

es así un elemento ineludible para el desarrollo actual de la hermenéutica en tanto filosofía del desenmascaramiento.

En una discusión con Lukács y Heidegger, Vattimo llama la atención a las implicancias superadoras en el *Über* del *Übermensch*, y piensa el superhombre (que luego llamará "ultrahombre") como un proyecto humano alternativo relacionado con la experiencia de las vanguardias artístico-filosóficas de los años '20. Según el autor, debe abandonarse la interpretación de Nietzsche como manifestación exaltada de la pequeña burguesía europea del siglo XIX, el Nietzsche-expresión de la misma cultura que critica, en busca de una valorización como alternativa real. Así, ya en este texto ("Nietzsche, el superhombre y el espíritu de la vanguardia") se puede leer explícitamente el "Nietzsche más político" del que habla en los últimos ensayos del libro. Un Nietzsche vinculado directamente con el pensamiento político revolucionario.

En "Arte e identidad. Sobre la actualidad de la estética de Nietzsche" Vattimo trabaja la función desidentificadora del arte a partir de la estética de Platón, que, como se sabe, distinguía a los "poetas" (imitadores del mundo sensible) de los "pensadores". El arte aparece como "lugar privilegiado del exceso, (...) violación de las fronteras de lo real y lo aparente y como violación de los límites de la identidad personal, como superación de la subjetividad autoconsciente" (p. 186). El arte desbarata toda sistematización, desorganiza y pone de manifiesto el juego de metáforas que constituye el lenguaje. El texto de Nietzsche tomado es el escrito sobre la tragedia donde "Dionisos habla la lengua de Apolo, pero, al final, Apolo habla la lengua de Dionisos". Es interesante la toma de distancia del autor respecto de Derrida o, como dice Vattimo no sin ironía, "Derrida y sus discípulos", quienes caen en un pensamiento metafísico con la "archiescritura" del Derrida de "Fuerza y significación". La fórmula utilizada en el texto derridiano "todo es Dionisos" es leída por Vattimo como metafísica de la presencia, estructura originaria y, en fin, como "toma de conciencia". La sospecha sobre la noción de "sujeto" debe ser radical para poder volver a pensar un diálogo entre "poetizar" y "pensar".

A lo largo de los quince ensayos, el autor privilegia siempre los escritos nietzscheanos de juventud por sobre los de madurez, y esto se explica —como Vattimo dice a propósito de la elección contraria por

parte de Heidegger— por el hecho de que en los primeros textos se encuentra un Nietzsche más cuestionador de la noción misma de verdad, de la noción de sujeto, y a partir de los cuales deberían ser leídos los "grandes textos" de madurez para no caer en lecturas totalizadoras. Toda la "arqueología" del saber nietzscheano no intenta reconducir a ninguna verdad, o, como recuerda Vattimo, "debemos aprender a seguir soñando sabiendo que soñamos" (p. 258).

Hacia el final del libro se encuentran dos artículos en los cuales el autor plantea una separación entre lo que llama un "Nietzsche francés" (Bataille, Foucault, Klossowski, Deleuze, Derrida), marcado por el "vitalismo" y cierto esteticismo literario llevado a su máxima expresión en Derrida, y un "Nietzsche italiano" (Colli, Montinari, Vattimo mismo, Cacciari, Ferraris) vinculado a un pensamiento más "político", y esto fundamentalmente en cuanto a la destrucción radical que supone un nihilismo activo, un compromiso más activo con la actualidad política. En el último artículo —la conferencia dada en la Universidad de Buenos Aires en 1994, en el marco de las *Jornadas Nietzsche 1994*— Vattimo propone pensar un Nietzsche que reúna tanto los elementos estéticos de la tradición batailliana como los elementos políticos del Nietzsche italiano influido fundamentalmente por Heidegger (aun, o especialmente, cuando dicha influencia lleve a Heidegger contra sí mismo), y, a partir de una "lógica del don", trabajar en los alcances prácticos que pueden llegar a abrir un pensamiento semejante.

