

LA RISA DEL FILÓSOFO ES SI ACASO UN BAILE

Victoria Mateos de Manuel  
Universidad Complutense de Madrid, CCHS-CSIC  
[victoriamateos@hotmail.com](mailto:victoriamateos@hotmail.com)

**Resumen:** Este artículo explora la oposición y conexiones entre la noción de espíritu trágico de *El Nacimiento de la Tragedia* y *Así habló Zaratustra*. El hilo conductor del escrito es el uso literario y vital que hace Nietzsche de la danza, la cual aparece como límite del pensamiento. La tesis que expongo es que la danza aparece como imagen de la resignificación crítica, irónica y jovial del último Nietzsche hacia su primera noción de espíritu trágico de 1872, influida fuertemente por la melancolía y el romanticismo.

**Palabras clave:** Nietzsche, Zaratustra, baile, espíritu trágico.

**Abstract:** This article explores the opposition and connexions between the concept of tragic spirit in the books *The birth of tragedy from the spirit of music* and *Thus spoke Zarathustra*. The leading thread is Nietzsche's narrative and vital use of dance, which appears as a limit to thought. The these that I propose is that dance appears as an image of the critical, ironical, and jovial resignification that the old Nietzsche makes to his first notion of the tragic spirit from 1872, which was strongly marked by a melancholic inclination and Romanticism.

**Keywords:** Nietzsche, Zarathustra, dance, tragic spirit.

## Introducción

Érase una vez un filósofo que bailó desnudo, frenético, desatado. A través del testimonio de una casera deseosa de estar bien informada o de una simple habladuría que pareciese creada para el morbo de nuestro gremio, se nos presenta esta imagen legendaria localizada en Turín. Algunos años más tarde, entre 1889 y 1890, cuentan esta vez unos médicos, a los cuales pretenderemos otorgar una mayor fiabilidad que a una casera *voyeur*, que ese mismo filósofo persistió en su ansia de danza en un psiquiátrico en Jena. Un día en el asilo mental alguien comenzó a tocar la cítara; el filósofo se levantó entonces como si la música lo reclamase y bailó arrebatado hasta que un encargado logró calmarle<sup>1</sup>. Diez años más tarde, cerrando el siglo XIX, moría Friedrich Nietzsche.

Habrán quienes vean en esta puesta en escena una *grotesquería* vital, un desacato a la imagen seria de la filosofía, a su estética aspiracional burguesa: formal, razonable, educada, intachable. Otras, más allá de la anécdota, miramos en estos actos el síntoma vital de una textura de pensamiento que arranca la máscara a la solemnidad filosófica. Nietzsche bailando loco, desnudo y

---

<sup>1</sup> Ambas anécdotas aparecen recogidas en King, Kenneth (2005), «The Dancing Philosopher», *Topoi*, vol. 24, pp. 103-111.

apasionado es a la filosofía lo que el portazo de la señorita Julia fue al teatro burgués: la bofetada de una trastienda reclamando un mínimo de honestidad. Ante un mundo decadente, el del fin del siglo XIX pero también nuestro actual siglo XXI, tanto el cuerpo de Nietzsche como sus propias oscilaciones de pensamiento son una bisagra de dos movimientos opuestos, de una postura vital sobre la que habría de tomarse una decisión: la inclinación por la pesadumbre romántica o por el sensualismo vitalista, la creación desde el hambre o desde la abundancia, la puesta en escena desde la falta o desde el derroche, confiarnos a Wagner o a Zaratustra. En definitiva, inclinarse en pleno derrumbe por la actitud del héroe épico o por la del bufón.

A esta dicotomía estética en el pensamiento de Nietzsche y a una breve reseña de sus posteriores devaneos filosóficos en el siglo XX es al tema al que dedicaré estas páginas. Les invito pues a pasear de la mano del primer Nietzsche romántico y trágico para pasar luego a bailar de la mano del segundo, el burlón y zaratustriano. Se trata de un mismo gesto pero que generará dos movimientos distintos: caminar o bailar. Aprender a llorar para reír luego.

