

# *Also sprach Zarathustra*. Una obra de construcción novelística

LUIS A. ACOSTA

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 25 de julio de 2009

Aceptado: 12 de septiembre de 2009

## RESUMEN

Gottfried Benn llegó a decir que Nietzsche, tras Lutero, fue el mayor creador de lengua alemana. Thomas Mann y Ernst Jünger han reconocido también de manera especial su aportación literaria. En la recepción española Nietzsche ha sido tenido en cuenta casi exclusivamente como filósofo.

Con esta aportación se pretende considerar *Zarathustra* desde la perspectiva literaria. La obra de Nietzsche se entiende aquí como una obra de ficción que reúne las peculiaridades propias de la misma y se construye según la estructura de una obra novelística, al tiempo que utiliza un lenguaje que puede entenderse de naturaleza básicamente literario.

**Palabras clave:** Friedrich Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, Nietzsche como autor literario, Recepción de Nietzsche en España.

*Also sprach Zarathustra, a novelistic work*

## ABSTRACT

Gottfried Benn went so far as to say that Nietzsche was the greatest German language writer after Luther. Both Thomas Mann and Ernst Jünger stressed the importance of his contribution to literature. For Spanish scholars, Nietzsche is perceived almost exclusively as a philosopher. This article sets out to consider *Zarathustra* from a literary perspective. Nietzsche's text is understood here as a work of fiction with the inherent peculiarities of the genre and structured as a novelistic work, whilst using language that can be regarded as essentially literary.

**Key words:** Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Nietzsche as literary author, Perception of Nietzsche in Spain.

Que Nietzsche fue un filósofo, aunque fuera un filósofo peculiar, es algo que es de conocimiento generalizado dentro del mundo de nuestra cultura. No tanto que en

los comienzos de su vida académica fuese un buen filólogo clásico. Sin embargo mucho menos conocido es como escritor creador de literatura, especialmente como poeta.

Si echamos un vistazo, aunque no sea más que fugaz, a la recepción de su obra en España, no podemos por menos de observar que inicialmente lo que de él más interesó fue la filosofía y simultáneamente el hombre y la personalidad<sup>1</sup>.

El primer conocimiento de Nietzsche tuvo lugar entre escritores y estudiosos que todavía dentro de los dos últimos decenios de la vida del autor dieron a conocer de alguna manera su pensamiento. No hay más que acudir a nombres como el de J. Maragall (*Friedrich Nietzsche*, 1895; *La muerte de Nietzsche*, 189.), P. Gener (*Nietzsche y sus tendencias*, 1893), J. Valera (*El superhombre*, 1897), P. Baroja (*El éxito de Nietzsche*, 1897; *Nietzsche y su filosofía*, 1899), E. Sanz y Escartín<sup>2</sup>, R. de Maeztu (*Nietzsche y Maquiavelo*, 1899). Todos ellos escribieron en el decenio de 1890.

A partir de 1900, el año precisamente de su muerte, el interés aumenta y se extiende al componente estético y literario. Sobre él escriben en este sentido P. Corominas<sup>3</sup>, J. Echegaray (*El loco dios, drama en cuatro actos, en prosa*, 1900), J. Fastenrath (*El filósofo artista Federico Nietzsche*, 1900), Azorín<sup>4</sup>, F. Araujo (*Las ideas estéticas de Nietzsche*, 1900; *Goethe y Nietzsche*, 1903), J. Valera (*Las inducciones del Sr. D. Pompeyo Gener*, 1901), C. Bernaldo de Quirós (*El criminal según Nietzsche*, 1901), E. Sánchez Torres (*Nietzsche, Emerson, Tolstoy*, 1902), E. González Blanco (*El individualismo de Nietzsche*, 1904).

Desde 1905 hasta la cesura que supone la guerra civil las traducciones, comentarios y críticas a las mismas, estudios etc. no dejan de progresar. En este periodo de tiempo habría que reseñar autores como A. Caso (*Nietzsche, y su espíritu y su obra*, 1907), M. de Unamuno (*Rousseau, Voltaire, Nietzsche*, 1907 y en *Para qué escribir* de 1919 comenta el epistolario de Nietzsche), L. Rodríguez Embil (*Las ideas literarias de Nietzsche*, 1907), J. Ortega y Gasset (*El sobrehombre*, 1908), P. Henríquez Ureña (*Nietzsche y el pragmatismo*, 1909), A. González Blanco (*La estética de Nietzsche*, 1913), C. de Doménech (*Friedrich Nietzsche*, 1915), F. Giner de los Ríos (*Nietzsche*, 1916), E. Ugarte de Ercilla (*La filosofía de Nietzsche*, 1916), F. A. de Icaza (*Nietzsche. Poeta. Interpretaciones líricas*), G. Martínez<sup>5</sup>, M. A. Barrenechea (*Ensayo sobre Federico Nietzsche*, 1918), N. Rodríguez Aniceto<sup>6</sup>, J. Sánchez (*A propósito de la correspondencia de Nietzsche*, 1923), J. Arderiús (*Así me fecundó Zarathustra. Recuerdo de una exmujer*, 1923).

<sup>1</sup> Este trabajo está elaborado desde lo establecido en una obra más amplia y su traducción, publicada por la Editorial Cátedra con el título *Nietzsche. Así habló Zarathustra*, y al tiempo reproduce mucho de lo allí expresado.

<sup>2</sup> SANZ ESCARPÍN, E., *Federico Nietzsche y el anarquismo intelectual*. Madrid: Hijos de J. A. García 1898.

<sup>3</sup> Vid. su comentario a la edición de *Menschliches Allzumenschliches y Zarathustra* de 1900.

<sup>4</sup> “Un Nietzsche español” en: AZORÍN, *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Madrid: Espasa Calpe 1992 [1900/1904].

<sup>5</sup> MARTÍNEZ, G., *Semblanza del primer superhombre o Nietzsche y el Nietzscheismo*. Madrid: Casa Editorial Zarzalejos 1917.

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ ANICETO, N., *Maquiavelo y Nietzsche*. Madrid: Impr. Fortanet 1919.

Ya en los años cuarenta escriben Q. Pérez<sup>7</sup>, G. Díaz-Plaja (*Notas sobre la interpretación nietzscheana de la tragedia*, 1943), R. García Bárcena (*Estampa espiritual de Federico Nietzsche 1844-1944*), E. Tierno Galván (*Discusión en torno a Nietzsche*, 1950), J. J. López Ibor (*Nietzsche y su psicología*, 1950, publicado de nuevo en 1958), F. E. de Tejada (*El superhombre y Don Juan*, 1952), P. Miguel Oltra (*El nihilismo de Nietzsche, sus consecuencias y su superación*, 1955), J. Bergamín (*Nietzsche*, 1959), R. López de Ayala (*En torno a Nietzsche*, 1960; *Nietzsche en una cáscara de nuez*, 1960).

