



DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

TÍTULO DE LA TESIS: *La obra de arte y su recepción, en la reflexión estética de Luis Juan Guerrero.*

GRADO ALCANZADO: Licenciado en Filosofía

AUTOR: Álvaro Rodrigo Fuentes

CORREO ELECTRÓNICO: rodrigofuentes33@gmail.com

DIRECTOR: Dr. Daniel Omar Scheck

FECHA DE DEFENSA: 5 de mayo de 2026

EXTENSIÓN: 67 págs.

ÁREAS TEMÁTICAS: Estética-Filosofía Práctica-Filosofía argentina.

OBJETIVOS DE LA TESIS: - Identificar la importancia de la Estética en el desarrollo intelectual de Luis Juan Guerrero y en el contexto filosófico argentino. - Analizar el papel que desempeña la recepción de la obra de arte, desde la perspectiva del autor. - Indagar sobre los alcances del rol de la imaginación en la experiencia estética, en términos del pensador bonaerense.

APORTES DE LA TESIS AL CAMPO DISCIPLINAR: La tesis pretende ser una contribución significativa al debate filosófico sobre la obra de arte, desde el pensamiento de Guerrero. Cabe destacar que el carácter “operatorio”, la “triple direccionalidad” de los comportamientos estéticos y el “horizonte trascendental” constituyen las nociones medulares de su reflexión estética.

PALABRAS CLAVE: Fenomenología hermenéutica – Triple direccionalidad de los comportamientos artísticos – Experiencia estética.

RESUMEN: La presente investigación está orientada a examinar la concepción de obra de arte y el papel de la recepción/acogimiento de la misma en la filosofía de Luis Juan Guerrero. En ese marco, interesa destacar el giro fenomenológico hermenéutico del autor en el análisis de la dimensión histórica, en la relevancia de la constitución de sentido y en la afirmación de que la finalidad de la obra de arte estriba en la “apertura de un mundo”.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO FUTURAS: Sería interesante profundizar el análisis del rol de la libertad humana y la relevancia de la imaginación en la experiencia estética, en el contexto filosófico argentino y latinoamericano.

Índice

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I.....	8
1. Tempranas luces en el horizonte intelectual del joven de Baradero.....	8
2. La relevancia de la imaginación en las “escenas” de Guerrero en el Primer Congreso Nacional de Filosofía	10
3. Devenir histórico de la noción de belleza: concepciones greco-cristiana, clasicista moderna y formal trascendental en <i>Qué es la belleza</i>	15
4. La “nueva problemática”: una aproximación a la dialéctica entre autonomía y funcionalidad	19
CAPÍTULO II	25
1. Originalidad de la <i>Estética operatoria</i>	25
2. Perspectiva histórico-social de las manifestaciones artísticas	27
3. Del círculo hermenéutico a la triple direccionalidad de los comportamientos estéticos	31
4. El juego recíproco entre acción de presencia y capacidad de llamado	34
CAPÍTULO III.....	40
1. Aproximaciones al debate sobre la estructura interna de la obra de arte.....	40
2. La doble dimensionalidad configuradora: composición y exposición en la “puesta en obra”.....	42
3. La obra de arte como complejo imaginario y como entidad real en el ámbito humano	47
4. La dialéctica entre estilo y origen en el advenimiento histórico de la obra	51
CONSIDERACIONES FINALES	58

BIBLIOGRAFÍA	63
Bibliografía primaria:	63
Bibliografía secundaria:	63

INTRODUCCIÓN

La presente investigación está orientada a examinar la concepción de obra de arte y el papel de la recepción/acogimiento de la misma en el pensamiento estético de Luis Juan Guerrero. En ese marco, me interesa destacar el giro fenomenológico hermenéutico del autor en el análisis de la dimensión histórica, en la relevancia de la constitución de sentido y en la afirmación de que la finalidad de la obra de arte estriba en la “apertura de un mundo”. Teniendo en cuenta estas aclaraciones, pretendo resaltar que el planteo propuesto por el filósofo bonaerense en torno a la obra de arte, por un lado, permite abrir el binomio sujeto-objeto hacia el concepto de “horizonte” y, por otro, revaloriza la experiencia estética como una actividad de la vida cotidiana que no se circunscribe necesariamente a la labor artística. Desde esta perspectiva teórica, la idea de “experiencia” como ser del ente, así como la correlación óntico-ontológica, configuran un sólido entramado conceptual. Según mi interpretación, el enfoque del fenómeno estético, en Guerrero, es más bien relacional, ya que supera las tradicionales posiciones subjetivistas y objetivistas, y abre un sistema de vinculaciones entre manifestación, potencia y tarea artística. Por eso considero que la noción de libertad, en términos de la recepción, permite entender el “acogimiento” de la obra de arte como la realización de un encuentro entre ciertas posibilidades que brinda la obra y otras que alberga la existencia humana.

En esta línea argumentativa, es preciso abordar uno de los conceptos medulares del pensador argentino, la triple direccionalidad de los comportamientos estéticos, cuyas orientaciones dan nombre, justamente, a los correspondientes tomos de su trabajo filosófico más innovador, *Estética operatoria en sus tres direcciones (EO)*.¹ En este caso, voy a centrarme en el primer volumen de dicho escrito, debido al interés particular de esta investigación, a partir de la cual pretendo poner de relieve la problemática del comportamiento contemplativo y de la caracterización de la obra de arte, desde una perspectiva histórico-social de las manifestaciones artísticas. En función de este recorte, analizo las cuatro “escenas” que propone el tomo 1: entonación, constitución, instauración y orientación, ya que en éstas se despliega la compenetración del arte con

¹ Se trata, según el autor, de una “Estética de las Estéticas”, abocada al análisis de la triple direccionalidad de los comportamientos estéticos: revelación y acogimiento (I), producción artística (II), y promoción y requerimiento de la obra de arte (III). Los tomos 1 y 2 se publican en 1956 y 1957, respectivamente; sin embargo, el tercer tomo quedó interrumpido por la muerte del autor y aparece diez años más tarde, gracias a la edición de Ofelia Ravaschino de Vázquez, su colaboradora y discípula.

nuestra sensibilidad, el análisis de la estructura interna de la obra, la instalación de la misma en el mundo humano, y su advenimiento histórico, respectivamente.

Para llevar a cabo esta indagación considero indispensable exponer, en el capítulo I, el itinerario conceptual de Guerrero, en especial, su formación en Europa entre los años 1923 y 1928. También es necesario revisar los alcances del rol de la imaginación en “Escenas de la vida estética” y “Torso de la vida estética actual”, dos conferencias para el Primer Congreso Nacional de Filosofía (1949), en las que se afirma, por ejemplo, que la obra de arte ya no se encuentra “determinada” por la tradición, y que cualquier cosa puede ser representada artísticamente, ya que es el creador quien le confiere valor a partir de asignarle una forma artística. Ambos textos funcionan como antecedentes del isomorfismo de las escenas estéticas en *EO*. Otro elemento fundamental en su desarrollo teórico es el análisis que presenta en *Qué es la belleza* (1954), ensayo en el que aborda el devenir de dicha categoría, en tanto orientación histórica (desde los pitagóricos hasta Hegel) y en tanto horizonte trascendental (luego de las reacciones anti clásicas del XIX, y a partir de las vanguardias). Por último, antes de pasar a su propuesta de la estética operocéntrica, es importante recuperar su lectura de la antinomia histórica entre autonomía y funcionalidad, y la herencia del pensamiento benjamineano a partir de la referencia a algunos conceptos de “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1936) en *Torso*. Teniendo en cuenta este recorrido, es posible apreciar de qué modo la estética se constituye paulatinamente en la reflexión filosófica principal de Guerrero y, por tanto, el campo desde el cual realiza su valioso aporte.

El problema de la recepción ocupa el centro del capítulo II. En este sentido, me interesa contextualizar la emergencia de *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento [EO I a partir de ahora]*, explicar el sentido de los términos “Estética” y “operatoria”, y reconstruir sus tesis principales en relación al comportamiento contemplativo frente a la obra de arte: autonomía funcional, universalismo pluralista e insularidad imaginaria. Es por eso que, ante todo, conviene exponer la dimensión histórica y social de las manifestaciones artísticas, y recuperar la noción de “museo imaginario”, para abordar la situación del arte a mediados del siglo XX. A partir de estas bases, Guerrero postula el innovador criterio metodológico de la triple direccionalidad, y desde esa perspectiva muestra cómo se lleva a cabo el círculo de la comprensión estética.

A continuación, es fundamental explicar el término “escena” en el contexto de *EO I*, para adentrarnos en el análisis fenomenológico de *presencia y llamado*, dos momentos de la escena de entonación. El primero se refiere a la posibilidad de la obra de mostrarse por sí misma, de “estar ahí”, en tanto complejo significativo. En este punto es necesario prestar atención a herencias y distanciamientos respecto de “El origen de la obra de arte”, de M. Heidegger (1936-37), en relación a los conceptos de cosa, instrumento y obra. El segundo momento contiene implícita una respuesta adecuada, en la medida en que el temple de ánimo del espectador “concuerta” con la obra. Aquí Guerrero examina las teorías tradicionales sobre la contemplación y describe, según su propia mirada, los signos estéticos. De este modo, queda planteada una dialéctica entre la acción de presencia y la capacidad de llamado.

En el capítulo III, me propongo focalizar la problemática de la caracterización de la obra de arte, siempre desde la perspectiva teórica de la *EO I*. En primer lugar, estudio la escena de constitución, es decir, el dinamismo configurador de las articulaciones internas. Después de desestimar diferentes versiones de la clásica oposición entre forma y contenido, el filósofo bonaerense establece una doble dimensionalidad configuradora de la obra de arte: *composición* (configuración del material artístico) y *exposición* (configuración significativa del mundo que exhibe). En otras palabras, toda manifestación artística expone un horizonte último del mundo en tanto compone un juego de cualidades sensibles.

En segundo lugar, me resulta especialmente relevante el análisis de la escena de instauración, debido a que participa del añejo debate en torno a las vinculaciones entre arte y realidad, y propone en este sentido una línea argumentativa innovadora en su época. El pensador argentino sostiene que “no hay adecuación o correspondencia con una realidad previa, sino inversamente: *a través de la obra se instaura un nuevo significado de la realidad*” (Guerrero, 2008: 349). La noción cardinal que organiza este tramo es la imaginación: la obra tiene la capacidad de instaurarse como un complejo imaginario (independiente de la realidad) y también como una entidad resistente y persistente en el mundo humano. Es por eso que dicha escena comprende una *postura imaginaria* y una *instalación real*, que funcionan como momentos dialécticos. En tercer lugar, abordaré la escena de orientación, cuyo desarrollo completa el primer volumen de la *EO I*, con la intención de dar cuenta de la dialéctica entre *estilo* y *origen* en el advenimiento histórico de la obra de arte.

Por último, trataré de arribar a algunas conclusiones que pongan de manifiesto la importancia de la producción intelectual de Guerrero en el debate sobre la obra de arte. Sostengo, en esta instancia, que el aporte más original del autor en este campo es haber desarrollado una perspectiva relacional, que se afirma en la triple direccionalidad de los comportamientos estéticos. Además, pretendo destacar el rol de la libertad humana y la relevancia de la imaginación en la experiencia estética. Más allá de su formación en la tradición europea fenomenológica y hermenéutica, Guerrero se constituye en una figura insoslayable del escenario filosófico nacional, que aún no ha sido apreciada en su profundidad teórica.²

² Cabe destacar que las principales obras del pensador argentino se han reeditado recientemente gracias a los esfuerzos del Dr. Ricardo Ibarlucía, y de este modo es posible acceder a su valiosa contribución en el campo estético.

CAPÍTULO I

1. Tempranas luces en el horizonte intelectual del joven de Baradero

Luis Juan Guerrero es un nombre casi desconocido en la filosofía argentina, es por eso que considero necesario presentar algunos datos biográficos que permitan reconstruir mínimamente su canon de formación, especialmente, el período de 1920 a 1927. En este sentido, es importante revisar en qué medida las primeras experiencias del joven Guerrero contribuyen a conformar un itinerario intelectual, cuyas huellas son visibles en sus obras de madurez. Reviste particular relevancia el pasaje de sus inicios como militante anarquista a un interés más profundo por la filosofía alemana, en particular, por la escuela de Marburgo. Después de una fructífera estadía en el viejo continente, retorna al país en 1928, doctorado en Filosofía, y con la firme intención de insertarse en el contexto filosófico argentino.

En la ciudad de Baradero, provincia de Buenos Aires, nace Guerrero, el 8 de febrero de 1898. Estudia el nivel secundario en el Colegio Nacional de La Plata y, al concluir, se embarca como lavaplatos con destino a Estados Unidos. Allí se matricula en las Universidades de Michigan y Pensilvania, donde asiste a cursos de matemática y ciencias naturales, entre 1915 y 1918. De regreso a la Argentina, inicia la carrera de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, participa en la Reforma Universitaria y trabaja como secretario en el Colegio Nacional de La Plata.³ Es por esta época que el joven bonaerense conoce a estudiantes de su misma generación: Vicente Fatone, Francisco Maffei, y traba relación con importantes referentes, como Alejandro Korn, Coriolano Alberini y Carlos Astrada.

Cabe destacar que, en esos años, Guerrero es socio activo del centro de estudiantes de Filosofía en la U.B.A. y acentúa su acercamiento al movimiento anarquista. Ya en su estadía en Norteamérica había tomado contacto con las ideas de Piotr Kropotkin. En 1920, junto a otros integrantes de la Liga de Educación Racionalista, funda la Editorial Argonauta, desde donde no sólo elige obras para difundir, sino que también traduce y

³ En esta última institución, durante el rectorado de Saúl Taborda, Guerrero promueve experiencias pedagógicas como la Compañía Teatral Estudiantil y el Taller de Educación Estética.

prologa diversos textos que responden a dicha orientación ideológica.⁴ Esta incursión en el ámbito de las publicaciones es un antecedente importante para el trabajo que desarrollará después en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.

La etapa anarquista de Guerrero quedó registrada en las 27 cartas destinadas a Diego Abad de Santillán, entre 1922 y 1925. Además de exponer sus actividades en relación a la editorial y al movimiento, resulta particularmente relevante un pasaje de la epístola del 30 de junio de 1922, en la que el joven argentino responde al reproche del escritor español por haber mudado su interés intelectual: “En suma, podría decirle que deseo conocer la Escuela de Marburgo por una tentación diabólica, porque he heredado del diablo sus dos grandes atributos: curiosidad e ironía”.⁵ Y, refiriéndose al mismo grupo filosófico, afirma que constituye “el único esfuerzo serio y ponderable para realizar, en la época actual, una vasta obra intelectual en comunidad”.⁶ En estas palabras se avizora el horizonte que, a partir del año siguiente, definirá el canon de formación del autor de *Estética operatoria en sus tres direcciones*.

En 1923, con ocho materias aprobadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A., viaja a Alemania, se matricula en la Universidad de Berlín, donde cursa con Max Dessoir, entre otros. Luego, se traslada a Marburgo, lugar en el que asiste a las clases de Moritz Geiger y de Paul Natorp. Allí concurre al primer seminario de Martin Heidegger, “Introducción a la investigación fenomenológica”, y comparte el aula con estudiantes como Hans-Georg Gadamer, Hannah Arendt, y Karl Löwith. El profesor alemán deja una profunda huella en el joven argentino. A partir del primer semestre del año siguiente, estudia en la Universidad de Zúrich con Heinrich Wölfflin y se doctora en Filosofía, en 1925, con una tesis titulada *Die Entstehung einer allgemeinen Wertlehre in der Philosophie der Gegenwart* (El surgimiento de una teoría general de los valores en la filosofía contemporánea), bajo la dirección de Willy Freitag. En esta etapa de su formación le preocupa la definición del valor y su conocimiento: “En sus trabajos de entonces agrupa las teorías en subjetivas, objetivo-normativas y objetivo-emocionales, de lo que surgirá como corolario que la trascendencia es la principal labor de la conciencia”

⁴ Para un estudio más detallado de la participación de nuestro autor en la política editorial de Argonauta, véase Ibarlucea, R. “Retrato del filósofo como joven anarquista: Luis Juan Guerrero y la Editorial Argonauta” en *Revista Prismas*, N° 24, Universidad Nacional de Quilmes. Centro de Estudios e Investigaciones. Programa de Historia Intelectual, 2020; pp. 103-121.

⁵ Carta a Diego Abad de Santillán, Buenos Aires, 30 de junio de 1922.

⁶ Carta a Diego Abad de Santillán, op. cit.

(David, 2005: 180). Como puede apreciarse, en este recorrido empieza a influir en Guerrero la corriente fenomenológica, cuya metodología será fundamental para sus desarrollos teóricos posteriores.

Cabe destacar también el viaje por España en 1927, documentado en tres cartas que el joven bonaerense le escribe a Miguel de Unamuno, exiliado en Hendaya. “El valor de estas cartas para la biografía de Guerrero es inmenso, ya que cubren parcialmente el hiato entre su llegada a París hacia fines de octubre o principios de noviembre de 1925 y su retorno en septiembre de 1927 a la ciudad alemana de Marburgo” (Ibarlucía, 2017: 145). Durante ese período entabla una cálida amistad con el filósofo español, conoce al círculo de Ortega y Gasset, y traba relación, en distintas ciudades, con notables artistas: el dramaturgo Ramón del Valle Inclán, el escultor Emiliano Barral, el poeta Antonio Machado, el ceramista Fernando Arranz, entre otros. La importancia de estos encuentros se evidencia en las referencias a la literatura y las artes plásticas españolas en la *Estética operatoria en sus tres direcciones*.