Mariano Dorr

Vásquez, Carlos, *El arte jovial. La duplicidad apolíneo-dionisiaca en "El nacimiento de la tragedia" de Nietzsche*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, 2000, 152 pp.

Esta obra, dedicada al primer libro de Nietzsche, vuelve sobre la interpretación de la tragedia ática como armonía de dos instintos en tensión. Lo apolíneo proporciona la forma; lo dionisiaco la intensidad. Inicialmente el autor presenta un rastreo de aquello que en *El nacimiento de la tragedia* se atribuye a uno y otro instinto, al del sueño y al

de la embriaguez. Su discurso va y viene, en un estilo que busca apartarse de las convenciones formales de la exposición académica, entre Apolo y Dionisos. De un lado la imagen, la epopeya como sueño que se relata, la divinización de la individuación, la moderación imperativa. Del otro la borradura de los límites, el desgarramiento, el desborde, el embate contra la medida, embate que es aquello contra lo cual lo apolíneo se funda. Se trata de la lucha entre dos instintos que en su diferencia irreductible están relacionados. No estamos ante una oposición de lo racional y lo irracional, advierte Vásquez, sino de dos relaciones opuestas con la forma: Apolo da una figura a aquello que lo desborda.

Atento a señalar que más tarde Nietzsche dirá que ha estado enfermo y llegará a pensar de otra manera, el autor caracteriza el tratamiento nietzscheano del tema como un análisis de la apariencia en tanto estructura de la realidad, en fuerte ligazón con el concepto de perspectiva, pero todavía influenciada por la tradición que supone dos mundos: uno esencial y uno apariencial.

En este marco Vásquez se detiene en la idea de la música como fondo primordial del que surge la imagen de la tragedia. La música muta en imagen, símbolo, apariencia. No es la música la que imita a la imagen, sino la imagen la que imita a la música: "la música se descarga en imagen" (p. 52). Y en la música está Dionisos. "Lo dionisiaco es la fuerza de un dios a la que damos el nombre de música" (p. 47). La tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco es tensión entre imagen y música. Esta tensión, que —señala Vásquez una vez más— es el centro de la inquietud de Nietzsche, culmina en la tragedia. El autor recorre el arco de esa tensión desde la concepción nietzscheana del coro como origen de la tragedia hasta que la imagen hace de la música su servidora.

En tanto es en la música donde Nietzsche halla el fondo primordial del que nace la tragedia, el coro se destaca como más antiguo y más importante que la acción. Éste es el fenómeno dramático primordial: el diálogo, el mundo de la escena, es una visión del coro, aunque no en el sentido del espectador moderno que nunca se desprende de la distinción realidad-ficción, sino en el sentido de que el coro se ve compelido a reconocer figuras corpóreas (p. 56). Esta sección del libro de Vásquez lleva el título "Acontecimiento", en referencia a que Nietzsche sostiene en *El caso Wagner* que ése debería ser el matiz que

se le otorgue al término de origen dórico "drama", en contra de la tradicional traducción de "drama" por "acción". El autor cita el pasaje en el que Nietzsche explica que el drama antiguo tenía su centro en grandes escenas de *pathos*, mientras que la acción, colocada antes del comienzo o detrás de la escena, quedaba excluida. El drama exponía entonces no un *hacer* sino un *acontecer*.