En sentido más bien filosófico son de mencionar algunas manifestaciones sobre el autor. En la mayor parte de estos casos lo que ha interesado ha sido el componente personal humano del filósofo.

Así, por ejemplo, F. Trigo en 1907 en *El amor en la vida y en los libros* escribió: “Se nos manifestó por eso como él es: cualidad tan rara y difícil, que más parece de dioses”<sup>8</sup>. J. Sorel, diez años más tarde, en 1917 en *Los hombres del 98. Unamuno*: “Llamó Nietzsche a Cristo ladrón de energías [...] Hasta para agredirle entra a saco en sus conceptos y frases”<sup>9</sup>. El mismo M. de Unamuno en 1916-1918 en “La regeneración del teatro español”. *Ensayos II*: “Será la edad del sobre-hombre, del Uebermensch, con que entre tanta escoria de egoístas sueños, soñaba el pobre Nietzsche; de los que lleven en su seno más humanidad, más sustancia común, de los más buenos”<sup>10</sup>. P. Baroja, en *Juventud, egolatría* en 1917 escribió: “a pesar de hablar siempre de la virtud, de los corazones sensibles, de la sublimidad del espíritu, resulta un ser bajo y vil”<sup>11</sup>. A. Machado, en 1936, en *Juan de Mairena*: “Leyendo a Nietzsche [...] se diría que es el Cristo quien nos ha envenenado. Y bien pudiera ser lo contrario [...] que hayamos nosotros envenenado al Cristo en nuestras almas”<sup>12</sup>. Azorín en 1921 en *Los Luises* se manifiesta diciendo: “esa dignidad constante y risueña, es lo que hace que... inspire una irreprimible simpatía”<sup>13</sup>. Ortega diría ya entrado el siglo XX, en 1924, en *El tema de nuestro tiempo*, la gran palabra sobre él en el mundo de la filosofía: “A él se debe el hallazgo de uno de los pensamientos más fecundos que han caído en el regazo de nuestra época”<sup>14</sup>.

De autores mencionados que se interesan por lo literario son de mencionar trabajos y obras de J. Fastenrath, “El filósofo artista Federico Nietzsche” (1900), F. Araujo, “Las ideas estéticas de Nietzsche” (1900), “Goethe y Nietzsche” (1903), E. Sánchez Torres, *Nietzsche, Emerson, Tolstoy* (1902), L. Rodríguez Embil, “Las ideas literarias de Nietzsche” (1907), A. González Blanco, “La estética de Nietz-

<sup>7</sup> PÉREZ, Q., *Nietzsche: por la concepción y nacimiento al estudio de la obra, el pensador y el poeta*. Cádiz: Establecimientos Ceron / Librería Cervantes 1943.

<sup>8</sup> TRIGO, F., *El amor en la vida y en los libros*. Madrid: Renacimiento 1907, p. 287.

<sup>9</sup> SOREL, J., *Los hombres del 98. Unamuno*. Madrid: Rafael Caro Raggio 1917.

<sup>10</sup> UNAMUNO, M. DE, “La regeneración del teatro español” en: *Ensayos II*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes 1916-1918, 95-96.

<sup>11</sup> BAROJA, P., *Juventud, egolatría*. Madrid: Rafael Caro Raggio 1917, p. 160.

<sup>12</sup> MACHADO, A., *Juan de Mairena*. Madrid: Espasa Calpe 1936, p. 279.

<sup>13</sup> AZORÍN, *Los dos Luises y otros ensayos*. Madrid: Espasa Calpe 1944, p. 148.

<sup>14</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Revista de Occidente 1955, p. 190.

che" (1913), F. Asís de Icaza, *Nietzsche. Poeta. Interpretaciones líricas*, también Ortega en *El tema de nuestro tiempo*, en *La deshumanización del arte* (1928) o en *Meditaciones del Quijote* (1970).

En los años cuarenta vuelve a encontrarse al Nietzsche escritor. En 1943 Quintín Pérez escribe *Nietzsche: por la concepción y nacimiento al estudio de la obra, el pensador y el poeta*, 1943.

Habrà que dar, sin embargo, un gran salto hasta fundamentalmente los últimos decenios del siglo XX, y el decenio del XXI en que nos encontramos para observar la vuelta al interés, esta vez mucho más profundo, por el Nietzsche escritor.

De lo no poco que se ha escrito al respecto es de mencionar el trabajo de D. Pujante<sup>15</sup>, de 1997, *Un vino generoso. Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana*, donde se considera al autor como un deconstructivista *avant la lettre*; la de Luis E. de Santiago<sup>16</sup>, de 2003, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, obra que termina siendo una más bien de teoría estético-literaria; Encarna Alonso<sup>17</sup>, en el mismo año, en *Sólo locos, sólo poetas. Sobre Nietzsche en la joven literatura*, ve en el autor un escritor en quien se agudizan las contradicciones de la modernidad; Alberto Constante<sup>18</sup>, también en 2003, en *La metáfora de las cosas. (Nietzsche, Heidegger, Rilke, Freud)*, se ocupa del estudio de la metáfora desde la perspectiva de la filosofía; Juan Herrero Senés<sup>19</sup>, un año antes, en *La inocencia del devenir. La vida como obra de arte según Friedrich Nietzsche y Oscar Wilde*, analiza un diti-rambo con la intención de comprender la figura del poeta; el interesante estudio introductorio de Luis E. de Santiago a *Escritos sobre retórica*<sup>20</sup> analiza las fuentes de la retórica nietzscheana y estudia el paradigma retórico-lingüístico, dentro de él el poder de la palabra, la fuerza del inconsciente, la metaforización del lenguaje y la generalización de la metáfora, la metáfora como transposición, el origen metafórico del lenguaje, los conceptos como residuos de la metáfora, la aporía de la crítica lingüística etc. Por fin el igualmente estudio introductorio de Agustín Izquierdo a la traducción de *Estética y teoría de las artes*<sup>21</sup>, donde se entiende el arte como estímulo de la vida estética de la existencia, o se tratan cuestiones tan relacionadas como las de la creación y recepción literarias, la teoría de las artes, las artes no bellas y los conceptos de belleza y fealdad. Habría que mencionar aquí también las obras

<sup>15</sup> PUJANTE, D., *Un vino generoso. Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana*. Murcia: Universidad, Servicio de Publicaciones 1997.

