasía domada" de la obra de arte, en su fuerza organizadora-compositiva de configuraciones sígnicas.

Según el filósofo italiano, en *Así habló Zaratustra* se introducen nuevos elementos que enriquecen la concepción nietzscheana de arte. El acento está puesto en el hecho de que los poetas ("nosotros los poetas") mienten demasiado. El demasiado destruye, para él, el gran estilo, la forma, esa afanosa búsqueda de significados comunicables. Para Cacciari, hay en las páginas de *Así habló Zaratustra* indicios que justifican este juicio.

El poeta que miente demasiado, y que ya cansa y produce náusea, es pues, por un lado, aquel que le da forma a pensamientos sublimes extremos y exangüe heredero del idealismo del logos, pero también, por otro lado, aquel que exalta más de la medida la potencia falsificante de su arte, aquel que ve en él el símbolo de la creatividad de la physis, y cuya embriaguez, por tanto, pierde lucidez intelectual (Cfr. Cacciari, 1992: 90).

Este poeta mentiroso se opone a la auténtica mentira del gran poeta, que Zaratustra ve transformados por la mirada crítica sobre el arte del más allá, que es a su vez, el arte de la "fantasía libre". Zaratustra está cansado de un arte que pretende revivir la gloria perdida. Esta nostalgia consiste para él en "el demasiado de mentira de los poeta". Es más allá de esta náusea que se abre una alternativa decisiva: la poesía solo deviene repetición o logra existir como palabra viva dionisiaca que recoge el instante como individuum. El arte en Nietzsche, es un arte ligero, es la facultad de derrotar el espíritu de gravedad. A este arte es el que sabe responder el poeta transformado, o bien aquel filósofo que expresa el "concepto superior del arte". Cacciari comenta que la grandiosidad del intento nietzscheano consiste en definir "las condiciones trascendentales de posibilidad" de un gran arte (afirmativo, es decir, "alegre mensajero") que reconozca sin nostalgia la disolución del cosmos (Cacciari, 1994: 96).

Fink, por su parte, menciona que, en *Así habló Zaratustra*, el filósofo encuentra su propio lenguaje para expresar sus pensamientos más íntimos. El valor artístico de la obra anida, sobre todo, en su lenguaje metafórico, situado en el espacio intermedio entre el

pensar y el poetizar. Su gran estilo “significa una tremenda perplejidad a-conceptual de un pensamiento que se halla cegado todavía por la luz de un nuevo amanecer” (Fink, 1969:72). Nietzsche expresa sus intuiciones con un verdadero río de imágenes, con innumerables comparaciones. Su pensar se realiza de manera imaginativa, visionaria; no se mueve en el ámbito de los conceptos especulativos (que no son otra cosa que abstracciones vacías) sino en la plasticidad de las imágenes. Fink sostiene que las ideas más elevadas adquieren “rostro y figura” en Zaratustra. De esta forma, aparece una nueva “óptica del arte”: un espacio intermedio entre el pensar y el poetizar.

Finalmente Deleuze, como otro pensador relevante en lo que respecta al tema, aclara que el arte es un concepto trágico, que en Nietzsche se funda en dos principios. En primer lugar, es “estimulante de la voluntad de poder”, “excitante del querer”; es lo contrario de una operación “desinteresada”, en el sentido de no curar, ni calmar. En segundo lugar, es el más alto poder de lo falso, magnifica “el mundo como error”, santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior. Este segundo principio es recíproco del primero; aquello que en la vida es activo solo puede ser realizado en relación con una afirmación más profunda. Justamente, el arte inventa mentiras que elevan lo falso a una mayor potencia afirmativa, hace de la voluntad de engañar algo que se afirma en el poder de lo falso (Cfr. Deleuze, 1994: 259).

Teniendo en consideración las propuestas de los autores críticos mencionados, en un primer momento, analizaremos la concepción que tiene Nietzsche del arte en sus escritos iniciales: *El nacimiento de la tragedia*, *Humano demasiado humano* y *Gaya ciencia*. En un segundo momento, estudiaremos los pensamientos centrales -el eterno retorno, la voluntad de poder y el superhombre- desarrollados en *Así habló Zaratustra*, procurando mostrar su carácter eminentemente estético.

Capítulo I: La concepción del arte en los primeros escritos de Nietzsche

En el pensamiento nietzscheano, el arte y la filosofía están ligados de modo indisoluble, en la medida en que cada uno constituye un desafío para el otro. Nietzsche se separa de la tradición filosófica, e integra a su vez, la función de la *praxis* artística; motivo por el cual se hace casi imposible no referirse al pensamiento nietzscheano en relación a las reflexiones filosóficas sobre el arte.

El trabajo de *poiésis* del artista, hace emerger una forma distinta de creación que no se somete a reglas, ni a principios de eficiencia y finalidad. Precisamente es de este modo como Nietzsche, a lo largo de las diferentes obras, reinterpreta las distintas ideas que tiene en relación con arte.

a. El Nacimiento de la Tragedia:

En su obra el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche comienza haciendo referencia directa a la necesidad de comprender el desarrollo del arte desde la tensión de lo apolíneo y lo dionisiaco. El pueblo griego antiguo es el que supo captar las dos dimensiones fundamentales de la realidad sin ocultar ninguna de ellas y las expresó de forma mítica con el culto de aquellos dioses. Apolo, dios de la juventud, la belleza y las artes, era también, según Nietzsche, el dios de la luz, la claridad y la armonía, y representaba la individuación, el equilibrio, la medida y la forma, el mundo como una totalidad ordenada y racional. Así la cultura griega era considerada apolínea y el pueblo griego fue el primero en ofrecer una visión luminosa, bella y racional de la realidad. Nietzsche observó que esta interpretación es correcta para el mundo griego a partir de Sócrates, pero no para el mundo anterior. Frente a lo apolíneo, los griegos opusieron lo dionisiaco: Dionisos, dios del vino y las cosechas, de las fiestas atravesadas por el exceso, la embriaguez, la música y la pasión; y según Nietzsche, el dios de la confusión, la deformidad, el caos, la noche, los instintos, la disolución de la individualidad. De esta manera representaban una dimensión fundamental de la existencia, que se expresaba en la tragedia y que fue relegada en la cultura occidental: la vida en sus aspectos oscuros, instintivos, irracionales, biológicos. La grandeza del mundo griego arcaico estribaba en no ocultar esta dimensión de la realidad, en armonizar ambos principios, considerando incluso que lo dionisiaco era la auténtica verdad. Sólo en el inicio de la decadencia occidental, con Sócrates y Platón, los griegos intentaron ocultar esta faceta inventándose un mundo de legalidad y racionalidad (un mundo puramente apolíneo, como el

que fomenta el platonismo). Nietzsche considera a Sócrates como síntoma de un profundo cambio cultural, cuyas consecuencias perduran hasta hoy, porque voluntad de saber se sobrepone a los poderes vitales del mito, de la religión y del arte, la vida se desgaja así del oscuro fundamento del mundo en el que radican sus instintos y pasiones.

Para Nietzsche los griegos conocieron y experimentaron las angustias y los horrores de la existencia, tanto que para poder vivir tuvieron que “colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos” (Nietzsche, 1995: 52) impulsados por la más imperiosa necesidad, de crear estos dioses. Ese mismo instinto que dio vida al arte como complemento y completitud de la existencia produjo el nacimiento del mundo olímpico. De este modo los dioses, justificaban la vida humana; esta fue sentida como digna de ser vivida. Ciertamente “no es indigno del más grandes héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea como jornalero. En el estadio apolíneo la `voluntad´ desea con tanto ímpetu esta existencia, el hombre homérico se siente tan identificado con ella, que incluso el lamento se convierte en un canto de alabanza de la misma” (Nietzsche, 1995: 53-54). Por esto Nietzsche afirma que la existencia del hombre solo está justificada como fenómeno estético (Nietzsche, 2009: 146). Los griegos para no sucumbir a la angustia y a los horrores de la vida, debieron crear. “La `voluntad´ helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico: y como memorial de su victoria se yergue ante nosotros Homero, el artista ingenuo” (Nietzsche, 1995: 55).

Nietzsche ve el mundo como un juego trágico, vislumbra la esencia del mundo con ojos trágicos. Para Fink, descifra la tragedia como obra de arte, siendo ésta la “llave” que abre, que proporciona la verdadera intelección. La estética de la tragedia antigua devela así la esencia de lo existente. De esta manera, en los griegos de la época trágica se reconoce, justamente, la manera de comprender el mundo. Lo trágico designa una “forma estética de alegría” (Deleuze, 1994: 29) no una solución al dolor o al miedo, sino que lo trágico es simplemente alegría. Es decir, que ésta es inmediatamente alegre, no apela al miedo y a la piedad del espectador obtuso, por eso lo que le reprocha Nietzsche a Wagner es el haber creado una música dramática, el haber negado el carácter afirmador de la música. Así intenta reivindicaren contra de la expresión dramática de la tragedia, los derechos de una expresión heroica, es decir un héroe alegre, ligero, danzarín, un héroe jugador. Es Dionisos el encargado de hacer ligeras las cosas, enseñarnos a danzar y alentarnos a jugar.

La figura de Dionisos se despliega sucesivamente a lo largo de la obra, parece ya acompañado de Apolo, con quien se complementa, “... esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la

lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra arte” (Nietzsche, 1995:40-41). “¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dionisos! ¡Lo titánico y lo bárbaro eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo!” (Nietzsche, 1995: 59). Dionisos, para Nietzsche, se identifica con las artes no figurativas, con la música, en tanto, que lo apolíneo se manifiesta en la representación y en especial con la escultura. Dionisos significa “olvido de sí mismo”, es indiferenciación aproximando al hombre con los demás hombres y a la vez con el instinto, mientras que Apolo representa el principio de individuación. Dionisos juega con la embriaguez y el éxtasis, interpretando en la tragedia “los enigmas y horrores del mundo”. La existencia entera del griego apolíneo reposaba, con toda su belleza y su medida, sobre el abismo oculto del mal y del conocimiento; el espíritu dionisiaco le mostraba nuevamente el fondo del abismo. Apolo, en cambio, tiende a separar lo que Dionisos reúne y da una visión plena pero inmóvil de la belleza en la escultura y el arte dórico, “En el arte dórico ha quedado eternizada esa actitud de mayéutica repulsa de Apolo. Más dificultosa e incluso imposible se hizo esa resistencia cuando desde la raíz más honda de lo helénico se abrieron paso finalmente instintos similares...” (Nietzsche, 1995:48). Éste con un gesto sublime nos hace ver que el mundo del sufrimiento es necesario para que el hombre se lance a la creación de “la visión liberadora”. De esta forma, permanecería absorto en dicha contemplación sentado “tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante” (Nietzsche, 1995: 58).

La vida del griego, una vez que ha despertado, mira ante todo al abismo. El horror está allí al principio de la carrera del espíritu. La conciencia dionisiaca, en la que se ejercita el arte, es una santificación de la vida, una afirmación enfática de la misma a pesar de la mirada a los abismos más oscuros. El griego debió abrirse, en primer lugar a la consternación y al horror, para luego poder olvidar, nuevamente, esta angustia terrible, afirmando enfáticamente la vida misma.

Así, vemos como el espíritu dionisiaco y el espíritu apolíneo, reforzándose mutuamente, han dominado el alma del griego por creaciones sucesivas y siempre nuevas:

“... el arte avanza entonces como un dios salvador que trae el bálsamo saludable: el solo tiene el poder de transmutar ese hastío de lo que hay de horrible y absurdo en la existencia, en imágenes que ayudan a soportar la vida. Estas imágenes son lo `sublime´, en el que el arte doma y sojuzga a lo horrible, y lo `cómico´, con el que el arte nos libera de la repulsión de lo absurdo. El coro sátiro de ditirambos fue la salvación del arte griego; los accesos de desesperación que acabamos de referir se desvanecieron gracias

al mundo intermediario de estos compañeros de Dionisos” (Nietzsche, 1995: 69).

El fenómeno de lo trágico consiste en la justificación de la vida, redimiéndola del sufrimiento y de la contradicción. Para Fink la poesía trágica se convierte en la llave que abre paso a la esencia del mundo, así el arte deviene en el “*órganon*” de la filosofía de Nietzsche. “El héroe trágico, por lo tanto, tiene un sesgo positivo, no porque invita a morir, sino, al contrario, porque ayuda a vivir. El arte salva, sólo él es capaz de transformar aquellos pensamientos de desagrado por la atrocidad y absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir” (De Santiago Guervós, 2004: 258). La vida es trágica y se desarrolla en lo monstruoso; domina en ella el sufrimiento, la muerte y las crueldades. Sólo como fenómeno estético está justificada la vida, según Nietzsche.

La interpretación que Nietzsche ofrece de la tragedia reafirma la concepción trágica del mundo, practica “la óptica del arte”. En el arte queda transfigurado todo lo que existe. Fink afirma que en el resplandor de tal transfiguración queda inmerso no sólo lo bello en el sentido reducido de la palabra, sino también lo terrible, todo lo espantoso de la existencia.

Nietzsche, en el *Nacimiento de la tragedia* desarrolla la antítesis de lo apolíneo y lo dionisiaco; corrobora la óptica del arte y la óptica de la vida, encontradas a partir de aquella e introduce el concepto fundamental del juego.

b. Humano, demasiado humano:

En la obra titulada *Humano, demasiado humano*, se logra percibir una interrupción brusca y casi seca del curso de las ideas iniciales desarrolladas en el *Nacimiento de la tragedia*. En este punto, parece que Nietzsche niega todo lo que antes había afirmado, es decir que sus posiciones parecen estar ahora invertidas. Este momento representa un cambio de dirección (Cfr. De Santiago Guervós, 2004: 35) en su pensamiento. En este período, Nietzsche se separa tanto de Wagner como de Schopenhauer, ambos maestros de su juventud. De este modo, es como a partir de este cambio logra atravesar el camino para poder llegar a ser él mismo, es decir “...arroja de sí, por así decirlo, las formulas de la metafísica de Schopenhauer y el endiosamiento artístico de Wagner, y busca una expresión nueva” (Fink, 1996: 59). Con *Humano demasiado humano*, toda discusión interna con Schopenhauer y Wagner se transforma en una crisis que irrumpe abiertamente.