### **La revitalización del concepto de naturaleza**

La primera parte de *Fausto* de Goethe veía la luz en 1808. El movimiento del *Sturm und Drang* no solo suponía la antesala del arrebatado romántico, sino también la verbalización literaria de los desmanes ilustrados. Con el pensamiento moderno, la revolución científica del siglo XVII y la Ilustración, la dicotomía naturaleza-cultura se instituyó como verdad y la categoría de razón como lugar común donde saber, dominio y espacio de realización del ser humano confluían. La Ilustración trató de plegar la totalidad del conocimiento en el proyecto enciclopédico y nociones como «cultura» o «razón» se erigieron como estandartes epistémicos de una revolución política en la que los males del ser humano tendrían fin con la medicina del saber: la soledad y sufrimiento de siglos de Prometeo llegaban aparentemente a su fin. Mecanicismo y materialismo fueron epistemologías predominantes y el científico o, en su aspecto más genérico, el hombre de razón y la razón misma, se configuraron como sujetos contruidos desde la «auto-invisibilidad», como un espejo de la realidad donde «su subjetividad es su objetividad»<sup>2</sup>. La naturaleza, opaca, material, informe, caótica y, por supuesto, prediscursiva, había de esperar a que el relato del científico la hiciese inteligible.

---

<sup>2</sup> Haraway, Donna (2004), «Modest\_witness@second\_millennium», en Donna Haraway, *The Haraway Reader*, New York, Routledge, p. 224.

Fausto puede entenderse como una manifestación literaria del fracaso del proyecto ilustrado. La afirmación osada de que en principio fue la acción y no el verbo supone una declaración de intenciones que recorrerá el siglo XIX con el inicial romanticismo y la clausura del vitalismo<sup>3</sup>. La tragedia de Fausto puede interpretarse como la toma de conciencia del terror primigenio del filósofo: que en un principio fue el hecho y no la palabra, que el verbo es si acaso un extremo rezagado de la vida. El filósofo, entonces, si acaso diagnostica, desnuda, parafrasea la vida, pero ni la posee ni la resuelve. La razón, la palabra, el pensamiento rodean la vida sin llegar por ello a tocarla. Ante la frustración del renovado Prometeo ilustrado, el siglo XIX va a abrirse camino proponiendo convertir al sujeto moderno en un Quijote romántico, alemán, solemne y atormentado. Este, ante el fracaso de la palabra, tratará de despedirse de lo esperpéntico de tal desengaño para quedarse con la solemnidad del héroe épico que, incluso en la derrota, muestra su pérdida con entereza y una estética de miradas «casparianas» a un horizonte azotado de nubes.

Con el siglo XIX se agota en cierto modo el polo de la razón, mas el Romanticismo recupera el polo antagónico del binomio: la naturaleza. En oposición al siglo anterior, el siglo XIX relativizó la omnipotencia de conceptos como cultura y razón y se vio obligado, a falta de mejores candidatos, a encargarse de una naturaleza que había quedado violada, silenciada y desechada dentro del heredado esquema binario naturaleza-cultura. Sin embargo, si bien la naturaleza se convertía en el espacio de una fuerza vital y primitiva a recuperar y no, por el contrario, de un salvajismo a excluir y eliminar, la lógica naturaleza-cultura siguió funcionando con todos los roles dicotómicos a ella asociados, aunque ahora sería el polo de la naturaleza el que saldría victorioso o, si acaso, el interés se situará en la tensión irresoluble entre ambos extremos, como se observará en el vitalismo científico de finales de siglo.

A través del inicial romanticismo del siglo XIX y el posterior vitalismo se realizó una recuperación positiva del concepto de naturaleza, tendencia que proseguirá con intensidad en el siglo XX hasta el período de entreguerras. Acontecimientos estético-políticos como el disentimiento social y la vuelta a la naturaleza de Henry David Thoreau, los ensayos de Emerson o la fusión de lo orgánico y lo etéreo en Walt Whitman marcarán tendencias propias del siglo: la predominancia del individuo sobre el humano como genérico, la experiencia de lo universal a través de la intimidad del individuo y la identificación con la vida orgánica<sup>4</sup>.

Del mutismo y vejaciones ilustradas, la naturaleza es recuperada en el siglo XIX como lugar de vida, de creación, de individualidad y realización del ser humano. La naturaleza deja de ser estorbo o lugar inerte de repetición mecánica de objetos a dominar a través del conocimiento, y se convierte en un lugar de exaltación de la vida y libertad del individuo. Eso sí, bien haríamos en

<sup>3</sup> «Aquí dice: “En el principio fue la Palabra”. Ya empiezo a atascarme, ¿quién me ayudará a seguir? No puedo darle tanto valor a la Palabra. Tengo que traducirlo de otra manera. Si el Espíritu me iluminara... Aquí dice: “En el principio fue el Pensamiento”. Piensa bien en esta línea, la primera; que tu pluma no se apresure. ¿Es el pensamiento el que todo lo crea y por el que todo se obra? Tal vez ponga “En el principio fue la Fuerza”. Pero ya, al escribirlo, algo me dice que no he de dejarlo así. Me ayuda el Espíritu, veo cuál es su consejo y escribo confiado: “En el principio fue la Acción”». Goethe, Johann Wolfgang (1808), *Fausto*, en <http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-13-Goethe.Fausto.pdf> (15/12/2014).