<sup>16</sup> DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E., *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta 2003.

<sup>17</sup> ALONSO, E., *Sólo locos, sólo poetas. Sobre Nietzsche en la joven literatura*. Granada: Universidad de Granada 2003.

<sup>18</sup> CONSTANTE, A., *La metáfora de las cosas (Nietzsche, Heidegger, Rilke, Freud)*. México: Arlequín / Sigma 2003.

<sup>19</sup> HERRERO SENÉS, J., *La inocencia del devenir. La vida como obra de arte según Friedrich Nietzsche y Oscar Wilde*. Madrid: Biblioteca Nueva 2002.

<sup>20</sup> DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. (ed. y traduc.), *Friedrich Nietzsche. Estudios sobre retórica*. Madrid: Trotta 2000.

<sup>21</sup> IZQUIERDO, A., Introducción a la traducción *Friedrich Nietzsche. Estética y teoría de las artes*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense 1999.

de N. Barrios-Casares<sup>22</sup>, *Hölderlin y Nietzsche. Dos paradigmas intempestivos de la modernidad en contacto* la de M. A. García Mercado<sup>23</sup>, *Música y realidad. La experiencia estética como hilo conductor de la filosofía de Nietzsche* y la de Patxi Lanceros<sup>24</sup>, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*.

\*\*\*\*\*

Aunque el interés literario haya aumentado sin lugar a duda en los últimos años, puede considerarse que en muchos de los casos ha sido literario con restricciones. Lo que inicialmente daba la impresión que iba por este camino, al final deriva hasta concentrarse, en la práctica, en otro de profundas raíces filosóficas, en cualquier caso, artísticas o estéticas en el más amplio sentido de la palabra.

Lo que puede afirmarse es que nunca se ha llevado a cabo un estudio literario profundo de *Also sprach Zarathustra*. A ello antecede por lógica la afirmación de que es una obra de literatura en el sentido pleno de la palabra. Ciertamente si se tienen en consideración conceptos contenidos en ella, como el de *el eterno retorno*, el *del superhombre* y otros, podría llegarse a la conclusión de que es una obra de filosofía que trata de estas cuestiones. Mas no es menos cierto que, de otro lado, cuenta una historia, hace filosofía de la manera no más frecuente de filosofar; en ella hay poemas que destacan no menos por su componente literario que por su componente filosófico, se hace una utilización del lenguaje de igual modo mucho menos frecuente en la filosofía que en la literatura.

*Also sprach Zarathustra* se ha constituido a través de un proceso de estetización por el que una serie de contenidos, más próximos o más alejados de la realidad real, que en muchos casos no hacen sino responder a la capacidad de fantasía e imaginación del autor, son convertidos en obra literaria, son literarizados. A través de este proceso, los contenidos adquieren una expresión peculiar que corresponde a una de las múltiples formas que se entienden como constituyentes de lo que se conoce como manera de expresión literaria.

Esto es lo que percibe el lector en el acto de lectura de *Así habló Zaratustra* [*Also sprach Zarathustra*]: la historia de los años de un profeta, su manera de vivir, sus encuentros con la gente, sus discursos etc., todo ello contado a lo largo de cuatro partes, de algo así como distintos capítulos, una historia en la que el profeta da a conocer su forma de pensar y algunos de los conceptos fundamentales que constituyen el fundamento de su *filosofía*. En definitiva, el lector se topa con muchos de los elementos fundamentales que a primera vista hacen de una obra escrita que sea considerada no sólo obra literaria sino también novelística.

---

<sup>22</sup> BARRIOS CASARES, N., *Hölderlin y Nietzsche. Dos paradigmas intempestivos de la modernidad en contacto*. Sevilla: Universidad de Sevilla 1992; *Poesía y pensamiento*. Barcelona: Del Serbal 2002.

<sup>23</sup> GARCÍA MERCADO, M. A., *Música y realidad. La experiencia estética como hilo conductor de la filosofía de Nietzsche*. San Fernando: Fundación Municipal de Cultura 1996.

<sup>24</sup> LANCEROS, P., *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Rubí: Antropos 1997.

Nietzsche está convencido de que a la actividad intelectual del ser humano no pueden ponerse límites y, por otra parte, entiende también que las actividades del pensamiento ni son unívocas ni son excluyentes. Para él, como buen filósofo y auténtico pensador que también es, quiere esto decir que la forma de expresión de una idea puede ser resultado del uso de cualquiera de los medios de expresión lingüísticos de los que dispone el ser humano y que, en consecuencia, las formas como la literatura se ha expresado tradicionalmente pueden muy bien servir también para sus objetivos. Es de la opinión además de que la expresión literaria que constituyen los géneros no son ámbitos estancos, sino ámbitos que pueden no solamente ser invadidos por otros, sino que ellos mismos puede invadir otros. Con ello queda abierta cualquier posibilidad literaria para *Also sprach Zarathustra*.

### Génesis de la obra

La complejidad de la génesis de la obra no es que pruebe la indecisión o indeterminación de quien será emisor acerca de lo que está escribiendo. Antes al contrario, no puede entenderse más que como el sentimiento permanente del autor de encontrarse en un proceso continuado de creación en el que nada puede considerarse una realidad definitiva. Así hay que entender, en principio, que la obra que al final constará de cuatro partes, primero, que no pudiera haber tenido alguna más, cinco, o incluso seis como llegó a manifestar en propias anotaciones, segundo, que la cuarta dé la impresión dentro del entramado general que sea una especie de añadido que no encaja, y tercero, que el autor manifestase que la obra no iba a tener más que una parte.

En efecto, diez días solamente necesitó para escribir la primera, tiempo que se nos antoja muy breve si se piensa que es el resultado de muchas horas dedicadas con gran intensidad a largas lecturas, reflexiones y pruebas de escritura previas sometidas a constante revisión. Significa, sin más, que antes había habido un periodo más bien largo de gestación que, a la postre, se extendía también a lo que es la configuración del resto de las demás partes de la totalidad.

En el año 1881 en uno de sus fragmentos póstumos *Mediodía y eternidad. Señal de una nueva vida* [*Mittag und Ewigkeit. Fingerzeige zu einem neuen Leben*] Nietzsche se acerca ya y nos acercaría a los lectores al protagonista de lo que me permito denominar aquí ya novela, donde mencionando el plan de la obra, dice que Zarathustra es alguien que tiene treinta años; que de estos años ha pasado diez en soledad; además que la obra iba a tener cuatro partes —expresando un plan diferente al que ha manifestado con anterioridad— que la primera estaría redactada en el estilo propio del primer tiempo de la *Novena sinfonía*<sup>25</sup>. Es más, en *Ecce homo* (1888/89) dedica un apartado a la obra en el que cuenta su historia, afirmando que habría de ser considerada como algo musical<sup>26</sup>. Además que el que sea algo artístico queda fuera de toda duda.

