

**¿CONTEXTUALISMO O ESENCIALISMO?
UN DILEMA EN TORNO
A LA FILOSOFÍA DEL ARTE
DE ARTHUR C. DANTO**

MARIANO MARTÍNEZ

**LA RECEPCIÓN DE NIETZSCHE
EN EL URUGUAY DEL NOVECIENTOS**

PABLO DREWS LÓPEZ

¿CONTEXTUALISMO O ESENCIALISMO?

UN DILEMA EN TORNO

A LA FILOSOFÍA DEL ARTE

DE ARTHUR C. DANTO

MARIANO MARTÍNEZ

LA RECEPCIÓN DE NIETZSCHE

EN EL URUGUAY DEL NOVECIENTOS

PABLO DREWS LÓPEZ

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 32

AÑO XI|INVIERNO 2015

ISSN 2408 – 4417

Director

Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)

Comité Académico

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille)- Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Pablo E. Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires-CONICET) – Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Falko Schmieder (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/Berlin)

El *Boletín de Estética* es una revista científicaconferato, editada y publicada por el Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas. Aparece cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Su objetivo es contribuir al desarrollo del área en el mundo académico de habla hispana, difundiendo trabajos de investigación sobre estética filosófica, teoría del arte e historia de las ideas estéticas.

Contacto: boletindeestetica@gmail.com

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía. Director del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires. Copyright: Centro de Investigaciones Filosóficas. Queda hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723. ISSN

ISSN 2408-4417

Secretarios de redacción: Fernando Bruno (Universidad Torcuato Di Tella)
y Alejandro Dramis (Escuela Metropolitana de Arte Dramático)

Diseño de cubierta e interiores: María Heinberg

Invierno 2015

SUMARIO

Mariano Martínez

¿Contextualismo o esencialismo?

Un dilema en torno a la filosofía del arte de Arthur C. Danto

Págs. 5-41

Pablo Drews López

La recepción de Nietzsche en el Uruguay del Novecientos

Págs. 43-66

COLABORADORES

Mariano Martínez es Profesor y Licenciado en Filosofía de la Universidad Nacional de Mar del Plata y Doctor en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra desarrollando tareas como becario Posdoctoral con asiento en la Universidad de Buenos Aires/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Participa en distintos grupos de investigación sobre estética y filosofía del Arte contemporáneos, entre los que cuenta el GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas) de la UNMdP y colabora activamente con la cátedra de Estética de la carrera de grado en Filosofía de esta casa de estudios. Sus tesis de grado y de posgrado han conceptualizado críticamente el programa teórico de Arthur C. Danto y la estética analítica en torno al problema de la definición del arte. El tema que ocupa el desarrollo de sus tareas posdoctorales se halla ligado al intencionalismo en la filosofía analítica del arte. Correo electrónico: cuatroestados@gmail.com

Pablo Drews López es Doctor en Pensamiento Filosófico contemporáneo por la Universidad de Valencia. Investigador candidato del Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay (SNI). Profesor de alta dedicación de Antropología filosófica en la Universidad Católica del Uruguay (UCUDAL), y profesor asociado grado 2 del Instituto de Historia de las Ideas de la Universidad de la República Oriental del Uruguay (UDEALR). He publicado artículos sobre Friedrich Nietzsche, su recepción en Uruguay, sobre escritores y filósofos uruguayos del novecientos, en revistas arbitradas de Brasil, Colombia, Perú, Argentina, España y Uruguay. Actualmente me encuentro trabajando en cuestiones de filosofía de la cultura, antropología de las nuevas tecnologías e historia de las ideas. Correo electrónico: jose.drews@ucu.edu.uy

¿CONTEXTUALISMO O ESENCIALISMO?

UN DILEMA EN TORNO

A LA FILOSOFÍA DEL ARTE

DE ARTHUR C. DANTO

MARIANO MARTÍNEZ

Mariano Martínez

Universidad Nacional de Mar del Plata

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas/Universidad de Buenos Aires

¿Contextualismo o esencialismo? Un dilema en torno a la filosofía del arte de Arthur C. Danto

Resumen

La filosofía del arte de Arthur C. Danto ofrece una unidad plagada de matices que refleja sus propios esfuerzos por resolver diferentes demandas. Su búsqueda de una definición del arte satisfactoria halló motivación en un problemático y particular esencialismo. Sin embargo, el planteo general de su programa defiende al mismo tiempo un modelo estructural de características contextuales cifrado en el concepto de *artworld*. El objetivo de este trabajo es recuperar el contexto teórico que ronda a este concepto a fin de devolverle visibilidad y primacía explicativa en su caracterización del fenómeno artístico por sobre el esencialismo.

Palabras clave

Filosofía analítica del arte – definición del arte – mundo del arte – ontología de las obras de arte –cognitivismo

Contextualism or essentialism? A dilemma around Arthur C. Danto's philosophy of art

Abstract

Arthur C. Danto's philosophy of art offers a unity full of hues that reflect his own efforts in order to solve many different demands. His quest for a successful definition of art found motivation in a problematic and particular kind of essentialism. However, the general proposition of his program defends, simultaneously, a structural model of contextual features encrypted on the concept of *artworld*. The aim of this paper is to recover the theoretical context around this concept in order to restore visibility and explanatory primacy in its characterization of the artistic phenomenon over the alleged essentialism.

Keywords

Analytic philosophy of art – definition of art – artworld – ontology of artworks – cognitivism

Recibido: 01/05/2015. Aprobado: 24/07/2015.

El programa filosófico de Danto en materia de arte buscó, entre otras cosas, ofrecer una respuesta satisfactoria al cuestionamiento histórico por su naturaleza. Al hacerlo, la configuración estructural de su planteo asumió la forma de una articulación de instancias conceptuales en lo que se conoce como su *historicismo, esencialismo y pluralismo*; donde cada una de ellas permite, a la vez que fuerza, el vínculo con las restantes y supone tanto su causación como su consecuencia. Pese a tal convergencia, el análisis crítico que aquí se prevé hará foco en las dos primeras instancias de su programa –*historicismo y esencialismo*–; o mejor, en algunas consecuencias que se siguen de ambos momentos. En especial, en el armado explicativo de aquello que caracteriza y ronda al concepto de *artworld* y el núcleo definicional de su planteo en torno a sus candidatos a esencia: *aboutness* y *embodiment*. La trama que liga ambos momentos de su planteo, y que asume el predominio del segundo por sobre el primero es lo que será puesto en cuestión a fin de restituir visibilidad al *artworld*, entendido aquí como *contextualismo*. La defensa, pues, tendrá que ver con asumir una crítica al esencialismo dantiano tomando en consideración elementos propios de su explicación y es, por ello, orgánica e interna a su planteo y desarrollo.

En un primer momento me detendré en la configuración de este segmento *contextualista*. La tarea, aquí, será la de desmontar el entramado estructural que ronda el concepto de *artworld* en los tempranos escritos de Danto. Una segunda instancia hará lugar a la con-

figuración y análisis de la posición esencialista propiamente dicha tal como ha sido expuesta por el propio autor. Por último, el tramo final de esta presentación se ocupará de analizar críticamente el sostenimiento de ambos enfoques, sus consecuencias y sus posibles derivaciones.

CONTEXTUALISMO

El *contextualismo*, según la lectura que aquí se desarrolla, representaría el segmento teórico que mayor tensión supone respecto del esencialismo dantiano. De este modo, señalaría al concepto de *art-world* y la extensión de la que el mismo es abarque. Vale decir, la serie de elementos estructurales que forman parte de su configuración. En este sentido, son elementos configuradores del *artworld* la “matriz de estilos” y los “predicados del arte” que interactúan siempre sobre un trasfondo de conocimiento o manejo histórico (algún grado de conocimiento de la historia del arte) y el desarrollo de una atmósfera teórica afín (teoría artística desarrollada) en la que participan la *crítica* y la *filosofía del arte* como instancias de identificación y dación de sentido. Estos serían los elementos que, sumados a los candidatos a esencia, favorecen la correspondiente identificación e interpretación de toda obra de arte por parte de alguien.

Según se indicó, la intención principal de este escrito es la de mostrar cierta tensión existente entre los núcleos teóricos propios del *art-world* y aquellos conducentes a argumentar en favor del esencialismo al interior del programa dantiano. Lo que se pretende poner en evidencia es cierta conveniencia explicativa del *artworld* por sobre el pretendido esencialismo. Es decir, mostrar cómo la aparente superación o solución que debía introducir la captura de la esencia del arte (en caso de ser correcta) no hace sino iluminar enfáticamente el trasfondo contextual del *artworld*.

1. Identificación, atmósfera teórica y conocimiento histórico

La primera nota de interés en el enfoque dantiano recupera la irreductible unidad que comporta toda producción artística a instancias de su identificación y reconocimiento. El ejemplo en el que piensa el autor es la conocida *cama* de Robert Rauschenberg. La obra se presenta como una “cama” consistente, precisamente, en el tipo de mueble utilizado para descansar sólo que manchado de pintura, pendiendo de una pared. *Bed* (1955), la obra, sorprende por el parecido extremo con una cama habitual. Si se la tomase como el artefacto de fabricación comercial que en cierto sentido es cualquiera podría asumir que sus manchas corresponden a descuidos o a determinados defectos de fabricación. No obstante, cualquiera de estas lecturas sería errónea. La obra de arte que encarna “*Bed*” no debe considerarse desde algunas de sus notas más relevantes, sino en su totalidad:

[...] no toda parte de una obra de arte *A* es parte de un objeto real *R* cuando *R* es parte de *A* y puede, además, ser separada de *A* y vista meramente como *R*. El error hasta el momento ha sido confundir *A* por una parte de sí misma, llamada *R*, aún cuando no sería incorrecto afirmar que *A* es *R*, que la obra de arte es una cama. Es el “es” lo que requiere ser explicado aquí. (Danto [1964], en Lamarque & Olsen 2004: 30)

Así, lo que interesa a Danto es un particular uso del *es* propio de la identificación en arte. Tal uso del verbo en su función dadora de sentido supone el establecimiento de relaciones de identidad entre elementos disimiles. Por ejemplo, cuando al interior de una muestra de arte alguien señala una mancha alargada sobre el lienzo de una pintura y exclama: “...éste de aquí es *Don Quijote*”. Distintas identificaciones de una misma obra se excluyen, ‘dan lugar a’ y fuerzan nuevos reconocimientos. En tal caso, dos obras en apariencia iguales pueden

dar lugar a identificaciones diferentes y determinar así cuál de sus partes pertenece o se excluye de su configuración.

El planteo sostiene la compatibilidad existente entre dos tipos de oraciones de identidad: “Esta *a* es *b*” y “Esta *a* no es *b*”. Dicha compatibilidad parece descansar en los usos distintos del “*es*” de identificación en cada contexto oracional. En la primera de las oraciones anteriores el *es* se encuentra utilizado en el sentido de la identificación artística; donde se asigna a determinado componente físico, un particular referente asociativo. Si, nuevamente, se señala la mancha sobre el lienzo y se afirma: “...éste de aquí es *Don Quijote*”, no se estará queriendo decir que la misma “está por (en lugar de)” o “representa a” Don Quijote; dado que bajo otro uso del *es* –ahora en un contexto oracional distinto– tal expresión inhabilita la identificación bajo la cláusula “Esta *a* no es *Don Quijote*”.

Este tipo de “ambigüedad contextual” sobre el que parece descansar la identificación en cada caso pone al descubierto la capacidad de recortar, excluir, integrar y demás operaciones ligadas a la identificación que ronda cada ejemplo en arte. Así, tomar las ralladuras y las manchas de pintura que se encuentran en la obra *Bed* por meros descuidos o negligencias del propietario es equivocar la identificación por un uso inadecuado del *es* pertinente. Ya se trate de una parte o de la totalidad de una obra dada, la identificación de sí debe descansar en la asignación del *es* propio de la identificación artística. Dicho de otro modo, toda obra requiere un uso del *es* que atiende a este tipo de relaciones parte/todo, propiedades físicas/identificaciones artísticas. En palabras de Danto:

A falta de una palabra, designaré a éste el *es* de la *identificación artística*; en cada caso en que sea usado –dada una interpretación cualquiera del tipo “este *a* es *b*”– la *a* será correlativa

con alguna propiedad física de, o una parte física de un objeto; así, finalmente, resulta una condición necesaria para que algo sea una obra de arte el que alguna parte o propiedad de sí sea designada por el sujeto de una oración que emplee este *es* especial. (Danto [1964] en Lamarque & Olsen 2004: 30)

Ahora bien, no toda identificación de una obra de arte es correcta según Danto. Existen identificaciones “sin sentido” que escapan a toda asignación aceptable. Al parecer, tales identificaciones tendrían que ver con reconocimientos llevados a cabo sobre la base de todo un conjunto de elementos (mundo) en cuestión. Optar por una identificación sobre las restantes es optar por un mundo sobre otros; incluso cuando el mundo en cuestión refiere al del arte en oposición al “mundo real” o extra-artístico.

