

NIETZSCHE, LAS VANGUARDIAS Y LA NECESIDAD DE FUTURO

Valdivia, Benjamín*
Universidad de Guanajuato
México

Resumen

En el entorno de las vanguardias artísticas, al estudiar los orígenes de la estética de la fragmentación, se descubre el lugar preeminente que tiene la apreciación de lo temporal: tanto en la producción de obras como en sus correspondientes teorías estéticas se aprecia que la temporalidad constituye un eje central. Las ideas de dinamismo, simultaneidad, cuarta dimensión, o incluso el mote mismo de ser de vanguardia, conducen a reconocer el difundido alcance que tuvo dicho aspecto, el cual tiene impacto hasta nuestros días. Hacia finales de los años veinte, Heidegger puso en juego la relación crucial entre las formas del ser y el éxtasis del tiempo: el futuro provoca el pasado para producir el presente. A la vista de eso, es posible situar, en el cruce de siglos, antecedentes relevantes vinculados a cada uno de los aspectos del éxtasis. Habría, así, pensadores ligados a la exaltación del presente; y otros con énfasis en el peso de lo sido. En el caso que aquí nos ocupa, Nietzsche será quien propugne por un estado de ser proyectado hacia el porvenir, cuyas implicaciones intentaremos esclarecer.

Palabras clave: Nietzsche, futuro, vanguardias, figuración.

Abstract

In the era of the avant-garde, in studying the origins of the aesthetic of fragmentation, one can discover a preeminent place for the concept of temporality: both in the production of works and in related aesthetic theories become apparent that the issue of time is a central topic. Dynamism, simultaneity, fourth dimension, or even the very name of avant-garde, are ideas leading to recognize the widespread scope this aspect had, aspect which has impact to our days. In late twenties of the 20th century, Heidegger brought into scene the crucial relationship between forms of being and ecstasy of time: futurity conducts the has-been to produce this present time. For this point to be possible, there were, in the borders of both centuries, relevant thinkers associated with the stages of ecstasy. Thus, there would be some of them linked to the exaltation of present; and others putting emphasis on the weight of the past. Our concern here is Nietzsche as a philosopher who advocates for a state-of-being to be projected into the future. Here we try to clarify the implications of this position.

Key words: Nietzsche, future, avant-garde, figuration.

*Doctor en Humanidades y Artes (UAZ), también cuenta con estudios de doctorado en Filosofía (UNAM) y en Educación (UG). Miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. En la Universidad de Guanajuato coordina el programa de Doctorado y Maestría en Artes. Es presidente de la Red de Estudios Estéticos y de las Artes. Universidad de Guanajuato. E-mail: benjamin@valdivia.mx

Finalizado: México, Marzo 2-2013 / Revisado: Marzo 30-2013 / Aceptado: Junio 10-2013

Con relación al aspecto temporal de la existencia podemos encontrar tres posturas que, arraigadas en el siglo XIX, demostraron ser muy influyentes durante el siglo XX y quizás hasta nuestros días en algunos puntos muy particulares. El más evidente es el planteamiento freudiano de que el acontecimiento psíquico tiene su fundamento en sucesos del pasado no superados, en especial situados en el periodo de la infancia. Otra tesis respecto de lo temporal es la presentada por Bergson, mediante lo que el denominara la “duración”, que en cierta forma consiste en un autosustentarse del instante presente. Pero la que resulta quizás más encaminada al afán revolucionario del siglo XX es la advertida por Nietzsche, preconizando una supremacía del porvenir, dado que la situación histórica moderna no ha dado soluciones a la realización humana, quedando únicamente, en una clase de optimismo negativo, el futuro como esperanza última para la superación posible de lo humano¹.

