

FORMA LITERARIA Y CRISIS DE LA MADUREZ
EN *ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA*

Literary Form and Midlife Crisis in *Thus Spoke Zarathustra*

Katleen Higgins

University of Austin, Texas

RESUMEN: El relativo desinterés en *Así habló Zaratustra* entre los estudiosos de Nietzsche refleja el fracaso de reconocer lo que la forma literaria contribuye a su mensaje filosófico. La elección de la forma ficcional en sentido amplio posibilita a Nietzsche explorar sus ideas sobre las posibilidades de vivir una vida llena de sentido en el mundo contemporáneo occidental, donde el nihilismo, a raíz de la muerte de Dios, está comenzando a renacer. *Así habló Zaratustra* ilumina por tanto aspectos de la propia comprensión de Nietzsche de su proyecto filosófico, una concepción que contrasta con la orientación contemporánea dominante. Bosquejo alguno de estos aspectos fijándome en cuatro características inusuales de *Zaratustra*: 1) su planteamiento parecido a los dibujos animados de sus personajes y acción; 2) su presentación disfrazada de primera persona y el posicionamiento resultante del lector; 3) sus rasgos «musicales»; y 4) su singularidad como un *Bildungsroman* [novela de formación] de la madurez.

Palabras clave: ficción – música – *Bildungsroman* – edad madura

ABSTRACT: The relative disinterest in *Thus Spoke Zarathustra* among philosophical scholars of Nietzsche reflects a failure to recognize what the literary form contributes to its philosophical message. The choice of extended fictional form for *Zarathustra* enables Nietzsche to explore his ideas about the possibilities of living a meaningful life in the contemporary Western world, where nihilism in the wake of the death of God is beginning to dawn. *Thus Spoke Zarathustra* also illuminates aspects of Nietzsche's own understanding of his philosophical project, a conception that contrasts with the dominant contemporary orientation. I draw out some of these aspects by focusing on four unusual features of *Zarathustra*: 1) its cartoon-like approach to characters and action; 2) its disguised first-person presentation and the resulting positioning of the reader; 3) its «musical» features; and 4) its oddity as a *Bildungsroman* of middle life.

Keywords: Fictional Form – Music – *Bildungsroman* – midlife

1. ¿ZARATUSTRA COMO PUERTA DE ENTRADA?

¿Qué pasaría si leyésemos las otras obras de Nietzsche a la luz de *Así habló Zaratustra*? Normalmente, los cursos de filosofía sobre Nietzsche se centran en sus últimas obras, particularmente en *Más allá del bien y del mal* y en *La genealogía de la moral*, como si el Nietzsche «maduro» fuera el mejor Nietzsche o el más completo. No obstante, el propio Nietzsche parece sentir mayor orgullo por *Zara-*

*tustra*¹. Así lo manifiesta en el *Crepúsculo de los ídolos*: «He dado a la humanidad el libro más profundo que posee, mi *Zaratustra...*»².

Entonces ¿por qué los especialistas de Nietzsche muestran tan poco interés por el *Zaratustra*? Estoy convencida de que este relativo desinterés refleja una tendencia a ignorar que la forma literaria contribuye a su mensaje filosófico. La elección de la extendida forma de la ficción para el *Zaratustra* permite a Nietzsche explorar sus ideas sobre las posibilidades de vivir una vida significativa en un mundo occidental contemporáneo donde el nihilismo, a raíz de la muerte de Dios, está saliendo a la luz. *Zaratustra* proporciona un ejemplo de ello, como aquel que en ciertos aspectos es un extraño a la cultura occidental europea y, por esta misma razón, es capaz de dar una perspectiva alternativa que afecte a nuestra situación. Aunque en muchos aspectos aborda el mismo reto que generalmente afronta la sociedad occidental: cómo abordar una crisis cultural de la mediana edad, cuando se han abandonado las concepciones anteriores fundamentales para dar significado a la vida y la proximidad de la muerte, tornándose cada vez más hacia una extinción absoluta, nos recuerda nuestra impotencia relativa e insignificancia. El libro de Nietzsche representa la lucha de *Zaratustra* forcejeando con estas circunstancias y llevando a cabo una renovación de un tipo que Nietzsche espera ver realizado en el mundo occidental contemporáneo más generalmente. El libro *puede* mostrar las luchas de *Zaratustra* y la renovación futura porque se presenta como una narrativa en la que el personaje central crece a través de su experiencia.

Como obra de ficción desde su comienzo hasta el final, el *Zaratustra* es singular. Pero en relación a algunas de sus características, muestra semejanzas con otras obras de Nietzsche. En este ensayo exploraré qué es lo que podría ocurrir si tomásemos el *Zaratustra* como puerta de entrada a la obra nietzscheana. Y las posibilidades parecen numerosas. Quizá, si procediéramos así consideraríamos las otras obras como experimentos literarios en mayor medida de lo que solemos hacerlo. Si es así, ¿cómo afectaría esto a nuestra visión de las mismas como filosóficas? ¿Se convertirían todas las obras en «libros para todos y para nadie», como reivindica el subtítulo del *Zaratustra*? ¿Se despediría Nietzsche de nosotros en la mitad de su proyecto, como *Zaratustra* parece hacer cuando renuncia a volver a su misión de enseñar al final del libro?

Si tomamos al *Zaratustra* como punto de partida, ¿aparecerán las otras obras más caleidoscópicas de lo que ya parecen? ¿Las apariciones breves de los personajes parecerían más destacadas? ¿Los relatos e imágenes de sueño hablarían tan intensamente como «enseñanzas» públicas, quizá dominándolas? ¿Aumentaría nuestra impresión de la misoginia de Nietzsche o simplemente sería atenuada? ¿Podríamos preguntarnos cómo leemos cada pasaje, «quién está hablando aquí — el camello, el león o el niño? ¿Podría incluso ser el asno?». A la luz del carácter narrativo del *Zaratustra*, ¿podríamos ver los discursos de Nietzsche en otro lugar como situados dentro de trayectorias y partes de narraciones más largas? ¿Examinaríamos cada

1. Véase EH, «Así habló *Zaratustra*», § 6. Véase carta a Carl von Gersdorff, 12 de febrero de 1885, KSA/SB VII 7, 9 (CO V 37). Véase también la carta a Overbeck del 7 de abril de 1884, KSB VI 6, 496 (CO IV 450); y P. Loeb, *The Death of Nietzsche's Zarathustra*, Cambridge: Cambridge UP, 2010, p. 207.

2. *Crepúsculo de los ídolos*, KSA VI 153.

obra por su línea argumental? Y ¿veríamos la secuencia de las obras producidas como una narración en sí misma?

Como mínimo, la rara estructura del *Zarathustra* podría motivarnos a centrarnos en cómo la forma literaria funciona en otros escritos publicados de Nietzsche. Tendemos a cavilar sobre las elecciones formales de Nietzsche en su presentación con menor frecuencia de lo que creo que deberíamos. Después de todo, aunque muchos admiran mucho más sus logros en otras obras que en el *Zarathustra*, le reconocemos como maestro literario. Y el *Zarathustra*, en particular, nos recuerda la importancia de las reivindicaciones interpretativas en el contexto, reconociendo los modos en que el texto los encuadra y cuál es la fuerza completa de este marco. El marco es relevante para hacerse una idea de si una afirmación debe ser leída como un pensamiento fugaz o como una formulación más estable de una idea. Se pueden, de hecho, plantearse cuestiones sobre la actitud proposicional que Nietzsche está sugiriendo hacia una idea, y hasta qué punto está dispuesto a apropiársela.