<sup>4</sup> Para profundizar en la relación entre romanticismo, vitalismo y naturaleza véase Arz, Maike (1996), *Literatur und Lebenskraft: vitalische Naturforschung und bürgerliche Literatur um 1800*, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung; Jones, Donna V. (2010), *The racial discourses of life philosophy: négritude, vitalism, and modernity*, New York, Columbia University Press.

puntualizar que tal recuperación de la naturaleza se llevó a cabo desde una cierta impostura narcisista y tramposa. Tomemos nuevamente la imagen del caminante mirando al acantilado de Caspar David Friedrich. Podría decirse que el romanticismo no fue tanto mirar las nubes en sí, sino verse a uno mismo siendo el caminante que observa desde las montañas. La vuelta romántica a la naturaleza no se trató tanto de un volcarse hacia la contemplación, como de un regusto de la conciencia mirándose a sí misma en la naturaleza. No es que el acantilado sea solo bello en sí, sino que el acantilado nos queda bien cuando nosotros lo contemplamos. Son los primeros efectos hollywoodienses, preámbulos de la posmodernidad, turismo pictórico mucho antes del turismo del *selfie*. Es la creación de escenarios a medida del hombre: la naturaleza se muestra para nuestro deleite estético al igual que la ciudad y sus habitantes se acabarán desplegando de la misma manera como paisaje ante los ojos del *flâneur*.

### Tomarse demasiado en serio o de la solemnidad romántica

Fausto sufre, mas en múltiples parajes sublimes. Schopenhauer continuará la filosofía del Sileno con la afirmación de la vida como existencia fallida y tortura. Proseguirá el drama musical de Wagner y finalmente tendrá lugar el primer Nietzsche, que bajo las influencias fundamentales de Schopenhauer y Wagner publicará en 1872 *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*.

La tesis nietzscheana en la que se apoya la dialéctica Apolo-Dionisos es que, «a la base del deseo de belleza de los griegos», de la plasticidad, la imagen, lo figurativo y el sueño –lo apolíneo-, están por contra «la carencia, la privación, la melancolía, el dolor»<sup>5</sup> - lo dionisiaco-, los cuales son eco, presentimiento, «fuerzas apenas sentidas»<sup>6</sup> de un sustrato metafísico de horror y escasez. La consecuencia de esta tesis es que pesimismo e impulso revolucionario surgen como comportamientos estéticos, que no morales, de la manera «genuinamente metafísica»<sup>7</sup> de estar en el mundo. Este sustrato metafísico de horror y escasez, el cual desemboca en el consuelo artístico de la belleza y de la tragedia como máxima estética de vida, fue aderezado por el Nietzsche de 1872 con una esperanza ciega en el romanticismo y un impulso nacionalista del renacimiento del espíritu trágico de los griegos en el «ser alemán».

La revitalización del concepto de naturaleza propia del siglo XIX también aparece en Nietzsche de diversas maneras. A nivel estructural esta se da en su filosofía, principalmente en la dialéctica Apolo-Dionisos. Tanto lo apolíneo como lo dionisiaco se presentan en Nietzsche como «estados estéticos de la naturaleza»<sup>8</sup>, los cuales pertenecen al hombre solo en cuanto que el artista es «imitador»<sup>9</sup> de la misma. Lo apolíneo y lo dionisiaco son por tanto estados asubjetivos, independientes del individuo y originarios, de los que el individuo puede a pesar de ello formar parte en cuanto que estos estados son «impulsos artísticos» o «un rasgo sentimental»<sup>10</sup> de una

<sup>5</sup> Nietzsche, Friedrich (2007), *El nacimiento de la tragedia. O helenismo y pesimismo*, Edición de Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 87.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 109.

