

MEDIODÍA. NIETZSCHE Y LA CUESTIÓN DEL TIEMPO:
SOBRE EL SENTIDO DE PRESENTE EN LA FILOSOFÍA

Noon. Nietzsche and the Issue of Time:
On the Meaning of Present in Philosophy

Victoria Mateos de Manuel

Instituto de Filosofía del CSIC (Madrid)

RESUMEN: En este artículo sostengo que la contraposición nietzscheana entre pensamiento —*espíritu de la pesadez*— y vida —*bailes ligeros, pies de muchachas de hermosos tobillos*— está articulada en torno a la cuestión de la temporalidad y el ritmo. Esta tensión metafórica que aparece en *Así habló Zaratustra* contiene la idea de la imposibilidad de la filosofía para sincronizarse con el mundo de la vida y, por tanto, de acontecer simultáneamente a la existencia. A lo largo de su obra, Nietzsche plantea dos posibles tiempos anacrónicos del pensamiento. En primer lugar, la filosofía es siempre pasado: queda como dación de sentido póstumo a la existencia o intensificación ulterior de lo vital. En segundo lugar, el pensamiento es muro de contención a través del tiempo de la inminencia, como plantea su inicial dionisismo filtrado por lo apolíneo. En *Así habló Zaratustra*, frente a estos dos modos de desfase del pensamiento en relación a lo vital, Nietzsche aporta una nueva propuesta articuladora del tiempo en la filosofía y la posibilidad de su presente: el presente del pensamiento no es el presente de la escritura, sino el de su actualización en la lectura —*el país de los hijos*—.

Palabras clave: espíritu de la pesadez – mediodía – país de los hijos – inminencia – abismo – ritmo

ABSTRACT: In this article I propose that Nietzsche's contrast between thought —*der Geist der Schwere*— and life —*liebliche Mädchen, Mädchen-Füßen mit schönen Knöcheln*— is mainly based on the question of temporality and rhythm. This dialectical metaphor is developed in his book *Also sprach Zarathustra* and it shows that philosophy and life are not synchronous, they have different beats. Philosophy and life do not happen simultaneously and Nietzsche proposes two possible anachronies in which thought takes place. Firstly, philosophy is a sort of past time: it gives a later sense or subsequent meaning to existence, and narration is a way of intensifying life. Secondly, thought belongs to the temporality of imminence and language can be understood as a sort of Apollonian dam that helps to restrain and filter the Dionysian pole of existence. Compared to these two time-modes, Nietzsche makes a proposal in *Also sprach Zarathustra* that manages to articulate the possibility of a present time for philosophy: its present is not the one that takes place when the text is being written, but rather the actualisation of the text through readers —*das Kinder Land*—.

Keywords: *Geist der Schwere* – *Mittags* – *Kinder Land* – inminence – abyss – rhythm

«¿Eres uno que mira? ¿O que interviene? —¿O que aparta la vista, se aparta?... Tercera cuestión de la conciencia»

F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*

1. MEDUSA. UNA CUESTIÓN DE RITMO

La soledad de la Medusa da cuenta de la tragedia que supone el nacimiento de la filosofía. La Gorgona, quien convierte en piedra todo aquello sobre lo que posa su mirada, nunca puede observarse en la complicidad que devuelve el encuentro con otros ojos. Ella está condenada, en la medida que observa, a posar eternamente su mirada sobre ojos aterrados y pétreos, los cuales, tan solo instantes antes, eran todavía vida. El pensamiento es una fuerza de congelación: no puede salir al encuentro con la existencia sin condenarla necesariamente a muerte¹. La Gorgona anula cualquier horizonte de vida tan pronto como se posiciona en su punto de mira la existencia.

1. La idea de congelación es una imagen nietzscheana que aparece reiteradamente en su obra bajo las acepciones de lo refrigerado o fresco (*kühl, die Kühle*), lo frío (*kalt*) o lo invernal (*winterlich*).

Esta idea se encuentra inicialmente en el párrafo 12 de NT, obra en la que lo apolíneo es muro de contención, orden de las «ideas frías y paradójicas» —*kühle paradoxe Gedanken*— o modo de templar el furor dionisiaco. El verdadero actor es capaz de dominar con una ejercitada frialdad la expresión de la emoción extrema —*die affeklose Kühle des wahren Schauspielers*—. Asimismo, Nietzsche alude a la dialéctica entre la frialdad y contención que se dan en el actor en el drama euripídeo, estando este al mismo tiempo, sin embargo, inmerso en la emoción y la palpitación desbordantes: «Eurípides es un actor cuyo corazón palpita, cuyo pelo se eriza; como pensador socrático urde el plan; como apasionado actor, lo ejecuta. En ninguno de los dos casos es un artista puro. Por esta razón el drama euripídeo es un asunto gélido a la par que ardiente [*ist das euripideische Drama ein zugleich kühles und feuriges Ding*], capaz tanto de helar como de inflamar [aquí el verbo que utiliza Nietzsche no es *abkühlen*, sino *erstarren* que significa dejar helado en tanto que petrificado, pasmado o paralizado]; le es imposible alcanzar el efecto apolíneo de la épica, mientras que, por otro lado, se ha desembarazado de los elementos dionisiacos» eKGWB/ GT-12 (*El nacimiento de la tragedia*, ed. de G. Cano, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 172).

Posteriormente, en HH, como señala Safranski, la ciencia es entendida «como medio de apagar y enfriar» el sofocante clima de la modernidad, «una época que manifiestamente arde cada vez más». Safranski se está refiriendo aquí al párrafo 38 de HH —aunque también en el 604 se referencia favorablemente a los «hombres fríos» (*die kalten Menschen*)— en el que Nietzsche expresa lo siguiente: «¿No es necesario que nosotros los hombres más inteligentes de esta época, que visiblemente entra cada vez más en combustión [*immer mehr im Brand geräth*], tratemos de apoderarnos de todos los medios de extinción y refrigerio que existen [*löschenden und kühlenden Mitteln*], a fin de conservar a lo menos el asiento, la paz, la medida que tenemos todavía y llegar a ser útiles en esta época, dándole un espejo, una conciencia cierta de ella misma?» (R. Safranski, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, trad. de R. Gabás, Barcelona: Tusquets, 2010, p. 202); eKGWB/MA-38 (*Humano demasiado humano*, trad. de J. Gonzales, México: Editores Mexicanos Unidos, 1986, s.p.).

En Za aparece nuevamente la imagen del conocimiento como herramienta de cristalización de las pasiones a las que Zaratustra se ve abocado: «Yo soy demasiado ardiente y estoy demasiado quemado por pensamientos propios: a menudo me quedo sin aliento. Entonces tengo que salir a tomar el aire libre y alejarme de los cuartos llenos de polvo. Pero ellos están sentados, fríos, en la fría sombra: en todo quieren ser únicamente espectadores, y se guardan de sentarse allí donde el sol abrasa los escalones. Semejantes a quienes se paran en la calle y miran boquiabiertos a la gente que pasa: así guardan también

La terrorífica existencia de la Medusa representa este drama originario de la filosofía: quedar sola contemplando un mundo de quietud y objetos, el cual momentos antes se hallaba atravesado de movimiento y vida. La filosofía es incapaz de desplegar ante su mirada la existencia, ya que, en la medida que toca la vida, el objeto queda reflejado sí mismo pero otro, absorto, inerte. La tragedia personal de la Medusa representa la incapacidad de lenguaje y pensamiento para hacerse cargo del mundo en su carácter vivencial. Lo vivo es aquello que si uno desea disfrutarlo, solo puede hacerlo en cuanto que renuncie a su observación. Lo vivo, si acaso, solo puede quedar mirado de reojo, de manera púdica, soslayada y discreta, mas no con aquella mirada directa, frontal, analítica y extenuante del pensamiento. Tal contradicción —la proporcionalidad directa entre posar la mirada sobre la vida y alejar el objeto de sí hasta configurar una distancia pétrea, yacente y acabada— es la imagen trágica y gorgónica del ejercicio de la filosofía tal como queda recogida por el vitalismo finisecular en el que se desarrolló el pensamiento de Friedrich Nietzsche². La vida se impone y el pensamiento tiene una estructura ontológica que le hace siempre quedar desacompañado respecto a la existencia: o bien llega tarde, o se queda a las puertas de la experiencia. Además, en la medida que trata de acontecer simultáneamente con la vida y mostrarla viva a través de su

ellos y miran boquiabiertos a los pensamientos que otros han pensado», eKGWB/Za-II-Gelehrte (*Así habló Zaratustra*, trad. de A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 1981, p. 186). «Que me compadezcan y sollocen conmigo a causa de mis sabañones: '¡En el hielo del conocimiento él nos helará incluso a nosotros!' — así se lamentan», eKGWB/Za-III-Oelberg (trad. cit., p. 247).

