



## La fascinación del círculo. Comentario a los párrafos 13, 14 y 15 de *El nacimiento de la tragedia*\*.

*The fascination for the circle. Commentary on the paragraphs 13, 14 and 15 of The birth of tragedy.*

Julián Santos Guerrero\*\*  
jsantosg@filos.ucm.es

DOI: 10.5281/zenodo.10829

**Resumen:** El artículo pretende fijar la atención sobre el funcionamiento de la figura del círculo en el interior del pensamiento del joven Nietzsche de *El Nacimiento de la tragedia*. Al mismo tiempo, se ensaya una tesis sobre el origen de la fascinación que dicha figura ejerce en el texto nietzscheano.

**Abstract:** The article tries to fix the attention on the functioning of the figure of the circle inside the thought of the young Nietzsche of *The birth of tragedy*. At the same time, in it there is a thesis about the origin of the fascination that the above mentioned figure exercises in the Nietzschean text.

**Palabras clave:** Círculo; fascinación; fantasma; imposibilidad.

**Keywords:** Circle; fascination; phantom; impossibility.

\* El artículo recoge la exposición realizada en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid en la sesión del SNC el 21 de enero de 2013.

\*\* Español. Profesor Asociado de Estética y Teoría de las Artes en el Departamento de Teoría del Conocimiento, Estética e Hª del Pensamiento de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid; así como en el Centro de Estudios Internacionales de la Fundación Ortega y Gasset. Es actualmente co-director del SNC. Está especializado en estética en autores como Derrida, Nancy o Blanchot. Entre sus publicaciones podemos citar el libro *Círculos viciosos: en torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*, aparte de otras muchas relacionadas con el campo de la estética.

Los ojos quietos, fijos ante el espectáculo que se ofrece a la mirada, las pupilas inmóviles, los párpados excesivamente abiertos y expectantes: fascinado. Esta es la imagen que, según el joven Nietzsche de *El Nacimiento de la Tragedia*, ofrece aquel seguidor de la ciencia, «hombre noble y dotado», «cuando ve, para su espanto, que llegada a estos límites, la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola»<sup>1</sup>. Ante esa visión su mirada queda fija, petrificada, rígida. Eso es exactamente lo que dice el verbo *starren* que emplea Nietzsche: clavar la mirada, mirar fijamente algo o a alguien. Y esa mirada, continúa diciendo, «queda fija, en lo imposible de esclarecer», en lo inexplicable, en lo que no se puede desvelar. La visión que tiene ante los ojos no es un simple cierre lógico, una clausura dialéctica, sino algo que se dobla, se enrolla, que se pliega sobre sus bordes para dar lugar a una irrupción, algo que llega de golpe: «entonces irrumpe la nueva forma de conocimiento, *el conocimiento trágico*, que, aun sólo para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio».

La palabra que emplea Nietzsche para este cambio brusco, para esta transformación o transmutación como traducen Germán Cano y Sánchez Pascual es "*Umschlager*", él mismo la coloca entre comillas. Es tanto sustantivo como verbo. Se trata de una palabra compuesta de la preposición "*um*", alrededor de, en torno a; y *schlagen*. golpear, pegar; pero también vencer, batir, doblegar. De ahí *umschlagen* como doblar, plegar, la ropa por ejemplo, y asimismo el sustantivo *Umschlag* como dobladillo, ribete o pliegue. En cuanto al otro sustantivo, *Umschlagen*, viene a decir un cambio brusco, repentino; de aquí la traducción española por transformación o transmutación.

Lo que es evidente es que al escribir Nietzsche "*Umschlager*" entre comillas para significar el cambio súbito que ocurre en esa «avidez de conocimiento insaciable y optimista que apareció de manera prototípica en Sócrates» al "transformarse" en «resignación trágica y necesidad de arte», se está movilizándolo todo ese campo semántico en el que aparece lo que vuelve, el giro y el derredor, la vuelta en redondo, circular, a la vez que el límite que se dobla o se pliega y cambia de un modo brusco, chocante, de golpe o de repente. En aquel umbral, en ese punto límite perimetral del círculo al cual ha llegado el honesto hombre de ciencia se produce algo: una transformación brusca, repentina, porque aparece una «nueva forma de conocimiento» que sin embargo no es fácilmente soportable. En su borde ese círculo vuelve, se pliega, y en el pliegue irrumpe el arte como manera de hacer soportable la visión y la experiencia de esa forma de conocimiento, un arte que transforma o transfigura lo horrible y lo hace soportable.

Por ahora no vamos a entrar en el resultado de esa "transmutación", en el aparecer de ese nuevo conocimiento. En principio ya lo hemos leído en páginas

<sup>1</sup> Seguimos la traducción de Andrés Sánchez Pascual en NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 1973 (reed. 1980). Las frases citadas se encuentran en § 15, pág. 130. A partir de ahora GT.

anteriores cuando el autor nos ha explicado la esencia trágica. Ahora prestamos atención sólo al momento de fascinación del círculo.

Aquel hombre que detiene su mirada está fascinado, decíamos, y lo está cuando de alguna manera ha completado el círculo. Allí, en el límite, en el borde, se asoma a la periferia de la ciencia, y contempla estupefacto que la lógica se pliega sobre sí misma, que se vuelve sobre sí y en esa redondez aparece lo insospechado para el científico, algo "nuevo", el *conocimiento trágico*. La cuestión, y Nietzsche lo plantea a renglón seguido terminando el §15, es lo indudable de que ese brusco golpe que dobla y doblega no puede observarse como un simple espectáculo teórico en el que la observación practica una distancia a la que somete a su objeto. Es preciso entrar en la ronda, dejarse coger porque no se puede sólo mirar. De hecho, eso le ocurre a todo aquel que dirige su vista hacia ese lado, y por supuesto al propio autor.

