

“El espíritu de Marburgo” recorre la *Estética operatoria*. Luis Juan Guerrero, lector “evolutivo” de Heidegger*

Mateo Belgrano

Pontificia Universidad Católica Argentina – CONICET

mateobelgrano@uca.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-7374-3188>

Resumen: En el presente trabajo nos proponemos analizar la lectura de Martin Heidegger en la *Estética operatoria* por parte de Luis Juan Guerrero. La tesis a defender consiste en que “El origen de la obra de arte” tiene un rol central en la obra del filósofo argentino. Pero esto no quiere decir que Guerrero no sea un autor original o que sea un mero comentador del filósofo alemán, sino todo lo contrario: el filósofo argentino hace una lectura productiva de Heidegger a partir de la cual elabora una filosofía propia y auténtica. Centrándonos en el ensayo sobre el arte de Heidegger y el primer tomo de la *Estética operatoria*, analizaremos tres puntos neurálgicos: el concepto de útil, la relación mundo y tierra y el vínculo entre historia y verdad.

Palabras clave: estética; obra de arte; mundo; historia; útil

Abstract: “The Spectre of Marburg’ wanders around the *Operative Aesthetics*. Luis Juan Guerrero, ‘Evolutive’ Reader of Heidegger”. This paper aims to analyse the reading of Martin Heidegger’s thought offered by Luis Juan Guerrero in his *Operative Aesthetics*. I claim that “The Origin of the Work of Art” plays a central role in the work of the Argentinian philosopher. However, this does not mean that Guerrero is not an original author or that he is a mere commentator of the German philosopher. On the contrary: the Argentinian philosopher offers a productive reading of Heidegger which allows him to build his own and authentic philosophy. By focusing on Heidegger’s essay on art and on the first volume of the *Operative Aesthetics*, this paper analyses three essential issues: the concept of tool, the world-earth relationship, and the bond between history and truth.

Keywords: aesthetics; work of art; world; history; tool

* Este trabajo es producto de lo investigado en la tesis de maestría “Luis Juan Guerrero lector de “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger en *Estética operatoria en sus tres direcciones*, tomo I (1956): apropiaciones y distanciamientos del pensamiento heideggeriano”. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, 2020. <http://ri.unsam.edu.ar/xmlui/handle/123456789/1264>.

Introducción

En la década de 1930 una nueva generación de filósofos aparecía en la Argentina. Entre ellos podemos destacar a Luis Juan Guerrero, Francisco Romero, Carlos Astrada, Vicente Fatone y Miguel Angel Virasoro. De diversas maneras, estos jóvenes académicos deseaban salir de la “autoculpable minoría de edad” que arrasaba la vida intelectual de su país. Es decir, sin dejar de lado los aportes de los grandes pensadores de la filosofía occidental, emanciparse de la tutela de la cultura europea y ser capaces, sin perder rigurosidad, de elaborar un pensamiento original propio, que tanto faltaba en Latinoamérica. Así lo auguraba el maestro de estos jóvenes filósofos, Alejandro Korn: “Aunque circunscripta a una minoría, lentamente crece en nuestro país la difusión y la intensidad de los estudios filosóficos. Todavía prevalece la asimilación de doctrinas exóticas. Pero ese pueblo con personalidad propia, no ha de vivir en perpetua tutela; sus intereses, su índole, sus ideales, en hora propicia, han de hallar también una expresión propia”¹.

Dentro de esta minoría se hallaba Luis Juan Guerrero. Nacido en 1899, este filósofo de carrera prolífica viaja en 1923 a Alemania para continuar sus estudios universitarios. Se instala en Marburgo, donde cursa con Martin Heidegger, pero una neumonía lo aleja de esta fría ciudad y termina instalándose en Zúrich, donde se doctora. En 1928 regresa a la Argentina y comienza una próspera carrera docente en la Universidad de Buenos Aires, a la que se ve forzado a renunciar en 1956, luego de la “Revolución Libertadora”, por sus supuestos vínculos con el peronismo. En ese entonces se encontraba ocupado en su gran obra, *Estética operatoria en tres direcciones*, publicada en tres tomos. El primer volumen, *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, fue publicado en 1956 por Losada. Al año siguiente, que sería el último para Guerrero, se publicó el segundo tomo, *Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas*. El tercer tomo apareció recién en 1967, póstumamente, titulado *Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas*, gracias a la recopilación de Ofelia Ravaschino de Vázquez². Pero esta obra, caracterizada como “obra de

252

¹ Korn, A., *La libertad creadora*, p. 8.

² A partir de ahora se citarán las mismas como EO I, EO II y EO III.

genio filosófico”³ y de “máxima originalidad”⁴, queda en el olvido. La atención del mundo académico sobre la obra de este “filósofo ignorado”, como lo caracteriza Ricardo Ibarlucía en su “Estudio preliminar” en *Estética operatoria I* (2008), se redujo a abordajes parciales, que se tradujeron en artículos aislados, semblanzas o capítulos breves de historias de la filosofía argentina⁵, sin que encontremos un estudio sistemático y riguroso del filósofo argentino⁶.

Ibarlucía, en la actualidad, ha puesto la obra de Luis Juan Guerrero nuevamente en escena en el ámbito académico. La reedición por parte de Ibarlucía de *Estética operatoria I* (2008) y de algunos ensayos y artículos agrupados en *Qué es la belleza y otros ensayos* (2016) atrajo la atención del mundo filosófico hacia Luis Juan Guerrero una vez más⁷. Sus escritos preliminares a estos libros, de carácter historiográfico, sobre la vida y obra de Guerrero, son fundamentales para poder contextualizar el pensamiento del filósofo argentino. También, el libro de Guillermo David *Carlos Astrada. La filosofía argentina*, en el cual se publica el intercambio epistolar entre Guerrero y su amigo Carlos Astrada, es un aporte importante a la recuperación de este filósofo. Gracias a estos dos nuevos trabajos podemos dar cuenta de la honda influencia que tuvo Heidegger, el “Buster Keaton” de la filosofía, tal como lo llama el pensador argentino⁸, en el itinerario intelectual de Guerrero. Este es el primer argentino que conoce a y estudia con Heidegger, mucho antes que *Ser y tiempo* lo catapulte a la fama, cuando era, como escribe en una carta a Carlos Astrada, “apenas un novato en la cátedra de filosofía” y “las ropas de Cohen y Natorp [representantes de la escuela neokantiana de Marburgo] le sobaban por todos lados. Nadie creía

³ David, G., *Carlos Astrada: la filosofía argentina*, p. 160.

⁴ Caturelli, A., “La estética operatoria de Luis Juan Guerrero”, p. 134.

⁵ Algunos ejemplos de estos son Loprete, A., “Revelación y acogimiento de la obra de arte. Reseña de Estética operatoria en sus tres direcciones, Tomo I”; Maci, G., “Ideas fundamentales de la estética de Luis J. Guerrero”, pp. 259-267; Caturelli, A. “La estética operatoria de Luis Juan Guerrero”; Trias, M., “Luis Juan Guerrero y su estética operocéntrica”, pp. 7-22; Russo de Fusari, M., “Las ideas estéticas en la obra de Luis Juan Guerrero”, pp. 45-82; Ruíz Díaz, A., “Luis Juan Guerrero y su estética operatoria”, pp. 171-182; Fernández, D., “Las ideas estéticas de Luis Juan Guerrero”, pp. 171-192.; entre otros.

⁶ Si se desea ahondar más en la biografía de Guerrero véase Ibarlucía, R., “Luis Juan Guerrero, el filósofo ignorado”.

⁷ Aparecieron nuevos trabajos como los de Calvo, P., “La imaginabilidad estética en Luis Juan Guerrero y el imaginario literario en Adolphe Gesché: correspondencias a la luz del bicentenario”; Cangí, A., “Figuras de la comunidad en Luis Juan Guerrero”, pp. 21-43; García, L. I., “La crítica entre culturas: el problema de la “recepción” pp. 55-78; Ruvituro, C., *Diálogos existenciales la filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*; Walton, R., “La tradición fenomenológica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires”, pp. 14-40.

