

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

Lic. Mateo Belgrano

Director: Dr. Ricardo Ibarlucía

Maestría en Historia del Arte Argentino y
Latinoamericano

Universidad Nacional de San Martín

Mayo del 2020

Título: 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

Tesista: Lic. Mateo Belgrano

Director: Dr. Ricardo Ibarlucía

Resumen

En 1956 Luis Juan Guerrero publica su primer tomo de *Estética operatoria en sus tres direcciones*. En esta obra se encuentran muchos elementos conceptuales heideggerianos, particularmente de su obra “El origen de la obra de arte”. ¿Cuánto le debe Guerrero a al filósofo alemán? ¿Es un continuador de lo planteado en el ensayo sobre el arte de Heidegger? ¿O existe una postura crítica frente a al pensador europeo y un planteo original en la obra magna de Guerrero? La tesis se concentrará en el primer tomo, *Estética operatoria en tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas* de Guerrero y en el ya mencionado ensayo, “El origen de la obra de arte” de Heidegger. No nos interesará ni la obra de Guerrero ni la obra de Heidegger en cuanto tal, sino cómo el primero acoge el pensamiento del segundo. Esta investigación tendrá como objetivo analizar qué elementos toma el pensador argentino de su antiguo profesor y respecto cuáles se diferencia y critica. Para alcanzar de este objetivo se utilizará como marco teórico-metodológico la hermenéutica textual de Hans-Georg Gadamer y Hans-Robert Jauss. La hipótesis de este trabajo es que el ensayo del arte de Heidegger no solo tiene un lugar central en la obra del argentino, sino que la lectura de Guerrero de “El origen de la obra de arte” es una “lectura evolutiva”, no pasiva, que, partiendo del texto, propone un nuevo camino de pensamiento.

Palabras clave: Guerrero – Heidegger – obra de arte – estética – fenomenología.

Índice

Introducción.....	4
1. Guerrero lector de Heidegger. Preguntas y problemas.	4
2. Estado de la cuestión.....	8
2.1. La recepción de “El origen de la obra de arte”	8
2.2. La recepción de Heidegger en Argentina.....	11
2.3. La recepción de la <i>Estética operatoria</i> de Luis Juan Guerrero.....	16
3. Marco metodológico-conceptual	19
4. Tesis a sostener	23
Capítulo 1. ¿Cómo abordar la obra de arte? La propuesta metodológica de la <i>Estética operatoria</i>	25
1. ¿Qué significa una estética operatoria?.....	25
2. La vía larga de la reflexión estética.	31
3. El círculo hermenéutico propuesto por Guerrero: La triple direccionalidad.	36
4. El abordaje ontológico, ¿una reflexión fenomenológica?	43
Capítulo 2. ¿Cómo se diferencia la obra de arte del resto de los entes? El útil y la obra de arte.	48
1. La concepción del útil en el pensamiento heideggeriano	48
2. La comparación del útil y la obra de arte en <i>Estética operatoria</i> y “El origen de la obra de arte”	55
2.1. Cosa, útil y obra	57
2.2. Sillas, botas, fuentes y cebollas.....	59
2.3. El arte desvela el ser del útil.....	64
2.4. El caso de la fuente de barro. El aporte de Guerrero.....	68
Capítulo 3: ¿Qué es propiamente la obra de arte?	70

1. Composición: Tierra	70
2. Exposición: Mundo.....	74
2.a. Disposición afectiva	77
2.b. Mundo e historia.....	81
3. La muerte del arte	87
3.a. El abordaje científico de la obra de arte	89
3.b. El abordaje religioso de la obra de arte	90
3.c. La pérdida de la capacidad de “choque” (<i>Stoß</i>).....	96
4. La salvación del arte	102
Conclusiones.....	104
Imágenes.....	108
Bibliografía.....	114

Introducción

1. Guerrero lector de Heidegger. Preguntas y problemas.

“El *espíritu de Marburgo* me tiene hoy tan aprisionado como durante mi primera estancia en este pueblo” (David 2004, 49) escribe Luis Juan Guerrero a su amigo Carlos Astrada el 27 de diciembre de 1927 desde la fría Marburgo. Allí Guerrero se encontraba cursando el seminario de invierno “Interpretación fenomenológica de la *Crítica a la Razón Pura* de Kant”¹ y el “espíritu” que lo tiene aprisionado no es otro que el del gran filósofo alemán Martin Heidegger.

