


SOLEDAD SONORA: LA POESÍA DEL JOVEN NIETZSCHE

Carmen Gómez García 

Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

RESUMEN

Desde que era un niño, Friedrich Nietzsche escribió poemas que, en parte, emplearía para estructurar su obra filosófica; otra parte de su producción poética, sin embargo, obedece a una finalidad más personal, artística, con la que intentó conjurar una soledad cada vez mayor y más dolorosa. En el presente artículo van a desglosarse las formas en las que la soledad, inherente a la conformación del individuo finisecular y consustancial a la autopercepción de la figura del poeta, se hace presente en los escritos de Nietzsche, en particular en los poemas de juventud, aún inéditos en español y de los que se ofrece una pequeña muestra, también en traducción al castellano. Ya solo el somero análisis de estos primeros poemas permite vislumbrar el germen de la filosofía del Nietzsche maduro; dicho análisis se centrará en las imágenes, motivos y sonidos mediante los que el joven transmitía su apreciación de soledad.

PALABRAS CLAVE: Nietzsche, poesía, soledad, nostalgia, cambio de siglo.

MURMURING SOLITUDE: THE POETRY OF THE YOUNG NIETZSCHE

ABSTRACT

Since his childhood years, Friedrich Nietzsche wrote poems which, to a large extent, he would later use to structure his philosophical work. Another part of his poetic production, however, served a more personal, artistic purpose, with which he tried to conjure up an ever-increasing and more painful loneliness. This article will examine how solitude – inherent to the shaping of the fin-de-siècle individual and consubstantial to the self-perception of the figure of the poet – is present in Nietzsche's writings, particularly in the poems of his youth, which are still unpublished in Spanish and of which we offer a small sample, translated into Spanish. A mere cursory analysis of these early poems provides a glimpse of the grounds of the philosophy of the mature Nietzsche. This analysis will focus on the images, motifs, and sounds through which the young man conveyed his appreciation of loneliness.

KEYWORDS: Nietzsche, poetry, loneliness, nostalgia, turn of the century.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2025.51.09>

REVISTA DE FILOLOGÍA, 51; diciembre 2025, pp. 209-229; ISSN: e-2530-8548

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



209

REVISTA DE FILOLOGÍA, 51; 2025, PP. 209-229

¡Oh, soledad sonora! Mi corazón sereno se abre como un tesoro al soplo de tu brisa
Juan Ramón Jiménez

1. LA SOLEDAD DEL JOVEN NIETZSCHE

A lo largo de toda su vida¹, Friedrich Nietzsche (1844-1900) se sirvió del género lírico con una finalidad filosófica a la par que artística, pero también personal. Si bien sus versos acusan elementos románticistas, formas heredadas y didactizantes, así como un extremado uso de la ironía y la sátira, en sus contenidos aflora de forma constante la soledad, cada vez mayor a juzgar por la recurrencia de su aparición:

Si no tengo ni un solo recuerdo grato de toda mi infancia y juventud, sería una tontería alegar aquí las denominadas causas ‘morales’ – por ejemplo, la incuestionable falta de compañía apropiada: puesto que dicha falta sigue existiendo hoy día tal y como ha existido siempre, sin que eso me impida ser jovial y valeroso (Nietzsche, OC IV, p. 799).

Como no podía ser de otra forma, esta afirmación de Nietzsche, publicada en *Ecce homo, por qué soy tan inteligente*, se contradice en una carta fechada en la misma época, el 3 de febrero de 1888, en la que confiesa a su amigo Franz Overbeck ser presa de una «negra desesperación» que no le deja escapar. «Se queja de “la falta de un amor humano realmente refrescante y reconstituyente, de la absurda soledad, la cual trae consigo que casi todos los restos de conexión con los hombres sean mera causa de *herida*”» (Safranski, 2001, p. 335).

Soledad dolorosa, hiriente, pues, que ya desde muy pronto se convierte en trasunto de poemas y reflexiones contradictorias, que ya manifiestan un intento de asunción, cuando no de dominio, de la propia existencia. En este sentido, en 1867, durante su época militar, escribe:

Es una buena cualidad la capacidad de poder ver su propio estado con ojos de artista, la de tener la mirada de gorgona incluso en medio de los sufrimientos y dolores, en medio de las incomodidades y cosas semejantes, aquella mirada que instantáneamente lo petrifica todo en una obra de arte, la mirada venida del reino donde no hay dolor (Nietzsche en Safranski, 2001, pp. 26-27).

Estas líneas permiten vislumbrar el placer que Nietzsche experimentaba al escribir sobre su vida, sus escritos, pensándose como sujeto y objeto a un tiempo para, en un futuro, leerse a sí mismo y leer aquellos acontecimientos a los que la palabra

¹ Para comprender, a partir de un rápido recorrido vital, el papel que desempeñó la soledad para la filosofía de Nietzsche, en particular en su obra *Aurora*, ver la conferencia de Óscar Quejido Alonso: «Nietzsche, un solitario en busca de la compañía de otros solitarios», pronunciada online el 30 de septiembre de 2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=oohJBX1h7PE>).



ofrece un soporte: ya a los catorce años, Nietzsche se percató de que es mucho cuanto se le escapa de la memoria, y que el pasado se le muestra como algo confuso (*ibidem*).

Por ello, desde muy pronto escribe poemas que recogen sus mayores pesares: la muerte, el desarraigo, la soledad, todo aquello que, sin duda, suponía la estilización del fallecimiento de su padre, de su hermano menor, de una tía, de la abuela, como también del hecho de que la familia se trasladara de Röcken a Naumburg. Eran poemas que tenían «mucha densidad conceptual, pero eran torpes, de modo que luego buscó el tono ágil y el adorno, con menoscabo del pensamiento» (Safranski, 2001, p. 31).

A esta situación personal se añadió que pronto, a más tardar en 1862, en un texto titulado *Destino e Historia*², Nietzsche dio con el trasfondo de lo que más tarde se denominaría «crisis de la Modernidad» —la cual podría resumirse en la frase de 1909 con la que comienza un ya famoso ensayo sobre el Expresionismo del escritor Carl Einstein: «Wir haben keine Wahrheit mehr» (Fähn timers, 1998, p. 131)—. Poco más tarde, en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), Nietzsche definiría dicha verdad como un medio retórico, una ilusión que entraña una mentira (Nietzsche, KSA I, p. 880)³, lo que, como sabemos, revirtió no solo en la problemática del lenguaje, sino en la percepción de sí mismo y del entorno. La crisis, que en la *Gaya ciencia* (1882) abunda en la muerte de Dios y en un mundo sin sentido, sin unidad ni dirección, trae consigo la idea de un yo disociado. Esto último venía produciéndose ya desde la segunda mitad del XIX, cuando el sujeto vislumbra el divorcio entre su conciencia ideológica/moral y las circunstancias de su realidad socioeconómica (Marx), entre lo consciente e inconsciente (Freud); Nietzsche, a su vez, marcaría una línea divisoria entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre el mundo real y «el mundo espiritual de los antiguos» (Hofmannsthal, 2008, p. 20), entre significativo y significado.

En definitiva, la crisis del yo y la crisis de su herramienta de intercomunicación, de ligazón con el mundo, el lenguaje, suscita en el individuo una sensación aterradora de soledad, como asimismo repetiría Hugo von Hofmannsthal en su famosa *Carta a Lord Chandos*:

Podría moverme a su alrededor [de los conceptos limitados y ordenados] y ver cómo jugaban entre sí; pero sólo se ocupaban de ellos mismos, y lo más profundo, lo personal de mi pensamiento quedaba excluido de su corro. Entre ellos me invadió una sensación terrible de soledad; me sentía como alguien que estuviese encerrado en un jardín lleno de estatuas sin ojos, hui de nuevo al espacio abierto (Hofmannsthal, 2008, p. 20).