⁸ David, G., *Carlos Astrada: la filosofía argentina*, pp. 49-50. Buster Keaton fue un actor estadounidense, una “estrella de cine”.

que esa personilla insignificante fuera el nuevo jefe de la escuela de Marburgo”⁹. En el semestre de invierno de 1923/1924, el joven filósofo argentino concurre al seminario “Introducción a la investigación fenomenológica”. Guerrero queda fascinado con el *Professor* alemán y en el transcurso de los años siguientes, lejos de Marburgo, como afirma en la citada carta, “en S. Gimignano, en los Alpes, en Hendaya, o en Andalucía no he dejado sin estudiar uno solo de los cursos y seminarios dictados por Heidegger”¹⁰. Luego regresa a Alemania en 1927 a cursar con su antiguo maestro y se encuentra con la publicación de *Ser y tiempo*. “El espíritu de Marburgo me tiene hoy tan aprisionado como durante mi primera estancia en este pueblo”¹¹, le escribe luego a Astrada.

Curiosamente, muchos han caracterizado a Guerrero como un “benjaminiano”. Graciela Wamba Gaviña es la primera en señalar que el filósofo argentino cita, en su programa de Estética del año 1933, el texto de Walter Benjamin *Der Begriff der Kunstskulptur in der deutschen Romantik* en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en la Universidad Nacional de la Plata¹². Dos veces aparece citada la versión francesa de Pierre Klossowski de la obra de Benjamin “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” en la *Estética operatoria*¹³. Guillermo David sostiene, a mi modo de ver, exageradamente, refiriéndose a la influencia de Benjamin en Guerrero, que “podríamos considerar [a este] un miembro independiente o desgajado de la Escuela de Frankfurt”¹⁴. Luis García matiza la afirmación de David, pero sigue sosteniendo la centralidad del pensamiento de Benjamin, incluso por encima de Heidegger. “Nuestra hipótesis es que el texto de Benjamin opera en la *Estética* de Guerrero, en su función *negativa*, como el certero David que enfrenta con

⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Wamba Gaviña, G., “La recepción de Walter Benjamin en la Argentina”.

¹³ EO I, p. 152; EO III, p. 231-232. Guerrero cita esta obra de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, la revista del *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt, dirigido por Max Horkheimer y centro de lo que se conoce como la Escuela de Frankfurt. Desde 1936 Guerrero dirige el Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En ese mismo año, por mediación de Félix Weil, empresario germano-argentino, entro en contacto con el *Institut für Sozialforschung*. Franz Neumann viaja a la argentina para asesorar a Weil en temas financieros del instituto y conocer la situación de las universidades argentinas. En este viaje conoce a Guerrero y le propone colaborar con un artículo sobre el estado de la filosofía argentina, pero la idea no prosperó. En definitiva, este breve contacto con la Escuela de Frankfurt le sirvió a Guerrero para acceder al número 5 del *Zeitschrift für Sozialforschung*, donde encontrará el famoso ensayo de Walter Benjamin. Sobre este contacto, ver el artículo de Traine, M., “Los vínculos del ‘Instituto de Investigaciones Sociales’ de Frankfurt con la Universidad de Buenos Aires en los años ‘30”.

¹⁴ David, G., *Carlos Astrada: la filosofía argentina*, p. 48.

sutil perspicacia al Goliath heideggeriano y malrauxiano, y les asesta un golpe preciso, dejándolos, a nuestro parecer, heridos de muerte”¹⁵.

En el presente trabajo nos proponemos demostrar que “el espíritu de Marburgo” sigue muy vivo en la *Estética operatoria*. La tesis a defender consiste en que “El origen de la obra de arte”¹⁶ tiene un rol central en la obra magna del filósofo argentino. Así lo reconoce el mismo Guerrero en el prólogo a la *Estética operatoria I*, donde confiesa que Husserl y Heidegger le brindarán la metodología adecuada para trabajar¹⁷. Pero esto no quiere decir que Guerrero no sea un autor original o que sea un mero comentador del filósofo alemán, sino todo lo contrario: el filósofo argentino hace una lectura productiva de Heidegger a partir de la cual elabora una filosofía propia y auténtica. Esto es lo que Andrea Cortés-Boussac llama “lectura evolutiva”, una interpretación a partir de la cual “se crea teoría desde Heidegger, es decir, se da otro movimiento en el pensar, se toma otro camino en el pensar partiendo de Heidegger”¹⁸. En esta línea, Hans Robert Jauss sostiene que toda lectura es una fusión de horizontes donde se encuentra por un lado el horizonte de expectativas de la obra (ideas preconcebidas de la obra y su valor) y el horizonte de expectativas del receptor (su comprensión previa del mundo, articulado por sus intereses, experiencias, necesidades y el contexto social). La recepción según Jauss siempre supone un sentido activo y un sentido pasivo a la vez. Por un lado, tenemos el efecto que produce la obra y, por el otro, el público que recibe ese efecto: “El público puede reaccionar de maneras muy diferentes: la obra puede ser simplemente consumida o, además, ser criticada, puede admirársela o rechazársela, se puede gozar con su forma, interpretar su contenido, suscribir una interpretación conocida o intentar una nueva. Incluso, el destinatario puede responder a una obra produciendo una obra nueva. De este modo se cumple el circuito comunicativo de la historia literaria: el productor es también un “receptor”, desde

¹⁵ García, L. I., “Entretelones de una “estética operatoria” Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin”.

¹⁶ “Der Ursprung des Kunstwerkes” se compone de tres conferencias dictadas en Frankfurt, el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre. Luego fue publicada en 1950 en *Holzwege* (GA 5) como un ensayo. Creemos que Guerrero, que siempre que podía mandaba a comprar libros a Alemania para mantenerse actualizado, accedió a esta última versión, ya que el ensayo de Heidegger no es citado antes de la década del 50. Citaremos la traducción de Arturo Leyte y Helena Cortés publicada por editorial Alianza en el 2012 y señalaremos también la paginación de la versión alemana de la *Gesamtausgabe*. Se cita en primer lugar la página del original, luego la de la traducción.

¹⁷ EO I, p. 101.

¹⁸ Cortés-Boussac, A., “Heidegger en Latinoamérica”, p. 6. En esta línea véase mi trabajo Belgrano, M., “Luis Juan Guerrero, un heideggeriano antropófago. La Estética operatoria como una obra hermenéutico-fenomenológica”.

el momento en que comienza a escribir”¹⁹. Para interpretar algo es preciso que dialoguen los presupuestos tanto del productor como del receptor. La lectura de Guerrero, entonces, es “evolutiva” en este sentido que destaca Jauss: la *Estética operatoria I* es, en parte y no absolutamente, una respuesta a “El origen de la obra de arte”. Respuesta que no es exegética, sino productiva. Decimos en parte porque la *Estética operatoria I* dialoga también con muchas otras lecturas en la obra de Guerrero y genera una “fusión de horizontes” única.

Nosotros consideramos que dentro de *Estética operatoria* se encuentran muchas continuidades con “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger. Centrándonos en este último y el primer tomo de la *Estética operatoria, Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, analizaremos tres puntos heideggerianos que Guerrero lee “evolutivamente”: el concepto de útil, la relación mundo y tierra, y el vínculo entre historia y verdad. Estos tres puntos son centrales en *Estética operatoria I*. El concepto de útil le sirve como contraste para definir el carácter de la obra de arte. El proceder, como veremos, es el mismo que el seguido en “El origen de la obra de arte”. El segundo y tercer punto apuntan a lo propio de la obra de arte, su doble dimensionalidad: la materialidad artística y la exposición de un mundo (que implica fundar historia). La elección del tomo I se debe no solo a que es allí donde encontramos una abundante cantidad de referencias al pensador alemán y un diálogo más fructífero entre Guerrero y Heidegger, sino también porque allí el filósofo argentino construye las bases conceptuales para el desarrollo de los otros dos tomos.