Finalmente, hay que reseñar que no solo en su obra publicada, sino también en sus epístolas a familiares y amigos como Franz Overbeck, Gustav Krug o Elisabeth Nietzsche aparece un insistente vocabulario sobre lo gélido, escritura autobiográfica sobre la atmósfera fría que literalmente experimentó en vida en lugares como Lugano, Pilatus, Pforta o Basel. Son cartas en las que la referencia a lo invernal y helado (*frierend und fröstelnd, Einhüllung in eiskalte Wolken, schrecklich winterlich*) se constituye, a diferencia de las alabanzas en su obra publicada, como vocabulario quejumbroso. Véase eKGWB/BVN-1863, 396; eKGWB/BVN-1869, 20; eKGWB/BVN-1870, 62; eKGWB/BVN-1871, 128.

2. El vitalismo, corriente de pensamiento en que se cruzaron disciplinas biológicas, artísticas, filosóficas y teológicas, fue —traduciendo la definición en inglés que aporta R. A. Lofthouse— «la doctrina que defendió que la vida se origina en un principio vital distinto de las fuerzas químicas o físicas». Esta teoría se popularizó a finales del siglo XIX y tuvo un notable éxito hasta el período de entreguerras, momento en el que el hasta entonces aplaudido vitalismo comenzó a verse como —señalando una expresión de Beckmann que cita Lofthouse— «el terrible monstruo de la fuerza de vida».

La filosofía mecanicista reducía y comprendía la materia viva a través de categorías referentes a la masa y el movimiento de los cuerpos, siendo estos explicables y conmensurables en leyes de física y química. Por el contrario, la filosofía vitalista se posiciona frente a esta corriente para afirmar que hay un principio vivo del que surge la existencia, el cual es distinto de la mera adición de componentes fisicoquímicos en los cuerpos. Los seres vivos son tales por un impulso o fuerza de vida que no se reduce a la suma de componentes y movimientos cuantificables en los organismos. La vida es una fuerza que excede la mera suma mecánica y materialista de partes extensas de los cuerpos, y su significado ha de ser desvelado más allá de la funcionalidad y mecánica que opera en los seres vivos. Por ello, en la medida que la fuerza de vida no se reduce a lo cuantificable y explicable, en términos muy generales podría decirse que el vitalismo se apoya sobre el siguiente *leitmotiv*: el pensamiento va siempre un paso por detrás de la vida, ya que la comprensión de la vida por el intelecto, ese proyecto en el que la Ilustración había depositado tantas esperanzas, lamentablemente no clausura ni la vida ni el vivir. En el vitalismo se abre, por tanto, una escisión infranqueable entre conocer la vida y vivir. Véase R. A. Lofthouse, *Vitalism in modern art c. 1900-1950*. Otto Dix, Stanley Spencer, Max Beckmann, and Jacob Epstein, Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen, 2005, pp. 2-9.

mirada, no consigue más que el efecto contrario: manifestarla en tanto que objeto tendido, inmóvil, distante, en tanto que bodegón o naturaleza muerta.

En el siglo XIX el mito de la Gorgona se reescribe a través de nuevas metáforas, una de las cuales es la figura del Fausto de Goethe³. La distancia contemplativa permite adquirir una distancia estética en que se pueda «mirar la realidad mundana y ‘no estar en absoluto entrelazado con ella’»⁴. Se trata de la figura del «contemplador insaciable», la cual Nietzsche personifica en Fausto, personaje que más que estar en el mundo, se encuentra «alrededor del mundo»⁵. Fausto se convierte a ojos de Nietzsche en un símbolo inoperante y solipsista: acaba por no estar en el mundo, sino solo en torno a él en la medida que lo conoce.

La Gorgona y Fausto son mitos que palpitan tras el capítulo «La canción del baile» de *Así habló Zaratustra*⁶, en el cual Nietzsche narra lo siguiente. Zaratustra

3. El conflicto vitalista planteado en la historia de la Medusa —es decir, de la contraposición y brecha insalvable pero también ineludible entre pensamiento y vida— se reescribió en el vitalismo del fin de siglo a través de la recuperación de otros dos mitos. Por un lado, tuvo lugar la revitalización del personaje bíblico de Salomé —la bailarina oriental contra la palabra del predicador Juan Bautista— a través de la literatura, la pintura y las artes escénicas con, entre otros, Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert, Oscar Wilde, Gustave Moreau, Maud Allan, Ruth Saint Denis, Marie Wittich o Richard Strauss. Por otro lado, hubo una recuperación de la figura de Orfeo —la imposibilidad de mirar a Eurídice y su muerte a manos de las Bacantes— a través no solo de Friedrich Nietzsche, sino también del historiador del arte Aby Warburg. Véase V. Mateos de Manuel, «Nietzsche, Warburg, Salome. Dance and the tragic spirit», en J. E. Thiel, K. Müller-Wienberger y S. Lehmann (eds.), *Neue Muster, alte Maschen? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Verschränkung von Geschlecht und Raum*, Transcript: Bielefeld, 2015, pp. 63-84.

4. R. Safranski, *op. cit.*, p. 51.

5. eKGBW/SE-4 (*Schopenhauer como educador*, ed. de J. Muñoz, Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, p. 61). Respecto a esta cita es necesario puntualizar que «observador insaciable» (*unersättlicher Beschauer*) sí es una expresión utilizada por Nietzsche, mientras que «alrededor del mundo» es una perífrasis de la traducción española que se añade al texto original para especificar la contraposición que Nietzsche presenta entre la voluntad de liberar al mundo (*Weltbefreier*) que, por el contrario, acaba por hacer de Fausto un viajero (*Weltreisender*) en torno al mundo, desplazado siempre de la participación en la vida por su rechazo a toda violencia, todo salto, toda acción: «Aber man irrt sich, wenn man etwas Derartiges erwartet; der Mensch Goethe's weicht hier dem Menschen Rousseau's aus; denn er hasst jedes Gewaltsame, jeden Sprung — das heisst aber: jede That; und so wird aus dem Weltbefreier Faust gleich nur ein Weltreisender».