Muy a menudo, las frases de Nietzsche se sacan fuera de contexto, para disgusto de los estudiosos de Nietzsche. Tomando un infame ejemplo, consideremos la siguiente: «¿Vas con las mujeres? ¡No olvides el látigo!»³. ¿Cómo es citada esta frase? Con frecuencia, se le atribuye simplemente a Nietzsche, como si él mismo la hubiera dicho. Pero en su contexto, «De viejecillas y de jovencillas», es pronunciada por un personaje de ficción, una arpía que aparece solamente para esta sección. Estrictamente hablando, Zarathustra informa que la arpía dice esto. Ella existe solo en una referencia retrospectiva, tal y como Diotima aparece solo en la explicación de Sócrates en el *Simposio* de Platón.

Además, la configuración del comentario de la viejecilla complica la interpretación. Ella se la da a Zarathustra después de que él haya expuesto en detalle su ideal de mujer como «el más peligroso juguete»⁴. En este contexto, lo que la viejecilla podría estar dando a entender es que si Zarathustra quiere jugar a juegos de poder con las mujeres, como su fantasía del más peligroso juguete sugiere, sería mejor que tuviera medios para defenderse. Ella le recuerda que él no puede asumir que las mujeres simplemente acepten lo que él quiere.

Por otra parte, la tesis de Zarathustra se presenta como inmadura. La viejecilla, aunque es presumiblemente demasiado vieja para dar a luz, hace referencia a la frase como un infante, diciendo a Zarathustra que él debería envolverla para que no «llore demasiado»⁵. ¿No podría ser un indicio de que no hay que dejar que la frase tenga demasiada influencia sobre nuestro pensamiento, incluso si uno está de acuerdo⁶? Si estas sugerencias son o no plausibles, el marco elaborado alrededor de la frase lo hacen confuso para atribuirlo simplemente a Nietzsche. Quizá deberíamos tener una precaución similar en relación con el marco de frases semejantes en otras obras.

3. Véase Za I, KSA IV 86.

4. Véase Za I, KSA IV 85.

5. Véase Za I, KSA IV 86.

6. Para un comentario más completo de esta frase véase mi artículo «The Whip Recalled»: *Journal of Nietzsche Studies* 12 (1996), 1-18. Se puede comparar el pasaje en Zarathustra con BGE § 147, en donde Nietzsche anota el proverbio florentino que traduce: «Tanto la mujer buena como la mala precisan el palo» (KSA V 98).

En lo que sigue me extenderé sobre cuatro aspectos del *Zarathustra* que podrían sugerir aproximaciones a la lectura de otras obras de Nietzsche. Antes de llevar a cabo esta idea, debería, sin embargo, hacer algunas advertencias. La cuestión de cómo el *Zarathustra* podría proporcionar unas lentes interpretativas para la lectura de otra obra es interesante solamente en la medida en que no alterase nuestro enfoque. Ciertos aspectos de nuestra lectura no cambiarían mucho. Por ejemplo, Zarathustra reivindica que la única escritura que le gusta es la que está «escrita con sangre»⁷, y Nietzsche da a entender que escribir con sangre es su propia tarea en una carta a su amanuense, Peter Gast, donde dice del *Zarathustra*: «En detalle contiene una cantidad increíble de cosas vividas y padecidas personalmente, que solo son comprensibles para mí, — incluso algunas páginas me han parecido casi *sangrientas*»⁸. Sin embargo, probablemente no necesitamos encontrar la «sangre» en las páginas del *Zarathustra* para reconocer que los escritos de Nietzsche en general están diseñados desde su vida personal.

Enfatizaré características del *Zarathustra* que serían menos obvias en otras obras. Lo que es evidente en el *Zarathustra*, sin embargo, depende de cómo leamos el texto. Comenzaré, por tanto, con un bosquejo de algunas de las características claves de mi lectura, pues estas son relevantes para mi enfoque de la luz que arroja el *Zarathustra* sobre otras obras. Muchos lectores interpretan el *Zarathustra* de manera diferente y en consecuencia llegarían a diferentes conclusiones sobre cómo podría servir como puerta de entrada.

2. ASÍ HABLO ZARATHUSTRA: UNA INTERPRETACIÓN GENERAL

Tomo el texto para que sea en gran medida enfocado sobre la vida interior de Zarathustra. A parte de lo que podamos hacer de esta figura, él se presenta como un individuo ejemplar que compite con una cuestión de una amplia importancia cultural: ¿dónde se puede encontrar el significado y el valor en un contexto en el que las respuestas tradicionales para esas cuestiones no son ya creíbles? Al principio del libro, Zarathustra está convencido de que tiene las respuestas a esta cuestión, y se dedica a compartirlas con otros de la misma manera que lo hacía el filósofo en la *República* de Platón.

La solución teórica de Zarathustra al problema del sentido en el mundo contemporáneo implica inicialmente varias ideas. La primera es el sentido de la tierra. Zarathustra propone que la humanidad moderna cambie su orientación desde los sueños de otro mundo (que la visión cristiana ha fomentado) hacia aspiraciones centradas en lo que puede ser alcanzado en este mundo, buscando el sentido en esta vida. Esta idea resuena con el pensamiento de una de las influencias más importantes en Nietzsche, Ludwig Feuerbach, quien buscó revertir la tendencia

7. Za I, KSA IV 49.

8. Carta a Peter Gast, finales de agosto de 1883 (CO IV 408). La conexión con «escrito con sangre», señalado por Allison en «Who Is Zarathustra's Nietzsche?»: *New Nietzsche Studies* 6-7 (2005-2006), p. 11. Él enfatiza los comentarios de Nietzsche en cuanto a que el libro es «enteramente personal» (véase p. 4). Observando en qué medida muchas formulaciones de sus apuntes, que tienen que ver con su vida personal, aparecen en el *Zarathustra*, Allison analiza el texto como una lograda terapia mediante la escritura (pp. 4-5).

teísta que proyectaba las características positivas de la humanidad en un dios, para reintegrarlas en nuestro propio ser. Lo divino es realmente el potencial perfeccionado de la humanidad en sí misma, según Feuerbach, y el superhombre es lo divino, así entendido.

Las ideas de Feuerbach tienen un poderoso efecto en otra de las ideas inaugurales de Zaratustra, la del superhombre (o *Übermensch*). En la predicación del *Übermensch*, Zaratustra invita a sus contemporáneos a centrar sus aspiraciones en un futuro en la tierra en el que los logros de nuestros descendientes sobrepasan todo lo que podemos ahora imaginar y en el que nuestro potencial humano haya sido sublimado en una forma más perfecta de ser. Este tema del *Übermensch* no es explícitamente un centro de atención después de la primera parte del libro, aunque continúan las aspiraciones de Zaratustra hacia una humanidad más perfecta.