Por último, me interesa resaltar el fructífero vínculo que Guerrero retoma con Carlos Astrada, quien había arribado a España y se dirigía a Colonia, con una beca de la Universidad de Córdoba, para estudiar con Max Scheler. Ambos argentinos se encuentran el 14 de septiembre de 1927 en Aachen, y se trasladan a Colonia. Luego de pasar unos días entre paseos y debates teóricos, el bonaerense regresa a Marburgo para publicar su tesis doctoral en alemán. El 27 de diciembre de 1927 Guerrero le escribe una carta a su amigo Astrada, en la que refiere su entusiasmo al cursar el seminario “Interpretación fenomenológica de la *Crítica a la Razón Pura*”, dictado por Heidegger, y le recomienda la lectura de *Ser y tiempo*, recientemente editado. Estos datos históricos funcionan como telón de fondo del desarrollo intelectual del filósofo bonaerense, que sabrá conjugar, luego de su retorno a Argentina en 1928, una valiosa labor docente con una sólida producción teórica en el campo de la Estética.

2. La relevancia de la imaginación en las “escenas” de Guerrero en el Primer Congreso Nacional de Filosofía

Antes de abordar la caracterización de la obra de arte y su recepción, desde la reflexión filosófica de Guerrero, me parece necesario analizar algunos conceptos que el

autor empieza a delinear en escritos anteriores a la *Estética operatoria*. En este apartado me propongo investigar el rol de la *imaginación* en “Escenas de la vida estética” [*Escenas* a partir de aquí] y “Torso de la vida estética actual” [*Torso* a partir de aquí], escritos a mediados del siglo XX, en el Primer Congreso Nacional de Filosofía, que se llevó a cabo en Mendoza, en 1949. Con la intención de examinar dicho concepto, presento, sucintamente, las seis escenas de la vida estética, con especial atención en aquellas en las que se lleva a cabo la caracterización del ámbito, del temple y de la configuración imaginativa. De esta manera, es la producción de imágenes la que permite pasar del plano temperamental al plano significativo. En este itinerario argumentativo es fundamental reconstruir las nociones de “paisaje imaginario” y de “obra de arte como configuración irradiante de sentido”, para considerar la perspectiva desde la cual se aborda en este caso la experiencia estética.

Guerrero comienza el primer ensayo con la justificación del uso de escenas como estrategia en la presentación de su análisis, ya que considera conveniente “seguir, si fuera posible, el ritmo de un film de aventuras, como el más adecuado para exponer, precisamente, nuestra perspectiva de la vida humana como una aventura de la imaginación” (Guerrero, 2016b: 81). Es notable que el autor utilice en el contexto del debate académico contemporáneo la perspectiva cinematográfica para plantear un problema filosófico en el ámbito específico de la estética y, en este sentido, se interese más por “provocar sugerencias” antes que por demostrar o comentar teorías sobre el arte. Ese gesto inicial pone de relieve la importancia de la imaginación en su conferencia plenaria y también en su comunicación para la sesión de Estética del Congreso Nacional de Filosofía.

Ahora bien, antes de indagar en las ideas centrales de su reflexión filosófica en relación al papel de la imaginación, es necesario tener en cuenta un mínimo *trailer* de las seis escenas que proyecta Guerrero: Taller, Fiesta, Encantamiento, Exorcismo, Composición y Torso. En primer lugar, se refiere al lugar de nacimiento de la actividad estética en el marco de las tareas cotidianas que realiza el ser humano. Éste se caracteriza como un *ente menesteroso* que trabaja en su propio “taller” de la vida (entendida como programa biográfico e histórico) junto a otros/as y en relación con un mundo en tanto horizonte común. En segundo lugar, aparece el ámbito festivo, en el que se celebra y glorifica la vida, y en el que las cosas, a partir del juego, adquieren el significado que la imaginación les confiere. Es justamente el carácter lúdico de esta escena el hogar de la

actividad estética. En tercer lugar, el encantamiento no tiene como objeto una entidad particular y aislada, sino que es más bien visión particular que enfoca al mundo desde un estado de recogimiento. “Postulamos, en otras palabras, un cierto poder configurador, gracias al cual una desatada plenitud de materiales existenciales destaca su figura sobre el fondo de nuestra vida y del mundo en general” (Guerrero, 2016b: 88).

A continuación, se produce la experiencia estética decisiva en la conjuración de un complejo de imágenes, es decir, en un diálogo significativo entre el ser humano y el ser de las cosas. Luego, dicho exorcismo se resuelve en la composición, ya que no sólo el hombre se define a sí mismo, sino también diseña y produce obras. Así, la creación artística permite componer y reunir elementos materiales y existenciales en una perspectiva que apunta a una totalidad. Finalmente, el filósofo argentino postula, en el segundo ensayo, un recuadro de escena para dar cuenta de la situación del arte a mediados del siglo XX. Sostiene que, después de las vanguardias históricas, es el “fragmento” la manifestación estética que se impone; por lo tanto, se podría denominar torso al último fragmento de escena de la mencionada película de aventuras.

¿Cuál es, en esta panorámica, la relevancia de la imaginación? Para responder este interrogante hay que enfocarse en el ámbito festival, en el cual los seres humanos son participantes y público del espectáculo de la propia vida, convertida ahora en una “configuración imaginativa”. Y es el encantamiento donde se forja el temple de ánimo que despliega una potencia iluminadora; no se trata de un estado de solipsismo, inexpugnable, sino que se constituye en relación con las cosas y en el marco de un proceso histórico cultural. Es más, conviene aclarar que esta escena también incorpora, dialécticamente, las manifestaciones de indignación, de ruptura y lucha contra cualquier tradición opresiva, por lo que sería erróneo ver en esta suerte de arrobamiento sólo una contemplación inmóvil. Y es fundamental reconocer que la temporalidad de este estado particular radica en el instante (que luego será reelaborada por el arte).

Tanto en la fiesta como en el encantamiento opera la potencia imaginativa, en el ámbito y desde el temple, pero es necesario investigar ahora cómo se configura la experiencia estética. Cabe señalar que todo ser vivo convive imaginativamente con objetos que suelen ser parcialmente extraños, es decir, los seres humanos y los animales desarrollan una producción de imágenes, muchas veces a partir de situaciones lúdicas. Ya en el encantamiento, la formación imaginativa genera en las personas una serie de

imágenes “germinadoras”, en el sentido de que despliegan una base para el desarrollo posterior. En términos del pensador bonaerense, la escena del exorcismo implica la conjuración de una imagen para transformarla en un complejo significativo, es decir, a partir de la creación de un nuevo “paisaje imaginario” se pasa de un plano temperamental a un plano significativo. ¿Cómo se produce dicho paisaje? A través de una re-colección de imágenes que se superpone a la realidad cotidiana y la absorbe en un nuevo “mundo estético”. En esta línea argumentativa, puede definirse entonces la actividad estética como *“la tarea de una dotación significativa de una desatada plenitud de materiales existenciales en una orientación imaginativa esencial (...)* La obra estética será entonces una *configuración irradiante de sentido*” (Guerrero, 2016b: 92, cursivas del autor).

Es posible reconocer en la propuesta del filósofo argentino la herencia de la perspectiva fenomenológica, principalmente en la relevancia de la constitución de sentido y en la consideración de que la finalidad de la obra de arte estriba en la apertura de un mundo histórico. Además, es importante no perder de vista la noción de “horizonte”, puesto que en la vida cotidiana se proyecta un horizonte siempre parcial, que se cierra y abre al ritmo de las urgencias diarias. En el ámbito festivo ya se avizora un horizonte limitado y autosuficiente, ya que el juego establece las reglas de una invención autónoma. Aquí apela Guerrero, en el contexto de su reflexión estética, a la lógica hegeliana para superar la tradicional oposición entre

“la Esencia (en tanto poder Ser, es decir, posibilidad de devenir ente)) y la existencia de las cosas”: el sujeto no puede crear el soporte esencial de la propia existencia ni realizar su vida sin el trato con los elementos del mundo (porque, como se dijo, es un ente menesteroso), entonces es la actividad estética la que da el ser a las figuras de la imaginación, les otorga consistencia de imagen y las configura. De esta manera, “el fenómeno psicológico de la “imaginación” es simplemente la forma humana consciente del “poder formador” inconsciente de los otros entes” (Guerrero, 2016b, 93).

La producción de imágenes ya no consiste en simples elucubraciones de una subjetividad aislada, sino que se transforma, desde este enfoque, en el diálogo significativo entre el ser humano y el ser de las cosas.

En este momento es necesario distinguir la actividad puramente artística de la experiencia más general de la vida estética. En la composición se afirma el sujeto no sólo como un ente entre los demás, sino en el aspecto fundamental de un ente que produce obras: el artista crea una expresión para revelar una esencia, la cual pasa a formar parte de la experiencia colectiva. Por supuesto que la composición artística es claramente limitada y finita. Además, no debe olvidarse que se imprime en una trama histórica y en una materialidad específica (por ejemplo, en una sonoridad peculiar de un determinado instrumento). Ahora bien, es en la composición de la obra de arte cuando surge un horizonte último, en tanto el ser humano logra reunir las cosas, reales y posibles, entre ellas y en referencia a sí mismo. ¿Cómo aparece implicada aquí la temporalidad? Se había expresado anteriormente que el encantamiento se debatía en el instante; ahora, la misma se redefine en la rememoración del instante, en su “perduración glorificadora”. En este sentido, las obras de arte, antes que terminales, son puentes, estaciones intermedias que se actualizan en la propia experiencia y de esa forma subsisten renovadas en el devenir histórico.

Para complementar la caracterización de la obra artística de la escena anterior, y luego de un lúcido diagnóstico sobre la situación de la producción y reflexión artística a mediados de siglo XX, el autor concluye en *Torso*, su segunda ponencia, que el “fragmento” es el fenómeno estético privilegiado, en una época en la que la facticidad y los avances tecnológicos promueven que el poder tradicional de la obra de arte se debilite frente al poder mostrativo.⁷ Según Guerrero, desde finales del siglo XVIII se viene rompiendo un cierto cosmos, unitario y significativo a la vez, que mantenía una relación con lo sagrado y confería sentido a las obras. Ahora, la fragmentación y neutralización de las formas artísticas son efectos de los procesos de cosificación en la sociedad capitalista, por lo que se afecta directamente la experiencia estética. Los seres humanos se encuentran aislados entre sí, subsumidos tanto en la dinámica de la especialización del trabajo como en los demás ámbitos de la cultura.

Luego de recorrer los episodios de este *film* de aventuras, es posible arribar a algunas conclusiones. En primer lugar, queda manifiesto que la imaginación opera como

⁷ Esta distinción puede leerse a la luz del contraste que plantea Benjamin entre “valor cultural” y “valor exhibitivo”. Volveremos sobre “Torso de la vida estética actual” en el cuarto apartado del presente capítulo, para analizar la dialéctica entre autonomía y funcionalidad, y la herencia del pensamiento benjaminiano.

hilo conductor de la narrativa de las escenas, por un lado, y participa necesariamente en la actividad estética, por otro. Se podría preguntar si Guerrero imagina las escenas en un sentido temporal; es decir, en etapas que se llevan a cabo en una continuidad, por ejemplo, de la infancia a la vejez (sea de un ser humano o de la especie): aunque hay una dimensión histórica en su perspectiva, él mismo sostiene que entre la fiesta y el exorcismo existe más bien una “genealogía en sentido ontológico”.

Según mi interpretación, los conceptos de paisaje imaginario y de obra de arte como configuración irradiante de sentido son fundamentales para el desarrollo posterior de la *Estética operatoria en sus tres direcciones*, ya que ésta se constituye como una teoría interpretativa de la contemplación, la producción y la promoción artística. Además, considero necesario subrayar que un enfoque hermenéutico de las escenas (en los ensayos de 1949) permite revalorizar la experiencia estética como una actividad de la vida cotidiana que no se circunscribe necesariamente a la labor artística. Por último, me parece importante destacar que la forma cinematográfica de plantear el problema filosófico del arte de su época colabora en resignificar la vida como aventura de la imaginación y, simultáneamente, la imaginación como aventura de la vida.

3. Devenir histórico de la noción de belleza: concepciones greco-cristiana, clasicista moderna y formal trascendental en *Qué es la belleza*.

En 1954, Guerrero publica el ensayo *Qué es la belleza*, a pedido de los responsables de la colección Esquemas de la Editorial Columbia, texto en el que analiza el devenir histórico de dicha categoría estética, y formula una reinterpretación de la misma, a partir de un abordaje en clave fenomenológica. En este sentido, el filósofo bonaerense revisa la visión canónica acerca de la belleza y distingue tres etapas en el desarrollo de la noción: una concepción greco-cristiana, otra clasicista moderna y, por último, una formal-trascendental. Puesto de otra manera, en las dos primeras se entiende la belleza como orientación histórica, limitada a la tradición del arte clásico (donde importan principalmente las relaciones “formales” como simetría, armonía, entre otras) y en la última, como horizonte trascendental, es decir, en las condiciones que hacen posible la constitución de una obra de arte. En el presente apartado intentaré caracterizar

brevemente las fases mencionadas y mostrar cómo contribuye el estudio histórico de los iniciales dos periodos a su propia concepción.

El canon sobre la belleza tiene un extenso desarrollo en la tradición filosófica occidental. Guerrero, en las dos primeras etapas, reproduce los lineamientos centrales del canon predominante en la historia del arte. La concepción greco-cristiana se basa, principalmente, en entender la belleza como orden, ritmo o armonía y tiene como referentes insoslayables a Pitágoras, Platón (en sus *Diálogos* de vejez), Plotino, San Agustín y Santo Tomás. El Ser se descubre en el orden de los entes, que es donde resplandece la belleza. En esta interpretación, las obras no son bellas en sí mismas, sino en la medida en que exhiben una cualidad del Cosmos o un atributo divino, cuyo resplandor puede ser contemplado y, sólo de modo adventicio, aplicado a las obras de los seres humanos.

Hay una procesión de destellos, que desciende desde el Cosmos o la Creación divina hasta el hombre y, eventualmente, hasta sus acciones mismas. Se trata más bien de una Metafísica de la belleza, del esplendor del Ser en los entes, “es una Metafísica en el sentido de una doctrina de las cosas últimas, de una actitud última del hombre frente a su destino y al del mundo en general. Y en ella la belleza interviene como un camino hacia las regiones suprasensibles” (2016a: 49). La inteligencia humana vislumbra y reconoce el esplendor de una configuración en la materia sensible. Es por esto que, desde esta posición, es fundamental desarrollar una actitud eminentemente contemplativa.

En la época moderna, según Guerrero, las reflexiones estéticas se enfocan cada vez más en la obra de arte, puntualmente, en los procesos de composición artística y en sus valores intrínsecos. De este modo, el arte pasa de tener una finalidad trascendente a una inmanente, en la que se destaca la *puesta en obra*, y “se sustituye así la noción tradicional de una belleza contemplativa por la noción moderna de un estilo operativo” (2016a: 58). A partir de ahora, ya no hay una sola idea de belleza (como era uno el Cosmos para los griegos o el Dios de los cristianos), sino que ésta se multiplica en tantas nociones como modalidades particulares sirven para caracterizar a creadores o a escuelas.

La concepción clasicista moderna se extiende, según el filósofo argentino, aproximadamente desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, y cuenta con artistas, historiadores y críticos, por un lado, y filósofos, por otro. Los primeros construyen y definen la noción de belleza artística, mientras que los segundos se proponen asegurarle

a la Estética⁸ la autonomía de un objeto propio y también un lugar entre las disciplinas especulativas tradicionales. “De esa manera, el clasicismo es rupturista, pero a la vez conciliador, rompe con el ideal greco-cristiano de belleza, pero logra un acuerdo de partes entre la belleza y el arte. A partir de ese momento, y tal como lo entiende Guerrero, si algo es una obra de arte, entonces es constitutivamente bella” (Scheck, 2019: 2). Poco a poco, el clasicismo adquiere los caracteres de una reflexión preceptiva en la que el arte greco-latino es la medida de todos los valores, “ya no es una Metafísica especulativa de la belleza, sino la Estética, normativa de una orientación histórica del arte y, por tanto, una doctrina de la transformación de la idea artística en Ideal estético” (Guerrero, 2016a: 61).

En esta línea argumentativa, para Hegel la Idea no es bella en sí (como en Platón), sino que lo es en su manifestación sensible, para lo cual se requiere, por un lado, un objeto sensible, y por otro, un sujeto ante quien se manifieste. Y sólo la belleza clásica del arte griego es la síntesis perfecta de un contenido espiritual y una forma sensible, y es una expresión del pasado que no volverá a repetirse. La visión hegeliana, entonces, cumple el papel de culminar la fundamentación racional de la Estética, pero paradójicamente también abre la puerta a una “nueva problemática” al subordinar el arte a la filosofía y la religión, y al atar su función social a la normatividad del clasicismo. Es por eso que tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX una reacción anti-clásica desde dos corrientes, una en el dominio de la filosofía y otra en el ámbito artístico: el positivismo y el realismo.⁹

Ahora bien, Guerrero no se conforma con reducir la belleza al análisis del “gusto clásico” o a la simple determinación de elementos estructurales. En su concepción formal-trascendental se puede apreciar una innovación en clave fenomenológica, ya que considera además el *horizonte* y el *mundo* que revela una obra de arte. Si bien en *Qué es la belleza* se bosqueja apenas esta etapa, aquí conviene retomar lo que expone el autor acerca de la noción de “horizonte” en una conferencia de 1949: “Escenas de la vida estética”, estudiada en el apartado anterior. En dicho texto se afirma que en la vida cotidiana se proyecta un horizonte siempre parcial, que se cierra y abre al ritmo de las

⁸ Es importante recordar que esta disciplina surge y se afianza precisamente en el contexto del siglo XVIII, con la edición en 1750 de la *Estética* de Baumgarten.