1. El útil y la obra

La sección de *Estética operatoria* “Presencia y llamado” es quizá la más cercana conceptual y metodológicamente a “El origen de la obra de arte”. Por momentos, sobre todo al comienzo, parece una explicación didáctica de lo tratado en el ensayo de Heidegger sobre el arte. Aquí encontraremos algunos análisis e interpretaciones que el filósofo argentino toma del pensador alemán, pero, a la vez, un primer aporte original a la comparación entre el útil y la obra de arte. Guerrero parte del supuesto heideggeriano de que las obras son siempre una cosa, por más que “tienen ‘algo más’, en tanto constituyen entes artísticos”²⁰, y se propone analizar, entonces, qué debemos entender por cosa.

¹⁹ Jauss, H. R., “Estética de la recepción y comunicación literaria”, p. 34. El destacado es nuestro.

²⁰ EO I, p. 207.

El procedimiento es el mismo que el de “El origen de la obra de arte”. Al igual que Heidegger, Guerrero analiza los tres sentidos de “cosa” a lo largo de la historia de Occidente y que, según ambos, no dan cuenta de aquello que el fenómeno “cosa” verdaderamente es (como substancia que soporta accidentes, como aquel conjunto de sensaciones y como materia conformada)²¹. La absolutización de la tercera interpretación como estructura de todos los entes le permite a Heidegger, y en esto Guerrero lo sigue, distinguir entre el útil, la cosa y la obra. El filósofo alemán parte del ejemplo de un bloque de granito y los zapatos. El primero es generado por sí mismo mientras que el segundo es producto de la intencionalidad humana. Lo sigue Guerrero: “Observemos, ante todo, que el instrumento, a semejanza de la cosa, descansa en sí mismo, como algo terminado. Pero, en cambio, no tiene la autosuficiencia de aquélla, no tiene esa condición de existir sin otra finalidad, sin servir a otro destino, sin importarle nada de nada”²². Encontramos también un parentesco entre el útil y la obra, en tanto que ambos dependen de la mano del hombre. Pero la obra, a diferencia del útil, no se reduce a la estructura remisional que inaugura el *Dasein*, sino que, como el bloque de granito, es autosuficiente, se independiza de la intencionalidad humana. “Pero, en cambio, la obra tiene un poder de manifestarse por sí misma, una presencia que se basta a sí misma”²³. Hasta aquí ambos autores coinciden.

Es bien conocido el ejemplo que pone Heidegger para ilustrar la relación entre el útil y la obra de arte, las botas de Van Gogh, la cual produjo fuertes controversias²⁴. ¿Qué vemos en el cuadro? Prestemos atención a la descripción que hace Heidegger: “En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro,

²¹ No puedo detenerme aquí en la reproducción y el análisis de esta argumentación esgrimida por Heidegger. Sobre esto véase De Lara, F., “Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände. Ding, Zeug und Werk in ihrer Widerspiegelung”, pp. 19-32; Harries, K., *Art Matters a Critical Commentary on Heidegger’s ‘The Origin of the Work of Art’*; Kockelmans, J., *Heidegger on Art and Art Works*.

²² EO I, p. 208.

²³ EO I, p. 209.

²⁴ Schapiro, M., *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*; Schaeffer, J.-M., *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*; y Derrida, J., *La verdad en pintura*.

su enigmática renuncia de sí misma en el termo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte”²⁵. Este fragmento, tan literario, objeto de tantas críticas, supone lo ya trabajado en *Ser y tiempo*. Las botas se entienden siempre desde su utilidad, sirven para calzar los pies. El ser-útil reside en su utilidad y el útil se nos muestra como tal en su uso, en el cual, como el martillo, pasa inadvertido, y nos percatamos de él solamente cuando se rompe o apremia. “Las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante el trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente”²⁶, Aquí podemos encontrar, también, la idea desarrollada en la obra del 27, según la cual el útil no es un *para* aislado, sino que se inserta dentro de una totalidad de remisiones (*Bewandtnisganzheit*): 1. Los zapatos sirven para proteger los pies (*Wofür*); 2. que a la vez sirven para poder trabajar en el campo (*Wozu*); 3. utilizamos, a la vez, el cuero para elaborar el zapato (*Woraus*); 4. y todo esto se entiende a partir de un para final (*Worumwillen*), “en vista de” la labradora, que quiere llevar el pan a la mesa. El útil consiste en remitir a otra cosa, lo que Heidegger llama la condición respectiva (*Bewandtnis*). Aquí Heidegger explicita lo que se da de hecho en la vida cotidiana de una manera atemática. La labradora “sabe muy bien todo esto sin necesidad de mirarlas ni de reflexionar en nada”²⁷. En el trato cotidiano con las cosas esta estructura remisional queda oculta, pasa inadvertida. Incluso el mismo útil pasa inadvertido en el uso. La campesina, mientras trabaja, olvida que tiene las botas puestas. Como vemos, Heidegger está suponiendo lo tratado en *Ser y tiempo*, cosa que sostenemos que también hace Guerrero, a pesar de que no cite esta obra. “Tampoco ese empuje se conserva en los entes que penetran en el trato de nuestra vida cotidiana. Muy al contrario, *desaparece en la utilidad*. Cuanto más ‘manuable’ resulta un instrumento, menos notamos su existencia. Cuanto más tratamos con un ente, tanto más se pierde en el anonimato de nuestros hábitos”²⁸. La continuidad

²⁵ GA 5, p. 19/23-24. Cito según la numeración de las obras completas de Heidegger, la *Gesamtausgabe*, publicada por Vittorio Klostermann. Se referirá en primer lugar a la paginación de la versión alemana y luego a la de la traducción española, cuyos datos se pueden encontrar en la bibliografía.

²⁶ GA 5, p. 19/23.

²⁷ GA 5, p. 19/24.

²⁸ EO I, p. 213.

conceptual con lo trabajado en la obra de 1927 del filósofo alemán es clara. Guerrero se propondrá, en *Estética operatoria*, lo mismo que Heidegger, discernir las diferencias entre la obra y el instrumento, y comenzará el análisis, también, describiendo una situación en la que una existencia hace uso de ciertos útiles con un fin. Pero Guerrero cambia el ejemplo: “Llena de apremio trabaja una mujer preparando el alimento para su familia. Llamaremos ‘cocina’ a la habitación destinada a ese fin y ‘cocinera’ a la encargada de tan importante tarea. Sus instrumentos son el fogón y las ollas, las viandas y las verduras, el agua que puja en la canilla y la escoba que duerme en un rincón. Un poco al azar, escogemos tres de ellos: la pobre silla de paja (donde se sienta, cuando está muy fatigada, y el marido deja la pipa, cuando vuelve del empleo), la cebolla que está pelando y la fuente sobre la cual deposita trozos para preparar una ensalada”²⁹. Guerrero describe una escena distinta a la de Heidegger, pero su proceder y el estilo es el mismo. Nos sitúa en un espacio de trabajo, no el campo sino la cocina, donde también hay una mujer que cumple su tarea. De esta cocina tomará tres útiles que relacionará con tres obras: una silla de paja, que relacionará con *La silla* de Van Gogh (figura 1), la cebolla, que la conecta con “Oda a la cebolla de Neruda” y la fuente, pensando en una vasija de cerámica de la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires (figura 2). Guerrero parece otra vez seguir “El origen de la obra de arte” al tomar una pintura, también de Van Gogh, y una poesía (Heidegger toma “La fuente romana” de C.F. Meyer). La selección de ejemplos del filósofo argentino nos genera los siguientes interrogantes: 1. ¿Por qué Guerrero, siguiendo a Heidegger de cerca en el desarrollo argumentativo, cambia la obra, pero mantiene el artista (Van Gogh)? Más llamativo es que más tarde haga referencia a los viejos zapatos de Van Gogh, pero que aquí decida cambiar el ejemplo³⁰; 2. ¿Por qué cambia el poema de Meyer por uno de Neruda?; 3. ¿Por qué agrega una tercera pieza, una fuente de cerámica? ¿Qué aporta?