Los desafíos a los que se enfrenta alguien que quiere comunicar nuevas ideas es algo central en el libro, comenzando con el título y subtítulo. *Así habló Zaratustra* llama la atención sobre el papel del personaje principal como orador, mientras que el subtítulo *Un libro para todos y para nadie* sugiere la posibilidad de un fracaso en la comunicación. El argumento del Prólogo también pone la atención en la comunicación. Después del encuentro con un santo, cuyas ideas comparte, Zaratustra intenta transmitir su visión de cómo valorar la vida a una multitud aglomerada en la plaza del mercado de una ciudad, pero fracasa al comunicarse con su audiencia.

Otro tema crucial desde el comienzo de la obra es la discrepancia entre el ideal y la realidad. Esto se evidencia en la escena del Prólogo del volatinero, quien se pone nervioso cuando un bufón burlón salta sobre él, sucumbiendo al vértigo y falleciendo en la caída. Esta escena literaliza las características del discurso pronunciado por Zaratustra. Este ha estado hablando de seres humanos que han de ser superados y de su estima por aquellos que «caen» (literalmente mueren), de tal manera que el *Übermensch* (literalmente, ultra-hombre) pueda vivir. Aunque el volatinero «se caiga» y ceda el paso al bufón que salta «sobre» él, corresponde a las palabras de Zaratustra, él no toma la escena como una demostración de su corrección. Por el contrario, está lleno de dudas y se cuestiona a sí mismo y su misión.

Así pues, desde el principio del libro el estatus de Zaratustra como autoridad es problemática. Incluso antes del accidente del volatinero, Zaratustra resulta más bien cómico cuando dirige su primer sermón de enseñanzas filosóficas a una multitud reunida para un circo. Comprensiblemente, la multitud acepta su charla del *Übermensch* y la analiza como un calentamiento de la actuación del equilibrista. La condición de Zaratustra como autoridad está también retratada confusamente en «De la virtud que hace regalos», la última sección de la Parte I, donde da consejos a sus discípulos y les urge a su vez a rechazarlos. La confusión aumenta en la sección siguiente, al comienzo de la Parte II, que muestra a Zaratustra virtualmente delirante, estando fuera de sí con los enemigos que han minado sus enseñanzas, molesto de que sus discípulos estén ahora avergonzados de lo que él les ha dado. *Zaratustra* es claramente ambivalente acerca de cómo quiere que sean realmente independientes sus discípulos.

No solo se cuestiona a Zaratustra, sino también el estatus de sus «doctrinas». El propio Zaratustra urge a sus discípulos que consideren que él pudo haberles engañado al final de la Parte I. Algunos pasajes en el texto sugieren que cualquier formulación de un conocimiento lo tergiversa al tratar de fijarlo y conservarlo a través de todos los contextos. Así pues, en el *ménage à trois* de Zaratustra con la

vida y la sabiduría en «La canción del baile», la vida reivindica que cuando Zaratu-stra describe su sabiduría, él está realmente hablando de ella, y admite que ellos se parecen mucho. Metafóricamente, su problema parece ser que él está confun-diendo su «sabiduría» con la vida. Tan pronto como uno formula su doctrina, uno se ha apartado del conocimiento de la vida que uno quiere expresar⁹. Zaratu-stra sueña en «El adivino» que ha renunciado a toda la vida y se convierte en el guardián de las tumbas en un solitario castillo montañoso. A la luz de sus quejas de cómo sus enemigos han distorsionado sus enseñanzas, tiene sentido considerar que sus doctrinas están entre las tumbas que él esta custodiando. Se siente aterrado cuan-do un viento impetuoso arroja un ataúd negro en frente de él. El ataúd aparece abierto y todo tipo de cosas vivas (niños, búhos, mariposas gigantes) salen volando. Habiéndose consignado a sí mismo como guardián de las tumbas, Zaratu-stra tiene miedo a la vida.

Aunque Zaratu-stra nos da muchas razones para resistirse a hiperliteralizarlas en exceso o interpretarlas en una moda demasiado rígida, las «doctrinas», sin em-bargo, representan ideas que Nietzsche considera importantes. La «doctrina» que más llama la atención en el texto es el eterno retorno, la idea de que el tiempo se repite una y otra vez hasta el infinito. En este sentido, comparto con Robert Gooding-Williams que la comprensión de Zaratu-stra del eterno retorno experi-menta una transformación a lo largo del curso del libro. Gooding-Williams argu-menta que Zaratu-stra se mueve a través de una secuencia de interpretaciones del eterno retorno orientadas al pasado, al presente y al futuro, siendo la perspectiva orientada al futuro la única que finalmente respalda el texto¹⁰. En cambio, consi-dero la interpretación del eterno retorno orientada al presente como la interpre-tación preferida, por el hecho de que el único momento sobre la línea de tiempo que ofrece la oportunidad de conferir significado a la experiencia es el momento presente¹¹. Considero que la oposición interpretativa primaria es entre una visión «cosmológica» y una visión «existencial» del eterno retorno, una oposición sugerida en «De la visión y el enigma». La visión cosmológica, defendida por el enano en esa sección, pretende presentar una visión objetiva del tiempo como visto desde la perspectiva del ojo de Dios. La visión «existencial» está situada dentro del tiempo, y enfatiza la importancia del momento presente como el lugar en el que uno puede dar sentido y valor a las cosas (una oportunidad que se renueva en cada momento que pasa). La interpretación existencial toma el eterno retorno en relación al modo óptimo de comprometerse con la vida temporal, como opuesto a la preten-sión de la interpretación cosmológica de ofrecer la verdad sobre el tiempo como visto desde una distancia.

9. Para una discusión más minuciosa de este pasaje, véase mi *Zaratu-stra*, Lanham, MD: Lexing-ton, 2010, pp. 92-93 y 99-101.

10. Véase R. Gooding-Williams, *Zarathustra's Dionysian Modernism*, Stanford: Stanford UP, 2001.

11. Gooding-Williams y yo no tenemos la misma concepción de la perspectiva «orientada al pre-sente» en nuestras reflexiones sobre el eterno retorno. Gooding-Williams toma la perspectiva «orien-tada al presente» para implicar una visión presentista en la que todos los tiempos están presentes en el momento presente. Es solo la visión orientada al futuro, según él, la que permite a alguien reorientarse repetidamente sobre la base del caos de las pasiones que uno lleva al momento presente. Mi perspecti-va «orientada al presente», por el contrario, es aquella en la que uno tiene la oportunidad de reevaluar cada momento. De este modo, recuerda la perspectiva orienta al futuro de Gooding-Williams.

Un aspecto final de mi lectura del *Zarathustra* es la idea de que la Parte IV es esencial al argumento del libro. En oposición a aquellos interpretes que piensan que el libro habría sido más convincente sin la Parte IV, asumo seriamente la sugerencia que Nietzsche hace en una de sus cartas según la cual la Parte IV es un «final sublime» para el libro¹².

Ciertamente, el hecho de que la Parte IV tenga un tono diferente al de las primeras partes del libro dificulta su asimilación al proyecto inicial. Ha sido leída como una sátira que sigue el movimiento más trágico de las partes I-III, sobre el modelo de la práctica dramática de la antigua Atenas, en el que la norma eran tres tragedias y después una obra satírica¹³. Veo esto como una interpretación plausible, pero pienso que reconocer que la Parte IV tiene también una afinidad con la sátira Menipea, abre características adicionales de la obra. *El asno de oro* de Apuleyo parece ser la base para ciertas alusiones en la parte IV, particularmente aquellas implicadas en la figura del asno¹⁴. La tendencia de la sátira de Menipea para ridiculizar a los personajes que se presentan a sí mismos como fuentes de sabiduría es paralela a la burla del hombre superior del *Zarathustra* en «La fiesta del asno».