Casi proféticamente este joven, que tiene 27 años en 1871 cuando escribe estas palabras, está en la posición vital descrita para el «hombre noble y dotado» que contempla la visión con espanto. Recordemos: ese hombre tropieza de «manera inevitable» con aquellos bordes del círculo de la ciencia «ya antes de llegar a la mitad de su existencia» o, como traduce Germán Cano, «hacia el ecuador de su existencia». Él mismo está también detenido ante la periferia de ese círculo de la ciencia filológica, que ahora ejerce ya como profesional de la enseñanza universitaria en Basilea, y también ha recorrido casi la mitad de su vida. Llegado a ese lugar no puede quedar como un simple observador contemplativo que mantiene la distancia con respecto a esos golpes, a esos cambios repentinos o a esas luchas entre arte y ciencia. Así termina la página y el §15: «¡Ay! ¡La magia de esas luchas consiste en que quien las mira tiene también que intervenir en ellas». En eso consiste el *Zauber* de esa luchas, la magia, el encanto, el embrujo de esas peleas; y es que quien las mira, quien detiene la mirada en la inestabilidad de estos bordes del círculo de la ciencia donde teje el arte su red, pero también donde dicha red puede desgarrarse hundiéndose en la barbarie; quien las mira, decimos, no puede no participar. Tiene que entrar en el combate. Este es el hechizo, el embrujo, de ahí la fascinación.

Hay que decir, por supuesto, que "fascinar" es la derivación del latino *fascinare*, embrujar, hechizar. De ahí la significación española: «Hechizar. Seducir. Atraer una cosa o una persona a alguien y retener su mirada o atención irresistiblemente, por su brillo, su belleza u otra cualidad sobresaliente» (*Diccionario de uso del español*, María Moliner, voz: *fascinar*). Nos encontramos ya no sólo ante el círculo de la ciencia, sino también ante un círculo en cual el autor que describe una situación es a su vez reabsorbido por lo que escribe. Aquello que se encuentra en el origen de lo descrito es justamente esa misma situación que toma al autor como medio para dar una vuelta más, para meterse en el texto, para hacer de él mismo un trozo de texto, un escrito. El círculo de una narración que se antepone al narrador, que da sentido al carácter narrador del narrador, pone en juego el cuerpo del narrador en el cuerpo escritural. De diferentes modos

esta estructura circular articula la construcción y la exposición argumental de los tres párrafos que centran nuestra atención, que nos fijan la mirada y nos fascinan también a nosotros, §§ 13,14 y 15.

Algunos círculos más vendrán a nuestra tarea aquí, y algunas magias más también, algunos encantamientos y algunos modos más de ejercerse la fascinación del círculo; pero en todo nuestro discurso la cuestión directriz será siempre la pregunta por la génesis de esa fascinación. ¿De dónde saca su poder de atracción, de dónde le viene la seducción y la fascinación a esos círculos?

La figura del círculo domina estos tres capítulos de *El nacimiento de la tragedia*, como también domina el libro entero, e incluso podría decirse, como de forma irrefutable se ha dicho, domina el pensamiento mismo de Nietzsche<sup>2</sup>. Pero lejos de dejarme llevar por una gran dinámica circular que podría marearnos, me limitaré a exponer los movimientos circulares de estos tres párrafos nada más, a determinar con toda la precisión que me sea posible sus funcionamientos internos y a abrir a través de ellos, en sus pliegues y rebordes, en sus dobladillos, algunos de los rasgos más o menos ocultos en estos párrafos.

## 1.- El círculo mayor.

En principio el mecanismo parece sencillo. Nada más comenzar el párrafo 13, el primero de nuestra tarea, puede observarse la mecánica de un círculo. Consistiría en desalojar, expulsar al otro del conjunto de los afines, de los fieles, de los creyentes en el arte y en el papel central de la tragedia como lo más potente de la cultura griega. En este caso Eurípides y Sócrates son expulsados del reducto de los “iniciados” en el conocimiento trágico. Para ello se recurre a la autoridad de Aristófanes: «En este tono, a medias de indignación y a medias de desprecio, suele hablar de aquellos hombres la comedia aristofanea»<sup>3</sup>. Este comentario se puede leer justo en la primera página de nuestro primer capítulo a pensar. Aquí Nietzsche no se para a defender, dice, «los profundos instintos de Aristófanes», porque realmente no le es necesario, es obvio. Él está de su lado, es un afín, y de esta forma, dice «basándose en la sensibilidad antigua», él también une su voz a los que expulsan del grupo a Sócrates y a Eurípides.

El segundo momento de esta mecánica consiste en hacer volver al rechazado, si bien transformado, transfigurado, transmutado, justo al final del último párrafo de nuestro análisis, el 15:

«Si ahora, con los ojos fortalecidos y confortados en los griegos, miramos las esferas más altas de ese mundo que nos baña, veremos transmutarse en resignación trágica y en necesidad de arte la avidez de conocimiento insaciable y optimista que apareció de manera prototípica en Sócrates»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Ver KLOSSOWSKI, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Madrid, Arena libros, 2004

<sup>3</sup> *GT*, § 13, pág. 115

<sup>4</sup> *GT*, § 15, pág. 130

Nietzsche ahora recupera a Sócrates como aquel genio innovador, griego al fin y al cabo, cuyo poder inseminante se extiende a la ciencia dotándola de un "instinto" nuevo, pero también recoge al Sócrates demónico, el que escucha voces internas, el que cuenta en la cárcel a sus amigos la misma y obsesiva aparición en sueños que, cito: «siempre le decía igual cosa: "¡Sócrates, cultiva la música!"»<sup>5</sup>. Este Sócrates "artista" es el que aparece al final del párrafo 15: «¿conducirá aquella "transmutación" ("*Umschlagen*") a configuraciones siempre nuevas del genio, y precisamente del *Sócrates cultivador de la música?*»<sup>6</sup>.

De principio a final del bloque de estos tres párrafos la figura de Sócrates conforma un círculo mayor en el que están encajadas otras formas circulares. Mi intención ahora será mostrar por qué la figura de Sócrates compuesta por el texto nietzscheano se presta a este doble movimiento de expulsión-reapropiación. Y una vez visto esto, y a través de esta "figura doble", ahondaremos en el complejo mecanismo del círculo explicando la diferencia que parecen mantener lo que podríamos llamar el "círculo dialéctico" o el "círculo lógico" de la ciencia, con el otro "círculo de la transmutación súbita" o del *Umschlagen*. Al enfocar esa diferencia entraremos en la fascinación del círculo y sacaremos también algunas conclusiones, si es que se puede.