6. La escenografía de este capítulo de *Así habló Zaratustra* fue un tema recurrente del romanticismo del siglo XIX a través del cual se puede atravesar también la modernidad finisecular. La situación de las mujeres que bailan en el bosque y la irrupción de un hombre en ese claro ya aparecía en el ballet *Giselle*, con libreto de Théophile Gautier, en 1841. También fue tema de la leyenda de Bécquer *Rayo de luna*, publicada en 1862, la cual estaba basada en una historia de Soria que escuchó al acompañar a su hermano, el pintor Valeriano Domínguez Bécquer, en su periplo por Castilla y Aragón, viaje que tenía el fin de representar pictóricamente las costumbres de tales tierras por encargo de Isabel II. A su vez, la escena de las mujeres que bailan en el bosque apareció como temática del prerrafaelismo de finales de siglo, a través del cual se configuraría la recepción finisecular de la imagen de la ninfa —la mujer que camina o entra en escena a paso ligero, descalza, con el cabello suelto y vestida con túnicas—. Esta fue fundamental en la iconología a través de la obsesión de Aby Warburg por la representación de la ninfa que comenzó en el Renacimiento con *El nacimiento de Venus* y *La Primavera* de Botticelli. También dio lugar a la imagen de la Gradiva —la mujer que splende al avanzar— del ensayo de Freud, el cual analizaba la novela de Jensen de 1903. Véase I. Ginot y M. Michel, *La danse au XX^e siècle*, Paris: Larousse, 2002; G. A. Bécquer, *Leyendas y narraciones*, Madrid: Libra, 1970, pp. 31-39; S. Freud, «El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen», en V. Ortega (ed.), *Obras completas*, vol. 6, Barce-

y sus discípulos pasean por el bosque cuando, de repente, localizan a un grupo de mujeres que bailan en un claro. Ellas, al percatarse de la presencia de Zaratustra, cesan de bailar porque piensan que él encarna *el espíritu de la pesadez*, ante lo cual Zaratustra les responde:

«¡No dejéis de bailar, encantadoras muchachas! No ha llegado a vosotras, con mirada malvada, ningún aguafiestas, ningún enemigo de muchachas.

Abogado de Dios soy yo ante el diablo: mas este es el espíritu de la pesadez. ¿Cómo habría yo de ser, oh ligeras, hostil a bailes divinos? ¿O a pies de muchacha de hermosos tobillos? [...]

¡No os enfadéis conmigo, bellas bailarinas, [...]!

Y con lágrimas en los ojos debe pedir os un baile; y yo mismo quiero cantar una canción para su baile:

Una canción de baile y de mofa contra el espíritu de la pesadez, mi supremo y más poderoso diablo, del que ellos dicen que es ‘el señor del mundo’.

Y esta es la canción que Zaratustra cantó mientras Cupido y las muchachas bailaban juntos:

En tus ojos he mirado hace poco, ¡oh vida! Y en lo insondable me pareció hundirme⁷.

Zaratustra no encarna el *espíritu de la pesadez*, antípoda de aquellos *baileres ligeros* ejecutados por *pies de muchachas de hermosos tobillos*. En tal contraposición hay una asociación laxa pero efectiva de conceptos que recorre el vitalismo del fin de siglo. El espíritu de la pesadez —es decir, el pensamiento, la palabra, el concepto, la narración, lo estático y grave, lo masculino, lo apolíneo— se plantea en contraste a la ligereza de las muchachas —la vida, lo liviano, lo irracional, el canto, el baile, lo femenino, lo dionisiaco—. Zaratustra trata de no ser identificado con el *espíritu de la pesadez*, aquel que no es capaz de dar cuenta de la vida y que, por ello, propio de cualquier aguafiestas, obliga a que cese el baile. En esa antonimia entre el *espíritu de la pesadez* —aquel ejercicio de pensamiento que se consume lento, grave y tedioso— y el baile de hermosas muchachas —ligero, cadencioso, delicado—, Nietzsche plasma una tensión irresoluble entre el ejercicio del pensamiento y la vida, oposición que se exponía al inicio de este texto a través del mito de la Medusa.

Es más: tal tensión entre pensamiento y vida es ante todo una cuestión de tiempo y de ritmo⁸. Lo que inicialmente puede parecer a través de la imagen

lona: Orbis, 1988, pp. 1285-1336; E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid: Alianza, 1992; W. Jensen, *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, Berlin: Holzinger, 2013.

7. eKGWB/Za-II-Tanzlied (trad. cit., pp. 162-163).

8. Mi propuesta de lectura de *Así habló Zaratustra* como texto que trata la cuestión de la temporalidad y el ritmo en la filosofía tiene no solo un sentido teórico, sino que responde a un contexto histórico relativo a las circunstancias de la época. Desde finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial hubo en Alemania una filosofía vitalista del ritmo cuyo máximo exponente fue Ludwig Klages (1872-1956). El interés por el ritmo se encuadra dentro de la *Lebensphilosophie* en Alemania, tendencia en oposición a la *Kathederphilosophie* o filosofía de sillón, la cual fue considerada responsable intelectual de la mecanización generalizada, la despersonalización de las relaciones humanas y el progreso de la industria. La *Kathederphilosophie* generaba desestructuración y arritmia, y era considerada síntoma de un cuerpo social enfermo. El ritmo era pensado, como señala Hanse, a modo de «marca de las fuerzas vitales originales que residen en cada individuo» y «fuerza creadora de valores».

nietzscheana una contraposición solo relativa a los modos de acción —pensar o mover—, es a la base una tensión que refiere a los tiempos relativos de aquellos modos de acción. He aquí la cuestión que queda planteada en «La canción del baile»: la filosofía nunca consigue hacerse presente porque contiene una arritmia en su relación con el mundo de la vida. Es decir, la filosofía no es contemporánea de la vida y, por ello, carece de un presente, de una sincronía con la existencia. Esta carencia se expresa en dos sentidos.

Por un lado, el pensamiento siempre acontece tarde, un paso por detrás de la vida. Le pasa como a Zaratustra, quien irrumpiendo en el bosque, llega cuando las muchachas ya han comenzado a bailar, cuando la vida ya está teniendo lugar. En ese sentido, su tardanza acusa una grave falta de compás y la filosofía queda como aquello relativo a lo que ya ha pasado y no a lo que está teniendo lugar. La filosofía carece de un sentido de gerundio, es siempre participio o modo pretérito de lo vital.

Por otro lado, cuando trata de hacerse presente, la filosofía frena el ocurrir del mundo, lo retiene. Es la imagen de Zaratustra, quien confundido con el espíritu de la pesadez, llega al claro de bosque y las muchachas cesan de bailar. El pensamiento inhabilita con su irrupción el acontecer de la existencia, cancela el presente al pararlo porque lo desarticula de su carácter efímero en la sucesión temporal, de ese presente que solo es en la medida en que está ocurriendo. Por lo tanto, el objeto pensado no es objeto vivido.

La filosofía sufre entonces de una incurable arritmia vital: o bien siempre llega tarde, convirtiéndose en el testigo póstumo de la vida, o bien, cuando llega, detiene inevitablemente el compás del mundo, reteniendo con ello el movimiento de sus objetos. Es decir, la filosofía padece y se constituye sobre una patología

Asimismo, durante el primer cuarto del siglo XX la palabra ritmo va a ser crucial en la historia de Alemania, surgiendo en torno a ella conceptos pseudocientíficos como ritmicidad o arritmia para evaluar a los individuos. En el ritmo se decía encontrar el principio fundador capaz de articular una cultura y se generaron respecto a lo rítmico diversas utopías que tenían como paradigma la idea de un cuerpo social acompasado, homogéneo y ordenado. El ritmo se convierte en medida de diagnóstico, las representaciones ornamentales de las coreografías de masas en el primer tercio del siglo XX fueron modos rituales de la sociedad moderna y la gimnasia se constituye como un instrumento dinámico u ortopedia de cara a la regeneración del cuerpo social.