Nietzsche lleva la pregunta por el origen de la tragedia hasta su muerte, en manos de Eurípides, con la aparición en escena del hombre teórico, del entendimiento y del realismo. En Eurípides la creación y el instinto sirven al talento crítico, de manera que queda invertido el ideal artístico griego que hacía primar el instinto creador sobre el entendimiento. A diferencia de sus predecesores, Eurípides asume lo inconmensurable como algo que hay que dominar, aclarar, abolir. Mientras el hombre trágico se entrega a lo inconmensurable, profundo y enigmático, Eurípides "enfatisa la medida *en lo inconmensurable*, la claridad *en el* enigma, superficie y contorno *en la* profundidad. Explica lo inexplicable y lo mata" (p. 91). Mientras al heleno trágico le sobra valor y lucidez frente a lo inconmensurable, la inquietud de Eurípides pide respuesta. Vásquez advierte que tampoco aquí la interpretación de Nietzsche opone instinto a razón; más bien opone una experiencia de fuerzas en tensión (que se da en la tragedia) a un racionalismo preeminente (que se da en el socratismo, tendencia que en un vuelco irónico se vale de un poeta —Eurípides— para afianzarse).

La tragedia nace del coro, del espíritu de la música. Y la primacía de la música es la primacía de Dionisos. Eurípides pretende expulsar lo dionisiaco, y con él el espíritu de la música, en favor de una consideración apolínea de la tragedia, pero al abandonar a Dionisos, Apolo mismo abandona la escena (uno sin el otro no es nada) y lo que queda es el actor simulando pasiones. La jugada de Eurípides acarrea así la muerte de la tragedia. No queda nada de ella una vez rota la tensión. Vásquez afirma que al pensar la tragedia como resultante de una tensión de principios en la que lo que prevalece es lo dionisiaco, Nietzsche invierte la consideración tradicional del clasicismo griego, ya no concebido como basado en la armonía y la forma, sino en el despliegue de una fuerza desestabilizadora.

Decir que la tragedia es dionisiaca apunta, según el autor, al carácter de Dionisos como dios de la metamorfosis y la máscara (máscara que no oculta nada, que no tiene profundidad, que integra un juego de superficies, pliegue, piel), y en este sentido, a una no-individualidad, a un agrietamiento de la identidad, a un ser con otros. Por momentos el autor parece aludir con estas expresiones a una pluralidad o diferencia que ya está en la mismidad, pero luego parece asomar un enfoque de lo plural como lo comunitario entre individuos concebidos en un sentido más propiamente moderno. Más allá de esta ambigüedad, Vásquez subraya la caracterización de la tragedia como el arte del entre: mantiene la tensión, y su fundamento —Dionisos— es lo desfondante. El autor anuncia lo que vendrá más tarde en el prólogo de *La ciencia jovial*, la idea antimetafísica del arte, o el arte como juego de superficies y velos que no esconden nada.

El texto, que no apunta a ser una introducción didáctica a *El nacimiento de la tragedia* sino más bien una reelaboración poética de lo allí pensado por Nietzsche, incluye al final un breve análisis de la situación contemporánea del arte en los términos del previo análisis de aquella obra nietzscheana.

Mariana Sanjurjo

## NOTICIAS DE LIBROS



Amorim Vieira, Maria Cristina, *O desafio da grande saúde em Nietzsche*, Rio de Janeiro, Letras, 2000, 88 pp.

La “salud” propuesta por Nietzsche no pasa por una simple inversión de perspectivas, sino por un “más allá” de las dicotomías de valores. Así, es una salud cambiante, que es vital aun en el mismo dolor. El libro retoma los conceptos de voluntad de poder (en la medida de una comprensión de la vida como lucha, expansión, fuerza plástica) y eterno retorno (en tanto rechazo de toda idealización) como expresión de la gran salud, y se aboca a la figura del convaleciente de *Así habló Zarathustra* en esta misma dirección. (M.B.C.)

Barrios Casares, Manuel, *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, 220 pp.

Se reedita en segunda edición en Biblioteca Nueva este libro que había sido publicado por Er en 1993. El texto cuestiona la consideración común de la pertenencia nietzscheana a la metafísica de Schopenhauer en la época de redacción del *Nacimiento*, mostrando otras influencias de ese período. Luego de caracterizar la metafísica