<sup>25</sup> NIETZSCHE, F., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Edición de G. COLLI y M. MONTINARI. Vol. 11. Múnich / Berlín / Nueva York 1988, p. 519. En adelante KSA.

<sup>26</sup> KSA 6, 335.

“A 6.000 pies por encima del hombre y del tiempo”; con estas palabras firma Nietzsche una hoja que ha escrito en agosto de 1881 y que menciona también en *Ecce homo*<sup>27</sup>. Allí, paseando junto al lago de *Silvaplana*, en el bosque, en un lugar no alejado de *Surlei*, en *Sils-Maria*, en el momento en que se detiene en una roca en forma de pirámide, le surge el concepto fundamental de la obra, la idea del *eterno retorno*. Un día después de aquella fecha y hasta el *parto* en febrero de 1883 pasarían dieciocho meses de *gestación*.

El invierno siguiente lo pasa en *Rapallo*, población no alejada de *Génova*, en la bahía en que confluyen *Chiavari* y las proximidades de *Portofino*. Fueron unos meses en los que su salud no fue precisamente a mejor; se encontraba en un lugar donde las mareas altas no le permitían dormir, en un ambiente que correspondía a todo lo contrario de lo que climatológicamente uno puede como norma desear. Por las mañanas subía a lo alto del *Zoagli*, por la tarde, siempre que se lo permitía el estado físico, bordeaba la bahía de *Santa Margherita* hasta *Portofino*. En ese invierno de condiciones más bien desfavorables surgió *Zarathustra*. Curiosamente en otoño de 1886 volvería Nietzsche a visitar por última vez este lugar, según él, de felicidad. Allí se había fraguado en su mente todo el primer *Zarathustra*<sup>28</sup>.

## Construcción y género

Desde la perspectiva literaria el contenido argumental es relativamente sencillo. Se trata de la historia de un profeta, de un maestro de una nueva doctrina, que se extiende desde el momento en que tiene treinta años hasta que llega a ser anciano.

Para explicar la cuestión que se plantea acerca de la construcción de la obra, sería muy simple decir que se trata de un entramado que se conforma en un prefacio o discurso preliminar y cuatro partes, que cada una de ellas se desarrolla a lo largo de una serie de capítulos, veintidós la primera, veintidós la segunda, dieciséis la tercera y veinte la cuarta, incluyendo muchos de ellos, a su vez, otros varios subcapítulos.

Pero no se trata exclusivamente de eso, aquí se parte del hecho de que el concepto de entramado o estructura implica algo más, implica la realidad de un armazón compositivo interno en el que tiene lugar una serie amplia de relaciones, dependencias e interdependencias de la que resulta un sistema, de modo que el conjunto total se entiende como algo que va más allá de una simple suma de unidades. Además, el resultado es un sistema que funciona de acuerdo con unas normas, principios o puntos de referencia de acuerdo con los que ese resultado se establece como tal realidad estructural total.

En el caso de *Also sprach Zarathustra* no resulta nada fácil dilucidar la realidad que puede fijarse como estructura, de acuerdo con la cual el todo ejerce una determinada función. Si a ello se añade la cuestión no poco relevante sobre la naturaleza

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Cfr. *ibid.*, 336-337.

del armazón que constituye en sí el género literario, surge un cúmulo de problemas de solución no fácil.

Las cuatro partes de que consta la obra no son una referencia para encontrar una realidad estructural definida, pues es opinión común que, si no la intención inicial del autor, sí al menos el resultado, expresa que con las tres primeras partes terminaría la obra. Sin embargo, Nietzsche en un espacio de meses desde que apareciera la tercera, decidió escribir una cuarta que parece que, al menos de acuerdo con el subtítulo, sería la última. Sin embargo, tampoco puede considerarse algo definitivo, dado que el autor tenía al parecer el objetivo de continuar añadiendo partes a lo ya escrito.

El hecho es que teniendo en cuenta la versión definitiva de que se dispone según las ediciones críticas y que consta de cuatro partes, esa versión se le presenta al estudiante como una obra a la que se le ha añadido una especie de anexo que es el que constituye la cuarta. En consecuencia, la unidad podría en teoría circunscribirse a las tres primeras.

Efectivamente, la función del desarrollo emprendida ha encontrado un punto final con la terminación de la tercera; ha dado con la progresión de la individualidad desde el momento en que se ha encontrado una salida a la comprensión de los principios que el protagonista pretende conseguir, manifestada en la última unidad textual de esta tercera parte (*Los siete sellos*). Aquí se confirma lo que en el texto anterior (*La otra canción de danza*) había significado el final del conflicto, celebrado mediante canto, de los diferentes tipos de amor. Incluso antes - cuando el final se está ya aproximando - se ha reconocido la aceptación de la teoría del *eterno retorno de lo idéntico*. Zarathustra, en definitiva, por así expresarlo, ya se ha salvado.

Por todo ello podría concluirse que ni formal ni contextualmente, ni en su manifestación formal estructural ni en contenido, sería necesaria ninguna parte más. La cuarta podría, pues, ser considerada un añadido o tal vez simplemente el comienzo de lo que podría ser otra obra.

Sea como fuere, de los dos casos nos encontramos ante un contenido que, si no es ajeno a la obra que *termina*, sí es una continuación innecesaria de algo que ya ha terminado. Es cierto que esta última comprensión del final podría considerarse algo normal en una obra literaria de naturaleza abierta; ahora bien, aun tratándose de algo así, la obra ya no parece ir más allá, no parece conseguir un principio de fundamentación estructural que signifique progresar. Resulta innecesario narrar que Zarathustra ha llegado a ser anciano y no ha sobrepasado el pensamiento básico culminado en la parte tercera. Si hay una explicación podría encontrarse, en último término, en el principio defendido por el propio Nietzsche de la *permanente superación*, aplicable también a una obra que ha sido entendida como terminada desde el pensamiento lógico.