² Se pregunta cómo cambia la realidad si no hay dios: queda la naturaleza en el sentido de las ciencias naturales, un universo penetrado por leyes e historia como sucesión de acontecimientos casuales. Pero Nietzsche no quiere renunciar al sentido y a la finalidad.

³ En adelante, las citas extraídas de la edición alemana de las obras completas de Nietzsche (Kritische Studienausgabe, KSA) se anotarán como sigue: Nietzsche, KSA número de volumen, número de página.

La escisión del yo, la percepción de la descomposición de la realidad, esa «anarquía de los átomos» a la que había aludido Nietzsche, hace que «la esencia de la singularidad permanezca indecible», sostiene Claudio Magris (Hofmannsthal, 2008, p. 74), por lo que más sugerentes si cabe devienen imágenes y sonidos, los cuales, pese a la desconfianza que genera el lenguaje, son empleados de forma más o menos consciente para expresar la soledad del yo. En conclusión, hablamos de un joven intelectual cuya soledad, consecuencia de experiencias vitales de pérdida y desarraigo, se ve refrendada por el trasfondo general de crisis e impregnado de la subjetividad a ultranza del individuo escindido del mundo, que gusta de reflexionar en torno a sí mismo sobre el papel, y que convierte dicha soledad en tema literario.

Por ello, y con una intención claramente paradigmática, en adelante van a desglosarse las formas en las que la soledad, inherente a la conformación del individuo finisecular y consustancial a la autopercepción de la figura del poeta, se hace presente en los escritos de Nietzsche –haciendo hincapié en los poemas de su juventud, en los que ya se atisba al filósofo maduro– además de las imágenes y motivos tras los que se esconde; asimismo, se analizarán los recursos fonéticos mediante los cuales el joven transmitía su apreciación de soledad.

2. LA SOLEDAD COMO TEMA LITERARIO

El tema de la soledad –como bien sabía el filólogo en ciernes, muy recurrente en la lírica desde el siglo XVIII– hunde sus raíces en la forma de vida contemplativa de los eremitas y profetas que pueblan la Biblia, también conocidos como los Padres del desierto (siglos III-IV); huelga decir que es consustancial a cuantos fundaron una nueva religión. La soledad retorna con fuerza en el Romanticismo como una situación buscada que entraña refugio, consuelo (así, el poema de uno de los autores que Nietzsche más emuló, Joseph von Eichendorff: «Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!»⁴), creando un estadio intermedio entre el mundo terreno y supraterráneo, también transitado por otro poeta esencial para Nietzsche, Friedrich Hölderlin. Del poeta de Tübingen son giros asimismo presentes en Nietzsche, como «weh mir», «trunken», o la actitud de *Hyperion*, quien busca la paz del alma en la soledad, lejos de las *cosas terrenales* («Menschendingen») que decepcionan y «hieren», tal y como había escrito Nietzsche en la carta aludida al comienzo.

Apartarse, esto es, la soledad buscada, espacio ineludible para el encuentro consigo mismo, produce al solitario el placer (*verführen*) de superar la escisión inevitable del yo en crisis. Dice en el poema «Der Einsame» («El solitario»):

Verhasst ist mir das Folgen und das Führen.
Gehorchen? Nein! Und aber nein – Regieren!

⁴ «Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!» (Eichendorff, 1970, p. 279). No obstante, incluso Eichendorff escribe de un modo satírico en contra los eremitas (*Krieg den Philistern*, 1824), como también poco antes Joachim von Arnim (*Die Kronenwächter* (1817).

Wer sich nicht schrecklich ist, macht Niemand Schrecken:
 Und nur wer Schrecken macht, kann Andre führen.
 Verhasst ist mir's schon, selber mich zu führen!
 Ich liebe es, gleich Wald- und Meerestieren,
 Mich für ein gutes Weilchen zu verlieren,
 In holder Irrnis grüblerisch zu hocken,
Von ferne her mich endlich heimzulocken,
Mich selber zu mir selber – zu verführen
 (Nietzsche, KSA III, p. 360).

Seguir y dirigir me son odiosos.
 ¿Obedecer? ¡No! Mas mandar, tampoco.
 No amedrentará quien so se da miedo:
 Solo dando miedo diriges a otros.
 ¡Hasta dirigirme a mí me es odioso!
 Como el animal del bosque y del mar,
 Me gusta perderme por un ratito,
 Recogerme absorto en dulce delirio,
 Atraerme de lejos al hogar,
 Y seducirme a mí... hasta mí mismo
 (Nietzsche, 1998, p. 32).

Y, sin embargo, Nietzsche insiste en las «Canciones del príncipe Vogelfrei»: «Einsam zu denken – das ist weise. / Einsam zu singen – das ist dumm» («Meditar en soledad es de sabios; cantar en soledad, de tontos» [Nietzsche, KSA III, p. 336]), o en el poema «Im Süden» («En el Sur»), de la *Gaya ciencia*, en el que reitera casi estas mismas palabras⁵. Reflexión solitaria, libre y necesariamente emancipada del resto para ser individual, independiente, valiente, genial –*kühn, frei*, como Nietzsche repite en los poemas–, y cantos, música, poemas para ser oídos por los lectores, quienes entienden el arquetipo del poeta como ser solitario, condenado a deambular entre dos mundos –el suyo propio y el del receptor, esto es, el introspectivo del pensamiento y el externo del canto– como el pájaro (ruiseñor), que, ligero, pende entre cielo y tierra en una intersección inestable; o como el danzarín⁶ y el caminante, figuras ambas que pueblan los versos nietzscheanos, pues:

Mit dem Fusse schreiben

Escribir con el pie

Ich schreib nicht mit der Hand allein:
 Der Fuß will stets mit Schreiber sein.
 Fest, frei und tapfer läuft er mir

No solamente con la mano escribo:
 El pie siempre quiere escribir conmigo.
 Me recorre firme, libre y osado,

⁵ *Im Süden*: «Einsam zu denken nenn' ich weise, / Doch einsam singen – wäre dumm!» (Nietzsche, KSA III, p. 642).

⁶ Como añadiría en *Ecce Homo*: «man muss mit dem Feder tanzen lernen» («hay que aprender a bailar con la pluma» [Nietzsche, KSA VI, pp. 109-110]).



Bald durch das Feld, bald durchs Papier A veces el papel, otras el campo
(Nietzsche, KSA III, p. 365). (Nietzsche, 1998, p. 37).

Pero solitario también es, por definición, el poeta, en tanto que no sabría decir quién, cuándo ni para qué escribir su lírica, sino que se halla abocado a esperar que un lector desconocido se conmueva con su texto. Así, por ejemplo, en los versos que dedica a Venecia (1888), Nietzsche compone la imagen de un vate solitario cuya alma se «cantaba/tocaba» a sí misma. Su música —el sonido del alma, presente en el ritmo, en la aliteración en /s/— ni siquiera la escuchan los suyos, pese a que las barcarolas (*Gondellieder*) eran composiciones que los gondoleros venecianos creaban a partir de los mensajes que, al ritmo pausado de sus remos, se dirigían a gritos unos a otros para evitar choques en la oscuridad o en la niebla:

[...]	[...]
Meine Seele, ein Saitenspiel,	Mi alma, instrumento de cuerda,
Sang sich, unsichtbar berührt,	Se cantaba pulsada invisiblemente,
Heimlich ein Gondellied dazu,	En secreto, una copla de góndola,
Zitternd vor bunter Seligkeit.	Trémula ante una felicidad irisada.
– Hörte Jemand ihr zu?...	¿Alguien escuchaba a mi alma?...
(Nietzsche, KSA VI, p. 291).	(Nietzsche, 1998, p. 97).