⁹ Sostiene Ibarlucía en su estudio preliminar que “estos dos frentes convergen en un punto: el ideal humanista de lo bello se ha convertido en un “fantasma” frente a las demandas de “rehabilitación” (de los sentidos, de la empiría, de la carne) y de “emancipación” (del proletariado, de la mujer, de la industria, de las nacionalidades) que se multiplican en todos los dominios de la vida política, social y cultural” (Ibarlucía: 2016, 24).

urgencias diarias; a continuación, en el ámbito festivo ya se avizora un horizonte limitado y autosuficiente, debido a que el juego establece las reglas de una invención autónoma. Posteriormente, es en la composición de la obra de arte cuando surge un horizonte último, en tanto el ser humano logra reunir las cosas, reales y posibles, entre ellas y en referencia a sí mismo. En el mismo escrito el pensador sugiere, no sin manifestar resonancias heideggerianas, que la finalidad de la obra de arte estriba en la apertura de un mundo histórico.

Retomando *Qué es la belleza*, una obra no es bella en sí misma o por definición conceptual, sino más bien por una “denominación que circunscribe formalmente el horizonte donde se produce el encantamiento estético” (2016a: 75). Dicho de otro modo: si se concibe la belleza como una “articulación proporcionada de elementos” y se la condiciona a leyes matemáticas, por ejemplo, en fotografía, la regla de los tercios, se pierde su sentido particular, ya que “la apreciación estética sólo existe en *la conexión concreta de sus momentos constitutivos*”. No es bella la regla de los tercios por sí misma, sino en la medida en que aparece en una foto que acogemos estéticamente, en determinadas circunstancias. Por eso es necesario atender al mundo que expone la obra de arte y que se actualiza en la propia experiencia.

“Así la belleza, después de haber sido para la época moderna el particular horizonte histórico de las manifestaciones del arte clásico, se puede todavía convertir para nosotros en un universal horizonte trascendental” (2016a: 75); es decir, de las condiciones que hacen posible la constitución de una obra artística. De esta manera, el filósofo bonaerense descarta las posiciones tradicionales sobre la belleza por formalistas y unilaterales, y señala “la necesidad de integrar el “horizonte trascendental” de su manifestación “como el resplandor del ser puesto en obra” en el proyecto más amplio de una investigación sobre las otras fuerzas constituyentes de la obra de arte” (Ibarlucía, 2008: 61).

Finalmente, a la luz de estas reflexiones, podemos preguntarnos si la belleza era una categoría anacrónica, a mediados del siglo XX, que ya había acusado los embates de las vanguardias. ¿Tenía algo para ofrecer en el nuevo escenario técnico y masivo? Seguramente, el filósofo argentino hubiera afirmado que sí: no sería ni el fulgor que descende de los ritmos cósmicos ni de la gracia divina; tampoco la imitación o nostalgia de los modelos clásicos. Guerrero toma nota de la crisis, pero no se queda ahí. El giro

fenomenológico que propone frente al canon de la belleza consiste tal vez en dejar de lado las variables formales de orden, ritmo y armonía, modelizadas desde los ideales griegos, para atender al horizonte trascendental y al mundo histórico que se abre con una obra de arte. De este modo, un mural, una película, una canción de rock, una sencilla vasija, por ejemplo, también pueden ser bellas, ya que la experiencia estética se constituye en “el más fundamental acontecer histórico de la sensibilidad humana”.

4. La “nueva problemática”: una aproximación a la dialéctica entre autonomía y funcionalidad

Luego del itinerario planteado hasta aquí, me parece necesario focalizar la reflexión del filósofo argentino en torno a lo que denomina la “nueva problemática” y que describe la situación del arte a mediados del siglo XX. Como dijimos en el apartado anterior, el autor considera que la perspectiva hegeliana sobre el arte consigue fundamentar la estética, ya que, por un lado, le otorga autonomía a través de la constitución de un objeto propio y, por otro, organiza su función cultural. Esta situación lleva al punto más alto de la Estética (en la tradición del clasicismo y bajo el ideal humanista) y también, paradójicamente, a su crisis. Ahora bien, estas observaciones que se presentan en *Qué es la belleza*, a partir del análisis del horizonte histórico de las manifestaciones del arte clásico, son anticipadas ya en un breve texto de mediados de la década del treinta y, luego, en *Torso*. Es por eso que creo pertinente revisar las formulaciones previas de la dialéctica entre autonomía y funcionalidad, para avanzar luego en la propuesta de la caracterización de la obra de arte y su recepción en la *Estética operatoria*.¹⁰

El primer escrito de Guerrero sobre temas estéticos data de 1934 y aparece como una separata en el Boletín de la Universidad Nacional de la Plata. Se trata de *Panorama de la Estética clásico-romántica* [*Panorama* a partir de ahora], texto que reproduce la clase inaugural de seis lecciones sobre las “Corrientes actuales de Estética”, que el autor dictó ese año en la “Escuela libre de cultura integral” de la Universidad Nacional de La

¹⁰ Para un estudio detallado de este tema en toda la obra de Guerrero, desde *Panorama* hasta *Estética operatoria III*, véase Ibarlucía, R. “Autonomía y funcionalidad del arte en *Estética operatoria en sus tres direcciones* de Luis Juan Guerrero” en Muñoz, M. y Contardi, A. (eds.) (2021) *La filosofía argentina de mediados de siglo XX: figuras, temas y perspectivas*. Buenos Aires: Prometeo, pp 19-36.

Plata. En dicho opúsculo, con el objetivo de mostrar que la polaridad de las nociones de “autonomía” y “función cultural del arte”¹¹ caduca en el sistema hegeliano, expone la génesis y el desarrollo de las concepciones de arte y belleza de la denominada “época de Goethe”. En esta línea de análisis se revisan en detalle cuatro etapas: en primer término, el *Sturm und Drang* o “período del genio”; luego, “el ideal de belleza” clasicista; a continuación, el “Idealismo de la naturaleza” (Goethe y Herder) y el “Idealismo de la libertad” (Kant y Schiller); y, por último, el Romanticismo de Jena (F. Schlegel y F. Schelling) y el Romanticismo de Heidelberg. Este hilo histórico conceptual desemboca en Hegel: “El problema de la justificación del arte – que arranca de Platón y llega a su más aguda expresión en el Renacimiento – parece recibir con Hegel una respuesta definitiva: el camino hacia la pura belleza pasa necesariamente a través del arte. El arte ya no necesita ser justificado por razones pedagógicas o políticas, ni tampoco apelando a la historia, ni aun recurriendo a la psicología, porque el arte ya no es simple enseñanza, ni entretenimiento ni goce. El arte es ahora una etapa indispensable en la evolución del espíritu” (2016d: 135-136). De esta manera, el filósofo alemán establece la autonomía del arte frente a otras manifestaciones del espíritu y su ordenación funcional en la cultura.

Ahora bien, *Panorama* termina reconociendo dos situaciones inesperadas: la “crisis” y la “nueva problemática”, que aparecen justamente a partir de la estructuración filosófica de la estética. La primera consiste en comprobar que el arte, desde la perspectiva hegeliana y ya en el siglo XIX, sólo puede ser “cosa del pasado”, debido a que sólo la belleza clásica del arte griego es una síntesis perfecta de contenido espiritual y forma sensible.¹² Por lo tanto, no hay modo de lograr una manifestación artística más bella y superar dicha tradición. La segunda implica “un doble ataque cerrado: por una parte, en el dominio de la filosofía, a la estética de ideas, con su concepción de la belleza ideal; por otra parte, en el terreno general de la cultura, al ideal estético del Clasicismo” (2016d: 138). Este diagnóstico forma la base que el filósofo bonaerense recupera para asentar su análisis de la condición del arte, en las ponencias que presenta en el Primer Congreso Nacional de Filosofía (1949), especialmente en *Torso*.

¹¹ Guerrero reconoce que esta tesis ya había sido expuesta por Helmuth Kuhn en “La génesis de una estética alemana en el espíritu del humanismo” (1929), y él la retoma y profundiza en su estudio de la estética clásico romántica alemana.

¹² Sobre este punto volveremos en el primer apartado del capítulo III, para ver la solución de Guerrero al problema de forma y contenido en la obra de arte.

Después de caracterizar las cinco escenas en la primera conferencia del Congreso (taller, fiesta, encantamiento, exorcismo y composición), queda flotando la pregunta de si es posible todavía, en la actualidad de mediados del siglo XX, una auténtica obra de arte. La tentativa de respuesta se desarrolla en *Torso*, cuyo planteo inicial discute a Hegel, ya que postula que “el arte, en su destino histórico y cultural, no es solamente una “perduración glorificadora” de pasadas grandezas, sino que tiene también un sentido de “futuridad” (2016c: 102). Esto es así, según la perspectiva de Guerrero, porque surge de los pre-sentimientos de una persona o de una comunidad y prefigura siempre una “nueva posibilidad de la existencia humana”. Aquí se asevera sin ambages que “el arte es – en el curso histórico de toda colectividad humana – *un modo esencial en el cual la verdad acontece decisivamente*” (2016c: 103, cursivas del autor). Frente a esta tesis ontológica, de resonancia heideggeriana, hay que considerar la facticidad del capitalismo del siglo XX, a partir de la cual se profundiza el divorcio en la experiencia estética entre la obra (y su reproducción mecanizada) y el público (en la sociedad de masas).

Con el avance de los nuevos medios -como el cine o la fotografía- los espacios de autonomía artística empiezan a desaparecer en las grandes ciudades, lo que deriva en dos actitudes filosóficas contrapuestas: objetivismo y subjetivismo. Según el autor, por un lado, el objetivismo estético plantea la superación de la antinomia histórica de autonomía y funcionalidad, con un regreso a los “modelos naturales” (por ejemplo, en el culto al folclore o a las manifestaciones primitivas), pero este camino no lleva a buen puerto, porque la obra de arte en la época presente ya no está determinada por la tradición. Por otro lado, el subjetivismo, de origen romántico, que “se viste de Surrealismo en el arte y de Existencialismo en filosofía” (2016c: 104), no comprende que la obra se configura ahora en la trama de procedimientos de cosificación, en el marco de la producción y recepción de objetos de consumo a escala industrial. “Lo que Guerrero busca subrayar es que el proceso de reificación adopta, en el ámbito estético, una “clave niveladora”, impersonal y homogeneizadora, que no permite a la obra de arte regresar a su “*status nascendi*” en el “Taller” de la existencia individual y colectiva” (Ibarlucía; 2021: 29).

En este contexto, a mi juicio merecen especial atención las tesis de Walter Benjamin en torno a la reproducción mecanizada de la obra artística, que el filósofo bonaerense recupera indirectamente y con tono crítico en *Torso*, pero cuya recepción modifica positivamente en *Estética operatoria III* (en nuestro caso, nos limitamos a la primera mención). En 1936 Benjamin escribe “La obra de arte en la época de la

reproductibilidad técnica”,¹³ texto en el que analiza los efectos del impacto de los avances tecnológicos en el ámbito artístico y, en este sentido, se interroga por el destino de las manifestaciones artísticas en dicho escenario. Allí postula la pérdida del aura en la obra de arte en relación a la cultura de masas y a la emergencia de nuevos mecanismos de producción artística, como la fotografía y el cine. Antes de 1900, el aquí y ahora de una obra de arte definía su autenticidad, por lo que no era posible captar la misma con la reproductibilidad técnica. A partir de las primeras décadas del siglo XX, con el afianzamiento del modo de producción capitalista, se modifica la percepción del espectador moderno frente a la obra de arte, ya que ésta pierde, gracias a la técnica reproductiva, su aura y su vínculo con la tradición. El pensador alemán sostiene que el aura expresa una lejanía, en el sentido de ese aquí y ahora en que se originó la obra, y explica que su desvanecimiento se debe a dos circunstancias: “acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción” (Benjamin, 1989: 20).

Según Benjamin, la obra de arte adquiere sentido en el contexto de la tradición en la medida en que se configura originalmente en algún tipo de ritual: “el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado” (Benjamin, 1989: 26). El autor alemán reconoce, en este argumento, que la obra de arte tiene un valor único y que está asociada a la belleza, dos consideraciones que hasta ese momento resultaban incuestionables en el clima epocal. Es la reproductibilidad técnica la responsable de separar la obra de su contexto ritual y establecer en la recepción un valor cultural y un valor exhibitivo.¹⁴ En la fotografía, por ejemplo, la capacidad inherente al

¹³ Afirma R. Ibarlucía en su estudio preliminar a la edición de *Qué es la belleza y otros ensayos*, que Guerrero había leído el texto benjaminiano en la traducción francesa de Pierre Klossowski en 1937 y ese mismo año incluye la problemática de la reproducción mecanizada en su programa de Estética de la Universidad Nacional de La Plata.

¹⁴ Valor cultural se refiere al valor que una obra tiene cuando su existencia está vinculada a alguna forma de culto religioso y, por lo tanto, su experiencia se fundamenta en la participación *in situ* del espectador; en cambio, el valor exhibitivo supone la posibilidad de mostrarse, exhibirse en muchos lugares simultáneamente, gracias al procedimiento mecánico de la copia.

mecanismo de generar copias resta importancia a la autenticidad y fundamento al ritual. De esta manera, el valor exhibitivo, al modo de una mercancía, devora al valor cultural.

Guerrero reformula estas reflexiones en *Torso*, luego de dejar en claro que el arte ya no hace visible un “horizonte último”, sino uno “destrozado”. Por eso proliferan objetos rotos o de aspecto fragmentario en las galerías de arte moderno. A continuación, analiza brevemente cinco ejemplos de reflexiones doctrinarias sobre la facticidad artística. En ese marco, considera que existen teorías estéticas contemporáneas que exaltan categorías de pretendida objetividad científica, que solapan su dependencia histórico-social: “subjetividad creadora”, “autonomía del arte”, “pura forma”, “representación artística” y “poder tradicional y poder mostrativo”. Me interesa en este caso las dos últimas, que aluden al ensayo benjaminiano sin nombrarlo.

Considero necesario rescatar aquí dos observaciones del filósofo argentino: por un lado, la obra de arte ya no se encuentra “determinada” por la tradición y, por otro, cualquier cosa puede ser representada artísticamente, ya que es el creador quien le confiere valor a partir de asignarle una forma artística. En la actualidad, el arte se desliga de toda “función” y se vuelve autorreferencial. Por eso, quizás, se sugiere al final de esta escena una crisis del arte: “frente a cualquier manifestación característica del arte contemporáneo – como la novela y el cine – debemos aprender a conjugar la promesa de un destino maravilloso con los peligros de un proceso de degradación, que puede convertirlo en el más auténtico y peligroso *opio de los pueblos*” (2016c: 107). Como puede apreciarse en esta última cita, tanto Guerrero como Benjamin llaman la atención sobre el uso del arte en manos de los totalitarismos de la primera mitad del siglo XX.

Al finalizar el primer capítulo, me interesa retomar algunos conceptos importantes que aparecen en los textos analizados, y que cobrarán mayor relevancia y complejidad en la arquitectura de la *Estética operatoria*. En primer lugar, de la primera conferencia de 1949 hay que destacar la presentación de su propuesta en “escenas”, la consideración del ser humano como un ente histórico (frente a las posiciones formalistas), el reconocimiento del “paisaje imaginario”, y la distinción de tres tipos de horizonte: parcial, limitado y último, según el trato con la actividad estética. En segundo lugar, esta última noción es trabajada con mayor profundidad en *Qué es la belleza*, y llega a formularse como “horizonte trascendental”, en tanto condiciones que hacen posible la constitución de la obra de arte. Finalmente, conviene recuperar también la diferencia entre poder tradicional

y poder mostrativo en *Torso*, con claro eco benjaminiano, que enriquece los análisis de la situación del arte a partir de los avances del capitalismo y de la irrupción de las vanguardias.

CAPÍTULO II

1. Originalidad de la *Estética operatoria*

En la filosofía argentina del siglo XX no hay muchos estudios que aborden de manera original e innovadora el campo de la Estética. Hasta la década del 50 predominan posiciones que se centran en el sujeto que contempla o en las características “distintivas” del objeto contemplado. Según la presente indagación, entiendo que la propuesta teórica del pensador bonaerense supera dichos planteos con un enfoque relacional y con un énfasis notable en el papel de la imaginación y en el rol de la libertad humana en la experiencia estética. Además, analiza la recepción desde una dimensión histórica. Es por eso que considero que merece especial atención la investigación rigurosa y sistemática de Guerrero en torno a la obra de arte.

En este sentido, en lo que se refiere a sus propias publicaciones vinculadas a la reflexión sobre el arte (que presentamos en el capítulo anterior), conviene organizarlas cronológicamente: en un primer momento, una separata que se edita en el Boletín de la Universidad Nacional de La Plata, “Panorama de la Estética clásico-romántica” (1934), y dos conferencias que se presentan en el Primer Congreso Nacional de Filosofía en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, “Escenas de la vida estética actual” (1949) y “Torso de la vida estética actual” (1949). Luego, aparece el ensayo *Qué es la belleza* (1954) en la Editorial Columbia, y dos años después edita su obra cumbre: *Estética operatoria en sus tres direcciones*. Esta última la entiende como una Meta-estética, abocada al análisis de la triple direccionalidad de los comportamientos estéticos: revelación y acogimiento (I), creación y ejecución (II), y promoción y requerimiento de la obra de arte (III). Los tomos 1 y 2 se publican en 1956 y 1957, respectivamente; sin embargo, el tercero quedó interrumpido por la muerte del autor y aparece diez años después, gracias a la edición de Ofelia Ravaschino de Vázquez, su colaboradora y discípula, quien ordenó los manuscritos y reconstruyó fragmentos a partir de apuntes y fichas bibliográficas del pensador bonaerense.¹⁵

¹⁵ Cabe aclarar que, a partir de 1953, Guerrero presentó en sus cursos de Estética en la Universidad Nacional de Buenos Aires el plan definitivo de la *Estética operatoria*, tal como puede apreciarse en sus programas de 1954, 1955 y 1956 (Cfr. Ibarlucía, 2008: 62).