Respecto a 1 y 2, nuestra hipótesis es que de alguna manera Guerrero mejora el ejemplo de Heidegger. El ejemplo de la silla, en el contexto que la piensa, funciona mejor en la teoría heideggeriana que el ejemplo de las botas. Si bien es cierto que Heidegger utiliza las botas de la campesina para mostrar la estructura remisional del útil, que no aparece en la descripción de Guerrero, el ejemplo del filósofo argentino da cuenta de la totalidad de útiles que supone

²⁹ EO I, p. 216.

³⁰ EO I, §§30, p. 37 y 47.

el instrumento, lo que Heidegger llama *Zeugganzheit*. El útil es siempre en un contexto de útiles, su funcionalidad remite a otros utensilios que le permiten cumplir su cometido. La elección de la silla le sirve a Guerrero para, por así decirlo, “armar la cocina”, es decir, recrear ese mundo circundante en el que se mueve la cocinera en su trato con los entes. Hay un detalle más que refuerza nuestra hipótesis: en el fondo del cuadro de Van Gogh (figura 1) se ve un cajón con lo que parecen cebollas en su interior, las cuales se vinculan, en el ejemplo, con la verdura que está por cortar la cocinera y con la oda de Neruda. ¿Es totalmente azarosa la elección de este poema? El poema de la cebolla le es útil para crear una continuidad entre los ejemplos silla-cebolla-vasija que configuran la cocina. El ejemplo particular de la cebolla es curioso porque no es un útil producto de la mano humana, sino que se vuelve útil en tanto se inserta en el mundo circundante. “[Y]a no es el fruto silvestre de un mundo vegetal, sino el instrumento doméstico que se compra en el mercado —por su bajo precio o su elevado rendimiento—, que la cocinera prepara y la familia consume”³¹. Pero en el quehacer de la cocinera, el útil cebolla desaparece, no nos permite contemplarlo en su esencia. Lo mismo ocurre si recurrimos a un libro de Botánica, “nos envuelve en áridas conceptualizaciones, pero olvida a nuestra humilde cebolla”³². El libro de Botánica representa el abordaje científico de la cosa, impotente para alcanzar su esencia. Solamente en la obra de arte, en este caso en el poema de Neruda, la cebolla “se revela y se hace verdadera”³³.

Empero, respecto a 3, el gran aporte de Guerrero es la introducción del ejemplo de la fuente de barro. La explosión del diseño en el siglo XX ha borrado las fronteras entre el producto artístico y el producto artesanal, haciendo de todos los objetos cotidianos algo digno de ser mirado. Pero los objetos de diseño no cuadran en el análisis heideggeriano, al haber separado tan tajantemente la obra y el útil. Es cierto que quizás, como sostiene Guerrero, Heidegger haya trazado semejante línea divisoria entre ambos entes con el fin de ser más claro en su análisis. Pero lo cierto es que el filósofo alemán no hace estas aclaraciones. Guerrero salva esta cuestión al introducir un nuevo ejemplo, ya no de la pintura

³¹ EO I, p. 217.

³² EO I, p. 217. Aquí se hace eco de lo tratado por Heidegger en *Ser y tiempo*. En el párrafo 15, el filósofo alemán sostiene que la “la naturaleza” se entiendo siempre el mundo circundante del *Dasein*, es decir, dentro del sistema de referencias pragmáticas que caracterizan el trato de los útiles. La ciencia supone el separarse de estas relaciones pragmáticas que se dan en la vida inmediata y descontextualizar al ente. “Las plantas del botánico no son las flores en la ladera, el «nacimiento» geográfico de un río no es la «fuente soterraña»” (GA 2, p. 70/92).

³³ EO I, p. 217. El destacado es del autor.



Figura 1. Vincent Van Gogh, *La silla*, óleo sobre tela, 1888, 91 x 73 cm.



Figura 2. Fuente. Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires, 1955.

o de la poesía, sino de la cerámica: una fuente de barro cocido (figura 2). Esta sirve también para seguir construyendo la cocina, será el recipiente sobre el cual caen los trozos de cebolla. Pero la fuente, ¿es un útil o una obra de arte?: “Un alfarero anónimo moldeó la tierra, cubrió las superficies con rápidas pinceladas, afiebradamente coció en el horno su pan de barro y luego lo vendió, por unas monedas, en el mercado. El alfarero no “sabe” que es una “obra de arte”; para el traficante es una vulgar mercancía y para la cocinera,

un confiable instrumento”³⁴. Para estos autores una cosa no es en sí misma, sino que depende del contexto en el que esté inserto. Así una fuente puede ser una mercancía o instrumento de cocina. Incluso puede ser una obra de arte. Aquí ve Guerrero algo que no alcanza a ver Heidegger: “La silla se reveló en el cuadro de Van Gogh; la cebolla, en la *Oda* de Neruda; en cambio, la fuente de barro, en la cocina misma”³⁵. La artesanía o el objeto diseñado logra descontextualizar o desautomatizar la mirada del espectador sin la mediación de la pintura o el poema, el mismo útil-obra logra imponerse como digno de atención. “En un momento de ocio [la cocinera] la llevó [a la fuente] a la altura de sus ojos y, sin proponérselo, la ‘desrealizó’, la convirtió en una ‘bella apariencia’, en una danza de ritmos plásticos”³⁶. En los ejemplos anteriores la diferencia entre útil y obra de arte es tajante, en la fuente se da un fenómeno que permite “una integración de los comportamientos humanos”³⁷. Por lo tanto, una fuente que no ha sido hecha originariamente con un fin estético pasa a ser una obra de arte si tiene la capacidad de autoexhibición o autoimposición y nosotros, en tanto contempladores, nos sentimos llamados y requeridos por la fuente.

2. Mundo y tierra

2.1. Composición: la tierra o materialidad artística

En “Presencia y llamado”, de modo muy semejante a “El origen de la obra de arte”, el filósofo argentino pretende distinguir entre obra y útil. Pero, ¿qué es lo propio de la obra de arte? Para Guerrero la obra de arte posee una doble dimensionalidad. Dado que esta no es estática sino dinámica, el filósofo argentino habla de una doble “dimensionalidad configuradora”: 1. La configuración primaria o inmanente, que referirá a la composición sensible y material de la obra. 2. La configuración secundaria o trascendente, que referirá a la exposición de un mundo por parte de la obra. ¿Refiere la primera meramente a la materia y la segunda al contenido conceptual de la obra? ¿O más bien refieren a la materia y la forma? ¿En qué está pensando precisamente Guerrero con estas dos dimensiones? Nuestra tesis es que el filósofo argentino se encuentra reelaborando los conceptos de “mundo” (*Welt*) y “tierra” (*Erde*) de Martin Heidegger que aparecen en su ensayo “El origen de la obra de arte”.

262

³⁴ EO I, p. 219.

³⁵ EO I, p. 220.

³⁶ EO I, p. 220.

³⁷ EO I, p. 220.

La composición refiere a la materialidad de la obra, a su cualidad sensible. Pero aquí no debemos pensar en la materia físico-química que compone a la obra. Debemos atenernos, en cambio, a un abordaje fenomenológico de la materialidad de la obra, es decir, a preguntarnos por el modo en que aparece la materia en la obra. Esto es lo que el filósofo argentino llama “material artístico”, en contraposición al material real que precisa la obra para instalarse en la realidad. El interés de Guerrero no está puesto en las características reales de la materia, sino en las manifestaciones artísticas que se logran a partir de esta, el sentido que se presenta a partir de esta materialidad. Ante un cuadro de Monet, por ejemplo, el color, la textura de las pinceladas sobre el lienzo, nos abren a un paisaje totalmente nuevo y, por ende, a un mundo. “No miramos el cuadro por detrás, ni averiguamos su peso, ni nos interesan las demás propiedades reales”, “ni todas las propiedades físico-químicas de los colores”³⁸. La atención debe estar puesta en aquellas cualidades sensibles que funcionan como soporte real para que exponga un mundo³⁹. Por eso, la materialidad artística se da únicamente en la obra. Guerrero pone el siguiente ejemplo: imaginemos un teatro en donde, sobre el escenario, se ve un foco de luz que representa la luna. Solo nos importa sus cualidades sensibles, la luz que proyecta, en tanto nos sirve como soporte para imaginarnos el resplandor de la luna. Esta materialidad artística solamente se da en la obra consumada, mientras que otras cualidades sensibles, como los distintos elementos que hacen posible la luz eléctrica o la composición mecánica de la lámpara, pueden interesar al electricista por razones prácticas, pero nunca por razones estéticas.