En este momento, Nietzsche se desvincula de sus lazos de adoración, los cuales habían interferido en su mirada de la vida misma y proclama el predominio de la ciencia. A partir de entonces, se dedica a analizar las pretensiones de la religión, la metafísica, el arte y la moral. Este examen tiene un perfil único y se lleva a cabo a través de métodos como el análisis y la aplicación de la historia, en una manera muy general. Para Nietzsche el filosofar debe ser ahora analítico e histórico y, con ello, “científico”, pero bajo una concepción personal de ciencia:

“Resulta sorprendente el sentido tan vago con el que Nietzsche habla aquí siempre de la ‘ciencia’. Tomando las cosas con rigor, no se trata de ninguna de las ciencias positivas, sino más bien de un tipo general, caracterizado de manera poco concreta, del preguntar y del investigar crítico. Ciencia significa esencialmente para Nietzsche crítica. Sin embargo, se refiere aquí a la crítica de la filosofía, de la religión, del arte y de la moral transmitidos. La ciencia no significa, pues, para él la investigación de un ámbito de lo real, sino la demostración del carácter ilusorio de aquellas actitudes humanas que en su primer período Nietzsche considera como los accesos originarios y verdaderos a la esencia del mundo” (Fink, 1996: 63).

Nietzsche de manera crítica analiza los grandes sentimientos de la humanidad y los desenmascara como “idealismos”. Por esto no debemos entender el título, de la presente obra, como si aquí solo se quisieran atacar las debilidades humanas (lo humano demasiado humano). Sino que justamente lo que combate es precisamente lo que llamamos “sobrehumano”, que es sólo una ilusión humana demasiado humana. Nietzsche en este punto advierte que el hombre ha intentado escapar, durante milenios, del vértigo de un mundo sentido inicialmente como puro devenir caótico de acontecimientos. Ante esto la ciencia se mostraría para Nietzsche como especialmente eficaz en el cumplimiento de la tarea de procurarnos un estado racional de mayor seguridad ante los peligros habituales de la vida. Una vez desenmascarada estas formas de autoengaño, el hombre, dice Nietzsche, debería confesarse a sí mismo, aun cuando no pudiera imaginarlo, que no hay ningún sujeto, ningún objeto, ninguna sustancia, ninguna propiedad inherente a un algo. Todo esto no son más que ficciones de la gramática. El predicado “pensar” exige un sujeto y así aseguramos que el “yo” es el sujeto. Sin embargo, es el acto del pensamiento aquello por lo que en general se produce la conciencia del yo. Por consiguiente, la seducción del lenguaje y de la gramática está tan arraigada en nosotros, que, llegado a este punto se transforma en nuestra realidad.

La metafísica para Nietzsche, según Fink, aparece como una inmensa ficción como un sueño que el hombre se inventa, como una mentira vital con la que se auxilia y escapa a la caducidad y puede dar a su existencia un significado infinito. Este ofrece, a su vez, un gran número de sutiles elucidaciones del deseo metafísico de consuelo. De esta forma, es como nos quiere mostrar que detrás de todo concepto metafísico existe en el hombre una necesidad y hasta un anhelo.

Ahora bien, como mencionamos anteriormente, Nietzsche no solo analiza las pretensiones de la religión y de la metafísica, sino que también se encarga de analizar las pretensiones del arte mismo. En la obra *Humano demasiado humano* el capítulo sobre “La vida religiosa” sucede al capítulo “Del alma de los artistas y escritores”. Safranski, cometa al respecto que “en sus grandes instantes, el hombre religioso quiere lo mismo que el artista: la emoción colosal. Ambos son tan arrogantes que pretenden tocar lo “tremendo y monstruoso”, aunque con ello se sientan aniquilados” (Safranski, 2001: 206). De ese modo, Nietzsche convierte el arte en su problema.

En el *Nacimiento de la tragedia* concibe al arte como la auténtica actividad metafísica. En este momento en *Humano demasiado humano*, Nietzsche entra en su templo y decide ver si allí hay un pensamiento inexacto, una debilidad o una mitificación. Ya que, como advierte en el prólogo de esta obra, quiere evitar el peligro de que “...el espíritu, por así decir, se pierda y enamore por sus propios caminos y, embriagado, se quede sentado en cualquier rincón...” (Nietzsche, 1996: 38).

Para Nietzsche el artista crea, produce y configura una nueva realidad. Sin embargo, el científico conoce la realidad. Como comenta Safranski,

“el artista tiene que habérselas con la configuración, el científico con la verdad. Nietzsche, desde la óptica del artista, había descubierto en la ciencia ficciones no confesadas, que en ella más bien se reprimen. La ciencia quiere verdad, pero en ella también está en obra la imaginación, más de lo confesado. Ahora bien, el arte, tal como confiesa, vive de la imaginación, crea un mundo ilusorio y teje la bella capa que tiende sobre la realidad, trabaja en torno a la apariencia de la aparición. La ciencia quiere descender el velo, el arte ama el velo. Pero como el arte está íntimamente familiarizado con la invención, no se le oculta la cantidad de invención y tendencia configuradora que se esconde también en la ciencia” (Safranski, 2001: 207-208).

En el *Nacimiento de la tragedia* el arte giraba en torno a la filosofía como fundamento, a partir de *Humano demasiado humano* es la filosofía la que gira alrededor del arte, pues ya

no hay un fundamento metafísico que sostener. La necesidad metafísica quiere llegar a conocer lo que mantiene unido el mundo en lo más íntimo. Esta tendencia metafísica una vez desvinculada del territorio de la ciencia, ha encontrado refugio en el arte mismo. La metafísica vinculada al arte es un legado de la religión y de esta manera, no se puede buscar en el arte un conocimiento exacto. Nietzsche no considera al arte como un objeto de reflexión analítica. Gracias al arte, en nosotros “al menos por unos momentos despierta una vez más el viejo sentimiento y el corazón late a un compás de otro modo olvidado...” (Nietzsche, 1996: 120). Sin embargo, hay que tener cuidado con estos tipos de excesos, ya que de lo contrario se podrían involuntariamente “infantilizar a la humanidad” (Nietzsche, 1996: 120).

Nietzsche, somete a juicio con todo rigor el arte y su pasión por él, llevando a cabo una tarea, como nos la describe Safranski, de enfriamiento. Sin embargo Nietzsche deja entrever a través de la crítica al conocimiento y a la ciencia que el arte renace como una fuerza generativa.

Como comentamos anteriormente, vemos que en un principio la ciencia nos conduciría por caminos liberadores y refrescantes: “Hay que haber vivido durante un cierto tiempo en la zona de las brumas metafísicas, siquiera para experimentar cuánto bien hace ver todas las cosas al sobrio frescor de la mañana y respirar a pleno pulmón aire puro” (Nietzsche, 1996: 396). Sin embargo, Safranski advierte que estas verdades a las que nos hemos acostumbrado carecen de alegría. De este modo, Nietzsche se dispone a dar otro giro, en donde el arte no se orienta tanto hacia la vida, para hacerla más soportable, sino hacia la libertad (Cfr. De Santiago Guervós, 2004: 36).

c. La gaya ciencia:

En la presente obra, Nietzsche, exhibe una filosofía caracterizada, aparentemente, por la serenidad y la clara luminosidad. Aquí intenta mostrar una filosofía definida como ciencia. Sin embargo, se logra vislumbrar que hay un cierto distanciamiento irónico frente a ésta. Fink afirma que esta ciencia no tiene ya la seriedad pesada y solemne, ni el rigor de los conceptos. Nietzsche quiere enseñar lo que pocos pueden llegar a comprender: “no el dolor común sino la común alegría” (Nietzsche, 2009: 243). Tal filosofía se muestra, entonces, como alegre, a pesar de toda su frialdad y cientificidad. De esta forma, *La Gaya ciencia* es para él el saber despojado de la apariencia adusta y la estrechez de mirada; una ciencia alegre, risueña, que no se asusta de la locura ni de la extravagancia; es el saber del

espíritu libre que ha conseguido superar las brumas de la religión, la metafísica y la moral, para danzar, abierta, ágil y alegre, sobre sus leyes y ficciones. Nietzsche sostiene que “*La vida es un medio para el conocimiento*: llevando esta máxima en el corazón se puede vivir no sólo con valor, sino con alegría, y *reír alegremente*” (Nietzsche, 2009: 227). Se presenta, justamente, un conocimiento que camina con pies ligeros por la realidad que canta y baila ante los problemas, en lugar de quedarse hipnotizado y extático por ellos.

El libro primero de la *Gaya Ciencia* comienza con el título “La doctrina del fin de la vida” donde afirma que la esencia del sentido de la existencia es la *conservación de la especie* y que a tal instinto están subordinadas todas las demás facultades humanas. Pero tal afán de vivir trasciende el plano biológico. Así, más adelante veremos cómo Nietzsche no se conformará con la conservación y deducirá que la esencia del sentido de la existencia reside en el impulso hacia la “conservación y aumento” (Nietzsche, 2009: 263).

Si bien uno de los elementos más esenciales en el pensamiento de Nietzsche y en el libro I de la *Gaya Ciencia* es que el hombre *necesita* creer de vez en cuando que sabe *por qué* vive, no le basta con sobrevivir, con la conservación biológica de su ser viviente, ni con el legado de una obra cultural, intelectual, científica o artística para la posteridad. Nietzsche comenta entonces, que “... es *menester* que de vez en cuando se figure el hombre saber *por qué* existe; su especie no puede prosperar sin esos accesos periódicos de confianza en la vida, sin esa fe en la *razón de la vida*.” (Nietzsche, 2009: 34). Al fin y al cabo la tierra comenzó con el hombre y terminará sin él, de modo que la perduración anhelada no es la de una modalidad más extensa del tiempo de *Crónos* sino la inmortalidad del alma cristiana y, en la perspectiva de Nietzsche, la del tiempo intensivo y eterno del *Aión*.

La existencia necesita de un “por qué”. La pregunta por el valor de la existencia y sus posibles respuestas están subordinadas a las experiencias de placer y dolor que se hayan tenido, que son cambiantes en los hombres y a lo largo de la historia. El sufrimiento es el que según Nietzsche lleva hacia el juicio: la existencia es algo malo. Y ello sobre todo porque hay muerte y disolución en la nada, lo que es temido como el mayor de los males y el más grande de los sufrimientos, por lo que necesita de todo tipo de artimañas para el autoengaño. De ahí el dilema de si mirar o no mirar el mal (Nietzsche, 2009: 81), de si conocer la verdad aunque pueda ser no sólo agradable sino también dolorosa o cerrar los ojos a ella.

La *Gaya Ciencia* comienza con el problema del sentido de la existencia y termina con ese mismo problema, porque la pretensión de esconder la muerte, la violencia y el dolor, de su ausencia y de la presencia de su ausencia, convierte a los europeos en un volcán

apagado, unos monolitos rodeados de tedio y aburrimiento, bajo una existencia rutinaria y anodina. Nietzsche nos dice que “cuando pienso en el deseo de hacer algo que hace cosquillas y excita sin cesar a millares de jóvenes europeos que no pueden con el aburrimiento ni consiguen tampoco aguantarse a sí mismos, se me ocurre que debe de haber en ellos un deseo de padecer de cualquier manera, a fin de sacar de su padecimiento una razón convincente para obrar” (Nietzsche, 2009: 56).

Ahora bien esta obra de Nietzsche, vista entera, comienza por la risa y termina con ella. La risa y la alegría liberan a la vida de su pesadez, le quitan los fardos al camello y la ira al león, pero la idea de llegar a modificar la naturaleza humana hasta ese punto también cede a la risa, luego clamar por ello es como predicar en el desierto:

“... de tales abismos [...] uno vuelve renacido, con una piel nueva, más quisquilloso, más malicioso, con un gusto más sutil de la alegría, con un paladar más fino para todas las cosas buenas con sentidos más agradables, con una segunda y más peligrosa inocencia de la alegría, al mismo tiempo más infantil y cien veces más refinado que nunca hubiese sido” (Nietzsche, 2009: 34).

Sin embargo es el "ansia de certeza" el impulso hacia la verdad, *la tendencia hacia el ser intelectualmente consciente*, lo que distingue a los *hombres superiores* de los *inferiores*. Los *interrogantes* de la vida sobre los que la mayoría no se pregunta son la máxima expresión del sentimiento vital y del deseo de vivir plenamente.

Por esto, Nietzsche nos presenta, la figura del “espíritu libre”. Esta, nos dice nuestro autor, no es libre porque viva de acuerdo con el conocimiento científico, sino que lo es en la medida en que utiliza la ciencia como un medio para liberarse de la gran esclavitud de la existencia humana respecto de los “ideales”, para escapar del dominio de la religión, de la metafísica y de la moral:

“...aun necesitamos un arte, es un arte diferente –un arte burlón, frívolo, liviano, divinamente desenfadado, divinamente artificioso que cual llama pura se proyecte en un cielo diáfano...” (Nietzsche, 2009: 35).

El “espíritu libre” parece ser ilustrado; se maneja con astucia, y destruye a su vez las ilusiones. Sin embargo, ya al lograr esto, se convierte en un espíritu lleno de emoción. Eugen Fink, afirma que:

“la sabiduría del `espíritu libre´ es una sabiduría de pájaro que vuela por encima de todo lo estable; que su frialdad y su desconfianza significan sólo la negación

que hace sitio a la futura afirmación: todo esto es algo que no se ve a la primera mirada [...] Cuando el `espíritu libre` de Nietzsche canta su gran himno a la ciencia, no ha olvidado que esta misma es también un problema.” (Fink, 1996: 21).

El “espíritu libre” es el gran suspicaz, que desconfía de todo aquello en lo que el hombre más ha confiado hasta ahora. Tiene una mirada que penetra en los trasfondos vitales de todos los “ideales”. Este espíritu es la metamorfosis del santo, del artista y del sabio. Estos tres representan, ciertamente, al hombre en el modo de ser de la grandeza, pero autoalienado. El “espíritu libre” es la conciencia de sí del santo, del artista y del filósofo metafísico, pues constituye, justamente, una reflexión radical sobre todas aquellas figuras; representa la adquisición para sí de la proyección creadora, que no se pierde ya en lo proyectado, que ha logrado superar las brumas, para danzar ágil y alegre. Así:

“como fenómeno estético la existencia no deja jamás de ser soportable, y el arte nos proporciona la vista y la mano y, sobre todo, la buena conciencia que nos pone en condiciones de transformarnos a nosotros mismos en tal fenómeno.” (Nietzsche, 2009: 146).