Soledad de cantor, condenado a que su canto no llegue a oídos de nadie; soledad de poeta, condenado a escribir y a que nadie lo escuche, lo lea, como insiste en otro poema de *La Gaya ciencia*:

Die Feder kritzelt: Hölle das!	La pluma raspea: ¡vaya infierno!
Bin ich verdammt zum Kritzeln-Müssen?	– ¿Condenado estoy al raspear continuo?
So greif' ich kühn zum Tintenfass	Decidido recurro al tintero
Und schreib' mit dicken Tintenflüssen.	Y con gruesos ríos de tinta escribo.
Wie läuft das hin, so voll, so breit!	¡Cómo fluye, tan plena, tan ancha!
Wie glückt mir Alles, wie ich's treibe!	¡Qué bien me sale todo, cómo lo hago!
Zwar fehlt der Schrift die Deutlichkeit –	Cierto que la letra no es muy clara.
Was tut's? Wer liest denn, was ich schreibe?	¿Y qué? ¿Lee alguien lo que escribo acaso?
(Nietzsche, KSA III, p. 366).	(Nietzsche, 1998, p. 39).

Este uso común de la poesía, la expresión de la soledad de un individuo que, en definitiva, se queja de su aislamiento, parece contradecir los inicios festivos, culturales, rituales de la lírica, ahora solitaria, melancólica, precisamente en el recuerdo de su uso social. Poesía, entonces, que se lamenta de la soledad en una lengua que celebra su distanciamiento del lenguaje habitual, que pretende incluso no tener destinatario. Y, sin embargo, las exigencias formales de la lírica sí requieren un receptor que las cumpla, un vínculo en el uso artístico del lenguaje, pues el yo lírico, ya solo por recitar, por leer o incorporar el texto, ofrece un yo imaginario al yo real que lee la poesía. Dado que ante el carácter monologante de la lírica no hay respuesta, en el lector, con ayuda de la concentración temática del texto, de un lenguaje escogido,





se crea la ilusión de un yo puro exonerado de toda incertidumbre, de todo lo casual. Se trata de un yo que habla a un tú desde una perspectiva de empoderamiento, de otra dimensión; en el momento en el que se lee, recita un poema, el yo lírico queda suspendido en una esfera superior a la que es propio otro uso del lenguaje (Schlaffer, 2015, p. 159).

No en vano la lírica, que se distancia del lenguaje común mediante la repetición de ritmos y sonidos, conserva el carácter mágico que le procuran dicha repetición y otros recursos eufónicos como artefacto para el sortilegio, para la celebración, curación, conmoción; baste mencionar cómo, gracias al canto, Orfeo había conseguido calmar a las fieras, bajar a los infiernos y conmover incluso a Hades. El ritmo, que devuelve a las palabras la melodía perdida, se torna imperativo en tanto orden en el que se suceden las repeticiones de acentos y sonidos; produce un deseo irresistible de acompañarlo (Nietzsche, KSA III, p. 440). La repetición intensifica, pues, la fuerza sugestiva del lenguaje y, por ende, la unión simbólica de elementos ahora *mágicos*, como las metáforas que remiten a la soledad, o bien los sonidos que buscan la reproducción de las sensaciones corporales del aislamiento, con lo que el poema, en definitiva, deviene en exclamación sinestésica del yo.

Con ello, el poeta –pájaro, ruiseñor, como ya se ha mencionado; recordemos la «sabiduría de pájaro»⁷– no deja de situarse a caballo entre dos dimensiones: dios y humano. Su lengua, diferente del sistema de signos manido de la cotidianidad, corresponde a su estatus de individuo fuera de lo común y por lo tanto apartado de la masa. De hecho, en la época de mayor repercusión nietzscheana, en la *Moderne*, el carácter cultural perdido, incluso religioso del poeta, se contrapone al carácter de genio propio del Romanticismo o del Expresionismo, lo que le restituye la autoridad perdida⁸. No es casual que la voz «vates», en latín, esté emparentada con el alto alemán «wuot», que significa *Wahnsinnig* (loco) y que, a su vez, se relaciona con «Wut» (ira, furia, rabia), es decir, con alguien extraordinario, dotado de una inspiración insólita, divina, rayana en la demencia. Esto repercute en el carácter, existencia y destino del individuo (Schlaffer, 2015, p. 161), pues implica el retiro al silencio, a la soledad, para dedicarse a la creación, actividad por otra parte reservada a los dioses. «La lírica es, en efecto, un arte anacoreta», escribió Gottfried Benn en su ensayo *Probleme der Lyrik* (1954, p. 14), pensamiento que se repite en otros poetas coetáneos de Nietzsche, asimismo testimonio de una forma de entender el oficio cuasi sagrado del arte⁹. Un ejemplo de ello lo proporciona el autorretrato de Rainer Maria

⁷ «¡Mira, no hay arriba ni abajo! ¡Lánzate de acá para allá, hacia adelante, hacia atrás, tú, ligero! ¡Canta!, ¡no hables más! – ¿Acaso todas las palabras no fueron hechas para los hombres pesados? ¡No mienten las palabras para quien es ligero? ¡Canta!, ¡no hables más!» (Nietzsche, OC IV, p. 218).

⁸ Ya Walt Whitman, en el prólogo de *Leaves of Grass* (1855), había arrogado para sí el título de vate, garante de otro saber.

⁹ La vida y obra del poeta alemán Stefan George (1868-1933) proporcionan un claro ejemplo del carácter sacro de la creación poética, lo que restituye al poeta su condición asimismo cuasirreligiosa. Véase, al respecto, Gómez (2017).

Rilke («Der Einsame» / «El solitario», de 1907)¹⁰, donde se reitera tanto la soledad del poeta como su condición de aislado, extraño.

Baste pensar en *Zaratustra*, «el más solitario de los hombres» (OC IV, p. 171), que emplea la poesía para sublimar su naturaleza y pensamiento inusuales con el propósito de dar voz a la melancolía que lo define. Dicha melancolía aflora en la soledad característica de determinados espacios naturales (desierto, mar, bosque), en los gestos (encorvado), en su carácter de incomprendido, misterioso (como afirma en *Ecce Homo* o también en *El crepúsculo de los ídolos*¹¹), pero también en su tono de ironía distante. Así se advierte en el poema de 1884 publicado en los poemas póstumos «Der Freigeist. Abschied» («El librepensador. Despedida»), también titulado «Einsam» («Solitario»), de 1884:

Die Krähen schrein
und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
bald wird es *schnein*, –
wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!

Las cornejas chillando
Hacia la ciudad ruidosas vuelan:
Muy pronto va a nevar;
Feliz el que ahora patria tenga.

Nun stehst du *starr*,
schaust rückwärts, ach! wie lange schon!
Was bist du Narr
vor Winters in die Welt entflohn?

Ahora estás transido,
Miras atrás, ¡hace tanto tiempo!
¿Por qué escapaste, loco,
Por el mundo al llegar el invierno?

Die Welt – ein Tor
zu tausend *Wüsten stumm und kalt!*
Wer das verlor,
was du verlorst, macht nirgends Halt.

El mundo: una puerta
A mil desiertos fríos y mudos.
Quién perdió lo que tú
Perdiste, no para en sitio alguno.

Nun stehst du *bleich*,
zur *Winter-Wanderschaft verflucht*,
dem Rauche gleich,
der stets nach *kältern* Himmeln sucht.

Estás ahora pálido,
Condenado a caminos de invierno.
Al humo semejante,
Siempre en busca de más fríos cielos.

Flieg, Vogel, schnarr
dein Lied im *Wüstenvogel*-Ton! –
Versteck, du Narr,
dein blutend Herz in Eis und Hohn!