Esto nos lleva a pensar la diferencia que hay en el trato de la materia en un sentido instrumental y en un sentido artístico. Cuando el artesano o el obrero producen un utensilio, adaptan la materia a un fin prestablecido, es decir, al servicio que el utensilio debe prestar. Pero también cuando este es usado, la materia desaparece. No me percató, en la cotidianidad, de la tela que toca mi piel o del cuero que recubre mis pies. Miro el semáforo y no veo el rojo en su materialidad, sino que veo “deténgase”. Solamente me percató de su materialidad cuando me incomodan o se rompen, es decir, cuando dejan de cumplir su función. En el uso la materia se vuelve irrelevante. En este sentido, sostienen

³⁸ EO I, p. 293.

³⁹ El mundo que abre la obra, en tanto conjunto de posibilidades, precisa de su sustento real en el mundo circundante. “Diremos que la obra de arte, en la dimensión de su morfología primordial, se nos presenta como si se echara hacia atrás, es decir, como si buscara apoyo en la materialidad de la Naturaleza, para desplegar todas las posibilidades de configuración contenidas en ella” (EO I, p. 297).

tanto Heidegger como Guerrero, el material “se consume”, o como sostiene el filósofo alemán, “se gasta”. En el mundo pragmático la materia desaparece, ¿cómo puede entonces comparecer como fenómeno? Esta es la pregunta que Heidegger está intentando contestar en “El origen de la obra de arte”. La obra de arte exalta la materia, no le permite desaparecer. Le permite mostrarse como fenómeno. Solamente en el mundo que abre la obra, la materia se muestra como tal. Guerrero coincide y casi parafrasea el ensayo heideggeriano: “Así, el arquitecto nos muestra el juego de las propiedades de la piedra a través de la forma del templo y el pintor logra que sus figuras cobren animación por medio del poder lucidor de los colores”⁴⁰. Cuando cruzo el puente no me percató de su verde azulado, solamente Monet lo hace lucirse en *Le Pont japonais*. La “tierra”, en términos heideggerianos, el material artístico en términos guerrerianos, no es un mero agregado de la obra o el material que usa el creador. Esto sería volver a caer en una mirada instrumentalista. No se refiere a los meros ingredientes que la componen, el lienzo y las pinturas, sino a la presencia de la materia que se manifiesta gracias a la obra.

Es indudable que Guerrero retoma el concepto de tierra de “El origen de la obra de arte”. No debemos vincular “tierra” ni con el planeta en el que vivimos, ni con algún tipo de masa material. Por un lado, la tierra refiere a la materialidad que se muestra a partir de la obra, pero también refiere a lo que “encierra”, “sustrae”. Cito aquí la traducción que el mismo Guerrero hace de un pasaje de “El origen de la obra de arte”: “Tierra es aquello de donde surge todo lo que se manifiesta y hacia donde se vuelve a esconder como tal. En el salir fuera se manifiesta la esencia de la Tierra como un fondo que encierra y cobija”⁴¹. ¿En qué sentido encierra y cobija?, ¿en qué sentido es de donde surge todo lo que se manifiesta? Aquí hay dos nuevos elementos del concepto de tierra que se desprenden de la interpretación que el filósofo argentino hace de Heidegger: 1. La tierra es el “suelo”, el soporte real, donde se para la obra para exponer un mundo y, en consecuencia, 2. el concepto de tierra significa, a su vez, la reserva de significación. Esto requiere una explicación más exhaustiva.

“Ella [la obra de arte] siempre es susceptible de inagotables significaciones, pero que sólo podrán constituirse y desplegarse en el terreno histórico de una cierta tradición cultural”⁴². Con “inagotables significaciones” se refiere a la exposición del mundo, que analizaremos a continuación. Guerrero sostiene que

⁴⁰ EO I, p. 295.

⁴¹ EO I, p. 297; GA 5, p. 28.

⁴² EO I, p. 268.

el mundo se apoya sobre la naturaleza (naturaleza como sinónimo de tierra, en tanto que ambos provienen de la φύσις), es decir, se apoya en un suelo histórico y por esta razón es fáctica. La obra en tanto que expone un mundo proyecta distintas posibilidades, pero estas se apoyan en una materialidad fáctica. Esto significará que no hay algo así como “valores eternos” del arte, sino que la obra aparece en un contexto, en un “terreno histórico” o como dice Heidegger, en “un suelo natal”⁴³. Es decir, en primer lugar, al “apoyarse en la naturaleza”, se sitúa en un tiempo y lugar, lo que significa, al mismo tiempo, insertarse en una tradición cultural. Aquí hay dos elementos separados y distinguibles, que Guerrero une en la expresión “terreno histórico”. Por lo tanto, las distintas interpretaciones de la obra, los distintos mundos posibles que expone la obra, “susceptible de inagotables significaciones”, están limitadas por su facticidad. Al ser un ente más entre los entes, en un contexto determinado, ciertas posibilidades se le sustraen. El mundo que abre la obra es un conjunto de relaciones significativas, pero estas no son del todo transparentes a la existencia humana. Hay un elemento opaco en la obra de arte, que es lo que Heidegger llama tierra. En esta línea afirma Guerrero: “Agreguemos también que el contemplador nunca llega a la posesión absoluta de la obra de arte”⁴⁴. La obra de arte no es nunca totalmente transparente para nosotros, ya que es un ente cultural hecho por el hombre y por tanto limitado por sí mismo, opaco dada su facticidad.

2.2. Exposición: mundo

En “El origen de la obra de arte”, Heidegger señalaba dos rasgos fundamentales de la obra de arte: “el abrir un mundo” y “el poner en obra la verdad”. Guerrero concuerda y toma estas dos tesis, es lo que llama el carácter expositivo de la obra. “Así, la obra de arte abre un mundo en tanto lo ex-pone. O sea, en tanto constituye una red de significaciones que apunta hacia esa totalidad. Sucintamente, ‘exposición’ quiere decir: ‘apertura del mundo puesto en obra’⁴⁵. Las similitudes con el vocabulario heideggeriano saltan a la vista. Lo propio de la obra de arte, tanto para Heidegger como para Guerrero, es abrir un mundo.

Ahora bien, ¿qué entendemos por mundo? Guerrero lo define de distintas maneras: como un “horizonte último de recuerdos y esperanzas”, “un horizonte de tradiciones y decisiones últimas”⁴⁶, una “totalidad configurada”, “un contexto

⁴³ GA 5, p. 28/32.

⁴⁴ EO I, p. 267.

⁴⁵ EO I, p. 305.

⁴⁶ EO I, p. 211.

totalizador de entes”, “una red de significaciones”⁴⁷, una “constelación de entes”⁴⁸. La noción de mundo de Guerrero es tomada claramente del concepto de *Welt* heideggeriano. El mundo es ese trasfondo que articula y reúne todas esas relaciones significativas gracias a las cuales los entes se muestran. Es decir, el conjunto de remisiones que es el mundo es un conjunto de relaciones significativas, una red semántica que permite a los entes manifestarse. Esto es para Heidegger el fenómeno de mundo en cuanto mundaneidad, es decir, el mundo abordado en su aspecto ontológico. El mundo es siempre un *a priori*, en el sentido de lo ya dado, a partir de lo cual el ente, en tanto que se manifiesta, se torna por primera vez inteligible o cognoscible. Pero se torna inteligible no en un sentido intelectual, sino que constantemente, en nuestro tratar cotidiano con las cosas, estas adquieren sentido.