## 2.- La figura circular de Sócrates.

Sócrates tiene en este texto de Nietzsche un carácter monstruoso. De hecho la forma de abordar esta figura en el escrito es a través del prodigio, de lo milagroso: «Una clave para entender el ser de Sócrates ofrécenosla aquel milagroso (*wunderbare*) fenómeno llamado "*demon* de Sócrates"»<sup>7</sup>. A través de lo milagroso Sócrates es contemplado como una figura intermedia, como una especie de *medium* que recibe la influencia de un cierto más allá y la comunica a un más acá. Y esto gracias a una anomalía en su constitución, una especie de catástrofe singular que invierte los papeles entre lo instintivo y lo racional:

«Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es precisamente la fuerza creadora y afirmativa, y la conciencia adopta una actitud crítica y disuasiva: en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la conciencia en un creador — ¡una verdadera monstruosidad *per defectum*!. Y, ciertamente, aquí advertimos un monstruoso *defectus* de toda disposición mística.»<sup>8</sup>

La monstruosidad de Sócrates está en un *defectus*, en una inversión debida a una falta, y recordemos aquella reflexión sobre el monstruo que hiciera Heidegger en

<sup>5</sup> GT, § 14, pág. 123

<sup>6</sup> GT, § 15, pág. 130

<sup>7</sup> GT, § 13, pág. 117

<sup>8</sup> GT, § 13, pág. 117

*Was heisst Denken?* (¿*Qué significa pensar?*): lo que el monstruo muestra no es tanto lo que falta sino el faltar mismo, la retirada. Ese hueco, esa falta, es lo que permite el juego de la inversión. De hecho la carencia de sentido crítico del instinto y a su vez la falta de creatividad de la conciencia es precisamente lo que permite la monstruosidad inversora *per defectum*, que viene a hacer de la conciencia un creador y del instinto un crítico. Esto implica ahora que la monstruosidad pone la fuerza excesiva del instinto, la fuerza misma del exceso, de la sobrepuja o del desbordamiento al servicio de la lógica, y justamente por ello el peso incontenible de esa lógica viene a recaer sobre sí misma, y sobrecarga en la figura de Sócrates una demasía de coherencia que lo lleva inexorablemente a un sacrificio que no es “lógico”, que no es adecuado, que sobrepasa la justa medida o la justa imposición del castigo, colocando a Sócrates también más allá del límite de la vida.

Nietzsche subraya este hecho y tiene una especial dedicación a hacer participar al lector de ese dramatismo sacrificial: «Pero el que se sentenciase a muerte, y no a destierro únicamente, eso parece haberlo impuesto el mismo Sócrates, con completa claridad y sin el horror natural a la muerte»<sup>9</sup>. Esa falta de miedo a la muerte es precisamente porque ésta es asumida como un *destino*, como la destinación que le define en su venida al ser, la muerte como meta del conocimiento y asimismo como puerta al desvelamiento de las ideas, momento de su *apocalipsis* personal que se da a la revelación final de la verdad.

En última instancia ese *defectus* de su monstruosidad le permite el paso, el trasiego de un espacio a otro, de un lugar a otro, del encierro de la cárcel al exterior soleado de la caverna platónica. De dentro a fuera. Sócrates es el dialéctico y por eso atraviesa, pasa de un sitio a otro como atraviesa la palabra dialogada de un interlocutor a otro. Pasa del mundo de la simple apariencia, de un mundo de simulacros, al ámbito de la verdad, al mundo de las ideas. Su poder cognoscitivo le permite ese trasbordo (recordemos que también la palabra alemana *Umschlagen* puede significar “trasbordo”), ese paso del borde o ese doblar el borde, vencer el límite. De ahí Sócrates como otro Cristo vencedor de la muerte. Este detalle, sin nombrar al Cristo, es subrayado por Nietzsche. Al final del párrafo 13, allí donde estamos leyendo esta monstruosidad de Sócrates, aparece la situación mediática y liminar del filósofo griego:

«El Sócrates moribundo se convirtió en el nuevo ideal, jamás visto antes en parte alguna, de la noble juventud griega: ante esa imagen se postró, con todo el ardiente fervor de su alma entusiasta, sobre todo Platón, el joven heleno típico»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> GT, § 13, pág. 118

<sup>10</sup> GT, § 13, pág. 118

El *Sócrates moribundo*, subraya el propio Nietzsche, es decir, el que está exactamente sobre esa frontera entre la vida y la muerte. Esa figura de paso es también la figura del paso, que ahora se convierte en «ideal», en un «nuevo ideal». Otra vez vuelve a marcar Nietzsche la novedad, la originalidad, la primera vez, lo «jamás visto antes en parte alguna». Dado la vuelta, el monstruo sigue funcionando, su ventaja es que recoge, retoma en sí la diferencia, concreta y da forma a los opuestos, y eso le da el aspecto de la doble faz: el lógico y el daimónico, el vivo y el muerto, el pasado y el futuro; la incertidumbre de lo porvenir y la irremediable seguridad de lo ya sido<sup>11</sup>.

Pero atención, esa instancia mediática de Sócrates le convierte en un *defunctus*, esto es, en una moneda de pago, figura del paso, decíamos. Recordemos: difunto, de *defunctus*, participio del verbo *defungi*: cumplir con algo, pagar una deuda. Allí donde lo monstruoso señalaba la marca de un *defectus*, de una falta, de algo que no encaja o que no casa, de algo retirado, el *defunctus* lo resarce, lo colma por su exceso por su sobrepaso. Sutura el roto de lo defectuoso equilibrando el movimiento de la circulación poniendo las cosas en su lugar, en su término, ajustando lo desajustado; pero eso sí, todo ello al precio de la muerte.