Lo que interesa a Danto es destacar la posesión o la carencia de cierto tipo de “entrenamiento” en el reconocimiento de algo en tanto arte. Por ello llama la atención sobre aquellos ejemplos paradigmáticos que habitan vertiginosamente el mundo del arte al tratarse de objetos o cosas indiscernibles de sus pares extra-artísticos. Es desde tal habitualidad en el trato y reconocimiento de las obras de arte que cobra relevancia el “*es*” de la identificación en cuestión. Cuando el discurso común no basta para explicar la diferencia entre ambos objetos idénticos, aunque distintos, hace falta la teoría específica. A este tipo de especificidad alude el concepto de *identificación artística*. Aquél que disponga de tal capacidad de identificación será alguien “entrenado” en cierto tipo de práctica, con conocimiento de la historia del arte –al menos, la más próxima–, habituado a determinada terminología discursiva propia del campo y consciente de la diferencia que supone trazar identificaciones artísticas frente a la evidencia indubitable de la materialidad de las obras. Así, alguien puede ver sobre el lienzo, al mismo tiempo, *Don Quijote* o una mancha. Es ésta una diferencia

teórica que se apoya en la posibilidad de habitar distintos mundos: “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede ver –una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte–: un mundo del arte.” (Danto [1964] en Lamarque & Olsen 2004: 32)

Con esto Danto introduce las dos condiciones de aparente necesidad para el reconocimiento de algo en tanto arte: a) una *atmósfera de teoría artística* y b) cierto *conocimiento de la historia del arte*. Ambas consolidan la noción de *artworld* como encuadre al interior del cual es posible establecer identificaciones, reconocer cosas como “obras de arte” y sostener todo tipo de relaciones y funciones propias de lo artístico. a) y b) suponen, así, el requerimiento mínimo frente a casos de aparente indiscernibilidad como los que pueblan la escena del arte desde el siglo XX.

2. Indiscernibilidad de distintos

En el ejemplo predilecto de Danto –la semejanza sostenida entre la Caja Brillo (James Harvey¹) y *Brillo Box* (Andy Warhol)– las diferencias existentes a nivel material (cartón para los productos comerciales y enchapado para las *Brillo Box*), no resultan relevantes para el análisis filosófico. Tampoco lo es el hecho de que los empaques comerciales hayan sido producidos bajo el procedimiento fabril de elaboración seriada y las *Brillo Box* sean el resultado de una producción artesanal. Tales diferencias no hablan aún de razones por las cuales un tipo de objeto es una obra de arte y el otro (indiscernible de aquél) no. Warhol construyó su obra tomando como modelo las cajas de cartón del supermercado. Sin embargo, podría haber utilizado directamente

dichas cajas y ofrecerlas al público de Manhattan. La diferencia, no obstante, seguiría siendo categorial. Por lo tanto, sea lo que sea aquello que las distingue no puede tratarse de ninguna propiedad física de los objetos en cuestión.

El caso tiene que ver con apartar la mirada del objeto y dirigirla a ciertos elementos del entorno. Una vez hecho esto, es posible distinguir ciertas notas no manifiestas con anterioridad por hallarse todas las miradas depositadas sobre el objeto físico, soporte de la obra. Así, frente a casos de indiscernibilidad entre dos objetos –uno obra de arte, el otro “mera cosa” –, lo que otorga a uno estatuto de obra de arte no pertenece al ámbito de lo físico, no es algo que “pueda verse”. Por ello, la fábrica encargada de producir y empacar los productos comerciales Brillo no crea obras de arte por mucho empeño que deposite en su elaboración; mientras que Warhol no deja de hacer obras de arte por poco que se esfuerce en la elección de sus modelos, en la manufactura de los mismos o en la originalidad de sus temas. Todo esto apunta a la existencia de diferencias, no evidentes a primera vista, pero fuertes.

Un análisis algo más detenido permite distinguir al menos dos elementos que llaman la atención sobre el contexto: por un lado, la celebridad que ronda la persona del Sr. Andy Warhol; por el otro, el espacio físico en donde sus “cajas” son exhibidas. Al momento de presentación de las *Brillo Box* Warhol ya era un reconocido artista *pop* de la escena estadounidense. Por su parte, la muestra se llevó a cabo en una afamada galería de arte de Manhattan (*Stable Gallery*), a diferencia de sus pares que por entonces podían verse apilados en las filas de los supermercados y tiendas comerciales. Ambas diferencias suponen y se asientan en elementos de índole institucional que Danto halla cifrados en a) y b). Cómo Warhol llega a obtener el reconocimiento y la relevancia como *artista* que obtuvo, tiene mucho que ver

¹ James Harvey (1929-1965) fue un reconocido artista americano ligado al expresionismo abstracto y el diseño comercial. Creó, entre otras cosas, la famosa “caja Brillo” para jabones que inmortalizara Warhol en 1964.

con el modo en que un sitio específico se vuelve legitimador y dador de sentido a cuantos objetos lo transitan. Ambos mecanismos de legitimación destacan la relevancia del entorno en el que funcionan y son posibles: *el artworld*. Danto mismo lo sabe y por ello señala:

Lo que al final marca la diferencia entre una caja Brillo y una obra de arte consistente en una caja Brillo es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la incorpora al mundo del arte y la previene del colapso contra el objeto real que es (en un sentido del *es* distinto del de la identificación artística). (Danto [1964] en Lamarque & Olsen 2004: 32-33)

La serie de prácticas lingüísticas y extralingüísticas que dan forma al *artworld* hallan fuertes restricciones históricas para la realización de determinados eventos. No todo es posible siempre en su interior. A menudo hace falta que determinadas categorías teóricas emerjan para establecer las correspondientes vinculaciones o legitimaciones hacia eventos de la práctica. Tal es el *historicismo* inherente al programa dantiano. Una vez acaecido, el resultado consolida un marco teórico (atmósfera teórica) común sobre el que determinadas acciones, producciones, discursos y demás estrategias de creación artística encuentran especificidad. Éste ilumina las distintas prácticas y desarrollos otorgando sentido a cada acontecer. Fuera de él, las acciones permanecen “meras acciones” y las cosas “meras cosas”.

3. La matriz de estilos y los predicados del arte

Dadas dos obras pertenecientes a contextos históricos distintos las mismas pueden verse catalogadas como formando parte de un mismo estilo. La relevancia que sostiene el advenimiento y consolidación de un estilo particular se halla inscrita en lo que Danto denomina “*matriz de estilo*”. Así, toda obra del tipo y tiempo que sea –en virtud

del desarrollo teórico del arte– es potencialmente vinculable con determinado estilo artístico. A su vez, todo estilo posibilita la asignación de una serie de predicados de identidad para cualquier obra candidata a integrarlo. Tales predicados se reconocen como “*predicados artísticos*”. La identificación de toda obra con el correspondiente estilo de pertenencia supone, así, la aplicación de los predicados artísticos pertinentes. Dado el surgimiento de determinadas predicaciones nuevos estilos se forman a la vez que aumentan considerablemente las posibilidades de asignación de sentido a los elementos que componen el *artworld*. Por lo tanto, el surgimiento de estos nuevos predicados se asume como ganancia en el desarrollo teórico que lo sostiene; del mismo modo en que la conformación de un estilo en la historia del arte enriquece sustancialmente a la misma. La potencialidad latente en la formulación de nuevos y viejos predicados, ligados a determinada estructura categorial, es lo que Danto identifica como *matriz de estilo*. El *artworld* se halla entretejido y atravesado por esta matriz que, junto a los tradicionales roles de *artista*, *obra* y *espectador* sumados a la *teoría* del arte y su *historia*, configuran el dominio de su extensión.

La relevancia que adquiere esta *matriz* reside en la posibilidad de asignar a cada obra un lugar más o menos específico en la trama histórica del arte. Es decir, legitimarla con arreglo a un canon establecido. Cada obra adquiere potencialmente, y de acuerdo a dicho canon, un matiz distinto del que originariamente poseía. De este modo, despliega lo que se hallaba latente en su naturaleza de obra aún sin haber sido advertido por sus contemporáneos. Incluso el propio autor de la misma puede desconocer buena parte de sus propiedades latentes, sólo puestas de relieve con posterioridad en el desarrollo del arte (véase Danto [1997] 2006: 186). Tales propiedades latentes de las obras ponen en relación sentidos y designaciones entre sí y entre otras obras, haciendo del *artworld* un contexto en permanente modi-

ficación. Así, una obra nueva puede dar lugar a un tipo de predicado artísticamente novedoso y de este modo pasar a configurar un nuevo bloque de sentido o conjunto de pertenencia (estilo) para sí y para muchas otras obras anteriores o por venir que serán identificadas con tal referente.

Lo decisivo, bajo la óptica de la *matriz de estilo* y la renovación constante de los *predicados artísticos*, es cierta vinculación entre las obras en términos de lo que podría denominarse un “diálogo” entre sí. Cada obra pone en relación un conjunto de predicados que la vinculan de manera directa con otras, aún pertenecientes a épocas y contextos diferentes. De este modo, entender una obra, poder “leerla” correctamente, supone ubicarla interpretativamente bajo el encuadre de sentido que la liga a determinado estilo y le asigna ciertos predicados más o menos vinculantes. Tal disposición es posible siempre que el agente encargado de llevar a cabo dicha interpretación disponga del conocimiento teórico suficiente y se encuentre al tanto de (al menos) los últimos desarrollos en la historia del arte: *a)* y *b)*.

El *artworld*, entonces, representaría el marco más general que involucra no sólo los roles tradicionalmente asignados de *artista-obra-espectador* sino también la *matriz de estilo* y los *predicados artísticos* que se incluyen en *a)* y *b)*. Puesto que la interpretación de toda obra acaba constituyéndola, su identificación como tal exige el posicionamiento de sí al interior de determinado estilo, su vinculación con otras obras pertenecientes al mismo marco o contexto, y la posibilidad de asignación de ciertos predicados artísticamente relevantes. Por ello, el ser de toda obra parece descansar en el hecho de pertenecer al *artworld* como miembro de lo que el propio Danto denomina una suerte de “comunidad *orgánica e ideal*” (véase Danto [1997] 2006: 188). La idea detrás del concepto supone la permanente interrelación entre obras como lazo que permite su identificación, valora-

ción, y examen. Ambos elementos completan, de algún modo, y re-significan la noción de *artworld* entendido como “un conocimiento de la teoría e historia del arte”: “Ahora pienso que lo que quería expresar era esto: un conocimiento de las obras junto a las que se vincula una obra dada, un conocimiento de cómo otras obras hacen posible una obra determinada.” (Danto [1997] 2006: 188-189)

4. El contextualismo dantiano

El andamiaje conceptual que acompaña la caracterización del *artworld* especifica un marco sólido desde donde pensar el arte. En su intento por caracterizar el fenómeno apartándose del sustrato objetivo de las obras –y que culminará con la formulación de lo que se conoce como su núcleo esencialista– la propuesta dantiana abriga lo que algunos denominan una definición de tipo *externalista*. Es decir, una propuesta cuya dimensión explicativa es alcanzada por fuera de los objetos/cosas vehículos de toda obra de arte. Esta posición *externalista* o maniobra de alejamiento respecto de la cosa supone, entonces, la captura de las notas propias del contexto en cuestión (*artworld*). Tal es lo que denomino su *contextualismo*. Esto es, el modo en que su planteo teórico halla contenido explicativo para el fenómeno del arte en el trasfondo que excede la particularidad de cada obra, legitimándola; cuando dicho trasfondo se halla inscripto en la estructura del *artworld*.

La conformación de un bloque explicativo como este hace posible un primer esbozo teórico de valor filosófico. El abrigo de una concepción tal, desafectado aún de esencias definicionales, es estimado aquí positivamente en tanto recurso argumental capaz de sortear gran cantidad de contraejemplos que complican a las anteriores definiciones históricas de cuño esencialista. De este modo, si aún puede verse en torno al contexto general que supone el *artworld* dantiano la es-

estructura en cuyo seno interactúan la *matriz de estilo*, los *predicados del arte*, la *atmósfera teórica* y la particular *identificación* de algo como producto del arte, entonces se hará evidente su sesgo “contextual”. Desde ella, algo es arte por referencia a un contexto de especificidad. En otras palabras, el arte es el contexto del arte.

ESENCIALISMO

La confluencia sobre la que se asienta el programa filosófico de Danto –*historicismo, esencialismo y pluralismo*– en torno al arte tiene lugar precisamente con el arribo de éste a un supuesto final en su progreso evolutivo cifrado en la sentencia sobre el “*fin del arte*”. De acuerdo a ésta, el ejercicio artístico que consagrara su evolución a la conquista de un saber de sí (*autoconciencia*) cada vez más ajustado –de cuyo desenlace se obtendría su definición–, no logra tal cometido. En su afán por comprenderse a sí mismo el arte únicamente habría arrojado la forma correcta del preguntar acerca de sí, mediante la indiscernibilidad de sus objetos (obras de arte): *¿qué diferencia a una obra de arte de algo que, aunque indiscernible de ésta, no participa de tal status categorial?* (véase Danto 1986: cap. V y [1997] 2006). Incapaz de responder dicho interrogante, cede la tarea a la filosofía. Es ésta, ahora, la que bajo la captura de las propiedades o requisitos necesarios y suficientes para que algo sea una obra de arte brindará la respuesta y con ella la definición de sí.

Con esto su *historicismo* encuentra salida en un *esencialismo* de notas particulares. Una vez alcanzada la definición, el flujo de producción de obra artística se halla abierto a un potencial infinitamente extenso de combinaciones instanciando el famoso *dictum* dantiano de que “todo es posible” en arte –*anything goes*–, y de que cualquier cosa puede devenir obra de arte. Dicho de otro modo, y si la definición es correcta, la misma se encuentra inmunizada contra posibles contra-

ejemplos históricos: independientemente de las formas asumidas por las obras de arte en cualquier momento histórico las mismas serán tales por participar de la definición en cuestión. La habilitación que se desprende de tal apertura no supone otra cosa que el *pluralismo* propio en que se encuentra el arte hoy. Así, cuando su impulso progresista por lograr un conocimiento acabado de sí llega a su fin (*historicismo*), la filosofía arroja su definición bajo condiciones de necesidad y suficiencia (*esencialismo*), habilitando un campo potencialmente infinito de ejecuciones prácticas (*pluralismo*).