Tras la Segunda Guerra Mundial, en pleno proceso de reconstrucción de Alemania tras el nazismo y la derrota en la guerra, toda filosofía del ritmo quedó rodeada de una atmósfera totalitaria que asociaba toda sociología de lo cadencioso con la utopía comunitaria nazi y el paradigma racial-eugenésico. Esto dio lugar al rechazo de Ludwig Klages, cuya filosofía no comenzó a ser releída y recuperada hasta 1963 con la creación de la Sociedad de Amigos de Ludwig Klages, y también de las filosofías vitalistas, incluida la de Nietzsche. Al respecto, véase O. Hanse, *À l'école du rythme: utopies communitaires allemandes autour de 1900*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 11; sobre la noción de *Universitätsphilosophie* o *Kathedersphilosophie* acúdase al ensayo crítico de Schopenhauer de 1851 «Über die Universitätsphilosophie»; respecto a la contraposición entre *Lebensphilosophie* y *Kathedersphilosophie* en retrospectiva crítica a través de la lectura de Horkheimer del vitalismo de Nietzsche, Dilthey y Bergson véase M. Jay, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. de J. C. Curutchet, Madrid: Taurus, 1974, pp. 94-113; sobre la concepción del ritmo en la Alemania finisecular, I. Baxmann, *Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München: Fink, 1999; también es de referencia en los estudios culturales el libro de H. Müller y Stöckemann, «... jeder Mensch ist ein Tänzer». *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen: Anabas, 1993.

musical: o bien está fuera de compás o bien destroza el compás, mas nunca consigue estar a compás. Existe, por lo tanto, una total falta de simultaneidad entre los tiempos de la filosofía y aquellos de la vida: filosofía y vida no son nunca espacios contemporáneos o sincrónicos.

Tal falta de oído por parte de la filosofía preocupó a Nietzsche a lo largo de toda su obra: ¿es posible revitalizar el pensamiento?, ¿se puede reencontrar la musicalidad en nuevas formas filosóficas?, ¿se da la posibilidad de redimir la palabra y convocar de nuevo su poder para estar en la vida?, ¿puede acontecer, *presentarse* el pensamiento en el mundo de la vida o, por el contrario, pertenecen Apolo y Dioniso a dos órdenes no solo distintos, sino además irreconciliables? Nietzsche aportó al respecto dos respuestas a lo largo de su obra, cuyos respectivos talones de Aquiles serán desvelados en *Así habló Zaratustra*.

En primer lugar, trató de gestionar positivamente la tardanza de la filosofía como una suerte de dación de sentido póstumo a la vida, un modo de intensificación de lo vital a través de la narración: el pensamiento, la narración, la escritura pueden funcionar como un recurso de fortificación de la vida. La falla de esta propuesta será la condena a la soledad del escritor-pensador y la consecuente sobreabundancia.

En segundo lugar, si la máxima aspiración del pensamiento ha de ser salvarse de su propio pecado colonial —aquel que le hace petrificar aquello sobre lo que posa su mirada—, la filosofía no puede pretender tomar o conquistar los objetos, sino, si acaso, rozar el fondo oculto de su existencia, aprender a contemplarlos de reojo, a soslayar la mirada que posa sobre la vida. Con ello, la filosofía abandona la esperanza de un presente para convertirse en una suerte de oráculo de lo inminente: en la medida que la filosofía sufre de una arritmia vital —siempre llega rezagada o detiene el compás del mundo— su máxima aspiración habría de ser poder convertirse en inminencia, aquello que nunca puede ser, pero que está siempre a punto de acontecer. La caída de esta segunda propuesta de un tiempo para la filosofía será la anorgasmia a la que se condena al pensamiento: el insostenible ascetismo al que queda obligado el escritor-pensador al quedar siempre al borde de lo dionisiaco.

A lo largo de este artículo presentaré sendas propuestas nietzscheanas de articulación de un tiempo para la filosofía: la filosofía como pasado y la filosofía como inminencia. Cerraré el artículo con la tercera vía que plantea Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, donde propone que sí hay un sentido de presente en la filosofía, pero este no es relativo al propio tiempo vital, sino que es su actualización extemporánea en la figura del lector —la metáfora del «país de los hijos»—.

2. PRIMERA TENTATIVA: EL SÍNDROME PROUST

Si el pensamiento siempre llega tarde, quizá su extemporaneidad solo pueda revalorizarse, no en la medida en que el pensamiento se haga presente en el tiempo de la acción, sino en cuanto que el pensamiento aporta un valor añadido a lo vital y genera un nuevo presente de la existencia a través de su reanimación ulterior en la narración. Este fue el primer intento nietzscheano por encontrar un tiempo presente para el pensamiento y la narración: hacer de la escritura un proyecto no solo autobiográfico, sino también vital, en la medida que la vida acontecía rediviva

y reforzada a través de la escritura. Cuenta Safranski que Nietzsche gustaba de narrar los juegos de infancia y encontraba mayor placer en su narración y lectura que en la ejecución de los mismos⁹. Es decir, Nietzsche trató de hacer de la escritura una forma de vida y también trató de intensificar la vida a través de la narración. Nietzsche consideraba que hay un cumplimiento existencial en la narración y que el pensamiento, como dación de sentido, es un modo de ser.

El primer superhombre al que Nietzsche expresó su devoción fue un literato: el poeta Lord Byron (1788-1824), a quien Nietzsche en sus escritos de juventud llamó «superhombre dominador de espíritus»¹⁰. Lo que Nietzsche admiraba en él —como señala Safranski— era haberse convertido en «poeta de su vida», símbolo encarnado de aquellos «genios que supieron convertirse en dramaturgos», «autores de su propia vida, no solo hacia dentro, sino también para el público»¹¹. En Lord Byron Nietzsche apreciaba una suerte de obra de arte total, un cumplimiento existencial que se daba tanto en la palabra como en la vida del escritor, las cuales acontecían simultáneamente como si constituyesen una misma y única organicidad armónica. Aunque Nietzsche no lo expresara de tal modo, puede decirse que en Lord Byron Nietzsche pareció encontrar una huella del primigenio poeta lírico: aquel estadio en que el poeta y el músico acontecían simultáneamente y la palabra contenía todavía un orden musical. Es más, en el poeta lírico el yo era todavía una bisagra entre una subjetividad que vivía una existencia particular, pero que simultáneamente se constituía como el espacio atravesado por «intuiciones que no eran subjetivas aunque se escribieran en primera persona como si de vivencias personales se tratara»¹². La imagen de Lord Byron y la del poeta lírico apelan a la nostalgia nietzscheana de un espacio estético en el cual el fondo insondable de la vida aparece aún conjurado rítmicamente con su formalización en un yo expresivo; es decir, la tragedia como espacio de confluencia armónica entre lo apolíneo y lo dionisiaco. De hecho, la proto-filosofía surgió inicialmente como espacio poético a través de Homero y Hesíodo, y la raíz de la tragedia se hallaba en la *triúnica choreia*, constituida como unidad poética entre música, palabra y danza¹³.

En tal anhelo por la tragedia, Nietzsche trató de convocar nuevamente el poder de la palabra para estar en la vida. Antes incluso de conocer a Wagner, hecho que también ocurrió en 1868, en su carta del 2 de julio a Sophie Ritschl, le con-

9. R. Safranski, *op. cit.*, p. 27.

10. F. Nietzsche citado en R. Safranski, *op. cit.*, p. 35.

11. *Ibid.* Asimismo, en sus escritos de juventud Nietzsche clama ante la falta de héroes en el mundo moderno, como nuevamente recoge Safranski: «¿Es que se pretende renovar los tiempos de un Esquilo, o es que no hay ya hombres, y es necesario que aparezcan de nuevo los titanes?» (*ibid.*, p. 33).