La respuesta de Zarathustra a la burla del hombre superior es mantener sus sugerencias primeras sobre los hombres superiores de que ellos aprenderían a reírse de ellos mismos. Aunque duda, finalmente él se une a ellos y se ríe de sí mismo. Esto está en consonancia con el tema del peligro de la fijación con respecto a las doctrinas. Para Zarathustra se ha de reconocer la inconsistencia entre lo que él urge que tienen que hacer los hombres superiores (reírse de sí mismos) y su postura de auto-importancia e insistencia sobre la pureza doctrinal. (Esto último es demostrado por su reacción horrorizada cuando descubre que los hombre superiores adoran al asno y les reprende como si fuera a decir: «¡Pero deberíais ser verdaderos ateos!»). Reconociendo su propio disparate, *Zarathustra* es capaz de moverse desde la permanencia del pasado en cuanto a sus doctrinas y sumergirse de nuevo en su misión de enseñanza, la cual le requiere mantener la frescura en sus encuentros con la vida si quiere lograr expresar un conocimiento vivo.

Ahora consideraré cuatro características inusuales del *Zarathustra* y su impacto potencial sobre nuestra acercamiento a otras obras. Estas son: 1) un enfoque caricaturesco de los personajes y de la acción; 2) una presentación disfrazada de primera persona y el posicionamiento resultante del lector; 3) las características «musicales» de la obra; y 4) la peculiaridad del libro como un *Bildungsroman* de la edad madura.

12. Véase la carta citada previamente a Carl von Gersdorff, 12 de febrero de 1885. Véase también T. K. Seung, *Nietzsche's Epic of the Soul: «Thus Spoke Zarathustra»*, Lanham, MD: Lexington, 2005, pp. 237-359.

13. Véase, por ejemplo, A. Bennholdt-Thomsen, *Nietzsches «Also sprach Zarathustra» als Literarisches Phanomen*, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1974, pp. 209-212; y P. Loeb, *The Death of Nietzsche's Zarathustra*, cit., pp. 91-97.

14. Véase mi texto *Nietzsche's «Zarathustra»*, cit., pp. 133-136. Véase también «Zarathustra IV and Apuleius: Who Is Zarathustra's Ass?»: *International Studies in Philosophy* 20 (1988), 29-53; y «Nietzsche and the Mystery of the Ass», en R. R. Acampora y C. Davis Acampora (eds.), *A Nietzschean Bestiary: Animality Beyond Docile and Brutal*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2004, pp. 100-118.

3. ENFOQUE AL ESTILO DE LOS DIBUJOS ANIMADOS

Cuando reivindico que Nietzsche trata la caracterización y acción en el *Zaratus-tra* como semejante a los dibujos animados, considero a estos como series de imágenes fijas, más a la manera de libros de comic o manga. *Prima facie*, esto podría parecer una comparación extraña, pues no sabemos qué aspecto tiene *Zaratus-tra*. Él dice que camina como un bailarín, algo que los dibujos animados que emplean imágenes fijas no pueden expresar¹⁵. Estamos tan lejos de tener una imagen clara de *Zaratus-tra*, que nos conmovemos cuando se hace referencia al color del pelo de *Zaratus-tra* al comienzo de la Parte IV.

Los libros de cómic basados en la literatura clásica son un prototipo de la forma en la que estoy pensando. Muchas conexiones entre escenas son omitidas. Los fotogramas en su mayoría muestran lo más destacado de las acciones y los gestos significativos, con declaraciones que a menudo avanzan el argumento. De nuevo, la comparación podría parecer extraña, dado que *Zaratus-tra* sermonea continuamente, y muchos lectores tienen problemas incluso en reconocer la trama como algo que se pone como trasfondo. Sin embargo, lo que nos recuerda a un tira de un comic es la forma fragmentaria en la que son dibujados los personajes y las escenas. Esto, de hecho, contribuye a la dificultad que muchos tienen en ver la trama. Los personajes, aparte de *Zaratus-tra*, tienden a ser unidimensionales, tipos genéricos: el jorobado es solo un jorobado, el joven en la ladera es solo un joven, los discípulos solo discípulos.

Nos sentimos aliviados cuando son mencionados algunos contornos del paisaje y cuando se nos cuenta que *Zaratus-tra* toma un barco a través de alguna masa de agua. Pero la geografía es genérica también. Nietzsche parece tener la intención de no especificar los lugares. Cuando el pasaje que abre el libro aparecía en *La gaya ciencia*, la patria de *Zaratus-tra* fue apropiadamente localizada en el lago Urmi, la localización real del *Zaratus-tra* histórico. En *Así habló Zaratus-tra*, sin embargo, *Zaratus-tra* ha dejado simplemente «el lago de su patria»¹⁶. Está ahora en una tierra fantástica, que geográficamente no es real.

Las acciones externas en el *Zaratus-tra* son también extraordinariamente estáticas. No oímos mucho sobre los viajes en barco de *Zaratus-tra* salvo que él los hace. Muy a menudo, nos movemos, fotograma a fotograma, desde el medio de una escena a otra. Las transiciones cuando son elaboradas no son típicamente cosa de acciones externas sino de cambios internos. La interacción de *Zaratus-tra* con su «hora más silenciosa», su confrontación con «el enano» en «De la visión y el enigma», sus sueños y visiones, sus diversas canciones: todos marcan momentos significativos de transformación en la vida interna de *Zaratus-tra*, pero no tienen una localización definida. Con respecto a la acción y caracterización, sin embargo, *Zaratus-tra* está localizado en un mundo de cuento de hadas del «erase una vez». Se reconoce el hecho de que la antigua Persia fuera el punto de partida de *Zaratus-tra*, pero solo como vestigio. «Decir la verdad y saber manejar bien el arco y la flecha — esto le parecía precioso y a la vez difícil a aquel pueblo del que proviene mi nombre — el nombre que es para mí a la vez precioso y difícil»¹⁷.

15. Cf. Za, Prólogo, 2.

16. Za, Prólogo, 1, KSA IV 11.

17. Za IV, «De las mil metas y de la única meta», KSA IV 75

La vaguedad de las escenas externas y de los personajes con los que Zaratustra interactúa, sugiere que la acción importante no es externa. Esto se corresponde con la idea de que la obra es un *Bildungsroman* (una novela de educación o una historia «de mayoría de edad»), un asunto que consideraré en breve.

¿Qué puede sugerir la caracterización del *Zaratustra* como dibujos animados para nuestro enfoque sobre las otras obras? En primer lugar, podría ayudarnos a reconocer el carácter incompleto y descontextualizado de muchos pasajes en esas obras. Es como si muchos de estos, particularmente en las obras aforísticas, fueran imágenes fijas de sitios que Nietzsche ha encontrado en el curso de lo que él llama sus exploraciones «subterráneas» de la moralidad y la psique¹⁸. Estos pasajes, además, podrían ser vistos como momentos de narraciones, pero narraciones que registran la vida interior.