Ahora el *Sócrates moribundo* es el “nuevo ideal”. Le es preciso a Sócrates morir para convertirse él mismo en idea, en un ideal. O lo que es igual, ahora esa figura del límite concentra semánticamente el trabajo del duelo. Sócrates, el monstruo *per defectum*, el *defunctus*, es la imagen del transporte libidinal operado sobre el objeto muerto, de la retirada afectiva del vivo, pero asimismo de la reapropiación y la vuelta del muerto sobre el vivo a través de su conversión en una idea, en un ideal. Es la fagotización del muerto que al convertir al ausente en una idea interior, procura la distancia amorosa con respecto a él, permitiendo al sufriente establecer un intervalo de discontinuidad con relación al muerto, no acompañar al muerto en su viaje, separarlo del mundo de los vivos. Todo ello mediante el mecanismo de la interiorización, esto es, trayéndolo a la intimidad de la conciencia convertido en una idea del vivo, en una idea que el superviviente fabrica y ensalza en su interior ofreciéndole un recuerdo consolador en la venerable cripta del “ideal”. Así es también cómo Sócrates es recuperado a través de la escritura de Platón.

La operación que se lleva a cabo en el texto de Nietzsche es la que permite la vuelta del muerto, o mejor dicho del no vivo. La figura de Sócrates es la de un *revenant*, esto es, un reaparecido. No es sólo el sujeto paciente de aquella aparición que se le aparecía en sueños, sino que ahora vemos que es el reaparecido, la aparición misma. Ni vivo ni muerto, el que vuelve no es ni el que se fue ni su cadáver. Su estructura monstruosa le permite volver y, como todo

<sup>11</sup> Referencia a Sócrates máscara de Dionisos señalado por Germán Cano.

fantasma, atravesar paredes y atravesar los muros de separación y contención de los campos ontológicos separados. Digamos que lo fascinante de la figura de Sócrates en este escrito es su papel doble y originario, principal, inicial, innovador: «jamás visto antes en parte alguna», si bien lo que le da ese rasgo originario es asimismo, y esto es lo que más nos interesa subrayar, su papel de doble, su instancia de vuelta, de repetición, de doblez, de pliegue, dobladillo, *Umschlag*, en el origen.

“Monstruo”, “*revenant*”, “sombra fantasmal”, “milagro”, “prodigio”, “efectos mágicos”, todas estas apreciaciones que llenan el texto tienen la función de designar de algún modo esa doblez originaria. Esto es lo difícil de comprender y a la vez lo “fascinante”: y es que al joven Nietzsche se le impone más acá o más allá de la lógica, de la lógica argumental de su ciencia, también de su escrito, un poder (*demónico*) cuya fuerza influyente deja huellas por todas partes en su escritura («Esta es la enorme perplejidad que con respecto a Sócrates se apodera siempre de nosotros»<sup>12</sup>). Y es que ese poder es suficientemente pregnante como para tomar la forma de una figura, *fantasma* si se quiere, en el personaje histórico de Sócrates. La pluralidad en el origen de la ciencia y de la filosofía, un origen demónico, doblado simulado, una necesidad de arte ya en el origen. Diferencia como origen, doble en el origen y en el paso, en el sobrepaso, en la irrupción de lo que viene. Recordemos que así comienza *El nacimiento de la tragedia*, colocando un doble en el origen, una disyunción y una diferencia como génesis:

«Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisíaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente.»<sup>13</sup>.

Vemos ya que el carácter doble de Sócrates hace de él una figura farmacológica<sup>14</sup>, de doble efecto, benéfico y pernicioso, y lo señala como un inestable indecible en relación con la estancia o la pertenencia, con respecto a la esencia también. Su esencia es ambigua («la más ambigua de la Antigüedad»<sup>15</sup>), o dicho de otro modo, *carece de esencia*, toma siempre la forma de *otro* al que suplanta, como un *revenant*, como un reaparecido. De ahí que la clave para su comprensión sea el “prodigio”, la maravilla como clave, el milagro, lo que rompe con lo conocido, lo sabido, lo esperado o ya visto en alguna parte. Sócrates, el “ideal” de conocimiento científico, es al mismo tiempo quien inyecta lo instintivo en la lógica: el que inaugura el «instinto lógico». Por su efecto los

<sup>12</sup> *GT*, § 13, pág. 117

<sup>13</sup> *GT*, § 1, pág. 40

<sup>14</sup> Cf. DERRIDA, Jacques, “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 1975.

<sup>15</sup> *GT*, § 13, pág. 117

contrarios no se oponen porque él es ya un monstruo, un *médium*, la encarnación de la diferencia:

«Y aun cuando es muy cierto que el efecto más inmediato del instinto socrático perseguía una descomposición de la tragedia dionisiaca, sin embargo una profunda experiencia vital de Sócrates nos fuerza a preguntar si entre el socratismo y el arte existe *necesariamente* tan sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un “Sócrates artístico” es en absoluto algo contradictorio en sí mismo.»<sup>16</sup>.

### 3.- La operación del círculo socrático.

A partir de aquí se hace preciso estudiar cómo trabaja en el texto esta operación socrática, es decir, cómo se pone en marcha allí el mecanismo circular de duelo mediante el cual se efectúa la recuperación del muerto, al tiempo que se le aparta o se le separa de los vivos. Cómo se le hace venir o cómo vuelve y cómo ejerce su fascinación o su poder de seducción. Y otra vez el escrito es perfectamente explícito: «Cuando viene, esa voz siempre *disuade*»<sup>17</sup>. El filólogo ha recogido la cita de la *Apología de Sócrates*, 31d. Ha tomado prestada la escritura de Platón, de alguien que ha su vez ha sido disuadido por este “mago” de las palabras.

La eficacia de Sócrates no se explica sólo por el rigor lógico ni en el peso de los argumentos, sino por un empuje demoníco cuya voz interior «siempre *disuade*», y disuade a quien la escucha, en este caso Sócrates, quien por ella se deja aconsejar y se dedica a velar por los atenienses de un modo privado y no públicamente, no como un político sino como un “padre o un hermano mayor” (*Apología*, 31b) (dejo aquí de lado el sueño “musical” del niño Friedrich Nietzsche al que se aparece el padre desde su tumba para llevarse a su hermano).