¡Vuela, pájaro, grazna
Tu canto en son de ave del desierto!
¡Tu herido corazón,
Loco, guarda en la burla y el hielo!

¹⁰ Der Einsame: «Wie einer, der auf fremden Meeren fuhr, / so bin ich bei den ewig Einheimischen; / die vollen Tage stehn auf ihren Tischen, / mir aber ist die Ferne voll Figur. // In mein Gesicht reicht eine Welt herein, / die vielleicht unbewohnt ist wie ein Mond, / sie aber lassen kein Gefühl allein, / und alle ihre Worte sind bewohnt. // Die Dinge, die ich weither mit mir nahm, / sehn selten aus, gehalten an das Ihre -: / in ihrer großen Heimat sind sie Tiere, / hier halten sie den Atem an vor Scham» (Rilke, 1998, pp. 339-340).

¹¹ Como también afirma en *El crepúsculo de los ídolos* (Nietzsche, KSA VI, p. 110).

Die Krähen schrein
und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
bald wird es *schnein*, –
weh dem, der keine Heimat hat!
(Nietzsche, KSA XI, p. 329).

Las cornejas chillando
Hacia la ciudad ruidosas vuelan:
Muy pronto va a nevar;
¡infeliz el que patria no tenga!
(Nietzsche, 1998, p. 140).

En este poema, despedida de un librepensador sin patria, de un caminante, se ponen de manifiesto las constantes semánticas que acompañan a la figura del individuo aislado, sin raíces: «frío», «palidez», «rigidez»; escenarios invernales, desérticos, un corazón anhelante, sangrante, escondido en un tono de «hielo» y «burla». Y, sin embargo, ha de hablarse de soledad sonora, pues hay un tú que escucha, asimila y reproduce las imágenes engastadas en resonancias del yo lírico que, solitario, habita otra dimensión, como diría Nietzsche en «Das Lied der Schwermut» («La canción de la melancolía»): un «pretendiente de la verdad» («Wahrheit Freier» que no es más que «un loco, un poeta» (Nietzsche, KSA IV, pp. 371-374), «desterrado de todas las verdades» («verbannt von aller Wahrheit»), y, en consecuencia, libre. Se trata de una soledad propia de profetas, necesaria en tanto único camino hacia la sabiduría, en tanto «disciplina espiritual» (Nietzsche, OC IV, p. 67), pero también de un anhelo de individuación originado por el desprecio que en Nietzsche –como en Stefan George o Rainer Maria Rilke– despertaban los efectos igualitarios, niveladores, del racionalismo liberal y económico de su época. Es, por consiguiente, la del Nietzsche maduro, una soledad tan justificada y requerida en sus textos como lamentada y rechazada. En la lírica del joven, como se verá a continuación, ya se preludian todas ellas.

3. LA SOLEDAD EN LA POESÍA DEL JOVEN NIETZSCHE

De la poesía del joven Nietzsche, ya aquejado de soledad profunda y de *Weltschmerz*, se ha afirmado casi unánimemente su escaso valor lírico, rebosante de clichés y de formas ya conocidas, imágenes estereotipadas, etc., aunque también el hecho de que revele una personalidad temprana y preconice al Nietzsche del futuro (Müller, 2017, pp. 25-26), en particular en lo que respecta al sentimiento de soledad y desarraigo –presente hasta los *Ditirambos dionisiacos* (1888)– y en lo que concierne tanto a la constante melancolía (*Schwermut*) como a la naturaleza ideal o un pathos confesional de un mundo aún reconfortado por el «consuelo metafísico» de la fe (Müller, 2017, pp. 27 y 35). De esta época es asimismo propio su interés por la antigüedad clásica, y, por consiguiente, su necesidad, deseo de ir al Sur y el reiterado «dolor de mundo», para el que busca paradigmas en el Clasicismo y Romanticismo alemán (Müller, 2017, p. 32); dolor, pues, vinculado a las ensoñaciones escapistas de cuño romántico, y que apela a una enfermedad tanto corporal como anímica.



3.1. RECURSOS FONÉTICOS. LA MUERTE

Comenzamos este breve recorrido por el motivo de la soledad en la poesía del joven Nietzsche analizando en primer lugar parte de los recursos fonéticos empleados, esto es, de aquello que seduce auditiva y corporalmente al lector antes de razonar sobre lo escrito. De esta manera, Nietzsche fuerza la complicidad del lector, quien experimenta una sensación de agrado o desagrado de la soledad, sensación que variará en función de los fonemas empleados.

El recurso más recurrente empleado por Nietzsche para indicar la soledad en sus poemas es la utilización del término «campana», el cual introduce, a su vez, una imagen y una acústica paradigmática de soledad y muerte; véase «Am Tag vorm Todtenfest» («La víspera del día de difuntos»)¹²:

O Glockenschall im Winternacht
Mein armes, irres Herz erwacht
Und denkt der Todten all zur Stund
Die schliefen lang in Herzensgrund.

Campanas tañendo en noche de invierno
Mi pobre corazón loco ya está despierto
Y en los muertos todos piensa a la hora
Que en el corazón largo ha que reposan.

[...]

[...]

O Glockenton in stiller Nacht –
Die lieben Todten sind erwacht
Und rufen mich zu langem Schlaf
Zum langen, kühlen Todtesschlaf.

Campanas sonando en noche de paz.
Los muertos amados al despertar
Ya me reclaman para el largo sueño,
Al largo sueño y frío de los muertos.

O wies mich seltsam überthaut:
Die Töne rufen mich so laut
O laßt mich sterben daß ich hin
Zur Ruhe komm, u. stille bin
(Nietzsche, 2019, p. 354).

Me advertían, yo cubierto de rocío:
Me reclaman tan agudos los tañidos
Dejadme morir, dejadme que debo
Acudir donde hay paz y halle silencio.

En este poema podemos percibir un ritmo monótono, reiterado, del tañido de campanas, manifiesto en los pareados con rima masculina (*männlicher Reim*, esto es, verso que termina en sílaba acentuada), algo que, en las lenguas romance, como el español, incomoda sobremanera. No obstante, la acentuación en las agudas finales reproduce una resonancia más incisiva del sonido, con lo que Nietzsche traduce a un lenguaje rítmico semejante el tañido de las campanas; dicho de otra manera, pretende reproducir la cadencia de las campanas, permitiendo que su sonoridad genere un ambiente lóbrego y fúnebre que envuelva los términos escogidos relativos a la muerte. Así, la muerte, a la que se asocia el frío y la oscuridad, la rigidez y la tristeza presentes asimismo en los versos, se hace ostensible en estampas invernales, las cuales generan un campo semántico que se completa con la quietud, el silencio

¹² Siempre que no se indique la fuente, como en este caso, se adjunta mi propia traducción.





de la muerte, percibidos al final del texto como algo benévolo, agradable. Y a ellos se vinculan los recursos eufónicos que se ‘escuchan’ en la primera estrofa: el uso de las consonantes guturales, africadas y fricativas ([x], [tʃ], [f]) introducen un efecto de peligro, agresividad, como también el uso de las oclusivas sordas ([k], [t], [g]). El ritmo no puede basarse en pies amables, como los dáctilos, sino en yambos; como tampoco la sonoridad evocada por la rima, que remeda el tañido de las campanas¹³. Cabe destacar, partiendo de nociones fundamentales del simbolismo sonoro en alemán (Elsen, 2016), el contraste fonético entre las dos estrofas marcadas: el malestar y –de nuevo– la sensación de agresividad ya mencionada de la primera estrofa, que se refuerza con el uso de vocales centrales, abiertas ([o], [a]), más breves, de modo que recrean una tensión mayor; en cuanto a la última estrofa, la incidencia de las vocales ([i], [u]) induce un efecto de bienestar e intimidad que refuerzan las consonantes alveolares y nasales ([m], [n], [l]), así como la utilización de vocales largas y diptongos.

