

en la fundación griega de la racionalidad y se revelan como un retorno a lo vivido bajo la forma de una ontología de la vida. Si bien es preciso señalar que Nietzsche mismo rechaza la elaboración de una ontología (por su asistemática procedimental) anunciando como tarea del pensamiento una encarnación de la verdad, es quizás retomando esta vía en la que confluyen sendos pensadores que puede retomarse un sentido en estas dos grandes filosofías inconclusas.

Jenan Turquois

Jean-Luc Nancy, *Las Musas*, trad. cast. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, 160 pp.; *Tumba de sueño*, trad. cast. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, 72 pp. y *A la escucha*, trad. cast. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, 91 pp.

Las tres publicaciones de las que aquí nos ocuparemos vuelven a poner en escena la operación nancyana de dotar de un sentido el problema del *ser singular-plural*, operación que podemos encontrar articulado en *Las Musas*, *Tumba de sueño* y *A la escucha* como aquel tríptico constituido por el arte, el sueño y la escucha en el pensamiento de Nancy.

Las Musas tiene como punto de partida “¿Por qué hay varias artes y no una sola? Una conversación sobre la pluralidad de los mundos”, pregunta que nos mueve a entender que existiría una relación entre el arte y el mundo que se articula alrededor del problema del sentido. Las musas darían cuenta de dicha pluralidad del origen del arte. El interrogante metafísico por excelencia acerca del “¿por qué hay (...)?” que recuerda a Leibniz y Heidegger, en este caso resulta un *hay* plural que muestra el exceso del sentido. En relación con el concepto de arte, se describe la dinámica tensional entre lo que Nancy entiende como los conceptos sublime y técnico del arte que implicarían el conflicto entre *póiesis* y *tejné* expuesto en una especie de *círculo estético*. Es aquí donde el pensador francés se dedica *in extenso* a explicar dicho círculo como la relación del arte con *sus* sentidos y de los sentidos en general con el tacto en particular, configurando una sensualidad doblemente sentida y sintiente. Se piensa el arte como aquel intervalo del sentido, un devenir auto-heterológico, que permite que el sentido en tanto creación (se) toque, toque por el cual se da un “contagio y transporte de las Musas” (las técnicas o el singular-plural del arte). Dicho movimiento de temporalización y espaciamento donde la técnica que pone en obra el arte sólo lo acerca a una finalidad sin fin, es sucedido por la reformulación nancyana de la tesis hegeliana del nacimiento de las artes como aparición de lo divino. Contra el romanticismo de Hegel que plantea el acabamiento del arte en Religión Universal, el autor francés apuesta por la prosa del

pensamiento que da cuenta de una plasticidad representada en la sucesión de las Musas por una doncella portadora de ofrendas. Nancy ve en el tratamiento hegeliano del arte la posibilidad de que Arte y Filosofía aparezcan juntas, la segunda portando “el secreto” del arte en su historicidad: como técnica presente que interrumpe la Dialéctica, un *Präesentieren*.

“Sobre el umbral” trata de indagar la *puesta en obra de la muerte* en este cuadro en particular donde el plano, el pigmento y la textura muestran una escena *de* muerte, la muerte de una mujer, la Virgen María, pero, al mismo tiempo, la muerte de las distintas presencias evocadas (incluso *nuestra* presencia intrusiva) ante las cuales *comparecemos*. Podríamos decir que se comparece ante este acontecimiento singular que es *el* Caravaggio como instanciación del arte, comparecencia finita ante la que se nos muestra *todo* el arte. Esta escena nos muestra la dimensión fantasmática del arte, una convivencia con los espectros de estos apóstoles en la pintura y con cada uno en su singularidad. La virgen muerta, en tanto viva en el cuadro para nosotros y para Caravaggio, es Eva. Esto implica, según el autor francés, que existe una duplicación de Marías, una Eva múltiple, por quien la humanidad advino al mundo, así como en el origen de las artes encontramos a la doncella que reconcilia la fuerza de las Musas.

En “Pintura en la gruta”, Nancy se aboca a realizar una antropología del arte donde el hombre se reconoce monstruoso. Existe un saber de la pintura rupestre, saber de un *homo monstrans* que evidencia su propio extrañamiento desde la forma artística en la gruta. La obra de arte constituye en este caso el *ahí* del hombre y la gruta el *ahí* de la obra de arte, su materialidad y exterioridad. La imagen de esa mano que ya no ejerce ninguna prensión, expone “el silencio de una humanidad sin humanismo”, como una soberanía que no se ejerce sobre nada: la soberanía del arte. La creación evoca *esa* huella que toca la piedra y que, en ese tocarse, se reconoce tocando. El hombre es, por ello mismo, el quiasmo entre lo visible y lo invisible que en la obra de arte se oculta y se muestra al mismo tiempo.