Esta aplicación disuasoria es la que ejerce el maestro sobre el discípulo, y Platón es un claro ejemplo de ello que tiene su reseña en el texto nietzscheano: «con tal éxito, que Platón, el joven poeta trágico, lo primero que hizo para poder convertirse en alumno de Sócrates fue quemar sus poemas»<sup>18</sup>. Pero ahora también Platón vuelve a ser un ejemplo, no sólo para mostrar la fuerza del poder demoníco de Sócrates sobre él, sino el poder de un entramado de fuerzas que se ejercen sobre el texto de Nietzsche. Y es que justo a reglón seguido de esta adjudicación de figura ejemplar, la argumentación trae a colación cómo Platón, tras la renuncia a la tragedia e incluso tras la descalificación de ésta, «tuvo que

<sup>16</sup> GT, § 14, pág. 118

<sup>17</sup> GT, § 13, pág. 117

<sup>18</sup> GT, § 14, pág. 120

crear, sin embargo, por pura necesidad artística una forma de arte cuya afinidad precisamente con las formas de arte vigentes y rechazadas por él es íntima.»<sup>19</sup>.

Nuevamente nos encontramos con el mecanismo de recuperación de lo rechazado. También el discípulo sigue en eso al maestro, y Platón resulta ser una figura circular que al crear el diálogo filosófico no hace otra cosa que haber llegado «a través de un rodeo, justo al lugar en que, como poeta, había tenido siempre su hogar»<sup>20</sup>. Significa la recuperación de la poesía pero por medio del mecanismo de la fantasmagoría. El escenario del diálogo platónico admite también los géneros poéticos, los absorbe y los pone en un marco nuevo. Si bien es cierto que ese marco es para el joven Nietzsche el de una escena fantasmal:

«El diálogo platónico fue, por así decirlo, la barca en que se salvó la vieja poesía náufraga, junto con todos sus hijos: apiñados en un espacio angosto, y medrosamente sujetos al único timonel Sócrates, penetraron ahora en un mundo nuevo, que no se cansó de contemplar la fantasmagórica imagen (phantastische Bilde) de aquel cortejo.»<sup>21</sup>

Tal vez la traducción de Sánchez Pascual del adjetivo *phantastisch* por “fantasmagórica” haga más justicia a la escena de esa precaria barca de los supervivientes del naufragio que la simple acepción de “fantástica” o “quimérica” imagen. Lo que da a la escenografía su espectralidad es precisamente la vuelta de los náufragos de una muerte segura, su rescate *in extremis*, el miedo que aferra a los hijos y a la madre al piloto dialéctico. Devueltos de las fauces del mar, los náufragos afrontan ahora su destino de esclavos. Eso es lo que les espera en ese nuevo mundo y, según Nietzsche, «esa fue la nueva posición de la poesía, a la que Platón la empujó, bajo la presión del demoníaco Sócrates»<sup>22</sup>.

Así pues, podríamos de decir que nos encontramos en condiciones de confirmar una clara analogía: lo que ha hecho Nietzsche, como en su momento hizo Platón, según él, es seguir la ley del círculo socrático, pero esta vez a la inversa. En el caso de Platón se trataba de salvar fantasmagóricamente a la poesía, como un *revenant* que vuelve de la muerte. Sócrates hace a la poesía volver a puerto, si bien, a un puerto de esclavitud. En el caso de Nietzsche, en cambio, sería precisamente Sócrates el recuperado a través de su negación como moribundo, vuelto como vuelve el reaparecido, como una aparición demoníaca. Mismo empleo de las artes mágicas pero en sentido contrario. Ahora para poner a la ciencia a la vista de otros ojos.

<sup>19</sup> GT, § 14, pág. 120

<sup>20</sup> GT, § 14, pág. 120

<sup>21</sup> GT, § 14, pág. 121

<sup>22</sup> GT, § 14, pág. 121

El monstruo Sócrates lo era por la falta, por la falta de un ojo. Su «único ojo de ciclope» (cf. (§ 14, pág. 119) al que le estaba prohibido mirar a los abismos dionisiacos, es ahora invertido en una mirada múltiple, no por ello menos monstruosa, si bien por sobreabundancia, y venida de ese abismo donde el exceso es incontenible. En última instancia, podríamos pensar que se trata de cambiar el enfoque de la mirada. Una mira fija en una realidad única, sin relieves, sin contrastes, sin escenografías; rígida porque “las cosas son como son”. La otra en cambio es estereoscópica, múltiple y por consiguiente en perspectiva; abre el relieve y la dimensión plural de las cosas.

Dicho de una manera más concisa: se trataría en el primer caso de ver el arte a través de los ojos de la ciencia dialéctica para quien éste no es más que una apariencia, un simulacro que depende de una realidad primera. En el segundo caso se trataría más bien de «ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte con la de la vida» (pág. 28), tal y como el propio Nietzsche habría afirmado quince años después de la publicación del libro en su “Ensayo de autocrítica” y que sería unido a *El Nacimiento de la Tragedia* a manera de prólogo a partir de su tercera edición.

Para dar más peso a esta afirmación se podría traer en apoyo la tesis de Heidegger expuesta en sus cursos sobre Nietzsche: “El pensamiento de Nietzsche es la inversión del platonismo”.

Pues bien, lo que habría que decir llegados a este punto es que si cerramos aquí nuestro trabajo, no hemos adelantado nada, y además, creo, habríamos dejado en vacío las apuestas más interesantes de este joven Nietzsche. Aún caben más vueltas en estos círculos, y aún cabe explicar más hondamente la fascinación del círculo por parte de Nietzsche.

#### 4.- Los aromas del círculo.

La lectura que acabamos de hacer, si bien es preciso revisarla a fondo, no por ello deja de tener su lado de corrección. El propio Nietzsche lo vio así en otro de sus innumerables círculos. Se trata de esa extraña obra en la que quiere «contarse la vida a sí mismo» (gesto que, por otra parte, le había acompañado desde la infancia). *Ecce homo* escrito a finales de 1888, en las últimas semanas de su vida lúcida, es revelador para explicar el planteamiento que hemos traído hasta aquí. Allí dedica un capítulo de cuatro párrafos a *El nacimiento de la tragedia*, y puede leerse lo siguiente:

«Precisamente la tragedia es la prueba de que los griegos *no* fueron pesimistas: Schopenhauer se equivocó aquí, como se equivocó en todo. Examinándolo con cierta neutralidad parece un escrito muy intempestivo [...]