Sonidos, pues, que envuelven y condicionan los significados: en este caso se habla de una muerte que, en principio dolorosa y terrible, se torna acogedora para el corazón «loco» de quien se sabe en paz y amparado en la compañía de sus «amados muertos». Con ello se evidencia hasta qué punto Nietzsche era plenamente consciente de que el sonido es un modo de predisponer al cuerpo para asumir como irrefutable un contenido determinado (Gómez, 2022, p. 19). La soledad, ya como amparo, ya como sensación agresiva de distanciamiento propio («armes, irres Herz»), o bien consecuencia de una situación a la que el yo ha sido arrojado, comparece en la atmósfera recreada con un juego que comienza en la «elección de las vocales»¹⁴. El lector se percibe de la soledad, incorpora sus ritmos, recrea sus sonidos, antes de atender a sus razones.

3.2. SENTIDOS NIETZSCHEANOS DE LA SOLEDAD

3.2.1. *Soledad como arraigo y desarraigo*

El motivo del regreso, de la vuelta a la patria, al hogar («Heimkehr»), es a la vez título de varios poemas, en particular en los primeros años. «Rückkehr» («Retorno»), escrito en Naumburg, 1858, aborda dicho motivo de la siguiente manera:

Die Lerchen jubeln mir voraus,
Die Seele schwingt sich freudig nach.
Zum Vaterhaus, zum Vaterhaus
Bringt dich der helle Tag!

El alborozo de la alondra me precede,
Se eleva tras ella mi alma alegre.
A casa del padre, a la casa paterna
Radiante el día claro te lleva.

¹³ Es frecuente la utilización de las campanas como motivo en los poemas de Nietzsche. Otros poemas en los que prevalece su sonido: «Stand auf waldger Haide» o «Was tönen meines Geistes Glocken».

¹⁴ Como escribió en una carta de 1884 dirigida a su amigo Erwin Rohde: «Mi estilo es una danza [...]. Un juego que llega hasta la elección de las vocales». Véase, además, Gómez (2022, p. 95).

Einst zog ich in die Welt hinaus,
Da war ich auch in diesem Hag;
Mein Herz war voll von Angst und Graus
*Vor dem, was vor mir lag*¹⁵
(Nietzsche, 2019, p. 291).

Un día a buscar mundo salí,
También anduve en esta espesura;
Mi corazón, de miedo y angustia
Rebosaba por cuanto había ante mí.

En el poema se repite la idea del regreso al hogar del padre, lejos del cual no hay sino miedo y angustia, como también se evidencia la equivalencia de la pérdida del hogar paterno y pérdida de la patria; sin ella, la felicidad no existe¹⁶. Otro poema asimismo escrito en Naumburg, en 1858, remite a una idea directamente relacionada que le da título:

Heimweh

Das milde Abendläuten
Hallet über das Feld.
Das Will mir recht bedeuten,
Daß doch auf dieser Welt
Heimath und Heimathsglück
Wohl keiner je gefunden:
Der Erde kaum entwunden
Kehrn wir zur Erde zurück.

Wenn so die Glocken hallen
Geht es mir durch den Sinn,
daß wir noch alle wallen
zur ewgen Heimath hin.
Glücklich, wer allezeit
Der Erde sich entringet
Und Heimathslieder singet
Von jener Seligkeit!
(Nietzsche, 2019, pp. 346-347).

Nostalgia

El dulce tañido de la tarde
Resuena sobre los campos.
Querer decirme le place
Que jamás ha encontrado
En este mundo nadie
Su patria y su suerte:
Apenas arrancados de la tierra
A la tierra se nos devuelve.

Cuando así suenan las campanas
La idea me recorre el alma
De que todos somos peregrinos
Hacia la patria eterna.
Feliz quien de continuo
Se libra de la tierra
Y cantos entona a la patria
De felicidad plena.

En este poema se completa el círculo que había dado comienzo en la soledad causada por desarraigo físico y emocional, pues ahora se le añade el arraigo a la tierra que acoge al muerto, nuevo hogar, nueva «patria eterna» a la que recuerdan las campanas, como así los cantos que rememoran la alegría del país perdido, antinomia de la soledad perpetua que implica la muerte, futura morada. En consecuencia, bien puede relacionarse la serie de poemas dedicados a la patria con el motivo del caminante, del ser «arrancado» de la tierra, cuya entidad se perfila a partir de un movimiento limitado temporalmente que concluye con el retorno a la inacción

¹⁵ La cursiva es mía.

¹⁶ En esta misma idea incide el poema, tan influido por Goethe, «Friede ruhen auf den Wipfeln».

absoluta. Únicamente en la acción, en el movimiento a la «patria eterna», existe la comunidad del plural «nosotros» y del canto. No obstante, el momento de la dicha en la patria, en la comunidad, aun abstracta, es muy breve, más en relación con el estadio inherente al ser humano de soledad, silencio y quietud.

3.2.2. Soledad como penitencia

Jetzt und ehem¹⁷

So schwer mein Herz, so trüb die Zeit
Und nie Genügen:
Es zieht mich in den Strudel weit
Wehmut, Schmerz und Vergnügen.
Ich kann den Himmel kaum mehr sehn,
Den maienblauen:
So überstürmen wilde Wehn
Mich jetzt mit Lust und Grauen.

Ich hab gebrochen alter Zeit
Vermächtniß,
Das mir die Kindesseligkeit
Mahnend rief ins Gedächtniß.
Ich hab gebrochen, was mich hielt
In Kindesglauben:
Mit meinem Herz hab ich gespielt
Und ließ es fast mir rauben.

[...]

Und schrieb ich drüber schwarz und dick
Den Blättern
Blieb wenig doch die Schrift zurück
In blutigrothen Lettern,
Die Schrift, die auf dem weißen Grund
Ein Gott gezogen:
Der Gott war ich und dieser Grund
Hat sich und mich belogen. –

O daß ich könnte weltenmüd
Wegfliegen.

Ahora y entonces

Grave el corazón; el tiempo sombrío,
jamás contento:
Me arrastran fuera, al remolino,
Melancolía, dolor, divertimento.
Apenas puedo ver ya el cielo,
el azul de mayo:
vientos me asaltan violentos
ahora con gozo y espanto.

He roto de un tiempo antiguo
El legado
Que la alegría de niño
Apremiante me ha recordado.
He roto lo que me unió
a la fe de pequeño:
jugué con mi corazón
Y su hurto casi consiento.

[...]

Mas si dejara negros, gruesos signos
a las hojas
quedaría apenas algo escrito
en letras de sangre rojas,
la escritura que sobre blanco fondo
un Dios había trazado:
el Dios era yo y ese fondo
a sí y a mí nos ha engañado.

Si cansado de estos mundos
Volara lejos.

¹⁷ Este poema se ha conservado junto con «Vor dem Crucifix», del mismo año, (KGW I/13, pp. 109-112). En *Nietzsches Jugendliryk und sein Gedicht «Jetzt und ehem»* (1863). En Christian Benne (2017). *Nietzsche und die Lyrík: Ein Kompendium* (p. 33), en el que ambos textos aparecen con una dedicatoria a su hermana, datado de 18.04.1863.





Und wie die Schwalbe nach dem Süd
Zu meinem Grabe ziehen:
Rings warme Sommerabendluft
Und goldne Fäden.
Um Kirchhofskreuze Rosenduft

Und Kinderlust und Reden.

Dann kniet' ich an dem morschen Holz
Ganz stille:
Darüber schwebte hoch und stolz
Der Wolken duftge Fülle.
Der Kirchen Schatten hüllte mich,
Die Lilien wanken
Im leisen Hauch und fragen mich
Um meine heißen Gedanken.