En lo que sigue recuperaré el trazado argumental que motivó el núcleo esencialista de la propuesta dantiana. La constatación del rol participativo de sus candidatos a esencia permitirá, luego, alumbrar ciertas tensiones evidentes en contraste con la instancia argumentativa que ronda su *contextualismo* tal como ha sido caracterizado aquí.

1. *Aboutness* (contenido)

Según Danto, la diferencia entre dos homólogos indiscernibles, cuando uno de ellos es una obra de arte y el otro no, parece residir en la posesión por parte del primero de una propiedad representativa –de la que aparentemente el segundo carece–. Es decir, el candidato a obra de arte posee un *contenido* (tema o significado); resultando esto una primera diferencia respecto de su homólogo: “Mi especulación se basa en que el fenómeno de los homólogos indiscernibles que pertenecen a distintos órdenes ontológicos tan sólo surge cuando por lo menos uno de los elementos a confundir tiene una propiedad representativa, en que al menos uno de los homólogos remite a algo, o tiene un contenido, un tema o un significado.” (Danto [1981] 2004: 202-203). La posesión, para toda obra de arte, de un *contenido* es lo que el autor llama su “ser acerca de” (*aboutness*). Así, dados dos indiscernibles, la pregunta acerca de qué vuelve a uno de ellos la obra

de arte que es apunta hacia una diferencia en el contenido específico que ambos vehiculizan. El ejemplo dado por Danto, en este caso, alude a cierta controversia en torno a la supuesta copia de un diagrama de Erle Loran perteneciente a su libro *Cézanne's Composition* por parte de Roy Lichtenstein en su obra titulada *Portrait of Madame Cézanne* de 1963 (Danto [1981] 2004: 207-210).

El diagrama de Loran, compuesto por flechas, líneas de puntos y zonas etiquetadas (típico de cualquier diagrama), apuntaba a resolver algunas cuestiones en torno a las estructuras formales profundas de la obra de Cézanne. En ningún sentido sería éste una obra de arte. Lichtenstein, por su parte, había producido una obra de arte consistente en lo que parecía ser un diagrama. Tomando como modelo el diagrama de Loran, había promovido una obra de arte por derecho propio, indiscernible de aquél. Ocurrencias de lado, sorprende reconocer que el diagrama hecho por Loran sea acerca de un cuadro (obra de arte) concreto y remita a las posibles variaciones de proporción, volúmenes y vectores que éste quería explicitar; mientras que la obra de Lichtenstein remite al modo en que Cézanne pintara a su mujer. Esto es, remite a la esposa vista por Cézanne. La discrepancia en cuanto a los contenidos de cada uno de los elementos del par parece clara. El de Loran es el diagrama de un cuadro. La de Lichtenstein, una obra que muestra el modo en que cierto pintor percibía el mundo (véase Danto [1981] 2004: 209).

La diferencia entre casos tales parecería deberse a lo que Danto denomina *historias diferenciadas*. Esto es, la disposición a atribuirle a uno de los casos en cuestión, determinados predicados estilísticos (*artísticos*) por conocimiento previo del modo en que llegó a ser lo que es (su historia). De esta manera, el nexos que articula determinado objeto con su contexto histórico ayudaría a establecer la presunta diferencia entre contenidos. Sin embargo, una vez más, esto no parece tratarse del tipo de cosas relacionadas con esencias. Es decir, se acerca

más al planteo dantiano del ajuste respecto de un contexto históricamente determinado como es el del *artworld*, que a la sujeción de propiedades necesarias y suficientes².

2. *Embodiment* (sentido encarnado)

Dejando en suspenso –por ahora– este cuestionamiento, admítase el progreso en el planteo de Danto según el cual toda obra de arte posee un *contenido* al cual refiere representacionalmente, del que su aparente homólogo se encuentra desafectado. Ahora bien, esto mismo es posible dada una supuesta diferencia en la utilización que en ambos casos se hace del *medio* –modo de presentación–, según la cual éste deviene la forma en la que se transmite un determinado mensaje y no el mensaje mismo. Si Danto no equivoca, ésta parecería ser una segunda diferencia entre toda obra de arte y cualquier otra cosa. Tal supone ser una diferencia que se encuentra “más allá de toda conformidad visual e identificación de contenido”, dando lugar a la presunción dantiana de que toda obra “encarna su sentido” al utilizar el modo de presentación de algo (medio), planteando cómo lo hace: “Cualquier representación que no sea una obra de arte puede corresponderse con alguna que lo sea, residiendo la diferencia en el hecho de que la obra de arte utiliza el modo de presentación del contenido del objeto no artístico para plantear cómo se presenta el mismo” (Danto [1981] 2004: 213).

De acuerdo con esto, el segundo candidato a esencia propuesto por Danto es el *sentido encarnado* (*embodiment*) que configura toda obra.

² Una interesante alternativa de análisis en torno a las diferencias entre *diagramas* y *obras de arte* (pinturas) se sigue del planteo goodmaniano sobre los *síntomas de lo estético*. En particular, aquél que se identifica bajo la denominación de *plenitud relativa* y que atañe a cierto comportamiento simbólico instanciado por ambos. Véase Goodman [1968] 1976: 232-33; [1978] 1990, cap. 4 y [1984] 1995: 207-211).

Tal característica supone la utilización de un medio que tradicionalmente no es considerado como artístico pero cuya apropiación por parte del artista da lugar a la configuración de una obra de arte y no al tipo de cosas al que suele dar lugar dicho medio, encarnando su significado –el cual, a su vez, por tales motivos será distinto de cualquier otra cosa–. En el ejemplo dantiano, Truman Capote hace uso de un medio, utilizado en lo que se conoce como *periodismo de investigación*, para configurar su conocida obra *In Cold Blood*. Allí, a partir de una extensa recopilación de datos forenses, periodísticos y policiales, Capote desarrolla la primera novela no ficticia escrita, sin embargo, de un modo para nada diferente al de una crónica policial o un informe periodístico.

La cuestión radica en el hecho de que toda obra de arte expresa algo sobre su contenido al hacer uso de un medio originariamente no artístico como vehículo de tal expresión. Esto sería lo que (ahora) constituye para Danto la diferencia respecto de las “meras representaciones”. Las obras de arte, además de referirse al contenido al que de hecho refieren, estarían refiriendo a su vez al modo en que lo hacen. Es decir, lo que harían es tematizar el modo en que encarnan un contenido dado:

Supongo que además de referirse a lo suyo, remiten a la forma en que se refieren a eso mismo (...) Son complejas, semánticamente hablando, al incorporar en sí mismas un sutil elemento autorreferencial. Por lo tanto, no sería accidental que las obras de arte fueran tales en virtud del hecho de que tratan sobre el arte y, por lo tanto, sobre sí mismas (pues requieren para su existencia, como he argumentado, el concepto del arte). (Danto [1981] 2004: 216)

De esta manera, la expresión se halla ligada al modo de dar a conocer algo “encarnando su sentido”; esto es, haciendo uso del modo de pre-

sentación de forma tal de promover o expresar algo a partir de dicho uso. Consecuentemente, al utilizar el medio en tanto recurso estilístico la obra de arte espeja, de algún modo, ciertas características circundantes de su entorno más inmediato. Esto es lo que quiere decir Danto al sostener que toda obra de arte “expresa la época”. Es decir, que el conjunto de actitudes, creencias y valores compartidos por aquellos que habitan un mismo contexto histórico y social se halla presupuesto, de alguna manera, en el modo de presentación de toda obra de arte (Danto [1981] 2004: 234-237).

La definición esencialista involucra, pues: *i)* un *contenido* y *ii)* un *sentido encarnado*. Toda obra de arte es, en la terminología dantiana, “contenido encarnado” [*embodied meaning*]. Tal núcleo esencial permite que dichos elementos se vean representados por distintas cosas, en distintos momentos. Sin embargo, el sustrato común subyacente a cada obra de arte supondrá siempre la presencia de *i)* y *ii)* como fundamento de su artisticidad. La propuesta tiende a sostener, de tal modo, una definición de lo artístico que puede aplicarse sin restricciones temporales o de lugar, asumiendo un compromiso tanto con la extensión como con la intensión de sí.

Si a lo anterior se suma el componente participativo que supone la interpretación en torno a una obra en tanto constitutiva de la misma, parecería cerrarse el círculo abierto sobre la configuración general del *artworld* como geografía de las artes: “Ser arte es estar internamente conectado con una interpretación, la cual supone identificar un contenido y un modo de presentación.” (Danto 2001: 9). Por lo tanto, toda obra se halla envuelta en la necesidad de contar con un entorno de teoría artística históricamente contextualizado (*artworld*) y, a su vez, ser interpretada bajo una acción que ella misma supone estar históricamente constreñida. Y sin embargo, esto parece nuevamente estar justificando el *artworld* mismo y no ya *i)* y *ii)*; o al menos parece

seguir llamando la atención acerca de la relevancia de aquél sobre estos.

CRÍTICA DEL ESENCIALISMO

Recuperando el ejemplo entre los homólogos “caja Brillo” y *Brillo Box*, sorprende que la diferencia en cuestión venga dada por las nociones de *contenido* y *sentido encarnado*. Esto es, llama la atención que tales puedan ser los candidatos a esencia. La sorpresa, aquí, es resultado de una lectura de sentido común según la cual dichos candidatos, lejos de corresponder privativamente al ámbito de lo artístico, parecen asimismo encontrarse en otros dominios. Es decir, no sólo una obra de arte poseería un *contenido* y estaría *encarnando su sentido*, sino que, del mismo modo, un objeto común a menudo cumple con la participación de ambos requisitos. De este modo, si el parámetro o criterio que traza las diferencias en el reconocimiento es lo suficientemente amplio como para incluir tanto obras de arte como no-obras-de-arte, entonces sencillamente no sirve a los pretendidos efectos.

El objetivo de este segmento se compromete con el análisis crítico de los candidatos dantianos. El mismo, así como el tratamiento dado por Danto frente a posibles señalamientos y objeciones, ayudará a evaluar el grado de acierto y la efectiva correspondencia de tales candidaturas. Sobre el tramo final del apartado se apuntarán una serie de consecuencias derivables respecto del programa *contextualista* según ha sido caracterizado anteriormente.

1. La candidatura cuestionada

Brillo Box (Warhol) desafía los límites del parecido. La “caja Brillo” (Harvey) asume, por su parte, la presentación comercial de un pro-

ducto de consumo. En tanto obra de arte, *Brillo Box* tiene propiedades de las que carece su homólogo comercial. De esta manera Warhol irrumpe al interior del espacio artístico con la presentación transfigurada de un objeto cotidiano. El empaque comercial, originariamente pensado para promover el consumo sobre el producto en cuestión (pastillas de jabón), no supone desafío alguno al entendimiento ordinario acerca de la publicidad y sus objetos. La búsqueda por captar la diferencia entre ambos llevó a Danto a suponer que aquello que en última instancia distingue una obra de arte de un mero objeto es la posesión, por parte de la primera, de un contenido (o significado) – *aboutness*– y un modo particular de encarnar su sentido – *embodiment*.

Ahora bien, no resulta del todo claro que la “caja Brillo” carezca de contenido a la vez que lo desencarne. De hecho, parecería que tal producto –ideado para satisfacer algunos requisitos de la propaganda y el mercado–, también asume la propiedad de encarnar su significado. De este modo, su “ser acerca de” se hallaría representado por la función que desempeña en tanto indicación o llamado al consumo del producto comercial *Brillo*; mientras que el medio de representación material que asume para llevar a cabo tal objetivo determina la encarnación de su sentido. Vale decir, Harvey podría haber escogido otra tipografía para la serie de inscripciones del paquete comercial, otra combinación de colores, etc. Sin embargo, pergeñó hacerlo del modo en que lo hizo, apelando a una retórica visual manifiesta en la tematización de los materiales y con especial cuidado y detenimiento en su apariencia estética. Esto debería poner en cuestión la supuesta exclusividad artística de los candidatos dantianos. Si algo como la “caja Brillo” posee asimismo contenido encarnado (*embodied meaning*), entonces dicho parámetro no es suficiente para contar en tanto diferencia exclusiva del arte. Su esencia, si la tiene, no responde a las dos condiciones ofrecidas por Danto.