Este lamento —como señala Alhadeff— es una reescritura del canto I del *Don Juan* de Lord Byron, obra que escribió entre 1818 y 1824: «Yo, que soy el autor de este poema, ando buscando un héroe; es cosa extraordinaria que no pueda encontrarlo, cuando casi todos los días se nos presenta uno a quien las gacetas y las plumas sirven de trompetas de la gloria, hasta que al fin el tiempo descubre que tal héroe no es el verdadero». Véase A. Alhadeff, *The Raft of the Meduse. Géricault, Art, and Race*, München/Berlin/London/New York: Prestel, 1988, p. 29; G. Byron, *Don Juan*, trad. de P. Ugalde, Madrid: Cátedra, 2009.

12. D. Picó Sentelles, *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, prólogo de M. Morey, Barcelona: Crítica, 2005, p. 82.

13. Sobre la *triúnica choreia* véase W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética. 1. La estética antigua*, trad. de D. Kurzyca, Madrid: Akal, 1987, pp. 22-26.

fiesa que él lo que quiere es crear una música «que no está escrita con notas, sino con palabras»¹⁴. Antes incluso de la publicación de *El nacimiento de la tragedia* en 1872 había ya una inclinación en Nietzsche hacia la musicalidad y un intento de transfiguración de su estilo al discurso. Para Nietzsche la música «habla desde ese dominio y conoce la verdad radical»¹⁵. Por ello Nietzsche quiere recuperar la lírica, espacio donde la palabra todavía aspiraba a una fuerza musical. Nietzsche buscaba generar un pensamiento que naciese de la vida, que no se limitase a ser justificación de la existencia, sino que se supiese palabra de un arte vida que consuele y sea intemporal, imperecedero. A Nietzsche le gustaría encontrar una suerte de «escritura caminada», imagen que anhela aquel acto de pensamiento que marcha con el compás del mundo, que está en movimiento, que no se condena a la retención; una palabra en que pensamiento y vida sí se sincronizan.

On ne peut penser et écrire qu'assis (G. Flaubert). — ¡Ahí te tengo, nihilista! La carne sentada es justamente el pecado contra el espíritu santo. Solo las ideas caminadas tienen valor¹⁶.

La palabra no es desechada inicialmente por Nietzsche. Más bien llevará a cabo una revivificación de su fuerza musical que acabará conllevando su abandono parcial, pues otros lenguajes como la danza conseguirán algo que la palabra solo puede parcialmente: incorporarse la música o, dicho de manera más prosaica, hacer de aquella expresión que dice que no se puede escuchar la música y hacerse el sordo, un compromiso ineludible.

La tragedia griega pone en escena la relación entre palabra y música. El protagonista domina la palabra, pero es la música del coro la que domina al hacedor de palabras. La palabra está expuesta a tergiversaciones y falsas interpretaciones, no procede de lo más íntimo y no llega hasta allí. Vive y teje en los márgenes del ser. La música es distinta, «afecta inmediatamente al corazón, como el verdadero lenguaje universal, que se entiende en todas partes»¹⁷.

Es ahora cuando, gracias al evangelio de la armonía universal, cualquiera se siente no solo unido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino Uno, como si el velo de Maya hubiera sido desgarrado y sus jirones revoloteasen de un lado a otro ante la misteriosa unidad originaria. Mientras canta y baila, el hombre se revela miembro de una comunidad superior: ha olvidado cómo andar y hablar, y, al bailar, está a punto de volar por los aires¹⁸.

En Nietzsche hay, pues, una preocupación primigenia por la palabra, articulación capaz quizá de rozar y rodear, más no de contener y celebrar la vida.

14. Citado en R. Safranski, *op. cit.*, p. 61.

15. D. Picó Sentelles, *op. cit.*, p. 41.

16. eKGBW/GD-Sprueche-34 (trad. cit., p. 42). La expresión que utiliza Nietzsche para referirse a «ideas caminadas» es *die ergangenen Gedanken*. Frente al verbo *gehen* y su forma de participio pasado *gegangen* —andar, caminar, ir—, Nietzsche utiliza el verbo *ergehen* y su forma de participio *ergangen*, la cual adquiere —entre otros significados como el de promulgado o publicado— el matiz de caminado o transitado precisamente por ser aquello que ha de pasar por uno mismo, que se ha de transigir o aguantar, que se soporta (*etwas über sich ergehen lassen*).

17. R. Safranski, *op. cit.*, 64.

18. eKGBW/GT-1 (trad. cit., p. 107).

Nietzsche observa que el lenguaje está perdiendo legitimidad, desconfía de su solvencia para hacernos partícipes de la vida. Y tal preocupación se instala sobre una tensión. Por un lado, se da una confianza y expectativa de un cumplimiento vital a través de la narración; es decir, la dación de sentido al mundo a través de la creación, el pensamiento y la palabra posteriores a la vida, actividades que acompañaron a Nietzsche en su soledad a lo largo de su periplo vital. Por otro lado, Nietzsche tiene una conciencia del carácter limítrofe y limitado de la palabra, la cual, en el mejor de los casos, roza, acaricia, intuye o invoca, pero difícilmente cohabita el mundo de la vida; es decir, la palabra, si acaso, genera un presente narrativo externo al presente de la acción, a través del cual revivir la experiencia en un ahora posterior y de manera desencarnada.

3. DESPLOME: LA SOLEDAD

El permanente retraso del pensamiento, su destiempo respecto de la vida, se convirtió en un problema crucial de la filosofía a través de sus efectos: la soledad a la que se ve abocado quien escribe.

Nietzsche comenzó preocupándose por la cuestión del estilo, a través de la cual surgiría la cuestión del tiempo. Como señala Nehamas, Nietzsche es un ejemplo de «esteticismo», de «confianza esencial en modelos artísticos como modo de entender el mundo y la vida»¹⁹. Buscaba desarrollar un esteticismo en escritura y pensamiento de modo que no solo predominase el contenido de lo escrito, sino también la forma en que es presentado, es decir, que el contenido del pensamiento quedase intrínsecamente ligado a su modo de presentación y enunciación. En ese sentido, el esteticismo nietzscheano conseguía generar un presente narrativo-vital: hacía acontecer la vida en la escritura, ya que la forma intrínseca de la narración contenía un modo vital inseparable del contenido.

Sin embargo, tal solución protésico-literaria no salvaba al escritor de la que sería su mayor condena: la soledad. Nietzsche, acompañado por sus innumerables torpezas vitales, quedó obligado a vivir intensamente no a través del encuentro con el otro, sino a través de la narración del encuentro, viviendo siempre a destiempo, fuera del presente de los hombres, siempre encadenado a su propia psicosis narrativa. El pensador queda obligado a vivir la vida a través de su relación con el texto. La narración se transforma en una suerte de *photoshop* intensificador y corrector de la vida, imagen que condensa la preferencia y placer de Nietzsche por narrar los juegos antes que por jugarlos. En el personaje del filósofo y del escritor hay una incapacidad para estar en el mundo de la vida si no es a través de una mediación narrativa con la existencia.

La intensificación literaria de la vida, acompañada por la incapacidad para lanzarse a la existencia sin la profilaxis de la escritura, conlleva la soledad. La vida adquiere un sentido en lo narrado y hay un placer en ese encuentro con la vivencia novelada. Sin embargo, ese goce onanista llega a ser insoportable. Y no porque la soledad quede asociada a la carencia, sino, por el contrario, justamente por el exceso que la soledad produce. Esta es la tragedia con el que se inicia *Así habló*

19. A. Nehamas, *Nietzsche. La vida como literatura*, trad. de R. J. García, Madrid: Turner/Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 59.

Zaratustra: el drama de la sobreabundancia. Tras diez años de aislamiento en la montaña, solo con sus pensamientos, Zaratustra decide volver de nuevo a la ciudad y mantiene el siguiente soliloquio, muy similar a algunos versos de «De la pobreza del más rico» de su último texto de 1888 *Ditirambos de Dioniso*, también recogido en *Nietzsche contra Wagner*.