[...] Es políticamente indiferente —no “alemana”, se diría hoy—, desprende un repugnante olor hegeliano, sólo en algunas fórmulas está impregnada del amargo perfume cadavérico de Schopenhauer»<sup>23</sup>.

De este párrafo se pueden sacar algunos interrogantes y algunas conclusiones bastante evidentes. Una de ellas que interesa a nuestro estudio es que Nietzsche tiene conciencia clara de la influencia de la dialéctica sobre su escrito. De algún modo, la superación de la oposición entre Apolo y Dionisos en la síntesis de la tragedia bien podría explicar este «repugnante perfume». Desde luego también la operación del círculo que acabamos de explicar; pero la cuestión ahora la plantea un «perfume», es decir, un rastro. El olfato es siempre un sentido que trabaja incluso en lo que no está presente, en lo ya sido, o en lo por venir. Cuando algo nos huele a algo, nos pone bajo sospecha, nos anuncia lo que no está presente. De este modo habría que pensar que *El nacimiento de la tragedia* tiene una lectura dialéctica indudable, pero la obra no es reducible sin más a esa lectura. De hecho, inmediatamente una salvedad: «sólo en algunas fórmulas está impregnada del amargo perfume cadavérico de Schopenhauer». Un Schopenhauer que, por cierto, «se equivocó aquí, como se equivocó en todo».

Estas apreciaciones merecen un detenimiento.

El «perfume cadavérico» lo hemos venido oliendo desde el principio de nuestro discurso y seguiremos escarbando un poco más en él; pero ¿por qué el olor de Hegel es repugnante? El de Schopenhauer es amargo, cadavérico, pero no es “repugnante”. ¿Qué es eso que le repugna a Nietzsche? ¿Por qué la inclusión de Schopenhauer matizando el «repugnante olor hegeliano»? Estas son las cuestiones a tratar... y no me olvido de la fascinación, por supuesto.

Como es sabido, Schopenhauer y Kant son los grandes motores filosóficos de *El nacimiento de la tragedia*, y a ellos tendremos que recurrir inmediatamente, pero antes hay que fijar la vista en otras afirmaciones que se hacen a renglón seguido en *Ecce homo*. Unas líneas más adelante del párrafo citado puede leerse:

«Las dos innovaciones decisivas del libro son, por un lado, la comprensión del fenómeno *dionisiaco* en los griegos: el libro ofrece la primera psicología del mismo, ve en él la raíz única de todo el arte griego. Lo segundo es la comprensión del socratismo: Sócrates, reconocido por vez primera como instrumento de la disolución griega, como *décadent* típico.»<sup>24</sup>

El optimismo socrático, piensa el joven Nietzsche, se ha inyectado en la tragedia a través de las enseñanzas de Sócrates y la elaboración de Eurípides. Ello va

<sup>23</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza ed., 1971 (9ª reimp. 1988), pág. 68. A partir de ahora *EH*.

<sup>24</sup> *EH*, pág. 68

recubriendo poco a poco las regiones dionisiacas de la tragedia hasta empujarla a su autoaniquilación. La conclusión de aplicar aquellas enseñanzas (recordemos: «la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz») será que «ahora el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico»<sup>25</sup>. Y aquí es preciso matizar más. Cuando Nietzsche está aplicando este adjetivo, “dialéctico”, está indudablemente haciendo referencia a aquella «representación ilusoria, que por vez primera vino al mundo en la persona de Sócrates», esto es: «aquella inconcusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de *corregir* el ser.»<sup>26</sup>.

El mecanismo que engrasa la maquinaria dialéctica, para Nietzsche, es precisamente la causalidad. El principio de causalidad (recordemos: “*nihil est sine ratione*») no solamente funciona en el ámbito gnoseológico, sino también en el ontológico. Ello viene a decir que nada hay sin causa, pero asimismo, que nada hay que no sea razonable. El poder de la razón es llevado “ilusoriamente” a iluminar los abismos del ser. Dicho de otra manera: en el ser no hay discontinuidades, no hay saltos, interrupciones, irrupciones bruscas, repentinas, nada de *Umschlagen*. Y es que todo cuanto acontece viene entonces arrastrado de unas cadenas causales, lo cual quiere decir que en cierta forma cuanto ocurre puede (y “debe”) tener ya un espacio previo a la venida. Dicho de otra forma: lo que acontece está en cierto modo ya dado, es ya una repetición, un paso de lo posible a lo actual, de la causa al efecto.

El encadenamiento causal y el vínculo racional hacen posible la reversión, la vuelta, la circulación optimista de la realidad. No hay modo del ser que sea opaco al conocimiento. Sólo es una cuestión empírica de limitación física lo que impide esta aclaración general, esta *Aufklärung* total, pero no una imposibilidad estructural: «siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser». O lo que es igual, desde la inteligencia de las leyes causales el conocimiento podría remontarse a la génesis del acontecer. Ahora bien, esto quiere decir que si alguna distorsión extraña a las leyes hubiera desviado la legítima marcha de las cosas, entonces «el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de *corregir* el ser». Y esta corrección no sólo es enmienda en favor de la legitimidad, sino que reviste un carácter moral, dado que el Bien alumbraba las Ideas. Recordemos: «la virtud es el saber».

Lo determinante para Nietzsche en toda esta argumentación del optimista socrático es precisamente la reversibilidad, la posibilidad de vuelta, de una corrección que vuelva las cosas a su cauce, de una “redención” que las devuelva a la recta legalidad. Todo ello tiene una premisa básica, un presupuesto fundamental, y es *la unidad del ser*; es decir, la imposibilidad de un tercero incluso

<sup>25</sup> GT, § 14, pág. 122

<sup>26</sup> GT, § 15, pág. 127

entre el ser y el no ser, o si se quiere y por decirlo de otro modo: aquella "creencia" firme, inconcusa, inquebrantable presupone ya la *unidad del universo*. El círculo del ser está cerrado, compone una unidad, y sus límites, por la misma razón, son los límites de la ciencia. La forma del círculo domina el mecanismo dialéctico.