Martin Heidegger fue uno de los pensadores más influyentes del siglo XX. Nació en 1889 en Messkirch en el seno de una familia católica. En sus inicios comenzó a estudiar teología en la Universidad de Friburgo, pero luego se alejó de ésta y se centró en la filosofía, donde se encontró con el neokantismo de su época. Pero quien más influyó en él fue la fenomenología de su maestro Edmund Husserl. Entre 1923 y 1928 dio clases en Marburgo y luego retornó a Friburgo como Professor, donde murió en 1976. La obra de Martin Heidegger se suele dividir en dos grandes momentos separados por lo que es conocido como el viraje (*Kehre*). La primera etapa de su pensamiento se puede datar de 1919 hasta 1929, poniendo como hito final la lección pública “¿Qué es metafísica?”. En este período encontramos como su obra más importante *Ser y tiempo* (1927). El tiempo que va desde 1930 a 1936 se ha considerado como una etapa de transición, dentro de la cual está la conferencia a tratar, “El origen de la obra de arte” (1936). El giro se consumará con la redacción de los manuscritos en 1936, titulados *Aportes a la filosofía. Sobre el evento*. A partir de esta obra, para muchos tan importante como *Ser y tiempo*, entramos en la etapa del segundo Heidegger.²

Pero antes de ser el “mago de Messkirch”, como lo apodaban sus alumnos, Heidegger fue, como relata Guerrero en la citada carta, “un novato en la cátedra de la filosofía” y las “ropas de Cohen y Natorp le sobraban por todos lados” (David 2004, 49).³ En esos años en

¹ Publicado en el número 25 de la Gesamtausgabe en 1977, editado por Ingrid Görland.

² Si se desea profundizar la biografía de Heidegger puede consultar Safranski 2003; Ott 1992.

³ Hermann Cohen (1842 – 1918) y Paul Natorp (1854 – 1924) eran profesores en esa época en la Universidad Marburgo. Ambos representaron el nuevo movimiento filosófico, el neokantismo. Frente al auge del idealismo de la mano de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, los neokantianos pregonaban una vuelta a Immanuel Kant y el carácter crítico del conocimiento. Natorp fue la razón por la cual Guerrero decidió en un primer momento ir a esta casa de estudios.

que Heidegger hacía sus primeras armas, el joven Luis Juan Guerrero, nacido en Baradero (Buenos Aires) en 1899, se encontró con “esa personilla insignificante” que “nadie creía que [...] fuera el nuevo jefe de la Escuela de Marburgo” (David 2004, 49). El 17 de marzo de 1923 Guerrero viaja a Alemania para finalizar sus estudios en Filosofía que había comenzado en la Universidad de Buenos Aires, con solo 8 materias aprobadas. Primero se dirige a Hamburgo, luego a Berlín por un tiempo, para finalizar en invierno de ese año en Marburgo, donde cursa en la cátedra del joven Martin Heidegger, que dictaba el seminario “Introducción a la investigación fenomenológica” (GA 17), el primer curso que dictaba en la Philips Universität. De todos modos, no se sabe con precisión a cuantos encuentros asistió ya que, como documenta Ricardo Ibarlucía, contrajo neumonía y su madre, de visita en enero de 1924, se encargó de internarlo en Davos, Suiza (2008, 19).

Una vez recuperado, el filósofo argentino continúa su camino hacia Zúrich, donde en 1925 se gradúa y se doctora bajo la dirección de Willy Freitag con su trabajo *Die Entstehung einer allgemeinen Wertlehre in der Philosophie der Gegenwart* (El surgimiento de una teoría general del valor en la filosofía contemporánea). Pero Guerrero afirma, en la misma carta a su amigo Astrada, que durante todos estos años había seguido de cerca los cursos y seminarios de Heidegger.