Pero al fin su corazón se transformó, — y una mañana, levantándose con la auro-
ra, se colocó delante del sol y le habló así:

«¡Oh gran astro! ¡Qué sería de tu felicidad si no tuvieras a aquellos a quienes iluminas!

Durante diez años has venido subiendo hasta mi caverna: sin mí, mi águila y mi serpiente tú te habrías hartado de tu luz y de este camino.

Pero nosotros te aguardábamos cada mañana, te liberábamos de tu sobreabundancia y te bendecíamos por ello.

¡Mira! Yo estoy hastiado de mi sabiduría como la abeja que ha recogido demasiada miel, yo tengo necesidad de manos que se extiendan»²⁰.

Diez años han pasado —,
ni rocío de amor, ni húmedo viento,
ni una gota de agua me ha llegado,
— tierra *sin lluvia*.

[...]

De tu sobreabundancia regalando, en regalos, librate tú quisieras,

[...]

¿Pero quién te habría de amar,

a ti, que eres más que rico?

Sequía da tu dicha,

Hace pobre en amores

— tierra sin lluvia.

[...]

tormento de graneros rebosantes, de corazón rebosante —²¹.

Solo, como solo quedaba Dios contemplando su obra el séptimo día: creador, abundante, mas radicalmente distanciado de la vida de lo creado, condenado a observar y extasiarse en su soledad ensimismada, como esa maldición que se posa sobre graneros henchidos y exuberantes de los que, lamentablemente, nadie recoge su cosecha y acaban pudriéndose en su propia plenitud. La experiencia de la vida a través del presentismo narrativo obliga al escritor al desierto, árido espacio en que todo el éxtasis y saber queda reservado para el propio narrador. Zaratustra no puede soportar ya la sobreabundancia, no tener con quien compartir esa intensificación del propio relato y, por ello, decide abandonar la montaña para descender a la ciudad.

Para abandonar la soledad narradora y salir al encuentro con otros hombres, Zaratustra también ha de abandonar su papel de pensador y situarse en las antípodas: no ser ya un hombre que habla y escribe, sino uno que canta y baila, como se anticipaba en *El nacimiento de la tragedia*. En su primer encuentro con

20. eKGWB/Za-I-Vorrede-1 (trad. cit., p. 31).

21. eKGWB/DD-Armut (*Nietzsche contra Wagner*, trad. de Román Setton, Buenos Aires: Losada, 2012, pp. 101-109).

un anciano al bajar de la montaña, Zaratustra es tomado por un bailarín y ya en la ciudad, será confundido con el volatinero.

Sí, reconozco a Zaratustra. Puro es su ojo, y en su boca no se oculta náusea alguna. ¿No viene hacia acá como un bailarín?

Zaratustra está transformado, Zaratustra se ha convertido en un niño, Zaratustra es un despierto²².

Cuando Zaratustra hubo hablado así, uno del pueblo gritó: «Ya hemos oído hablar bastante del volatinero; ahora, ¡veámoslo también!». Y todo el pueblo se rio de Zaratustra. Mas el volatinero, que creyó que aquello iba dicho por él, se puso a trabajar²³.

4. SEGUNDA TENTATIVA: LA INMINENCIA

Frente a la fuerza que todavía tenía la palabra en la lírica, Nietzsche acusó al lenguaje en su tiempo de haber quedado asimilado cual mero intento de exteriorización, de nombrar, de dar forma o expresión. La palabra se había convertido en un abecedario residual, obsoleto, agotado de toda fuerza mística. La palabra quedó redonda, perfecta y cerrada sin apuntar ya a ese vacío primigenio de lo terrible dionisiaco. Sin embargo, incluso en el hipotético caso de una posible recuperación de su fuerza musical, la palabra no alcanza plenamente a revivir ese impulso originario, nos deja siempre al borde de lo dionisiaco. La palabra, como Nietzsche expresa en *El nacimiento de la tragedia*, si acaso «roza superficialmente» el «fondo oculto» de la existencia, constituyéndose como antesala o invocación del paroxismo:

De ahí que el *lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, no pueda en ningún momento o lugar exteriorizar el hondo núcleo íntimo de la música: siempre que se lanza a imitarla, lo único que hace es rozarla superficialmente; toda elocuencia lírica no sirve para acercarnos siquiera un paso a su sentido profundo²⁴.

En la medida que la palabra acaricia lo dionisiaco sin llegar nunca a colonizarlo o a poder contenerlo, el lenguaje no solo sirve como invocación de lo dionisiaco, sino también como muro de contención ante el paroxismo. Se trata de la búsqueda de una «naturaleza dionisiaca, atada y purificada apolíneamente», como señala Safranski, inicial proyecto de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia y Schopenhauer como educador*²⁵. Por tanto, la búsqueda de la palabra rediviva no tiene solo que ver con un intento de recuperación de su fuerza musical, sino con el proyecto de generar un muro de contención frente al dionisismo, un modo de «bailar junto al abismo» —metáfora que aparece en *La gaya ciencia*—; es decir, de quedar siempre al borde de la convulsión dionisiaca, en el tiempo de la inminencia, sosteniendo el abismo, con el vértigo a la vista pero con la seguridad del

22. eKGBW/Za-I-Vorrede-2 (trad. cit., p. 32).

23. eKGBW/Za-I-Vorrede-3 (trad. cit., p. 36).

24. eKGBW/GT-6 (trad. cit., p. 135).

25. R. Safranski, *op. cit.*, p. 52.

retorno, el desarrollo de una técnica que nos permita sentir el vacío cancelando su fondo.

[...], cabe pensar un placer y una fuerza de la autodeterminación, una *libertad* de la voluntad, en los que un espíritu se despida de toda fe, de todo deseo de certeza, experimentado como está en mantenerse sobre ligeras cuerdas y posibilidades y en seguir bailando incluso al lado de abismos. Un espíritu como ese sería el *espíritu libre par excellence*²⁶.

¿Qué hay, pues, en la palabra, la cual recoge como guante de laboratorio la toxicidad de una vida desbordante? La palabra sería capaz de presentar el arrobamiento de manera muy cercana, «junto al abismo», al alcance de la mano, mas justamente por ello, como ese Adán que acercó su dedo al dedo de Dios en una bóveda, pudiendo posar los ojos en lo sublime sin verse obligado a arrancárselos. Es decir, un éxtasis límite, contenido en la porosidad preposicional, en ese *entre, al borde de, junto a, antes de*. Por ello también, se trata de una experiencia de lo abismático absolutamente lejana, plastificada, contenida, parcialmente domada en esa aproximación profiláctica de la escritura: «La cultura existe para que no se rompa el arco»²⁷. Arrobamiento, entonces, que se constituye mediado por una distancia que frena la potencial y suicida entrega absoluta a lo insondable, que permite sentir la altura mientras se revoca la caída.

Se trata de la profilaxis de la inminencia, un tiempo sobre el que se sostiene un ascetismo heroico, pero también insoportable, ante lo dionisiaco. Es, como señala Safranski, el goce del dionisismo refrenado de Ulises, quien se ata al mástil para poder escuchar a las sirenas sin arrojarse al mar, disfrutando del canto extático pero eliminando el peligro del suicidio, sintiendo el abismo mientras paralelamente se inhabilita su fondo²⁸. La sabiduría dionisiaca en su versión inaugural no es, pues, una amenaza *punk*, un canto destructivo al *no-future*, sino más bien un consuelo *pop*: doliente pero con final feliz, un vértigo sin riesgo, una modalidad higiénica e inminente de dionisismo, una pose romántica. Se trata de un Dioniso que duela y goce, ciertamente hiriente y placentero, pero que no aniquile. El héroe dionisiaco ama más la potencialidad del orgasmo, la sensación de advenimiento, que su actualización o consumo —ese cumplimiento que nos devuelve tras al éxtasis de nuevo a la cotidianidad—. Queriéndose instalar un instante antes del desbordamiento, así tenemos al inicial Nietzsche, quien trata de elaborar una técnica de aproximación al vértigo dionisiaco: con «la avidez de misterio y de

26. eKGWB/FW-347 (*La gaya ciencia*, trad. de J. C. Mardomingo, Madrid: EDAF, 2013, p. 303).