*Also sprach Zarathustra* se ha entendido<sup>29</sup> como una obra cabalística relacionada directamente con la Biblia; en ella se parodian los libros sagrados tal y como el

---

<sup>29</sup> Cfr. LAMPERT, L., *Nietzsche's Teaching. An Interpretation of „Thus Spoke Zarathustra”*. New Haven / Londres: Yale University Presse 1986.

propio autor expresa en una carta que escribe a Schmeitzner<sup>30</sup> en la que le comunica que *Zarathustra* es el quinto evangelio. La tres primeras partes –en el cómputo general se deja de considerar la cuarta– constarían de 66 apartados, lo que coincide con los 66 libros de la Biblia, caso de que no sean 65, lo que evidentemente supondría otra cuestión.

También ha sido entendida desde parámetros musicales<sup>31</sup>. La obra habría sido compuesta de acuerdo con los principios clásicos propios de la sinfonía; consta de un preludio y cuatro tiempos que van progresando en extensión cada uno de ellos a medida que avanza el desarrollo.

De igual modo se ha intentado explicar como una obra escrita de acuerdo con la estructura poético-musical de las canciones de los *Meistersinger*, consistente en varias estrofas (*Gesätze*), sostenidas por dos *Stollen* (apoyos), y un *Abgesang* (estribillo), lo que se correspondería con las tres primeras partes de la obra de Nietzsche, si bien se trata de una estructura de la que quedaría excluida la parte cuarta.

Se ha entendido así mismo en dos supuestos desde parámetros decimales<sup>32</sup>. Como una obra que consta de una introducción y de cuatro partes; la introducción serían 10 capítulos, la primera, la segunda y la tercera partes 60, y la cuarta 20. O como una obra que tiene tres partes, cuya primera constaría en su bloque principal de 20 capítulos, a la que habría que añadir un prólogo y un epílogo, la segunda igualmente de 20 capítulos en su parte principal además de un prólogo y un epílogo, y la tercera de 10 capítulos en la principal, y de 3 prólogos y 3 epílogos.

Desde una perspectiva cabalística podría entenderse la obra sólo en el caso de que se partiese de los tres primeros libros, dado que las 66 partes de que constan coincidirían con los 66 libros de la Biblia, caso de que no sean 65. En cualquier caso no iría más allá de ser una observación que se limita a la estructura externa, aparte de dejar de lado en la consideración cabalística la cuarta parte de la obra.

La interpretación poético-musical deja de lado igualmente la cuarta parte de la obra, lo mismo que lo hace la interpretación musical. La comparación con la estructura de los cuatro tiempos de la sinfonía, no parece tampoco sostenerse, pues no va más allá de la coincidencia numérica; cierto que no excluye, sin embargo, que la obra contenga momentos de profunda musicalidad en la expresión lingüística, aspecto que no se extiende ni mucho menos a la totalidad de la obra.

La interpretación decimal se queda, a su vez, en una mera observación externa, lo que significa la exclusión del contenido; la comprensión decimal, en definitiva, pasa por alto lo que sería más importante, es decir, la composición intratextual de la obra.

Desde la perspectiva de los géneros literarios resulta difícil determinar a cuál de ellos puede ser asignada. Lo que se observa, de entrada, es que en la obra aparecen

<sup>30</sup> NIETZSCHE, F., *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. Edición de G. COLLI y M. MONTINARI. Vol. 6. Berlín / Múnich / Nueva York: de Gruyter 1986, p. 327. En adelante *KSB*.

<sup>31</sup> Cfr. JANZ, C. P., *Friedrich Nietzsche. Biographie in drei Bänden*. Múnich: Hanser 1981, 211-221.

<sup>32</sup> Cfr. SCHEIER, C.-A., *Nietzsches Labyrinth. Das ursprüngliche Denken und die Seele*. Friburgo / Múnich: Alber 1985.

al menos componentes de distintos géneros. Es posible, tal y como se ha hecho ya, entenderla como un *evangelio*; claro que habría que partir del hecho de que un *evangelio* es un género literario. El propio autor se refirió a ella designándola como “escrito sagrado”<sup>33</sup>. El simple hecho de someterla a comparación con los evangelios, cuya estructura básica gira en torno a narraciones sobre la vida y la doctrina de Cristo, lleva al resultado de que en ellos están ausentes muchos de los elementos que aparecen en la obra de Nietzsche.

No es de extrañar, por otra parte, que pudiera entenderse como una *predicación*, ya que utiliza los elementos retóricos propios de este género. Ocurre, sin embargo, que esta modalidad genérica tampoco incluye los elementos frecuentes en otros géneros literarios que aparecen en *Also sprach Zarathustra* como son, por ejemplo, los no pocos capítulos que contienen componentes líricos, narrativos ajenos a la predicación, y otros incluso dramáticos.

Tampoco soluciona la cuestión el que *Zarathustra* sea considerada como una obra de *literatura filosófica*, dado que en su modo de expresión es claro que va más allá de simplemente filosofía.

Lo que sí parece poder afirmarse es que se trata de una obra en la que se conjuntan elementos propios de varios géneros literarios diferentes. Es una obra narrativa que cuenta una historia coherente y delimitable tanto desde una perspectiva formal como desde el contenido. Se ocupa de narrar acontecimientos y de describir conceptos que están implicados entre sí.

Estos dos factores constituyen el fundamento de esa historia inmersa con claridad dentro de coordenadas de tiempo y espacio; de presentar la vida de un *héroe*, esto es, de un *protagonista* inmerso también en un tiempo y un espacio, del que se cuentan acontecimientos que progresan a lo largo de un espacio temporal que se extiende desde que tiene la edad de treinta años hasta que es ya un anciano; de presentar a otros personajes que, aun siendo muy secundarios, participan aunque sea sólo esporádicamente en la acción, e incluso de presentar algunos animales que podrían entenderse como elementos de importancia no tanto por su escasa participación directa en el decurso argumental sino por el profundo simbolismo que son capaces de provocar. El protagonista absorbe en la práctica todo el tiempo de la historia centrada en su vida, sus discursos y sus reflexiones de carácter filosófico.

Un efecto literario llamativo es que la obra comienza prácticamente en el mismo punto en que termina, esto es, con la misma intención del protagonista de llevar a cabo la obra de su vida, lo que supone de entrada un desarrollo narrativo plenamente abierto, pues no termina con el *ocaso de Zarathustra*, sino con un final que supone una continuación. En el prólogo se anuncia el objetivo de llevar al conocimiento de los hombres dos principios fundamentales: la idea de que *Dios ha muerto* y la idea del *superhombre* a partir de la experiencia por la que él mismo llega a estos conocimientos, que no ha sido otra que un proceso de permanente recapitación y de reflexión en la soledad propia de un eremita en su cueva. Y como las masas no entienden la verdad nueva a que ha llegado, se limita a la búsqueda de amigos, dis-

---

<sup>33</sup> KSB 6, 363.

cípulos o simples compañeros de viaje. Es consciente, además, de que en sus contactos con los seres humanos necesita de la maduración de sus ideas, por lo que en repetidas ocasiones vuelve a la soledad de las montañas.