Podré decir que —a diferencia del Apóstol Pedro— no perdí nunca mi fe ni por un instante en el curso de los años. Que 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 en los últimos cinco años. Que por defender al *Maestro* y catequizar a un sarraceno de Córdoba me he acostado muchas veces en Colonia a las 3 o 4 de la madrugada. Y muchos otros actos de no menor heroísmo y sacrificio. (David 2004, 49)⁴

Luego de varios viajes por Europa, Guerrero se encontrará con “el Maestro” una vez más en el semestre de invierno de 1927-1928, donde Heidegger dictaba el ya mencionado

⁴ Como señala Ibarlucía (2008, 23), los supuestos seminarios de Heidegger que Guerrero estudió en esos cinco años, probablemente de apuntes fueron: “Los conceptos fundamentales de la filosofía aristotélica” (semestre de verano 1924. GA 18), “Platón: El sofista” (semestre de invierno 1924/1925. GA 19), “Prolegómenos para la historia del concepto de tiempo” (semestre de verano 1925. GA 20), “Lógica. La pregunta por la verdad” (semestre de invierno 1925/1926. GA 21), “Problemas fundamentales de la filosofía antigua” (semestre de verano 1926. GA 22), “Historia de la filosofía de Tomás de Aquino hasta Kant” (semestre de invierno 1926/1927. GA 23), “Los problemas fundamentales de la fenomenología” (semestre de verano de 1927. GA 24)

curso sobre Kant. Ya nuevamente en la Argentina, a principios de 1928, comienza su carrera docente, primero dando cursos en la Universidad de la Plata, donde 1929 obtiene la cátedra de Estética, y, por otro lado, trabajando como ayudante de trabajos prácticos en Historia de la Filosofía y Gnoseología y Metafísica a cargo de Alejandro Korn en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. En 1935 se hace cargo de la cátedra de Ética hasta 1947 y desde 1945 toma el curso de Estética hasta 1956, del cual es removido, luego de la revolución libertadora, por su participación como Secretario de Actas en el Primer Congreso Nacional de Filosofía en 1949, evento impulsado por el gobierno peronista (Cfr. Ibarlucía 2008).

Sin duda su obra de mayor impacto y más sistemática fue *Estética operatoria en tres direcciones*, publicada en tres tomos. Los primeros dos volúmenes, *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas* y *Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas* fueron editados por Losada en 1956 y 1957 (año de su muerte), al que se le agregó un tercer volumen, póstumo, *Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas*, en 1967.⁵ Este último tomo es editado por una discípula suya, Ofelia Ravaschino Vázquez, que, en base a apuntes de Guerrero, reconstruyó lo que había quedado inconcluso. Pero este inacabamiento “no vulnera el ascenso que el pensar realiza en ella mediante ella”, sino que es “un proyecto de posibilidades que se abre” (Albizu 2000, 313), como los caminos del bosque que se abren y se pierden en el bosque.⁶ “Caminos, no obras”, como escribe Heidegger al comienzo de la edición de sus notas y borradores.⁷

⁵ En los programas de 1954, 1955 y 1956 de la cátedra de Estética en la Facultad de Filosofía en la UBA que cita Ibarlucía (2008, 62-63) vemos una clara continuidad entre el libro y los cursos impartidos, lo que nos habla de que *Estética operatoria* es en parte una recopilación de lo que impartía en sus clases y explica, a su vez, el carácter didáctico con el que escribe Guerrero. Alberto Loprete, autor de la única reseña que pudimos acceder de la época, afirma: “El profesor Guerrero ha escrito el libro que en nuestros años de estudiantes esperábamos de él” (1957, 157), pero sostiene que la *Estética operatoria I* no fue del todo anticipado por Guerrero en sus clases. “Al fin de sus años conocemos el primer tomo de su obra mayor, que tiene, pues, el carácter de póstuma. Conocemos, así, el pensamiento creador que incidentalmente y poco a poco destilaba en sus clases, cuando se extendía con precisión y profundidad sobre los libros de Aristóteles, Platón, Kant, Schiller, Goethe y demás filósofos clásicos. No anunció su obra desde la cátedra, pero se presentía el mundo de su concepción a través de las enseñanzas, seguramente por exigencia de la modestia que conviene a todos auténtico maestro” (Loprete 1957, 157)