Es importante notar que, ya desde el título, Guerrero ubica su obra en una tradición filosófica específica. Sostiene E. Albizu que “Estética” comporta una dualidad de significados: “En tanto ciencia de lo sensorial, toma el carácter de teoría trascendental del espacio y del tiempo (...) En tanto ciencia de lo artístico, toma el carácter de teoría de las obras en las que se plasman sutiles categorías como belleza, sublimidad, gracia, y sus correspondientes contrasignificados” (Albizu, 2000: 315). Desde esta perspectiva, la propuesta de filósofo argentino intenta abordar la “conceptualidad” y la “espiritualidad” de la obra de arte, atendiendo a su configuración en condiciones de espacio y tiempo específicas, y dejando de lado aspectos psicologistas, sociologistas e historicistas. En este sentido, “operatorio” introduce la idea de obra, es decir, la “operancia poiética” y el “opus resultante”. La obra es creada por un acto de libertad y los medios operativos son condición necesaria para su operatoriedad. Entonces, las tres direcciones que postula el título del libro, *manifestación*, *potencia* y *tarea*, son justamente direccionalidades trascendentales operatorias de la obra de arte. La noción de horizonte trascendental (que Guerrero había anticipado al final de *Qué es la belleza*) se constituye en un eje fundamental en el andamiaje teórico de su proyecto filosófico:

“se trata del paso de las condiciones de posibilidad -trascendentales *stricto sensu*- a las condiciones de realidad, que suponen a las primeras, pero las transmutan en operatorias. Por consiguiente, ahora puede exponerse con precisión la novedad de la estética de Guerrero: estudia en forma sistemática las condiciones de realidad de la obra de arte, es decir, los juegos operatorios merced a los cuales las condiciones trascendentales se transmutan en necesidades y deseos, presiden una gestación individuante y se condensan en la individualidad monádica de la obra. Estos tres ámbitos de las condiciones de realidad son el correlato de las tres direcciones de nuestro filósofo” (Albizu, 2000: 319)

Ahora bien, para profundizar el análisis de la teoría estética de Guerrero en lo que refiere a la revelación y acogimiento de la obra de arte, no está de más insistir en que la misma se da a conocer a mediados del siglo XX, en Argentina y en español, cuestiones que seguramente explican un poco que haya pasado desapercibida, a pesar de su rigurosa sistematicidad. Además, si bien el autor expresa claramente (como se verá en el siguiente apartado) que utiliza una metodología fenomenológica hermenéutica, lo hace de una

manera original, es decir, no es un epígono de Heidegger. Ni tampoco reproduce las tesis estéticas de la Escuela de Frankfurt, aunque haya tenido contacto institucional con sus miembros y haya leído sus publicaciones, generalmente en las primeras ediciones.¹⁶

Por último, en relación a la singularidad de la *Estética operatoria*, ya avisaba M. Trías a los tres años de la aparición del tercer tomo, que dicha obra “solicita un trabajo paciente de interpretación. Primero, porque se trata de una obra original, nacida de una actitud netamente filosófica, y no es una antología de opiniones ajenas. Segundo, porque (...) el celo terminológico de Guerrero hace que la lectura no sea fácil” (Trías, 1970: 8). Más allá de estas consideraciones, me parece necesario poner de relieve el pensamiento de Guerrero, incluso como un acto de justicia epistémica con un filósofo argentino de notable desarrollo teórico.

2. Perspectiva histórico-social de las manifestaciones artísticas

Luego de reconocer la herencia de Vico y Hegel en los lineamientos de la *Estética operatoria*, el pensador bonaerense inicia el primer tomo de su obra planteando que la metodología de Husserl consumada por Heidegger constituye la base firme para la exposición de toda problemática.¹⁷ A continuación, en el prólogo, expone “una concepción arqueológica de la historia, en particular de la historia del arte, según la cual cada objeto histórico estudiado y específicamente los “objetos” culturales, han de mostrar las sucesivas capas de experiencias que se han ido sedimentando en su proceso de desarrollo” (García, 2009: 93). Estos “estratos” de significados dan espesor a una acumulación cada vez más rica y compleja. De este modo, una obra de arte del pasado no articula el lenguaje original de su época, sino que implica una traducción a la actualidad, comportando los sucesivos estratos históricos que adquirió en su recorrido hasta el

¹⁶ Para profundizar en este tema, véase Traine, M. “Los vínculos del ‘Instituto de Investigaciones Sociales’ de Frankfort con la Universidad de Buenos Aires en los años ‘30”, en *Cuadernos de Filosofía*, No. 40, abril de 1994.

¹⁷ Quizás convenga recordar aquí que la corriente fenomenológica, en sus diversas orientaciones, tuvo importante presencia desde 1930 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la figura de profesores como Carlos Astrada, Luis Juan Guerrero, Eugenio Pucciarelli, Roberto Maliandi, entre otros. Véase al respecto Walton, R. (2017) “La tradición fenomenológica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires” en *Ideas, revista de filosofía moderna y contemporánea*, Año 3 N° 5. Buenos Aires: RAGIF Ediciones, mayo – octubre 2017, pp. 14-40.

presente. Hay, en estos primeros pasos una concepción germinal de la “recepción”, que se irá desplegando a lo largo del texto.

A partir de ahora es necesario establecer el vocabulario preciso para llevar adelante la investigación propuesta. La noción de “experiencia” como ser del ente, así como la correlación óntico-ontológica, configuran el entramado conceptual de la obra del filósofo argentino. Éste, como se dijo en el apartado anterior, se propone alcanzar la primera fundamentación de la estética y esbozar la constitución trascendental de toda investigación estética concreta. En este sentido, una estética que traza trascendentalmente las operaciones que vinculan al arte con las exigencias de la historia, en el orden de la tematización científica posibilita la constitución de las disciplinas particulares, las cuales, en función de sus objetos propios, se desarrollarán internamente y establecerán los procedimientos adecuados a la índole de su investigación. Sólo podrán actuar, sin embargo, dentro de los horizontes problemáticos de una primera filosofía: la estética. “Pero en los cuadros de su elaboración escolar, podemos seguir llamándole ‘Estética’: entendida como la razón de ser de toda operación esplendorosa, como la sensibilidad trascendental que resplandece en toda producción humana” (EO I, 101). Es decir, estética no en el sentido moderno de saber de la *aísthesis*, sino en cuanto aborda las condiciones de posibilidad (“razón de ser”) de su capacidad de abrir un nuevo horizonte a partir del cual se muestran las cosas al ser humano (“operación esplendorosa”). Así, la *Estética operatoria* es una reflexión sobre la obra, sobre el obrar de la obra, que se traduce justamente en un obrar en la triple direccionalidad.

En esta línea investigativa, la experiencia estética, como el más fundamental acontecer histórico de la sensibilidad humana, es un “historial” cuya trama descubre cambiantes figuras dentro de ciertos paradigmas constantes. El triple trato concreto con las obras de arte se configura y se presenta a través de ciertos enfoques privilegiados. Estos enfoques o “escenas” serán las mismas en las tres direcciones antes señaladas, en número de cuatro, acentuando el isomorfismo direccional de los comportamientos estéticos. Según el autor, una estética de raigambre operatoria atrae la totalidad de la problemática filosófica bajo la forma de un “sistema” de la filosofía *sub specie aestheticae*. El “sistema” implícito parte de una interpretación del hombre, ente que da cuenta de su propio ser en tanto proyecta su propia realización. La estética “promueve la tarea “edificadora” de un ámbito imaginario de posibilidades reales para una necesaria metamorfosis de la existencia humana” (EO I, 107).

Con la intención de ofrecer una panorámica de su perspectiva histórico social de las manifestaciones artísticas, Guerrero recurre a un esquema propuesto por A. Malraux en *Las voces del silencio* (1951): en un primer momento el arte ordena sus estructuras para someterlas a un destino sagrado; luego, a las formas ideales de la belleza del clasicismo moderno; y finalmente, al estilo de propio arte. En otras palabras, “todo lo que en su dimensión histórica y cultural llamamos proceso de secularización, y en su dimensión social llamamos proceso de alienación económica y política de la vida humana, constituye, en su dimensión estética, *un proceso de abstracción artística y de autonomía estética*” (EO I, 129) (cursivas del autor). Es en la Europa del siglo XVIII en la que comienza a perfilarse la región que actualmente se entiende como arte. Por eso, las obras de arte anteriores a la época moderna, no eran contempladas como tales, ya que tenían una finalidad religiosa, de enseñanza o de entretenimiento; en cambio, hoy cumplen una finalidad en sí mismas.

A continuación, el filósofo bonaerense postula que el panorama de una Estética operatoria, en líneas generales, puede esbozarse por medio de tres tesis, que refieren a la autonomía funcional, al universalismo pluralista y a la insularidad imaginaria. Según mi interpretación, las tres afirmaciones pueden entenderse como posibles “características” de la obra de arte, pero no en términos esencialistas, sino relacionales. En primer lugar, “*el arte es un dominio histórico cultural irreductible, aunque originariamente trabado con los demás*” (EO I, 136) (cursivas del autor). No es posible arribar al “ser operatorio” de la obra de arte a partir de especulaciones generales o principios universales, ni tampoco a partir de procesos psíquicos de creación o de reacciones privadas del espectador o comportamientos sociales. Afirma Guerrero que solamente el análisis de las obras mismas puede mostrar el carácter de sus estructuras internas, de su “núcleo irreductible”. De esta manera se resguarda la autonomía del arte, aunque esta no es inmutable, no escapa al desarrollo histórico, sino que establece vinculaciones con otros dominios de la cultura. Por eso, se trata de una autonomía funcional.

La segunda tesis sostiene que “*las manifestaciones del dominio estético pertenecen a todas las épocas y a todas las culturas*” (EO I, 137) (cursivas del autor). El ser humano, ente histórico, produce cosas, produce su mundo y a sí mismo. Las manifestaciones artísticas que lo rodean cambian en el modo en que lo hace él mismo. Por eso, hay tantos ámbitos artísticos como “mundos”, “épocas” u “horizontes de vida”. El filósofo argentino señala que, aunque tenga lugar el universalismo pluralista, no puede

desconocerse que, hasta el siglo XIX, el canon privilegiado del arte era el de la cultura occidental grecolatina. Sin embargo, “en nuestra apreciación estética, hoy entran con iguales derechos las artes de todos los orígenes y todas las procedencias”¹⁸ (EO I, 138). De esta manera, desaparecida toda posibilidad de operar con un único esquema de valores, sólo queda juzgar las obras según su capacidad para “soportar” un mundo histórico.

En tercer lugar, “*las manifestaciones del dominio artístico llegan hasta nosotros como configuraciones imaginarias que pueden ser desprendidas de sus vinculaciones con los mundos históricos y culturales de donde provienen*” (EO I, 140) (cursivas del autor). Guerrero plantea que ya no se toma en cuenta la “objetividad” cultural de la obra, sino su “operatividad artística”. Lo que caracteriza a toda obra en tanto opera en el plano de la contemplación, es su capacidad para exhibirse por sí misma en todo su esplendor, independizándose de toda concurrencia extra-estética en su particular surgimiento. De este modo, la obra pasa a ser un ente exótico, despojado del mundo al que perteneció, y “se salva” en la medida en que apela a la conciencia contemporánea del espectador, revelándose por sí misma y provocando una respuesta.

Luego de presentar las tres tesis, considero importante rescatar aquí el concepto de museo imaginario, que proviene de A. Malraux, y que está en sintonía con el “paisaje imaginario” de la *Escenas* de 1949. Según Trías, “Guerrero aprueba los juicios de Malraux acerca del “universalismo” actual del arte, si bien se apresura a decir que sus propias interpretaciones estéticas e históricas difieren de las del autor francés y hasta se le oponen” (Trías, 1970: 12). No es difícil percibir que, a mediados del siglo XX, unas obras conviven con otras en un universo imaginario, desconectadas de sus pretéritas relaciones históricas; el “museo imaginario” las separa del mundo y las confronta en sus respectivas metamorfosis. Gracias a los procedimientos de la reproducción mecánica (impresión, fotografía, cine, fonógrafo, radio) se ha conquistado un dominio universal abierto a todo tiempo y lugar. La técnica de la reproducción mecanizada muestra aspectos de la obra original que no eran accesibles a la muda contemplación, arranca la obra del dominio de la tradición, dotándola de extraordinaria ubicuidad.

Estos cambios tecnológicos, sumados a las grandes transformaciones sociales (por ejemplo, el fenómeno de los consumos culturales masivos), habilitan a Guerrero a

¹⁸ Pareciera advertirse aquí un indicio de una visión no eurocéntrica del autor, cuestión por demás interesante si se tiene en cuenta la fecha de publicación del primer tomo de la *Estética operatoria*.

reconocer dos acontecimientos de importancia estética: se pierde la *unicidad* del ente artístico, la cual era una consecuencia de la concepción de autenticidad, y, simultáneamente, “se debilita el *poder tradicional* del arte (su función de testimonio sagrado o histórico) en la misma medida en que se desarrolla su *poder mostrativo* (EO I, 154) (cursivas del autor). Nuevamente se ve aquí la referencia a las tesis de Benjamin en relación a la reproductibilidad técnica.

Por último, es interesante notar que la noción de “museo imaginario”, aunque pretenda abarcar las obras de todos los lugares y épocas, cobra sentido en una perspectiva occidental, en la que la apreciación del espectador puede llevarse a cabo a partir de colecciones privadas o museos públicos: la obra deja de estar en contacto con una realidad concreta y entra en relación con otras producciones que comparten y refuerzan un sentido artístico. Esto permite poner de relieve dos consideraciones, que servirán a la propuesta del autor argentino: por un lado, que la autenticidad no tiene que ver con “un valor adscripto sólo por ser herencia del pasado (próximo o remoto), ni por servir como testimonio historiográfico, sino por la capacidad que la obra tiene para manifestarse por sí misma” (Perceval, 1994: 27); por otro, que en el interior de dicho museo la historia no se borra, sino que se transforma en un “fondo oscuro de comprensión” para la actitud contemplativa.

3. Del círculo hermenéutico a la triple direccionalidad de los comportamientos estéticos

Guerrero adopta como esquema de trabajo la “direccionalidad” de toda actuación humana. Se trata de un criterio metodológico que propone un abierto sistema de direcciones, inacabable e imprevisible. La primera orientación de los comportamientos humanos lleva a trascender los hechos hacia su mismo ser. El aspecto correspondiente de la filosofía es la ontología, que conduce de la experiencia de los entes hacia la experiencia del complejo de momentos y esquemas estructurales del ser. Se trata de un salto anticipador de la experiencia y no de la explicación sistemática de dominios ya establecidos. La segunda orientación hace trascender los hechos hacia su esencia, entendida como fuerza que hace ser lo que son y tender hacia lo que pueden ser a los entes mismos. Esta "potencia de devenir ente" alude, con criterio direccional, a una

“metafísica” en el seno mismo de la experiencia óptica. La tercera orientación es prospectiva y trasciende los resultados ya logrados hacia el “destino” inherente a una actuación.

En síntesis, toda "razón de ser" tiene una triple dirección, la de la fundamentación del ser, que arraiga en una esencia e instaura una misión o destino. Toda conducta humana que opera en el “espacio” del mundo, trasciende "por encima" de la realidad, descubriendo la posibilidad u horizonte del ser; “por detrás y por debajo”, buscando el suelo soportante de la esencia; y "por delante" se proyecta hacia una actividad transformadora.¹⁹ Correspondiente a la triple direccionalidad que precede, se estructura la investigación estética como estética de las “manifestaciones”, de las "potencias" y de las “tareas” artísticas, respectivamente.

Estas tres disciplinas direccionales que, como orientaciones estéticas traducen en un plano de concepción filosófica los tres diferentes comportamientos del hombre hacia la obra de arte, se remiten a las diferentes modalidades de apertura del ente, del cual, como tal, son constitutivas. El comportamiento hacia el ser de la obra de arte se traduce en una actitud de revelación y acogimiento de las obras ya producidas; el comportamiento hacia la esencia o potencia de la obra de arte se traduce en una actitud de creación y ejecución o "puesta en obra"; por último, el comportamiento hacia la tarea o misión de la obra de arte, se traduce en una actitud de promoción y requerimiento de futuras obras.

En el orden sucesivo de una experiencia histórica se advierte que: a) una época impone una dirección artística, reclamando y disponiendo el cumplimiento de ciertas tareas; b) el artista escucha el reclamo y crea una obra; c) la obra, manifestándose por sí misma, es revelada y acogida en su ser propio. Las estéticas I, II y III, reflejan las tres maneras de "entrar en tratos" con los entes artísticos. No existe la simple "aparición" de la obra, sino como “puesta en obra” lograda que el público comprende “recreándola” por medio de la imaginación. El ser humano penetra, de este modo, en el dominio de las potencias creadoras del arte, que a la vez pertenece a una tarea o reclamo. La obra de arte, en definitiva, es el fruto privilegiado de una imposición artística (dominio de la

¹⁹ Belgrano afirma que Guerrero reconoce que la idea de la triple direccionalidad supone una distinción heideggeriana, desarrollada en el ensayo del pensador alemán: “De la esencia como fundamento” (1929), aunque con una importante innovación por parte del filósofo argentino.

promoción y requerimiento de las empresas artísticas). En la etapa final, la acogedora "presencia" de la obra, como concreción de la tarea artística, vuelve hacia atrás el proceso de comprensión de la actividad estética, cerrando su círculo.