Pero, ¿qué quiere decir que la obra exponga un mundo? Tanto Guerrero como Heidegger intentan separarse de todo tipo de contenidismo. Es decir, que la obra de arte exponga un mundo no quiere decir que ilustre un contenido espiritual. El filósofo argentino reconoce dos momentos en la historia de la humanidad: 1. El platonismo estético (desde Plotino hasta Hegel), según el cual la obra representaba sensiblemente una idea, arquetipo, esencia; y 2. La concepción moderna, según la cual la obra no expresa Ideas trascendentales sino “ideas humanas” (impresiones, sentimientos, recuerdos, deseos, etc.). En ambos casos, la obra se vuelve un medio que expresa algo externo a ella misma (sea el mundo interno del artista o sea el mundo objetivo de las esencias). Pero la obra no es una mera forma independiente que se introduce a un material sensible, ni mucho menos una imitación de la realidad⁴⁹. El mundo no se da por un lado y la obra por el otro, es la obra la que instituye el mundo.

Para ambos autores, que la obra exponga un mundo quiere decir que abre una trama significativa a partir de la cual nos comprendemos a nosotros mismos y lo que nos rodea. La obra no es una mera cosa entre las cosas, sino que trae consigo una nueva perspectiva del mundo, una nueva luz que ilumina de otra manera los entes, un nuevo contexto a partir del cual entender las cosas. Por eso la obra no “ilustra” un mundo externo a ella, sino que con su aparecer se instituye un mundo. Así, “el arte no re-presenta otra realidad, sino que directamente presenta un mundo... Mejor dicho: ‘pone en obra’ un mundo, lo ex-pone operativamente. A este aspecto llamamos “...la mundanidad significativa de la

⁴⁷ EO I, p. 305.

⁴⁸ EO I, p. 316.

⁴⁹ EO I, p. 308-312.

obra de arte”⁵⁰. La expresión “pone en obra” tiene una clara raíz heideggeriana. En este sentido, “la obra de arte ‘mundaniza’⁵¹. Esta expresión recuerda a la de “el mundo mundeá”⁵² de “El origen de la obra de arte” y bien puede ser una traducción de la misma. Arturo Leyte lo traduce como “hacer mundo”, que es más cercana a la traducción “mundaniza”. Para Heidegger el mundo no puede entenderse como un ente más, como aquel continente que contiene al resto de los entes, y por ello dice que el mundo no “es”, sino que “mundeá”. Decir “el mundo es” es decir que el mundo es al modo del ente. Pero que el mundo no sea al modo del ente no quiere decir que no exista, sino que al “mundeá” funciona como instancia previa al ente, como condición de posibilidad de este. Por ello el mundo, como condición histórica previa, como trasfondo atemático que permite que los entes se muestren, es inobjetivable, nunca puede ser un ente ante nuestros ojos, nunca puede ser señalado con el dedo.

Uno de los principales aportes de Guerrero es analizar la dimensión afectiva de esta exposición del mundo. Que la obra abra un mundo significa, para Guerrero, que expresa un sentido y que nosotros, los espectadores, nos ponemos “a tono” con ese mundo que inaugura la obra. “Ambos, la obra y nosotros, con-vivimos un sentido, concordamos en él (es decir, que no lo vivimos intelectual, sino cordialmente), con-sonamos en él (es decir, que sentimos una común tonalidad)”⁵³. Nuestro acceso al mundo que abre la obra no es intelectual sino afectivo. En este punto, Guerrero toma un concepto propio de Heidegger, trabajado en *Ser y tiempo* y profundizado por Otto Friedrich Bollnow en su libro *Das Wesen der Stimmungen*⁵⁴. Este concepto es el de la disposición afectiva (*Befindlichkeit*), pero que el filósofo alemán no aplica, por lo menos explícitamente, a la obra de arte. Por más que algunos, como Manuel Schölles, sostengan que podría haber implícita una teoría de los estados de ánimo en

⁵⁰ EO I, p. 284.

⁵¹ EO I, p. 316

⁵² “*die Welt weltet*”. GA 5, p. 31.

⁵³ EO I, p. 175.

⁵⁴ Otto Friedrich Bollnow (1903-1991) fue un filósofo y pedagogo alemán y trabajó temas dentro de la fenomenología, la hermenéutica y el existencialismo. Entre 1928 y 1929 estudió tres semestres con Martin Heidegger. En la primavera de 1929, fue uno de los secretarios de actas de la famosa disputa de Davos entre Heidegger y Cassirer (GA 3, 315). Las reflexiones de Bollnow en *Das Wesen der Stimmungen* se basan en el descubrimiento filosófico de los estados de ánimo que “le debemos a Heidegger, para el cual ‘las disposiciones afectivas’ [*die Befindlichkeiten*] de la existencia humana ocupan una posición fundamental en su ‘Analítica del *Dasein*’ (Bollnow, F. O., *Das Wesen der Stimmungen*, p. 53). Sobre las diferencias y similitudes entre Bollnow y Heidegger en *Das Wesen der Stimmungen* véase Pöggeler, O., „Das Wesen der Stimmungen. Kritische Betrachtungen zum gleichnamigen Buch O. Fr. Bollnows“, pp. 272-284.

“El origen de la obra de arte”⁵⁵, Guerrero realiza esta conexión explícitamente, tomando la noción de *Befindlichkeit* (disposición afectiva) y *Stimmung* (temple o estado de ánimo), concentrándose, no en “la teoría existencial del temple de ánimo ni sus proyecciones psicológicas”, sino en “su participación fundamental en toda experiencia estética”⁵⁶. De acuerdo con Guerrero, la obra expone un mundo pero también una “atmósfera afectiva”. Aquí hay un nuevo elemento que no encontramos explícitamente en Heidegger: los entes se manifiestan en ese nuevo espacio de sentido que inaugura la obra pero que está determinado cooriginariamente por una dimensión afectiva. Aquí vemos cómo Guerrero, tomando el concepto de *Befindlichkeit* de *Ser y tiempo*, trabaja productivamente aplicándolo a la experiencia estética. Esto es lo que llamábamos una lectura evolutiva. En la experiencia estética se da un encuentro único que produce una nueva luz sobre los entes. Tener una experiencia estética no tiene que ver con una comprensión intelectual de la obra, no es preciso entender nada, sino que es una “experiencia” en donde el espectador siente una concordancia con el mundo de la obra. Solamente a partir de esta experiencia estética primera puede haber luego, derivadamente, “conocimiento” de la obra. Es decir, el conocimiento científico-académico de la obra es posterior a un primer encuentro estético donde el espectador concuerda templadamente con el mundo que propone la obra.

3. *Obra de arte e historia*

Ahora bien, que la obra abra un mundo significa, para ambos autores, que la obra “funda historia”. “Pero no aparece como un ‘padecer’ histórico —ésa sería su ubicación pasiva dentro de un proceso externo—, sino como un poder histórico de advenimiento”⁵⁷. Es decir, la obra no debe considerarse como parte de un proceso histórico dentro del cual es totalmente pasiva, sino que ella misma inaugura ese proceso. La obra claramente tiene una historia fáctica, es un objeto al fin y al cabo que fue creado en un contexto, con cierto fin, utilizado en ciertos ámbitos e interpretado de distintas maneras. La obra *tiene* historia, lo que es estudiado por los historiadores del arte, pero la obra, a su vez, *hace* historia. Hasta aquí ambos autores coinciden. Pero Guerrero sostiene que este poder de advenimiento, de fundar historia, es doble: 1. El poder

268

⁵⁵ Schölles, M., „Die Kunst im Werk. Gestalt – Stimmung – Ton”, pp. 95-109.

⁵⁶ EO I, p. 177.

⁵⁷ EO I, p. 423.

de inaugurar una marcha histórica del arte, que Guerrero llama “estilo”, y 2. El poder de fundar la historia de los hombres, que llama “origen” o “comienzo”. Aquí tenemos un claro ejemplo de cómo funciona la recepción de Heidegger por parte del filósofo argentino. Guerrero toma el concepto de historia y su relación con la obra de arte del filósofo alemán, “el origen”, pero agrega uno nuevo, el concepto de estilo. Veamos con más detalles qué implican ambos conceptos.