Para evadirse de la tradición, Nietzsche recurre al análisis de los griegos antiguos; observa en ellos la presencia de la vitalidad originaria y el implacable triunfo de la racionalidad, con toda la secuela —desastrosa, a su ver— que llevará hacia la filosofía, la ciencia y la moral de la sociedad moderna, occidental cristiana, contra la cual orienta su crítica y entre cuyas ruinas habrá de unirse el superhombre. Por medio de una reconstrucción de lo arcaico será factible reconocer los aspectos que en un instante próximo de la historia superarán el estado ruinoso en que la exacerbación de lo racional ha dejado al mundo, conforme a la visión de este filósofo.

Tratando de localizar el estadio anterior a la debacle racionalista, más allá de los griegos encuentra Nietzsche en los misterios asiáticos un mundo todavía no impregnado del orden lógico, lo cual no quiere decir que

se trate de un orbe ilógico o desordenado, sino que la modelación del pensamiento proviene de la unidad entre la naturaleza y los humanos más que del sólo pensamiento de estos. Los personajes representativos del tiempo anterior al europeo los encuentra en Dionisos y Zaratustra. El primero es el ejemplo de la vida en su naturalidad; el segundo es el profeta de lo corporal. En *El nacimiento de la tragedia* se señala el ambiente en el que rige Dionisos: libertinaje sexual y crueldad abominable, que algunos han equiparado al “filtro de Circe”². En tanto, Zaratustra, que es el sabio de conciencia despierta, afirma: “Todo mi yo es cuerpo”, “el cuerpo es una gran razón” y “más razón hay en tu cuerpo que en tus pensamientos más sabios” (Nietzsche, 1985, p. 51).

Recordemos que el filtro de Circe consistía en desubicar la humanidad de los hombres para colocarlos en una conciencia y actividad de carácter animal directo. Por su parte, la yoidad como puro cuerpo deja vislumbrar a la conciencia como un estado de cosa. Ambos rasgos conducen a lo que es aspiración de las vanguardias artísticas. Así, es con esos dos personajes que se representará en qué consiste la potencia creadora, pues la vivencia del cuerpo natural es la condición para que el arte pueda alcanzar su máxima expresión. El poeta no tendrá vigencia, en ese entendido, sino cuando la animación de su naturaleza corpórea se transmita a la obra, es decir, cuando su vitalidad misma sea la que engendre el contenido espiritual que distingue

² La versión castellana al uso, hecha en 1943 por Eduardo Ovejero Mauri, dice: “aquí se desencadena verdaderamente la más salvaje bestialidad de la Naturaleza, en una horrible mezcla de sensualidad y de crueldad que siempre me ha parecido como el verdadero filtro de Circe”. Esa versión de *El nacimiento de la tragedia*, 2, publicada por Espasa-Calpe, atenúa el ímpetu del original alemán, de inmediata referencia orgiástica, como subrayo enseguida: „Fast überall lag das Centrum dieser Feste in einer überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit...“ [es decir: de libertinaje sexual] De igual forma, lo que se traduce como “filtro de Circe” es directamente el aquelarre de las brujas y, aunque referido a Dionisos, no tiene la alusión griega que presenta la traducción, pues el término usado por Nietzsche es Hexentrank. Véase: www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT-2

¹ En mi libro *Ontología y vanguardias. Los orígenes de la estética de la fragmentación* (Calygramma, México, 2013) expongo con mayor extensión, junto con este de Nietzsche, los tratamientos de Freud y Bergson.

a lo artístico: “Entre todo cuanto se escribe, yo amo sólo *aquello* que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre, y comprenderás que *la sangre es espíritu*” (Nietzsche, 1987, p. 56. Subrayado mío.). La sangre es aceptada como el sustrato del arte más elevado, porque es la cifra de la naturaleza viviente en el cuerpo humano. Usarla para dar presencia a lo nuevo es lo que hace el artista.