## 5.- Lo fascinante.

Como decíamos arriba, la lectura de Schopenhauer está pesando de un modo incontestable en *El nacimiento de tragedia*. En el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación* se había estudiado la capacidad que tienen las artes de atravesar los velos de Maya, esa pantalla de representación que el hombre de ciencia confunde con la realidad. El arte penetra en el interior del círculo de la Voluntad donde no rige la causa y cuya periferia está sin embargo sometida tanto al principio de causalidad como al *principium individuationis*, que constriñe a cada una de las objetivaciones de la Voluntad a una singularidad de tiempo y espacio. Para Schopenhauer es el arte quien desvela lo insondable del abismo obtuso de la Voluntad, sacando a la luz el conocimiento espantoso de la profunda arbitrariedad que subyace al mundo y a la vida humana. Por medio de las artes el hombre conoce esa verdad, a la par que constata lo ficticio de la coherente realidad que la razón ha tramado con los datos ofrecidos por los sentidos.

«*El mundo es mi representación*». Estas son las palabras iniciales del libro, en ellas resuena un tono espectral, dado que pueden ser dichas por cualquier sujeto de conocimiento, pero sólo "propriadamente" por el sujeto absoluto de la acción, la Voluntad. Esta voz resuena sobre el mundo desde un más allá del mundo, y sus palabras debieron fascinar al joven Nietzsche. Si cuanto se representa en el mundo es un entramado urdido a través de los velos de la ilusión, el arte —y la belleza por tanto— rompe ese velo, detiene la rueda de las representaciones, y deja al desnudo un conocimiento que muestra «con todo su horror» el mundo desde dentro, su esencia última con «el vergonzoso dominio del *azar*»<sup>27</sup>. La tragedia muestra, como cumbre del género poético, la idea misma de la humanidad, y por ella «el aspecto terrible de la vida» ante cuyo espectáculo, la noble tragedia proporciona al hombre: «la resignación y la renuncia, no sólo de la vida, sino de toda voluntad de vivir.»<sup>28</sup>

Pero «Schopenhauer se equivocó aquí, como se equivocó en todo». La renuncia cadavérica a la vida es para Nietzsche un error a la hora de comprender la tragedia griega. «Los griegos *no* fueron pesimistas» y la tragedia es la prueba indudable de ello. Esto merece un comentario.

<sup>27</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, México: Ed. Porrúa, 1997, libro III, § 51, pág. 201.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

Al final del párrafo 5 de *El nacimiento de la tragedia* se presenta una argumentación muy interesante; allí se discute el patrón que ha tenido en cuenta Schopenhauer para dividir las artes. Según Nietzsche, la distinción objetivo-subjetivo de la que se ha servido aquel es «improcedente en estética», y lo es porque el artista, en la medida que lo es, «está redimido ya de su voluntad individual» y por lo tanto no es sino un «*médium*» para que por él opere el «sujeto verdaderamente existente». La referencia todavía puede dirigirse a una especie de instancia última que, como es el caso de Schopenhauer, opera por debajo de las cosas. Pero lo importante a retener ahora es la afirmación que le sigue, según la cual «sólo como fenómeno estético están enteramente justificados la existencia y el mundo»<sup>29</sup>. Un fenómeno estético que neutraliza pues la finalidad, la transitoriedad, su darse como finalidad de otra consecución (recordemos las afirmaciones kantianas en la *Analítica de lo bello* de la *Crítica del Juicio*).

Entendido de esta manera, no hay una justificación racional de la vida. Esta se da por el mero placer de darse, y *ese darse le confiere un carácter irredimible*. Y bien, para comprender esa irreversibilidad, o ese *carácter irredimible* que hace del acontecer un “destino” (ahora entendido como llegada, y no como instancia previa que programa el devenir), es preciso entender la intervención del *azar*, que nuevamente se vuelve contra Schopenhauer.

Si para él la tragedia desvelaba «el vergonzoso dominio del *azar*», ahora esa arbitrariedad “esencial” es la que da nobleza, excelencia, “aristocracia” al devenir, al acontecer (las frases muy posteriores del *Zaratustra* serán reveladoras en ese sentido (Cf. *Así habló Zaratustra*, 3ª parte, “Antes de la salida del sol”). Es esto lo difícil de entender para la mente científica, pero sin embargo para el griego era una evidencia, según Nietzsche.

En el semestre de invierno de 1875-76, en la universidad de Basilea el profesor Nietzsche, que ya había publicado su libro sobre la tragedia griega, impartió un curso sobre *El culto griego a los dioses*, en él explicó la concepción que el griego tenía de la naturaleza. La arbitrariedad es la clave para comprender esa concepción griega: «No hay en todo lo que nos es exterior ninguna consecuencia que implique que algo será así o de otro modo. Lo seguro o previsible a muy corto plazo somos nosotros: el hombre es la regla, la naturaleza es la ausencia de regla»<sup>30</sup>. La naturaleza es vista como el imperio de la arbitrariedad, y en consecuencia un hombre que cree «en la magia y en los milagros», según Nietzsche, sólo gracias al ritual del culto puede agenciar un modo de poner algo de orden en el mundo que le rodea.