Sin embargo, no serán los principios fundamentales de un principio los que mueven al protagonista a lo largo de su obra, y no pueden serlo porque el proceso al que está sometido hará que surjan otros de tanta o mayor relevancia. Aparecerán otros dos: el de la *voluntad de poder*, y el otro que se convertirá en definitiva en el básico, que es el del *eterno retorno de lo idéntico*, que surgirá más adelante.

Ello hace pensar que la obra no es de naturaleza normativa, como tampoco lo es el pensamiento del pensador, sino un intento de solución personal ante la circunstancia narrada al comienzo de la obra de la *muerte de Dios* y de todos los principios y valores que hacen que la misma se configure en consecuencia. Con el prólogo, el trabajo de Zarathustra parece fracasar; lo que se deduce a partir de la frase del final: *Aquí comenzó el ocaso de Zarathustra*<sup>34</sup>, que se entiende como el movimiento del sol que emerge por la mañana y llega a su ocaso, a las profundidades, por la tarde, es decir, al final del día. El fracaso del contacto inicial con la gente del mercado, no supone para él más que un error, una prueba tan sólo de que se ha equivocado en la elección del auditorio, lo que no sirve de razón para el desánimo, sino más bien de una forma de encarnación del principio del *superhombre* que responde a la realidad de la persona que siempre se supera a sí misma: “El hombre es algo que ha de ser superado: y por eso has de amar tus virtudes – pues perecerás por ellas”<sup>35</sup>.

En sus reflexiones el héroe de la obra llega a ideas más claras sobre el hombre del futuro, entendiéndolo como alguien que no quiere saber de cosas del más allá, ni quiere saber de las realidades, conceptos y virtudes que han sido los atributos de algo ya superado, como el Estado, la guerra, el crimen, la amistad, el amor al prójimo, la relación entre hombre y mujer etc. Su lugar, según las nuevas propuestas, está la realidad de las propias necesidades y está incluso la de las pasiones, el amor al riesgo, bien que éste pueda llevar no sólo al fracaso sino también al *ocaso*, la fidelidad a la tierra, la negación de la trascendencia...

La primera parte de la obra se ocupa en presentar la actividad de la vida de Zarathustra, consistente en la búsqueda filosófica de nuevos principios y la ruptura de antiguas obligaciones, una tarea que no se puede realizar desde el ambiente de un público amplio, sino desde la soledad y el aislamiento. El intento del hombre nuevo pasa por la experiencia de cometer muchos errores, por una existencia que no puede tener lugar sin el error. Éste se constituye como la única manera de poder descubrir las muchas posibilidades que ofrece la vida; es el único procedimiento para llegar a ellas.

El final de esta primera parte se centra en la doctrina de la autonomía y el rechazo de sus discípulos que buscan en su obra una doctrina de salvación.

A partir de la segunda la intensidad narrativa centrada en discursos se desarrolla con la intervención de otros personajes que no hacen sino servir al protagonista de

<sup>34</sup> *KSB* 4, 28.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 64.

interlocutores de sus diálogos que muchas veces no van más allá de ser simples monólogos. Y lo que antes no estaba maduro se convierte ahora en una doctrina que él siente en peligro: “En verdad he entendido más que bien el símbolo y la advertencia del sueño: ¡mi doctrina está en peligro, la maleza quiere llamarse trigo!”<sup>36</sup>.

La estructura de la obra se mueve ahora en círculos que giran en torno a los diferentes temas que se enmarcan dentro de la actividad principal. Así, por ejemplo, el pesimismo hace acto de presencia, pero no se trata de un pesimismo que tenga que ver con el desprecio a la existencia. La introducción que se lleva aquí a cabo sobre el concepto de *libertad de poder* como forma de interpretación, entiende el pesimismo como perversión de la actitud y una vez más se ofrece el *superhombre* como antídoto. La confrontación con nuevos conceptos se hace evidente; al mismo tiempo se anuncia la posesión de uno nuevo que no quiere todavía transmitir cuando llorando se separa otra vez de sus amigos.

La estructura de discursos en permanente evolución cede aún más espacio a otras formas de expresión literaria, lo que ocurre en la tercera parte. Coadyuvan al desarrollo del argumento como monólogos, escenas con diálogos propios de una obra dramática, canciones etc. Estos componentes hacen de ella además una realidad literaria que adquiere mucha mayor vivacidad.

En cualquier caso, lo que aquí irrumpe es un tratamiento profundo del concepto principal de todo el entramado acerca del *eterno retorno de lo idéntico*; junto a otros como el de la huída a la seguridad que proporciona la religión o el mundo metafísico, el concepto de *sus hijos*, entendidos como las personas que han logrado la autonomía y la individualidad y que, a su vez, sirven de orientación para quienes pretenden una vida que no puede nunca llegar a ser vencida.

Desde esta perspectiva las cosas son contempladas desde el sentido que encierran en sí mismas y liberadas de cualquier otra interpretación que no sea la que se consigue a partir de la consideración de ellas mismas. De otro lado, la persona se entiende como un ser que solamente se siente libre en su soledad. Si es que puede cobrar algún sentido fuera de sí mismo, no es otro que el que proporciona la referencia del *superhombre*. En último término, es en la eternidad donde mejor puede producirse *el eterno retorno*: Es cierto que la aceptación del mismo supone que se ponga en cuestión la realidad de la vida, si bien, por otro lado, supone una reafirmación como el punto de pertenencia a la tierra, lo que se ha establecido en la obra ya con anterioridad.

Aquí termina el ocaso de Zarathustra y, de hecho, la estructura completa de la obra, cuya configuración se inicia al comienzo en el prólogo. El mensaje, o llámese como se quiera, del héroe es la aceptación de su destino que no es otro que un canto a la vida dentro de la que se incluye la *eternidad* y el *eterno retorno*.

De esta manera el protagonista de la obra acaba como alguien que se ha convertido en entendido y que transmite a los demás lo que sabe, que ha ido haciéndose como tal a lo largo de un proceso que ha necesitado de muchos momentos y hasta de años de soledad.

---

<sup>36</sup> Ibid., 106.