naturaleza de la que el individuo también es miembro y puede acceder a través de la mediación del arte. Lo apolíneo y lo dionisiaco no son entonces expresiones propiamente humanas, sino más bien expresiones primitivas que pueden darse en lo humano. En lo apolíneo se da una imagen, una formalización de una fuerza primitiva, de un eco sin nombre o un ímpetu de lo terrible, es decir, de lo dionisiaco. Esta dialéctica Apolo-Dionisos configura la tragedia como expresión estética del espíritu trágico y la tensión entre ese acecho informe y su materialización en imágenes se experimenta potencialmente en cada individualidad aunque no le pertenezca. En continuación con el movimiento simbolista, lo subjetivo se convierte en Nietzsche en la posibilidad de un crescendo extático que no cae en el exceso de sí sino que, por el contrario, lleva al olvido de sí y hace de la experiencia individual una extensión metafísica, una expansión de ese eco de fuerzas primigenio que el sujeto experimenta en la disolución del *principium individuationis* que postulaba Schopenhauer y en la embriaguez de la «armonía universal»<sup>11</sup>.

El lenguaje de la palabra ya en Nietzsche está perdiendo legitimidad. La palabra es mera tinta sobre un papel cada vez más mojado, un intento de exterioridad para la expresión de ese vacío inicial que no alcanza a revivir ese impulso primigenio y que, si acaso, «roza superficialmente» el «fondo oculto» de la existencia<sup>12</sup>. Ante esta voluntad errática de la palabra, se nos presenta el espíritu trágico de la música, que nos regala un consuelo, «un poderoso sentimiento de unidad que conduce al mismo corazón de la naturaleza»<sup>13</sup>. En la dialéctica Apolo-Dionisos hay un retorno a la naturaleza, la cual, antes que una imagen bucólica o «pintura sonora»<sup>14</sup>, es una melodía, un ruido de fondo primigenio al que retornar, un espacio mítico del que nos llega un rumor a la par que un tiempo centelleante, ese eco primigenio que acecha sin llegar nunca a actualizarse, que se intuye pero no se puede atrapar. A través del espíritu trágico se produciría el retorno a una naturaleza originaria, prediscursiva, donde el hombre «ha olvidado cómo andar y hablar»<sup>15</sup>, los dos signos de la cultura. El espíritu trágico aparece como herramienta anacrónica, como llave a un tiempo primitivo y acechante, a un espacio previo a la degeneración, genuino, presubjetivo y que, sin embargo, a través de la experiencia subjetiva del arte, desplomándose los límites de la individuación, puede experimentarse.

### Zaratustra: bastardía del espíritu trágico

A pesar del trasfondo de solemnidad romántica y del sustrato de dolor tras el que se presenta por primera vez la dialéctica Apolo-Dionisos en *El Nacimiento de la Tragedia*, la maquinaria del traspies bufonesco, hijo bastardo de la impostura doliente del romántico, ya está puesta en marcha. Ese primer olvido del andar y el hablar será el que dará lugar a la posibilidad de bailar y cantar del

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 135.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>14</sup> Con la expresión «pintura sonora» Nietzsche hace referencia a la antítesis de la música auténtica o trágica, es decir, aquella que no es un eco primigenio, sino que ha convertido la melodía en una imitación burda de las cosas o «falsificación imitativa de fenómenos, por ejemplo, una batalla o una tempestad en el mar». Véase *ibid.*, p. 199-202.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 107.

espíritu zaratustriano. Cayó la máscara de la solemnidad y aquel filósofo de la pesadumbre romántica acabaría reescribiéndose en gozos insensatos.

En 1886, Nietzsche presenta *Ensayo de autocrítica*, prólogo añadido a *El Nacimiento de la Tragedia* en el que el filósofo entona el *mea culpa* y apostata de lo que ahora considera ciertos arrebatos y excesos estético-políticos en su primer desarrollo del concepto de espíritu trágico y del mundo griego de 1872. En esta autocorrección Nietzsche encuadra *El nacimiento de la tragedia* como una obra romántica en exceso, «repleta de valor y melancolía juveniles», de «excesiva extensión» y desbordante «Sturm und Drang»<sup>16</sup>. El Nietzsche de *Ensayo de Autocrítica* se echa ahora las manos a la cabeza y confiesa sin pudor los peligros en que esa pretenciosa filosofía del espíritu trágico había de caer: el chauvinismo nacionalista y el acecho de un cristianismo conservador cuya máxima metamorfosis simbólica sería la permutación de Wagner desde la ópera *Tristán e Isolda*, apogeo y renacimiento de la tragedia, a *Parsifal*, símbolo de la redención wagneriana al cristianismo. Y resultará que Nietzsche acabará ya ni siquiera queriendo ser Tristán, sino deseando travestirse en la literaria Carmen de Merimée y posterior musical de Bizet<sup>17</sup>. A pesar de que la dialéctica Apolo-Dionisos sí soporta el paso del tiempo en Nietzsche, *Ensayo de Autocrítica* corrige cierta impostura político-estética que en *El nacimiento de la tragedia*, por el contrario, era privilegiada. Como señala Germán Cano<sup>18</sup>, la anterior heroicidad de un espíritu trágico que exaltaba el lamento, la gravedad y la hondura serán releídos ahora con la figura bufonesca de Zaratustra en clave crítica del demonio de «lo serio, grave, profundo, solemne: era el espíritu de la pesadez»<sup>19</sup>.