Una crítica similar asume la denuncia de razonamiento falaz respecto del esencialismo en cuestión por parte de Vilar (Vilar 2005: 132-141). Éste parece cuestionar la pretensión dantiana de ser al mismo tiempo *esencialista e historicista* respecto del arte. Por un lado, destaca, existirían objetos susceptibles de ser vistos y apreciados tal y como son en realidad, y por el otro, objetos que atravesados por una teoría particular pueden ser vistos (tenidos) como obras de arte. A este respecto, Danto parece continuar debatiéndose en los términos propios de una teoría clásica del conocimiento:

Lo que en cierto modo sabemos desde Kant y fundamentalmente el giro lingüístico ha puesto de relieve es que estamos ya siempre en un mundo simbólicamente estructurado de antemano, un mundo interpretado a través de nuestros esquemas conceptuales –que para Kant era nuestra «razón pura» y para nosotros son las categorías y estructuras de nuestros lenguajes históricos y contingentes. Que distinguir una pastilla de jabón *Brillo* “real” no es menos un acto teórico que ver e interpretar la obra de arte de Andy Warhol *Brillo Box*. (Vilar 2005: 85)

Consecuentemente, Vilar descree del poder explicativo ostentado por el esencialismo dantiano. Para él la cuestión se debate entre el modo particular de configurarse el mundo del arte y el acto cognoscitivo a partir del cual algo se conoce. Lo que cambia frente al ejemplo de *Brillo Box* es precisamente el modo en que nuestro particular “juego de lenguaje” en torno al arte se ve sacudido por la introducción de algo que habitualmente no es considerado como arte en dicho entorno lingüístico. Lo que Danto no estaría viendo con claridad es el carácter previo de toda comprensión frente al conocimiento: “Ello le lleva a negar la evidencia, a saber, que podemos contemplar y comprender hasta cierto punto una obra de arte nueva sin tener ni la “teoría” correcta o una buena teoría acerca del mismo ni la narración

histórica que nos una los bisontes de Altamira con las vacas laminadas de Damien Hirst.” (Vilar 2005: 88). Esto conecta su crítica acerca del significado con su denuncia en torno al pretendido esencialismo. La resolución vendrá dada, según Vilar, por la defensa del concepto de “mundo del arte” entendido como un *discurso de razones* dentro del cual la crítica adecuada del arte desarrolla un papel predominante y relevante en la construcción de toda comprensión. Frente a ello, la cuestión de la esencia carece de sentido o se encuentra mal planteada por el propio Danto.

La construcción de significado para toda obra de arte se sostiene, entonces, a partir de la articulación de los mundos *objetivo*, *subjetivo* y *social* sobre los que parece descansar. Así, su denuncia frente a los candidatos a esencia estaría señalando el carácter diverso que entraña toda comprensión³. El mundo *objetivo* supone la pertenencia de toda obra al conjunto de materialidades que la soporta y vehiculiza posibilitando su descripción y reconocimiento en tanto “cosa”. El *social*, por su parte, alude al trasfondo cultural que asigna determinado matiz a las cosas conforme éstas se sitúan en situaciones contextuales; y por último, el *subjetivo* estaría apuntando al sesgo individual y privado que asume el arte al interior del artista, sus intenciones y cada uno de los espectadores en tanto dadores de valoración y sentido. El contacto con una obra de arte tendría que ver, de esta manera, con la captación del modo en que estos mundos se vinculan.

³ Paralelamente, Vilar acusa a Danto de cometer una “falacia esencialista” al identificar la definición del arte con su esencia: “Danto no está pensando, evidentemente, en esencias neoplatónicas o en sustancias metafísicas. Está planteando que para poder hablar de arte tiene que haber una definición de la clase de cosas que designamos como tales con independencia de que sean contemporáneas, medievales o barrocas. Esto es, que el concepto de arte tiene no sólo una extensión sino también una intención. [...] Pero eso es identificar toda definición con una esencia. Si afirmo que catalán es todo aquél que vive y trabaja en Catalunya ¿he fijado con ello la *esencia* del ser catalán?” (Vilar 2005: 133).

Si esto es así, como parece razonable que sea, entonces la mejor explicación nuevamente indica que la respuesta a la pregunta por el ser del arte señala al *artworld* antes que al contenido encarnado como criterio explicativo; ya que toda construcción de significado parece reclamar el contexto que la articulación entre los mundos supone como fundamento. Y así como el significado de toda obra cambia conforme la articulación de sentido entre los mundos se modifica, así el *artworld* recupera tales alteraciones bajo un lineamiento histórico explicativo por apelación a una atmósfera común sin necesidad de esencias. Identificar como tal una obra de arte supone, pues, la captación del sentido que ella asume al interior de una trama cultural que responde tanto a elementos objetivos como subjetivos de significación. Frente a ello no parece necesario poseer la correcta definición acerca de qué cosa sea el arte, o la esencia del mismo; sólo hace falta estar entrenado en cierta tradición que tiene la práctica y el ejercicio del arte como sujeto de un devenir vasto y plural.

2. La obsesión por el parecido: tres cajas Brillo

El ataque a los candidatos dantianos a esencia del arte también ha sido expuesto por Noël Carroll (véase Carroll 1997). Según éste algo puede ser acerca de algo, encarnar su contenido y, sin embargo, no ser una obra de arte. El resultado de su crítica ha “dado en el blanco” al hacer reconsiderar a Danto su posición respecto a la diferencia específica en torno a las obras de arte:

Se ha apuntado, por ejemplo, que las cajas de Brillo corrientes en los estantes de los supermercados son acerca de algo – Brillo– y que encarnan sus significados mediante los diseños de sus superficies. Puesto que yo quería una definición que distinguiera obras de arte de cosas reales, cualquiera que fuera su aspecto, no puedo haber tenido éxito, ya que la definición que corresponde a la caja de Warhol también corresponde a

las cajas corrientes de las que la quería distinguir. (Danto, 2003a, p. 23)

Hasta aquí, la sospecha ingenua con la que comenzara este segmento resulta acertada. Los candidatos a esencia dantianos no son suficientes para establecer la diferencia anhelada. Danto, que parece conceder esto, establece no obstante otra distinción. Ahora lo que resulta inadecuado es el ejemplo en cuestión. La “caja Brillo” y *Brillo box* no son el tipo de ejemplo adecuado para dar cuenta de la “realidad” de uno contra la “artisticidad” del otro:

Pero desde entonces cada vez he visto más claro que las cajas de Brillo «reales» de hecho podían ser consideradas arte y que lo que las distinguía de las que Warhol fabricó era la diferencia entre las bellas artes y el arte comercial, por más cómico que le hubiera parecido a cualquiera, incluyéndome a mí mismo, pensar en las cajas de Warhol como creación de las bellas artes cuando se fabricaron y expusieron en 1964. (Danto [2000] 2003: 25)

Si las cajas Brillo son casos de un ejemplo insatisfactorio Danto aún debe encontrar la diferencia en cuestión, incluso frente a la acuciante duda respecto de la posibilidad de indexar los productos comerciales bajo la denominación de “arte comercial”⁴. El cuestionamiento aquí se supone acerca del segundo de los candidatos propuestos por Danto, es decir, el *embodiment* o “sentido encarnado”. La “caja Brillo” de Harvey no tuvo la intención de ser una obra de arte. Esto, no obstan-

⁴ La desconfianza acerca de la identificación de cualquier producto comercial con una obra de arte parece desprenderse lógicamente de cualquier consideración de sentido común. Nadie parecería inclinado a aceptar dicha identificación de manera implícita, precisamente porque los productos comerciales suelen ser justamente eso: productos comerciales ideados para el consumo, pero de ningún modo obras de arte.

te, no la invalidaría como tal. Sin embargo, al igual que *Brillo Box* de Warhol hace un uso estilístico de un medio no artístico –gráfica publicitaria, diseño gráfico, etc.– pero cuyo resultado, contrario a aquella, no deviene esta vez en obra de arte. La caja de Harvey es el envase comercial de un producto destinado al consumo. A esto podría objetársele que la definición de un producto comercial ya encierra el requisito del “diseño publicitario” en la configuración de sí. Pero, del mismo modo, podría afirmarse que *Brillo Box* también publicita sin ser ése su objetivo, ni entrar en su definición. Es decir, no por estar de algún modo “neutralizada” por los parámetros que suponen el marco contextual de museos y galerías, deja de publicitar lo mismo que cualquier empaque comercial del supermercado.

Más allá de esto, la salida de Danto consiste en ahondar aún más el sentido paradójico de sus ejemplos hasta proponer una tercera “caja Brillo” como paradigma de la diferencia. La cuestión ahora es dirimir entre aquello que diferencia la “caja Brillo” de Harvey, *Billo Box* de Warhol y “*Not Andy Warhol!*” (1991) de Mike Bildo, conocido artista apropiacionista de la década de los ochenta. La indiscernibilidad entre los ejemplos sigue siendo el parámetro a derribar. La diferencia, en última instancia según Danto, descansa en el ejercicio y necesidad de un tipo de crítica de arte diferente para cada uno de ellos. Así, la caja de Harvey no deja de ser lo que Danto toma por un ejemplo del “arte comercial”: “Las pastillas son GIGANTES. El producto es NUEVO. ABRILLANTA EL ALUMINIO RÁPIDAMENTE. El cartón transmite excitación, incluso éxtasis, y a su manera es una obra maestra de la retórica visual dirigida a mover las mentes hacia el acto de la compra y luego de la aplicación” (Danto [2000] 2003: 27). Su caja alude claramente al producto comercial de jabón Brillo.

Harvey, desde luego, no pensaba en el resultado de que su creación pudiese corresponder al arte culto en lugar de hacerlo al “arte comercial”, cosa que sí ocurre en el caso de *Brillo Box* de Warhol. Ésta, por

su parte, trata acerca de tal dominio del diseño. Warhol era un enamorado de las cosas y productos de la vida cotidiana (cultura de masas) y de alguna manera ese fue uno de los tantos homenajes celebratorios a su entorno y su época:

Warhol veía el mundo corriente como estéticamente bello y admiraba en gran medida cosas que Harvey y sus héroes habrían ignorado o condenado. Amaba las superficies de la vida cotidiana, lo nutrió y predecible de las mercancías enlatadas, la “poética de lo común y corriente”. (Danto [2000] 2003: 28)

Ambas cajas responden a distintas retóricas de fondo y, sobre todo, logran explicarse a partir de ejercicios críticos diferentes. Es decir, responden a diferentes tipos de crítica artística. Lo mismo sucede con la caja de Bildo. Ésta fue el resultado de una modificación estilística en el *artworld*, ya que asume un desarrollo novedoso por mucho que se le parezca a la *Brillo Box* –y, consecuentemente, a “caja Brillo”–. La caja de Bildo no podría haberse planteado siquiera en tanto obra de arte en los sesenta, ya que presupone el advenimiento del *apropiacionismo* en el arte –movimiento surgido alrededor de los años ochenta–. La caja de Bildo responde, entonces, al tipo de crítica asociada con la cuestión de dirimir qué obra está siendo apropiada, sus motivos y su resultado; cosa que no ocurre con las otras dos:

Ocurre que sus cajas se parecen tanto a las de Harvey como las de Warhol, pero son sobre Warhol y no sobre Harvey, son cajas sobre lo que Warhol hizo sin especial interés ulterior sobre por qué lo hizo. La crítica de arte apropiada a Bildo –pero no a Warhol– es la crítica de arte generada por el apropiacionismo, esto es, qué obras han sido objeto de una apropiación apropiada y por qué. (Danto [2000] 2003: 29)

Hasta aquí, la recurrencia dantiana en la proposición de una tercera

caja (Bildo) estaría enfatizando aquello ya evidente a través de los casos Harvey-Warhol. Esto es, que la diferencia entre las cajas descansa en la posesión de un contenido diferente para cada una de ellas; y que la posibilidad de captación de dicho contenido supone el desarrollo de la *matriz histórica de estilos* como parámetro que guía todo recorrido interpretativo. La caja de Bildo sólo pudo ser identificada como tal una vez que el nicho histórico correspondiente en la matriz se hubo configurado. Es decir, una vez que se consolidara el estilo artístico conocido como *apropiacionismo*. La apelación a la caja de Bildo otorgó a tales supuestos mayor relieve: ahora lo que diferencia a toda obra de arte es su *significado* y éste sólo es correctamente alcanzado a través del ejercicio de la crítica artística pertinente a cada caso.

El “todo es posible” (*anything goes*) de la era *posthistórica* en la que se encuentra el arte es tal siempre que exista para cada obra una crítica de arte que la ligue a determinado significado o contenido artístico específico.⁵ Ahora bien, esto es precisamente lo que Danto quería decir cuando sostuvo que el arte no es algo que el ojo pueda ver. Esto es, que la diferencia se encuentra dada por el significado al que la obra señala y descubrirlo es tarea de la crítica de arte, no del objeto en cuestión. No obstante, esto relaciona de modo particular la cuestión del *aboutness* de toda obra con lo anteriormente dicho acerca de la naturaleza de sus *historias diferenciadas*.

Si, finalmente, aquello que marca la diferencia entre homólogos –o entre cualquier cosa y una obra de arte– es su *significado* (contenido, *aboutness*), y para conocerlo es necesario el concurso de la información contextual que ligue su devenir histórico en tanto obra con el

⁵ En un artículo posterior Danto conecta estas ideas respecto de las diferencias entre las tres cajas con la cuestión del *estilo*. (véase Danto 2005b). En la introducción a su obra “*El Abuso de la Belleza*”, también hace mención a la *estética* de la “caja Brillo”. Véase: Danto, 2005a: 35-51.

recorrido trazado hasta lograrlo, entonces, la diferencia anhelada no parece involucrar en ningún sentido relevante *esencias*, sino *relaciones*. Por su parte, estas relaciones susceptibles de ser apreciadas a través del ejercicio crítico del arte recuperan el trasfondo sobre el que todo desarrollo de esta naturaleza parece, nuevamente, descansar: el *artworld*. De este modo, resulta sugerente la idea de que algo sea una obra de arte en virtud del lazo relacional que lo vincula con determinado estilo artístico –al interior de la estructura general de la *matriz*–, en tanto portador de determinados *predicados artísticos* y en directa relación con una *interpretación* de sí adecuadamente auditada por una *crítica de arte* vinculante capaz de determinar su significado específico al interior del contexto abarcador del *artworld* al que pertenece. Frente a esto, el rol de los candidatos dantianos parecería antes subsidiario que esencial. Ellos servirían, en todo caso, como guías para la búsqueda de aquellas relaciones que fundamentan la legitimidad de una obra particular.