<sup>29</sup> GT, § 5, pág. 66

<sup>30</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *El culto griego a los dioses*, ed. D. Sánchez Meca, Madrid: Aldebarán, 1999, págs. 58-59

En opinión de Nietzsche, «este tipo de lógica es la enemiga y la antagonista de la lógica científica». Es pariente de la superstición, pero igualmente está emparentada «con la de la poesía»<sup>31</sup>. El mago y el artista son por consiguiente los seres intermedios capaces de establecer el vínculo con esa arbitrariedad. Pero comprender esto trae consigo un cambio en la mirada, o en el punto de vista:

«Mientras el filósofo y el científico eligen como problema y encuentran interesante precisamente lo habitual y lo cotidiano, lo irregular y lo excepcional ocupa casi por sí solos la fantasía de los espíritus no científicos, así como la de las almas sensibles.»<sup>32</sup>

Lo excepcional es lo que centra el interés de las «almas sensibles». Lo que rompe el principio de causalidad, la arbitrariedad, o dicho de otro modo, *el azar*. Eso que desgarrar la tela de lo cotidiano y habitual, la red tejida por la ciencia y el “sentido común” para hacer el mundo comprensible, abre no obstante el devenir. Esa interrupción en la lógica causal es justamente lo que interesa a las «almas sensibles». Ahora Nietzsche pretende ver la ciencia bajo los ojos del artista, bajo los de un *médium* que en la posición límite del círculo descubre en los bordes algo para lo cual el lenguaje de la ciencia no es el adecuado, y necesita echar mano de toda la retórica de la magia. Y el panorama le fascina, sin poder retirar la mirada.

El universo no es tal, su pretendida unidad está rota, fraccionada por el *azar*. Esto hace a lo que acontece irreversible, y por consiguiente fatal. Su determinación no le viene dada por el cumplimiento de ninguna ley dictada en la seguridad de algún “ámbito ideal”, ni empírica ni trascendentalmente previo, sino de la contundente venida de aquello que en cierto sentido “no podría venir”, de aquello que en cierto modo es “imposible”. Lo que ocurre así, rompe todo horizonte de espera y abre el acontecimiento. Allí donde la causalidad cierra el círculo de la lógica, donde ésta se delimita, se completa, donde se «muerde la cola», allí en su borde mismo que se dobla sobre sí, el círculo se abre, y el borde doblado se fracciona. Allí aparece lo “imposible”, la “maravilla”.

La atracción de ese límite está de algún modo implícita en la ciencia, siempre lo ha estado, y la figura de Sócrates es también la de su agente de infiltración. Él es la figura del paso, del duelo, decíamos, y por consiguiente, la figura de la contaminación que no deja espacios de pureza a socaire de su acción. El miasma, el arrojado vuelve y contamina porque siempre estuvo allí. Ni la ciencia está libre del instinto ni el instinto, la pulsión, está libre de conocimiento. Esto quiere decir que el duelo no es completo. Por eso vuelve el no-vivo, porque el muerto nunca se fue del todo. Y dice igualmente que el trabajo “idealizante” del duelo no neutraliza la gravedad del muerto, que sigue pesando desde su tumba, y ese peso se deja sentir en la indecisión posicional que ocupa Sócrates en el texto de Nietzsche, sin un lugar propio.

<sup>31</sup> *El culto griego a los dioses, opus. cit, pág. 54*

<sup>32</sup> *El culto griego a los dioses, opus. cit, pág. 55.*

El conflicto no se resuelve mediante una síntesis superadora porque no hay ni disyunción de elementos puros (lógica e instinto, por ejemplo) ni reapropiación circular sin pérdida. Siempre hay un resto, una contaminación que disuelve la pureza unitaria de los contrarios, un resto que resiste la reapropiación neutralizante del círculo, un resto «imposible de esclarecer» que seduce, que atrae y retiene la mirada de quien lo ve, con una atención irresistible: un efecto de cripta.

Y es que en el espacio del saber, Sócrates ha metido el irredento *revenant*, ha encriptado un espíritu que reclama permanentemente su afección artística, un ni vivo ni muerto que desde el interior de la ciencia y de la conciencia exige y demanda. Lo que vuelve ya está en el origen, en el origen mismo de la ciencia y de la conciencia, sin posible identificación ni reanimación en la vida: ni muerto ni vivo, operación de un doble ya en el origen.

En cierto modo podría decirse que la vuelta está ya antes de la ida (¿no es eso la definición de un círculo?). Y de esta forma, lo que vemos ahora es que el círculo no cierra, que nunca cerró, que la vuelta no lo cierra, no lo completa sino que más bien lo desajusta sin posibilidad de síntesis unitaria; porque lo dado, lo caído en suerte, lo que acontece, no puede borrar lo fortuito del acontecer. Si lo que acontece se reduce a simple efecto de unas causas previas, entonces quedaría borrado lo que el devenir pudiera tener de acontecimiento; pero no hay devenir sin ese efecto irruptivo del doble, sin ese cambio brusco, sin ese golpe... de golpe. Y es eso «imposible de esclarecer» lo que, precisamente, provoca la fascinación de «las almas sensibles».

## 6.- La nueva problemática del círculo.

Lo que ahora se abre bajo estas reflexiones finales es una nueva serie de problemas:

1.- ¿Cómo explicar el círculo y al tiempo lo irredimible del devenir, es decir, la eternidad del acontecimiento?

2.- ¿Cómo explicar el devenir roto, fraccionado por el azar y a la vez retornante? ¿Cómo pensar un círculo que no se completa?

3.- ¿Cómo se implica Nietzsche en esta cuestión que para él es también vital, personal? Porque si han sido la ciencia y el saber, y con ellos el lenguaje, quienes le han llevado a este límite que ahora se desborda ¿cómo responder a ese desbordamiento?

Estas cuestiones habilitarán un programa de trabajo para el joven Nietzsche cuyos objetivos en 1871 aún no era capaz de cubrir, pero que no obstante le requerían sin lugar a duda y, por descontado, le fascinaban:

«¡Ay! ¡La magia de esas luchas consiste en que quien las mira tiene también que intervenir en ellas».

## Bibliografía.

1. DERRIDA, Jacques, "La farmacia de Platón", en *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 1975.
2. KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Madrid: Arena libros, 2004.
3. NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 1973 (reed. 1980).
4. \_\_\_\_\_ *El culto griego a los dioses*, ed. D. Sánchez Meca, Madrid: Aldebarán, 1999, págs. 58-59
5. \_\_\_\_\_ *Ecce homo*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza ed., 1971 (9ª reimp. 1988), pág. 68.
6. SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, México: Ed. Porrúa, 1997, libro III, § 51, pág. 201.