El “espíritu libre” se descubre a sí mismo, entonces, como el que crea sus propios valores, siendo el mismo más maligno, con un gusto más sutil para la alegría, con inteligencia más alegre y con una inocencia, más peligrosa, en el placer.

d. Un horizonte estético en Nietzsche

Cuando contemplamos el pensamiento Nietzscheano en su totalidad podemos observar que existen distintas etapas en el desarrollo de su estética. Como afirma De Santiago Guervós “No hay una contradicción fundamental en la estética de Nietzsche a pesar de los distintos cambios de perspectivas que se producen. Eso es precisamente lo que son esas etapas o periodos, `perspectivas`, `interpretaciones` de una intuición filosófica y vital, que tiene que ver fundamentalmente con la afirmación de la vida” (De Santiago Guervós, 2004: 471).

En el *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche declara que el griego de la antigüedad supo captar dos dimensiones fundamentales de la realidad, expresándolas de forma mítica con el culto a Apolo y Dionisos. Debido a esto, admite que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco (Cfr. Nietzsche, 1995: 40). Ambas fuerzas son

antagónicas y complementarias; constantemente se excitan entre sí para producir nuevas creaciones. Las figuras de Dionisos y Apolo tuvieron una gran influencia en la esfera del mundo griego, dieron lugar a la creación de la tragedia: “esa misma duplicidad es el origen y la esencia de la tragedia griega, la expresión de dos instintos artísticos entretreídos entre sí, lo apolíneo y lo dionisiaco” (Nietzsche, 1995: 108). El problema del arte se plantea entonces unido a dichas figuras, tomando como paradigma a la música.

Nietzsche percibe el mundo como un juego trágico. Vislumbra la esencia del mundo con ojos trágicos. La estética de la tragedia antigua devela la esencia de lo existente. Lo trágico designa una “forma estética de alegría” (Deleuze, 1994: 29). “La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisiaca...” (Nietzsche, 1995:137) no simplemente un medio para eliminar el dolor o el sufrimiento. Para Nietzsche, entonces, lo trágico, es celebración: “aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de la alegría arrancando acentos dolorosos. Un suspiro sentimental de la naturaleza, de que el júbilo arranque al pecho sonidos atormentados” (Nietzsche, 1995: 49). De esta forma, Nietzsche intenta reivindicar, en contra de la expresión dramática de la tragedia, los derechos de una expresión heroica, es decir, un héroe alegre, ligero, danzarín, un héroe lúdico. De Santiago Guervós manifiesta al respecto que “el artista trágico [...] es al mismo tiempo artista del sueño y de la embriaguez” (De Santiago Guervós, 2004: 251). Justamente, es Dionisos el encargado de hacer ligeras las cosas, enseñarnos a danzar y alentarnos a jugar. Nietzsche afirma que el *Nacimiento de la tragedia* es, de hecho, una metafísica de artista, una interpretación del todo, del mundo, al hilo del arte. Lo trágico, sin embargo, no se puede derivar en modo alguno de la esencia del arte, siguiendo, como expresa Nietzsche, la categoría única de la apariencia y la belleza, sino que solo “... partiendo del espíritu de la música comprenderemos la alegría por la aniquilación del individuo como tal. Pues es en los ejemplos individuales de aniquilación donde se nos hace comprensible el fenómeno estético del arte dionisiaco” (Nietzsche, 1995: 137).

El arte, entendido de este modo, se convierte en el “órganon” de su filosofía.

“Únicamente con el ojo del arte puede el pensador penetrar en el corazón del mundo. Pero es esencialmente el arte trágico, la tragedia antigua, la que posee esta mirada profunda. La verdadera esencia del arte la reduce Nietzsche a lo trágico. El arte trágico conoce la esencia trágica del mundo” (Fink, 1996: 21).

Inicialmente la tragedia es revelada como una manifestación claramente estética. Como sostiene De Santiago Guervós, la función que desempeña lo trágico en la metafísica de artista es fundamental, porque es lo que une verdaderamente esos dos instintos

artísticos que revelan la naturaleza del arte (De Santiago Guervós, 2004: 251). Por esto, solo como fenómeno estético están justificadas la existencia y el mundo (Cfr. Nietzsche, 1995: 187-188). El arte implica una transformación y reconstrucción de la vida misma. De esta manera, queda bosquejado uno de los conceptos centrales de la obra: el nacimiento de la tragedia ática.

Ahora bien, en *Humano, demasiado humano*, ya se vislumbra una interrupción del curso de las ideas iniciales desarrolladas en el *Nacimiento de la tragedia*. En este momento, parece que Nietzsche niega todo lo que antes había afirmado, es decir que sus posiciones simulan estar ahora invertidas. Sin embargo, De Santiago Guervós afirma que “es la decepción que sufre con Wagner lo que le mueve a guardar una cierta distancia respecto del arte. No se puede hablar tanto de ruptura como de cambio de dirección” (De Santiago Guervós, 2004: 35). Este momento representa, entonces, un cambio de perspectiva en su pensamiento. Se separa tanto de Wagner como de Schopenhauer, ambos maestros de su juventud. A partir de esta ruptura logra atravesar el camino para poder llegar a ser él mismo. No obstante, “la función del arte sigue siendo la misma que en sus años de juventud, es decir, la de ocultar como con un velo la realidad de la vida, aunque la ciencia contribuye también a desempeñar la tarea de hacer soportable la vida...” (De Santiago Guervós, 2004: 35).

Así es como Nietzsche, somete a juicio con todo rigor el arte y su pasión por él. Vattimo sostiene lo siguiente:

“... si a partir de Humano, demasiado humano parece claro que el arte de las obras de arte no puede ser el modelo, ni siquiera el punto de partida, para una nueva civilización trágica, también sale a la luz que el arte, tal como se ha determinado en la tradición europea, tiene un carácter ambiguo: no todo, en él, está destinado a perecer con la desvalorización de los valores supremos; solo por esto el arte tiene todavía un peso tan determinante en las obras de madurez de Nietzsche desde el Zarathustra hasta las notas póstumas de La voluntad de poder. El hecho es que en el arte -aunque a través de todas las mistificaciones y alteraciones morales que Nietzsche desvela en sus análisis- se ha mantenido vivo un residuo de ese elemento dionisiaco de cuyo renacimiento depende el resurgir de una civilización trágica” (Vattimo, 2002:164).

En la *Gaya ciencia* Nietzsche presenta un saber despojado de la apariencia esquiva; una ciencia, alegre, risueña, que no se asusta de la locura, ni de la extravagancia; es el saber del espíritu libre que ha conseguido superar las brumas de la religión, la metafísica y

la moral, para danzar, ágil y alegre, sobre sus leyes y ficciones. Se presenta, de esta forma, un conocimiento que camina con pies ligeros por la realidad que canta y baila ante los problemas, en lugar de quedarse hipnotizado y estático frente a ellos. Aquí el filósofo se libera claramente de la noción de ciencia rígida y de mirada estrecha, para dar lugar a la ciencia alegre: “No, estamos hartos de ese mal gusto, esta voluntad de verdad, de `verdad a toda costa´, esta locura de adolescentes en el amor a la verdad: para eso somos demasiado experimentados, demasiados serios, demasiado alegres, demasiado astutos, demasiados profundos...” (Nietzsche, 2009: 35).

La figura del “espíritu libre” que se presenta aquí no es libre porque viva de acuerdo con el conocimiento científico, sino que lo es en la medida en que utiliza la ciencia como un medio para liberarse de la gran esclavitud de la existencia humana respecto de los “ideales”. El “espíritu libre” se maneja con astucia y destruye a su vez las ilusiones. El “espíritu libre” es, de este modo, la conciencia de sí, del santo, del artista y del filósofo metafísico. Constituye, justamente, una reflexión radical sobre todas aquellas figuras, representa la adquisición de la proyección creadora que no se pierde ya en lo proyectado. Se descubre a sí mismo como el que dicta sus propios valores.

A partir de la *Gaya ciencia* vemos como Nietzsche perfila una noción estética ligada, por un lado, a una concepción de ciencia alegre, jovial, y por otro, a la figura de “espíritu libre”, que “... permanece ligado al artista...” (De Santiago Guervós, 2004: 34).

Vattimo comenta que:

“Desde la lucha entre Dionisos y Apolo de la obra juvenil sobre la tragedia a estas páginas del libro quinto de La gaya ciencia el hilo conductor que se evidencia -y que, obviamente, se debería ampliar con una reconstrucción completa de toda la reflexión estética nietzscheana- tiene una fisonomía propia muy precisa: la producción artística de apariencias bellas es el triunfo de Dionisos, en cuanto que las apariencias bellas son continuamente arrastradas en un juego que les hace perder su identidad y, a la vez e inseparablemente, hace perder la identidad al sujeto que las crea y las contempla. Esta pérdida de identidad es una amenaza al lenguaje comunicativo canonizado, al sistema ordenado de los conceptos y, en definitiva, a la organización social fundada en la distinción de roles, porque la pérdida de identidad es, ante todo, salida del rol, sacudida de cualquier orden objetivo y subjetivo” (Vattimo, 2002: 185).

Nietzsche, esboza una filosofía eminentemente estética representada por la figura de un “espíritu libre” ligado a la liviandad, la risa y el juego. Cacciari, en su libro *El dios que baila*, sostiene que:

*“En el prólogo de la segunda edición de *La gaya ciencia*, Nietzsche precisa que ‘ese mal gusto, esa voluntad de verdad, de la «verdad a cualquier precio», ese delirio juvenil en el amor de la verdad de ahora en más lo execramos’. Las artes son ‘concebidas’ como una suerte de ‘culto de la no-verdad’. Estas observaciones no se articulan plenamente sino en los Fragmentos póstumos ulteriores a *Zaratustra*. En el contexto de *La gaya ciencia* podemos todavía pensar que se trata simplemente de descubrir al ‘bufón’ escondido ‘en nuestra pasión del conocimiento’; dicho de otra manera, que el arte se limite a exaltar la dimensión romántica inherente al ejercicio interminable de la ironía, esencialmente deconstructiva, sobre el mundo-verdadero” (Cacciari, 2000: 91).*

En este momento se puede tener un sentimiento existencial completamente nuevo: la gran osadía del espíritu, que no se ha atado a nada, que es libre para poder crear su propio camino. El arte representa aquí el juego del niño alegre que construye y destruye sus figuras de arena en la playa con total inocencia y olvido. El arte, entonces, aparece constantemente, de una forma u otra, en la filosofía de Nietzsche.

Capítulo II: Presentación de los pensamientos centrales desarrollados en la obra *Así habló Zaratustra*

a. ¿Qué es el superhombre?

Cuando Zaratustra cumple treinta años abandona su patria y se dirige a la montaña, donde le acompañan sus dos animales heráldicos: el águila, símbolo del orgullo, y la serpiente, símbolo de la inteligencia. Allí adquiere su sabiduría; un día, tras diez años de soledad, decide bajar para predicar a los hombres, ya que, siente que está “harto”, como las abejas que ha recogido demasiada “miel”. En el descenso tropieza con un eremita “que no ha oído todavía nada sobre que Dios ha muerto” (Nietzsche, 1995: 34). Al llegar a la ciudad encuentra al pueblo reunido en el mercado, para ver la obra de arte de un volatinero, y “comete la gran tontería de todos los eremitas”: habla al pueblo, es decir, hablar a todos y no hablar a nadie. Sus discursos son, pues, para todos y para nadie. El fracaso es total, y el pueblo se burla de él. Sin embargo, les ha enseñado la *doctrina del superhombre*, mostrándoles además la imagen del último hombre.

Zaratustra tiene un mensaje que transmitir pero ha aprendido que tiene que obrar de otro modo: “Una nueva luz asomó en mi mente: ¡No hable al pueblo Zaratustra, sino a compañeros de viaje! ¡Zaratustra no debe convertirse en pastor y perro de un rebaño!” (Nietzsche, 1995: 44). En adelante éste elude el mercado y busca solamente compañeros a los que pueda predicar, no tiene necesidad de cambiar el tono de sus discursos. No evita la actitud inicial, sino solamente las situaciones en las que produce un efecto especialmente penoso. Safranski, comenta que Zaratustra habla a “todos y a ninguno”, a los “hermanos” y “amigos”, y se confiesa a sí mismo que sus discursos son un diálogo consigo, que finge a un tercero (un amigo, un discípulo, la humanidad). Una vez que se ha retirado del mercado y, por tanto, del lugar que puede provocar su irrisión, habla al vacío.

Ahora bien, ¿Qué es el superhombre? ¿Cómo hemos de representárnoslo? En primer lugar, Nietzsche comienza hablando del hombre como “algo que debe ser superado” Pero, a su vez, esto se aplica a todo lo viviente: “todos los seres han creado hasta ahora algo por encima de ellos mismos: ¿Y queréis ser vosotros el reflujó de esa gran marea, y retroceder al animal más bien que superar al hombre?” (Nietzsche, 1995: 34).

Aquí Zaratustra, hace referencia, por un lado a las fuerzas espirituales del hombre como capaces de plasmarse a sí mismas, es decir, a su capacidad de dominio propio y de

configuración en una línea creciente. Pero no solo habla del superhombre como atleta de la constitución de sí mismo, sino que a su vez, en el discurso de éste se mezclan también tonos biológicos cuando señala que el hombre, tal como se da ahora, ha salido del mono, y que todavía hay en él demasiados elementos de éste, y excesiva comodidad, con la tendencia a volver al reino animal. Éste es un ser en transición: todavía se halla entre el mono (del cual procede) y el superhombre (el cual, tal vez, llegara a convertirse a través de su desarrollo). “¿Qué es el mono para el hombre? Una irrisión o una dolorosa vergüenza. Y eso es lo que tiene que ser el hombre para el superhombre: una irrisión o una vergüenza dolorosa” (Nietzsche, 1995: 34). Safranski, afirma al respecto, que “la forma de expresión metafórica en *Así habló Zaratustra* insinúa solamente el contenido biológico; en cambio, Nietzsche es más claro en los apuntes de la época de Zaratustra. Que el `fin´ sea, escribe allí, `la formación superior del cuerpo entero y no sólo del cerebro´. Habría encajado mal en el temple dominante de Zaratustra el que se hubiera apuntado con excesiva claridad a los aspectos de la evolución superior del hombre bajo el aspecto corporal [...] en consecuencia, por lo que se refiere a lo corporal, Zaratustra se conforma con la referencia a los afanosos del matrimonio [...]” (Safranski, 2001: 279).