⁶ Este es el sentido del título de la obra de Heidegger *Holzwege*, “Caminos del bosque”. En la Selva Negra alemana los *Holzwege* son caminos que se abren en el bosque pero que a veces, entre la maleza, terminan bruscamente.

⁷ Guerrero por años se interesó por temas de estética y contamos con ciertos antecedentes de este libro. “Panorama de la Estética Clásico-Romántica” es un estudio publicado en 1934 en La Plata, donde trabaja la

En estos tres tomos Guerrero propone un análisis ontológico de la experiencia estética, abordándola desde los tres comportamientos que puede tener el hombre hacia las obras de arte: 1. el acogimiento de la obra; 2. la creación y ejecución de ésta; 3. la promoción y el requerimiento de las obras. Estas tres actitudes trazan las tres direcciones de la *Estética operatoria*, que se traducen en tres tomos. Si bien Guerrero trabaja y cita muchísimos autores es indudable la constante presencia de Heidegger a lo largo de la *Estética operatoria*, particularmente el ensayo “El origen de la obra de arte” (“Der Ursprung des Kunstwerkes”) publicado en *Caminos del bosque (Holzwege)* en 1950.⁸ Son varios los autores que proliferan a lo largo de la obra de Guerrero: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Giambattista Vico, Edmund Husserl, Helmut Kuhn, Jean Paul Sartre, Maurice Merleau Ponty, André Malraux, Walter Benjamin, entre otros. ¿Por qué insistir en la figura de Heidegger? En el prólogo a la *Estética operatoria I* Guerrero da cuenta de sus “deudas”. Allí reconoce que Vico y Hegel le aportan los grandes lineamientos por los que rondará su *Estética* y Husserl y Heidegger le brindarán la metodología adecuada para trabajar (Cfr. EO I, 101). Nosotros consideramos que dentro de *Estética operatoria* se encuentran muchas continuidades con “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger.

Las preguntas que buscará responder esta tesis son: ¿cuánto le debe Guerrero a Heidegger? ¿Sigue “aprisionado” en el espíritu de Marburgo en la década del cincuenta, veinte años más tarde de la carta citada? ¿En qué lugar se posiciona Guerrero como lector de Heidegger? ¿Cómo comentador o como pensador? ¿o como docente? ¿Es un continuador de lo planteado en “El origen de la obra de arte”? ¿O existe una postura crítica frente a Heidegger y un pensamiento original en *Estética operatoria*? Si es así, ¿a qué adhiere y qué deja de lado?

En esta tesis nos proponemos analizar la relación entre Guerrero y Heidegger, más precisamente las continuidades y discontinuidades conceptuales que representa el primero respecto del segundo. Con el fin de acotar nuestro estudio, dada la extensión de una tesis de

estética del siglo XVIII. Las dos ponencias del Primer Congreso Nacional de Filosofía, celebrado en 1949 en la Universidad de Cuyo, versaron también sobre problemas estéticos. Estas son: “Escenas de la vida estética” y “Torso de la vida Estética”. Por último, aparece en 1954 “¿Qué es la Belleza?”, publicado por Editorial Columbia, donde expone la historia de la belleza en el mundo occidental.

⁸ “Der Ursprung des Kunstwerkes” se compone de tres conferencias dictadas en Frankfurt, el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre de 1936. Luego fue publicada en 1950 en *Holzwege* 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 cincuenta.

maestría, nos concentraremos en el primer tomo, *Estética operatoria. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*⁹ de Luis Juan Guerrero y el ensayo “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger. La elección del tomo I se debe a que es allí donde encontramos una abundante cantidad de referencias al pensador alemán y un diálogo más fructífero entre Guerrero y Heidegger. Estos serán los trabajos que buscaremos analizar y relacionar, cómo el filósofo argentino acoge y lee a Heidegger.