Los bocetos de dibujos de los personajes y eventos en el *Zaratustra* podrían también conducirnos a considerar si las caracterizaciones encontradas en otra parte no enfocan también solo una característica única de una cosa. Quizá cuando Nietzsche habla de las figuras históricas particulares o eventos, él está ofreciendo del mismo modo idealizaciones incompletas o antiidealizaciones, para mejor o para peor. Quizá son todas ellas en cierto modo similares a la caracterización del genio que es completamente una gran oreja en «De la redención»¹⁹. Quizá deberíamos tomar la alabanza de Nietzsche de César Borgia, no como una valoración en la que se tiene en cuenta todos los aspectos, sino como una imagen rápida para referirse a una cosa concreta.

Un tercer punto que podríamos considerar es que el carácter titubeante de la acción no implica que el *Zaratustra* carezca de trama, incluso si el argumento de mayor interés es intrafísico. Del mismo modo, el carácter titubeante de otros escritos de Nietzsche, donde se da una pausa para el desarrollo de un pensamiento en una sección o aforismo, no implica que no haya movimiento. En esos casos, podríamos sentirnos abandonados para completar el movimiento y determinar su carácter. Es el caso, también, cuando vemos a Zaratustra «moviéndose como un bailarín».

La dificultad que podríamos tener en ver la trama del *Zaratustra*, a la luz de sus imágenes imprecisas, podría alertarnos también sobre la trama de otras obras. Esto implicaría atender a la secuencia de lo que se discute, y a las vicisitudes experimentadas mediante temas particulares o ideas tal y como se reiteran en el curso del texto. El argumento de Zaratustra es en buena medida de esta naturaleza. Los desarrollos significativos son en gran parte aquellos que llevan a Zaratustra a pensar más allá, a revisar sus ideas o formular ideas de forma nueva²⁰.

18. Cf. el Prólogo de *Aurora* (OC III 483).

19. Za II, «De la redención». En realidad, en este caso, un dibujo animado político es relevante para *Zaratustra*. Cf. G. Parkes, «Explanatory Notes», en F. Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, trad. de G. Parkes, Oxford: Oxford UP, 2005, p. 305: «Nietzsche estaba probablemente familiarizado con una caricatura bien conocida de Wagner que apareció en *L'Éclipse* de París el 18 de abril de 1869, en la que aparecía tan solo como una oreja gigante».

20. Cf. R. Gooding-Williams, *Zarathustra's Dionysian Modernism*, cit., por ejemplo, pp. 26-31; y K. Seung, *Nietzsche's Epic of the Soul*, cit., pp. xi-xxiii; P. Loeb, *The Death of Nietzsche's Zarathustra*, cit., pp. 85-118.

4. EL PUNTO DE VISTA DE LA PRIMERA PERSONA ENMASCARADA

La impresión inusualmente vaga que tenemos de Zaratustra como un personaje está en consonancia con una segunda peculiaridad de Zaratustra, la presencia de lo que yo llamo el punto de vista de la primera persona enmascarada, y la orientación que da al lector de un sentido de intimidad con Zaratustra. El libro está aparentemente escrito en tercera persona, pero en su mayor parte nos situamos en la mente de Zaratustra. Sus conversaciones con su águila y su serpiente, o con su propio corazón, están dentro de su mente. Nosotros estamos tan metidos dentro de la propia psique de Zaratustra, que somos sorprendidos cuando el narrador se hace realmente patente en la Parte IV del libro. Incluso en la Parte IV, a pesar del narrador y de los personajes variados, a menudo somos informados de los pensamientos de Zaratustra, y nos encontramos, una vez más, rápidamente inmersos en su pensamiento y experiencia emocional.

Debido a que sitúa engañosamente al lector en la primera persona de la propia mente de Zaratustra, las cavilaciones más insignificantes de Zaratustra y sus observaciones más iluminadoras son presentadas con la misma aparente seriedad. A veces, Zaratustra protestando sobre sus enemigos o sus constantes quejas sobre el regreso del pequeño nos impacta a veces como autocomplaciente, casi hasta el punto de que estamos listos para dejar de prestarle atención²¹. Pero entonces Zaratustra reconoce que podría decir cosas muy diferentes en días diferentes, y que él es un poeta en sí mismo, quien confunde su estado personal con la verdad sobre la realidad²².

Nosotros quizá injustamente subestimamos a Nietzsche cuando imaginamos que él no había sido autocrítico con sus propias tendencias melodramáticas. En la sección «Del pasar de largo», una figura descrita como «el mono de Zaratustra» se parece mucho a Zaratustra cuando desfoga su malhumor contra aquellos que él encuentra repulsivos, pero Zaratustra rechaza lo que el mono está diciendo. Zaratustra toma esto como una ocasión para decir que deberíamos simplemente pasar de lo que no podemos amar. Esto puede mantenerse como autocrítica, pero de un tipo sutil. En cualquier caso, el libro III culmina con el movimiento de Zaratustra más allá de su tendencia a centrarse en la gente insignificante que no puede soportar. Esto sugiere el deseo de superar la tendencia a recrearse en disposiciones injuriosas, otra sugerencia sería que quejarse de lo mezquino puede equivaler a la mezquindad en sí misma. Inicialmente, en «El convaleciente» Zaratustra dice que había enfermado por el pensamiento de que el hombre pequeño retorna eternamente. El texto parece proponer que la solución no es suponer un camino para el pequeño hombre para que no retorne, sino retornar al amor del mundo, en el cual todo está enmarañado y todas las cosas están danzando juntas²³. Esto, en cualquier caso, es lo que los animales de Zaratustra proponen, y las canciones que finalmente canta muestran que él hace precisamente eso.

¿Cómo podría afectar este aspecto de la primera persona velada del *Zaratustra* a nuestro enfoque en relación al cuerpo nietzscheano en general? Probablemente

21. Cf. C. G. Jung, *Nietzsche's «Zarathustra»*, ed. de J. L. Jarrett, Bollingen Series, Princeton: Princeton UP, 1988, pp. 110-111 y 1060.

22. Cf. Za II.

23. Cf. Za III, «El convaleciente».

no necesitamos el *Zarathustra* para reconocer la intimidad que la persona de Nietzsche tiene con los lectores de sus textos. A menudo, nos sentimos como fisgones de su pensamiento. Sin embargo, deberíamos estar alerta con los esfuerzos más ladinos de Nietzsche, a menudo facilitados por su tono íntimo. Deberíamos preguntarnos «¿Qué pretende este texto de nosotros?» En *La genealogía de la moral*, por ejemplo, Nietzsche profundiza tanto en los entresijos de la moral de esclavo, la mala conciencia y las aspiraciones ascéticas que, aunque solo para dar sentido a lo que está discutiendo, sentiremos en nosotros mismos los estados que él describe²⁴.

A la luz de nuestra experiencia con el *Zarathustra*, deberíamos estar prevenidos por el hecho de que la mayoría de las intuiciones reveladoras y de las emociones más insignificantes están mezcladas tanto en Nietzsche como en los escritores en general. En el *Zarathustra*, así como en otras obras, encontramos mezclas de observaciones sublimes y continuas quejas insignificantes. Esto podría conducirnos a prestar atención al hecho de que la postura de Nietzsche no es estable, y que puede moverse en una secuencia rápida a través actitudes relativamente desapasionadas, malhumoradas, atentas o con remordimiento, a veces con respecto a la misma cosa. El *Zarathustra* también sugiere que las propias actitudes de segundo orden de Nietzsche hacia algunos de estos puntos de vista podría ser autocrítica (como es el caso en el prólogo a la segunda edición de *El nacimiento de la tragedia*, donde crítica sus propias ideas metafísicas románticas de juventud). Esto también podría sugerir que Nietzsche incluye deliberadamente puntos de vista que encuentra un tanto embarazosos, por ser también parte del registro²⁵.