La reflexión acerca de “El vestigio el arte” gira alrededor de la actualidad del arte. Como el arte es vestigio y no monumento, una política del arte tiene como tarea la indagación de sus restos. Nancy profundiza en la pregunta “¿qué queda del arte?” desde que el mundo es (in)mundo, anomos, sin orden o cosmos. Ante la deconstrucción del arte occidental, se debe poder acompañar ese proceso con un “saber hacer” (*in progress* o performance vestigial). Aunque el arte contemporáneo en cierta forma implique “el fin de la representación”, en la obra, el arte es siempre imagen y vestigio. Incluso, podría decirse que el hombre contemporáneo es vestigio de un animal que fue, que continúa siendo y que el arte evoca, tal como veíamos en la mano de la gruta cuya inscripción nos hacía herederos de un modo de ser del existente humano en el tiempo. La pintura de la gruta es *gen* de la historicidad.

“Las artes se hacen unas con otras”, nos explica Nancy, porque el arte lejos de ser una unidad, es la diferencia que acontece entre las técnicas y prácticas que lo (in)forman. Esta “permeabilidad” del arte tiene que ver con su *sistematicidad negativa*, es decir, con la imposibilidad de articular el arte en una unidad sintética. Es por eso que se piensa como ensamblaje de partes que son heterogéneas y que no tienen principio organizador. Finalmente, en “Praesens”, Nancy reflexiona acerca del don como “saber hacer”, *know how* inútil en tanto indebidamente debido. La “precisión no calculada” del don, implica su “exactitud” en el sentido en que hacer una obra, como hacer el amor, es algo “absolutamente exacto y sobrecogedor”. El artista es el amante que deja manar el amor (el arte) a través del sexo (la obra), consumación que no es más que la insaciabilidad y el eterno retorno del deseo. Tal es el presente de la obra de arte.

Tumba de sueño intenta responder desde una fenomenología del sueño a la cuestión del sueño como *Ars somni*. Nancy nos adentra en una temática filosófica marginada valiéndose de una ontología de la inestabilidad donde el “caerse de sueño” hace visible la indistinción existencial entre las emociones de placer y dolor. Ya no hay “el dolor” o “el placer” sin el paso de una a otro que nos cansa.

Queda así expuesta la negatividad del sueño en tanto auto-negación de la vigilia al mismo tiempo que su radical imposibilidad de sutura definitiva. Si bien el sueño pareciera ser la reacción a un estado de atención y expectativa, “cuando ya no se puede más”, la caída en el sueño pone a la vitalidad en *grado cero*. La temática heideggeriana de la propiedad del *Dasein* y la muerte como su radical imposibilidad se cuele aquí cuando Nancy niega que ese “yo que duerme” pueda decir “yo” en la evocación del sueño, cuando “yo *ya no soy yo*” y cuerpo y mente permanecen en suspensión, coincidiendo con el mundo. *Imago somni* en que la misma conciencia *se cae* de sueño y por la cual el hombre es un *hombre que sueña*. La crítica a la subjetividad transparente y absoluta que el autor francés realiza de un modo interesante en la tercera parte, apuesta por el *silencio* del hombre que duerme. Como el durmiente es un “yo que se fuga” y, en ese fugarse, *se borra* como “sí mismo”, al mismo tiempo, aparece como *sí* del “sí mismo”. La posibilidad de “dormir juntos” es retomada por Nancy cuando sostiene que el sueño de los amantes prolonga su placer donde *se goza* este sueño que evapora y agota la consumación del amor como aquel despegarse de la emoción [*émoi*] y el yo [*moi*] en el despertar. Allí, la diferencia propia del día introduce el tiempo sucesivo frente a la noche, que *discurre* y recupera el *caos*, cuando se confunden el sueño y la noche. El durmiente que cierra los ojos “to sleep, perchance to dream...”, intenta evocar el fondo de la noche cual Macbeth, el durmiente por excelencia, cuyo sueño es la vigilia consagrada al dormir: a su caída [*tombée*] y a su tumba [*tombe*]. Existe una movilidad del sueño, cadente al ritmo del corazón y los pulmones, que guía suavemente hacia ninguna parte como una canción de cuna. En el entrecruzamiento de un tiempo biológico y un tiempo cósmico, péndulo entre el ser y

el no ser, está la mecedora del *balanceo mundial*, un espasmo del peso de un pensamiento sobre la realidad que crea y que, al crear, traza un umbral.

La *doublette* que acontece al durmiente no es la de él mismo por sí mismo sino la de la exposición del alma en el sueño. Ella vela siempre por el devenir, “ese vez por vez sin el cual seríamos *o bien muertos o bien vivos*” (p. 54). Y es a partir de aquí que Nancy expone su tesis original sobre la actualidad del dormir. Sostiene que en un mundo donde es imposible dormir, donde los durmientes están de pie y los despiertos, adormilados, el ritmo está ausente, el movimiento de la mecedora se saturó. La crítica social evidente en el planteo se hace oír cuando se enfatiza la violencia de una realidad que embrutece, fulmina, amontona y enceguece. Y es por eso que ningún alma puede entregarse a las aguas más profundas del sueño. Sin embargo, existe una *tarea ciega*, justo antes de cerrar los ojos para dormir, cuando todo un mundo se eleva por debajo de las pestañas, las cuales mientras no duermen definitivamente, persisten en la esperanza de la vista y del mundo como víspera de un mañana.