Para Guerrero, que la obra de arte sea histórica significa, en primer lugar, que inicia una marcha histórica del arte, es decir, inaugura un estilo, una dirección artística. Es el poder que tiene la obra de orientarnos normativamente a la hora de acoger una obra de arte. No es ni el artista ni el contemplador quien determina el estilo artístico. A la hora de crear la obra de arte aparece el estilo como orden normativo, como supuesto, no de manera consciente. Guerrero compara el estilo con el lenguaje: así como usamos el lenguaje sin saber explícitamente las reglas gramaticales, a pesar de que las usamos, así el artista crea y el contemplador acoge sin saber las normas estilísticas que los determinan. El “estilo es *una matriz operatoria a la cual se obedece* en la producción y contemplación de las obras de arte”⁵⁸. Es decir, es una dirección normativa, no pre-existente a la obra, sino inherente a ella. Las obras de arte, por lo general, encarnan un estilo, una dirección artística que orienta la marcha de la historia del arte. Solamente algunas obras, “privilegiadas”, como dice Guerrero, son capaces de instaurar una nueva dirección en la historia del arte. “La historia del arte *comienza de nuevo* con cada obra, y se *transfigura* con cada una”⁵⁹. El filósofo argentino pone el ejemplo, entre otros, de las *Demoiselles d’Avignon* de Pablo Picasso, obra que inaugura una nueva dirección artística, el estilo cubista. “Es como si el mismo cuadro le dijera al pintor novel: ‘Debes cumplir la orientación que se anuncia en mi esquema, poniéndola en obra’. Y a cada uno de nosotros, los contempladores: ‘Debes comprenderme, a través de mi esquema estilístico’”⁶⁰. Guerrero toma la tesis heideggeriana de que “la obra funda historia”, pero la aplica al concepto concreto de estilo artístico, ausente en “El origen de la obra de arte”. El filósofo argentino está buscando distanciarse de las teorías formalistas, que entienden el estilo como un conjunto de significaciones estéticas sin referencia a las obras reales, y de las teorías que explican el estilo a partir de factores externos (económicos, políticos, culturales, sociales).

⁵⁸ EO I, p. 442.

⁵⁹ EO I, p. 476.

⁶⁰ EO I, p. 446.

Pero la obra de arte no funda historia únicamente en el sentido de ser un nuevo comienzo dentro de la historia del arte, sino que, y aquí Guerrero concuerda plenamente con Heidegger, la obra es origen de la historia de los hombres en general. ¿Qué quiere decir esto? Cuando decimos que el arte es histórico, no debemos, entonces, entender historia como las acciones de los hombres del pasado ni como la disciplina que estudia a los mismos, que es lo que Heidegger llama *Historie*. El filósofo alemán contrapone esta última palabra alemana de origen latino con *Geschichte*, que también significa “historia”, pero Heidegger vincula con *Geschick* (fortuna o destino) *schicken* (enviar) y *Geschehen* (acontecimiento). La historia en el sentido de *Geschichte* es historia originaria, la historia de la apertura del ser, lo que llama un acontecimiento (*Ereignis*)⁶¹, es decir, los distintos marcos de comprensión a partir de los cuales lo ente se nos vuelve inteligible. Es decir, la historia tiene que ver con cómo se van moldeando distintos modos de comprensión de lo ente a partir de distintos mundos históricos, en el sentido heideggeriano. Jugando con las palabras alemanas, Heidegger sostiene que la historia en sentido originario (*Geschichte*) son estos distintos marcos de inteligibilidad que son enviados (*geschickt*) por el Ser al *Dasein*, a una comunidad o un pueblo, como destino (*Schicksal*). Esto no quiere decir que los distintos marcos de inteligibilidad a partir de los cuales nos abrimos al mundo son creados por la subjetividad humana, sino que son donados más allá de nuestra voluntad. “Todo proyecto —y por consiguiente toda acción «creadora» del hombre— está arrojado [*geworfen*], es decir, determinado por el hecho de que el *Dasein* se encuentra en una dependencia, que no puede someter bajo su poder, de lo que ya es ente en su totalidad”⁶². Pongamos un ejemplo para ilustrar esto: el lenguaje. Todos nacemos en una comunidad lingüística, la lengua madre nos es “donada” o “enviada”, no la elegimos ni la controlamos, nos es común y, en tanto que tenemos palabras para los entes, ella les permite mostrarse. La obra de arte sería otra fuente de sentido y por eso es histórica, en tanto que abre un nuevo horizonte de inteligibilidad, abre una época o, en palabras de “El origen de la obra de arte”, abre un mundo⁶³. En este sentido, la obra es “origen” y

⁶¹ En “El origen de la obra de arte”, Heidegger utiliza la palabra *das Geschehnis* (GA p. 5, 24; 27; 41; 45; 48; 58-61) o *das Geschehen* (p. 44; 45; 50), haciendo juego con *Geschick* y *schicken*, y solo una vez la palabra *Ereignis* (GA 5, p. 53). Luego, en *Aportes a la filosofía* se consolida el uso del término *Ereignis*. Tanto *Geschehen* o *Geschehnis* como *Ereignis* significan en el alemán coloquial “evento” o “acontecimiento”.

⁶² GA 3, p. 235/201-202.

⁶³ Heidegger pone distintos ejemplos: “Siempre que, como ente mismo, lo ente en su totalidad exige la fundamentación en la apertura, el arte alcanza su esencia histórica en tanto que fundación. Ésta ocurrió por vez primera en Occidente, en el mundo griego. Lo que a partir de entonces

“comienzo”: “Así la obra entrega a la historia una iniciativa, la posibilidad de un punto de partida. Aunque durante largos periodos no se haya mostrado como tal, la obra siempre es “fuente y origen” de una marcha del arte; y por tanto, de un nuevo proceso de revelación de la verdad escondida en las cosas; y por tanto también, de una nueva orientación de la vida humana en total”⁶⁴. Aquí, claramente, vemos la influencia de Heidegger sobre Guerrero. Al abrir un mundo, la obra es inicio, punto de partida, de la historia. Y esto no quiere decir otra cosa que la revelación de la verdad, es decir, permite que, de una nueva forma, los entes se desoculten, se muestren. Esta concordancia entre ambos autores respecto a las nociones de historia y origen es explícita: el mismo Guerrero nos indica en una nota al pie que los “más profundos atisbos sobre el problema del arte como origen de la historia se encuentran en M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*”⁶⁵. Que la obra de arte sea puesta en obra de la verdad quiere decir que abre un espacio de sentido gracias al choque entre el mundo y la tierra. Gracias al mundo que expone la obra y la tierra que lo sustenta, puede “abrir un agujero en la muralla de las cosas. En ese centro de apertura e iluminación del ente acontece el des-encubrimiento⁶⁶ del ente mismo”⁶⁷.

Conclusiones

No parece ser Heidegger el Goliath conceptual que cae ante Benjamin-David, dejándolo herido de muerte, como planteaba Luis García. Heidegger está más vivo que nunca en *Estética operatoria*. Eso no quiere decir que Guerrero

pasó a llamarse ser, fue puesto en obra de manera normativa. Lo ente así abierto en su totalidad se convirtió a continuación en lo ente en sentido de lo creado por Dios. Esto ocurrió en la Edad Media. Lo ente se transformó nuevamente al principio y en el transcurso de la Edad Moderna. Lo ente se convirtió en un objeto dominable por medio del cálculo y examinable hasta en lo más recóndito” (GA 5, p. 64-65/55). Guerrero pone como ejemplo el arte prehistórico, pero también el arte griego, que se parece bastante a lo que dice Heidegger en el fragmento que acabamos de citar: “Tal cosa ocurrió por primera vez hace veinte o cuarenta mil años, cuando en el fondo de ciertas cavernas inhospitalarias se ‘puso en obra’ un nuevo destino: el de un antropoide erecto, el del hombre dispuesto a erigirse como hombre frente a los dioses y las bestias. El advenimiento de esas obras coincide con el advenimiento de la humanidad misma... Parecida cosa ocurrió más cerca de nosotros, cuando los griegos sublimaron en obras las terribles luchas de sus divinidades brillantes contra los dioses sombríos, es decir, cuando una medida humana fue ‘puesta en obra’. De esa ‘medida’ originaria del arte surgió la nueva historia helénica. Y luego los filósofos le llamaron ‘Ser’ (EO I, p. 453).