La imagen nietzscheana del superhombre es ambivalente; y en esta ambivalencia se esconde un drama existencial. El superhombre representa un tipo biológico más elevado, que podría ser el producto del cultivo consciente de un propósito, pero también es un ideal para todo el que quiere adquirir poder sobre sí mismo y desarrollar sus virtudes; es un ideal con fuerza creadora, que sabe estimular la capacidad humana del pensamiento, de la fantasía y de la imaginación. El superhombre realiza la imagen completa de lo posible para el hombre, y por eso es también una respuesta a la muerte de Dios, que debe morir para que surja el superhombre.

El hombre representa al ser que se trasciende a sí mismo, se ha trascendido hasta ahora siempre en dirección a Dios. Pero Dios significa para Nietzsche la síntesis de toda idealidad trascendente; el hombre ha usado y ha abusado de la tierra para adornar la imagen del más allá. De la tierra ha sacado los colores, el ardor, las imágenes con que ha engalanado el luminoso reino trascendente de las ideas eternas. Al renunciar a la tierra, ha abusado de ella. El superhombre es quien conoce la muerte de Dios, esto es, el fin del idealismo perdido en el más allá. Así al abandonar la idea de trascendencia le devuelve a la tierra lo que ella había prestado, lo que se le había robado, renuncia a todos los sueños ultramundanos y se vuelve a la tierra con la misma pasión. Zaratustra anuncia “¡Yo os conjuro, hermanos míos, *permanecer fieles a la tierra* y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobrenaturales! Son envenenadores, lo sepan o no” (Nietzsche, 1995: 34).

De esta manera, la imagen del superhombre permanece por el momento indeterminada. Esta doctrina es un preámbulo para poder pensar nuevamente la noción de hombre desde su relación con las verdades fundamentales de la voluntad de poder, de la muerte de Dios y del eterno retorno. Pero Nietzsche traza una línea de aproximación a él, al caracterizar ciertas formas previas y ciertos precursores de ese hombre al que ha denominado superhombre. Nietzsche enseña el superhombre y muestra la índole profundamente despreciable del último hombre. Su doctrina no tiene aquí la frialdad de una exposición teórica, sino que, tiembla de conmoción e intenta hablar a personas que pueden ser conmovidas. El lenguaje que utiliza para transmitir sus enseñanzas es el entusiasmo hímnico.

Llegado a este punto, una vez hecho su anuncio, el fracaso de Zaratustra es total, y el pueblo se burla de él. Sin embargo les ha transmitido la doctrina del superhombre, mostrándoles además la imagen del último hombre. Tras enterrar al volatinero que había caído a tierra mientras divertía al pueblo, Zaratustra descubre una nueva verdad: no debe hablar, sino que desde ahora, cantará su “canción para los eremitas solitarios o en pareja; y a quien todavía tenga oídos para oír cosas inauditas voy a abrumarle el corazón con mi felicidad. Hacia mi meta quiero ir, yo continúo mi marcha; saltaré por encima de los indecisos y de los rezagados ¡Sea mi marcha el ocaso de ellos!” (Nietzsche, 1995: 45-46). Una vez dicho esto Zaratustra se retira otra vez a la montaña, y así acaba el prólogo de la obra.

La primera parte de la obra comienza con un discurso sobre las tres transformaciones: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, el león, por último, en niño. El tema central de esta primera parte es *la muerte de Dios*; la transformación del hombre por la muerte de Dios, es decir, la transformación por la que se pasa de la autoalienación a la libertad creadora que se conoce a sí misma. “Os voy a hablar de tres transformaciones del espíritu”: El camello significa todavía la existencia en el modo de ser de la grandeza, significa el hombre de gran respeto, que se inclina ante la omnipotencia de Dios, ante la sublimidad de la ley moral; que se arrastra y se carga voluntariamente con los grandes pesos. “¿Qué es lo más pesado, oh héroe? Así pregunta el espíritu sufrido, para tomarlo sobre sí y alegrarse de su fortaleza...” (Nietzsche, 1995: 49). El camello vive en el “desierto”, simboliza el espíritu que carga los pesados valores de la moral, dobla las rodillas y se humilla arrodillándose; mediante las virtudes del Medioevo se convierte en un símbolo de la humildad, una de las primeras virtudes cristianas. Este no desea tener facilidades, desprecia la ligereza de la vida ordinaria y pequeña, quiere tareas en que demostrar sus fuerzas, quiere cumplir mandatos pesados y rigurosos, que no resulten fáciles, que opriman

pesadamente: quiere su deber y todavía más, quiere obedecer a Dios y someterse al sentimiento de la vida que pende sobre él; en la obediencia y en el sometimiento tiene el espíritu respetuoso la grandeza que le es propia. Rodeado por un mundo compacto de valores, está sometido, de manera resignada y voluntaria, al mandamiento “tú debes”.

El camello que marcha cargado hacia el desierto se transforma aquí precisamente en el rebelde león. Nuevamente el lugar de la transformación es el desierto, pues también el león es presentado como un animal del desierto para significar que ambos habitan en el nihilismo. Pero si el camello arrastrando su pesada carga convertía su vida en un desierto, el león ha de venir a cortar el yugo y liberar al espíritu del peso del bien y del mal. La característica predominante del león es el valor, una de las virtudes más sobresalientes de Zaratustra. El espíritu respetuoso y sumiso se transforma en león, es decir, arroja de sí las cargas que le agobian y oprimen desde afuera. En la lucha del león contra la moral idealista, el hombre se crea su libertad, libera la libertad que en él dormía. Pero esta libertad dice “no”, esta libertad se rehúsa a Dios. Esto es sólo la libertad negativa, la “libertad de”, pero no es todavía la “libertad para”. El león contrapone al “tú debes”, que domina al camello, su soberano “yo quiero”. Pero todavía hay demasiadas luchas y demasiadas defensas en ese “yo quiero”. La nueva voluntad es todavía, ella misma, querida; no posee aún la auténtica soltura del querer creador, de una nueva proyección de valores nuevos, carece de la inocencia y del “olvido”. Esto lo tiene sólo el niño. En su afán destructor, no puede liberarse del “espíritu de la venganza”, no puede convertirse en el niño. La venganza del león, su “decir-no” y su “hacer-no” deben ser superados en el “sagrado decir sí” a la vida, en primer lugar, y a la eternidad del eterno retorno al final.

“Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí. Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere *su* voluntad; el retirado del mundo conquista ahora *su* mundo” (Nietzsche, 1995: 51). Fink, señala al respecto que “la esencia originaria y auténtica de la libertad como proyección de nuevos valores y de nuevos mundos de valores es aludida con la metáfora del juego. La naturaleza de la libertad positiva es juego. La muerte de Dios pone de manifiesto el carácter de aventura y de juego de la existencia humana” (Fink, 1969:101). Es decir, la creatividad del hombre surge del juego.

A partir de aquí en la obra se siguen los ataques contra la virtud (“El sueño del justo”), contra los trasmundanos (“esos ingratos que se imaginaron estar sustraídos a su cuerpo y a esta tierra”), contra los que desprecian el cuerpo y predicán la muerte, etc. Entre estos discursos, algunos, como el titulado “Del árbol de la montaña”, describen las peregrinaciones y diálogos de Zaratustra con aquellos pocos a quienes quiere convertir en

discípulos suyos. Los capítulos dedicados a la amistad, al matrimonio, a las mujeres (“¿Vas con mujeres? ¡No olvides el látigo!”) ofrecen una serie de vivencias personales de Nietzsche. Ya sobre el final Zaratustra predica “la muerte libre” para los superfluos, y acaba contraponiendo a las falsas virtudes combatientes la imagen de la virtud futura: la virtud que hace regalos.

En la última parte Zaratustra se despide de sus discípulos y vuelve a su soledad. “Ahora os ordeno que me perdáis a mí y que os encontréis a vosotros. Y sólo cuando todos hayáis renegado de mí, volveré entre vosotros [...] Entonces el que se hunde en su ocaso se bendecirá a sí mismo por ser uno que pasa al otro lado; y el sol de su conocimiento estará para él en el mediodía. *Muertos están todos los dioses: ahora queremos que viva el superhombre*” (Nietzsche, 1995:123).

b. La voluntad de poder

Al comienzo de la segunda parte Zaratustra se encuentra en la montaña y en la soledad de su caverna aguardando que la semilla plantada por él dé sus frutos. Sin embargo, se impacienta, a causa de la sobreabundancia de su sabiduría; y durante un amanecer tiene un sueño: la doctrina predicada por él está siendo desfigurada. “Y al mirar en el espejo lancé un grito y mi corazón quedó aterrado: pues no era a mí a quien veía en él, sino la mueca y la risa burlona de un demonio. En verdad, demasiado bien comprendo el signo y la advertencia del sueño: ¡Mi doctrina está en peligro, la mala hierba quiere llamarse trigo!” (Nietzsche, 1995: 127-128). Ha perdido a sus amigos, y tiene que ir a buscarlos de nuevo. “Sí, también os asustaréis vosotros, amigos míos, a causa de mi sabiduría salvaje; y tal vez huyáis de ella justamente con mis enemigos” (Nietzsche, 1995:129). No obstante, no es seguro que sus discípulos vayan a abandonarle.

El tema básico que resuena en este punto, abierta o veladamente, es la voluntad de poder. Sin embargo, no introduce esta idea de inmediato sino que logra partir de una idea anterior. El hombre transformado, hecho niño, es el creador: el auténtico. Evidentemente, el “creador” no significa el sujeto que realiza trabajos, sino en cambio, el individuo que juega creando, que dicta valores, que posee una voluntad grande, que se marca una meta, que se anima a trazar un proyecto. Para él no existe un mundo ya preparado y lleno de sentido al que ajustarse sin más. No obstante, esta actitud básica creadora del individuo sería limitada, acotada, si hubiera Dios. “Dios es una suposición; pero yo quiero que vuestro suponer no vaya más lejos que vuestra voluntad creadora. ¿Podrías vosotros crear un Dios? - ¡Pues

entonces no me habléis de dioses! Mas el superhombre sí podríais crearlo” (Nietzsche, 1995:131).

En esta segunda parte de *Así habló Zaratustra*, en el capítulo titulado “En las islas Afortunadas”, se traza la imagen del creador y su ateísmo. En los capítulos siguientes Nietzsche se expresa (siguiendo esta óptica) contra los sacerdotes, los misericordiosos, los virtuosos y la chusma. El capítulo “De las tarántulas” retoma esta cuestión. Las tarántulas son el símbolo del espíritu de venganza, de la venganza de aquellos a quienes les ha ido mal en la vida. Estas predicán la igualdad, ligada a la moral. Así el “genio de la venganza” y del rencor se manifiesta como un veneno, por eso tanto Kant como Rosseau, a parecen como “arañas venenosas”. Entonces, no sólo disputa con las corrientes modernas, sino también con el cristianismo, con su concepción de la igualdad de todos los hombres ante Dios. Aquí se ubica en oposición a la tradición de justicia occidental. Cuanto más poderosa sea la vida influyente y creadora, tanto más introducirá la desigualdad de los hombres en su nuevo sistema de valores.

Los discursos de la segunda parte tienen como propósitos romper el corazón que ha venerado al viejo Dios y sus valores mediante la actividad creadora del espíritu. Con ese fin, Zaratustra requiere que el espíritu refleje la vida ascendente en su conocer, en su obra y en su padecer. Pero este auto-crearse, este transformarse en sí mismo implica la eliminación de todo aquello que imposibilita o que es contrario a la vida ascendente. Entonces, en este punto irrumpe el curso de las ideas, que lleva a dar una explicación más puntual de la voluntad de poder, con tres canciones: “La canción de la noche”, “La canción de la danza” y “La canción de los sepulcros”.

“La canción de la noche” marcará un nuevo hito en el camino de Zaratustra. La euforia que lo dominaba en las islas afortunadas ha desaparecido; en su lugar se hace presente la melancolía, la angustia y hasta el rencor. Zaratustra siente soledad de quien está destinado a dar sin recibir: la luz que siempre da siente nostalgia y envidia de la noche. Éste vivencia el abandono de sus pocos discípulos, porque ellos han recibido su sabiduría en su conocimiento, en su acción y hasta en el padecimiento de su sufrimiento, sin transformarse a su vez en donantes de sabiduría. Sus discípulos no le corresponden en su obrar, porque no pueden emular la virtud que hace regalos y se conservan siempre pasivos a la espera de su palabra. Zaratustra, entonces, compara el alma del creador con la de una fuente. Éste canta, “Un hambre brota de mi belleza: daño quisiera causar a quienes ilumino [...] ¡Mi felicidad en regalar ha muerto a fuerza de regalar, mi virtud se ha cansado de sí misma por su sobreabundancia!” (Nietzsche, 1995: 160). Laura Laiseca señala que “en la más oscura de las noches, la dicha de la virtud que hace regalos se convierte en un deseo

insaciado e insaciable de amor: el destino y la `desventura de todos los que regalan´ sienten envidia de los que toman” (Laiseca, 2001: 252). En “La canción de la noche” Zaratustra canta con tristeza y melancolía, añorando la luz.

“La canción de la danza” canta a la vida: “En tus ojos he mirado, ¡oh vida! Y en lo insondable me pareció hundirme” (Nietzsche, 1995:163). En esta canción Zaratustra se encuentra con un grupo de muchachas que danzan. Entonces, él también quiere bailar, aunque se lo impide el “espíritu de la pesadez”; pero se mueve en él un “pequeño dios”, un sátiro, que se agita y corre tras las “mariposas”. Él quiere bailar, pero en un indicio de referencia a sí mismo reflexiona sobre la danza y hablar con una bailarina, que por ello mismo se ve interrumpida en su danza. No obstante, queda transfigurada como imagen sensible de “la vida danzante”. La muchachas a su vez, le dicen a Zaratustra: “Aunque para vosotros los hombres me llame `la profunda´, o la `fiel´, `la eterna´, `la llena de misterio´. Vosotros los hombres, sin embargo, me otorgáis siempre como regalo vuestras propias virtudes - ¡ay, vosotros virtuosos!” (Nietzsche, 1995:163).