O Ruhe, Fremdling meiner Zeit,
Ich grüße
Dich aus der stummen Einsamkeit,
Wo ich mein Leben büße.
Aus meines Lebens Bronnen quill
In heiligen Fluthen:
Ich schau auf dich und lasse still
Mein sehnd Herz verbluten
(Nietzsche, 2019, pp. 367-369).

Y viajara presto al sepulcro,
cual golondrina al sur:
cálido atardecer de verano
De áureos hilos.
Aroma a rosa en las cruces del [campo
santo
Gozos y voces de niños.

Me postraría ante la madera podrida
en silencio:
por encima las nubes altivas,
Vaporoso exceso.
De la iglesia me cubriría la sombra,
los lirios se mecen
en la brisa y preguntan,
Por mis pensamientos ardientes.

Oh, paz, de mi época intrusa,
yo te saludo
desde la soledad muda
Donde mi vida expío.
De mi vida brota la fuente
en torrentes sacros:
Te miro y permito calmo
Que se desangre mi corazón anhelante.

Cabe destacar la soledad «muda» —por lo tanto contradictoria con el hecho mismo de la creación de la poesía— y, sin embargo, asumida, lo que en el poema se deduce como una consecuencia de una vida aceptada. Asimismo notoria es la contradicción, siempre presente, del anhelo que habita en el corazón que se desangra, anhelante de silencio, de paz. No hay esperanza para esa paz, que cabría relacionar con el recogimiento en Cristo, en la nostalgia del Dios que está desapareciendo; se trataría entonces de la pérdida de la fe de la infancia, de una duda en la verdad del cristianismo (Müller, 2017, p. 34). Otros autores, sin embargo, analizan estos versos en relación con las cartas enviadas a la madre y con el poema «Vor dem Crucifix» —que compuso a la vez—, y lo interpretan como una reacción de Nietzsche, quien, entristecido y enrabietado consigo mismo, respondía con ellos a un hecho en extremo vergonzante para él, a saber, el profesor de Griego había «pillado» al estudiante en un exceso de cerveza, lo que le costó ser el primero de la clase¹⁸.

En cualquier caso, sorprende la confesión, la exposición de sus pensamientos y sentimientos ante una falta, algo abstracta en el poema, que permanece en el

¹⁸ Como le confiesa Nietzsche a su madre en una carta del 16 de abril del mismo año (Müller, 2017, p. 34).



trasfondo, si bien con la temática y los motivos inherentes a su lírica de juventud (soledad, desarraigo, idilios de la naturaleza utópica¹⁹, *pathos* religioso en la expiación de culpas). Propio, en cambio, del Nietzsche tanto joven como maduro es convertirse en sujeto de una autobiografía a imagen y semejanza de sus modelos, como Rousseau y, sobre todo, Goethe.

El poema, un madrigal, consta de diez estrofas de ocho versos de rima cruzada y de cadencia alterna masculina/femenina, de ritmo yámbico irregular –en el que resuenan disonancias trocaicas–, cuyas rupturas se corresponden con el contenido. Las estrofas, menos dos excepciones, se dividen en dos partes temáticas; el tono, con pasajes elegíacos (en tanto lamento sobre la alegría perdida), corresponde a una oración de confesión, si bien concluye dudando de los deseos y de las ensoñaciones del yo (Müller, 2017, p. 35).

El título contrasta dos espacios temporales: el presente («jetzt») y otro que no lo es, ya que el adverbio temporal «ehedem» se empleaba, en el s. XIX, para remitir tanto al pasado como al porvenir. Y el poema, pese a su tono elegíaco, expresa una esperanza indeterminada de futuro. Así, el yo de las primeras siete estrofas formula la pérdida de un estado ideal infantil que confronta con sus penas del presente. En las estrofas ocho hasta la diez, el yo se imagina un lugar alejado que le promete el fin de sus sufrimientos. Es, por tanto, el ahora lo que está connotado negativamente; el pasado, en cambio, se ha idealizado, y el futuro entraña salvación.

De este modo, el poema comienza en presente; el yo lírico se queja de una gravedad del corazón y un anhelo que no tiene fin, por lo que jamás es suficiente («nie Genügen»). Se funden dolor y pena externa e interna, de manera que el punto de partida es un estado melancólico, propio de un alma deseante y aquejada de culpa, la cual resulta de este deseo satisfecho («Vergnügen») al que se ha entregado, motivo por el que desea volver a la época de la inocencia. Por consiguiente, el «remolino» al que dan forma el deseo infinito y la mala conciencia arrastra el yo al fondo. Y, en efecto, ya en la segunda parte del poema, a partir de la sexta estrofa, todo gira en torno al corazón como portador de la conciencia y de arrepentimiento, pero también de un deseo destructivo, pues el yo lírico no solo pierde la inocencia, sino también la familia, como sugiere el poema más adelante.

Nietzsche procura calmar esta contradicción, esta pena, con el topos griego del poder terapéutico del arte, de lo que más tarde hablará en *La gaya ciencia* («Sobre el origen de la poesía»): «Mucho antes de que hubiera habido filósofos, a la música se le concedía la fuerza de descargar pasiones, purificar el alma, aplacar al animal feroz, y en particular por lo rítmico de la música» (Nietzsche, KSA III, p. 440). En este poema, sin embargo, ni la música, ni la escritura («die schwarze und dicke Schrift») producen este efecto catártico.

La tortura del yo le hace desear la muerte para obtener la redención, por lo que, previo al anhelo de la muerte, se advierte el deseo de paz del cementerio, sonoro

¹⁹ El idilio natural de la segunda estrofa, de claras reminiscencias cristianas, predomina en la lírica temprana de Nietzsche.

gracias al paralelismo y la aliteración: «Um Kirchhofskreuze Rosenduft / Und Kinderlust und reden». Nietzsche describe el cementerio como escenario otoñal e idilio escapista con los tonos y motivos habituales de la *Empfindsamkeitsliteratur*, muy influida por la literatura inglesa del siglo XVIII. De ellos destaca el otoño, que, en tanto estación de tránsito, deviene en epítome de remanso de paz: en una carta dirigida a su hermana y a su madre del 6 de septiembre de 1863, escribe:

Amo intensamente el otoño, aunque ya casi lo conozco más por mis recuerdos y mis poemas. Pero el aire es tan claro como el cristal, y tan nítido se vislumbra el cielo desde la tierra... El mundo yace desnudo ante nuestros ojos. [...] Ya se van de nuevo, las golondrinas, ya marchan al sur [...], y nosotros nos quedamos atrás, otra vez, entonando cantos sentimentales (Müller, 2017, p. 41).

De modo que el cementerio, con sus cruces podridas de madera y la tranquilidad que le circunda bajo la niebla otoñal, enmarca la necesidad de redención del yo lírico, que se dirige al mismo yo y al cristianismo –presente en multitud de signos más o menos evidentes, como los lirios–. La felicidad eterna, una vez confesado el delito, se preludia con la paz de librar al corazón de los deseos desatados. Por ello el yo debe alejarse del mundo, entregarse como un anacoreta a una soledad muda y expiar su vida. Únicamente hallará la paz, pues, huyendo al sepulcro, esto es, renunciando a sí mismo. De igual manera, el yo lírico intenta con el arte –mediante la escritura– tomar conciencia de sus culpas, pues solo dicha toma de conciencia le posibilita la superación de los deseos mundanos una vez recorrido un camino ascético hacia la paz del alma; solo así abandonará el círculo de deseo y culpa. No obstante, el final presenta cierta ambivalencia –por no mencionar el término «contradicción»–, ostensible en que el corazón se desangre una vez que el yo se entrega a la calma meditativa. De ello se infiere que, si bien el yo lírico se decanta en favor del alma en paz por la muerte de sus pasiones, de su corazón deseante, no lo hace sin cierta melancolía, sin resignación, lo que revierte en la interpretación del poema en su conjunto. Sin embargo, bien cabría interpretar que la muerte, antes, desde la resignación, era bienvenida; ahora, en cambio, el lamento podría remitir a la vida perdida²⁰.