⁶⁴ EO I, p. 453.

⁶⁵ EO I, p. 496.

⁶⁶ Aquí Guerrero está traduciendo *Unverborgenheit* como des-encubrimiento, más comúnmente traducido como “desocultación”, lo que muestra una clara coincidencia con Heidegger.

⁶⁷ EO I, p. 413.

sea un mero comentador o repetidor de la filosofía heideggeriana. Ciertamente, el filósofo argentino se diferencia en múltiples aspectos de su antiguo maestro. En este trabajo hemos intentado mostrar las continuidades conceptuales presentes entre estos autores, y no tanto sus diferencias, a fin de demostrar que en *Estética operatoria* el diálogo con la filosofía heideggeriana, lejos de ser marginal, es central. Ambos autores están de acuerdo en una tesis fundamental: lo propio de la obra de arte es abrir un mundo, un horizonte de sentido a partir del cual nos comprendemos a nosotros mismos y a lo que nos rodea. En este sentido, sostienen ambos, la obra funda historia, es origen. Como mostramos a lo largo del trabajo, es claro que Guerrero toma esta tesis de “El origen de la obra de arte”, pero ahonda y profundiza posibilidades inexploradas por Heidegger.

Bibliografía

- Belgrano, M., *Luis Juan Guerrero lector de “El origen de la obra de arte” de Martín Heidegger en “Estética operatoria en sus tres direcciones”, tomo I (1956) : apropiaciones y distanciamientos del pensamiento heideggeriano*, Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, 2020. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1224>
- Belgrano, M., “Luis Juan Guerrero, un heideggeriano antropófago. La Estética operatoria como una obra hermenéutico-fenomenológica”, en: *Tópicos*, 62 (2021), pp. 223–257. <https://doi.org/10.21555/top.v62i0.1621>
- Bollnow, F. O., *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1995.
- Calvo, P., “La imaginabilidad estética en Luis Juan Guerrero y el imaginario literario en Adolphe Gesché: correspondencias a la luz del bicentenario”, en: *V Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. Miradas desde el bicentenario. Imaginarios, figuras y poéticas*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2010. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/imaginabilidad-estetica-luis-juan-guerrero.pdf>.
- Cangí, A., “Figuras de la comunidad en Luis Juan Guerrero”, en: Cabanchik, S. y A. Boverio (eds.), *Figuraciones de la comunidad. El ojo, la carne y la palabra*, Buenos Aires: Colihue, 2014, pp. 21-43.
- Caturelli, A., “La estética operatoria de Luis Juan Guerrero”, en: *La filosofía en la Argentina*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1962.
- Cortés-Boussac, A., “Heidegger en Latinoamérica”, en: *Revista - Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, 10 (2006), pp. 1-28. <https://doi.org/10.22518/16578953.725>
- David, G., *Carlos Astrada: la filosofía argentina*, 2da. edición, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2004.
- De Lara, F., “Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände. Ding, Zeug und Werk in ihrer Widerspiegelung”, en: Espinet, D. y T. Keiling (eds.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 2011, pp. 19-32. <https://doi.org/10.5771/9783465141327-19>

- Derrida, J., *La verdad en pintura*, 1era. edición, Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Fernández, D., “Las ideas estéticas de Luis Juan Guerrero”, en: *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 5 (1988), pp. 171-192.
- García, L. I., “Entretelones de una “estética operatoria” Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin”, en: *Prismas*, 13 (2009), pp. 89-114.
- García, L. I., “La crítica entre culturas: el problema de la “recepción” en el ensayo latinoamericano”, en: *CUYO*, 27 (2010), pp. 55-78.
- Guerrero, L.J., *Estética operatoria en sus tres direcciones. Creación y ejecución de la obra de arte*, 2da. edición, Buenos Aires: Losada, 1957.
- Guerrero, L.J., *Estética operatoria en sus tres direcciones. Promoción y requerimiento de la obra de arte*, 2da. edición, Buenos Aires: Losada, 1967.
- Guerrero, L.J., *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte: Estética de las manifestaciones artísticas*, 2da. edición, Buenos Aires: Las cuarenta: Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2008.
- Guerrero, L.J., “Escenas de la vida estética”, en: Walton, R. y Lutereau, L. (eds.), *Arqueología de la experiencia sensible: Estética fenomenológica en Argentina*, Buenos Aires: Prometeo, 2015, pp.13-32.
- Harries, K., *Art Matters a Critical Commentary on Heidegger’s «The Origin of the Work of Art»*, London: Springer, 2009.
- Heidegger, M., *Ser y tiempo*, 3ra. edición, Madrid: Trotta, 2012.
- Heidegger, M., *Kant y el problema de la Metafísica*, 3ra. edición, México D.F.: Fondo de cultura económica, 2012.
- Heidegger, M., *Caminos de bosque*, 10° edición, Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Herrmann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst: eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.
- Ibarlucía, R., “Luis Juan Guerrero, el filósofo ignorado”, en: Guerrero, L. J., *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte: estética de las manifestaciones artísticas*, Buenos Aires: Las cuarenta: Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2008.
- Jauss, H. R., “Estética de la recepción y comunicación literaria”, en: *Punto de Vista*, IV, 12 (1981), pp. 34-40.
- Kockelmans, J., *Heidegger on Art and Art Works*, Dordrecht: M. Nijhoff, 1986. <https://doi.org/10.1007/978-94-009-5067-2>
- Korn, A., *La libertad creadora*, 1era. edición, Buenos Aires: Losada, 1944.
- Loprete, A., “Revelación y acogimiento de la obra de arte. Reseña de Estética operatoria en sus tres direcciones, Tomo I”, en: *Ficción*, 9 (1957), pp. 157-158.
- Maci, G., “Ideas fundamentales de la estética de Luis J. Guerrero”, en: *Buenos Aires. Revista Humanidades*, 1 (1961), pp. 259-267.
- Pöggeler, O., “Das Wesen der Stimmungen. Kritische Betrachtungen zum gleichnamigen Buch O. Fr. Bollnows”, en: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, XIV, 2 (1960), pp. 272-284.
- Ruiz Díaz, A., “Luis Juan Guerrero y su estética operatoria”, en: *Cuadernos de Filosofía*, 22-23 (1975), pp. 171-182.

- Russo de Fusari, M., "Las ideas estéticas en la obra de Luis Juan Guerrero", en: *Cuyo. Anuario de Historia del Pensamiento Argentino*, VII, (1971), pp. 45-82.
- Ruvituso, C., *Diálogos existenciales la filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*, 1era. edición, Frankfurt am Main; Madrid: Iberoamericana, 2015.
- Schaeffer, J.-M., *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, 2da. edición, Madrid: Catedra, 1992.
- Schapiro, M., *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*, 2da. edición, Madrid: Tecnos, 1999.
- Schölles, M., „Die Kunst im Werk. Gestalt – Stimmung – Ton“, en: Espinet, D. y T. Keiling (eds.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 2011, pp. 95-109. <https://doi.org/10.5771/9783465141327-95>
- 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*, 40 (1994).
- Trías, M., "Luis Juan Guerrero y su estética operocéntrica", en: *Cuyo. Anuario de Historia del Pensamiento Argentino*, VI, (1970), pp. 7-22.
- Walton, R., "La tradición fenomenológica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires", en: *Ideas, revista de filosofía moderna y contemporánea*, 5 (2017), pp. 14-40.
- Wamba Gaviña, G., "La recepción de Walter Benjamin en la Argentina", en: Casullo, N., y G. Massuh (eds.), *Sobre Walter Benjamin, Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires: Alianza Editorial/Goethe-Institut, 1993.

Recepción: 24/05/2022

Aceptación: 06/02/2023