Me parece importante distinguir aquí entre dos estratos o niveles en la presente investigación: el óntico, en que se trata con el propio fenómeno, pero sin llegar a dar una razón del mismo, y el ontológico, en el cual se considera a un fenómeno en relación con su razón de ser. La fundamentación ontológica de los comportamientos operatorios es la tarea propia de la estética filosófica, que debe dar razón de sí misma, a diferencia de las múltiples ciencias del arte. La correlación óntico-ontológica es establecida por Guerrero mediante la noción trascendental de "horizonte". Cada horizonte ontológico se constituye a partir del ser mismo y no de la conciencia, y su "descubrimiento" es una tarea histórica.

Cada una de las disciplinas estéticas anteriormente esbozadas se extiende entre un comienzo y un fin preestablecido o elegido; cada una despliega el proceso del arte dentro de ciertos límites. Estos definen los ámbitos en que se manifiestan los aspectos del fenómeno estético, los cuales se suponen y condicionan unos a otros. En este sentido, la estética de las tareas artísticas "*... comienza con una disponibilidad trascendental para proponer y fomentar empresas de índole estética y termina reclamando el cumplimiento de ciertas exigencias específicas*" (EO I, 191) (cursivas del autor). Ellas son la promoción y el requerimiento de tareas artísticas dentro de un medio histórico-cultural determinado. La estética de las potencias artísticas "*... comienza con una disponibilidad trascendental para crear y ejecutar aquellas tareas artísticas... y termina con la realización o ejecución de una obra de arte, o de un "movimiento", "escuela" o "tendencia de obras de arte, dentro de una determinada orientación estilística*" (EO I, 191) (cursivas del autor). La estética de las manifestaciones artísticas "*... comienza con una disponibilidad trascendental que permite la auto-revelación de una obra de arte... o de un estilo "amonestado" en obras insulares y termina con el pleno acogimiento del arte en la existencia humana.*" (EO I, 192) (cursivas del autor).

Es necesario aclarar que, desde la perspectiva del autor, la obra de arte tiene una función ontológica: la revelación del Ser, que no es otra cosa que la apertura de espacio de sentido, una nueva luz que permite a los entes mostrarse. Sólo resta exponer de qué modo se lleva a cabo el círculo de comprensión estética, en el que las tres direcciones interactúan de manera constante:

“Entonces, ¿qué es la obra de arte? Solo es posible alcanzar lo propio de la obra recorriendo el círculo. Cada punto supone al anterior: al acoger o contemplar una obra (I), esta nos remite a un artista que crea o ejecuta la obra (II), el cual es direccionado por una comunidad (III). El creador de la obra (II) es guiado en su obrar por una sociedad o época (III) y dialoga con las obras del pasado que ha contemplado (I), que constituyen un estilo. La dirección de la comunidad (III) lega una tarea al artista (II) teniendo dentro de su horizonte de comprensión las obras del pasado que la tradición ha acogido (I)” (Belgrano, 2022: 248).

4. El juego recíproco entre acción de presencia y capacidad de llamado

Una vez presentada la triple direccionalidad considero necesario exponer de qué manera se configura cada una a partir de cuatro momentos particulares, que Guerrero denomina “escenas”. Si bien este término proviene del ámbito teatral, pasa luego a las ciencias²⁰ y, en este caso, a la filosofía, debido a su plasticidad conceptual. Para el filósofo argentino, las escenas son cuatro (aunque admite que puede haber más), son isomórficas y constituyen condiciones de realidad actuantes en el devenir histórico del arte: entonación (A), constitución (B), instauración (C) y orientación (D) de la obra de arte. El mismo autor explica, brevemente, el proceso en cada unidad experiencial: “En la escena A, *la obra se hace obra en tanto se entona*; en B, en tanto *se constituye*; en C, en tanto *se instaura* y (...), por último, en la escena D se hace obra en tanto *se orienta* en una dirección histórica” (EO I, 111) (cursivas del autor). Como habíamos mencionado en el capítulo anterior, las “escenas” de las conferencias de 1949 funcionan como elaboraciones embrionarias del isomorfismo logrado en la *Estética operatoria*.

Corresponde ahora estudiar la dialéctica entre presencia y llamado de la obra de arte en la escena de entonación. En esta línea argumentativa, el primer momento se refiere a la posibilidad de la obra de mostrarse por sí misma, de “estar ahí”, en tanto complejo significativo. En este punto es necesario prestar atención a la influencia de “El origen de la obra de arte”, de M. Heidegger, en relación a los conceptos de cosa,

²⁰ E. Albizu apunta, en su estudio de la *Estética operatoria*, que Guerrero tomó el término de la biología descriptivo-funcional (T. von Uexcüll o Portmann, entre otros), disciplina que estaba en cercanía a la psicología y psiquiatría fenomenológicas de mediados de siglo XX (Albizu, 2000: 323).

instrumento y obra. La segunda instancia contiene implícita una respuesta adecuada a la “presencia”, en la medida en que el temple de ánimo del espectador “concuerta” con la obra. Aquí Guerrero examina críticamente algunas teorías tradicionales sobre la contemplación y plantea su perspectiva sobre los niveles existenciales de acogimiento: la complicidad del cuerpo propio y los sedimentos de la vida colectiva.

El filósofo argentino propone estudiar primero por separado los momentos de presencia y llamado, y luego la dialéctica que implica el juego entre ambos. Por eso, inicia su análisis de la siguiente manera:

“Presencia” dice que la obra es capaz de mostrarse por sí misma, que tiene el poder de auto-exhibición y aun de auto-imposición. Pero debemos aclarar, una vez más, que no constituye un mero “estar ahí”, ocupando un lugar o cumpliendo una función, sino un complejo significativo de factores presentes y ausentes que componen la totalidad de la obra. (*EO I*, 206)

Afirma Guerrero, siguiendo el análisis de Heidegger en “El origen de la obra de arte”, que la obra de arte tiene relación con la “cosa” y con el “instrumento”. En el primer caso toma el ejemplo de un bloque de granito, en el que la forma no ejerce ninguna función configuradora, sino que se trata de una simple materialidad, una distribución espacial. En el segundo caso, una mesa de granito, por ejemplo, la utilidad configura la forma y orienta en la elección del material. A partir de estas distinciones, el filósofo argentino sostiene que la obra siempre es una cosa, pero no una mera cosa, y que también hay un parentesco entre el útil y la obra, en tanto que ambos dependen de la mano del hombre. Sin embargo, el instrumento se constituye en la medida en que se inserta en una trama de sentido y la obra de arte inaugura una trama, es decir, tiene autonomía, se independiza de la intencionalidad humana.

A continuación, y teniendo en cuenta las distinciones planteadas, es necesario precisar un poco los caracteres específicos de la obra de arte. En este sentido, el pensador bonaerense postula una doble dimensionalidad. Por un lado, la obra de arte es una composición, “una producción que concilia, organiza y unifica los más variados *qualia* sensibles, hasta constituir, en un plano imaginario, un nuevo conglomerado entitativo” (*EO I*, 210). La composición refiere a la materialidad de la obra, a su cualidad sensible; más precisamente, el foco de atención de Guerrero está puesto no en las características reales de la materia, sino en las manifestaciones artísticas que se logran a partir de ésta, en aquellas cualidades sensibles que funcionan como soporte real para que exponga un

mundo, en otras palabras, en tanto que expone un mundo la obra proyecta distintas posibilidades, pero éstas se apoyan en una materialidad fáctica.

Y es por eso que, por otro lado, la obra de arte es una ex-posición, ya que “pone, por procedimientos intencionales específicos, una variedad de hechos y acciones, caracteres y situaciones (...), y a través de ellos, menta o hace referencia a un mundo” (EOI, 210). En términos del filósofo argentino, se trata de una apertura del mundo puesto en obra, entendiendo por mundo “un horizonte de tradiciones y decisiones últimas” (EOI, 211), “una red de significaciones” (EOI, 305), entre otras. Desde esta perspectiva, que la obra exponga un mundo quiere decir que abre una trama significativa a partir de la cual el ser humano se comprende a sí mismo y a aquello que lo rodea. La obra no es una mera cosa entre las cosas, sino que trae consigo una nueva visión del mundo, una nueva luz que ilumina de otra manera los entes, un nuevo contexto a partir del cual entender las cosas.

De este modo, Guerrero concluye que la presencia singular de una obra de arte y su anclaje histórico acontecen en la medida en que ésta tiene la capacidad de mostrarse por sí misma: “gracias al *esplendor* que adquiere su materia configurada y gracias a la *perduración* que alcanza ese complejo cualitativo, puede conservar su “empuje” inicial y proyectar su irradiación cultural y su vigencia social a través de las épocas y de las culturas” (EOI, 213). Según mi interpretación, la obra de arte tiene entonces el poder de irrumpir con su presencia en el mundo del ser humano y apela a su libertad para dar un nuevo sentido a las cosas, para inaugurar inéditas redes de significaciones.

Si la presencia es el complejo de significaciones de la obra, el llamado es la posterior interpelación.

“Llamado” dice la presencia irradiante y dirigida de una obra de arte, consignada y destinada a un contemplador y que, de tal manera, provoca la respuesta adecuada. Por eso, en esta escena, la revelación de la obra es el llamado que nos hace una presencia; y el acogimiento de la misma es la respuesta adecuada a esa acción de presencia: es la total sensibilización del contemplador para apreciar estéticamente la obra. (EOI, 220)

La segunda instancia de la escena de entonación, el “Llamado”, se caracteriza por incluir tres características: cierta estructura de la obra (en tanto comunica algo), el impacto de ese llamado (en tanto comunica algo a alguien) y la implícita (o latente)

respuesta al mismo. La “revelación” indica que el ser humano no recibe simplemente la obra, sino que es el encargado de revelarla. “Ambas actitudes refieren a un estado de *atención* que no se equipara a la noción de contemplación propia de la tradición estética, en tanto dicha atención acentúa la dimensión de apertura del ser del individuo frente a la obra de arte” (Benítez, 2020: 83).

En este momento de su investigación, Guerrero revisa críticamente las teorías tradicionales sobre la contemplación y argumenta que las interpretaciones sobre la influencia subjetiva de la obra de arte, ya sea las que se derivan del concepto aristotélico de *kahtarsis* o las que responden a las propuestas vivenciales como Burke o Herder (incluso las contemporáneas de Souriau o de Heidegger) quedan atrapadas en el marco de la subjetividad. Según el filósofo argentino, hay en estas concepciones dos presupuestos: por una parte, que la experiencia frente a la obra de arte produce una elevación en el contemplador y, por otra, que es fundamental contar con una disposición anímica o temple especial para concretar dicha experiencia.

Desde mi punto de vista, Guerrero niega la posibilidad de que la proyección sentimental permita relacionar al contemplador con el artista. En este sentido, considera que la sobreelevación de la vida del contemplador, tal como es explicada en las doctrinas estéticas subjetivistas, solo dura el breve intervalo en que se vive según el ánimo de la obra de arte. La nueva actitud vital es más bien una postura adoptiva. ¿Cómo puede una postura adoptiva producir valores reales? En otras palabras, se acoge por cierto tiempo determinados valores porque conllevarían el mismo significado que en la vida “real”, pero no por ver una película sobre la justicia el espectador se vuelve más justo en su cotidianidad. El filósofo argentino entiende que tiene que haber en la propia vida una disposición o tendencia que permita la simpatía afectiva con la misma obra que reclama una respuesta.

Es por eso que el pensador bonaerense sostiene que las teorías tradicionales sobre la contemplación postulan cambios que se asientan en la esfera del carácter empírico, no en la esfera existencial. Más precisamente, es la “maleabilidad” del carácter empírico la que permite adoptar una postura nueva que, según Guerrero, supone la latencia de los valores que moldea, ya que la exposición artística apela a valores humanos positivos que preexisten en el contemplador, así eleva su vida a un plano superior. Por eso, afirmo que la noción fundamental que incluye el filósofo argentino en esta relación estética es la libertad, a partir de la cual es posible entender el “acogimiento” de la obra de arte como

la realización de un encuentro entre ciertas posibilidades que brinda la obra y otras que alberga la existencia humana.

Ahora bien, como ya expusimos, las doctrinas vivenciales mencionadas subordinan la obra de arte a un sujeto siempre disponible, pero no tienen en cuenta que se trata más bien de un encuentro entre ambas partes, que también requiere de un clima acorde y favorable. Es aquí que, para Guerrero, se hace necesaria la complicidad del cuerpo propio: “una descarnada subjetividad podría captar múltiples y variadísimas obras de arte. Una existencia “encarnada” sólo puede brindar hospitalidad a algunas y muy específicas obras de arte” (*EO I*, 230). Cabe destacar que no se trata sola y exclusivamente de halagar al cuerpo, ya que no es éste el único camino de acceso al mundo, sino más bien de considerar su intransferible capacidad de discernimiento, la “sabiduría corporal”, que permite complementar y articular este primer acogimiento artístico con otro nivel existencial: los sedimentos de la vida colectiva.

En esta línea argumentativa, insiste el pensador bonaerense en integrar las actuaciones que transcurren en los diferentes estratos del comportamiento individual con las que operan en los distintos planos de la coexistencia humana, anónimos o complejamente imbricados en la vida histórica y cultural. El encuentro, que el llamado de la obra y la respuesta del contemplador suponen, se produce simultáneamente en diferentes niveles existenciales. “Así se explica que los llamados de la obra adquieran vigencia, unas veces, en el plano de una conciencia lúcida y un proyecto enteramente libre, pero otras, a partir de tradiciones históricas y culturales, de anónimas creencias populares y, desde luego, de aquella existencia pre-personal del contemplador, en tanto comunica con la obra a través del propio cuerpo” (*EO I*, 231).

Desde esta perspectiva, la significación que caracteriza una obra se actualiza en la medida en que propone un encuentro, tanto de una invitación que ofrece a la existencia humana como de una respuesta que recibe de la misma. Por eso, dicha significación no reside en el “cielo de las ideas” sino entre los acuerdos y desacuerdos con una “existencia menesterosa”. Guerrero pone énfasis en la importancia de la obra que, al incitar al ser humano a elaborar una respuesta, puede ser fuente de hondas transformaciones en la vida de los individuos, las épocas y los pueblos. Se trata de la auto-transformación existencial del hombre a la que el arte contribuye.

Queda manifiesto entonces que el filósofo argentino estudia la dialéctica entre la acción de presencia y la capacidad de llamado en su mutua implicación, en una base de

concordancia entre obra y contemplador, que se da en la experiencia estética. Para ello es necesaria la complicidad del cuerpo propio, así como el fondo de la vida colectiva. Es importante señalar que toda interpretación de la obra descubre y encubre al mismo tiempo, revela algo y esconde lo demás; surge dentro de un horizonte de comprensión, pero no se agota en ese particular horizonte. “El arte, piensa Guerrero, no es una variedad del conocimiento teórico, ni la manifestación de fuerzas irracionales, ni el “reflejo” mecánico de intereses sociales, sino “el más fundamental acontecer histórico de la sensibilidad humana” (Ibarlucía, 2008: 65).

A modo de recapitulación, me parece necesario poner de relieve la originalidad de la perspectiva filosófica del pensador bonaerense en el contexto de mediados del siglo XX, y principalmente su enfoque relacional frente a otras posiciones objetivistas o subjetivistas. Según entiendo, las tesis de autonomía funcional, pluralismo universalista e insularidad imaginaria se articulan con la triple direccionalidad de los comportamientos estéticos y se desarrollan en una dimensión histórica. En este sentido, la escena de entonación abre el problema de la recepción de la obra de arte a partir del juego dialéctico entre los momentos de presencia y llamado. En el siguiente capítulo, entonces, completaré el análisis del isomorfismo de las restantes escenas de la estética de las manifestaciones artísticas.

CAPÍTULO III

1. Aproximaciones al debate sobre la estructura interna de la obra de arte

Como se planteó en la escena de entonación, la obra de arte es revelada y acogida en la existencia humana como el llamado de una presencia. Ahora corresponde dar cuenta de las escenas de constitución, de instauración y de orientación. La primera presenta el dinamismo configurador de las articulaciones de la obra, es decir, la trama edificadora de sus estructuras morfológicas. La segunda muestra de qué modo abre un mundo imaginario que se instala en la realidad humana. Finalmente, la tercera expone la dirección estilística de la obra en la marcha histórica. A partir de este último tramo de mi investigación, pretendo precisar la noción de horizonte trascendental, que circunscribe un ámbito comprensivo para la aparición de la obra realizada y la participación subjetiva del contemplador. En este sentido, me interesa destacar especialmente el rol de la imaginación.

Antes de desarrollar su propuesta sobre la morfología de la obra de arte, Guerrero revisa críticamente los principales planteos de este problema en la historia de las doctrinas estéticas. Una primera visión sobre la estructura interna aparece en Platón, cuando distingue en el libro III de *República* entre *logos* (“qué es dicho”) y *lexis* (“cómo es dicho”), diferencia que adquiere un sentido estrictamente estético sobre la base de la concepción platónico-aristotélica del ente en general como un compuesto de materia y forma. Es justamente esta interpretación helénica del ente lo que da lugar a otras dos, en el ámbito de la obra de arte: o bien ésta es un artefacto que surge de la configuración formal de un sustrato de cualidades sensibles; o bien se trata de la configuración de un material puramente “ideal” (materia, en este caso, sería medio suprasensible, sustrato de elementos mentales o “fondo” espiritual). A su vez, este último sentido tiene dos desarrollos sucesivos en la historia del pensamiento occidental: a partir de Platón y a través del cristianismo, la “puesta en obra” del quehacer artístico articula en la finitud un fondo espiritual infinito; luego, en la época moderna en general, la obra de arte trabaja con los “contenidos de la conciencia”.