Quien quiere bailar no habría de reflexionar sobre la danza. Zaratustra dice que esa escena le recuerda mucho a la vida. Sin embargo, eso no llega a ser la vida misma. “Y el que yo sea bueno con la sabiduría, y a menudo demasiado bueno: ¡esto se debe a que ella me recuerda totalmente a la vida! Tiene los ojos de ella, su risa, e incluso su áurea caña de pescar” (Nietzsche, 1995: 163).

Ahora bien, en “La canción de los sepulcros” recuerda, como señala Fink, las sepulturas de su juventud, de su vida vivida, y experimenta el dolor de la caducidad. Habla o recuerda todo ello como si fueran espíritus que lo han traicionado, a los cuales les hace tristes reproches. Zaratustra en este punto disputa con su sabiduría, la cual le ha impedido disfrutar del baile. “¡canto asesino, instrumento de la maldad, inocentísimo! Ya estaba yo dispuesto para el mejor baile: ¡entonces asesinaste con tus sonos mi éxtasis!” (Nietzsche, 1995:167-168). Él está cansado y sin embargo se recupera y afirma orgulloso que ha resucitado del sepulcro de su vida. Así nos menciona que “sí, algo invulnerable, insepultable hay en mí, algo que hace saltar las rocas: se llama *mi voluntad*. Silenciosa e incambiada avanza a través de los años” (Nietzsche, 1995:168).

El tema fundamental de la segunda parte aparece totalmente en el capítulo titulado “De la superación de sí mismo”. Nietzsche comienza por el hombre, es decir, por el pensador. Safranski, señala que el lema de este capítulo es: “Donde quiera que encontrara seres vivos, encontraré voluntad de poder”. En este punto el filósofo cambia de tono y la

poesía presente anteriormente es borrada por piezas bien concretas, presentando partes de su doctrina filosófica (Safranski, 2001: 299).

La voluntad de poder se ejerce ante todo sobre uno mismo. Safranski, señala en este punto, que a partir de la sucesión de “La canción de la noche”, “La canción del baile” y “La canción de los sepulcros”, se produce un renacimiento desde el sepulcro de la depresión que ahoga la vida (Cfr. Safranski, 2001: 300). El medio más importante para que esto se realice es el recuerdo de la vida creadora que mora en uno mismo, pero que, a su vez, puede escaparse, por lo cual ha de ser aprendida consciente y audazmente. Una vez llegado aquí, Zaratustra se pregunta “¿qué es la voluntad de poder?” a lo cual responde “queréis crear el mundo ante el que podáis arrodillaros: esa es vuestra última esperanza y vuestra última ebriedad” (Nietzsche, 1995: 169).

La superación de sí mismo es la elevación de sí mismo mediante la creación de todo un mundo imaginario de ideas y metáforas, y esto es mucho más que la propia conservación. Por esto, la superación de sí mismo no tiene un sentido ascético. La vida posee una tendencia a ascender, a crear productos de poder, tarea en la cual nunca se detiene. Para Nietzsche la vida no es una corriente que lo abarca a todo, sino, más bien, la lucha constante y el antagonismo de todo lo existente individual contra todo lo demás. En el juego de la vida está la diferencia que pone límite y crea hostilidades entre todos los seres. “Y así como lo más pequeño se entrega a lo más grande, para poder disfrutar de placer y poder sobre lo mínimo: así también lo máximo se entrega, y por amor al poder- expone la vida” (Nietzsche, 1995:171). La voluntad de poder, entonces, es el principio de la vida ascendente. Y ésta es vista, a su vez, en la figura de la vida humana ascendente. En el capítulo titulado “De la redención” Nietzsche ataca no solo la idea del cristianismo y de la metafísica en general, sino, a su vez, la redención del hombre por el superhombre. Aquí, el tema gira en torno a la relación del futuro (que ha de traer al superhombre) con el presente y con el pasado.

Fink, sostiene que “Nietzsche ve la dimensión de la redención en una relación entre poder y tiempo. Una solución que tuviese en cuenta esta dimensión sería sin duda lo contrario de toda redención cristiana y metafísica [...] `Voluntad de poder´ y tiempo deben ser concebidos, evidentemente, de manera más radical. No sólo en lo pasado, en la inmutabilidad de lo sido encuentra su límite la creadora y ascendente voluntad de poder de la vida. Tampoco puede ascender infinitamente, superarse y sobre-elevarse siempre y siempre hacia lo inabarcable durante toda la eternidad” (Fink, 1969:115).

Ya sobre el final de este capítulo Zaratustra está instalado en un saber que es presentido, pero que todavía se resiste a él. En el capítulo “La hora de mayor silencio”, con la que culmina esta segunda parte, él escucha la llamada de su verdad más oscura e íntima. La hora del mayor silencio es aquella en que se le revela la esencia misma del tiempo. Los bosques murmuran y los trenes producen estrépitos, los relojes tocan y silenciosamente se desliza la arena en el reloj. Es, entonces, la más silenciosa de todas las horas porque en ella aparece lo que proporciona espacio a todos los ruidos. En esta hora emerge, como un monstruo, el pensamiento del eterno retorno. Zaratustra “grita de terror” ante él. No quiere decirlo, “Y yo reflexioné durante largo tiempo y temblaba. Pero acabé por decir lo que había dicho al comienzo: No quiero” (Nietzsche, 1995: 214). Así es como por la noche se marcha solo y abandona a sus amigos.

c. El eterno retorno de lo mismo

La tercera parte constituye el núcleo central de la obra. No obstante, eso no es solo en el sentido externo de la composición sino que también la fábula se precipita hacia ella. En esta tercera parte Zaratustra está en camino hacia su caverna de la montaña, en camino hacia su última y suprema soledad, en la que se enfrentará a su pensamiento más profundo, el cual quedó inexpresado al final de la segunda parte: el pensamiento del eterno retorno. Sin embargo, incluso en este punto duda en proponerlo. Si la anterior parte había concluido con la hora del mayor silencio, en la cual se deja apenas vislumbrar dicho pensamiento, en esta sección aparece explícitamente: él vuelve a las montañas cada vez más altas:

“Tú, sin embargo Zaratustra, has querido ver el fondo y el trasfondo de todas las cosas: por ello tienes que subir por encima de ti mismo [...] Así iba diciéndose Zaratustra a sí mismo al ascender, consolando su corazón con duras sentenzuelas: pues tenía el corazón herido como nunca antes” (Nietzsche, 1995: 220-221).

Así vemos como la ascensión a su última y más alta cumbre es, a su vez, el descenso a lo más profundo. Es decir, la última transformación de Zaratustra consiste en pensar el fondo que todo lo envuelve.

En el capítulo “De la visión y del enigma” se embarca y durante la travesía narra a los marineros un sueño que acaba de tener. En este apartado se ofrece unas de las primeras expresiones simbólicas del eterno retorno. Esta ascensión es el camino del hombre, la ascensión al superhombre. Zaratustra consigue subir a pesar del espíritu de la pesadez, que

tira de él hacia abajo. El camino es el camino del creador, la senda de la voluntad creadora. Sin embargo, debe cargar al espíritu de la pesadez, el cual viaja apoyado sobre sus hombros en una senda montañosa cada vez más escarpada. Este espíritu intenta interrumpir dicho ascenso susurrando en su oído “¡Oh Zaratustra, tú piedra de la sabiduría, tú piedra de honda, tú destructor de estrellas! A ti mismo te has arrojado tan alto, - más toda piedra arrojada - ¡tiene que caer!” (Nietzsche, 1995: 224). El espíritu de la pesadez anula todo proyecto y lo hace descender, representa la figura paralizante del nihilismo pasivo, que siente la vida en su carácter abismal como sufrimiento del cual es imposible sustraerse. Laura Laiseca dice, al respecto, que:

“El enano, por su parte representa la pequeñez del hombre de la decadencia, cercano al ‘pulgón’, quien se ha ido degenerando a causa de los valores de la moral en las distintas fases de la historia del nihilismo, hasta llegar al siglo XIX cuando aparece como un enano prisionero de sí mismo y una absoluta falta de fines e ideales” (Laiseca, 2001: 264).

Así Zaratustra, en contra del susurro del enano, reúne valor y enfrenta a su pensamiento más abismal. El espíritu de la pesadez, no puede cargar con el pensamiento del eterno retorno, en cambio es Zaratustra quien lo ha cargado hasta esas alturas. Éste habla al enano así, “¡Alto! ¡Enano!, dije. ¡Yo! ¡O tú! Pero yo soy el más fuerte de los dos: -¡tú no conoces mi pensamiento abismal! ¡Ése – no podría cargarlo!” (Nietzsche, 1995: 225). Zaratustra habla con el enano desde un saber distinto, acerca del tiempo, porque el eterno retorno aparece como dos caminos infinitos que convergen en un punto. El pasado representa una calle hacia atrás que dura una eternidad, el futuro un calle eterna hacia adelante, las cuales convergen en el “instante”.

Fink, afirma que, “De este límite tan fugaz del ahora parten las dos callejas esencialmente diversas hacia el infinito; son, respectivamente, una ‘eternidad’ pasada y una ‘eternidad’ futura” (Fink, 1969:123). Sin embargo el espíritu de la pesadez ha captado este pensamiento de la manera más superficial, reduciéndolo a su vez, a su forma más desesperanzada: “Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo” (Nietzsche, 1995:226). A continuación se le presenta a Zaratustra un recuerdo de la “remota infancia”: el aullido de un perro, un anuncio de medianoche, la hora más lejana del superhombre. Así todo instante se ha vuelto eterno. Nada puede cambiarse. En la hora más oscuro un pastor yace en el suelo con el rostro descompuesto, una serpiente le muerde la garganta por dentro de la boca, ahogándolo. Zaratustra luego de intentar arrancársela, le ordena al pastor que le muerda la cabeza a la serpiente para así poder liberarse. Entonces, ya no pastor, ya no hombre, sino

un transfigurado que ríe; como nunca había reído hombre alguno en la tierra. “Oh hermanos míos, oí una risa que no era risa de hombre, - - y ahora me devora una sed, un anhelo que nunca se aplaca” (Nietzsche, 1995: 228).

En el capítulo “Antes del amanecer”, se zambulle en un bálsamo lírico: “¡Oh, cielo por encima de mí, tú puro! ¡Profundo! ¡Abismo de luz! Contemplándote me estremezco de ansias divinas” (Nietzsche, 1995: 233). Justamente, entonces, lo que encuentra es el abismo de luz, abierto, brillante en su magnitud. Este abismo es, justamente, lo que Zaratustra encuentra antes del amanecer. “¿No eres tú acaso la luz para mí fuego? ¿No tienes tú el alma gemela de mi conocimiento? Juntos aprendimos todo; juntos aprendimos a ascender por encima de nosotros hacia nosotros mismos, y a sonreír sin nubes...” (Nietzsche, 1995: 233-234). La profundidad de dicho aprendizaje, depende de hasta qué punto consigue ascender, adentrarse en el abismo de la luz, en el cielo de la inocencia. “Oh cielo por encima de mí, ¡tú puro! ¡elevado! Esta es para mí tu pureza, ¡que no existe ninguna eterna araña y ninguna eterna telaraña de la razón: - que tú eres para mí una pista de baile para azares divinos, que tú eres para mí una mesa de dioses para dados y jugadores divinos!” (Nietzsche, 1995: 236). El juego del ser, asegura Fink, es visto como lo divino, y el pensador que se zambulle en la amplitud del cielo luminoso, está en la proximidad del todo. La apertura al mundo de Zaratustra, en este momento, no es casual, no es un simple estado de ánimo, sino más bien una disposición anímica esencial. Pero tal vez esta apertura al mundo sea un presupuesto para comprender más originariamente el eterno retorno. O quizás pueda decirse que Nietzsche cuanto más ciego para el mundo, tanto más desconcertado queda por la embestida de lo que existe.

Sin embargo, llegado a este punto, el pensamiento del eterno retorno vuelve a aflorar sin más. En el capítulo titulado “Del espíritu de la pesadez”, Zaratustra sabe que él es el antagonista del espíritu de la pesadez. Este constituye el enemigo nato: “Y, sobre todo, el que yo sea enemigo del espíritu de la pesadez, eso es algo propio de la especie de los pájaros: ¡y, en verdad, enemigo mortal, archienemigo, protoenemigo! ¡Oh, a dónde no voló ya y se extravió ya volando mi enemistad!” (Nietzsche, 1995: 268-269). Él se remonta y asciende hacia arriba como un pájaro. En cambio, el espíritu de la pesadez, representa aquí, la tendencia que encierra, que ata y encadena a todo lo existente. Este mantiene sujeto al hombre. La pesadez se convierte en el símbolo de la vida oprimida que aguanta todo. Zaratustra aquí se opone a todo esto, es decir, al espíritu de la pesadez.

Ahora bien, en el capítulo titulado, “De las viejas y las nuevas tablas” Nietzsche expone la relación del hombre con el mundo. Fink, afirma aquí que:

“La sabiduría de Zaratustra es una `sabiduría salvaje`, un `gran anhelo de alas ruidosas`; y su sabiduría abierta al mundo medita sobre la danza del devenir, en la que el mundo mismo está abandonado y dejado a sí mismo y vuelve a sí. Las nuevas tablas son las tablas del amor a los lejanos, del anhelo creador del superhombre, y son traídas al mundo por el delirio, por el anhelo, por el amor al mundo” (Fink, 1969:138).