Hemos organizado la exposición en tres capítulos que, como un lente que va aumentando su visión, se va adentrando cada vez con mayor profundidad en el fenómeno de la obra de arte. En el primer capítulo se intentará analizar cómo considera Guerrero que debe ser abordada la obra de arte metodológicamente. Aquí veremos los grandes aportes que hace el filósofo argentino, tomando productivamente algunos aspectos de la filosofía heideggeriana. Luego, en el segundo capítulo, se considerarán las diferencias y similitudes entre la obra de arte y el útil, donde Guerrero sigue de cerca el planteo del filósofo alemán. Una vez hecho esto, se examinará el meollo de la cuestión, qué es propiamente la obra de arte para ambos autores y donde encontramos continuidades y discontinuidades.

2. Estado de la cuestión

Teniendo en cuenta los objetivos de esta tesis, proponemos una lectura crítica de la bibliografía agrupada en tres grupos: 1. la recepción de “El origen de la obra de arte”; 2. la recepción de Heidegger en la Argentina; y 3. la recepción de la *Estética operatoria* de Luis Juan Guerrero.

2.1. La recepción de “El origen de la obra de arte”

Haremos un breve recorrido del impacto de “El origen de la obra de arte” en el medio filosófico y en los medios en los que circuló a lo largo del siglo XX y principios del XXI. No volveremos a todos los intérpretes y críticos que citaremos aquí, pero nos interesa esbozar el itinerario interpretativo del ensayo heideggeriano para poder hacernos una idea del lugar de Guerrero en la bibliografía al respecto y, dentro de este universo de lecturas, con que obras podría estar dialogando y que líneas interpretativas aún no han aparecido.

⁹ A partir de ahora nos referiremos a este tomo como *Estética operatoria I*.

Comencemos analizando la recepción de “El origen de la obra de arte” en Alemania. “Las conferencias sobre el origen de la obra de arte, fueron, en efecto, una sensación filosófica” sostuvo Hans Georg Gadamer (2003, 98). Las conferencias del 36 fueron publicadas en 1950, pero esta obra “había comenzado a ejercer su influencia mucho antes” (Gadamer 2003, 98), siendo difundida por copias o informes.¹⁰ Gadamer, alumno y discípulo de Heidegger, ha sido uno de los más influenciados por este ensayo. Si bien en *Verdad y método*, su obra principal, “El origen de la obra de arte” no es tratado explícitamente, en la introducción que hace Gadamer por pedido de Heidegger a la edición de Reclam de 1960 de este mismo ensayo, éste deja ver cómo indirectamente influyó en su obra. La noción principal recogida aquí por Gadamer es que para Heidegger “todo arte es poesía”, lo que equivale a decir que el arte se muestra gracias al lenguaje. Esta tesis será retomada como una tesis fundamental en *Verdad y método*.¹¹

Quien también trabaja, aunque no explícitamente, el ensayo heideggeriano sobre el arte y lo critica indirectamente es Theodor Adorno, que cuestiona el abordaje ontológico del arte. Para Adrián Navigante se puede interpretar la *Teoría estética* (1983), su seminario sobre estética de 1958/59, y la concepción estética en *Dialéctica de la Ilustración* como un cuestionamiento de la propuesta ontológica heideggeriana respecto de la obra de arte (Cfr. Navigante 2011).¹² Otro autor que discute el abordaje del arte por parte de Heidegger es Günter Figal. En *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie* (2010) Figal toma una postura crítica frente a “El origen de la obra de arte”, donde sostiene fundamentalmente que el encuentro con la obra de arte no debe ser comprendido como un acontecimiento histórico de la verdad, sino como una experiencia de lo bello. También criticará cómo Heidegger aborda la noción de cosa, su concepto de “tierra” y el carácter poético de la obra.