De este modo, para la concepción tradicional de la obra de arte, la estructura se organiza en el compuesto de materia y forma; en cambio, para la concepción subjetivista

moderna, dicha estructura descansa en la unidad de forma y contenido (o forma y fondo). Se trata, en este último caso, de formar un “estado de ánimo”, “fondo” vivencial o “contenido de conciencia”. Siempre en el ámbito de la noción moderna de los “contenidos” de la vida anímica, la obra puede ser “representativa” de supuestos contenidos exteriores o “presentativa” de supuestos contenidos íntimos. Siempre es una transfiguración exterior de vivencias interiores, es decir, una expresión.

Considero oportuno destacar en este momento un aspecto de la investigación de Guerrero que quizás pasó desapercibido hasta ahora: la *Estética operatoria* no sólo revisa la tradición filosófica en torno al tema que aborda, sino que también pone en debate las concepciones actuales del mismo.²¹ Es por eso que su propio desarrollo teórico nos parece al menos innovador. En este sentido, a continuación, se repasan brevemente algunos autores europeos y norteamericanos contemporáneos que menciona el pensador bonaerense en torno al problema de la estructura interna de la obra. En primer lugar, J. W. von Goethe une las dos clasificaciones más comunes que pretenden dar cuenta de la estructura interna de la obra de arte (como correlación de forma y material o como correlación de forma y contenido). Su clasificación es tripartita: materia, contenido espiritual y forma. Es importante notar que la materia de Goethe es generalmente el “tema” o “asunto”, y que distingue entre forma interna y externa: la primera es el poder configurador de la obra misma, mientras que la segunda es el molde externo en que se presenta. En relación a las obras literarias, Guerrero recupera en su relevamiento tres investigaciones: por un lado, T. Spoerri mantiene la dicotomía entre forma y contenido, pero en este último distingue el tema de la obra, el temple que la caracteriza y la visión total que sugiere. Por otro lado, R. Ingarden, vinculado a la corriente fenomenológica, diferencia en un poema cuatro niveles: del sonido, del significado, de los objetos representados (el “mundo” al que refiere el texto) y de las perspectivas esquemáticas que permiten comprender el nivel anterior. Finalmente, R. Wellek y A. Warren también consideran que la obra literaria está constituida por cuatro estratos: el sonoro, el sintáctico y estilístico, el del mundo ficticio y el de las “cualidades metafísicas” (es decir, el “tono” implícito sugerido por el mundo ficticio).

Luego de la revisión crítica de las teorías, se concluye, en primer lugar, que todas arrastran la concepción griega del ente, lo cual es inadecuado para interpretar las

²¹ Tanto en la *Estética operatoria* como en los programas de sus cátedras en la UBA y en la UNLP, Guerrero cita y discute un notable abanico de bibliografía contemporánea.

producciones artísticas. Además, (salvo Ingarden, y Wellek y Warren) consideran que el mundo que expone la obra de arte es una representación de la realidad exterior o la expresión de la vida interior. En cambio, Guerrero entiende que “el arte no re-presenta otra realidad, sino que directamente presenta un mundo, que no es desde luego aquel conjunto de cosas externas o de afectos internos, sino el universo imaginario que ella misma sugiere” (*EOI*, 284). Y un tercer aspecto cuestionable es que todas estas filosofías del arte trabajan con “niveles” como si fueran dominios separables. Sin embargo, desde la perspectiva del pensador bonaerense, la obra consiste en una configuración imaginaria “puesta en obra”, y no admite dualismos entre una materia extra-estética y una forma independiente.

Este análisis permite arribar a la respuesta de Guerrero al problema de la estructura interna. En el próximo apartado se desarrolla de qué modo la obra se constituye en la unidad de un doble proceso configurador: del material artístico y del mundo presentado. Los ingredientes de la obra luchan entre sí para lograr una constitución estable, apelando a la participación del contemplador en sus propias contiendas. De esta manera se comprende que la revelación y el acogimiento de la obra de arte implican la dialéctica de la composición y exposición.

2. La doble dimensionalidad configuradora: composición y exposición en la “puesta en obra”

El filósofo argentino explica la doble dimensionalidad a partir de dos dinamismos configuradores: uno primario, “inmanente”, que comporta las articulaciones materiales, es decir, la *composición*; y el otro secundario, “trascendente”, que muestra las articulaciones significativas, es decir, la *exposición*. Según Guerrero, el primero sustituye el tema equívoco de los “materiales” y el segundo, el de los “contenidos”, ambos abordados anteriormente de modo abstracto.

La “composición” es la “puesta en obra” de una constelación de cualidades sensibles, reveladora de tensiones estructurales que resultan de esa configuración de los materiales artísticos. Según mi interpretación, por “material artístico” no se entiende la materia en sentido físico, sino la cualidad sensible que resplandece en la configuración estética de la obra de arte. El material, lejos de ser indiferente, es un factor con el cual el

artista cuenta de manera muy positiva, doblegándolo para obtener la configuración adecuada al estilo propio. En tanto se manifiesta a nuestra sensibilidad, constituyendo una constelación estética, la cualidad sensible del material tiene siempre un significado afirmativo, por ejemplo, en el caso de la sonoridad de una cuerda, del color de un mural o de la dureza del marfil.

La cualidad del material debe cooperar en la presentación del sentido y en los significados de la obra. El material puede prestar una colaboración positiva o negativa a la insistencia del artista, quien, según la dirección de su estilo, lo manifiesta como conductor eficaz del sentido de la obra o por medio de la lucha y de la misma superación de sus propiedades.

“En resumen: el material artístico es siempre un aspecto inseparable de la obra misma. *Es el aspecto cualitativo sensible que resplandece en la configuración primaria de la obra.* Por eso sólo existe como una posibilidad de revelación y acogimiento de la obra de arte, o sea, en los términos propios de nuestra primera disciplina estética, *para la contemplación artística.* Y en términos psicológicos, para la *conciencia imaginante*”. (EO I, 293) (cursivas del autor)

Antes de pasar al segundo dinamismo configurador, la *exposición*, Guerrero anticipa una distinción que examinará en detalle en la escena de instauración: no hay que confundir material con soporte. El “soporte real” apoya a la configuración imaginaria de la obra en la realidad. En éste entran únicamente aquellas propiedades sensibles que “soportan” la composición artística en su estructura irreal: al cubrirla o al descubrirla, el soporte existe al margen de la obra, como lugar de apertura del arte en el mundo de la realidad.

Es importante diferenciar entre el sentido instrumental de la "materia" y el sentido estético del “material artístico”. La obra de arte no consume su "material" sino que lo exalta. El pensador bonaerense recupera aquí nuevamente las reflexiones de Heidegger en “El origen de la obra de arte”, quien denomina “Tierra” (Guerrero prefiere llamar “Naturaleza”) a la fuente oculta de la que destaca la variedad inagotable de las cualidades sensibles que lucen en el arte. El “Mundo”, en cambio, es la totalidad de una perspectiva de entes que la prospección humana traza, y que abre el amplio camino de las decisiones

simples y esenciales de un pueblo histórico. Desde esta interpretación, el Mundo lucha con la Tierra, intentando la apertura de todo contra la resistencia de lo que cobija y retiene. De la misma manera, la obra de arte busca apoyo en la materialidad de la Naturaleza para desplegar las posibilidades de configuración contenidas en ella. Por eso, el material artístico es más que el mero soporte real -sustrato anónimo de una forma artística independiente-, es la constelación de cualidades que la obra misma configura.²²

Así como en la escena de entonación la desvinculación de los fines reales hacía posible una más profunda revelación del ser de las obras mismas, en la actual escena de constitución, la emancipación de las cualidades sensibles de su habitual servidumbre a los contextos perceptivos reales les permite asociarse del modo más inesperado en el mundo de los imaginarios.

Ahora bien, la obra de arte expone un mundo en tanto lo abre, constituyendo una red de significaciones que apuntan hacia esa totalidad. Con ella adviene un contexto totalizador de entes. Para decirlo en forma sucinta, la “exposición” es la “apertura del mundo puesto en obra”. En este sentido, para pasar de la noción tradicional de “contenido artístico” a la apertura de mundo que se cumple en toda puesta en obra, Guerrero plantea seis etapas: distinción entre los contenidos del objeto expuesto y los de la exposición como tal; reducción de los mismos a “valores”; fusión de “valores de contenidos” en “valores formales” de la composición artística; presentación del formalismo kantiano; superación de las anteriores polémicas; y exposición artística en el mundo humano.

En primer lugar, es necesario discriminar los valores de contenido real, es decir, pertenecientes a la vida cotidiana del ser humano, de los valores que sólo hacen referencia a la exposición de la obra de arte. Por ejemplo, en la medida en que se capte un retrato como obra de arte, interesa menos la belleza o fealdad de la persona que sirvió de modelo, que la maestría del artista en la creación de un mundo íntimo del personaje. En segundo lugar, si se toma el caso de una obra musical, es posible notar que el ritmo de ejecución puede ser lento o acelerado, suave o violento, es decir, el espectador menta cualidades anímicas, por lo que “la última esencia de todo ente estético estaría constituida por valores vitales, anímicos y espirituales, que se separarían por igual de los contenidos extra-

²² Para ilustrar mejor esta distinción entre sentido instrumental de la materia y sentido estético de la obra, Guerrero recurre al uso de la cebolla en la cocina y a la exaltación de la esencia de dicha hortaliza en la *Oda a la cebolla*, de P. Neruda, respectivamente.

estéticos de la realidad exterior y de los elementos formales de la propia obra de arte” (*EO I*, 309).

En tercer lugar, para explicar la fusión de valores formales y valores de contenido, el filósofo argentino considera relevante recuperar el valor de euritmia,²³ que permite captar un orden o armonía que se pone de manifiesto en la obra. Cabe destacar que, mediante dicha formación rítmica el espectador capta “de golpe” una cierta configuración y ésta adquiere una nueva dimensión de distanciamiento artístico. Por ejemplo, en *La vida es sueño*, Calderón de la Barca no sólo ofrece un orden formal en la estructura del verso, sino que a partir de la misma la representación dramática alcanza otro sentido, es decir, la versificación ya no pertenece a la situación representada (la historia de Segismundo) sino a la representación como tal (la puesta en escena de la obra teatral). Así, la exposición artística, a través de procedimientos formales, se aparta de la realidad, tomando distancia de los hechos representados.

A continuación, en relación al tema tratado, Guerrero examina la tesis del formalismo kantiano del siguiente modo: “Al separar Kant el comportamiento estético (que denomina “satisfacción en la belleza”) de todo agrado sensible y aun de todo agrado espiritual, de todo interés utilitario y también de todo interés moral (...), termina por reconocer que es totalmente *desinteresado*” (*EO I*, 312) (cursivas del autor), es decir, independiente de tales contenidos. Entonces, dicho comportamiento tiene que referirse a la forma del objeto que lo provoca. En este contexto argumentativo, la belleza es una forma de la satisfacción. Según el filósofo argentino, la importancia de este planteo radica en haber vaciado la actitud estética de todo interés en los contenidos.²⁴

En quinto lugar, entiende Guerrero que las Estéticas formalistas, si bien tienen el mérito de reconocer la dimensión primaria de la obra, es decir, la configuración de un material sensible, desconocen la dimensión secundaria, o sea, la configuración de significaciones que refieren al mundo puesto en obra. En el caso de las Estéticas de contenido, aunque realizan el esfuerzo de introducir un complejo significativo en la obra,

²³ Luego de afirmar que la euritmia es un valor central en abstracciones formalistas en algunas Estéticas modernas, Guerrero reconoce su deuda en este punto con los desarrollos de M. Geiger en *Aproximaciones a la estética* (1928). Es importante recordar que el filósofo alemán había sido profesor en Marburgo del joven de Baradero.

²⁴ De hecho, Guerrero va más allá y sostiene que las conclusiones de Kant posibilitaron, durante el siglo XIX, la aparición de posturas extremas, que sólo gozaban en la contemplación de las puras formas (por ejemplo, “el arte por el arte”, en Francia).

este contenido suele confundirse con los contenidos de conciencia. De esta manera, se hace necesaria una superación de ambas propuestas, ya que la obra no consiste en una forma independiente o autónoma, que conjuga un doble material (forma y contenido), sino que se trata de una puesta en obra de un doble dinamismo configurador.

En la sexta y última etapa, se afirma que sólo si se establece la autonomía de los dinamos configuradores, se puede asegurar la constitución interna de la obra de arte. Aquí conviene recordar que, en la vida cotidiana, las cosas cobran significación en *horizontes parciales* o *in-terminados*, en cambio, las producciones artísticas ofrecen al ser humano un *horizonte último*,²⁵ ya que esas mismas cosas modifican sus relaciones y adquieren nuevos sentidos y perspectivas:

Y así la exposición artística apunta, desde el mundo de los imaginarios, hacia nuestra realidad cotidiana: estableciendo las más insólitas conexiones entre los significados de los entes -sean reales o imaginarios-, propone a los hombres de una determinada época, lugar y cultura *la figura de un nuevo mundo*, a la manera de un símbolo de sus más caras ilusiones y de un horizonte de sus últimas esperanzas. (*EO I*, 321) (cursivas del autor).

En este sentido, la obra es una consumada manifestación artística que expone un horizonte último del mundo en tanto compone un juego caleidoscópico de cualidades sensibles. Nunca es un bloque unitario, sino la unidad dialéctica que primero transcurre en el juego de tensiones de la configuración primaria, y luego adquiere amplios matices en el ámbito de esta segunda configuración. Me interesa rescatar en este momento la referencia al concepto de “horizonte”, que abre el tradicional binomio sujeto-objeto, y que se va a ampliar en el siguiente apartado con el análisis del rol de la imaginación en el marco de la relación realidad/irrealidad.

²⁵ Esta caracterización de los horizontes ya la anticipaba el filósofo argentino, tal como se expuso en el capítulo I, en *Escenas de la vida estética actual* (1949).

3. La obra de arte como complejo imaginario y como entidad real en el ámbito humano

En la primera escena se da cuenta de la consonancia entre el trato de la existencia humana y la obra de arte; en la segunda, de una penetración en los dinamismos de la constitución interna de esta última, y en la escena de instauración se aborda el reconocimiento de su modo de estar en el mundo humano. En términos tradicionales, esta escena estudia la relación entre arte y realidad, aunque señalando que no es aquí cuestión de corresponder o adecuarse a una realidad previa, sino que se trata del nuevo significado de la realidad instaurado a través de la obra; ella se establece, con su peculiar estructura imaginaria, en el mundo de los seres humanos.

En este sentido hay una doble dimensión instauradora: por una parte, se instaura *un poder imaginativo* en un ámbito de posibilidades irrealizadas; por otra parte, se instaura *un poder real* de sostén del ámbito imaginario:

“Postura imaginaria” dice la manifestación de un poder capaz de instaurar la obra al margen de la realidad; o sea, fuera de todas las conexiones con los demás entes que la rodean en el mundo de los hombres. Dice, por tanto, la capacidad de la propia obra para instaurarse como una estructura o complejo imaginario in-dependiente de la realidad. O también para “conjurar” una disposición coherente de posibilidades irrealizadas”.
(*EO I*, p 351).

No hay que confundir esta “imaginación”, que es una disposición trascendental que sólo acontece en el ámbito operatorio del arte, con la imaginación en el sentido psicológico, como una función de la vida psíquica. Ahora bien, la conciencia no es un recipiente, sino que es activa y se dirige siempre al mundo. En este sentido, una imagen es el objeto intencional de la conciencia. En esta línea argumentativa, cabría preguntarse ¿qué diferencia hay entre el objeto percibido y el objeto imaginario? Mientras el objeto de la percepción desborda constantemente los actos particulares dirigidos hacia él, el objeto imaginario no es más que el correlato de una actividad momentánea de la conciencia. La percepción pone su objeto como existiendo; la conciencia imaginante pone el suyo como “ausente”, como existiendo en otra parte, o simplemente como no

existiendo, "como una nada" para la experiencia presente. En otras palabras, la conciencia imaginaria es posicional de objetos irreales.

Es necesario diferenciar también las funciones estrictamente imaginativas de las de "reactualización" de objetos. Las primeras incluyen aquellos actos que revelan al sujeto un objeto irreal (por ejemplo, un unicornio azul), directamente presente ante la conciencia actual, en tanto imaginante, mientras que las segundas se caracterizan por hacer presente lo que no es tal en este momento, poniendo frente al sujeto objetos inexistentes en tiempo presente, pero dotados de realidad pasada o futura, o en otro lugar distinto del aquí y ahora. Las funciones de reactualización ponen sus objetos como inactuales en la dimensión temporal del pasado o del futuro, constituyendo el recuerdo (hacia el pasado) o la expectativa (hacia el futuro).