Posteriormente, en el capítulo titulado, “El convaleciente” vuelve a aflorar el pensamiento del eterno retorno. En este capítulo, no es Zaratustra el que expone la doctrina del eterno retorno, sino sus animales. Al final, en plena soledad él quiere enfrentar su pensamiento más profundo y exclama:

“¡Sube, pensamiento abismal, de mi profundidad! Yo soy tu gallo y tu crepúsculo matutino, gusano adormilado: ¡arriba! ¡arriba! ¡Mi voz debe desvelarte ya con su canto de gallo! [...] ¿Te mueves, te desperezas, ronroneas? ¡Arriba! ¡Arriba! ¡No roncar- hablarme es lo que debes! ¡Te llama Zaratustra el ateo!” (Nietzsche, 1995: 297-298).

El pensamiento, en aquel momento, vuelve de las profundidades con una visión atemorizante cercana a la náusea. Zaratustra yace durante siete días como muerto en el suelo, debido al efecto paralizante del pensamiento. Cuando finalmente se recobra toma en sus manos una manzana de rosa y encuentra su aroma agradable. Sus animales, entonces, comienzan a hablar con él:

“Oh Zaratustra [...] todas las cosas mismas bailan para quienes piensan como nosotros: vienen y se tienden la mano, y huyen, y vuelven. Todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser. Todo se rompe, todo se recompone; eternamente la misma casa del ser se construye a sí misma. Todo se despide, todo vuelve a saludarse; eternamente permanece fiel a sí el anillo del ser. En cada instante comienza el ser; en torno a todo `aquí` gira la esfera `allá` el centro está en todas partes. Curvo es el sendero de la eternidad” (Nietzsche, 1995: 299-300).

Ante esto Zaratustra no tardará en reprocharles a sus animales haber hecho de su pensamiento abismal una “canción de organillo”: “¡Oh, truhanes y organillos de manubrio!, respondió Zaratustra y de nuevo sonrió, que bien sabéis lo que tuvo que cumplirse durante siete días [...] ¿Vosotros habéis hecho ya de ello una canción de organillo?” (Nietzsche,

1995: 300). El eterno retorno se presenta a los animales de manera diferente que a él: éstos están absorbidos en el cambio, no se oponen a éste. Laura Laiseca, menciona al respecto,

“no es una repetición de un ciclo natural a lo que se refiere Zaratustra sino a aquello que llegó casi a estrangularlo de asco, de náusea, a saber, el eterno retorno del hombre de la decadencia. El adivino, o ‘profeta del gran cansancio’ que lo ‘había profetizado’, es Schopenhauer y su pesimismo, una figura clave en la juventud de Nietzsche [...] De nuevo acude el pensamiento con toda su pesadez en el recuerdo de Zaratustra. En la eternidad del retorno, el pasado tiene que retornar, un pasado que se torna asfixiante...” (Laiseca, 2001:268).

El pasado, desde lo más feliz hasta lo más horroroso, ha de regresar eternamente porque el pasado no se puede cambiar. Sin embargo, esta eterna repetición, como afirma Eugen Fink, no debe contradecir la unidad, sino debe precisamente eternizarla, dar una profundidad infinita.

En los dos últimos capítulos de la tercera parte se entona un cántico dionisiaco. “La otra canción del baile”, alabanza a la vida en su impenetrabilidad, donde la vida aparece representada como bruja y serpiente, viento arremolinado y noche abismal. Ahora Zaratustra canta a la vida y ésta le dice a su vez, “no me amas ni mucho menos tanto como dices; yo lo sé, tú piensas que pronto vas a abandonarme” (Nietzsche, 1995: 312). Zaratustra contesta, entonces, al oído de esa bruja seductora “Sí [...] pero tú sabes también esto” (Nietzsche, 1995: 312). Luego de ese diálogo suena doce veces la campana del tiempo. Zaratustra, en realidad secretamente, quiere abandonar la vida, ésta no le es suficientemente fiel. Laura Laiseca, nos relata al respecto que:

“Zaratustra ama a otra mujer más que a la vida, ama a la eternidad, amor que inspirará la canción final del ‘sí y amén’. La tensión de los pasajes mencionados deja ver como Nietzsche debe mostrar, por un lado, el deseo de liberación del alma dionisiaca que sabiéndose mortal anhela la inmortalidad en la repetición de eterno retorno. Mas, por otro lado, debe evitar la idea de que tal abandono de la vida se produce por cansancio o por la impotencia de no poder afirmar el dolor que la vida implica” (Laiseca, 2001: 285).

El sufrimiento quiere la muerte, pero la repetición de los momentos dorados de la vida implica también la afirmación del dolor por toda la eternidad, solo así el placer puede ser más profundo que el dolor. El alma dionisiaca debe afirmar la vida por placer, aunque esto implique afirmar y aceptar el dolor. Con este pensamiento termina la canción del “sí y amén”.

El alma dionisiaca llega a la cumbre del amor. Ahora puede amar a la eternidad conociendo su mortalidad, pero siendo a su vez inmortal en el eterno presente del eterno retorno.

Muchas lunas y muchos años han pasado sobre el alma de Zaratustra cuando comienza la cuarta parte de la obra. Nuevamente se encuentra en la soledad de su caverna intranquilo por su obra: “A esto aguardo aquí, astuto y burlón, en las altas montañas, ni impaciente ni paciente, sino más bien como quien ha olvidado hasta la paciencia, -porque ya no `padece´. Mi destino me deja tiempo, en efecto: ¿acaso me ha olvidado?..” (Nietzsche, 1995: 323). En la cima de su montaña Zaratustra emplea la miel de su solitaria felicidad como cebo para los humanos, que ascienden hacia él porque no pueden vivir ya sin Dios. Todos ellos buscan a Zaratustra para que los salve. El grito de socorro del hombre superior lo hace salir de su cueva. Al territorio de Zaratustra van llegando uno a uno: el adivino, los reyes que han abandonado el trono, el concienzudo de espíritu, el mago, el papa jubilado, el más feo de los hombres, el mendigo voluntario, el viajero y la sombra. Una vez que todos se encuentran con él, celebran “la Cena” y más tarde la “fiesta del asno”. Sin embargo, no es a aquellos hombres superiores a quienes espera Zaratustra en la montaña, sino a su signo: el león riante y la bandada de palomas; ante lo cual los hombres superiores huyen. Así es como supera su última tentación, partiendo con destino desconocido. “*Así habló Zaratustra*, y abandonó su caverna, ardiente y fuerte como un sol matinal que viene de oscuras montañas” (Nietzsche, 1995: 433).

Capítulo III: Una Mirada estética a través de los pensamientos centrales de ***Así habló Zaratustra***

Como señalamos en el apartado anterior la estética nietzscheana tiene diferentes facetas o etapas que la constituyen. *Así habló Zaratustra* instauro otro periodo en su desarrollo de la mirada estética, ya que a partir de esta obra hay una plena reconciliación con el arte (Cfr. De Santiago Guervós, 2004: 36). Nietzsche vuelve a confiar en el poder transformador del arte, ya que este no juega, para él, un "... papel pasivo de ser una mera interpretación de la realidad, sino que implica una transformación de la vida, un proceso transfigurativo que supone un tránsito desde la perspectiva idealista a una voluntad de crear..." (De Santiago Guervós, 2004: 32).

A través del arte, no solo busca transformar la percepción de la realidad sino que también encuentra otro camino para pensar, tal vez libre de las categorías lógico-discursivas. El arte nos abre la posibilidad de pensar de otra manera, de ahí la intención de Nietzsche de fundar éste en el cuerpo, en los instintos, para llegar a una comprensión del arte sin conceptos (De Santiago Guervós, 2004: 25). *Así habló Zaratustra* es un claro ejemplo de esta otra forma de pensar.

Así la parte afirmativa de su filosofía, indica Fink, es considerada por Nietzsche como poesía. "Es poeta aquel cuya poíesis se orienta (...) al comienzo de una nueva comprensión del universo" (Fink, 1996: 87). El poeta se aproxima al pensador, así surge una nueva forma de pensar. No *teoriza sobre el arte*, ni hace de este un instrumento para conocer. Nietzsche "filosofa a la manera del arte" (Fink, 1996: 88), piensa poéticamente, poniendo, a su vez, de relieve las ideas fundamentales de *Así habló Zaratustra*, ligadas a una mirada eminentemente estética. El arte en Nietzsche, sostiene Sánchez, tiene aquí la función de transfigurar la dureza, la pesadez, el absurdo y el abismo de la existencia en representaciones con las cuales convivir (Cfr. Castilla Cerezo, 2007:31).

Nietzsche presenta, en esta obra, diferentes "clases" de capítulos: algunos, que son mayoritariamente narrativos, en los que la historia avanza; otros, en los que Zaratustra contempla su alma, dialogando a solas; y otros, claramente poéticos. El carácter único de este libro reside en que su pensar y poetizar están más allá del pensar y poetizar mismo, tal vez para lograr expresar algo que hasta ahora no fue expresado. A lo largo de la fábula advertimos cómo no se conceptualiza sobre el arte, sino que filosofa a la manera del arte, enalteciendo sus ideas a través de nociones claramente estéticas (Cfr. Fink, 1996: 88).

Zaratustra, a la edad de treinta años, decide retirarse a la soledad de la montaña, acompañado solamente por sus dos animales heráldicos. Pero, un día comprende que ha llegado el momento de bajar a fin de transmitir a los hombres la sabiduría adquirida.

El primer mensaje que transmite Nietzsche, a través de Zaratustra, en el prólogo de la obra, es la doctrina del superhombre. Para esto, comienza hablando del hombre como "... algo que debe ser superado" Pero, a su vez, "todos los seres han creado hasta ahora algo por encima de ellos mismos: ¿Y queréis ser vosotros el reflujó de esa gran marea, y retroceder al animal más bien que superar al hombre?" (Nietzsche, 1995:34). Zaratustra se refiere así a las fuerzas del hombre como capaces de plasmarse a sí mismas afirmativamente, es decir, a su capacidad de dominio y configuración propia en una línea ascendente. El superhombre, dice Nietzsche, es el que logra darse a sí mismo la ley de acción más allá de la moral tradicional: es un gran jugador que solo respeta las reglas que él mismo se ha impuesto.

Al llegar a la ciudad, luego de bajar de la montaña, Zaratustra encuentra al pueblo reunido en el mercado y habla a todos. Su fracaso es total y el pueblo se burla de él. A partir de entonces, el estilo utilizado para transmitir sus enseñanzas, es de carácter himnico, es decir, el lenguaje en el que habla el espíritu consigo mismo es el lenguaje de los ditirambos¹. Nietzsche elige este lenguaje porque, como sostiene ya en el *Nacimiento de la tragedia*:

"En el ditirambo dionisíaco, el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza" (Nietzsche: 1995, 49).

El coro ditirámico, entonces, estimula las capacidades simbólicas del hombre proporcionándole a Nietzsche la posibilidad de "pensar la diferencia entre el mundo de las formas artísticas y el del lenguaje conceptual-comunicativo y, sobre esta base, le permite imaginar el modelo de una civilización ultrahumana..." (Vattimo, 2002: 168). Al trascender las ataduras del lenguaje conceptual-comunicativo, se abre la posibilidad de pensar desde otro lugar.

A partir de ahora Zaratustra habla y se confiesa a sí mismo, por esto, evita el mercado y busca solamente compañeros. Los diálogos con ellos no son más que discursos

¹Según el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* los vocablos "himno" y "ditirambo" hacen referencia a composiciones líricas que buscan expresar sentimientos comunes o exacerbados (Cfr. Angelo Marchese, 1986: 107-197). El presente trabajo toma este sentido como punto de partida para explicar el estilo nietzscheano.

de Zarathustra consigo mismo, por eso no tiene necesidad de cambiar el tono. Laiseca, explica al respecto que “Zarathustra se va convenciendo de que su doctrina no es para el pueblo sino para unos pocos a quienes regalará su sabiduría” (Laiseca, 2001: 246).

En la primera parte de la obra expresa su pensamiento sobre las tres transformaciones: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, el león, por último, en niño. El tema central es *la muerte de Dios*, la transformación del hombre, por la muerte de Dios, es decir, el proceso por el que se pasa de la autoalienación a la *libertad creadora* que se conoce a sí misma, que ama *la danza, la risa y el juego*. “Os voy a hablar de tres transformaciones del espíritu”: El camello significa todavía la existencia en el modo de ser de la grandeza, el hombre de gran respeto que se inclina ante la omnipotencia de Dios, ante la sublimidad de la ley moral, que se arrastra y se carga voluntariamente con los grandes pesos. El camello, que desprecia la ligereza, marcha cargado hacia el desierto hasta que comienza a aparecer el rebelde león. En la lucha del león contra la moral idealista, el hombre recrea su libertad -que en él dormía-. El león se contrapone al “tú debes” que domina al camello con su soberano “yo quiero”. Pero todavía hay demasiadas luchas y demasiadas defensas en ese “yo quiero”, la nueva voluntad es todavía, ella misma, querida; no posee aún la auténtica soltura del querer creador, de una nueva proyección de valores nuevos, carece de la inocencia y del “olvido”. Esto lo tiene solo el niño que imagina, crea y juega con la vida: es el verdadero creador de los valores.

“... Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí. Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere su voluntad; el retirado del mundo conquista ahora su mundo” (Nietzsche, 1995: 51).

La auténtica libertad como proyección de nuevos valores y de nuevos mundos de valores es aludida con la metáfora del juego. Nietzsche utiliza la:

“... figura del juego, porque para él constituye la forma suprema y más valiosa de la relación del hombre con el mundo, y en él se puede ver el modelo de una actividad humana verdaderamente libre e inocente. De una manera explícita hace del juego un referente ejemplar de la actividad humana creadora y artística...” (De Santiago Guervós, 2004: 551-552).

El niño, en su inocencia, puede crear nuevos valores, y esta creación se realiza en la medida en que el niño juega, y lo hace alegremente. El atributo principal de “la libertad positiva” es el juego, por el cual el niño logra liberarse de la “seriedad” y el “rigor” del león,

convirtiendo la inocencia en su mejor virtud. La última transformación del espíritu "... simboliza a un niño que convierte el juego en el modelo esencial de la actividad creadora y artística humana" (De Santiago Guervós, 2004: 553). A través del juego puede crear valores nuevos que hagan la vida ligera y activa, no sintiéndose responsable de aquello que hace. Heidegger observa que el crear para Nietzsche es "...extraer los trazos capitales con una visión más simple y más fuerte, es lograr sostenerse aún con justeza ante la ley más alta, es su sujeción y por ello el júbilo supremo de arrostrar ese peligro..." (Heidegger, 2000: 117). Esto es precisamente lo que el niño logra al crear nuevos valores, consigue amar la vida en su plenitud².