La aparente obstinación dantiana por dar con la esencia del arte sigue respondiendo a su convicción acerca de la transhistoricidad de los parámetros con los cuales medir el grado de artisticidad de algo (Danto 1996a: 2). Sin embargo, ¿por qué ha de pensarse el arte en tales términos? Esto es, ¿por qué creer en la necesidad de una única caracterización del acontecer artístico bajo la forma de una definición que capture la esencia de toda obra?, sobre todo cuando resulta bastante prometedor hacerlo desde un acercamiento contextual como el que deja entrever el concepto de *artworld*. De esta manera, cada estilo configurará una parte de la matriz general de estilos y promoverá determinadas predicaciones en torno suyo, haciendo posible indexar casos nuevos en los ya existentes o promover la creación de nuevas categorías. En resumen, cada período artístico más o menos determinado poseerá sus propias reglas y condiciones de aprobación o rechazo respecto de cualquier candidato a obra de arte que reclame tal sta-

tus. Y tal disposición, más que comprometerse con la existencia de una esencia transhistórica del arte abriga una lectura de sí que entiende su devenir de práctica diversa, no siempre similar y a menudo inaprehensible.

3. Prevalencia y utilidades

Cuestionado el esencialismo de los candidatos *aboutness* y *embodiment*, una última observación acerca del modo en que ambos conceptos articulan al interior del corpus filosófico de Danto merece atención aquí⁶. Más allá de la inadecuación que experimentan, ambas nociones pueden aún desempeñar un importante rol en la identificación de toda obra de arte. Me explicaré.

Dado que la explicación acerca de por qué algo es una obra de arte parece señalar hacia la estructura del *artworld*, y que parte importante en dicha explicación tiene que ver con el acto interpretativo a partir del cual accede uno a la captación de su significado particular, parecería que la noción de *aboutness* desarrolla un papel destacado después de todo. La singularidad de toda obra está dada a partir del contenido que la misma posee y éste se relaciona de manera directa con el trasfondo operativo del *artworld*, su estructura interna y su funcionamiento. Existiría, entonces, la intención de identificar el significado de toda obra y, para hacerlo, la necesaria apelación al *artworld* como fundamento que abriga una multiplicidad de estilos, discursos, teorizaciones y obras en tanto vínculo que permitiría dicha captura⁷.

⁶ Agradezco a mi colega Pablo Olvera Mateos por el profuso intercambio de opiniones respecto de estas cuestiones y por haber iluminado, desde la sugerencia, el fundamento que estructura este apartado.

⁷ Pueden rastrearse interesantes continuidades con este enfoque que se sigue del planteo dantiano en las propuestas teóricas de N. Carroll y J. Levinson, además de la

La identificación misma de tres “cajas Brillo” (Harvey, Warhol, Bildo) requiere, pues, la constatación de que cada una posee un contenido particular distinto. Ahora bien, la existencia de un supuesto interpretativo tal según el cual toda obra es portadora de un contenido a ser descifrado es lo que vincula de manera (probablemente) decisiva al *artworld* con los candidatos a esencia dantianos. La captura de dicho contenido, posibilidad del reconocimiento de diferencias e identidades, requiere la configuración pretérita del *artworld*, o de alguna parte de éste. De acuerdo a esto, es posible hallar en ambos candidatos ya no la esencia del arte sino útiles herramientas para la identificación de obras e importantes instancias en el reconocimiento del funcionamiento interno del *artworld*. El *aboutness*, en tanto núcleo semántico de toda obra, podría oficiar de entrada a ese complejo estructural que a su vez le otorga sentido y dimensión.

La existencia de aparentes requerimientos en torno a los candidatos dantianos a esencia de lo artístico pone al descubierto tan sólo el papel que dichos candidatos desempeñan al interior de su relato después de todo. Éstos asumen una participación necesaria según el desarrollo de su programa filosófico. Sin embargo, lo que de ningún modo hacen es agotar la cuestión de la definición del arte de modo *suficiente*. Su presencia es útil a cierta marcación e indicación. Sirven para mostrar la dirección que ha de asumir todo intento por identificar una obra de arte. Colaboran, pues, con el esquema argumentativo en el que se ven insertos. No obstante, no parece que contribuyan con la pretendida satisfacción de candidaturas para esencia de lo artístico.

reconocida influencia de aquél en el desarrollo de la Teoría Institucional del arte de G. Dickie. Tanto el *narrativismo histórico* de Carroll como el *historicismo intencional* de Levinson comparten, junto a Danto, la presunción de que la posibilidad de identificar y validar algo como una obra de arte sólo es posible si se recupera el recorrido interpretativo que liga el candidato en cuestión con todo un trasfondo de legitimación pretérito. Véanse Carroll 1999, 2001; Dickie 1974, 1984 y Levinson 1979, 1989, 1993.

CONCLUSIONES

La convergencia que articula los distintos momentos de configuración del programa dantiano en torno al arte pone al descubierto cierta tensión conceptualizada aquí como un conflicto entre *contextualismo* y esencialismo. Según su sentido, el *esencialismo* responder a la continuidad de un relato histórico del arte que entiende la culminación de su desarrollo progresista bajo la necesaria captura de la esencia artística. Fue precisamente este momento particular el que se buscó problematizar aquí.

El análisis de los postulados y de la pretendida candidatura de los conceptos de *aboutness* y *embodiment* como esencias del arte puso en claro ciertas tensiones aparentemente irreconciliables con tal enfoque. Sin embargo, allende sus propias debilidades, fue posible reconocer alguna utilidad en los candidatos mencionados. Esto es, el señalamiento hacia el concepto de *artworld* y sus fundamentos estructurales como mejor argumento explicativo para el fenómeno del arte. Tal señal aparente hacia lo conceptualizado aquí como *contextualismo* confirmaría, de algún modo, la relevancia que este segmento del programa filosófico supone respecto del pretendido esencialismo. Este último, en caso de no asumirse erróneo o insuficiente, no estaría sino arrojando luz sobre aquél. La explicación, entonces, acerca de por qué algo es o no una obra de arte volvería sobre la originaria presunción que vincula el acontecer del arte con el *artworld* entendido, ahora, como “contexto del arte”. Es así que la defensa de dicho concepto asume un carácter “interno”, ya que la misma se llevó a cabo a partir de la estructura de su propio planteo y desarrollo.

Probablemente sea éste el aporte más significativo de la propuesta de Danto: la vinculación del estatuto artístico de algo con el cúmulo de

teoría, práctica, tradición e historia que ronda el ejercicio de su producción y consumo. Tal recurso teórico supone y sostiene la naturaleza *externalista* de su argumentación. A ella, finalmente, respondió la motivación de este escrito por salvaguardar el planteo en torno al *artworld*, incluso frente a sus propias derivaciones, bajo la concepción de un *contextualismo* del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Bozal**, Valeriano (ed.) (1996), *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, Vol. I y II, (Madrid: Visor).
- Carroll**, Noël (1997), "Danto's new Definition of Art and the Problem of Art Theories", *British Journal of Aesthetics*, 37: 386-392.
- Carroll**, Noël (1999), *Philosophy of art, a contemporary introduction* (USA: Routledge).
- Carroll**, Noël (2001), *Beyond Aesthetics* (New York: Cambridge University Press).
- Danto**, Arthur C. (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 61: 571-584.
- Danto**, Arthur C. (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, (New York: Columbia University Press).
- Danto**, Arthur C. (1992), *Beyond the Brillo Box*, (California: University of California Press, Ltd.).
- Danto**, Arthur C. (1996a), "Work in Progress: Art and the Historical Modalities", *Canadian Aesthetics Journal*.
- Danto**, Arthur C. (1996b), "Art, Essence, History, and Beauty: a Reply to Carrier, a Response to Higgins", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 3: 284-287.
- Danto**, Arthur C. (1996c) "From Aesthetics to Art Criticism and Back", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 2: 105-115.
- Danto**, Arthur C. (2001), *Philosophizing Art: selected essays* (California: University of California Press).
- Danto**, Arthur C. [2000] (2003), *La Madonna del futuro*, traducción de Gerard Vilar (Barcelona: Paidós).
- Danto**, Arthur C. [1981] (2004), *La Transfiguración del Lugar Común*, traducción de Ángel y Aurora Mollá Román (Buenos Aires: Paidós).
- Danto**, Arthur C. [2003] (2005a), *El Abuso de la Belleza. La estética y el concepto del arte*, traducción de Carlos Roche (Buenos Aires: Paidós).
- Danto**, Arthur C. (2005b), "Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo", en Danto, Chateau y otros (ed.), *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, (Madrid: Antonio Machado) 19-40.
- Danto**, Arthur C. [1997] (2006), *Después del Fin del Arte: el Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*, traducción de Elena Neerman (Buenos Aires: Paidós).
- Danto**, Arthur C. (2013), *Qué es el arte*, traducción de Iñigo García Ureta (Buenos Aires: Paidós).
- Danto**, Arthur C. [2009] (2011), *Andy Warhol*, traducción de Marta Pino Moreno (Madrid: Paidós).
- Dickie**, George (1974), *Art and the Aesthetic: an institutional analysis* (Ithaca: Cornell University Press).
- Dickie**, George (1984), *The Art Circle* (Evanston: Chicago Spectrum Press).
- Goodman**, Nelson [1968] (1976), *Los lenguajes del arte*, traducción de Jem Cabanes, (Barcelona: Seix Barral).
- Goodman**, Nelson [1978] (1990), *Maneras de hacer mundos*, traducción de Carlos Thiebaut (Madrid: Visor).
- Goodman**, Nelson [1984] (1995), *De la mente y otras materias*, traducción de Rafael Guardiola (Madrid: Visor).
- Lamarque**, P. & Stein Haugom Olsen (ed.) (2004), *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition* (Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd.).
- Levinson**, Jerrold (1979), "Defining art historically", *British Journal of Aesthetics*, 19: 232-50.
- Levinson**, Jerrold (1983), "Refining art historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, 1: 21-33.
- Levinson**, Jerrold (1993), "Extending art historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 3: 441-23.
- Rollins**, Mark (2003), *Danto and his Critics* (Cambridge: Blackwell).
- Vilar**, Gerard (2005), *Las razones del arte* (Madrid: Visor).

**LA RECEPCIÓN DE NIETZSCHE
EN EL URUGUAY DEL NOVECIENTOS**

PABLO DREWS LÓPEZ

Pablo Drews López

Universidad Católica del Uruguay “Dámaso Antonio Larrañaga”

Universidad de la República

La recepción de Nietzsche en el Uruguay del Novecientos

Resumen

Este artículo aborda la influencia de Friedrich Nietzsche en Uruguay entre 1900 y 1920. La primera parte examina el rol de las revistas culturales en la difusión de su obra; la segunda está dedicada a su recepción en los círculos literarios: ¿cómo era leído? ¿quiénes lo leían? ¿por qué lo hacían? La reconstrucción historiográfica muestra que el aporte de Nietzsche ha servido de inspiración a gran parte del pensamiento uruguayo.

Palabras clave

Nietzscheanismo –literatura uruguaya – modernismo – revistas culturales– círculos intelectuales

Nietzsche's reception in Uruguay around 1900

Abstract

This paper studies Friedrich Nietzsche's influence in Uruguay during the years 1900-1920. The first part examines the role of cultural magazines in the dissemination of his work; the second part is devoted to Nietzsche's reception in intellectual circles: How was Nietzsche read? Who read his works? Why did they read him? Historiographical reconstruction shows that Nietzsche's contribution has inspired largely the Uruguayan thought.

Keywords

Nietzscheanism –Uruguayan literature– modernism – cultural magazines– intellectual circles

Recibido: 14/06/2015. Revisado 04/08/2015. Aprobado: 07/08/2015.

Hablar del legado de las obras de Nietzsche es un trabajo muy complejo, casi imposible de resumir en pocas páginas, debido a los múltiples textos suyos que se conservan: obras publicadas y preparadas para la imprenta, escritos y fragmentos póstumos, los escritos filológicos y la correspondencia y todo ello sin contar los tres volúmenes de composiciones musicales. La historia efectual que recorrió su legado desde 1889 no es menos polifacética e intensa. Las inmensas repercusiones que ha tenido y que tiene la obra de Nietzsche en los más diversos campos de la cultura tienen unos antecedentes muy notables en el ámbito germánico, en Francia y en España, donde Gonzalo Sobejano (2004) ha llegado a decir que Nietzsche es el autor que más influyó en la cultura.

En Latinoamérica, el legado nietzscheano tiene una incidencia similar a la que tuvo en Europa. En el ámbito hispanohablante en general deben mencionarse el libro de Udo Rukser, *Nietzsche in der Hispania*, publicado en 1962, y el del ya citado Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España, 1890-1970*, publicado en 1967. Sobre la recepción del filósofo alemán en el Cono Sur destaca el volumen colectivo *Nietzsche abaixo do Equador: a recepção na América do Sul* (2006), dirigido por la profesora brasileña Scarlett Marton y publicado en la colección «Sendas y veredas» en el marco del Grupo de Estudios Nietzsche (GEN) de São Paulo. En relación con la incidencia de Nietzsche en Argentina y Uruguay debe señalarse los las investigaciones dirigidas por Mónica Cragolini (2001-2002) y los trabajos de Sergio Sánchez (2007, 2011,

2013, 2014), Ricardo Ibarlucia y Paula Zingoni (2008) y Mauro Sarquis (2013-2014).