Entonces, según mi interpretación, es posible referirse a la irrealidad de dos maneras: por un acto de reactualización o por un acto imaginativo. En este último caso, no se trata de una negación de la realidad. Por ejemplo, en el caso de quien contemple un paisaje en un cuadro de Quinquela Martín, la intención de su conciencia no va a la tela o a la materialidad física de los colores, como tampoco va a un paisaje "real" del puerto de Buenos Aires, sino que se dirige a un paisaje pictórico, que es irreal respecto de la tela, los colores y la experiencia perceptiva. Ahora bien, ese ámbito imaginario necesita un soporte real que, por supuesto, varía según el arte particular de que se trate; la materia real de la producción imaginativa puede ser pintura, mármol, sonido o un complejo verbal hablado o escrito. También los movimientos del cuerpo humano producen ciertos ritmos coreográficos en la danza, mientras en la representación dramática el cuerpo y la vida anímica del actor, junto con sus gestos y su voz, sustentan su personificación. Conviene tener en cuenta, entonces, que cada obra de arte es un punto de contacto entre la realidad del mundo humano y la irrealidad del arte.

Entiende Guerrero que, a partir de esta concepción de la postura imaginaria, la habitual dicotomía entre imaginación y percepción es inadecuada. La más humilde percepción ya incluye una gran variedad de ingredientes imaginarios. Las imágenes abren el camino de las percepciones; ellas no constituyen una simple "negación" de la realidad, sino una postura de posibilidades irreales, pero "realizables". La imaginación, como alteridad de una realidad preestablecida, hace "perceptible" una nueva figura posible de

la realidad. Por eso, el poder de instauración imaginaria no es una evasión, sino una apertura de una perspectiva hacia las cosas, es una apertura de mundo.

Corresponde a continuación mostrar de qué manera se instaure, como se anticipó, un poder real de sostén del ámbito imaginario.

“Instalación real” dice la manifestación de un poder capaz de instaurar la obra de arte como una entidad resistente y persistente en el mundo de los hombres. O sea, el establecimiento real de un complejo imaginario. Dice, por tanto, la capacidad de la propia obra para implantar su “inconsistente” figura entre los entes de nuestra realidad. O sea, también, el poder de “conjurar” un sustrato o arraigo que le asegure permanencia y reconocimiento entre otras manifestaciones históricas, sociales y culturales (*EO I*, 372).

Pero, en estos términos, ¿de qué manera la obra “conjura” un sustrato? El pensador bonaerense explica que ésta arraiga doblemente mediante un soporte y un contexto reales. El primero es aquel aspecto de la realidad que sustenta la obra de arte; el segundo es la trama de significados reales que sirven de sustento a sus significados imaginarios. Esta doble modalidad de la instalación real se comprende mejor si se recuerda la doble configuración artística de la escena anterior: la configuración primaria (o composición) se apoya en un soporte real, mientras que la configuración secundaria (o exposición) se apoya en un contexto real. En este sentido, las propiedades del soporte real, captables por una conciencia perceptiva, pierden toda independencia al ser configuradas artísticamente, se convierten en "material artístico". De una manera similar, los significados mundanos del contexto real, al ser transfigurados artísticamente, sólo quedan como sustratos alusivos que orientan la comprensión del universo imaginario que la obra propone al espectador. El soporte real es el lugar de apertura del arte en el mundo circundante; el contexto real lo es, a su vez, en medio del mundo histórico-social.

Desde la propuesta teórica de Guerrero, “real” es todo lo que se presenta a la conciencia, pero también ligado al ser humano por distintos procedimientos (por ejemplo, cadenas de causas y efectos o de medios y fines, establecimiento de valores o estimaciones subjetivas, entre otros); en cambio, “irreal” es lo que se presenta desligado de tales “ataduras”. La "postura imaginaria" de la obra establece un mundo autónomo de

peculiar exotismo, pero como ente sólido y acabado, el producto artístico se instaure como "instalación real", actuando en el mundo histórico-social. Ambos momentos existen el uno por el otro. Por un lado, la realidad incluye todas las tareas del trato de la vida humana con las cosas, no puede ser reducida a un mero correlato objetivo de los comportamientos prácticos y de las elaboraciones intelectuales del ser humano. Su noción presupone una atadura de las cosas entre sí y de todas ellas con la propia vida. Aquello que se presenta desligado de tal atadura es "irreal". Por otro lado, la noción de irrealidad cubre todas las actitudes de confrontación con las cosas y con el propio sujeto; sin esta previa vinculación no hay "realidad" ni "irrealidad". La "irrealidad" de la actitud imaginaria consiste en una posible confrontación con las cosas y con nosotros mismos. Dicha "irrealidad" tiene sentido como disponibilidad para cualquier posible vinculación con la realidad; los ingredientes imaginarios de la obra de arte son "reales" referidos a una última actitud de cuidado o preocupación, siendo en sí mismos "irreales".

Desde el punto de vista de la autonomía estética de la obra, ella se agota en la doble instauración de su constitución interna: la de la configuración material de su soporte, y la de una trama contextual significativa, también por ella configurada. Desde el punto de vista de la trascendencia estética en el mundo humano, niega y afirma la realidad, hundida en su seno. De este modo, por una parte, lo "real" es cómplice de lo "irreal", en tanto lo soporta, pero, por otra parte, sostiene la excepcional densidad de ser de un "irreal" en sus calidades materiales y en la riqueza que como microcosmos deja entrever. Teniendo en cuenta esta distinción, me parece importante señalar que la instalación real del arte en el mundo del hombre constituye un problema de instauración estética.

En ese sentido, la conciencia imaginante menta entidades "irreales". Una obra de arte es frágilmente irreal, por una parte, aunque también sólida, acabada y resistente, por otra. El arte no es un desdoblamiento de una realidad extra-estética previa, sino un ente imaginario capaz de fabricarse una realidad estrictamente estética y de instalarse, mediante ella, en el mundo humano. La obra de arte es una apertura de mundo a través de sus propios procedimientos significativos; no se limita a transcribir la realidad en un lenguaje simbólico pre-establecido. En un cuadro o poema hay una potencia operatoria capaz de constituir su propio sistema simbólico; el sentido simbólico opera como testimonio de la realidad histórico social y como el fondo de constitución del universo puesto y propuesto por la obra. Por ejemplo, se comprende en la vida cotidiana un par de

zapatos viejos reales desde un horizonte parcial y limitado, pero la imagen de los mismos zapatos en un cuadro abre la perspectiva de un horizonte último, en el sentido de imaginar una vida sufrida, en la pobreza del trabajo.

Según Guerrero, el arte recupera la densidad del ser perdida en la vida cotidiana, presentándola a la libertad del hombre como a su fuente. La obra de arte es una perspectiva operatoria de las esencias del mundo. Su poder instaurador establece la apertura de un horizonte último para la puesta en obra de la verdad esencial del mundo. Es por eso que un cuadro, una poesía o una danza son siempre una iluminación del ser de las cosas en tanto exponen una configuración de imágenes y exhiben operativamente un sentido y una trama significativa, es decir, en tanto ponen en obra una verdad esencial del mundo.

4. La dialéctica entre estilo y origen en el advenimiento histórico de la obra

Al iniciar esta última escena, el filósofo argentino recapitula las anteriores para tener en perspectiva el análisis realizado en torno a la actitud de revelación y acogimiento: “en la primera escena encontramos una con-sonancia producida por la presencia llamativa de la obra de arte. En la segunda, una con-tenciosa participación en las luchas de sus dinamismos configuradores. En la tercera, una conjuración para lograr su pleno establecimiento social y cultural” (*EO I*, 421). Ahora, la escena de orientación consiste en una trama de contribuciones y compromisos que ubican una obra de arte particular en el contexto real de un itinerario histórico. En el proceso de advenimiento y transformación de la obra, su potencia configuradora tiene que ser considerada desde el punto de vista de un incesante movimiento de conservación y cancelación que se abre hacia otras obras en una dinámica inmanente al arte. Éste se transfigura en un juego procesual de integraciones y desintegraciones. En esta línea de investigación, la obra de arte es una contribuida y contemporizada totalidad direccional, ella puede hacer resurgir una marcha histórica o "estilo" e iniciarla originalmente. Es por eso que los conceptos medulares son, en este tramo, estilo y origen.

Guerrero define “estilo” como el advenimiento de una orientación histórica en la revelación y acogimiento de la obra de arte, es decir, es la capacidad manifestada por ésta

para orientar una historia del arte. En su tentativa por explicar más claramente su perspectiva, reconoce que es necesario precisar mejor el significado del término: tanto para Grecia como para el cristianismo, la noción de belleza constituía una idea trascendente de origen cosmológico o divino, recibida en estado de pasividad contemplativa. A partir del pensamiento humanista del Renacimiento se transforma en una "belleza artística" producida por el hombre, relativa y operatoria, denominada tradicionalmente "estilo". Sin embargo, la noción de belleza artística elaborada por el Clasicismo moderno es de un carácter estático y contemplativo, mientras la de estilo es dinámica y alusiva al proceso de producción artística, atenta a un cierto cumplimiento normativo. Es por eso que el pensador bonaerense propone distinguir tres concepciones sucesivas de "estilo", para luego intentar superar dichas interpretaciones. Me interesa en este punto recuperar estas distinciones para exponer de qué manera pueden vincularse aspectos de la labor artística con la producción humana en general.

Un primer concepto de estilo no se refiere a las estructuras específicas de una obra, sino al aspecto formal que permite incluirla en un esquema general, tanto si es implicada en la estructura típica dominante impuesta por un artista, como en la de una época o escuela. En esta matriz formal de carácter general caben todos los casos particulares con sus notas individuales. Junto al significado que hace de la noción de estilo una tipología es posible reparar en otro que remite a problemas rigurosamente estructurales. Se trata de una concepción pluralista y funcional, que se aboca al estudio de la estructura misma de la obra, de su forma, figura y de las leyes que rigen esa configuración. Al investigar las distintas modalidades del ser artístico, mediante el puro análisis de sus articulaciones objetivas, se prescinde de todo "juicio de valor" y de toda consideración sobre el destino metafísico de la obra de arte. Este concepto de estilo nada dice de la calidad peculiar de cada obra, sino que unifica cierto conjunto de ellas desde el punto de vista de sus articulaciones formales (estilo clásico o barroco, romántico o realista, son, en este sentido, ejemplos del común denominador de una misma matriz estilística respecto de las obras que incluyen).

Una tercera noción ha terminado por designar la forma o figura estética de toda producción humana estrictamente artística, instrumental o cultural. Por ejemplo, es posible hablar de un estilo de un artículo periodístico, de una silla o de una vestimenta, así como del estilo de las elaboraciones humanas de la Buenos Aires de principios de siglo XX. En esta interpretación se trata de la participación de un factor estético en toda

obra realizada por el ser humano: “De este modo, la ejecución de cualquier trabajo cotidiano y hasta el uso de las cosas más corrientes se carga de un potencial estético, mínimo en muchos casos y muy notable otras veces. El hombre pone, en el acto mismo de fabricar una cosa para sus fines prácticos, una cierta complacencia amorosa, que es como *un destello de capacidad creadora*” (EO I, 434) (cursivas del autor). Es importante notar que este uso amplio del término muestra que la producción considerada “artística” sólo constituye un caso particular del dominio general de la producción humana, lo cual, según Guerrero, recuerda los análisis de Aristóteles sobre la actividad *poiética* frente a la actividad teórica, por una parte, y a la práctica, por otra.

Luego de esta presentación, queda claro que las tres concepciones analizadas tienen un común denominador: entienden al estilo como una noción formalista. Además, las estructuras artísticas, vistas con criterios estilísticos, no son funciones que procedan de un medio social y cultural, en el sentido de reflejar las condiciones del mismo, sino que hacen acontecer la historia. El filósofo argentino sostiene que:

Encarnado en una obra, *el estilo es una contribución artística, orientada en una dirección histórica*. Y en nosotros, que ingenuamente nos creemos desinteresados contempladores de arte, *el estilo es un enrolamiento en esa marcha histórica*, obligados por la misma obra. Mediante el estilo, la obra de arte se refiere a otras obras de arte. De este modo, *el arte “genera” arte*, tanto en el dominio de la creación como en el actual ámbito contemplativo. Y haciéndolo, *se opone* cada vez más a la presión del mundo exterior. Por eso el estilo, lejos de ser una derivación del medio social y cultural, es el más potente dique que aprisiona a la polémica inmanente de las configuraciones artísticas (EO I, 446) (cursivas del autor).

Siguiendo con la descripción fenomenológica de la cuarta escena, Guerrero afirma que la obra de arte es su propio origen en tanto inicia su revelación y acogimiento en la orientación histórica de una estructura estilística, y hace acontecer la historia misma manifestando su advenimiento como “comienzo”. La obra de arte, al hacer acontecer una marcha histórica, permite que los entes resurjan transfigurados por ella, escapando así de todo lugar común, como comienzo de una nueva orientación histórica de la existencia

humana. Ella entrega a la historia una iniciativa, la posibilidad de un punto de partida desde un nuevo proceso de revelación de la verdad escondida en las cosas.

Cabe destacar que, en la disposición puramente formal de un estilo, hay una serie de estratos de distintas significaciones,²⁶ unas más básicas o fundamentales, otras más condicionadas por razones históricas o socioculturales, y sobre todo por la actividad creadora cada vez más individualizada de los artistas. Los distintos estratos históricos van quedando grabados en las sucesivas obras de arte, siempre superadas o superables por la dirección última que ellas mismas buscan. Los "modos de ver y comprender" correspondientes a los estilos pretéritos que han sedimentado culturalmente en la obra, quedan como estratificados, subsistiendo en la apreciación contemplativa.

Según mi interpretación, una obra original instaura en el interior de una cultura histórica el pleno poder de un estilo, constituyéndose por su intermediación sucesivos horizontes de significaciones artísticas. Es entonces que es posible apreciar al estilo retrospectivamente como condicionamiento de la producción artística y de su revelación, a la vez que prospectivamente como conducción de una cierta tarea artística. La obra de arte libremente cumplida por el contemplador está condicionada por una situación estilística que ella misma transforma originalmente, elaborando nuevas exigencias que se convierten en normas, tanto para la apreciación artística como para la elaboración creadora. El significado estilístico de una obra se produce siempre en una específica dirección histórica, hacia un futuro, como proyecto artístico concreto perteneciente a una particular orientación cultural.

La vigencia de un estilo, entonces, se constituye en las antedichas estratificaciones históricas para contempladores y creadores por igual. En el orden de la contemplación, las estructuras propias de la obra se sustentan en una base de afinidad y convivencia que es apertura a toda comprensión artística; en un segundo estrato, se elaboran los significados como una perspectiva de entes encaminados hacia un previo sentido total. En él destacan signos y señales aparentemente referidos a objetos aislados, pero contextualmente significativos. La interpretación del momento histórico de una obra exige penetrar el sentido y los significados de las obras que integran el mismo estilo, u

²⁶ Guerrero utiliza en este caso el ejemplo del estilo bizantino, en el que es posible encontrar capas subterráneas, vinculadas con viejas tradiciones de la antigüedad que llegaron al imperio, sobre las que actuaron una religiosidad peculiar y un ordenamiento cultural complejo, para finalmente desembocar en ciertas expresiones artísticas del arte bizantino.

otros que representan diversas etapas de especificación de ciertas normas estilísticas comunes.

Me parece importante diferenciar aquí dos órdenes: por un lado, el orden *noético*, correspondiente al de la Estética de las manifestaciones artísticas, comienza con el proyecto de mundo o sentido de la obra, siguiendo con la trama de los significados de la configuración expositiva del mundo, y luego, con la de la configuración compositiva de las cualidades sensibles, tras la cual es posible acceder a los más elementales juegos de los materiales artísticos. Las referencias estilísticas relacionan la originalidad de la obra con la marcha histórica del arte. Por otro lado, el orden “operatorio” o productivo es el que sigue el artista en tanto produce la obra; corresponde al de una Estética de las potencias creadoras. El artista opera con signos que componen primeramente la configuración sensible de la obra, y por medio de ella, la configuración expositiva del mundo, con sus redes sutiles de significados, sustentadas en normas estilísticas heredadas. Estas asoman gracias al empuje original de la obra misma.

Es posible ver, según el pensador bonaerense, la orientación de un estilo a través de la originalidad de una obra: ésta se orienta prospectiva y retrospectivamente en un proceso histórico mediante sus propias protenciones y retenciones,²⁷ normándose con criterio estilístico. En un alterno momento dialéctico dentro del mismo proceso histórico, la obra se pone originalmente como nueva norma frente a la precedente marcha del arte. Cuanto más complejo sea el estilo actualizado por la obra, tanto más comprensiva y matizada deberá ser la respuesta del contemplador, requerida por la “retención” de un largo proceso de configuraciones artísticas. La obra es un estilo que ella originariamente pone en marcha, actualizando una cadena de retenciones y normando la contemplación estética del espectador mediante una cadena de protenciones, como asimismo orientando la creación de nuevas obras. En su apreciación estilística de la obra de arte el contemplador se compromete con ésta, respondiendo a su llamado que incluye tanto la presencia inmediata como la corriente del arte asumida en ella. El contemplador anticipa también los desarrollos del porvenir artístico de la obra. No es posible comprender un advenimiento estilístico sin conjugarlo con el ciclo histórico y cultural en que encuentra su promoción, requerimiento y ejecución.

²⁷ Guerrero recupera aquí los conceptos de protención y retención de las *Lecciones de la fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, de E. Husserl, publicado originalmente en 1928.

Para ilustrar la dialéctica entre estilo y origen, el filósofo argentino analiza el caso de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. Considera, en un primer término, su entronque con la literatura gauchesca, y muy especialmente con el *Martín Fierro*. En este punto es importante notar la raigambre común de ambas obras, es decir, la compleja trama de las relaciones del hombre con el paisaje y la tradición. También se pueden percibir las profundas diferencias que separan a un gaucho desvalido pero indómito, de un resero que se extingue en un silencio de resignaciones. Además, Guerrero destaca la decisiva influencia de Valery Larbaud en la novela mencionada. Ésta desbarata ambas matrices estilísticas para imponer el perfil de un nuevo destino estético: “Y así, *Don Segundo Sombra* se ubica en la estirpe de los retablos indígenas de Cuzco y de Quito, los profetas estentóreos de *Congonhas do Campo*, los caudillos montoneros de Facundo, los saludos fraternales de *Hojas de la hierba*, la visión apocalíptica de *Moby Dick* y la fascinación de los murales de la revolución mexicana” (EO I, 489).