Nietzsche, de este modo, toma la noción de juego, retomando el sentido original de Heráclito, dándole una posición central (Fink, 1969: 85). En el juego no existe un *por qué*, reina la libertad plena. El niño comienza a jugar cuando tiene ganas y deja de hacerlo cuando lo desea, sin embargo cuando juega sigue sus propias reglas (De Santiago Guervós, 2004:569). Marín en su ensayo *Ser de transformaciones*, sostiene lo siguiente:

"... el juego es lo inútil y el exceso de fuerza; un devenir de la infancia, una divinización de la infancia [...] el juego en Nietzsche nos remite a la tragedia [...] en el juego se comprende el carácter sagrado de la tragedia; su afirmación dionisiaca del devenir" (Castilla Cerezo, 2007: 86).

El concepto del juego, entonces, da liviandad a las cosas, las torna ligeras, despreocupadas: "Os había salido mal una jugada [...] pero vosotros jugadores de dados, ¡qué importa eso! ¡No habéis aprendido a jugar y a hacer burlas como se debe!" (Nietzsche, 1995:390). A través del juego se le puede quitar a la existencia la rigidez. La actividad lúdica "... libera y con su ligereza tiene un poder de seducción para el hombre. Induce a una actividad estética frente a la vida" (De Santiago Guervós, 2004: 571).

Observamos que Nietzsche utiliza el juego como una clara expresión artística para describir la transformación espiritual de la realidad encarnada en la figura del niño. Para Zarathustra, según Deleuze, la risa, el juego y la danza son poderes afirmativos de la transmutación, son poderes que logran transformar la perspectiva de la realidad. Nietzsche desplaza el juego de la "periferia al centro de la vida, como la más alta posibilidad de realización del hombre" (Castilla Cerezo, 2007: 85). En el juego el hombre deja de ser hombre para transformarse en niño, el juego torna alegre la destrucción de los valores. El niño canta y baila ante los problemas, y a través del juego puede crear valores nuevos que

² El concepto de creación será desarrollado con mayor amplitud durante el análisis de la segunda parte del Zarathustra, en el presente trabajo.

hagan la vida ligera. La tercera transformación representa entonces la imagen del niño como modelo de hombre libre y creativo, que actúa sólo por el placer del juego (De Santiago Guervós, 2004: 572).

Al comienzo de la segunda parte, Zaratustra se encuentra en la montaña y en la soledad de su caverna aguardando a que la semilla plantada por él produzca frutos. En este momento, comienza aflorar la voluntad de poder. Nietzsche, sin embargo, no introduce esta idea de inmediato, sino que parte de una idea anterior: el hombre transformado, libre, niño y creador. De Santiago Guervós afirma que en el Zaratustra

“... el arte se convierte ya en un modelo para articular la idea de voluntad de poder [...] A partir de Zaratustra los caracteres atribuidos al arte se convierten en un modelo para describir la voluntad de poder. Es en el arte en el que sobrevive el espíritu de Dionisos y el espíritu libre” (De Santiago Guervós, 2004: 603).

Nietzsche incluye, entonces, la idea de voluntad de poder retomando la figura del hombre libre que crea artísticamente. El arte, entendido como sinónimo de toda actividad creativa del hombre, toma un papel central ya que abre la posibilidad de describir a la voluntad de poder. Nuevamente aquí vemos otra de las múltiples facetas de la estética nietzscheana: el arte como modelo para esbozar la voluntad de poder. Para Nietzsche el arte representa la forma suprema de la voluntad de poder (De Santiago Guervós, 2004: 600), la actividad más originaria de la voluntad, porque alcanza su cumbre en la creación artística.

La voluntad de poder, a su vez, como fuerza creadora conlleva implícita “... la idea de la autosuperación...” (De Santiago Guervós, 2004: 616). La vida creativa tiene una tendencia a crear constantemente, por lo que crece y crece sin detenerse. Fink sostiene que la esencia del crear es siempre superación: no la superación de todos los escalones finitos, de todas las metas finitas de la voluntad (Fink, 1969:107). En el tiempo, el que crea, lo hace por encima de sí mismo, destruyendo lo que él era y buscando lo que todavía no es. La voluntad de poder es, entonces, “... sobre todo voluntad creadora. Si querer es poder, también querer es crear, porque todo potenciamiento o acrecentamiento es expresión de la fuerza...” (De Santiago Guervós, 2004: 617-618). El artista, siempre está en camino, está situado entre el fin y el comienzo, es el que jugando a querer crea nuevos valores. Deleuze, señala al respecto que solo hay creación en la medida en que, lejos de separar la vida de lo que puede, utilizamos el excedente para inventar nuevas formas de vida. Nietzsche ve entonces en “... la fuerza creadora el rasgo principal de todo ser vivo, en cuanto que el arte

como voluntad de poder es lo que hace posible la potenciación de la vida, su estimulación [...] la única y más alta instancia del arte” (De Santiago Guervós, 2004: 621).

El filósofo, interrumpe aquí el curso de las ideas, y da una explicación más puntual de la voluntad de poder, con tres canciones: “La canción de la noche” “La canción de la danza” y “La canción de los sepulcros”.

“La canción de la noche” marcará un nuevo espacio en el camino de Zaratustra que siente la soledad de quien está destinado a dar sin recibir: tiene nostalgia de la luz que siempre da. Zaratustra no puede “hablar” de esta emoción que abraza en su interior. De Santiago Guervós señala que “... Nietzsche sentía la música de una manera tan sublime, hasta el punto de llegar al convencimiento de que posiblemente los sonidos le hubieran permitido decir y transmitir ciertas cosas que las palabras no habrían sido capaces de expresar” (De Santiago Guervós, 2004: 621). A través del canto se puede llegar a expresar lo inexpresable, por eso elige cantar. Canta con nostalgia el alejamiento de sus pocos discípulos, comparando a su vez el alma del creador con la de una fuente. Zaratustra canta “Un hambre brota de mi belleza: daño quisiera causar a quienes ilumino [...] ¡Mi felicidad en regalar ha muerto a fuerza de regalar, mi virtud se ha cansado de sí misma por su sobreabundancia!” (Nietzsche, 1995: 160). En la canción de la noche canta su añoranza a la luz, en ese momento la más honda melancolía se adueña del alma dionisiaca. Aquí se muestra como el alma dionisiaca sufre en su sobreabundancia y su poder, por lo que Zaratustra ya no puede festejar el dar su luz, está cansado de su luz, canta su añoranza.

“La canción de la danza” canta a la vida: “En tus ojos he mirado, ¡oh vida! Y en lo insondable me pareció hundirme. Pero tú me sacaste fuera con un anzuelo de oro; burlescamente te reíste cuando te llamé insondable” (Nietzsche, 1995: 163). Aquí, Zaratustra celebra la levedad y la gracia de la vida. De Santiago Guervós afirma que esta canción es “... un nuevo himno a la vida, un canto contra el espíritu de la pesadez...” (De Santiago Guervós, 2004: 516). En esta canción Zaratustra se encuentra con un grupo de muchachas que danzan; él también quiere bailar, aunque se lo impide el “espíritu de la pesadez”; se mueve en él un “pequeño dios”. Zaratustra quiere bailar, pero en un indicio de referencia a sí mismo reflexiona sobre la danza. En Nietzsche, bailar es transfigurarse, rompiendo con la angustia de vivir, ya que la danza es alegría. Marín en su ensayo *Ser de transformaciones*, sostiene:

“Alegría, embriaguez, éxtasis y metamorfosis son las palabras claves de la filosofía de Nietzsche... la danza es un acto sagrado, posibilita que el hombre traspase lo real [...] La danza surge en la alegría. Alegría no es -en Nietzsche-

olvido de la pena o la existencia, sino aprobación ilimitada de la soberanía de la vida en todas sus formas” (Castilla Cerezo, 2007: 69).

En la danza como suceso sagrado se abre la posibilidad de romper el velo de *Maya* que cubre todo lo real, aceptando con alegría la vida en todas sus formas. De Santiago Guervós comenta que “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” (De Santiago Guervós, 2004: 513). Zaratustra quiere bailar, quiere utilizar el cuerpo para expresar lo que las palabras no pueden; quiere transmutar lo pesado en ligero, transformando todo en alegría. Sin embargo, no logra hacerlo. En *Así habló Zaratustra* se relaciona claramente la danza y la levedad, ya que, entre otras cosas:

“... el baile permite al hombre desprenderse del actuar rutinario que pesa como una losa sobre la capacidad creadora. Tal vez por ello la danza se asemeja en el relato a aquellas imágenes que sugieren la calidad de lo leve, lo inestable y lo sutil, como el vuelo de la mariposa” (Castilla Cerezo, 2007: 21).

Quien quiere bailar no habría de reflexionar sobre la danza; esta es “pulsión de vida que va más allá de nuestro actuar...” (Castilla Cerezo, 2007: 20). Para Nietzsche danzar exalta la vida, le dice sí ya que “... tanto el baile como la danza no son más que otra forma de decir la vida” (De Santiago Guervós, 2004: 515). La vida debe ser vivida, y no solamente pensada. Sin embargo, Zaratustra ha alejado de él a las bailarinas y así es como se queda solo con su sabiduría, hundiéndose nuevamente, por su propio peso, en su profundo “fondo insondable”.

En “La canción de los sepulcros” recuerda, como sostiene Fink, las sepulturas de su juventud, de su vida vivida experimentando el dolor de la caducidad. Zaratustra disputa con su sabiduría que le ha impedido disfrutar del baile: “¡canto asesino, instrumento de la maldad, inocentísimo! Ya estaba yo dispuesto para el mejor baile: ¡entonces asesinaste con tus sonos mi éxtasis!” (Nietzsche, 1995: 167-168). Zaratustra está cansado porque no puede bailar, sin embargo, se recupera y afirma orgulloso que ha resucitado del sepulcro de su vida.

De Santiago Guervós señala, como mencionamos anteriormente, que Nietzsche sentía a la música de manera sublime; para él los sonidos le permitían decir y transmitir ciertas cosas que las palabras no habrían sabido expresar. Zaratustra da a conocer su doctrina a través de la danza y el canto. Así es como Nietzsche pone en relación la danza con el pensamiento y el lenguaje. Por medios ajenos al mundo de la representación como la música y la danza, se puede llegar a trascender el lenguaje ligado a la tradición. Zaratustra

utiliza, el canto y la danza como formas de expresión prescindiendo del lenguaje lógico-conceptual. Al respecto Marín declara que:

“Música, danza y poesía han sido expresadas, de forma sintética y orgánica, en la tragedia griega, donde también se ha expresado el Gran sí de la vida. Según Nietzsche, cantando y bailando el ser humano desaprende el lenguaje y está en camino de romper la gravedad, de echar el vuelo. En los gestos, ritmos y movimientos, el cuerpo padece una transformación mágica [...] El ser humano se ha transformado en una obra de arte” (Castilla Cerezo, 2007: 76).

De esta forma es como Nietzsche concibe la música y la danza, como labores claramente artísticas, ya que a través de ellas se puede ir más allá del decir, rompiendo con el peso de la existencia. Para Cacciari a través del canto se diluyen las significaciones que la palabra heredó, su rigidez tradicional, se da lugar a un ámbito puramente expresivo donde las palabras ya no alcanzan. Marín señala: “Música y danza, inseparables, expresan el carácter trágico de la vida. Al ser la expresión auténtica del cuerpo, la danza devuelve a la música su dimensión corporal, su ámbito originario” (Castilla Cerezo, 2007: 77). Safranski, afirma que, a partir de la sucesión en que se dan las canciones, Nietzsche presenta un renacimiento desde el sepulcro de la depresión que ahoga la vida, por medio del recuerdo de la vida creadora que mora en uno mismo. No obstante, esta vida puede escaparse, por lo cual ha de ser aprehendida audazmente.

El tema fundamental de la segunda parte de *Así habló Zaratustra* aparece totalmente en el capítulo titulado “De la superación de sí mismo”. La voluntad de poder es ante todo voluntad de poder sobre uno mismo. Aquí Zaratustra se pregunta “¿qué es la voluntad de poder?” a lo cual responde:

“Voluntad de volver pensable todo lo que existe: ¡así llamo a vuestra voluntad! ... Esa es toda vuestra voluntad, sapientísimos, una voluntad de poder: y ello aunque habléis del bien y del mal y de las valoraciones. Queréis crear el mundo ante el que podáis arrodillaros: esa es vuestra última esperanza y vuestra última ebriedad” (Nietzsche, 1995: 169).

La superación de sí mismo es la voluntad de ser más, de expandirse de afirmarse; es la elevación de sí mismo mediante la creación de todo un mundo imaginario de ideas y metáforas, sin por eso quedar preso de ellas; esto es mucho más que la propia conservación. En el juego de la vida está la diferencia que pone límite y crea hostilidades entre todos los seres. “Y así como lo más pequeño se entrega a lo más grande, para poder disfrutar de placer y poder sobre lo mínimo: así también lo máximo se entrega, y por amor al

poder- expone la vida” (Nietzsche, 1995: 171). La voluntad de poder, entonces, como fuerza creadora conlleva implícita la idea de la autosuperación, de elevación de sí mismo a través de la creación. De Santiago Guervós asegura que la suprema forma de la voluntad de poder es para Nietzsche el arte (De Santiago Guervós, 2004: 600).

La tercera parte de *Así habló Zaratustra* conforma el núcleo central de la obra: la fábula se “precipita”. La segunda parte concluyó con la hora del mayor silencio, en la cual se deja apenas vislumbrar el pensamiento del eterno retorno, sin embargo en esta sección aparece explícitamente: Zaratustra vuelve a las montañas.

“Tú, sin embargo Zaratustra, has querido ver el fondo y el trasfondo de todas las cosas: por ello tienes que subir por encima de ti mismo [...] Así iba diciéndose Zaratustra a sí mismo al ascender, consolando su corazón con duras sentenzuelas: pues tenía el corazón herido como nunca antes” (Nietzsche, 1995: 220-221).