En la experimentación del espíritu trágico o ese pesimismo originario como sustratos estético-metafísicos han de darse otros bálsamos estéticos más allá de la exacerbación de una melancolía romántica hasta la náusea, la cual para Nietzsche representarán como máximos exponentes la deriva musical wagneriana y el chauvinismo del ser alemán. Ese alivio inmanente, frente al cual el romanticismo acabaría desembocando en una impostura cristiana, culpable, cautelosa y fallida, lo encuentra Nietzsche en la risa, la ironía, el baile y la figura del filósofo-bailarín Zaratustra. Sus dos primeras partes ya habían sido publicadas en 1883 con escasísima repercusión y en 1886, coincidiendo con *Ensayo de Autocrítica*, Nietzsche las encuadernará en un solo volumen con la añadidura de un tercer libro. Con ello se va a producir un tránsito temático que, sin abandonar el espíritu de la música, desplaza el peso expositivo desde la música hacia la danza. Esta, que ya fue introducida de puntillas en algunos pasajes del inicial *El nacimiento de la tragedia*, aparece ahora como mutación de un espíritu trágico melancólico en un espíritu trágico jovial y sonriente. La pose melancólica del romántico es sustituida por la del grotesco Zaratustra, que se nos presenta cual *pharmakon* estético del genuino espíritu trágico:

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>17</sup> Véase Nietzsche, Friedrich (2003), *Escritos sobre Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 67-68 y aforismo 92 de *La Gaya Ciencia*.

<sup>18</sup> «[...] no es extraño que Nietzsche se sienta poco a poco fascinado por la mirada cómica frente a la trágica o la simplemente nihilista. Habrá quienes preferirán ver en la obra al heroico «matador de dragones» de camino a lo sublime, lo monumental, [...]; otros se toparán con un camino secreto a la comicidad, con el *clown* bailarín y casi dadaísta que aparece en el ensayo de autocrítica, [...]», en Nietzsche, F. (2007), *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., pp. 47-52.

<sup>19</sup> Nietzsche, Friedrich (1981), *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, (trad. Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza, pp. 70-71.

«¡Alzad vuestros corazones, hermanos míos, arriba, más arriba! ¡Pero tampoco olvidéis vuestras piernas! ¡Alzad también vuestras piernas, avezados bailarines, y, más aún, ¡sosteneos también con la cabeza!

Esta corona de reidor, esta corona de rosas, yo mismo me la he colocado en la cabeza; yo mismo he santificado mi risa. Hoy no he encontrado a nadie lo suficientemente fuerte para ello.

Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que, presto al vuelo, listo y dispuesto, hace guiños a todos los pájaros, el divinamente ligero.

Zaratustra el que dice la verdad, Zaratustra el que ríe verdad, ni el impaciente ni el intolerante; alguien que ama los saltos y las evasivas; ¡yo mismo me he ceñido esta corona!

Esta corona de reidor, esta corona de rosas. ¡A vosotros, hermanos míos, os lanzo esta corona! He santificado la risa. Vosotros, hombres superiores... ¡aprendedme a reír!»<sup>20</sup>.