Pero a mediados del siglo XX Heidegger fue leído y mayormente discutido no en su tierra natal, sino en Francia. Su antiguo alumno Karl Löwith escribe: “El hecho de que

¹⁰ Además, se la mencionó y comentó en periódicos y revistas. Luego de la lectura de las conferencias por parte de Heidegger, Dolf Sternberg escribió tres crónicas en el *Frankfurter Zeitung* (20 de noviembre, 27 de noviembre y 8 de diciembre de 1936) y más tarde apareció una nota de Max Müller en *Dichtung und Volkstum* (1937) (Cfr. Molinuevo 1998, 15-19).

¹¹ John Sallis compara “El origen de la obra de arte” con el capítulo de la ontología de la obra de arte de *Verdad y método* e intenta demostrar que Gadamer se encuentra dialogando con el ensayo de Heidegger, a pesar de que no lo cite (Cfr. Sallis 2007). Quien fue alumno de Gadamer y fuertemente influenciado por el ensayo fue Vattimo, que escribe *Poesía y ontología* (1993), donde discute algunas de las cuestiones presentes en “El origen de la obra de arte”.

¹² Véase también Mörchen 1981.

Heidegger encontrara durante la última guerra esta gran audiencia entre los intelectuales franceses, que Alemania lo rechaza hoy, es un síntoma que merece atención” (citado en Espinet y Keiling 2011, 250). Heidegger desembarca en Francia a través de la revista *Les Temps modernes* dirigida por Maurice Merleau-Ponty y Jean Paul Sartre y conquista la intelectualidad parisina, convirtiéndose en un *maître à penser* por más de medio siglo, incluso hasta hoy. “Como una enorme, pero raramente visible, estrella, Heidegger moldea y determina la naturaleza y el curso del debate filosófico francés” (Rockmore 2003, xi).¹³ Respecto a “El origen de la obra de arte” en particular, aparecieron distintos trabajos bastante más tarde que su publicación, que buscaban analizar este ensayo. Algunos de ellos son Michel Haar (1987), Paul Gilbert (1988), Jacques Taminiaux (1991), Gérard Granel (1994), Eliane Escoubas (1992) y Françoise Dastur (1999). Dentro de los comentaristas franceses de Heidegger no podemos olvidar a Jacques Derrida, quien discute la interpretación de Meyer Schapiro de las botas de Van Gogh (cuestión que trabajaremos en el capítulo 2),¹⁴ y a Philippe Lacoue-Labarthe (2002, 2007) quien hace una lectura de “El origen de la obra de arte” desde su adhesión al nazismo. Según este último, en los trabajos del 30 sobre el arte y Hölderlin, Heidegger buscaba la instauración de la política del nacionalsocialismo como “una obra de arte total”.¹⁵

Tardíamente se han publicado algunos comentarios críticos de “El origen de la obra de arte” tanto en Alemania como en el mundo anglosajón. Uno de ellos es el célebre trabajo de von Herrmann *Heideggers Philosophie der Kunst* (1994), donde realiza un análisis detallado de los distintos momentos de la conferencia encuadrándolos en la totalidad del pensamiento de Martin Heidegger. Allí encontramos también una interesante discusión con Otto Pöggeler (ver *Filosofía y política en Martin Heidegger*, 1999) que sostenía que no había una filosofía del arte en Heidegger ya que el ensayo del arte era una obra “romántica” y no servía para analizar el arte contemporáneo. Von Herrmann afirmará que, si bien nunca debe ser entendido como estética, hay una filosofía del arte que se puede ampliar al arte

¹³ La traducción es propia. Sobre la recepción de la filosofía de Heidegger en Francia, aparte del trabajo de Rockmore (2003) se puede consultar el célebre trabajo de Dominique Janicaud (2005) y los libros de Ethan Kleinberg (2005) y de David Pettigrew y François Raffoul (2008).