27. F. Nietzsche citado en R. Safranski, *op. cit.*, p. 104.

28. «La sabiduría dionisiaca es la fuerza de soportar la realidad dionisiaca. Hay que soportar dos cosas: un placer nunca conocido y un hastío. La disolución dionisiaca de la conciencia individual es un placer, pues con ello desaparecen 'las barreras y los límites del ser' (1, 56). Pero cuando la conciencia cotidiana se adueña de nuevo del pensamiento y de la vivencia, entonces un hastío se apodera del dionisiaco desencantado. [...] No sorprende que Nietzsche encuentre la imagen de esta situación precaria en el destino de Ulises, que se hace atar al mástil para poder escuchar el canto de las sirenas, sin tenerlas que seguir con la consecuencia de la propia perdición. En Ulises se encarna la sabiduría dionisiaca. Este oye lo horroroso, pero, para conservarse, acepta el encadenamiento de la cultura» (R. Safranski, *op. cit.*, pp. 82-83).

música orgiástica, pues busca el otro estado, el éxtasis, ya que ama el abismo más que el fondo»²⁹.

5. DESPLOME: MIL MESETAS

El inicial planteamiento de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* es un malabarismo óptico difícil de sostener. Inicialmente Nietzsche quiso estirar la tensión del volatinero deteniéndose en la inminencia del paso antes del abismo. Lo que Nietzsche nos propone es ciertamente un ilusionismo y, por ello, el héroe trágico es un proyecto de ascetismo homérico. Se trata de aquella mirada fantástica y cautivadora sobre un mundo que quisiese resistir a través de la escritura del vértigo: permanentemente seductor, deseante, siempre *a punto de* quedar extasiado, insaciable precisamente por quedar constituido en lo inminente, en aquello que es apremiante pero siempre pendiente. Se trata de un mundo que Nietzsche consigue sostener cinematográficamente a través de la escritura, dilatando permanentemente la consumación de Dioniso. El inicial dionisismo es un arrobamiento tántrico que sobrevive en una sempiterna resistencia en la fase de meseta previa al paroxismo. Se trata de un mundo capaz de sostenerse ante el abismo, cancelando la caída, con el orgasmo en la línea del horizonte, sujetando un deseo a la vista sin llegar nunca a cumplirlo y desengañarse. Nietzsche pretende un Dioniso que sea horizontal, justamente en el sentido de línea del horizonte: siempre a la vista, siempre ligeramente desplazado; es decir, un dionisismo donde caer por la inclinación del fin del mundo sea una temeridad que se sueña, se ansía, se presiente, pero que se desplaza a la misma velocidad que nosotros nos acercamos a ella, como quien mantiene siempre una línea de referencia, una expectativa, un anhelo. Un mundo, por lo tanto, con la capacidad de desbordarnos, seducirnos, devorarnos y conmovernos, y, no obstante, capaz también de devolvernos nuevamente sanos y salvos a esa cotidianidad que hasía. Cotidianidad, por cierto, siempre dispuesta a volver a desvestirse y transitar tras el escenario del *velo de Maya*, iniciando una esperanza hacia la desnudez, la cual en realidad se trata más bien de una sobreexcitación fetichista: permanecer en el interminable *striptease*, tal es la inicial técnica de aproximación a lo dionisiaco.

Si por Nietzsche fuera, él quedaría extendido en ese instante fugaz de la tensión, siempre *a punto de*, tratando de que el deseo nunca se cumpla para que este siga aconteciendo deseado y deseante, permanentemente enamorado de un desconocido terrible que nunca se despliega en plenitud hasta alcanzar el límite de la autotransparencia. Nietzsche no busca inicialmente solo lo apolíneo o lo dionisiaco, sino justamente su tensión y mantenerse en ella superviviente como la roca de Prometeo, promesa de un enigma que nunca acabará por desvelarse. La dialéctica Apolo-Dioniso pareciese un proyecto de elaboración de una ciencia de orgasmos controlados: una escritura capaz de retener el paroxismo sin ceder a su completo abandono y verse entonces el sujeto obligado a tener que volver al hastío de la cotidianidad, ese tiempo que media entre orgasmo y orgasmo.

Así habló Zaratustra puede leerse como una escritura contestataria a ese tiempo de la inminencia permanentemente sostenida de *El nacimiento de la tragedia*.

29. *Ibid.*, p. 176.

Con Zarathustra tiene lugar una hartura de lo tántrico y se produce un giro de lo estoico a lo epicúreo, como ya se antecedía en el parágrafo 4 de *Ensayo de autocrítica* y el apartado 45 de *La ciencia jovial*.³⁰ La inicial imagen de bailes junto al abismo transitará en la imagen del volatinero hacia una nueva localización, aquella que ahora está *encima* del abismo:

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, — una cuerda sobre un abismo.

Un peligroso pasar al otro lado, un peligroso caminar, un peligroso mirar atrás, un peligroso estremecerse y pararse.

La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso³¹.

Zarathustra es la necesidad de consumir, de ceder a las pasiones, de transitar de ese horizonte de la inminencia a la actualización, pasar de la potencia al acto, la conciencia de que no puede resistirse eternamente en la proyección del deseo. Existe la necesidad de un presente aunque este suponga el retorno a un cotidiano. El superhombre se posiciona sobre el abismo porque se hace cargo del tiempo que supone el presente y su actualización, es decir, deja de proyectar para empezar a vivir. Mientras que anteriormente, en el dionisismo higiénico o esa resistencia del dionisismo filtrado por lo apolíneo, Nietzsche solo deseaba la emoción del salto, ahora en *Así habló Zarathustra* acepta tanto el salto como la caída, tanto la aurora como el ocaso.

Esta segunda caída, la del tiempo de la inminencia, queda relacionada también con la cuestión de la sobreabundancia de la soledad que emergía a través del problema de la filosofía como forma pretérita de intensificación de lo vital. En este caso es el exceso de futuro, la permanente tensión del estar *a punto de*, la que se hace insostenible. Esa forma inicial de resistencia a la estructura temporal del deseo, en la medida que pretende este ser mantenido por Nietzsche permanentemente deseado y deseante, no puede más que acabar por colapsar. En esa resistencia temporal del primer ascetismo trágico, ese sostén del vértigo en la inminencia, se encontraba la moral del león, siempre con un robusto *no* que acentuaba su voluntad: no crea nuevos valores, pero sí la «libertad para un nuevo crear»³². Así

30. «¿Acaso fue Epicuro optimista precisamente por ser un hombre *que sufría*?». Es Germán Cano quien hace alusión a estos dos textos para introducir el tema de la reescritura jovial del primer dionisismo nietzscheano en su edición de NT para Biblioteca Nueva. Véase eKGWB/GT-Selbstkritik-4 (trad. cit., p. 89).