Opuesto a ese dinamismo inmediato de la vida coloca Nietzsche todo lo que es mediación, representación o destreza técnica, cuyo emblema es Apolo. Tal modo de hacer arte tiene su base en las imágenes del sueño individual, pues Apolo ha comunicado al individuo un entusiasmo sonámbulo, que se traduce en la elaboración de imágenes de las cosas que pertenecen a los dioses. En cambio, bajo el influjo de Dionisos, lo que se revela es “la potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual”. Si en el primer caso el dios comunica su virtud, en el segundo el dios mismo es el activo y es el verdadero creador, que por medio de la naturaleza determina en el artista el estatuto de su ser. Dice Nietzsche, en *La visión dionisiaca del mundo*, 1: “Este humano configurado por el artista Dionisos se relaciona con la naturaleza como la estatua con el artista apolíneo”³.

El dionisiaco es moldeado por el dios; el apolíneo recibe del dios la capacidad de moldear, de figurar. Aunque Nietzsche ha colocado a Dionisos como el impulsor de la Naturaleza y a Apolo como su contraparte, en tanto el dios sonriente opera en el dionisiaco se nos presenta éste como uncido a lo *sobrenatural*, mientras el creador apolíneo sería *natural* porque da figura a la materia mediante sus sueños propios. Esta fluctuación no hace sino acotar el carácter que tiene en Nietzsche la Naturaleza: ella es la verdadera depositaria de lo sagrado. A su vez, la actividad onírica o la racional son distanciamientos

que hacen perder al hombre el rango de naturalidad, en tanto pretenden hacerlo exceder la carne y la sangre. En algunas tendencias del arte se intentará la separación de lo natural-apolíneo y la presentación de lo sobrenatural-dionisiaco, como el creacionismo. Otras, en cambio, intentarán la presentación de los sueños propios, como el surrealismo. En ambos existirá, no obstante, la huella de sus opuestos, combinación que, como veremos seguidamente, es marca del arte superior.

También en el estilo divergen ambas deidades: Apolo conduce su influencia de modo serio, ceremonioso y formal; Dionisos, al contrario, lleva a sus seguidores por la vía del juego y la embriaguez. En efecto, Nietzsche, en *La visión dionisiaca del mundo*, define la embriaguez como “el juego de la naturaleza con el ser humano”. Así, hay dos clases de artistas, según manifiesten “el juego con el sueño” o “el juego con la embriaguez y con el éxtasis”. Hay que notar ambos estilos no sólo como juegos diversos, sino como relaciones distintas con la individualidad: el onirista afirma su propio ser, en tanto el extático rompe el *principium individuationis*.

Aparte de este matiz festivo, Dionisos imprime en sus creyentes una “reconciliación con la naturaleza” por la irrupción de “lo general-humano, más aún, de lo universal-natural” llevando a la desaparición al yo individual, porque “el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte”. Pero, también, deja de ser él mismo para convertirse en la avasallante fuerza natural mediante la bebida báquica, el filtro; todo el conjunto de los que son modelados por Dionisos se vuelven, así, una especie unitaria, sin fronteras de persona, y son, ya, naturaleza universal en la concreción de un cuerpo. Dice Nietzsche que en las “excitaciones narcóticas” o “el desencadenamiento de los instintos primaverales” la naturaleza junta a los individuos y los hace sentirse “como una sola cosa”.

³ Esa es mi traducción de esta frase: „Dieser vom Künstler Dionysos geformte Mensch verhält sich zur Natur, wie die Statue zum apollinischen Künstler.“ Friedrich Nietzsche, Die dionysische Weltanschauung, en www.nietzschesource.org/#eKGWB/DW

Como el artista genial es el que habla por toda la especie a la vez que por sí mismo, Nietzsche tiene el buen tino de aclarar que el máximo esplendor de la tragedia ática no se da completo en la escultórica dimensión de las imágenes apolíneas y tampoco en la ebriedad báquica del mito alusivo a la circunstancia cósmica, sino en la combinación de ambos aspectos: “No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisiaco”. La culminación del arte trágico (y en esto parece seguir los lineamientos de Schiller)⁴ es la mixtura del esplendor apolíneo con el éxtasis dionisiaco.