3.2.3. Soledad como aislamiento absoluto. Desesperación

Verzweiflung

Von ferne tönt der Glockenschlag,
die Nacht sie rauscht so dumpf daher.
Ich weiß nicht, was ich tun mag;

Desesperación

De lejos suena la campana,
Rauca la noche se acerca.
No sé qué hacer me agrada:

²⁰ Esta postura, la perspectiva del penitente caracteriza muchos poemas del joven Nietzsche –como «Bußlied», de 1858–. Relacionado con «Jetzt und ehemals», «Noch einmal eh ich weiter ziehe», tanto psicológica como poéticamente.

mein 'Freud' ist aus, mein Herz ist schwer. Mi gozo se fue, mi alma pesa.

Die Stunden fliehn gespenstisch still, fern tönt der Welt Gewühl, Gebraus. Ich weiß nicht, was ich tun will, mein Herz ist schwer, mein 'Freud' ist aus.	Fantasmales las horas se evaden lejano suena el fragor aquel No sé qué hacer me place. Mi alma pesa, mi gozo se fue.
---	---

So dumpf die Nacht, so schauervoll des Mondes bleiches Leichenlicht. Ich weiß nicht, was ich tun soll. Wild rast der Sturm, ich hör' ihn nicht.	Noche tan rauca, tan espectral Sepulcral luz de luna lívida. No sé qué hacer se habrá, No las oigo, mas tormentas se agitan.
--	---

Ich hab' nicht Rast, ich hab nicht Ruh, ich wandle stumm zum Strand hinaus, den Wogen zu, dem Grabe zu, mein Herz ist schwer, mein 'Freud' ist aus (Nietzsche, 2019, p. 345).	No hallo reposo, no hallo la paz mudo a la costa me iré, Hacia las olas, hacia el final Mi alma pesa, mi gozo se fue.
---	--

El poema comienza con una forma que conocemos de la poesía de cuño romántico-tenebroso: un yo lírico, solitario, sin alegría y con el corazón atribulado, grave de pesares, oye a lo lejos tañidos de campanas en una noche de tormenta, en la que la naturaleza se manifiesta con una violencia amenazadora, y se queja de su apatía. El ambiente fantasmal se intensifica por la pérdida de la temporalidad; la discrepancia entre el yo lírico –siempre en singular, exento de cualquier alusión o vínculo– y el mundo sigue creciendo, pues frente a la calma subjetiva, que hace incluso «fantasmal» el paso mudo y huido de las horas («Die Stunden fliehn gespenstisch still»), hay un ruido enorme.

En la segunda estrofa del poema, dicha discrepancia, rebosante de motivos lúgubres –encabezados por la lividez cadavérica de la luna, tan recurrente en la poesía del joven Nietzsche–, continúa aumentando hasta el extremo. La luna, cuya imagen otrora coronaba escenarios idílicos, deviene en símbolo de la muerte; la apatía se muda en desesperación, pues primero el yo no sabe qué le apetece, qué quiere hacer. Ni siquiera sus sentidos le incitan a actuar de un modo determinado, por lo que la relación con el entorno material se ha perdido y, con él, la paz. De nuevo se constata la contraposición de movimiento y de la quietud, en la actividad frenética, sonora del mundo («Welt Gewühl, Gebraus») y en la indecisión de un yo inmóvil, sin voluntad, que no sabe cómo actuar, qué hacer, que permanece en la incertidumbre de quien ni siquiera de instancias superiores recibe consejo («was ich tun soll»). La ruptura entre el sujeto aislado y el mundo (todo lo que no es el yo) es completa e insalvable, tanto que la cuarta estrofa anuncia un claro deseo de muerte (Müller, 2017, pp. 36-37). Con la alusión explícita a la canción de Gretchen (*Fausto I*) «Meine Ruh' ist hin», Nietzsche emplea formas y motivos de la poesía romántica que actualiza: este poema no permite vislumbrar un mundo paralelo amable, una trascendencia esperanzadora. No hay salvación, no hay conexión posible con el no-yo, por lo que la alusión directa al verso goethiano solo puede interpretarse como la exposición de un anhelo de suicidio en la masa informe del mar, de fusión de la indivi-



dualidad del yo en el mundo. Más aún: la imagen del mar –junto con el atardecer, la noche– es recurrente tanto en los poemas del joven como en los textos del adulto, con frecuencia para incidir en la sensación de silencio, pero también de lo sublime. El mar y la noche, diría Nietzsche en *Aurora*, enseñan al ser humano «a dejar de ser humano» (Nietzsche, KSA III, p. 260).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: SOLEDAD PARA EL CANTO

De entre todas las demás formas de soledad que podrían señalarse²¹, cabe hacer hincapié en una que vincula todas las anteriores: es el motivo del cantor libre como un pájaro, sin raíces (como el trovador de la *Gaya ciencia*). Valga como ejemplo el poema «Ohne Heimath» («Sin patria»), de 1859, en el que proclama la libertad de toda atadura, lo que le permite, como el águila, mantenerse en lo más alto disfrutando de un movimiento constante y de una perspectiva superior. Esto le proporciona tal dicha al yo poético que lo expresa mediante sonidos de júbilo:

[...]
Niemand darf es wagen
mich darnach zu fragen,
Wo meine Heimat sei.
Ich bin wohl nie gebunden
an Raum und flüchtige Stunden,
bin wie der Aar so frei.
Heidideldi!
Verlass mich nie, mein Glück, du holder Mai!
[...]
(Nietzsche, 2019, p. 348).

[...]
No hay nadie que se atreva
que preguntarme quiera
que dónde está mi patria.
Jamás he estado atado
a un tiempo o a un espacio,
soy libre como un águila.
¡Heidideldi!
¡No me dejes nunca, mi dicha, dulce mayo!
[...]

Esta felicidad, en contraste con la desesperanza ya aludida, engarza con la soledad precisa para un «pretendiente de la verdad», si bien esta verdad solo se conseguirá en las alturas, adonde solo llegan espíritus libres, fuertes, osados, conscientes del peligro²², pues ¿cuánta verdad soporta el ser humano?, preguntaría mucho más tarde Nietzsche en *Ecce Homo* (Nietzsche, KSA VI, p. 259).

Por tanto, ya desde joven, Nietzsche liga los motivos de la soledad y del desarraigo a la libertad dichosa de un cantor «*vogelfrei*», como el poema «Zwei Lerchen»

²¹ El yo lírico, solitario, se presenta en una naturaleza rebotante de connotaciones religiosas. Parece débil y necesitado de consuelo; la naturaleza representa (no sustituye) al dios personal, trascendental, incluso señala un mundo poético en el que busca amparo de la vida (Müller, 2017: 34). En un fragmento de 1858, la naturaleza aparece como «ein Buch zu Gottes Ehre», aus dem «[i]m Blühen und verblühen er vieles lehret» (en «Abschiede», por ejemplo).

²² De hecho, como apunta en el prefacio a *Ecce Homo*, la Filosofía solo se vive, se entiende, en el hielo y la soledad de las altas cumbres, esto es, se reserva a quien ascienda a territorios ignotos (Nietzsche, KSA VI, pp. 258).

(«Dos alondras»), de 1858, en el que trata del único modo de existencia posible para el filósofo; canta al vuelo del genio que sigue su impulso creador y reflexivo, lejos de la multitud, en soledad, con el fin de obtener un pensamiento original, propio. La opción valiente de tomar este camino se paga con la propia vida.