5. ZARATUSTRAS COMO MÚSICA

Un tercer rasgo inusual del *Zarathustra* es lo que Nietzsche llama su carácter musical. «Quizá todo *Zarathustra* pueda ser comprendido como música», dice en *Ecce Homo*²⁶. Podíamos preguntarnos, ¿qué rasgos musicales son relevantes en *Así habló Zarathustra*? Estas son algunas posibilidades. En primer lugar, la música envuelve variaciones *in tempo* y diferentes modos de narrar el tiempo. El *Zarathustra*, igual que la música, varía en su tempo, como una obra musical extensa. Por ejemplo, el prólogo es relativamente movido, con el ritmo muy rápido durante la exhibición del volatinero, seguido por las reflexiones más lentas y sombrías de Zarathustra. Las canciones de Zarathustra son de varios *tempi*. «La canción de la noche» brota con añoranza; «Los siete sellos» (o la canción del sí y del amén) es apasionante pero lenta; «La canción del noctámbulo» es enérgica; «La otra canción del baile» llega a ser frenética, pero luego cambia a un andante apasionado.

El carácter temporal de la música es también evocador para interpretar la idea más importante de Zarathustra, el eterno retorno. La temporalidad musical envuelve los tres aspectos del tiempo: pasado, presente y futuro. El futuro está ya implícito en el presente, lo mismo que el pasado es el que da al momento presente su signifi-

24. Cf. K. M. Higgins, «'On the Genealogy of Morals'. Nietzsche's Gift», en R. Schacht (ed.), *Nietzsche, Genealogy, Morality: Essays on Nietzsche's 'Genealogy of Morals'*, Berkeley: University of California Press, 1994, pp. 49-62.

25. Cf. BGE § 231.

26. EH, «Así habló Zarathustra», § 1, KSA VI 335.

cado. Particularmente en la música tonal con la que Nietzsche estaba familiarizado, el evento musical presente obtiene su identidad (por ejemplo, consonancia relativa o disonancia, relación con la estabilidad de la tónica, etc.) en referencia a los eventos musicales que han ocurrido ya. Sin embargo, nuestra atención mientras escuchamos la música se centra en el presente, pues uno está siguiendo los eventos musicales como ellos se desenvuelven. Al mismo tiempo, la temporalidad musical mira hacia el futuro, desarrollando tendencias de resolución y posibilidades que indica cómo ellas pueden ser colmadas. El sentido de futuridad no solo sugiere las tendencias del momento musical presente sino que da un sentido de una futura *Aufhebung*, de algo reemplazado pero de algún modo preservado.

Yo veo la temporalidad musical como una clave para interpretar el eterno retorno. Como el momento presente de la experiencia musical, el momento presente en el eterno retorno es el momento vivo y activo. Sin embargo, también está condicionado por todas las tendencias que en el pasado lo alimentaron, y este es el conducto que determina la organización de todo ese material tal como es proyectado hacia el futuro²⁷. Visto así, el eterno retorno presenta el cambio constante de momento a momento como proporcionando la base de la renovación en algún punto dado.

Ciertamente, la redundancia se transforma en su expresión por la música y todas las cosas musicales. En la música la repetición a menudo confiere valor. La recapitulación en forma de sonata-allegro es una gran vuelta a casa, y en muchas otras formas, un retorno a algo que llegó antes es percibido como especialmente satisfactorio, no solo por el goce de volver a visitar lo familiar (en el que la orientación de uno es clara y continuamente confirmada), sino también porque la aprehensión de lo familiar es ahora enriquecido por lo que ha sucedido mientras tanto. La repetición es estructuralmente básica para la construcción de la forma musical en cada nivel. Los oyentes entusiastas desean volver a escuchar. (Nietzsche hace referencia a la vida amorosa en ese espíritu, cuando considera la posibilidad de contemplar todas las cosas y de gritar «¡Da Capo!» [literalmente, «Desde la cabeza» con el significado de «¡Otra vez!»²⁸]. La emergencia del *cantus firmus*, o de una canción muy conocida, desde una compleja textura musical, golpea a la mayoría de los oyentes como una gran emoción. El mismo hecho de «los viejos favoritos» revela que a la gente le gusta volver a escuchar al menos algo de música muy familiar.

El hecho desconcertante de que Zaratustra al final del libro esté haciendo lo mismo que al principio, y de que no parece haber hecho mucho progreso en su misión de enseñar, puede ser considerado a la luz de la repetición musical. Zaratustra vuelve a embarcarse en su misión, no porque no haya sacado nada de ninguna parte, sino porque su interpretación transformada le da una nueva finalidad. Igual que una recapitulación musical, su final tiene aproximadamente la misma forma que su comienzo, pero es transformado porque está enriquecido por todo lo que ha intervenido entre uno y otro.

La relación de la música con el tiempo y la temporalidad contribuye a dar sentido a la caracterización de Nietzsche del *Zaratustra* como música. De esta

27. Para una discusión más amplia del modo en que veo el presente musical como relacionado con el eterno retorno, véase mi *Nietzsche's «Zaratustra»*, cit., pp. 115-118.

28. BGE § 56.

forma se vincula a la expresión emocional. Expresa y explora condiciones particulares emocionales. La música puede unirse con las palabras, y Nietzsche consistentemente defiende la prioridad de la música. Sigue a Schopenhauer al afirmar que las palabras ofrecen buenos casos particulares de lo más universal que se expresa en la música. La música reviste a las palabras con su más poderoso significado emocional²⁹.

El tono emocional de la música y su impacto en el significado de las palabras es evidente en el *Zarathustra*, quizá particularmente en varias canciones del libro. Zarathustra rumia las ideas, pero estas son consideradas a través de estados de ánimo particulares o estados emocionales. Las ideas son conexionadas y desarrolladas de forma que reflejen esos estados de ánimo y emociones. «La canción de los sepulcros», por ejemplo, utiliza el material de cada recuerdo para reforzar la melancolía, y la melancolía es el tono emocional que difunde el modo en que cada recuerdo llega a la mente.

¿Cómo puede afectar a nuestro enfoque sobre el resto de la obra la apreciación de estas características musicales en el *Zarathustra*? La expresión verbal de las ideas está relacionada con las condiciones emocionales particulares, en las obras de Nietzsche. Si tomamos la imagen musical seriamente, consideraríamos las condiciones emocionales como el contexto para valorar las ideas presentadas. De hecho, podemos tomar algunos de los aforismos como canciones con temas pasajeros que expresan cierta disposición anímica.

Segundo, la temporalidad de la música, y especialmente la noción de «repetición como algo valioso», puede ser considerada en relación a ideas tal y como se presentan igualmente en otros textos de Nietzsche. Él vuelve sobre los temas una y otra vez, a menudo a través de múltiples acciones. Tomando la repetición musical como nuestro modelo, podemos considerar cómo un tema ha acumulado un significado como resultado de retomarlos una y otra vez. Quizá me parece justo decir que cada idea presentada puede admitir una *Aufhebung*, la noción de ser reemplazada por una forma diferente que preserva de algún modo la configuración anterior. Cuando Nietzsche considera los temas, deberíamos notar cómo una nueva forma ha reemplazado algo de lo anterior, pero cómo la noción anterior sigue presente.