Todavía alcanzaremos un punto de distinción entre ambos estilos: Apolo deja que sus individuos ensoñantes hablen y anden en la medida; Dionisos los conduce desenfrenadamente en el canto y el baile, pues en esa “comunidad superior” los participantes “han desaprendido a andar y a hablar”. Se comprende por qué el arte apolíneo sea la escultura; y la música el dionisiaco. Mas no toda la música le pertenece: la base rítmica es de Apolo, su golpe individual e íntimo sobre la cuerda de la cítara; en tanto la armonía y el sonido potente, propio de la colectividad, son el ejemplo del producto dionisiaco.

Resaltemos que es la fusión de ambos mundos lo que dará lugar al arte más alto. El sueño y la embriaguez acuden a un único fin superior, al modo de las superaciones dialécticas de Hegel que, al parecer, el joven Nietzsche no ha podido olvidar. Es una pugna entre la “seductora apariencia” y el desvelamiento de la naturaleza “con una claridad espantosa”. La figura y el ser combaten por hacer perceptible la verdad: lo acotado y lo inconmensurable quieren tomar su sitio a la vez. Nietzsche acepta que, en la cúspide, la ilusión y el delirio se encuentran, a

pesar de que el delirio se resiste a contenerse en una figura o representación.

La embriaguez del sufrimiento y el *bello sueño* tienen sus distintos mundos de dioses: la primera, con la omnipotencia de su ser, penetra en los pensamientos más íntimos de la naturaleza, conoce el terrible instinto de existir y a la vez la incesante muerte de todo lo que comienza a existir; los dioses que ella crea son buenos y malvados, se asemejan al azar, horrorizan por su irregularidad, que emerge de súbito, carecen de compasión y no encuentran placer en lo bello. Son afines a la verdad, y se aproximan al concepto; raras veces, y con dificultad, se condensan en figuras. (Nietzsche, www.nietzscheana.com.ar/textos/la_vision_dionisiaca.htm).

Aquí puede verse que, en la antigüedad, la embriaguez dionisiaca es la productora de lo desmesurado y monstruoso; cabe mencionar que, en la modernidad y al decir de Goya, será *el sueño de la razón* el que produzca monstruos, como si fuese posible el contagio o la resurrección de un Apolo ebrio, de una monstruosidad plenamente apolínea. De cualquier modo, los dioses áticos predionisiacos dependían de la conciencia individual humana, por lo que, dice Nietzsche allí mismo: “en el olvido de sí producido por los estados dionisiacos pereció el individuo, con sus límites y medidas; y un crepúsculo de los dioses se volvió inminente.”

Podríamos seguir con más detalles el tema de la diferencia y fusión de los estilos griego y asiático según Nietzsche, hasta el surgimiento del “pensamiento trágico”, pero para lo que deseamos mostrar bastará con tener presentes los elementos señalados hasta este punto, los cuales aducen una dualidad que era incontrastable y se vio históricamente fusionada para forjar la tragedia clásica y anunciar el atardecer de las divinidades. En este rubro, uno de los temas que presentará mayor interés es el del lenguaje, pues mediante él se establece la comunicación cotidiana y normal, pero es también el que utilizan los poetas para que el mundo otro,

⁴ En la carta XIII sobre la educación estética del hombre Schiller trata de la pasión y la razón, diciendo que “Dondequiera se reúnan ambas cualidades, juntará el hombre la mayor riqueza de existencia con la máxima independencia y libertad”. Hay que señalar, sin embargo, que en Schiller la unidad máxima será dada por la razón.

el del dios figurador o el de la naturaleza inabarcable, se manifiesten. Nietzsche, por su parte, no aceptará que exista un lenguaje conceptual y neutro al que le son añadidas las consideraciones poéticas: el pensamiento no posee un discurso que lo separe de los giros retóricos.

Recordemos, en esta conexión, que el mundo griego incluye a la tragedia en el orbe de la poesía, es decir que tiene el carácter de poesía dramática, en la cual el actor o el corifeo están muy cercanos a la labor del rapsoda y, consecuentemente, disponen ante el público las palabras activas del poeta.