Así finaliza *Ensayo de Autocrítica*, con una cita de la cuarta parte del Zaratustra, aquella que tras la escasa repercusión de las tres primeras quedó relegada a la edición privada de 40 ejemplares en 1886 y que no vería la luz pública hasta 1890. La figura de Zaratustra encarna la recuperación de un genuino espíritu trágico que la seriedad romántica de *El nacimiento de la tragedia* habría solapado. A Nietzsche por fin le sale la risa impertinente y honesta de aquel que sabe que el conocimiento no fue más que un instante fallido en un universo de estrellas titilantes<sup>21</sup> y reconduce el carácter genuino del espíritu trágico desde la impostura autocomplaciente del sufridor romántico, acusada de un cierto efecto teatral intolerable, a la socarronería de aquel que, como Epicuro, justamente porque sufre, es optimista y, en vez de plañir, se preocupa de disfrutar, ironizar y alivianar la existencia<sup>22</sup>. *Ensayo de Autocrítica* es una revisión crítica de *El Nacimiento de la Tragedia*, pero es al mismo tiempo una glosa, un comentario de texto a la obra que considera broche crítico de los excesos de su primera visión del espíritu trágico.

### La carcajada del filósofo es saberse bailarín

El baile vendría a ser la risa del espíritu trágico de la música, la carcajada del filósofo cuyos delirios de genialidad ceden e invierten los valores del «espíritu de la pesadez» en piernas ligeras, cuerpos invertidos y levedad. Zaratustra nos vendría a decir que no se podría pretender escuchar la música y hacerse el sordo al mismo tiempo. Entre Wagner y Zaratustra media pues una pista de baile. La danza aparece como el compromiso sarcástico y honesto con la música, ergo con el espíritu trágico, con esa fuerza inenarrable, con ese eco primitivo a cuyos vestigios nos aferramos con insistente fracaso a través del velo de Maya o la apariencia apolínea. La relación entre naturaleza,

<sup>20</sup> Nietzsche, F. (2007), *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 96.

<sup>21</sup> Citación apócrifa del siguiente fragmento nietzscheano: «En algún apartado rincón del universo, desperdigado de innumerables y centelleantes sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales astutos inventaron el conocer. Fue el minuto más soberbio y más falaz de la Historia Universal, pero, a fin de cuentas, sólo un minuto». En Nietzsche, Friedrich (1873), «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral», en <http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf> (15.12.2014).

<sup>22</sup> El trasfondo de filosofía epicúrea en Nietzsche en relación con el apartado 45 de *La Ciencia Jovial* es señalado por Germán Cano en sus comentarios en una edición española de *El nacimiento de la tragedia*: «¡Acaso fue Epicuro optimista precisamente por ser un hombre que sufría?» (Nietzsche, F. (2007), *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 89).

espíritu trágico y danza que *El Nacimiento de la Tragedia* va a introducir y *Ensayo de Autocrítica* a preconizar, encuentra en el personaje de Zaratustra su Caronte.

En el libro va a perfilarse una imagen apolínea de la danza, la cual, aunque es solo una de las muchas entre las múltiples metáforas sobre danza que aparecen en *Así habló Zaratustra*, va a ser insistente por lo menos hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial y por ello es destacable: el espíritu trágico va a transfigurarse en la imagen de una mujer que danza como imagen apolínea de acceso a esa fuerza primitiva. Nietzsche ya nos alertaba del cargante acecho del «espíritu de la pesadez» en el capítulo «Del leer y el escribir» de la primera parte de Zaratustra. Ante su pesadumbre posicionaba el valor de la risa, la ironía, «la felicidad del revoloteo de la mariposa», «las burbujas de jabón»<sup>23</sup>. Su inicial metáfora del «dios que sepa bailar»<sup>24</sup> va a materializarse en la segunda parte del libro con el capítulo «La canción del baile» en un grupo de mujeres que bailan en el bosque.

Rodeado de una atmósfera muy similar a la escena en que Albrecht acude al bosque al caer la noche y se encuentra con la espectral Giselle y el ejército danzante de vengativas Wilis, atardece y Zaratustra pasea junto con sus discípulos por el bosque, donde encuentran a unas mujeres que bailan en un claro oculto entre maleza y árboles<sup>25</sup>. Tan pronto como las bailarinas se percatan de su presencia, ellas cesan de bailar. Zaratustra entonces las conmina a proseguir con su danza ya que él no encarna la presencia del «espíritu de la pesadez»<sup>26</sup>, es decir, la aparición del pensamiento, ese intruso de la vida que queriendo recorrerla no hace sino equilibrismos por hacerla emerger y también hacerse emerger en ella, pero que acaba inevitablemente por hundirse. Zaratustra canta entonces una canción al diablo del espíritu de la pesadez que las muchachas bailan y en la que Zaratustra advierte al pensamiento de su incapacidad para hacerse partícipe de la vida, materializada ahora en la danza de unas mujeres: «En tus ojos he mirado hace poco, ¡oh vida! Y en lo insondable me pareció hundirme»<sup>27</sup>.