Aquí se puede ver cómo la más alta de las cumbres representa el descenso a lo más profundo. Es decir, la última transformación de Zaratustra consiste en pensar el fondo que todo lo envuelve. No obstante, como ya comentó Nietzsche en la *Gaya ciencia*, “uno vuelve renacido, con una piel nueva, más quisquilloso, más malicioso, con un gusto más sutil de la alegría” (Nietzsche, 2009: 34).

Como se afirmó anteriormente, una de las primeras expresiones simbólicas del eterno retorno se ofrece en el capítulo “De la visión y del enigma”. Zaratustra consigue subir a la más alta de las cumbres a pesar del “espíritu de la pesadez”, que tira de él hacia abajo. El camino de ascenso es el camino del creador, que lleva a la afirmación de todo lo que “fue” en un “así lo quise”. Sin embargo Zaratustra debe cargar el “espíritu de la pesadez”, que intenta interrumpir dicho ascenso susurrándole en el oído. Pero a pesar del susurro del enano, reúne valor y enfrenta a su pensamiento más abismal: “¡Alto! ¡Enano!, dije. ¡Yo! ¡O tú! Pero yo soy el más fuerte de los dos: -¡tú no conoces mi pensamiento abismal! ¡Ése – no podría cargarlo!” (Nietzsche, 1995: 225). Zaratustra habla con el enano desde un saber distinto, acerca del tiempo: el pasado representa una calle hacia atrás que dura una eternidad, el futuro un calle eterna hacia adelante; Ambas convergen en el “instante”. El hombre que sea capaz de decir *sí* a la vida, aunque solo sea por un instante, habrá dicho *sí* al eterno retorno. En el instante se abre la infinita virtud creadora que libera al hombre de sus ataduras más profundas. “Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo” (Nietzsche, 1995: 226). El “espíritu de la pesadez” ha captado este pensamiento de la manera más superficial.

Zaratustra se zambulle en un bálsamo lírico en el capítulo “Antes del amanecer”, utilizando nuevamente este lenguaje poético³. El lenguaje de la tradición es, para Nietzsche, un sistema de signos fosilizado, por eso “... solo a través de un poder lógico-poético dirigimos nosotros las perspectivas a todas las cosas y así nos mantenemos en la vida [...] solo podemos captar un mundo que nosotros mismos hayamos hecho” (De Santiago Guervós, 2004: 371). Nietzsche adopta un lenguaje poético para poder expresarse. Zaratustra proclama: “¡Oh, cielo por encima de mí, tú puro! ¡Profundo! ¡Abismo de luz! Contemplándote me estremezco de ansias divinas” (Nietzsche, 1995: 233). Entonces, lo que encuentra es el abismo de luz, abierto, brillante en su magnitud. Este abismo es lo que Zaratustra encuentra antes del amanecer.

“¿No eres tú acaso la luz para mi fuego? ¿No tienes tú el alma gemela de mi conocimiento? Juntos aprendimos todo; juntos aprendimos a ascender por encima de nosotros hacia nosotros mismos, y a sonreír sin nubes...”
(Nietzsche, 1995: 233 234).

La profundidad de dicho aprendizaje, depende de hasta qué punto consigue ascender, adentrarse en el abismo de la luz, en el cielo de la inocencia.

“Oh cielo por encima de mí, ¡tú puro! ¡elevado! Esta es para mí tu pureza, ¡que no existe ninguna eterna araña y ninguna eterna telaraña de la razón: - que tú eres para mí una pista de baile para azares divinos, que tú eres para mí una mesa de dioses para dados y jugadores divinos!” (Nietzsche, 1995: 236).

El juego del ser, sostiene Fink, es visto como lo divino, y el pensador que se zambulle en la amplitud del cielo luminoso, está en la proximidad del todo.

En el capítulo titulado “Del espíritu de la pesadez”, Zaratustra se remonta y asciende como un pájaro, intentando quitar peso, tornándose más ligero y alegre. En este momento, “ha transformado la pesadez en ligereza, la embriaguez en éxtasis...” (De Santiago Guervós, 2004: 515). En cambio, el espíritu de la pesadez, representa aquí, la tendencia que encierra, que ata y encadena todo lo existente, que mantiene sujeto al hombre. La pesadez se convierte en el símbolo de la vida oprimida que aguanta todo.

En los dos últimos capítulos de la tercera parte se entona un cántico dionisiaco. Nuevamente aquí el autor intenta romper las barreras del lenguaje ligado a la tradición. “La otra canción del baile” es una alabanza a la vida en su impenetrabilidad. De Santiago

³Sánchez Garay, menciona que Nietzsche experimenta con un lenguaje que hace plausible captar la fugacidad del instante (Cfr. Castilla Cerezo, 2007: 31).

Guervós señala que Zaratustra baila "... en primer lugar, para protegerse frente al espíritu de la pesadez; y en segundo lugar, porque quiere enseñar cómo se vuelve uno `ligero´, en definitiva quiere que el hombre se supere a sí mismo..." (De Santiago Guervós, 2004: 510). En este canto la vida aparece representada como bruja y serpiente, viento arremolinado y noche abismal. Zaratustra canta a la vida y esta le dice a su vez, "no me amas ni mucho menos tanto como dices; yo lo sé, tú piensas que pronto vas a abandonarme" (Nietzsche, 1995: 312). Zaratustra, en realidad secretamente, quiere abandonar la vida, que no le es suficientemente fiel. Laiseca, señala que:

"Zaratustra ama a otra mujer más que a la vida, ama a la eternidad, amor que inspirará la canción final del `sí y amén´. La tensión de los pasajes mencionados deja ver como Nietzsche debe mostrar, por un lado, el deseo de liberación del alma dionisiaca que sabiéndose inmortal en la repetición de eterno retorno. Mas, por otro lado, el deseo evitar la idea de que tal abandono de la vida se produce por cansancio o por la impotencia de no poder afirmar el dolor que la vida implica" (Laiseca, 2001:285).

El sufrimiento que "te causa tu plenitud" quiere la muerte pero la repetición de los momentos dorados de la vida implica la afirmación del dolor por toda la eternidad, solo así el placer puede ser más profundo que el dolor. El alma dionisiaca debe afirmar la vida por placer, aunque esto implique afirmar y aceptar el dolor. Con este pensamiento termina la canción del "sí y amén". De Santiago Guervós sostiene que la vinculación de la danza y el baile con la vida están desde el inicio en Nietzsche, ya que ambos no son más que otra forma de *decir la vida* (De Santiago Guervós, 2004: 515). Así la danza es vida, es un *sí* a la vida, es afirmarla en toda su magnitud. Aquí el *sí* dionisiaco es pura afirmación, ya que ha vencido al nihilismo. El alma dionisiaca llega a la cumbre del amor, afirmando la vida por placer, aunque esto implique afirmar y aceptar también el dolor y la decadencia. La proposición dionisiaca del arte es la expresión de una voluntad que destruye eternamente y obtiene un placer perpetuo en esa destrucción. Como el niño que juega en su inocencia a crear y luego destruye sin siquiera mirar hacia atrás. El juego, como actividad claramente artística, es la manifestación del 'santo decir sí', es la decisión firme de entregarse al momento y con ello querer su voluntad y conquistar su mundo. De Santiago Guervós, asegura al respecto que:

"la forma de decir `sí a la vida´ [...] el `juego de la creación´, está representado por ese niño, que `construye castillos de arena junto al mar´, pero que de momento se cansa de jugar, lo mismo que tira el juguete que tiene entre sus

manos para volverlo a recoger y volver a jugar...” (De Santiago Guervós, 2004: 566).

El juego de la creación precisa un santo decir sí. Este juego es jugado por el niño con toda su “inocencia y olvido”, y por aquel que puede decir “sí a la vida”: esa es la enseñanza de Zaratustra. Para querer se precisa inocencia, ausencia de culpa. El hombre se entrega así al pleno juego, sin preocupaciones. Marín menciona en su texto *Ser de transformaciones* que “... a través del juego el hombre se desborda, se excede por completo, deja de ser hombre y retorna al niño. El juego retrotrae al hombre hacia la inocencia; a la infancia” (Castilla Cerezo, 2007: 86). El artista, entonces, es aquel niño que descubre el santo decir sí de la creación. Ahora Zaratustra puede amar la eternidad conociendo su mortalidad, pero siendo a su vez inmortal en el eterno presente del eterno retorno.

Nuevamente se encuentra en su caverna cuando se inicia la cuarta parte. Atraídos por el canto de su felicidad, acuden a Zaratustra los “hombres superiores”. Una vez que todos se reúnen con él, celebran “la Cena” y más tarde la “fiesta del asno”. Sin embargo, no es a aquellos hombres superiores a quien espera Zaratustra en la montaña, sino a su signo: el león riente y la bandada de palomas; ante lo cual los hombres superiores huyen. Así es como Zaratustra supera su última tentación, partiendo con destino desconocido. “*Así habló Zaratustra*, y abandonó su caverna, ardiente y fuerte como un sol matinal que viene de oscuras montañas” (Nietzsche, 1995: 433).

Conclusión:

De Santiago Guervós sostiene que si nos preguntamos qué es el arte para Nietzsche, la respuesta se "... convierte en un caleidoscopio que rompe y fractura la propia esencia del arte en múltiple facetas" (De Santiago Guervós, 2004: 23). Sin embargo teniendo en cuenta el recorrido del presente trabajo podemos decir que no hay una única respuesta a esa pregunta. Algunas veces el arte es para Nietzsche el juego, el baile, otras la risa, la retórica, la música (De Santiago Guervós, 2004: 23). Podemos afirmar que existen diferentes perspectivas o puntos de vistas sobre lo que es el arte. Nietzsche experimenta la fuerza del arte en todo su esplendor. Así él utiliza el arte como medio de expresión.

Al hablar de la estética⁴ nietzscheana debemos pensar en una multiplicidad de perspectivas o puntos de vista. Por ejemplo, en el *Nacimiento de la tragedia* hemos podido percibir que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, que en la esfera del mundo griego ambas figuras dieron lugar al nacimiento de la tragedia ática. En este punto la tragedia es revelada por Nietzsche como una manifestación estética de la vida misma. Para éste solo "como fenómeno estético la existencia no deja jamás de ser soportable, y el arte nos proporciona la vista y la mano" (Nietzsche, 2009: 146).

En *Humano demasiado humano* Nietzsche realiza un cambio de perspectiva con respecto a la obra anteriormente mencionada. Él somete a juicio al arte y su pasión por él, dando lugar a una reflexión más analítica. A partir de esta obra comienza un período nuevo en su estética, ya desvinculado de sus dos fuentes principales de la juventud: Schopenhauer y Wagner. Vattimo señala, sin embargo, que en el arte se ha mantenido vivo un residuo de ese elemento dionisiaco de cuyo renacimiento depende el resurgir de la tragedia. A partir de esto se presenta en la *Gaya ciencia*, un saber ligero, una ciencia alegre que ha superado la bruma de las ficciones. De este modo, el espíritu libre ha conseguido danzar ágil y alegremente, dictando para sí mismo sus propias leyes.

En *Así habló Zaratustra*, se realiza, nuevamente, un cambio con respecto a las obras anteriores. Como hemos visto en esta obra ya no se teoriza sobre el arte sino que se filosofa a la manera del arte, se piensa poéticamente. Nietzsche ya no necesita de una superación mediante exposiciones teóricas, ni tampoco utiliza al arte como instrumento para conocer. Aquí el poeta está próximo al pensador. Nietzsche intenta, a su modo, superar el lenguaje propio de la tradición, lógico-conceptual, para poder expresar, quizá algo que hasta el momento no fue expresado. En *Así habló Zaratustra*, entonces, éste concibe, plantea y

⁴ Entendiendo a la estética, como vimos con anterioridad, como una reflexión filosófica sobre el arte.

hasta formula sus pensamientos centrales (el eterno retorno, el superhombre y la voluntad de poder). unidos a expresiones artísticas. Por un lado, utiliza formas de expresión ligadas al arte como el ditirambo, el himno y la poesía; y por el otro, hace uso de formas artísticas como son el juego, la danza, el canto, la risa, la ligereza y la creación, para poder transformar su realidad, para poder expresar lo inexpresado o bien para exaltar la magnitud de sus sentimientos.

Por último, podemos decir que existe una clara relación entre el arte y los pensamientos centrales de la obra *Así habló Zaratustra*. El carácter único de este libro reside en que su pensar y poetizar están más allá del pensar y poetizar mismos.

Fuentes primaria:

NIETZSCHE, Friedrich, (1995). *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires, Alianza.

(1995). *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Alianza.

(1996). *Humano demasiado humano*, Madrid, Akal.

(2009). *La gaya ciencia*, Madrid, Akal.

Fuente secundaria:

NIETZSCHE, Friedrich, (1996). *Aurora*, Madrid, Edaf.

(2005). *Ecce homo*, Madrid, Alianza.

Referencias bibliográficas:

CACCIARI, Massimo, (1994). *Desde Nietzsche, tiempo, arte, política*, Buenos Aires, Biblos.

(2000). *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós.

CASTILLA CEREZO, Antonio, (2007). *Nietzsche o el espíritu de ligereza*, Madrid, Plaza y Valdés.

DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis, (2004). *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Trotta.

DELEUZE, Gilles, (1994). *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama.

FINK, Eugen, (1969). *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza.

HEIDEGGER, Martin, (2000). *Nietzsche I*, Barcelona, Destino.

LAISECA, Laura, (2001). *El nihilismo europeo. El nihilismo de la moral y la tragedia anticristiana en Nietzsche*, Buenos Aires, Biblos.

MARESCA, Silvio J., (1997). *Friedrich Nietzsche: verdad y tragedia*, Buenos Aires, Alianza.

MARCHESE, Angelo, (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.

QUESADA, Julio, (1988). *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Barcelona, Anthropos.

REBOUL, O., (1993). *Nietzsche crítico de Kant*, Barcelona, Anthropos.

SAFRANSKI, Rüdiger, (2001). *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona, Tusquets.

SANCHEZ Meca, Diego, (2005). *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecons.

(1989). *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Barcelona, Anthropos.

VATTIMO, Gianni, (2002). *Diálogos con Nietzsche*, Buenos Aires, Paidós.

VOLPI, Franco, (2005). *El nihilismo*, Buenos Aires, Biblos.