A *la escucha* descubre la melodía del conjunto de la obra nancyana. Parte del supuesto de la escucha como tema propio de la Filosofía. Frente a la metáfora visual, que todo se lo apropia, la sonoridad es el espaciamiento de la forma. En consecuencia, la pregunta por un “estar a la escucha” como “ser en el mundo” tiene como base el “escuchar” como movilidad particular entre los aparatos sensoriales. La relación que, de este modo, se puede establecer entre los sentidos y su acepción intelectual [como *sentido sensato*] deriva del verbo “entender” [*entendre*] que hace referencia a la comprensión y a la cadencia propia de un *tender* del sentido. Estar en los márgenes del sentido, al igual que en los márgenes de un sonido *musical*, implica una actitud de escucha en la que “comprender una pieza musical o una pintura es admitir o reconocer un sentido propiamente pictórico o propiamente musical o, al menos, *tender* (...) hacia la propiedad de lo inapropiable” (p. 20). Remitiendo a la distinción lacaniana entre lo simbólico y lo imaginario, puede verse cómo lo sonoro, al situarse del lado de la remisión de sí, es *métexis*: participación y reparto, una diferenciación que es condición de la resonancia como “devenir música de la sensibilidad y devenir mundial de la musicalidad”. Nancy se encarga de mostrar la sonoridad originaria de una *phoné*, su musicalidad, ya que el sí mismo es “la resonancia de una remisión” (p. 30). El sonido rebota y es entonces el *ritmo* el que pliega un sí mismo, lo convierte en sujeto, toda vez que el sonido resuena en él. Es así como la melodía deviene matriz de un pensamiento de la unidad *de* y *en* la diversidad y el “presente viviente” husserliano (unidad de la unidad y la diferencia de un ahora) se convierte en *resonancia del instante*. Sujeto es, por lo tanto, *sujeto resonante*: “(...) el sujeto de la escucha siempre está aún por venir, espaciado, atravesado y convocado por sí mismo, *sonado* por sí mismo”. (p. 46).

Para desfondar el sentido de la escucha, el filósofo francés propone pensar el ultrasonido como la pura resonancia del cuerpo a partir de la cual se entien-

de al sujeto como lo que *en el cuerpo está o vibra a la escucha del ultrasonido* porque “la escucha está a la escucha de otra cosa que el sentido en su sentido significativo” (p. 66). En la estela de Blanchot y Derrida, “escribir” no es otra cosa que hacer resonar el sentido más allá de la significación porque todo texto tiene dicción, *su eco*. La pregunta que Nancy se hace trata acerca de las condiciones de posibilidad de la escucha: “¿Cómo escuchar en Occidente, cuando se ha deshecho el gran sistema tonal y cuando (...) la edad contemporánea de la música, al efectuar la disolución de un conjunto codificado y significativo, nos *devuelve o vuelve a ponernos a la escucha?*” (p. 74) Se distingue el ritmo como figura móvil, ligada a *la danza*, al levantamiento de un cuerpo que *es el timbre del eco del sujeto*: “(...) la sonoridad en un *cuerpo escuchante* [cuerpo hablante] que, él mismo, suena al escuchar” (p. 82). Para Nancy, el timbre, al ser comunicación de lo incommunicable, es la comunicación misma, a través de la cual, el sujeto se hace eco de sí y de lo otro en un devenir singular-plural que es su reparto, *su danza*. “La coda”, ese final *danzante* donde el sonido se intensifica, toma la forma de un cuadro de Tiziano donde una Venus está *a la escucha* y ejemplifica esta relación inextricable entre la pulsión erótica y la escucha.

Cecilia Cozzarin

Friedrich Nietzsche, *Correspondencia*, Edición dirigida por Luis E. de Santiago Guervós, Volumen III, enero 1875-diciembre 1879, trad., intr., notas y apéndices de Andrés Rubio, Madrid, Trotta, 2009, 483 pp.

La aparición de este tercer volumen de la traducción española de la *Correspondencia* de Nietzsche completa la mitad del proyecto en 6 volúmenes, dirigido por Luis de Santiago Guervós, y con las traducciones de reconocidos investigadores nietzscheanos del ámbito español. Como señalé en la reseña del primer volumen de este proyecto, del mismo modo que en la edición crítica de bolsillo de Colli y Montinari (las *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, DTV/ de Gruyter) se publican sólo las cartas de Nietzsche, y no las respuestas a las mismas.

Este volumen III abarca una etapa de la vida de Nietzsche que, como señala Rubio en su introducción, se caracteriza por los múltiples cambios: varios de ellos en relación con sus enfermedades, que lo obligan a traslados de domicilio en busca de la salud, amén del cambio radical que experimenta su pensamiento, luego de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*. Las cartas de este período no sólo registran constantes referencias a la enfermedad, sino que, además, el estilo de escritura a veces se torna casi telegráfico. Para Rubio, el “giro psicológico” del Nietzsche de estos años se relaciona, quizás, con esta cuestión de la relevancia que adquiere la enfermedad en su vida.

Las cartas de este período son también fundamentales para comprender el alejamiento de Wagner: ya una carta de 1876 dirigida a Elisabeth da