A través de la metáfora de las bailarinas del bosque, Nietzsche deja entrever que un pensamiento sobre o más bien en la danza-vida es casi una contradicción o incluso un imposible: en la danza el pensamiento no conseguiría desplegarse. Pensar la danza sería un acto imbécil a la par que transformador, un acto verdugo de la danza que ocultaría lo que de primeras pretende tan solo querer mostrar. La filosofía queda desamparada al descubrir en la danza y, por tanto, en el genio de la música, el espíritu trágico o esa naturaleza primigenia, su estado de excepción: un estado que acecha y que puede ser experimentado, pero cuyo espacio originario queda vedado a la reflexión y el juicio; se trata si acaso de un estado de sabiduría, mas no de pensamiento. Hay por tanto una incapacidad propia del pensamiento para decir la vida más allá de poder meramente indicarla o rodearla.

<sup>23</sup> Nietzsche, F. (1981), *Así habló Zaratustra*, op. cit., pp. 69-72.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>25</sup> El ballet *Giselle* se había estrenado en 1841 con libreto de Théophile Gautier. La atmósfera estética que propone Nietzsche en «La canción del baile» es muy similar no solo a la del ballet *Giselle*, sino también al relato «La leyenda del rayo de luna» de Gustavo Adolfo Bécquer de 1862.

<sup>26</sup> Nietzsche, F. (1981), *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 163.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 163.



La risa y el baile son la última esperanza vital del filósofo, como si en un gesto tratara de hallarse ese instante de autenticidad que en la palabra ya habría quedado obsoleto; es decir, un anhelo por encontrar en el gesto «destino más allá de la verdad y la mentira» o algo así como una «suerte echada»<sup>28</sup>. Si el filósofo quiere acercarse al mundo de la vida, no le queda otra opción entonces que la tomada por Zaratustra, quien tras diez años de retiro en la montaña, de sabiduría sociópata, de aborrecimiento de sí, decide nuevamente bajar a la ciudad y salir de su encierro, mas no ya como filósofo, sino como bailarín. Solo así encuentra nuevamente un espacio entre los hombres:

«Zaratustra bajó solo de las montañas sin encontrar a nadie. Pero cuando llegó a los bosques surgió de pronto ante él un anciano que había abandonado su santa choza para buscar raíces en el bosque. Y el anciano habló así a Zaratustra: [...] Sí, reconozco a Zaratustra. Puro es su ojo, y en su boca no se oculta náusea alguna. ¿No viene hacia acá como un bailarín?»<sup>29</sup>.

## A modo de conclusión

Entre el joven Nietzsche y el Nietzsche delirante se abre un abismo entre dos modos de vivir y hacer filosofía. Por un lado, una filosofía de la escasez, del romanticismo, de la falta, del dolor y el desamparo como punto de partida. Por otro lado, una filosofía bastarda, del exceso y el vitalismo que ante el dolor toma la risa, la ironía, el bufonismo antiheroico, crápula y canalla como bálsamo existencial, como compromiso honesto con la vida a pesar de la extravagancia del gesto. Y entremedias, justamente esa condición de bastardía, la cual pone sobre la mesa aquella genética adultera que hace tocarse tales polos aparentemente antagónicos. O así al menos lo intuía Georges Bataille cuando hablaba de las diversas formas de derroche: «risa, heroísmo, éxtasis, sacrificio, poesía, erotismo u otros»<sup>30</sup>. La conexión ilegítima entre románticos y zaratustrianos es justamente el derroche, el cual o bien se desborda por exceso o por defecto, arrojándose a lo estoico o a lo epicúreo, entregándose al dolor o al goce. Es decir, el personaje Jean Valjean, Jesucristo del Romanticismo, se encerró para ocultarse del mundo y sus leyes en un convento de París en el siglo XIX. Hoy, por el contrario, no proliferan los conventos, pero sí las discotecas y los fines de semana Easy Jet al Berghain en Berlín. La condición hermética de ambos estados es igualmente excesiva, mas una se reivindica desde el rechazo y la otra desde el positivismo. Entre el recogimiento voluptuoso y la reclusión dramática pende el cordón umbilical de una filiación ilegítima: Zaratustra no es pensable sin haber sido primero un wagneriano, un quejoso doliente, un romántico. ¿La duda? Que quizá el derroche como postura vital, ya sea este una demesura negativa o positiva, acabe siendo también tan solo una impostura traidora.