Paul Ricoeur, al analizar la mediación lingüística en la reflexión filosófica, precisa cómo Nietzsche desenmascara la pretendida pureza conceptual de los pensares científicos, pues, en todo caso, *el uso del lenguaje es ya un figurar*:

El ataque contra la pretensión fundacional de la filosofía se apoya en el proceso del lenguaje en el cual la filosofía se dice. Pues bien, hay que confesar que, aparte de Herder, la filosofía de la subjetividad ha hecho enteramente abstracción de la mediación lingüística que transmite su argumentación sobre el “yo soy” y el “yo pienso”. Al hacer hincapié en esta dimensión del discurso filosófico, Nietzsche saca a la luz las estrategias retóricas ocultas, olvidadas e incluso hipócritamente rechazadas y denostadas, en nombre de la inmediatez de la reflexión [...] El *Curso de retórica* propone la idea nueva según la cual los tropos —metáfora, sinécdoque, metonimia— no constituyen adornos sobreañadidos a un discurso literal, sino que son inherentes al funcionamiento más primitivo del lenguaje. En este sentido, no existe “naturalidad” no retórica del lenguaje. Éste es completamente figurativo. (Ricoeur, 1996, p. 56).

En el momento mismo de usarlo ya tiene imbricado el lenguaje el aspecto figurativo; faltará que el poeta le añada el delirio, ya sea mediante la ilusión onírica o el éxtasis embriagante o, genialmente, ambas cosas de

modo indistinto. Por analogía, si la plástica constituye un lenguaje, le será inherente un sentido trópico. Y una cosa más: el lenguaje del pensamiento filosófico no está separado del lenguaje poético⁵, por lo que no será difícil que en las vanguardias también sean los artistas parte de los que *piensan* el arte.

Siendo el lenguaje la representación figurada de lo humano social, será necesario, efectivamente, pugnar contra su ordenación previa a fin de extraer su fundamento poético, hacerlo hablar otra vez con su peso originario, despojado de los artificios lógicos y utilitarios que lo han mediatizado. El artista despoja al lenguaje de su cáscara de masificación y lo retorna, eternamente, a las señales de su origen. El arte pretende que el futuro del lenguaje sea la restitución de su primordialidad. Y para ello buscará eliminar de las formas posibles los añadidos adquiridos durante la historia, de tal modo que la escultórica figuración apolínea logre su unidad con la embriagante armonía báquica. Al reunir la imagen y la música se constituye el poema, el drama, el “pensamiento trágico”. Sólo la individualidad más desarrollada puede des/cubrir el lenguaje y mostrar lo otra vez originario. Este individuo superior podrá “considerar la ciencia con la óptica del artista y el arte con la óptica de la vida” (Nietzsche, 1943, p. 12). En tanto el artista no es únicamente productor de arte sino él mismo una obra de arte producida por la naturaleza, la verdadera individualidad creadora será la que sepa des/cubrirse, despojarse de su yo actual y encarnar nuevamente la potencia originaria de ser.

La figura que utiliza Nietzsche para proponer las posibilidades de un futuro radicalmente distinto es la del superhombre, que sería el encargado de denunciar, desarticular y superar la ilusión cultural de los valores, ya sean propios de la moral, el arte o el conocimiento. Entre los recursos demoledores del superhombre está la mofa ante lo pretendidamente superior o eterno,

⁵ Véase la tesis de Andrés Olvera Ponce, *El pensamiento en imágenes en Hegel y Hölderlin* (Maestría en Filosofía de la Universidad de Guanajuato, 2005).

pues ello sería contrario a la existencia real. Habermas y Vattimo han hecho ver que Nietzsche asocia la libertad —o hasta el deseo— a la experiencia humana de los valores considerados supremos en la tradición occidental. El primero discierne que “hay una vinculación inmanente entre conocimiento e interés”, por lo que no sería válida la pretensión de neutralidad o pureza del conocimiento, especialmente el científico, pues en todos los casos siempre se conoce lo que se *quiere* conocer, lo que por algún motivo interesa. Tal consideración alcanza incluso los terrenos de la metodología. Dice Habermas:

La crítica de Nietzsche se dirige por igual contra el concepto contemplativo del conocimiento y contra el concepto de la verdad como correspondencia. La teoría pura que, desligada de todas las relaciones prácticas de la vida, concibe las estructuras de la realidad de manera tal que las proposiciones teoréticas son verdaderas si corresponden a un ser en sí, es mera apariencia (1996, pp. 37-38).

La cuestión del interés y del querer conocer tiene sus raíces en Schopenhauer, desde luego.

Vattimo, por su cuenta, se concierne más con el asunto de la experiencia. Al igual que Habermas, muestra que la pureza valoral resulta insustentable pues todo significar está permeado de vida directa. El hombre que supera lo humano en el hombre descarta de inmediato aquella tradición vana cuyo falso orgullo es ser depositaria de una perduración eterna que, cuando mucho, es únicamente histórica y momentánea. Vattimo lo menciona en estas palabras:

El superhombre nietzscheano [...] no sólo se ríe de todos los tipos superiores inventados por la tradición de la moral occidental, sino que también, y sobre todo, se ríe de ese tipo de experiencia superior que es, en esta tradición, la experiencia estética como modo de alcanzar ilusoriamente, y por sustitución, un dominio del significado puro separado del significado de la vida real. (2001, p. 179).

Para Nietzsche, el futuro es la única dirección posible, incluso cuando se da el eterno retorno de lo mismo, pues ese ciclo supone un tiempo posterior al surgimiento original de lo que ha de retornar: la vuelta de lo mismo es un acontecimiento del futuro. El superhombre, creador y original, consciente y libre y fuerte, está destinado a lo próximo. Prepara su llegada el derrumbe de lo antiguo, que es también el de lo presente. El futuro es el punto adecuado para el superhombre, porque es el que manifestará el “partido de la vida”⁶.

El tiempo siempre está allí: siempre retorna. Es el modo en que la vida es lo que es: no hay vida fuera de la sucesión concreta del tiempo. El futuro es, entonces, una inminencia inescapable, pues la existencia del universo “no tiene más fin que ser lo que ella es”. En dicha existencia es que pueden darse los “simulacros del arte y de la religión” (Klossowski, 1980, p. 145). Y la pretensión de no-simulacro de la ciencia. Estos simulacros, en la modernidad, han sido sustituidos por la vida “verdadera” que las teorías y cosmovisiones explican; al mostrarse como falsedad mediante la crítica, esa vida “verdadera” se vuelve pura fábula; y el mundo, algo *fabuloso*. Nietzsche expone, en *El crepúsculo de los dioses*, que el mundo verdadero y el aparente desaparecen en forma simultánea. Lo que nos queda es lo que *podemos decir* sobre la realidad. Y lo tenemos que decir al margen de la conciencia, esa “función indeseable” señalada por Nietzsche en *La gaya ciencia*, al afirmar que “la mayor parte de nuestra actividad intelectual se desarrolla inconsciente e insensible para nosotros mismos”.

⁶ Véase la discusión del sentido de la historia en la obra de Ernst Nolte *Nietzsche y el nietzscheanismo* (Alianza, Madrid, 1995), en especial pp. 199 y ss. que tratan sobre los “buenos europeos y el futuro del superhombre”. Nolte distingue un Nietzsche ilustrado, con visos optimistas sobre el sentido de la historia, y otro anti-Ilustración, más bien pesimista, ciertamente ateo, no por incredulidad sólo sino por la consabida muerte de los dioses, que lleva hacia el desamparo más que al descreimiento (por eso los amigos de Zarathustra, temerosos del hueco desamparado, siguen adorando algo en la caverna).