Por nuestra parte, desearíamos insistir en esta ocasión en la huella que Nietzsche dejó en la cultura de Uruguay a principios del siglo XX. No nos equivocáramos si dijéramos que a varios de sus lectores uruguayos de principios del siglo XX sus textos les incitaron a pensar por sí mismos, pues su obra fue fermento vivo de creación para la cultura de esa época. La presencia del filósofo alemán en este país es muy directa y se puede documentar con pruebas irrefutables. En esta ocasión abordaremos la impronta de Nietzsche en las revistas culturales y en los cenáculos literarios del Uruguay de principios del siglo XX, mostrando de qué manera el ambiente intelectual de la época estaba impregnado del ideario nietzscheano.

NIETZSCHE EN LAS REVISTAS CULTURALES URUGUAYAS

¡Quizá! – ¡Mas quién quiere preocuparse de tales peligrosos «quizás»! Hay que aguardar para ello a la llegada de un nuevo género de filósofos, de filósofos que tengan gustos e inclinaciones diferentes y opuestos a los tenidos hasta ahora – filósofos del peligroso «quizás», en todos los sentidos de esta palabra. –Y hablando con toda seriedad: yo veo surgir en el horizonte a estos nuevos filósofos. (MBM30)

La recepción de la obra de Nietzsche en Uruguay a principios del siglo XX no fue primariamente filosófica, sino literaria; de hecho fue muy similar a las interpretaciones europeas y argentinas de la época. La moda cultural que caracterizó los primeros años de recepción europea, y que tanto influyó en los jóvenes uruguayos del Novecientos, estuvo centrada en el ámbito literario, político y, en menor medida, en el filosófico, pero también en las controversias en las que seguidores y adversarios intentaban justificar o condenar las ideas del filósofo

alemán¹. Muchos ensayos de la época contribuyeron a consolidar una lectura fracturada en categorías temáticas disímiles sobre Nietzsche: sano/enfermo, progresivo/regresivo².

Esta controversia sobre la obra y la persona de Nietzsche en el Uruguay del Novecientos se puede documentar y analizar en las revistas culturales. En lo que sigue nos limitaremos a mostrar las primeras menciones a Nietzsche en las revistas culturales de la época. Estas primeras referencias en las revistas son, en cierta medida, representativas de las interpretaciones de la obra de Nietzsche en el Uruguay del Novecientos.

En ese ambiente de apertura cultural que predominó en Uruguay de 1900 a 1920 numerosas fueron las revistas de letras y de índole social publicadas en Uruguay. La primera revista que literariamente

¹ Las referencias a la locura de Nietzsche formaron parte central de las discusiones de ese principio de siglo, puesto que quienes valoraban su pensamiento argumentaban que Nietzsche fue llevado a la locura por la incomprensión de una sociedad que no estaba preparada para entenderlo; en cambio sus detractores intentaban vincular la obra con su locura, así querían demostrar no solo lo peligroso de sus ideas, sino también que los seguidores del filósofo estaban enfermos.

² La «ciencia» médica, concentrada en esa época en los aspectos patológicos de la degeneración de razas o individuos, se convirtió en la autoridad para indicar los límites que separaban los aspectos normales de los anormales. El médico húngaro Max Nordau, con su ensayo *Entartung* (1892) [Degeneración], aportó la base para las argumentaciones que denunciaban el proceso degenerativo de la estética nietzscheana, debido a que, en un capítulo dedicado al filósofo alemán, Nordau manifestaba que sus ideas sobre la moral, la consciencia, sus críticas al progreso, al liberalismo y al positivismo, eran la expresión de un loco delirante, orgánicamente enfermo. En cambio, Georg Brandes, crítico literario danés, con quien Nietzsche mantuvo correspondencia entre 1887 y 1889, en unas conferencias pronunciadas en Copenhague, definió la obra del filósofo alemán con el término de «radicalismo aristocrático». Estas conferencias se publicaron en 1890 en *Deutsche Rundschau* con el título de «El radicalismo aristocrático», y marcaron el devenir de los numerosos estudios que aparecieron en esa década finisecular.

hablando forjó el nuevo período intelectual fue la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, dirigida por José Enrique Rodó y Víctor Pérez Petit. Publicada del año 1895 al 1897, en tres tomos y sesenta números, en ella es donde por primera vez se habla en Montevideo acerca de Nietzsche. Fue Pérez Petit, director de la revista, el encargado de «ir descubriendo las nuevas figuras originales de la intelectualidad europea, los artistas y pensadores revolucionarios de aquella hora. Ibsen, Nietzsche, Tolstoi, Hauptman, Verlaine, Mallarmé, D'Annunzio, desfilan por la Revista» (Zum Felde 1930: 24).

La crítica literaria de Petit sobre Nietzsche, publicada en la revista y reproducida posteriormente en su libro *Los Modernistas*, se estructura en una somera presentación bibliográfica y filosófica sobre el pensador alemán. Este autor comienza con una exaltación de belleza para caracterizar la vida de Nietzsche así como sus libros. Las primeras obras que menciona son las *Intempestivas*, que Petit traduce por *Consideraciones extrañas a la época*. Sobre éstas dice:

Es imposible penetrar en estos cuatro extrañísimos folletos por las raras contradicciones que encierran y que desorientan al espíritu del lector. A veces caen en el misticismo; otras sustentan el pesimismo más negro y desconsolador (Pérez Petit 1903: 160).

Poco más adelante sostiene:

Tienen notas hirientes y mordaces, al lado de otras sentidísimas y llenas de infinita dulzura. Parecen hijos de un alma desesperada por el dolor; y de pronto se convierten en un himno de amor y de alegría como el que cantara el ser más glorioso de la tierra (Pérez Petit 1903: 161).

No resulta llamativo, debido a su espíritu modernista³, que el autor uruguayo se detenga en las *Intempestivas*. Afirma que la única verdad que se desprende de estas obras es su amor por el sentido de lo trágico, que Nietzsche descubre en los siglos anteriores a Sócrates. En este ideal, el filósofo alemán, desearía ver inspirada la *formación* de la cultura alemana de su época.

Pero la Alemania que se formaba entonces era una Alemania utilitaria, ocupada únicamente en empresas comerciales, en especulaciones de capitalistas, e igualitarista, que admite el sufragio universal y el imperio de los convencionalismos sociales. Nietzsche, admirador del hombre de genio, del artista por antonomasia, y sectario de la aristocracia del talento y de la representación de la fuerza como elemento romántico y trágico a la vez, se sintió escandalizado de la vulgaridad y tontería de sus compatriotas y creyó necesario fulminarles con sus observaciones no conformes a su tiempo (Pérez Petit 1903: 161).

Con estas frases el escritor modernista muestra a Nietzsche como crítico de la cultura alemana, el filósofo como diagnosticador de la enfermedad de ese fin de siglo. Pérez Petit no estaba lejos en su observación, ya que el joven Nietzsche había dejado anotado en sus

³ Una de las definiciones más famosas del modernismo literario es la de Federico de Onís, quien dice que: «el Modernismo es la forma histórica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico.» (Onís 1934: 10). Una definición más amplia del modernismo es la de Juan Ramón Jiménez: «El “modernismo”, aceptado en nombre o no por los que le dieron motivo y razón, el auténtico “modernismo” que, como un río, corría bajo su propio nombre con destellos ideales y espirituales posibles para él, fue, es, seguirá siendo la realidad segura con expresión accidental mejor o peor, de un cambio universal ansiado, necesitado hacia 1900, repito: un reencuentro fundamental de fondo y forma humanos (ya Nietzsche, actual y universal por escritura y espíritu, fue un “modernista” en su Alemania)» (Jiménez 1940: 102-123).

apuntes, que Petit no conoció, «el filósofo como médico de la cultura» (FP: I, 23 [15]). Más adelante aparece una breve observación sobre el libro *Menschliches, Allzumenschliches*, que Petit traduce muy acertadamente por *Cosas humanas, cosas demasiado humanas*. Compuesta de aforismos, a la manera de Pascal, ésta es, según el crítico uruguayo, una obra lírica, de transición.

Sobre la filosofía de Nietzsche el escritor modernista sostiene que el objetivo principal de aquél es el campo moral, más en concreto, el examen de los diferentes sistemas de moral. Ante ello Petit sintetiza, casi al extremo, el estudio de Nietzsche en dos sistemas «que nos muestran al hombre aceptando o rechazando la existencia» (Pérez Petit 1903: 164). Afirma que el primer sistema o tipo lo representan los hombres fuertes, los conquistadores, los que buscan el goce del vivir en las manifestaciones de su fuerza. Curiosamente, Petit escribe, interpretando a Nietzsche, que la nobleza y sinceridad con que proceden estos «dan nuevos tintes trágicos al tipo de conquistador: no combaten porque se les haya hecho una injuria o para castigar a los perversos. Combaten a un enemigo, por necesidad de su propio temperamento y para manifestar su fuerza y su vida» (Pérez Petit 1903: 165).

El segundo tipo de hombre representa al «ganado humano», los desventurados, los pobres de espíritu, los comerciantes, los ricos burgueses y los usureros. En suma, estos son los hombres débiles y temerosos, los preocupados por los convencionalismos sociales. La moral de este sistema es la consecuencia necesaria, escribe Petit, del tipo anterior, por ello, los esclavos intentan rebelarse contra el señor que los domina. El cristianismo representa todo ese sistema moral, ya que la igualdad es su lema, no admitiendo entre los hombres otra división que la de buenos y malos. «Aquéllos irán a sentarse a la diestra del

Señor y a gozar de todas las dichas de los cielos; estos sufrirán las horribles torturas del infierno» (Pérez Petit 1903: 166).

En este punto termina el análisis de Petit, es decir, en la descripción de los cortes psicológicos de esos tipos de hombre que representan ambos sistemas de moral. Sin duda, resulta relevante, en tanto información básica a tener en cuenta, que su estudio ponga el acento en la moral, en los valores que conforman los sistemas morales, investigando así el tipo humano que hay por debajo de ella, su perfil psicológico. De ese modo, a través de la filosofía de Nietzsche, se pueden entender los principales síntomas de la enfermedad de esa hora, dominada por los ricos burgueses, comerciantes, usureros, católicos, quienes han esparcido sus valores de forma coercitiva, envileciendo también a los conquistadores. En relación con estos últimos la crítica de Petit escapa a una interpretación biológica de la raza, es decir, el hombre aristocrático no lo es por herencia, sino por educación⁴. En resumen, se puede afirmar que este punto refuerza la interpretación modernista de Nietzsche que elaboró Pérez Petit, en la medida en que éste defendía, junto a los modernistas, la necesidad de una minoría selecta frente al rebaño⁵.

⁴ En relación al tema de la aristocracia conviene deshacer malentendidos. Si bien a lo largo de la obra de Nietzsche, sobre todo la de madurez, se encuentran diferentes formas de representación de la aristocracia, tales como la aristocracia de la Antigüedad (MBM 257) o la de Francia y Venecia (GM: I, 16; FP 34 [104]), la idea que predomina en Nietzsche no es la de un programa biológico racial, sino la defensa de una aristocracia físico-espiritual mediante educadores y la cría de un ego que se cultiva a sí mismo (Za: III, "De las tablas viejas y nuevas").

⁵ Según el crítico literario uruguayo, Carlos Real de Azúa, el aporte más importante del pensamiento de Nietzsche en el ambiente cultural del novecientos, fue el individualismo o egocentrismo. La tesis nietzscheana del hombre fuerte, según Real de Azúa, coincide con la postulación heroica de la obra de Carlyle y de los Hombres representativos de Emerson (Real de Azúa 1984).

En 1900 aparece la revista *Vida Moderna*, dirigida por Rafael Palomeque y Raúl Montero Bustamante. Fue ésta una publicación que contribuyó al debate de ideas. En octubre de 1901, en el número 12, el escritor Eugenio Díaz Romero publicó una reseña sobre el libro *Inducciones* del positivista anticristiano Pompeyo Gener, libro que reunía artículos varios de filosofía. Para Díaz Romero el principal ensayo de esta obra era «Federico Nietzsche y sus tendencias». La virtud más importante de la reseña sobre el libro del intelectual catalán es el haber señalado como principal tendencia del pensamiento de Nietzsche al aristocratismo. También conviene retener como datos relevantes para nuestra investigación histórica las siguientes palabras del comentarista:

Nietzsche es el pensador más genial del último cuarto de siglo, la figura más culminante, después de la Schopenhauer, el crítico más astuto de la literatura contemporánea. No es posible alcanzar una celebridad más grande en tan breve tiempo. A Nietzsche no lo discuten hoy sino los pobres de espíritu como Nordau, o los que no le conocen como mi amigo Lugones. En Francia, en Italia, en España, en Alemania misma sus teorías han producido una impresión enorme (Díaz Romero 1901: 345).