31. eKGWB/Za-I-Vorrede-4 (trad. cit., p. 36). La diferencia de significado entre la inicial metáfora de *La gaya ciencia*, «seguir bailando al lado de abismos» (*selbst an Abgründen noch zu tanzen*), y la de *Así habló Zarathustra*, la cual expresa que hay que ser «una cuerda sobre un abismo» (*ein Seil über einem Abgrunde*), se lleva a cabo en torno a un juego preposicional entre la palabra *an* —en el sentido de *al lado de*, *junto a*— y la partícula *über* —en su acepción de *encima de*, *sobre*—. Sobre esta cita de Za es interesante otro juego preposicional que se produce en las palabras y que, lamentablemente, es intraducible sin acudir a la perífrasis. Los dos términos del texto, *Übergang* y *Untergang*, que en castellano se traducen respectivamente por tránsito, puerta o transición y ocaso, precipicio o hundimiento, en alemán aparecen como términos interrelacionados, pues el tránsito se enuncia como «galería sobre la cual pasar» o «sobre la galería» y el ocaso como «galería bajo la cual pasar» o «bajo la galería».

32. eKGWB/Za-I-Verwandlungen (trad. cit., p. 50).

habló Zaratustra es el paso de la voluntad del león a aquella del niño, el paso del estoicismo a una moral más tendente a lo epicúreo, la conversión de la estructura de la temporalidad desde la inminencia a la actualización: «el retirado del mundo conquista ahora su mundo»³³.

6. CONCLUSIONES. DEL PRESENTE EN LA FILOSOFÍA

En los dos tiempos que el primer Nietzsche planteaba se localizaban dos miedos. Hay en la escritura tanto una cobardía como una soberbia. Por un lado, en su dación de sentido póstumo, tiene lugar un orgullo que permite experimentar la vida a través del decir sin necesidad de arrojarse a ella; la narración juega el papel tanto de una profilaxis, como de una intensificación del potencial cuerpo a cuerpo con el mundo. Por otro lado, en la inminencia del dionisismo filtrado por lo apolíneo quedaba contenido el miedo a aproximarse demasiado a la vida como para no poder retornar a un cierto estado de serenidad y distancia; resistir en lo inminente era la manera de sentir el abismo cancelando la caída. Sin embargo, ambos tiempos anacrónicos a la vida portaban consigo una emoción insoportable: la sobreabundancia a la que se llegaba, por un lado, por vía de la soledad que otorga permanecer en la dación ulterior de sentido y, por otro, por aquella del ascetismo de la inminencia que obliga a quedar siempre *a punto de*, en la contención del desbordamiento. La falta de presencia, de estar en el aquí y ahora, desembocaba en la patología emocional del escritor: sucumbir en la exuberancia.

Como he tratado de desarrollar a lo largo de este texto, *Así habló Zaratustra* sirvió de crítica para estas dos formas de temporalidad de la filosofía. No obstante, considero que este texto se hace cargo no solo de la crítica, sino también de la pregunta por la posibilidad de un presente de la filosofía. ¿Puede la filosofía hacerse presente? Y en caso afirmativo, ¿en qué consiste la temporalidad del acto de presencia de la filosofía?

Zaratustra construye una actualidad para la filosofía del siguiente modo:

Y cuando miré en torno mío vi que el tiempo era mi único contemporáneo³⁴.

Por ello amo yo ya tan solo el *país de mis hijos*, el no descubierto, en el mar remoto: que lo busquen incesantemente ordeno yo a mis velas.

En mis hijos quiero reparar el ser hijo de mis padres: ¡y en todo futuro — *este* presente!³⁵.

He aquí las primeras notas de Zaratustra para un presente de la filosofía. En las consideraciones iniciales de Nietzsche acerca de la escritura filosófica como posterioridad o como inminencia, la arritmia que se acusaba en el ejercicio del pensamiento era siempre aquella que tenía como referencia el tiempo de la propia vida de quien escribe, la existencia del propio autor. *Así habló Zaratustra*, si bien no conduce a una esperanzadora euritmia o sincronidad entre el tiempo de la

33. eKGWB/Za-I-Verwandlungen (trad. cit., p. 51).

34. eKGWB/Za-II-Bildung (trad. cit., p. 177).

35. eKGWB/Za-II-Bildung (trad. cit., p. 180).

vida y el del pensamiento, pone sobre la mesa la disparidad entre la noción de temporalidad en la filosofía y aquella del tiempo de la propia vida. La filosofía disfruta de una temporalidad paralela que excede al tiempo de la propia existencia de quien escribe y, por tanto, su actualización no tiene que ver con la sincronía respecto a las propias vivencias, sino con un presente extrínseco a la propia vida del escritor, presente que se da en la figura del lector: *el país de los hijos*. El presente de la filosofía no se halla, por lo tanto, en el ejercicio de escritura, sino que se trata de aquella lectura que el escritor imagina que habrá de encontrarse al otro lado de su texto. Nietzsche enuncia una suerte de presencia en lo futuro, un modo de futuro perfecto, un imaginado cumplimiento de la escritura en la acción del lector. Es la renuncia al tiempo de la propia vida en pos de un tiempo que se actualiza en una ficción expectante: la del lector que llegará, pero que, en la medida que todavía se escribe el texto, es todavía un lector imaginado a modo de promesa de destino, es una escritura *para todos y para nadie*. Estas son las palabras con las que se clausura la cuarta y última parte de *Así habló Zaratustra*:

Mi sufrimiento y mi compasión — ¡qué importan! ¿Aspiro yo acaso a la *felicidad*?
 ¡Yo aspiro a mi *obra*!

¡Bien! El león ha llegado, mis hijos están cerca, Zaratustra está ya maduro,
 mi hora ha llegado: —

Esta es mi mañana, mi día comienza: *¡asciende, pues, asciende tú, gran mediodía!*

— —

Así habló Zaratustra, y abandonó su caverna, ardiente y fuerte como un sol
 matinal que viene de oscuras montañas.

Fin de *Así habló Zaratustra*³⁶.

El mediodía, el instante de menor sombra, el momento álgido de la filosofía, su presente absoluto, es un presente descentralizado, desplazado, extemporáneo: su actualización en la lectura, en la figura de quien sale al encuentro con la obra, la imaginación de un cuerpo hojeando al otro lado de un texto, texto que ni siquiera tiene actualizado ese otro costado de la palabra porque todavía se está constituyendo como escrito. «Mediodía; instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto álgido de la humanidad; INCIPIT ZARATUSTRA»³⁷. La filosofía *se presenta* justamente en la medida que solo puede ser escrita *para todos y para nadie*, que sortea la temporalidad de la vida del escritor y de su propio tiempo histórico para actualizarse en el presente — todavía solo imaginado para la escritura— de la lectura. La imagen del presente de la filosofía es aquella de un tiempo que no queda clausurado en la propia vida del escritor, sino que se ofrece en su actualización en la lectura. El mediodía es la imagen de un lapso en el que se arremolina el tiempo hasta su completa condensación *en el instante de la sombra más corta*. La imagen del mediodía, del momento más cercano a la ausencia de sombra, instante de una perfecta verticalidad, no habla de un presente sin tradición —allí donde la historia y la cronología han desaparecido—, sino de un presente hiperdenso, el cual contiene la potencialidad de todos los presentes

36. eKGWB/Za-IV-Zeichen (trad. cit., p. 433).

37. eKGWB/GD-Welt-Fabel (*Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, ed. de D. Gamper, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p. 60).

posibles replegados sobre sí, comprimidos en la rectitud del instante de la más puntual sombra.

Retomando el personaje de Fausto: para que el pensamiento salga del solipsismo fáustico y no acabe volcado hacia una sofocante autorreferencialidad, aquella de quien estando en el mundo solo consigue estar alrededor del mismo, este ha de generar otro tiempo de existencia que exceda a la propia vida del pensador. Ha de escapar de la obsesión del yo por un tiempo de la escritura para dirigirse a un lector imaginario que, teniendo ya lugar, todavía está por llegar. *El país de los hijos* es la actualidad posible de la filosofía, la tradición como modo de *presencia*. El presente de la filosofía es ser una imagen dialéctica.