La verdad, que se supone ser lo que el arte ha de instaurar, es concebida por Nietzsche como una meta del impulso: su seguro porvenir. El futuro, en tanto ámbito de la verdad que retorna, se presenta como imagen fragmentaria, como puro fragmento. En última instancia, Nietzsche buscará también eludir y desmontar la meta misma, como futuro necesario de la verdad: un tiempo futuro que carece de metas. O, como dice Klossowski: “se trata de aprehender la existencia sin meta”. El futuro no es un destino sino el reino de lo incondicionado posible. El arte como componente de la cultura del error que es la tradición, no muestra la verdad sino la existencia: su propia existencia, su simulacro e impulso en el que cada cual puede contemplarse. Nietzsche, en su transvaloración, tiene la idea de que “la verdad es un error y de que el arte, ese *error querido*, es superior a la verdad”.

En una línea que llegará hasta Heidegger y sus planteamientos de la ocultación/revelación de la verdad, Nietzsche también ubicará la elusión propia de la verdad como algo cercano a la experiencia, necesariamente *errónea*, que proporciona el arte, pues “el *error querido*, por la razón misma del simulacro, da cuenta de la existencia cuya esencia misma es la verdad que se oculta, la verdad que se rehúsa” (Klossowski, 1980, pp. 163 y 164)⁷.

El futuro, como concepto histórico, no le pertenece sólo a él mismo, pues tiene una historia. Esa historia del futuro se compone de una clara tradición acerca de lo que el ser humano esperaba. Por eso no basta con adentrarse en el futuro como condición esencial del superhombre, sino que debe igualmente deslindarse la idea del futuro que lo demasiado humano ha pergeñado. Conforme al análisis de Nolte, el mundo griego no postulaba el futuro o la historia del porvenir, pues sus fundamentos eran míticos y la república ideal residía en el mundo de

los arquetipos, no en el mundo del futuro. Al no ser algo por realizarse en un tiempo venidero, la idea no pretendía señalar hacia adelante; en cambio el futuro es la meta de la cultura judeocristiana, que coloca la salvación, al igual que el regreso de Cristo, en algún punto indeterminado de la historia más allá del presente, específicamente en el último día, el del juicio final. Lo nocivo de la concepción salvífica, según Nietzsche, estriba en descentrar la vida y lanzarla hacia una pretendida inmortalidad del alma individual en un término que desborda al tiempo:

Cuando se coloca el centro de gravedad de la vida *no* en la vida, sino en el “más allá” —*en la nada*— se le ha quitado a la vida como tal el centro de gravedad. La gran mentira de la inmortalidad personal destruye toda razón, toda naturaleza existente en el instinto, —a partir de ahora todo lo que en los instintos es beneficioso, favorecedor a la vida, garantizador del futuro, suscita desconfianza. (Nietzsche, *El anticristo*, 43, www.nietzscheana.com.ar/textos/de_el_anticristo.htm).

Es claro que Nietzsche no se contrapone a esa proyección hacia el futuro posible sino a la historia del futuro, a lo que la tradición apunta como el único futuro, ya desde siempre determinado por la salvación y la parusía. Ante ese auténtico *pasado del futuro*, que ha envejecido, hay que realizar la misma labor de desenmascaramiento que realiza el viviente, pues aquí también “vivir significa ser cruel e implacable con todo lo que en nosotros y fuera de nosotros se debilita y envejece” (Nietzsche, 1984, p. 53).

Para ser capaces de aniquilar ese futuro que es decadente porque no lo es realmente sino un pasado que quiere sobrevivir, requerimos una conciencia abierta que desborde el mero existir sometido al no darse cuenta ni del mundo ni de sí mismo; acabar con el pasado del futuro y hacerlo revelarse, tal es la misión. Como dice Nietzsche, se hace necesaria una nueva cultura consciente: “esta nueva cultura consciente mata a la antigua, que, considerada

⁷ Las fuerzas garantizadas por el error son la eternización, la adoración y la creación; el resultado de ellas es la irrisión, y el fracaso. Cfr. p., 171.