Otro pasaje relevante de la reseña de Díaz Romero es la alusión al superhombre en la interpretación de Gener:

Para Nietzsche y Gener el hombre camina hacia su perfeccionamiento hacia la superioridad, hacia el superhombre en una palabra. La existencia se encargará de apartar a los fuertes de los débiles, a los hombres de genio, de los hombres mediocres, y de este modo la selección se operará por sí sola, lenta y admirablemente. Pero el superhombre de Nietzsche caminando como un Judío Errante hacia el dolor, según los preceptos de una moral áspera y brava, retarda la evolución y nos aleja de la

vida. Nietzsche proclama además la destrucción del hombre, cuando en realidad el superhombre tiene que ser hijo de este. Todas estas conclusiones, toda la moral nietzscheana, adquieren en la crítica pura y provechosa de Gener, su verdadera importancia. Gener combate, sí, el superhombre de Nietzsche tal como este lo concibió, pero lo desea menos egoísta y algo más humano. Esta teoría, de difícil realización, llega a hacerse así comprensible. Y si sueña un superhombre diverso al imaginado por Nietzsche no niega en cambio la trascendencia del que por vez primera se atrevió a proclamarlo. Aquí está su serenidad, aquí también el testimonio de su profunda admiración, de la comprensión manifiesta al abordar con singular destreza los problemas de otra índole formuladas por Nietzsche, en ninguna vacilación al afirmar el genio creador, la imponente envergadura mental de este rubio hiperbóreo. Gener como Lichtenberger, como Jules de Gaultier, como Henri Albert, ha penetrado en lo más hondo del alma de Nietzsche y nos ha dado por decir así la clave, de su filosofía (Díaz Romero 1901: 346).

El autor de este artículo resalta del trabajo de Gener la idea de un superhombre nietzscheano más humano, menos egoísta, y a la vez lo relaciona con el genio creador⁶. También es importante subrayar que en el pasaje transcrito aparecen los nombres del escritor francés Henri Lichtenberger y Henri Albert⁷. El superhombre como genio y

⁶ La interpretación de Nietzsche como genio o héroe fue muy común en la época que estamos estudiando.

⁷ Es importante mencionar que Nietzsche empezó a ser reconocido y apreciado en Francia en las ediciones del *Mercure de France* gracias a la traducción de Henri Albert, quien a partir de 1898, fecha de la publicación de su versión de *Así habló Zaratustra*, tradujo casi todas las obras disponibles en la época del filósofo alemán. En efecto, hasta la Primera Guerra Mundial Henri Albert fue el fiel servidor del Archivo-Nietzsche en Francia. Por otro lado, el germanista Henri Lichtenberger fue el primero en ofrecer no solo una biografía de Nietzsche, sino también una síntesis de las principales ideas de este en *La Philosophie de Nietzsche*, publicada en 1898. Se puede decir que en este texto Lichtenberger se propuso deshacer algunos malenten-

egoísta, de ahí el matiz de Gener al desearlo más humano, y los autores nombrados ponen de relieve las líneas interpretativas de la filosofía de Nietzsche que empiezan a circular por ese Montevideo de principios de siglo.

Otro temprano observador del pensamiento del filósofo alemán fue el poeta Julio Herrera y Reissig. Este autor publicó en *Vida Moderna*, en septiembre de 1902, número 22, un artículo titulado «Epílogo wagneriano a la política de fusión». Este escrito comienza con una cita de *Así habló Zaratustra* y a lo largo del ensayo el nombre de Nietzsche aparece en tres oportunidades. Para situar el análisis de este texto conviene conocer su contexto. Éste fue redactado con motivo de la publicación de un voluminoso libro de historia nacional de Carlos Oneto y Viana sobre el período que siguió a la Guerra Grande de Uruguay. Estas eran las intenciones iniciales de Herrera, pero inmediatamente el tono cambia y el poeta comienza a hablar de su propia experiencia en la política. De hecho, tiene como eje central la crítica a la calidad de la política de entonces y hablando de su propia experiencia política menciona lo siguiente con mucha ironía:

No vayas a entender por esto que soy un disolvente, un parajista, un nietzscheano. No, no. Es demasiada pedantería permitirse tener ideas a este respecto, pretender hallarse en lo cierto; la verdad no se halla en nada, y ni se sabe si existe. En

didos en torno a la persona de Nietzsche, sobre todo los rumores, alimentados fundamentalmente por Max Nordau, de que este había sido llevado en diversas ocasiones a sanatorios psiquiátricos y que había escrito sus principales obras en estado de alienación mental. Por lo demás, lo más relevante de este de trabajo es su exposición de la filosofía de Nietzsche en dos vertientes: la parte negativa de su doctrina, la crítica del hombre de su época, de sus creencias y sus instintos; y la parte positiva que, según el escritor francés, consiste en la idea del eterno retorno y el superhombre. Igualmente, una de las contribuciones de este trabajo fue el haber distinguido diferentes períodos en el pensamiento del filósofo alemán.

caso de que palpite, bien lo saben los filósofos, quienes están más cerca de ella son los blancos o los colorados. Solo soy un receptor pasivo, y en mi país un cartujo. Soy incapaz de escribir una página de historia patria, la menor apología de sus héroes mitológicos... Solo alguno que otro bostezo de literatura, un hipo de malhumor, o una risa distraída de pereza burlona; todo por falta de sentido práctico, o por lo que Bonaparte fue vencido (Herrera y Reissig 1961: 22).

Herrera expresa en este ensayo los límites estrechos de la mentalidad nacional, despotricando sin piedad contra la clase intelectual de su país y para tal fin se apoya con cierta ambigüedad en Nietzsche:

Hay que golpear contra el empedrado el cerebro de nuestros hombres, probando si de ese modo, se les desasocia lo que hay escrita de necedad en las circunvoluciones de sus aparatos [...] ¿Quién nos dice que por esta cura de fisiología taumáturgica no se obtenga un genio de un montevidiano, un superhombre de Revolución? Recordaré que el «Salomón Negro», el visionario de Zaratustra debió ser para los siglos el gran Federico Nietzsche, a la contusión violenta que sufrió en el occipucio, frente a París, durante el sitio, cuando un casco de granada le mató el caballo. Si llegáramos a tal progreso, decirle a un hombre golpeado equivaldría a llamarlo Genio... ¿Qué ironías reserva el Tiempo; y aun existen lexicólogos que pretenden a toda costa embalsamar el lenguaje! (Herrera y Reissig 1961: 28).

Nótese como aparece, aunque de forma ambigua, la relación entre genio y superhombre. La siguiente mención a Nietzsche aparece en una página dedicada a ensalzar la figura de Cándido Joanicó (1812-1884), político y diplomático uruguayo:

Monsieur Cándido Joanicó, que oficiara en el *demi monde* de libertino profeta, fue un caballero de clarividencias excepcio-

nales, un dominador nietzscheano, un piloto serenísimo de largas miras políticas, adelantado a esos tiempos de brumazones salvajes [...] Educado lujosamente en los primeros centros del Mundo, hizo amistad con Carrel, Lamartine, Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Sainte Beuve, H. Taine, Girardin, Thiers, Sandeau, José Espronceda y la pléyade que en aquella época fecunda para la Francia, en glorias de todo género, llevaba la dirección de la Poesía, del Periodismo, de la Ciencia y de la Política (Herrera y Reissig 1961: 47).

En estas breves notas queda reflejada una vertiente de la filosofía nietzscheana: la idea de hombre fuerte, de hombre sereno en tanto capaz de dominar sus impulsos. Este aspecto, resaltado por Herrera, muestra en qué medida el pensamiento de Nietzsche contribuyó a resaltar la importancia del artista en tanto sujeto fuerte y creador de un discurso contracultural, que fuera capaz de enfrentar los poderes hegemónicos, situados en esa época en la clase burguesa y los científicos positivistas.

En síntesis, estas incipientes referencias a Nietzsche en las revistas culturales de entonces indican las principales perspectivas hermenéuticas que orientan el mapa de su obra. En efecto, la moral como problema, como síntoma de una sociedad decadente y utilitaria, que incide en la construcción de sujetos alienados, y frente a esto el sujeto aristocrático, seguro de sí mismo, el superhombre e incluso el ideal de genio, en cuanto transformación de la subjetividad, representan las dos interpretaciones nietzscheanas más importantes que circulaban en el Uruguay de esa época: el diagnóstico de decadencia de la cultura occidental y el sujeto aristocrático en cuanto seguro de sí mismo como camino para superar la moral de esclavos.

LOS CENÁCULOS LITERARIOS COMO ESPACIOS NIETZSCHEANOS

La objeción, la travesura, la desconfianza jovial, el gusto por la burla son indicios de salud: todo lo incondicional pertenece a la patología (MBM 135).

La recepción de Nietzsche en el Novecientos uruguayo contribuyó a gestar un nuevo concepto de cultura, más autónoma y vigorosa y, por ende, de un nuevo sujeto crítico siempre en búsqueda de espacios libres, de aperturas, de críticas, al margen de los académicos positivistas de entonces y de la burguesía decadente. Los jóvenes escritores de la generación del Novecientos ocuparon los márgenes de la ciudad letrada, intentando de ese modo subvertir la realidad, detectando las huellas de su verdad oculta en los detalles que la verdad oficial desprende. Noé Jitrik sugiere que «ocio y no negocio» es una frase emblemática que encaja perfectamente con los escritores del Novecientos, pues estos autores usaron el salón para practicar el arte de la ociosidad literaria y para reforzar su privilegio social.

El ambiente literario montevideano de principios de siglo, además de los cafés, tuvo lugar también en los cenáculos literarios, fundamentalmente en dos: el Consistorio del Gay Saber y la Torre de los Panoramas. El primero de estos estaba liderado por el escritor Horacio Quiroga, el segundo, por el anteriormente nombrado Julio Herrera y Reissig. Estos cenáculos más que «torres de marfil», pues así los imaginaban muchos jóvenes al representarse el símbolo adecuado para los literatos, eran unos simples cuartuchos revestidos de la más simple materialidad, donde se daban cita los escritores de entonces.

Para el ambiente ingenuo de la ciudad así como para los doctores, hombres selectos del Ateneo, esos lugares tenían fama de reductos infernales, pues creían que ahí se practicaban ritos extraños, un vago

terror de misas negras rodeaba aquellos cenáculos literarios. Al igual que sus maestros franceses, los jóvenes decadentes uruguayos practicaban el arte de *épater les bourgeois*; acaso de ese modo estaban creando, sin ser conscientes de ello, las señas de identidad del literato, o mejor, del hombre de cultura. Al oponerse al gusto burgués y a los poderes fácticos fueron capaces de sentar las bases de la autonomía literaria, de lograr la independencia de la crítica oficial así como de las convenciones sociales. En esos pobres cuartuchos de bohemios, donde la decadencia era vivida, fueron apareciendo poco a poco los libros de Nietzsche que eran comentados y analizados⁸. Lo que más les interesaba del filósofo alemán era la fuerza de su escritura, así como el alto vuelo de su pensamiento capaz de hacer frente a la cultura de entonces.

Comandado por Horacio Quiroga, el Consistorio del Gay Saber era una casa de pensión situada en la calle 25 de Mayo, número 118, pleno casco antiguo de Montevideo. Las actividades del cenáculo, cuya reunión oficial comenzaba a las diez de la noche cuando los dueños de la casa y amigos volvían de las mesas de los cafés, eran la recitación, la improvisación, la diatriba y «algunas formas bizarras de la música» (Mazzucchelli, 2010: 154). De la producción literaria poca queda, puesto que en esa época Quiroga sólo publicó *Arrecife de coral*. Este es un libro de prosa y verso, una obra inicial cargada de presagios en donde presenta ya la lucha del hombre con la naturaleza o con otros hombres.

A todo ello es importante señalar que el Consistorio fue bautizado por Federico Ferrando, escritor y poeta, que se inspiró en las agrupaciones poéticas provenzales. La elección del nombre también remite

⁸ Las primeras traducciones de Nietzsche que llegaron a Uruguay fueron las francesas del *Mercure de France*. Posteriormente fueron apareciendo las ediciones españolas de *La España Moderna*.

como es patente a la obra de Nietzsche *La gaya ciencia*. En ese sentido, tanto el filósofo alemán como los jóvenes escritores del Consistorio se inspiraban en esa cultura que precede al Renacimiento, el *gay saber* de los provenzales. Si bien en la poca obra producida en el cenáculo de Quiroga no se nombra a Nietzsche, la huella de éste está presente de forma latente. Basta recordar lo que el filósofo alemán decía en *Ecce homo* sobre su libro *La gaya ciencia* para tener una idea de esa recepción, a saber:

Las Canciones del Príncipe Vogelfrei, compuestas en su mayor parte en Sicilia, recuerdan de modo explícito el concepto provenzal de la «gaya ciencia», aquella unidad de cantor, cabaillero y espíritu libre que hace que aquella maravillosa y temprana cultura de los provenzales se distinga de todas las culturas ambiguas [...] (EH 114).

El otro cenáculo de ese momento, la Torre de los Panoramas, cuyo pontífice era el ya mencionado Julio Herrera y Reissig, fue un lugar de «tertulias lunáticas». Su comienzo «oficial» data de principios de 1903, cuando fue anunciado por el escritor Roberto de las Carreras en un folleto titulado «Interview político con Roberto de las Carreras. Opinión del hombre de faldas sobre los sucesos del Estado. Entente diplomático entre los dos partidos y Roberto de las Carreras». La Torre era un altillo, desde luego no era un lugar revestido de belleza, pues era un simple mirador, «un cubículo plebeyo de cuatro por tres, aislado en la azotea de una casa. Para acceder a él hay que practicar una escalera incómoda. El espacio es increíblemente pequeño» (Mazzucchelli 2010: 234).