Con el cierre del círculo que se inició con el comienzo, la realidad es que existe una cuarta parte que es posible considerar –ya se ha hecho mención más arriba en otro sentido– como un complemento, un añadido, o como quiera que se lo pueda denominar, innecesario estructuralmente desde los principios del *logos*, pero que no obstante sirve muy bien para aclarar algunos de los aspectos conceptuales de la composición que constituyen las tres partes anteriores. Da la impresión de que quien pensaba que se había cerrado el círculo, tiene que observar que ni siquiera la labor de comunicar su doctrina se ha cumplido plenamente debido a que ni la misma doctrina había terminado de trazarse.

Esta cuarta parte además proporcionaría a la totalidad la posible forma propia de *evangelio* en tanto en cuanto que lo parodia blasfémicamente, luteriza (en el sentido que de oposición puede darse a este término) su forma de expresión como medio de lucha por buscar un estilo propio y muestra aspectos que son más bien propios de lo que podía entenderse como un *neorromanticismo* contemporáneo. El cristianismo se ha convertido en enemigo. El primer día en que Zarathustra se dirige hacia la montaña, a manera de anzuelo, ofrece su felicidad y sabiduría como educador hacia la superación y logro de metas más elevadas. A partir de aquí se muestra cómo la nueva doctrina se confirma frente a las realidades de la vida común. La compasión se entiende como un pecado, es una respuesta a la pregunta de si es posible poder tener compasión del hombre superior que, quizás no con la fuerza suficiente, pero sí con buena voluntad, tiene que andar un camino de sufrimiento.

Esta parte final es una línea concéntrica permanente de hechos que encierran el pensamiento básico hasta la eternidad. Así es como puede entenderse el subtítulo de la obra *Un libro para todos y para ninguno*. Se trata de un llamamiento al lector para que sea él quien entienda lo que se expresa dentro, pues explicados los pensamientos del mismo de una manera diferente a como acostumbra la filosofía, es decir, desde la lógica, todos los lectores son capaces de poder leerlo. Pero, por otra parte, hablar en todo momento de futuro, de una realidad todavía no desarrollada y para la que se utiliza unos medios de expresión filosóficos diferentes a aquellos a los que se está acostumbrado, hace que el libro se convierta en una obra para nadie. Ello requiere una lucha para manifestar lo que todavía no existe a partir de lo que ya está ahí, algo que, en todo caso, demanda una expresión no clara.

Si se observa, por otro lado, la presencia de personajes puede muy bien concluirse que en gran medida son personajes del género novelesco. Es cierto que el protagonista llena en la práctica la totalidad del relato, los demás desempeñan una función muy secundaria; en todo caso al igual que la presencia del protagonista la de los secundarios puede ser sometida a interpretación del género. Zarathustra se corresponde con el profeta persa del mismo nombre, o existe la probabilidad de que sea una simbolización de Jesús de Nazaret. Del profeta persa se conoce en realidad poco, se sabe que el principio fundamental de su pensamiento, de raíces profundamente religiosas, se basaba en una concepción dualista de la existencia a partir del principio del enfrentamiento del *espíritu del mal* (Angra Manju) con el *Dios del bien* (Ahura Masda). De aquí y desde una interpretación no profunda, no puede decirse que haya mucha distancia a la figura de la obra de Nietzsche. Pero independiente-

mente de los posibles rasgos históricos, el personaje de Zarathustra es a fin de cuentas un personaje ficticio y la narración que se realiza de su vida es la propia también de una obra de ficción.

Algo similar ocurre si se piensa en la identificación con el Jesús de Nazaret de los Evangelios. Las semejanzas o desemejanzas que seguro que se dan, responden en principio a la organización de una obra de naturaleza ficticia, independientemente de si el protagonista en algunos casos utiliza la doctrina de los Evangelios que no se entiende más que como medio de expresión retórica y a la postre literaria. Los dos, Jesús de Nazaret y Zarathustra se convierten de este modo en modelos de personajes literarios pensados para ser portadores de los contenidos de la obra.

Con todo hay quien ha defendido la presencia de un tercer personaje convertido en literatura que puede ser referencia del contenido básico de la doctrina del protagonista<sup>37</sup>. Sería Heráclito, el filósofo de la antigüedad griega, cuyo pensamiento conoce muy bien Nietzsche, quien sabe que los presocráticos empezaban sus discursos con las fórmulas “tade” (“hodie legei...”), ambas sin duda próximas a la fórmula “así habló Zarathustra” con que se terminan muchos de los discursos del profeta y más alejada de la fórmula “en otro tiempo dijo Jesús a sus discípulos” de los Evangelios. Pero es que hay algo más. En el desarrollo de la idea del *eterno retorno de lo idéntico*, el tiempo, los años, de esta repetición, de este retorno podrían entenderse como los *äonen*, forma plural del *aion* (aéion = siempre siendo), el *gran año* del filósofo griego. Desde esta perspectiva e *superhombre* sería aquél que resiste el *gran año* del retorno<sup>38</sup>.

Pero avanzando un paso más, puede pensarse también que sea el profeta persa o sea el profeta judío, la realidad con que se topa el lector es una forma de enmascaramiento detrás de la cual se esconde el autor de la obra y que Zarathustra sería sin más una forma de expresión literaria de la realidad que es la persona Nietzsche y, en consecuencia, la expresión ficticia referencial de esta persona.

En torno a Zarathustra gira toda la acción y estructura de la novela. Es el profesor, el maestro de una doctrina y su acción se mueve con el objetivo de comunicar su saber específico a los humanos. La actividad que lleva a cabo como maestro se interrumpe en varias ocasiones por falta de predisposición o incapacidad de los discentes o porque él mismo cree que su doctrina no está aún lo suficientemente madura para ser comunicada. Grita cuando entiende haber encontrado la idea que encaja con lo que está buscando; grita igualmente en la tercera parte cuando en el capítulo sobre *El convaleciente*, el pensamiento que busca no llega a su mente o no llega con la claridad que él espera.

A medida que avanza la obra intervienen también otros personajes en la acción de una manera más directa, siempre –como se ha dicho– en relación con el objetivo docente del personaje principal. Así ocurre cuando en la segunda y tercera partes Zarathustra emprende y continúa el viaje de regreso de las Islas hacia el supues-

---

<sup>37</sup> Cfr. WOHLFART, G., “Wer ist Nietzsches Zarathustra?”, *Nietzsche-Studien: Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 26 (1977), 319-330.