en conjunto, trajo una vista inconsciente de bestia y de vegetal” (Nietzsche, 1972, p. 37). Y es que la conciencia sólo puede verificar sus aspiraciones en el futuro, pues el pasado está muerto y el presente está dominado. La experiencia de los sentidos necesita ser una anticipación. Al decir del filósofo “todas las apreciaciones son prematuras”. Es más, esa anticipación, ese pretender lo nuevo y aspirar a lo nunca antes vivido es lo que mueve hacia un tiempo que está próximo; pero no mediante propósitos a cumplir o causas finales —que tienen el sabor añejo del aristotelismo— sino con el impulso de la libertad, aquello que sin razón visible determina el sentido de lo que estamos por vivir. Nietzsche señala, entonces, la primordialidad del futuro como tiempo determinante, cosa que Heidegger analizará más sistemáticamente como el éxtasis primero del aparecer. Dice Nietzsche: “nuestra vocación se enseñoorea de nosotros, aun cuando no la conozcamos todavía; es el porvenir quien señala las reglas de conducta a nuestro hoy” (Nietzsche, 1972, p. 13).

De todo lo que hemos observado en este tema hay que extraer como punto central la necesidad de futuro: Hegel y sus seguidores, e incluso sus críticos, consideraban la progresión temporal a partir de superaciones y avances fundamentados en el pasado; otros pensadores, más contemporáneos, como Bergson por ejemplo, darán al presente un valor supremo; en cambio Nietzsche ve únicamente en un futuro que renuncia a sus antecedentes la posibilidad de curación de la vivencia humana sometida a la historia. Los vanguardistas comprendieron cabalmente esa necesidad, no sólo en sus obras sino también en sus escritos teóricos. Nuestro presente, que es lo que era el futuro de ellos, lo ha podido constatar.

Referencias bibliográficas:

- Habermas, Jürgen. (1996) *Sobre Nietzsche y otros ensayos*. México. REI.
- Klossowski, Pierre (1980) *Tan funesto deseo*. Madrid. Taurus.

- Nietzsche, Federico. (1943) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Espasa-Calpe
- Nietzsche, Federico. (1972) *Humano, demasiado humano*. México. Emusa.
- Nietzsche, Friedrich. (1984) *La gaya ciencia*. Madrid. Sarpe.
- Nietzsche, Friedrich. (1985) *Así habló Zaratustra*. Madrid. Sarpe.
- Nolte, Ernst. (1995) *Nietzsche y el nietzscheanismo*. Madrid. Alianza.
- Olvera Ponce, Andrés. (2005) *El pensamiento en imágenes en Hegel y Hölderlin*. México. Universidad de Guanajuato. Tesis.
- Ricoeur, Paul. (1996) *Sí mismo como otro*. Madrid. Siglo XXI.
- Schiller, Friedrich. (1943) *La educación estética del hombre*. Buenos Aires. Espasa-Calpe.
- Valdivia, Benjamín. (2013) *Ontología y vanguardias. Los orígenes de la estética de la fragmentación*. México. Calygramma.

Fuentes hemerográficas:

- Vattimo, Gianni. 2001 *Nietzsche, el superhombre y el espíritu de la vanguardia*. Pensamiento de los Confines, No. 9/10 pp. 172-180.

Fuentes electrónicas:

- Nietzsche, Federico. *El anticristo*. Disponible en: www.nietzscheana.com.ar/textos/de_el_anticristo.htm [Consulta 15/06/2012]
- Nietzsche, Federico. *La visión dionisiaca del mundo*. Disponible en: www.nietzscheana.com.ar/textos/la_vision_dionisiaca.htm [Consulta 5/10/2010]
- Nietzsche, Friedrich. *Die dionysische Weltanschauung*, en www.nietzschesource.org/#eKGWB/DW
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*. Disponible en: www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT-2 [Consulta 12/05/2012]
- Nietzsche, Friedrich. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*. Disponible en: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GD> [Consulta 18/06/2012]