La originalidad de la obra transfigura los ingredientes que el mundo humano le ofrece en estilo. El advenimiento común de estilo y origen se gesta en una novedosa perspectiva de la vida humana. La escena de orientación hace acontecer la historia en la trama de la obra misma, la cual manifiesta al ser revelado por todo acogimiento artístico del contemplador. Una manera de compendiar la Estética de las manifestaciones artísticas sería posible, desde mi punto de vista, destacando a la obra de arte, en primer lugar, como presencia llamativa de una red significativa que apunta hacia un sentido último del ser; luego, como composición expositiva de una configuración estructural del ser; a continuación, como instalación imaginaria de una instauración social y cultural del ser; y finalmente, como origen estilístico de una orientación histórica del ser. La obra determina lo que es en tanto adviene y acontece. Ella es siempre lo que fue, a la par que "otra cosa", en su invencible empuje de trascendencia:

Con ello presuponemos, por un lado, obras autónomas, capaces de presentarse por sí mismas y defenderse por sí solas, y, por otro, contempladores capaces de captar a través de esas obras las líneas de los avances y retrocesos de una marcha de la historia. Y subraya que el estilo no es exclusivamente una manera de arrancar las cosas al mundo de los hombres para darles un nuevo significado en el mundo del arte, sino que también se nos revela en la manera original de estar en el mundo de cada hombre y de cada época, pueblo y cultura (Walton, 2017: 23).

A mi entender, el arte produce su propio acto, es decir, se autodetermina y esta tarea implica una renovación permanente. “Por eso es que se trata de una "marcha hacia" y no de un "permanecer en", de un horizonte trascendental y no de un mundo dado, de un sentido por vivenciar y un significado por descubrir y no de verdades ya armadas y criterios heredados” (Perceval, 1994: 35). Siguiendo esta interpretación, puedo afirmar que la experiencia estética no se reduce exclusivamente al ámbito artístico, sino que también tiene en cuenta la vida cotidiana, ya que se conforma en un proceso dinámico, que incluye la relación entre el ser humano y la historia: el primero, en su trato con lo existente, investiga el sentido y otorga significados a las cosas que ve o produce, y la segunda actúa sobre el primero en tanto le propone una cierta orientación hacia el mundo y una cierta estimación del mismo. De esta manera, con el objetivo de afirmar que la finalidad de la obra de arte radica en la “apertura de un mundo”, termina mi análisis de la recepción, desde el enfoque de la triple direccionalidad de los comportamientos estéticos, en el primer tomo de la *Estética operatoria*.

CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo de investigación intenté defender que la concepción de la obra de arte y su recepción, en la perspectiva de Guerrero, constituye una valiosa contribución al campo de las reflexiones estéticas, a mediados del siglo XX. Especialmente, considero que sus aportes no quedan atrapados en el tradicional binomio sujeto-objeto, sino que presentan un enfoque relacional del problema artístico, incluso antes de propuestas como la Teoría institucional del arte o la Estética de la recepción (que van más allá de la búsqueda de notas distintivas en la obra o de determinados sentimientos en el receptor). En este itinerario argumentativo, abordé el primer tomo de la *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte*, con el objetivo de poner de relieve sus planteos sobre la experiencia estética y el rol de la imaginación, en función de herencias y distanciamientos respecto de la corriente fenomenológica hermenéutica. A mi entender, la dimensión histórica en la recepción permite comprender la obra como un punto de contacto entre la realidad del mundo humano y la irrealidad del arte, cuestión que se abre a partir de la noción de horizonte.

Es por eso que me pareció necesario revisar, primeramente, la trayectoria intelectual del filósofo argentino, no con la intención de componer una biografía académica, sino para dar cuenta de cómo se llevó a cabo su canon de formación y qué conceptos filosóficos están ya presentes en escritos anteriores a la *Estética operatoria*. Siguiendo este doble propósito, por un lado, expusimos la etapa en Alemania (1923-1927), principalmente en relación a las universidades de Berlín y de Marburgo (en esta última, con Heidegger como figura central). Por otro, notamos que en *Panorama* (1934) la polaridad entre autonomía y función cultural del arte caduca en el sistema hegeliano y esto abre a una “nueva problemática”, cuyo diagnóstico queda más nítido en la segunda conferencia del primer Congreso Nacional de Filosofía. En *Escenas y Torso* (1949) aparecen en forma embrionaria tres elementos fundamentales para su sistema posterior: las seis “escenas” (taller, fiesta, encantamiento, exorcismo, composición y torso), que luego componen el isomorfismo de la triple direccionalidad; el “paisaje imaginario”, que se resignifica en la dialéctica entre la postura imaginaria y la instalación real de la obra en la escena de instauración; y el “horizonte”, que pasa de ser parcial, limitado y último a transformarse en horizonte trascendental. Además, en *Torso* se llama la atención sobre la facticidad del capitalismo del siglo XX, a partir de la cual se profundiza el divorcio en la experiencia estética entre la obra (y su reproducción mecanizada) y el público (en la sociedad de masas). Finalmente, en *Qué es la belleza* (1954) Guerrero realiza un análisis

de dicha categoría a partir de una perspectiva histórico-social, y deja abierta la posibilidad de entenderla desde un horizonte trascendental, que dos años después define en su obra magna.

Luego de indagar en las publicaciones previas, en el segundo capítulo me propuse destacar la originalidad de la *Estética operatoria*. En este sentido, más allá de enfatizar desde el título la pertenencia a una disciplina filosófica, es interesante prestar atención al adjetivo “operatoria”: la obra es creada por un acto de libertad y los medios operativos son condición necesaria para su operatoriedad, es decir, para la capacidad de abrir nuevos horizontes. Es desde esta perspectiva que puede entenderse la experiencia estética, como el más fundamental acontecer histórico de la sensibilidad humana, como un “historial”. Aquí el pensador bonaerense postula las tres tesis relativas a la obra de arte: autonomía funcional, universalismo pluralista e insularidad imaginaria. Estas afirmaciones cobran mayor alcance a partir de la reelaboración de la idea de museo imaginario: en la época en la que escribe el autor, gracias a la reproducción mecanizada, las obras aparecen desconectadas de sus vínculos pasados, por lo que pierden su poder tradicional mientras se desarrolla su poder mostrativo. A continuación, traté de establecer de qué manera Guerrero formula su conceptualización de la triple direccionalidad de los comportamientos estéticos: manifestaciones, potencias y tareas, que, si bien puede rastrearse su origen en la noción de círculo hermenéutico, entiendo que supera el planteo heideggeriano. Seguidamente, en el análisis de la escena de entonación se expresa, por un lado, la mutua implicación entre presencia y llamado, y por otro, la importancia de la libertad, a partir de la cual es posible comprender el “acogimiento” de la obra de arte como la realización de un encuentro entre ciertas posibilidades que brinda la obra y otras que alberga la existencia humana.

Para completar el estudio sobre la recepción en el pensamiento estético de Guerrero, en el tercer capítulo del presente trabajo busqué recuperar los principales aportes de las escenas de constitución, de instauración y de orientación. En primer lugar, la obra de arte, en su articulación interna, es el resultado de dos dinamismos configuradores, composición y exposición: la primera consiste en la “puesta en obra” de una constelación de cualidades sensibles, reveladora de tensiones estructurales que resultan de esa configuración de los materiales artísticos; y la segunda es la apertura del mundo puesto en obra, es decir, constituye una red de significaciones en un horizonte último. Luego, la siguiente escena postula una doble dimensión instauradora: por una

parte, se instaura un poder imaginativo en un ámbito de posibilidades irrealizadas; y, por otra parte, un poder real de sostén del ámbito imaginario. Es por eso que, según mi interpretación, el arte no es un desdoblamiento de una realidad cotidiana previa, sino un ente imaginario capaz de fabricarse una realidad estrictamente estética y de instalarse, mediante ella, en el mundo humano. Por último, en la escena de orientación se establece que la obra es su propio origen en tanto comienza su revelación y acogimiento en la orientación histórica de una estructura estilística, y hace acontecer la historia misma manifestando su advenimiento como nuevo inicio. En este capítulo, mi interés estuvo centrado en resaltar el rol fundamental de la imaginación y la dimensión histórica de la experiencia estética en la recepción de la obra de arte.

Ahora bien, ¿por qué seguir reflexionando filosóficamente sobre el arte? Ya Guerrero avizoraba que la Estética, entendida desde una concepción anclada en la modernidad, estaba en crisis: ya que la obra de arte pasa a ser juzgada a partir de lo que le produce al sujeto. Si todo se vuelve vivencia, el arte muere, puesto que ya no es capaz de exponer lo absoluto, en términos hegelianos. En otras palabras, si la obra de arte se reduce a la subjetividad, pierde cualquier posible alcance ontológico. ¿Por qué le interesa entonces al filósofo argentino fundamentar una *metaestética*, que contemple los tres comportamientos artísticos: revelación y acogimiento; producción y ejecución; y promoción y requerimiento? Según entiendo, para Guerrero la obra no es cosa del pasado, sino que tiene “futuridad”, y cuenta con la capacidad de inaugurar un mundo, que permite configurar un nuevo significado de los entes, y, por lo tanto, fundar la historia de la existencia humana. Por eso, la obra de arte tiene una función ontológica.

Particularmente, luego del camino recorrido, me interesa destacar dos aspectos sugeridos en el primer tomo de la *Estética operatoria*, y que pueden derivar en indagaciones posteriores. Por un lado, me parece sugerente rescatar la noción de “fragmento”, que ya aparece en *Torso*: después de las vanguardias históricas, es el “fragmento” la manifestación estética que claramente se impone. En esta línea argumentativa de resonancias benjamíneas, la descomposición y neutralización de las formas artísticas son efectos de los procesos de cosificación en la sociedad capitalista, por lo que se afecta directamente la experiencia estética. Quizás dicho concepto siga siendo fructífero hoy para pensar el vínculo con las obras de arte, en el marco de los avances tecnológicos y de los entornos digitales, y tal vez sea posible reformular los “fragmentos” como “retazos virtuales”. Por otro lado, considero necesario poner de relieve la potencia

de la imaginación, cuestión que se ve claramente en la secuencia que va desde el “paisaje imaginario”, la reelaboración del “museo imaginario”, la tesis de “insularidad imaginaria”, hasta la doble dimensión instauradora, es decir, “postura imaginaria e instalación real”. No está de más traer a colación la diferencia que establece el pensador bonaerense entre la conciencia perceptiva, que pone su objeto como existiendo; y la conciencia imaginante, que pone el suyo como "ausente", o simplemente como no existiendo, "como una nada" para la experiencia presente. Un posible sendero podría ser entonces examinar de qué modo la conciencia imaginaria es posicional de objetos irreales.

Queda abierta también a una investigación futura la posibilidad de abordar el análisis sobre las potencias artísticas y sobre las tareas artísticas. Me parece importante recalcar que, sin desatender la perspectiva histórica y desarrollando categorías innovadoras como la triple direccionalidad de los comportamientos estéticos, la obra magna de Luis Juan Guerrero pasó desapercibida en el contexto académico argentino. Ojalá esta tesis contribuya a poner de relieve un poco más sus valiosas reflexiones en el campo de la Estética.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria:

Guerrero, L. J. (2008) *Estética operatoria en sus tres direcciones I. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, ed. a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Guerrero, L. J. “Qué es la belleza (1954)” en (2016a) *Qué es la belleza y otros ensayos*, ed. a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Biblos.

Guerrero, L. J. “Escenas de la vida estética (1949)” en (2016b) *Qué es la belleza y otros ensayos*, ed. a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Biblos.

Guerrero, L. J. “Torso de la vida estética actual (1949)” en (2016c) *Qué es la belleza y otros ensayos*, ed. a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Biblos.

Guerrero, L. J. “Panorama de la Estética clásico-romántica alemana como introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales (1934)” en (2016d) *Qué es la belleza y otros ensayos*, ed. a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Biblos.

Bibliografía secundaria:

Abades, J. (1980) *La estética de Luis Juan Guerrero: estética operatoria en sus tres direcciones*. Tesis (licenciatura en Filosofía) Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras, 122 h. (mecnografiada).

Albizu, E. (2000) “La estética como *prima philosophia*. El significado filosófico de la *Estética operatoria* de Luis Juan Guerrero” en *Verdades del arte*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones/UNSAM, pp. 313-331.

Barbosa, S. “Teoría crítica y arte, una lectura desde la Estética operatoria de la recepción” en *Actas del XLIX Jornadas de Estudios Americanos*, Vol. 3 N° 5, 2018, pp 46-51.

Belgrano, M. (2022) “Luis Juan Guerrero, un heideggeriano antropófago. La *Estética operatoria* como una obra hermenéutico-fenomenológica” en *Tópicos. Revista de Filosofía* N° 62, ene-abr 2022, Universidad Panamericana, Ciudad de México, pp. 223-257.

- Benjamin, W. (2019) “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en *Iluminaciones*, trad. por Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus.
- Benítez, Y. “El concepto de catarsis en la estética de Luis Juan Guerrero” en *Boletín de Estética*, N° 52, Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso”, 2020, pp. 79-103.
- Caturelli, A. (1962) “La estética operatoria de Luis Juan Guerrero” en *La filosofía en la Argentina*, 51-53. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Corrado, O. “La música en el primer Congreso Nacional de Filosofía (1949)” en *Boletín de Estética*, N° 60, Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso”, 2022, pp. 7-27.
- David, G. “A la voz de aura. Para una imagen de Luis Juan Guerrero” en A.A.V.V. *Revista La Biblioteca. ¿Existe la filosofía argentina?* Edición doble. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina, invierno de 2005, pp. 178-187.
- Fernández, D. (1988) “Las ideas estéticas de Luis Juan Guerrero” en *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* N° 5. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filosofía Argentina y Americana pp. 171-92.
- Gadamer, H. G. (1991) *La actualidad de lo bello*, introducción de Rafael Argullol. Barcelona: Paidós.
- García, L. I. (2019) “Entretelones de una ‘estética operatoria’. Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin” en *Revista Prismas*, N° 13, Universidad Nacional de Quilmes, pp 89-113.
- Hegel, G. W. F. (1989) *Lecciones sobre la estética*, traducción de A. Brotóns Muñoz, Madrid: Akal.
- Heidegger, M. (1988) “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2010) *El ser y el tiempo*, trad. Por José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ibarlucía, R. (2008) “Luis Juan Guerrero, el filósofo ignorado” en *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte*, de Luis Juan Guerrero. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Ibarlucía, R. (2016) “Estudio preliminar” en *Qué es la belleza y otros ensayos*, de Luis Juan Guerrero. Buenos Aires: Biblos.

Ibarlucía, R. “Por los caminos de España: tres cartas de Luis Juan Guerrero a Miguel de Unamuno” en *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, v. 34, 2017, pp 143-172.

Ibarlucía, R. “Retrato del filósofo como joven anarquista: Luis Juan Guerrero y la Editorial Argonauta” en *Revista Prismas*, N° 24, Universidad Nacional de Quilmes. Centro de Estudios e Investigaciones. Programa de Historia Intelectual, 2020; pp. 103-121.

Ibarlucía, R. “Autonomía y funcionalidad del arte en *Estética operatoria en sus tres direcciones* de Luis Juan Guerrero” en Muñoz, M. y Contardi, A. (eds.) (2021) *La filosofía argentina de mediados de siglo XX: figuras, temas y perspectivas*. Buenos Aires: Prometeo, pp 19-36.

Lyotard, J. F. (1960) *La fenomenología*. Buenos Aires: Eudeba.

Malraux, A. (2017) *El Museo Imaginario*, trad. por María Condor. Madrid: Cátedra.

Perceval, M. C. “El pensamiento estético de Luis Juan Guerrero” en *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, N°10-11, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filosofía Argentina y Americana, 1993-1994, pp. 11-55.

Pró, D. F. “Dr. Luis Juan Guerrero”, prólogo a Guerrero, L.J. *Determinación de los valores morales. Materiales para la construcción de una Axiología general como fundamento de una ética axiológica*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filosofía, Colección de Historia de la Filosofía Argentina, Serie Documental, Tomo V, 1983, pp. 5-14.

Ruíz Díaz, A. (1975) “Luis Juan Guerrero y su estética operatoria” en *Cuadernos de Filosofía* 22-23: 171-82.

Sartre, J. P. (2003) *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

Scheck, D. “Estética de la belleza e invención de la Modernidad: una lectura en ambos sentidos desde Guerrero” en XIX Congreso Nacional de Filosofía, AFRA-UNMDP, Mar del Plata, diciembre de 2019.

Trías, M. “Luis Juan Guerrero y su estética operocéntrica” en Revista *Cuyo*, Primera época, vol. 6, Universidad Nacional de Cuyo, 1970, pp. 7-22.

Walton, R. (2017) “La tradición fenomenológica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires” en *Ideas, revista de filosofía moderna y contemporánea*, Año 3 N° 5. Buenos Aires: RAGIF Ediciones, mayo – octubre 2017, pp. 14-40.

Wamba Gaviña, G. (2011) “Presencia del pensamiento alemán en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata a comienzos del siglo XX” en G. Chicote y B. Göbel (Eds.), *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.