Tal vez esta decepcionante descripción se ajuste más a la realidad de ese lugar, no obstante, para los visitantes de la época la Torre de los Panoramas fue el lugar más representativo del movimiento modernista. Otro tertuliano de la época adicto al néctar de la torre, el escri-

tor Cesar Miranda, que recuerda que este cenáculo se componía de un bonete turco, una mesa pequeña y dos sillas, además de la chaise-long en la que el anfitrión se acostaba. Más tarde, el poeta llevó a ese lugar su cama, debido a que la enfermedad le obligaba a permanecer acostado días enteros.

El cenáculo comenzaba sus sesiones al caer la tarde, cuando el «mayor soñador de tal colonia», Julio Herrera y Reissig, con su sonrisa de buen hombre, daba su palabra cordial. El rito era sencillo. Uno de los cortesanos de más prianza, llevaba al catecúmeno tembloroso y lo presentaba a Hierofante, que, por lo general, y acaso por su mal de corazón, recibía a sus visitas siempre acostado, entre un revoltijo de ropas y de papeles.

Si nos atenemos a los documentos de la época, crónicas, libros, artículos, en esa buhardilla de un tercer piso de la calle Ituzaingó, además de los escritores franceses, se leían con devoción los libros de Nietzsche. Esta lectura e influencia es explícita en el corifeo de la Torre, Herrera y Reissig, poeta maldito del Novecientos uruguayo. Poco tiempo antes de que se inaugurara la Torre, éste, según Mazzucchelli (uno de sus mayores estudiosos), al abrirse el año 1901, «se atraganta con los principios ácratas y con un socialdarwinismo que le permite ir haciendo sus propias síntesis», el cual incluye «al polvo de hueso seco de Schopenhauer, o de un Nietzsche que le llega indirectamente» (Mazzucchelli, 2010: 146). El siguiente fragmento de una carta que Herrera y Reissig escribió en setiembre de 1901 a su amigo Jacinto Bordenave, documenta, en parte, la influencia de la lectura nietzscheana en su *Tratado de la imbecilidad*. He aquí lo que dice a su amigo:

En mi próximo libro pruebo con santo orgullo de mi descendencia, por línea recta de Satanás rebelde, hijo de La Roche-

foucauld y abuelo de Nietzsche, del cometa de la paradoja altiva, el gran Hobbes, abofeteador de imbéciles, domador de bellacos, catapulta contra las mentiras de la sociedad que con desprecio imperial ahogó formidablemente el lobo humano, arrastrándolo por el polvo (Herrera y Reissig 1961: 35).

Al poco tiempo, en septiembre de 1902, Herrera y Reissig publicó el ya mencionado ensayo «Epílogo wagneriano a la política de fusión» en la revista *Vida Moderna*. Este escrito comienza con una cita de Nietzsche, del libro *Así habló Zaratustra*, en concreto, El espíritu de la pesadez, que Herrera al parecer cita de la edición francesa. Como ya se ha mencionado en el apartado anterior sobre la recepción de Nietzsche en las revistas, este ensayo constituye una crítica a la sociedad burguesa de esa hora así como a la calidad de la política, pero sobre todo destaca el análisis de la situación del artista modernista en esa sociedad totalmente hostil frente al arte. Ante todo, formula una demoledora crítica a la sociedad uruguaya, totalmente adormecida, atrapada en el pasado, llegando a decir que «los uruguayos consideran lo nuevo como una ofensa personal» (Herrera y Reissig, 1961).

No obstante, la gran influencia de Nietzsche en el poeta del Novecientos uruguayo iba a darse más adelante, pues hasta entonces las referencias al escritor de *Zaratustra* eran sólo alardes literarios. En 1903 publica *La Vida*, inaugurando así una poesía filosófica que culminará con *La Torre de las Esfinges* y *Berceuse Blanca*, de 1909 y 1910, cuando ya se moría. Los temas de la vida, la muerte, la nada, la desolación, el absurdo, llenarán sus páginas, así como una filosofía de la vida en la cual se apreciaba un aroma nietzscheano.

CONCLUSIONES

Y cuando vi a mi demonio lo encontré serio, grave, profundo, solemne: era el espíritu de la pesadez, – él hace caer todas las cosas. No con la cólera, sino con la risa se mata. ¡Adelante, matemos al espíritu de la pesadez! He aprendido a andar: desde entonces me dedico a correr. He aprendido a volar, desde entonces no quiero ser empujado para moverme de un sitio. Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por medio de mí (Za 90).

La temprana recepción de Nietzsche en el ambiente cultural del Uruguay del Novecientos, en las revistas y los cenáculos de la época, reflejadas brevemente en este trabajo, impulsó interesantes reflexiones en torno al arte, la función del escritor o las críticas al modo de vida pequeño-burgués; la obra de Nietzsche también incidió en la construcción de pensamientos alternativos.

Así pues, en esa época de cambios, de tensiones, de polémicas, el pensamiento de Nietzsche contribuyó a gestar el fermento previo de la nueva sensibilidad del Novecientos, un nuevo horizonte vital caracterizado por una apertura cultural. Por consiguiente, si prescindimos del marco teórico nietzscheano sería muy difícil entender las transformaciones culturales de esa época, pero además, y fundamentalmente, sin esa intensa interlocución no podríamos pensar de forma crítica nuestro presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Cragolini**, M. (2001-2002), “Dossier: La recepción del pensamiento de Nietzsche en la Argentina (1880-1945)”, *Instantes y Azares*, nº 1 y nº 2, 105-229.
- Jiménez**, J. (1940), “Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea”, *Nosotros*, 2ª época, año V, nº 48-49, marzo-abril, 102-123.
- Herrera y Reissig**, J. (1961), *Poesías completas y páginas en prosa* (Madrid: Aguilar).
- Ibarlucía**, R. y **Zingoni**, P. (2008), «José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte», en AA.VV., *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Fundación Espigas) 116-121.
- Marton**, S. (coord.) (2006), *Nietzsche abaixo do Equador: a recepção na América do Sul* (San Pablo: UNIJUÍ).
- Mazzucchelli**, A. (2010), *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig* (Montevideo: Taurus).
- Nietzsche**, F. (EH), *Ecce homo: cómo se llega a ser lo que se es*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza) 2006.
- Nietzsche**, F. (GC), *La ciencia jovial*, traducción, introducción, notas e índice de nombres de José Lara (Caracas: Monte Avila) 1992.
- Nietzsche**, F. (GM), *Genealogía de la moral: un escrito polémico*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza) 1987.
- Nietzsche**, F. (MBM), *Más allá del bien y del mal: prelude de una filosofía del futuro*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza) 1994.
- Nietzsche**, F. (Za), *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza) 1972.
- Real de Azúa**, C. (1984), *Ambiente espiritual del 900* (Montevideo: Arca).
- Rukser**, U. (1962), *Nietzsche in der Hispania. Ein Beitrag zur hispanischen Kultur und Geistesgeschichte* (Bern/München: Francke).
- Sánchez**, S. (2005), “Metafísica del oro y Voluntad de poder. Sobre la recepción de Nietzsche en la obra de Carlos Reytes”, *Cuadernos filosóficos*, nº 2,

Rosario: Escuela de filosofía, Universidad Nacional de Rosario, 269-293 [reedición *Pensares y Quehaceres, Revista de Políticas de la Filosofía*, México, nº 4, 2007, 35-53].

Sánchez, S. (2011), “Borges, Nietzsche y la sombra del nazismo”, *Boletín de Estética*, nº 16, 3-42 [reedición: «Borges lettore di Nietzsche negli anni del nazismo», en *Atte del Convegno internazionale su Filosofia e letteratura: nuovi percorsi di ricerca*, organizado por el Dipartimento di filosofia della Università di Cagliari, Cerdeña, 4-5 de mayo de 2012].

Sánchez, S. (2013), “Nietzsche no Rio da Prata (1900-1950), *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, vol. 23, 61-88 [el Río de la Plata: su recepción durante la primera mitad del siglo XX” [previamente, en español, en: *Actas de los XXXIII Encontros Nietzsche: A pesquisa Nietzsche hoje*, organizados por el Grupo de Estudos Nietzsche del Departamento de Filosofia de la Universidade de São Paulo, 8-11 de octubre de 2012].

Sánchez, S. (2014), *Borges, Lector de Nietzsche y Carlye* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba).

Sarquis, M. (2013-2014), «El sentido fisiológico de la belleza: Mariano Barrenechea y la estética de Nietzsche», en *Boletín de Estética*, nº 26, 5-46.

Sobejano, G. (2004), *Nietzsche en España, 1890-1970* (Madrid: Gredos).

A LOS COLABORADORES

Las colaboraciones deberán ser enviadas, en formato Word, al Director o al Comité Académico del *Boletín de Estética*, a la siguiente dirección de correo electrónico: boletindeestetica@gmail.com

Puesto que la revista ha adoptado la modalidad de arbitraje externo y anónimo, la identidad del autor deberá ser indicada en archivo separado.

Los trabajos presentados deberán ser inéditos. Aunque el *Boletín de Estética* sólo publica contribuciones en español, éstas pueden ser remitidas en otros idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués). En caso de que un texto en otra lengua sea aceptado, el Director y el Comité Académico podrán sugerir al autor traducir el texto o designar un traductor científico.

El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la posible publicación, en casos excepcionales, de un trabajo aparecido previamente en otra lengua. Después de aceptados, los textos no podrán ser reproducidos sin autorización escrita de la revista.

Las colaboraciones no deberán exceder las 10.000 palabras de extensión, incluyendo notas y referencias bibliográficas. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación de trabajos que superen esos límites.

Deberán incluir dos resúmenes, uno en español y otro en inglés, que no superen las 120 palabras, título y cinco palabras clave en ambos idiomas. Los autores deberán adjuntar un *curriculum vitae* que no exceda las 100 palabras, consignando un correo electrónico de contacto.

No se admitirán agregados ni modificaciones una vez que los trabajos hayan recibido su aprobación definitiva.

NORMAS EDITORIALES

Para las citas bibliográficas, el *Boletín de Estética* ha adoptado el sistema denominado autor-año. Consecuentemente, las referencias en el texto o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo: (Radford 1975: 69). Para el caso de las obras de autores clásicos se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, que deberán colocarse en bastardillas. Por ejemplo: (Aristóteles, *De an.* III 2, 426a1-5); (Aristóteles, *EN VII* 1, 1145b10); (Kant, *KrV A* 445 / B 473); (Hume *PhW* III: 245); (Benjamin, *GS* II/1: 211-212)

Cuando no hubiere siglas o abreviaturas de este tipo, se podrá emplear la referencia a las ediciones consideradas canónicas, o bien a las más conocidas. Deberán evitarse las referencias mediante las fechas de ediciones o traducciones actuales de las obras citadas pero que son anacrónicas respecto de los autores, tales como (Aristóteles 1998: 27), (Kant 2005: 287), (Hume 2004: 245), (Benjamin 1991: 211-212).

En caso de utilizarse una edición reciente, podrá indicarse entre corchetes la fecha de la publicación original, por ejemplo: (Johnson [1765] 1969: 26-28), (Dewey [1934] 2005: 36-59), (Adorno [1958] 2003: 15).

Cuando se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes no deben colocarse en el cuerpo del texto, sino en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *cfr.*, *idem*, *ibidem*, *op. cit.*, y otras semejantes. Las referencias a obras de las cuales no se hace una cita textual deben realizarse, según los siguientes modelos. Para las referencias en el texto: (véase Danto 1981). Para las referencias en las notas a pie de página: Véase Carrol 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003. Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.

Las citas textuales extensas deben colocarse sin comillas, en letra más pequeña y con sangría en el margen izquierdo. La referencia bibliográfica correspondiente no debe colocarse en nota a pie de página, sino entre paréntesis, después del punto final del texto citado. Las citas más breves, ya sean oraciones completas o partes de una oración, deben insertarse en el texto del trabajo, con letra de tamaño normal y entre comillas dobles, seguidas de la correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis.

Todas las citas textuales deberán estar traducidas al español. En el caso de que haya

consideraciones de tipo filológico, se admitirán luego de la traducción, las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre paréntesis y en bastardillas, por ejemplo: (*mimetiké téchne*), (*imitatio naturae*), (*élan*), (*Pathos-formel*). Las palabras en griego, o en otras lenguas que no empleen el alfabeto latino, deberán transliterarse de acuerdo con las convenciones más usuales.

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título BIBLIOGRAFÍA, y citarse de acuerdo con los siguientes modelos:

Libros

Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett).

Compilaciones

Davies, Stephen, Higgins, Marie Kathleen, Hopkins, Robert, Stecker Robert y Cooper, David E. (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Wiley-Blackwell).

Capítulos de libro

Wolterstorff, Nicolas, "Ontology of artworks" (2009), en Davies, Hopkins, Stecker y Cooper (2009: 453-456).

Artículos

Wolheim, Richard (1998), "On Pictorial Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3: 217-226.

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la del original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si lo hubiere:

Bürger, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón (Barcelona: Península).

En caso de dudas acerca de la manera de citar ediciones y traducciones de las obras utilizadas, ya sea en el texto del trabajo, en las notas a pie de página o en la bibliografía final, los autores deberán remitirse a la obra de Robert Ritter, *The Oxford Guide of Style* (Oxford: Oxford University Press, 2002), en particular al capítulo 15, páginas 566-572.

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Miñones 2073

(1428) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(5411) 47870533

info@boletindeestetica.com.ar

El Boletín de Estética se publica cuatro veces al año,
con periodicidad trimestral (Otoño, Invierno, Primavera, Verano)

ISSN 2408-4417

cif

Centro de investigaciones filosóficas

Programa de Estudios en Filosofía del Arte