<sup>38</sup> Cfr. *ibid.*

to continente en que está situada la cueva y sobre todo en la parte cuarta cuando entra en relación directa con todos los personajes que al final tomarán parte en *La cena*. En esta parte el protagonista ya no sólo se limita a emitir sus discursos, sino que los demás actúan dialogando con él en distintos capítulos como *Conversación con los reyes*, *La sanguijuela*, *El mago*, *El jubilado*, *El más feo de los hombres*, *El mendigo voluntario*, *La sombra*, *La canción de la melancolía*, *La fiesta del asno*. Su intervención en la acción sirve para aceptar o discutir la doctrina de Zarathustra. Todos ellos, *hombres superiores* en cualquier caso, representan el reconocimiento de la doctrina del héroe de la obra como el desarrollo, dentro de lo que es el principio del *eterno retorno*, del hombre hacia el *superhombre*. En ellos domina siempre la duda que se aprecia cuando recaen en la aceptación, como dicen los invitados, de la oferta del reino de los cielos que les hace Zarathustra, una referencia a los Evangelios, sin lugar a duda paródica, pero que contiene la recaída de los hombres superiores a la situación anterior y por tanto un retroceso en la evolución emprendida. Significa una aceptación, en todo caso, del amor a la tierra que les ha enseñado Zarathustra, tal y como expresa *el más feo de los hombres* en el capítulo *La canción del noctámbulo*.

### La lengua de Zarathustra

Si la literatura se caracteriza por crear mundos de ficción, de fabular con mundos inexistentes, es cierto que no se queda ahí, utiliza además un tipo de lenguaje que la diferencia de todos los demás lenguajes, cuya peculiaridad muy fundamental, si no la intrínseca, si no la fundamental, es la de que se trata de un lenguaje ambiguo. Así ocurre también en *Zarathustra*.

En *Ecce homo* Nietzsche entiende como estilo *alciónico* la forma como se expresa en la obra<sup>39</sup>; es el tono que emana de la tranquilidad de los días de invierno que sorprendentemente están frente a los tormentosos que todavía han de venir. Es la tranquilidad del pensamiento filosófico con lo que de polémica pueda llevar consigo.

A ello, no obstante, se añade un componente psicológico propio de quien ha llegado a pensar los pensamientos más profundos, la más excelsa forma del ser, el eterno sí a todas las cosas de ser uno mismo, que no es algo distinto a lo que encierra el concepto de lo dionisiaco.

Para expresarlo se necesita del *ditirambo*<sup>40</sup>, la forma del canto en el culto a Dionisio del que Nietzsche se manifiesta creador. No se puede olvidar su tendencia a exagerar. Significa, no ha de entenderse otra cosa, que él es el adaptador del género a una nueva situación. Y más en concreto, que los pensamientos filosóficos se han convertido en acontecimientos literarios. Una prosa artística que busca expresar lo más profundo, lo originario, que representa la relación que hay entre lengua y reali-

<sup>39</sup> Cfr. KSA 6, p. 259.

<sup>40</sup> Ibid., 344-345.

dad. Una captación conceptual pero intuitiva también, que, como tal, produce el resultado de la variación y de la multiplicidad.

La intuición y la inspiración, capacidades más próximas al ámbito de lo literario, pueden llevar, como de hecho ocurre, a lo fantástico, a lo mítico, a lo simbólico, a lo maravilloso. Así, la experiencia del conocimiento se expresa, no sólo de una manera épica, sino que llega a lo lírico, a lo ditirámico, una vez más, a lo rítmico, no exclusivo de lo lírico, sino que domina también lo épico; lo épico además se percibe como lírico a través de la presencia del sonido; dos elementos en los que encaja también lo dramático, presente en la forma del diálogo o en la forma del monólogo, pero no como algo aislado, algo que tiene lugar en la obra de una manera ocasional, sino como elemento que se constituye también en estructural.

Entendida la obra de esta manera, deviene la conversión teatral de Nietzsche en la *persona dramática* de un profeta y su pensamiento; una totalidad en la que se da la conjunción a su vez de lo épico y lo lírico. En la conjunción de componentes emerge el fenómeno de la captación del saber filosófico en puntos de la vida en permanente tensión.

El resultado es una conformación literaria estilísticamente muy desarrollada y propio de los escritores clásicos. Nietzsche conoce muy bien a los clásicos especialmente a los griegos, pero sobre todo a los alemanes. Conoce a Lessing, Goethe, Schiller y de una manera muy especial a Hölderlin.

*Hyperion, El eremita en Grecia* [*Der Eremit in Griechenland*] encuentra su equivalente en la figura de Zarathustra en la cueva, Hyperion en Grecia en un estado de transición, de recogida de experiencias, Zarathustra en las montañas recogiendo saber. Del saber que recopila el héroe de Hölderlin está el del amor a la vida, el de la esperanza del futuro de la humanidad, saber no alejado del principio del *superhombre* de Zarathustra. En *Hyperion* el *retorno de lo idéntico* encuentra su forma peculiar impregnada del panteísmo imposible del mismo concepto del saber de Nietzsche.

Coincidencias similares existen en los medios de expresión que se reconocen sobre todo en la utilización continuada de antítesis, que explican contenidos que las hacen necesarias como pecado y virtud, alegría y penalidad, cielo e infierno, mucho y poco, ingenuo y sabio; múltiples epítetos que llevan a atrevidos neologismos; a formaciones igualmente atrevidas de palabras, juegos de las mismas, elementos aliterantes, paradojas etc.

Si Hölderlin, por otra parte, es conocido como un autor en el que se reconocen no pocos rasgos de naturaleza romántica, prerromántica desde una perspectiva histórico-literaria, esos mismos rasgos se identifican en Nietzsche como postrománticos desde esa misma perspectiva: predominio del sentimiento, valor de la amistad, insatisfacción por el presente, antipatía por la forma de Estado, aberración de la burguesía etc.

“Con ‘Zarathustra’ creo haber llevado la lengua alemana a su perfección”<sup>41</sup>, es una frase de Nietzsche, que, como aquella otra “Todo en ella es mío, sin prototipo, sin

---

<sup>41</sup> KSB 2, 574.

parangón, sin precedente<sup>42</sup> es propio, una vez más, de la forma exagerada de expresarse.

En el mismo lugar explica que él es quien produce el tercer impulso que era necesario para el desarrollo del alemán, reconociendo que Lutero había dado el primero y Goethe el segundo. ¿Otra exageración nietzscheana? Nadie duda de que Nietzsche ha realizado aportaciones inmensas en esta dirección, ahora bien, que haya dado el tercer paso, sin mermar en absoluto lo más mínimo ninguna de sus grandes contribuciones, tal vez tengamos que decir aquí que tanto esta afirmación como las otras dos constituyan otra cuestión.

---

<sup>42</sup> Ibid.