6. BILDUNGSROMAN DE LA VIDA MADURA

La cuarta característica peculiar del *Zarathustra* que quiero considerar es el hecho de que es una extraña historia de la «mayoría de edad». Es un *Bildungsroman* en medio de una vida adulta³⁰. Conciernen al estado de vida que es propenso a la crisis de la mediana edad, fases de desorientación que se derivan de cuestionarse las decisiones que uno ha tomado hasta ahora y de comprometerse a revalorizarlas. La crisis de la edad mediana no dura siempre. Las decisiones pueden ser tempo-

29. Véase A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, trad. de P. López de Santa María, Madrid: Trotta, 2004, pp. 318 ss; y KSA VII 359-362 (FP I, 12 [1]).

30. He discutido también sobre *Zarathustra* enfocándolo desde la crisis de la mediana edad en «Zarathustra's Midlife Crisis: A Response to Gooding-Williams»: *Journal of Nietzsche Studies* 34 (2007), 47-56.

rales, y la crisis puede repetirse. Los mismos desafíos pueden surgir de nuevo, quizá provocados por un nuevo grupo de circunstancias, u otras elecciones vitales pueden percibirse y considerarse como apremiantes. El salir airoso de la crisis no requiere necesariamente un cambio externo en las actividades de uno, sino una comprensión transformada de su significado.

La edad madura es también una fase en la que la perspectiva de la muerte se hace más presente que lo es típicamente en la juventud. El sentido del tiempo cumplido llega a ser más duro de soportar que antes. Esta conciencia puede por sí misma provocar la crisis de la edad mediana. ¿Ha malgastado uno su vida? ¿Cuántas cosas inacabadas tiene uno todavía pendientes? ¿Hay algo que uno podría hacer bien sobre la base de aspiraciones de las que uno ahora duda si alguna vez realizará?

Hay numerosas razones para ver a Zaratustra como situado en esta época de la vida. Zaratustra tiene cuarenta años de edad. Se le compara abiertamente con Jesús, quien igualmente se retiró cuando cumplió los treinta. Jesús, sin embargo, comenzó su misión cuarenta días después, mientras que Zaratustra permanece en su caverna durante diez años. Zaratustra afirma que Jesús «murió demasiado joven», pero ¿qué dice sobre sí mismo Zaratustra?³¹ ¿El ha llegado en el momento adecuado o la vida le ha sobrepasado? El mundo con el que se encuentra ciertamente no parece receptivo para lo que él ha de ofrecer. Incluso al final del libro, no hay garantía de que tenga voluntad de encontrar discípulos que puedan realmente comprender lo que ha de enseñar. Sus circunstancias objetivas pueden apremiarle a reconsiderar su vida.

El libro representa una meditación sobre el tiempo desde la ventaja de alguien que ya tiene suficiente pasado como para conocer la mala voluntad hacia él. Zaratustra puede predicar sobre el rencor contra el tiempo y su «fue», porque tiene suficiente «fue» para conocer el sentimiento. Ya no se siente joven. Lamenta la pérdida de las visiones y apariciones de su juventud en «La canción de los sepulcros». La dirección básica de su vida ha sido elegida, pero el texto conlleva reconsideraciones recurrentes de su curso y dudas sobre su efectividad³². Cuando describe cómo reunir los fragmentos de hado y azar en «Sobre la redención», caracteriza bien la posición de la edad madura, cuando uno lleva siempre un equipaje considerable y variado de experiencias previas.

Mirar de frente a la muerte también es central en el libro³³. En el Prólogo, Zaratustra presencia la muerte del volatinero y lleva a sus espaldas el cadáver del hombre para enterrarlo al final en un árbol. Incluso antes de eso, él lo describe como admirando a aquellos que se exponen a la muerte por conseguir grandeza.

31. Véase Za I, «De la muerte libre».

32. Considérese, por ejemplo, Za Prólogo, II, «El niño del espejo»; II, «La más silenciosa de todas las horas»; III, «El convaleciente»; IV, «La ofrenda de la miel»; IV, «El signo».

33. Para una lectura de este tema muy diferente de la que doy aquí, véase P. Loeb, *The Death of Nietzsche's Zarathustra*, cit. No estoy de acuerdo con Loeb. La muerte de Zaratustra acabaría con la crisis de la mediana edad, pero no creo que la muerte al final de la Parte tercera fuera la muerte «en el momento adecuado». La muerte en el momento adecuado llevaría a su cumplimiento de una manera musical las motivaciones operantes en el texto. El descubrimiento de Zaratustra de sus propios poderes de superhombre con respecto al tiempo resultaría antimusical en la medida en la música que hace uso de la mono-direccionalidad del tiempo tal como la experimentamos.

En su sermón sobre la muerte Zaratustra condena las ceremonias fúnebres como una «violación de la conciencia» y urge a morir «a tiempo»³⁴. En su horror al potencial retorno del hombre pequeño, Zaratustra confronta el horror que mucha gente siente en mitad de la edad adulta, la sensación de que todo se ha echado a perder y que el mundo que les sucede será dirigido por aquellos a quienes ellos menos quisieran dejarlo³⁵.

Aun cuando se tome el fin de la Parte III para proporcionar un final satisfactorio para el texto, no resuelve la crisis de la edad media de Zaratustra. En lugar de eso, expresa un talante afirmativo en el que la crisis está en suspenso. El comienzo de la Parte IV centra la atención en la gran cuestión que la Parte III deja sin abordar: él todavía no ha comunicado su sabiduría, y se está haciendo viejo. Sin embargo, a medida que la Parte IV se desarrolla, vemos que la postura hacia sus posibles discípulos es autodestructiva. Se compadece del hombre superior, de manera que su postura hacia ellos es deshonesta. Al mismo tiempo, ellos le preocupan, al distraerle de su meta a aquellos que puedan genuinamente escucharle.

Al final del *libro*, Zaratustra va más allá de su postura de compadecerse y se vuelve a comprometer con su obra. Pero esto es solamente una solución parcial de su crisis. Su problema de comunicación no está todavía resuelto, y no sabemos a dónde pueden llegar las cosas desde aquí.

El autor del *Zaratustra* estaba también igualmente preocupado con la crisis de la mediana edad en el momento de escribir el libro a la luz de sus propias experiencias³⁶. Cuando está escribiendo el libro, Nietzsche ya no enseña. Sus deseos por Lou Salomé se quedan en nada, y ella ha salido corriendo con su antiguo amigo Paul Rée. Las cartas a los amigos dan fe de la preocupación de Nietzsche de que no tendría hijos. (Él incluso se refiere a Zaratustra como a su hijo a alguno de sus amigos, incluyendo Lou Salomé³⁷). Quizá lo más penoso de todo es que Nietzsche se ha separado de Wagner y se siente herido por haber sido humillado por él entre un amplio público que, observa David Allison, era «quizá el único grupo de personas educadas y cultivadas con las que él habría disfrutado de un contacto y reconocimiento público»³⁸.