Ich hörte zwei Lerchen singen
Sie sangen so hell und klar
Und flogen auf freudigen Schwingen
Am Himmel so wunderbar.

Cantando a dos alondras oí,
De canto tan bello y claro;
Un balanceo era su vuelo feliz
En el cielo extraordinario.

Die eine nahte der Sonne
Geblendet doch schrak sie zurück
Wohl dachte sie oft noch mit Wonne
An dies vergangene Glück.

Se acercó una de ellas al sol,
Con susto se volvió cegada;
Con gozo a veces pensó
En el placer de la dicha pasada.

Doch wagt sie nicht zu erheben
Die Schwingen nach jenem Strahl
Sie fürchtet, es möchte ihr Streben
Ihr werden am Ende zur Qual.

Mas no se atreve su vuelo
A elevar tras aquel rayo.
Teme que todo su intento
No sea al final sino daño.

Die andre in mutigem Drange
Schwingt sich zu der Sonne heran
Doch schließt sie die Augen so bange
Auf nie noch betretener Bahn.

La otra en osado deseo
Hasta cerca del sol se eleva,
Y cierra los ojos con miedo
Por vía que nadie siguiera.

Sie kann doch nicht widerstehen
Sie fühlt unbesiegbare Lust
Die himmlischen Strahlen zu sehen
Sich selber kaum mehr bewußt.

Resistir no puede el anhelo,
El deseo indomable que siente
De ver los rayos del cielo;
De sí es apenas consciente.

Sie blickt in die strahlende Sonne
Sie schaut sie an ohne Klag
In himmlischer Freude und Wonne,
Bis endlich ihr Auge brach. – –?!!
(Nietzsche, 2019, pp. 255-256).

Mira al sol radiante brillar.
Lo contempla sin ninguna queja
Con dicha y placer celestial
Hasta que su ojo se quiebra.

Llama la atención la relación que puede establecerse entre el final del pájaro que, solitario, asciende al sol impelido por un deseo más fuerte que él mismo, pese al peligro que entraña la cercanía de la luz, y el destino que augura el joven filósofo, consciente del peligro que aguarda a todo ser humano movido por la pasión o el impulso de sabiduría, de conocimiento. Ambas opciones vitales que propone Nietzsche a partir de las alondras las retoma para concluir el aforismo 429 de *Aurora*: «Si la humanidad no parece por una pasión, lo hará por una debilidad. ¿Qué





preferimos? Esta es la cuestión principal. ¿Queremos para ella un final en el fuego y en la luz o en la arena?» (Nietzsche, KSA III, p. 265)²³.

La soledad es, pues, imprescindible para el desempeño del filósofo de llegar a una verdad aun incómoda en una época en la que todo se encontraba suspenso, inestable. El camino del filósofo no estaba exento de riesgos, pues abocan al desarraizamiento, a la pérdida de todo vínculo, a la tristeza o nostalgia cuando no desesperación ante la soledad más profunda, que desempeñaría un papel determinante en su propio devenir intelectual²⁴.

No obstante, ya fuera escogida u obligada, estilizada o meramente descrita, la soledad había sido «sorbida con estoica crueldad», afirma María Zambrano (Zambrano, 1988, p. 73). De su aislamiento, Nietzsche supo hacer no una torre de marfil, sino una cumbre agreste de la que surgía su fuerza creadora:

La gran fuerza atractiva de Nietzsche está en que pasó por el mundo arrancando máscaras. Amante de la verdad, descorriendo velos que hubo de rasgar muchas veces con toda violencia, con obstinada ironía. Arrancando máscaras y creándolas. Tal fue su destino. «Todo lo que es profundo necesita una máscara». ¿Y no fue quizá su máscara la soledad?

Máscara de algo que un pudor excesivo no le dejaba mostrar, máscara de su desesperación (Zambrano, 1988, p. 74).

Desesperación por vivir no participando de los goces de su amor «tremendo, inmenso de lo humano» (Zambrano, 1988, p. 75), sino relegado a los desiertos, páramos, selvas deshabitadas presuntamente necesarias para la creación de una obra. Desierto, soledad a partir de la «convivencia absoluta» imposible en tanto no se comparte una norma, una moral, incluso unos «demonios comunes» (Zambrano, 1988, p. 77). Soledad, pues, de enamorado no correspondido, que sin descanso arremete contra todo cuanto le separa del objeto de su amor.

RECIBIDO: 8.1.2023; ACEPTADO: 27.5.2025.

²³ Cita aludida en la conferencia de Óscar Quejido ya mencionada.

²⁴ Quejido, *ibidem*.

BIBLIOGRAFÍA

- BENN, Gottfried (1954 [1954]). *Probleme der Lyrik*. Limes.
- BENNE, Christian y ZITTEL, Claus (2017). *Nietzsche und die Lyrik: Ein Kompendium*. Metzler.
- EICHENDORFF, Joseph von (1970). *Werke*. Bd. 1. Winkler.
- ELSEN, Hilke (2016). *Einführung in die Lautsymbolik*. Erich Schmidt.
- FÄHNTERS, Walter (1998). *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Metzler.
- GÓMEZ GARCÍA, Carmen (2017). Friedrich Nietzsche y Stefan George: duelo por el dios plástico. *Escritura e imagen*, 13, 199-214. <https://doi.org/10.5209/ESIM.58237>.
- GÓMEZ GARCÍA, Carmen y QUEJIDO, Óscar (2022). Introducción. Intempestiva lírica para una academia. En Carmen Gómez y Óscar Quejido (Eds.), *Friedrich Nietzsche poeta* (pp. 11-24). Trotta.
- GRÄTZ, Katharina y KAUFMANN, Sebastian (Eds.). (2017). *Nietzsche als Dichter. Lyrik- Poetologie- Rezeption*. De Gruyter.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von y MAGRIS, Claudio (2008). «Carta de Lord Chandos» seguida de «La herrumbre de los signos». Alianza.
- MÜLLER, Arnim Thomas (2017). Nietzsches Jugendlyrik am Beispiel des Gedichtzyklus «In der Ferne». En Katharina Grätz y Andreas Sommer (Eds.), *Nietzsches Lyrik* (pp. 25-46). De Gruyter.
- MÜLLER, Arnim Thomas (2017). Nietzsches Jugendlyrik und sein Gedicht «Jetzt und ehemals» (1863). En Christian Benne y Claus Zittel (Eds.), *Nietzsche und die Lyrik* (pp. 32-45). Metzler.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998). *Poesía completa*. Edición y traducción de Laureano Pérez-Latorre. Trotta.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. En Giorgio Colli y Mazzino Montinari (Eds.), (vols. 1-6). dtv.
- NIETZSCHE, Friedrich (2012). *Correspondencia IV (enero 1880-diciembre 1884)*, traducción de Luis Enrique de Santiago Guervós. Trotta.
- NIETZSCHE, Friedrich (2016). *Obras completas*. Volumen IV. *Escritos de madurez II y complementos a la edición*, edición y traducción de Jaime Aspiunza et al., dirigida por Diego Sánchez Meca. Tecnos.
- NIETZSCHE, Friedrich (2019). *Sämtliche Gedichte*, edición de Thomas Forrer. Kröner.
- QUEJIDO, Óscar (2022). Nietzsche, un solitario en busca de la compañía de otros solitarios». Conferencia pronunciada el 30/09/2021. <https://www.youtube.com/watch?v=oohJBX1h7PE>.
- RILKE, Rainer Maria (1998). *Die Gedichte*. Insel.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2001). *Nietzsche: biografía de su pensamiento*, traducción de Raúl Gabás. Tusquets.
- SCHLAFFER, Heinz (2015). *Geistersprache*. Reclam.
- ZAMBRANO, María (1988 [1943]). *La confesión: género literario*. Mondadori.