¹⁴ La interpretación de las botas de Van Gogh por parte de Heidegger causó una gran discusión, inaugurada por Schapiro (1999) y en la que participan Schaeffer (1992) y Derrida (2005). He trabajado este tema en mi artículo “Todo arte es completamente inútil”. Continuidades y discontinuidades entre *Ser y tiempo* y ‘El origen de la obra de arte’ (Belgrano 2017).

¹⁵ En esta misma línea se encuentran Farías 1998, Molinuevo 1998.

contemporáneo. En 1985 Joseph Kockelmans publica *Heidegger on Arts and Art Works*, que también comenta “El origen de la obra de arte” e intenta contextualizar el aporte del filósofo alemán dentro de la historia de la estética. Se ha publicado recientemente una serie de trabajos respecto a la problemática del arte en Heidegger, *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar* (2011) donde diversos autores abarcan no solo los distintos temas y problemáticas que se encuentran en el ensayo heideggeriano, sino que trabajan las influencias de distintos filósofos sobre Heidegger respecto al problema del arte y cómo influyó “El origen de la obra de arte” en filósofos posteriores. Por último, en el mundo inglés ha aparecido el interesante trabajo de Karsten Harries (*Art matters. A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, 2009), que también analiza con detalle, punto por punto, el ensayo sobre el arte. En este comentario crítico Harries pretende demostrar que “El origen de la obra de arte” no es solamente una obra “de transición” sino que, al anticipar todo lo que posteriormente desarrollará, se puede entender el ensayo sobre el arte como una pequeña ventana a toda la filosofía del pensador alemán.

2.2. La recepción de Heidegger en Argentina

Nos interesa aquí dar cuenta de las discusiones e interpretaciones que circulaban en la Argentina en la época de Guerrero. Si bien Gadamer nos habla de cómo las conferencias fueron muy influyentes antes de que sean publicadas, no encontramos referencias a esta obra en la Argentina antes de su publicación en *Holzwege* en 1950, que José Rovira Armengol traduce en 1960 y publica en Losada.¹⁶ Sí sabemos que fueron leídas en España antes de su publicación. Como da cuenta el filósofo español Eugenio Frutos (1948), las conferencias fueron accesibles gracias a la obra *La Filosofía de Martin Heidegger* de Alphonse de Waelhens (1945), donde hace una extensa reseña de las conferencias y afirma haberlas leído del texto íntegro proporcionado por Eugen Fink, discípulo de Heidegger.¹⁷ En España aparecen algunas reseñas y artículos tanto sobre *Holzwege* como sobre “El origen de la obra de arte”, como José Luis Aranguren (1950), Ramón Ceñal Llorente (1950) y Rafael Bosch

¹⁶ Previamente habían aparecido una traducción de “El origen de la obra de arte” en España y otra en Colombia. En 1952 *Cuadernos Hispanoamericanos* publica una traducción del ensayo en Madrid (se desconoce el traductor) y en 1953 aparece en Bogotá la traducción de Francisco Soler Grimma en su libro *El origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger*.

¹⁷ De todos modos, no podemos asegurar que Guerrero haya accedido a la obra de Waelhens, traducida en Madrid en 1945. Como dijimos, creemos que el filósofo argentino no leyó “El origen de la obra de arte” hasta 1950, una vez publicado *Holzwege*, dado que antes no se hace referencia a la obra de Heidegger.

(1954). En el mismo año de la publicación alemana, 1950, Carlos Astrada escribe una reseña sobre *Holzwege* para *Cuadernos de Filosofía*, en el fascículo IV. No mucho más encontramos en la Argentina sobre “El origen de la obra de arte” antes de la publicación de *Estética operatoria I*.