<sup>28</sup> Expresiones de José Bergamín usadas en *El arte de birlibirloque*.

<sup>29</sup> Nietzsche, F. (1981), *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 32.

<sup>30</sup> Bataille, Georges (1981), «De la experiencia interior», en *El aleluya y otros textos*, (trad. Fernando Savater), Madrid, Alianza, p. 15.

Esta es la problemática que abren la Escuela de Frankfurt y la biopolítica de Foucault respecto a la posibilidad de una filosofía de pies ligeros. El escapismo vital tanto del sufrimiento como del goce quedan clausurados con ambas posturas. Por un lado, con Adorno tanto la risa como el baile se tornan sospechosos y sometidos al discurso del capital:

«Su mal gusto, su furia, su resistencia escondida, su poca sinceridad, su desprecio latente hacia sí mismo, todo ello es encubierto por el “humor” y es de esta manera neutralizado. Esta interpretación está aún más justificada dado que es poco probable que la repetición incesante de los mismos efectos permita la alegría genuina. Nadie disfruta de un chiste que ha oído ya cien veces»<sup>31</sup>.

Por otro lado, incluso en la renuncia de la moral del convento existiría según Foucault un placer: el del discurso, el del confesionario, la conversión del deseo no en actos sino en palabras, relatos y confidencias<sup>32</sup>.

En la medida en que todo discurso filosófico sobre el cuerpo se ha convertido en discurso crítico o biopolítico como únicos discursos políticos posibles, -es decir, como aquellas propuestas teóricas en las que el cuerpo acontece en cuanto que construido en y a partir del discurso, en su relación con el texto, el signo, los poderes, en la encarnación sociohistórica del cuerpo y sus goces-, la risa, pues, no puede ser más que sierva del capital, el goce acontecer como una sombra incorporada de la que siempre ha de desconfiarse y el cuerpo encontrarse permanentemente desplazado de sí mismo, exiliado, incomprendido, acusándose de malestares que si acaso remiten al cuerpo cual síntomas o como señales de una historia sociocultural de ortopedias políticas.

Acerca de la vivencia se han abierto pues dos perspectivas. Por un lado, con Nietzsche, el vitalismo del fin de siglo o una filosofía del entusiasmo, de la exaltación de la vivencia, su poetización, el colmarse en el arrebató estético. Por otro lado, a partir de los años cuarenta del siglo XX, la tendencia hacia la politización y sospecha de la vivencia, la semantización de todo lo vivo a través de la escuela de Frankfurt y la posterior biopolítica. Y lo que la segunda diría de la primera es que la esperanza zaratustriana vuelve a ser, como en su momento ilustrado ya lo fue el conocimiento, una nueva vana esperanza del sufriente Prometeo. Hoy pareciese que la vivencia gozosa, lo juguetón, la risa, el baile no pudiese tener lugar en cuanto tales, sino como señala Boris Groys, solo en cuanto que uno mismo exclusivamente puede ponerse en escena de dos maneras: o viviendo en cuanto que mercancía o en cuanto que instrumento de propaganda político. Es decir, aceptar que vivimos en la economía política de un dionisismo domesticado. En Nietzsche, por el contrario, había todavía la posibilidad de bailar de dos maneras: una danza de «pies ligeros», la zaratustriana, o una que solo es «obediencia y piernas largas»<sup>33</sup>, a la que reduciría toda carcajada la teoría crítica. En Nietzsche existía aún una posibilidad de reconocerse jovial ante el goce, de recuperar la risa y la levedad incluso en el dolor. ¿Se sostiene hoy ruina alguna de lo que en su momento era todavía danza desnuda, frenética, desatada?

<sup>31</sup> A colación del baile del jitterburg. Véase Adorno, Theodor W. y Simpson, George (1941), «On popular music», en *Studies in Philosophy and Social Science*, New York, Institute of Social Research, IX, 17-48.

<sup>32</sup> Véase Foucault, Michel (2006), «La hipótesis represiva», en *La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, pp. 15-52.

<sup>33</sup> Nietzsche, Friedrich (2003), «El caso Wagner», en *Escritos sobre Wagner*, (trad. Joan Llinares Chover), Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 183-242.