La crisis del protagonista principal del libro no es, sin embargo, un reflejo solamente de la experiencia personal de Nietzsche. Él ve cómo la misma cultura occidental está sufriendo una crisis de la mediana edad. Las visiones y los ideales de juventud de la cultura han desaparecido. Entre estos están las esperanzas ingenuas pero optimistas de la época anterior de que la voluntad de Dios se haría y de que Dios enmiende las cosas. Tal como lo ve Nietzsche, ya no creemos en el

34. Za I, «De la muerte libre».

35. Ver Za III, «De la virtud empequeñecedora»; III, «El convaleciente».

36. Véase D. Allison, «Who Is Zarathustra's Nietzsche?»: *New Nietzsche Studies* 6-7 (2005-2006), 1-11.

37. La concepción de Nietzsche de su propia relación con Zaratustra es inconsistente. En *Ecce Homo*, describe al Zaratustra original como aquel que creó el más fatal de todos los errores, la moral, y representando «la auto-superación del moralista en su antítesis – en mí» (EH, «Por qué soy un destino», 3, KSA VI 367.) A la luz de su reivindicación de que Zaratustra es su hijo, esto me recuerda un poco la canción de *country* americana «I'm My Own Grandpa».

38. Allison menciona que fueron «quizá el único grupo de figuras educadas y cultivadas con el que él habría disfrutado del contacto público y del reconocimiento» (D. Allison, «Who Is Zarathustra's Nietzsche?», cit., 3-4).

mito religioso que fue la base de nuestros valores culturales, y nosotros tenemos que seguir buscando sustitutos, «sombras de Dios», como la visión científica del mundo, que es incapaz de fundamentar valores sobre los que podamos basar nuestras vidas. Las cosas no son como los valores culturales nos permitieron esperar, y el resultado es una decepción catastrófica (aunque para la mayoría de la gente permanezca como algo meramente implícito)³⁹.

La cultura occidental está en una posición para cuestionar sus hábitos y su *modus operandi*. Ciertamente, Nietzsche piensa que es urgente que se haga así. No podemos avanzar sin pasar por esta crisis. Nietzsche teme, sin embargo, que podamos rendirnos (como sugiere la imagen del *Zarathustra* del «último hombre», una humanidad sin futuro). La resolución de esta crisis sigue estando por determinar, y la confusión interior de *Zarathustra* refleja esta mayor incertidumbre cultural.

Si el *Zarathustra* es un libro sobre la crisis de la mediana edad, ¿cómo podría esto afectar a nuestro planteamiento de la obra nietzscheana en general? Quizá, más directamente, lo haría reforzando la propuesta de Nietzsche que nosotros rumiamos⁴⁰. Esto implicaría reconocer la necesidad de una revisión, lidiando con nuestra crisis al permitir una nueva consideración y que no nos conformemos con que cualquier tema que abordemos se resuelva de una vez por todas.

Asumir la crisis, afrontándola sin ambages, requiere coraje, pues no implica caer en formulaciones conocidas que solo esquiven momentáneamente nuestros dilemas. Requiere además esfuerzos para dar forma a nuevas ideas que permanezcan parcialmente incompletas. El modo de expresión nietzscheano fuera de lo común en el *Zarathustra* podría ser construido como un intento experimental para confrontar la crisis, tan ficticio como un sueño, expresando destellos de intuición para lo que a uno le faltan las palabras literales. Uno podría considerar que Nietzsche se está refiriendo parcialmente a su práctica de autor cuando *Zarathustra* predica que uno debería prestar atención «a todas las horas en que vuestro espíritu quiere hablar por símbolos» (metáforas o alegorías [*Gleichnisse*]), llamando a tales tiempos «el origen de tu virtud»⁴¹. Y quizá nosotros veríamos las otras obras de Nietzsche, como *Zarathustra*, hablando en paralelo, no defendiendo «enseñanzas»⁴² estables. Las «doctrinas» de Nietzsche sobre esta visión son imágenes poéticas provocativas, no dogmas para defender. La elaboración más a fondo se deja en nuestras manos.

Ciertamente, esto último es el resultado de las diversas implicaciones de lectura que el *Zarathustra* podría tener en nuestra interpretación de toda la obra. Nietz-

39. Debería ser obvio que estoy en desacuerdo con Loeb cuando dice que Nietzsche vio la humanidad como algo que dejará de ser excepto o hasta que se transforme espiritualmente a sí misma en un superhombre feuerbachiano, al menos tal como yo interpreto el tratamiento del superhombre por Loeb. Pienso que Nietzsche favorece el ideal de Feuerbach de reincorporar lo divino a nuestra propia naturaleza una vez que hayamos parado de proyectarnos fuera de nosotros mismos, en una visión de Dios. Pero no concibo esto (ni pienso que Nietzsche lo hiciera) implicando la eliminación literal de la especie humana excepto en el sentido de reemplazar «los seres humanos como actualmente son comprendidos» por seres humanos que sean transfigurados por la re-incorporación de lo divino en ellos.

40. Véase GM, Prólogo, § 8.

41. Za I, «De la virtud que hace regalos», § 1. Véase L. Lampert, *Nietzsche's Teaching: An Interpretation of «Thus Spoke Zarathustra»*, New Haven: Yale UP, 1986.

42. Véase L. Lampert, *Nietzsche's Teaching*, cit.

sche podría como autor intentar todo tipo de manipulaciones en sus textos, pero Zarathustra honestamente reconoce que sus ideas tienen el color de sus estados de ánimo y que ellos están continuamente sometiéndose al cambio⁴³. Esto debería motivarnos, no a descartarlos, sino a leerlos en un contexto, quizá encontrándolos más útiles para lo que ellos diagnostican sobre un estado de ánimo que por lo que ostensiblemente postulan.

En el caso del *Zarathustra*, como en el caso de las obras de Nietzsche, dependemos finalmente de nuestros propios recursos. Se nos deja finalmente a nosotros cómo discriminar entre sus comentarios, especialmente cuando ellos parecen incompatibles con los otros, y cómo evaluar lo que parece que quiere decir. Evidentemente, esto es siempre tarea de los lectores. Nosotros siempre interpretamos, y siempre decidimos hasta qué punto estamos de acuerdo.

Nietzsche, sin embargo, se complica la vida al recordarnos nuestra situación interpretativa. En la sección del *Zarathustra* titulada «A mediodía», el narrador de la Parte IV observa que «como dice el proverbio de Zarathustra: una cosa es más necesaria que la otra»⁴⁴. Nosotros podíamos preguntarnos: «¿Qué quiere decir esto?». Pero este proverbio es siempre relevante, como el *Zarathustra* nos recuerda. Una cosa es siempre más necesaria o más importante que otra. La pregunta para cada uno de nosotros en cada cuestión es: «¿Cuál?».

[Traducción del inglés: Gloria Luque Moya
Universidad de Málaga]

43. Véase *Humano, demasiado humano*, § 32: «Todas las estimaciones son precipitadas [...] el patrón con el que medimos nuestro ser no es una magnitud invariable, tenemos estados de ánimo y fluctuaciones, pero para estimar correctamente la relación de una cosa con nosotros, tendríamos que conocernos a nosotros mismos como un patrón fijo. Acaso de todo esto se sigue que no debemos en absoluto juzgar; ¡como si se pudiese *vivir* sin evaluar, sin aversiones e inclinaciones!» (OC III 91).

44. Za IV, «A mediodía», KSA IV 342.