El apogeo del "existencialismo", de las diferentes tendencias filosóficas y problemas que se incluyen en esta designación, es resultado de la vigencia de un clima espiritual, de una sensibilidad histórica favorables para disposiciones emocionales e intelectuales que encuentran su fundamento en el hombre concreto, en la primacía de las estructuras de su existencia. (Astrada 1950a, 349)

El existencialismo, y fundamentalmente la filosofía heideggeriana está de moda dentro de los círculos intelectuales de la década del cincuenta y principios del sesenta. Si bien no se ha escrito demasiado sobre “El origen de la obra de arte”, sí se ha escrito y discutido mucho sobre la filosofía de Heidegger en la Argentina. Escritos y discusiones a las que Guerrero sin duda se encontraba expuesto. Por esta razón pretendemos en este apartado dar cuenta del universo de lecturas en la que estaba inmerso Guerrero. Nos parece acertada la distinción de este período que hace Clara Ruvituso: una interpretación laica, una interpretación católica, una interpretación política y una corriente latinoamericanista y nacionalista de raigambre heideggeriana (2015, 106-142).

El mayor representante de la lectura laica fue el cordobés Carlos Astrada.¹⁸ Por recomendación de Guerrero viajó a Friburgo donde estudia con Heidegger. Acepta el replanteo de Heidegger en torno a la metafísica y la problemática del ser y en 1932 se concentra en el estudio de *Ser y tiempo*. De estas investigaciones surgirán sus obras *El juego metafísico* (1933) e *Idealismo fenomenológico y metafísica existencial* (1936). Allí Astrada se mostrará muy cercano a conceptos claves de Heidegger, como la categoría de *Dasein*, el concepto de comprensión (*Verstehen*) y de temporalidad, pero, como dice Francisco Leocata, “con una cierta acentuación de la *praxis* que da a la libertad un sentido un tanto más positivo

¹⁸ Carlos Astrada nació el 26 de febrero de 1894 en Córdoba. Estudia Derecho en la Universidad Nacional de Córdoba. En 1927 obtiene una beca en Alemania por su trabajo “El problema epistemológico en la filosofía actual”. Allí se inscribe en varios cursos de Max Scheler y profundiza en su pensamiento y en la fenomenología. Pero al morir Scheler se traslada a Friburgo para estudiar con Heidegger. A su regreso, en 1933, comienza una fructífera carrera universitaria en Buenos Aires.

o creativo” (Leocata 2004, 261). Años después su dirección de la revista *Cuadernos de Filosofía* hará de la publicación un lugar de referencia y discusión de la filosofía heideggeriana, donde Astrada publicó traducciones de la obra de Heidegger y artículos sobre el mismo. Desde *Cuadernos de Filosofía* Astrada combatirá las lecturas católicas y positivistas de la filosofía heideggeriana. Dentro de la perspectiva laica podemos ubicar también al profesor de la UBA Miguel Ángel Virasoro (1900 – 1966), colaborador de *Cuadernos de Filosofía*. Tomando la filosofía hegeliana, Virasoro propone un existencialismo dialéctico entendiendo la conciencia como sustancia que se autocrea. La existencia, que es esencialmente finita, es también libertad, y la ansiedad es el motor de la libertad de la existencia. En “Existencia y dialéctica” (1950) Virasoro proponía, tomando la analítica del *Dasein* trabajada en *Ser y tiempo*, remplazar la angustia como vía de conocimiento del *Dasein* por la ansiedad, que es la que nos permite superarnos.

Mucho se ha discutido la filosofía del profesor de Friburgo en el seno católico. En la década del 40 y el 50, en plena moda “existencialista”, muchos católicos intentaban mostrar los “límites” de la filosofía heideggeriana. Octavio Derisi (1907 – 2002), será crítico no solamente de Heidegger, sino de aquellos intérpretes que no tomen una postura frente al autor existencialista. A “un auténtico historiador de la filosofía [...] no cabe renunciar a la valoración crítica de los sistemas expuestos. De otra suerte esta disciplina pierde su más honda significación para la *formación* de la inteligencia, y queda relegada a darnos una simple información” (Derisi 1941, 159). Desde la metafísica aristotélico-tomista Derisi criticará la ontología heideggeriana, que resumirá en su libro posterior *El último Heidegger* (1986). Por otro lado, Ismael Quiles (1906 – 1993), jesuita español radicado en Argentina, fue otro de los intérpretes católicos. A mediados de la década del cuarenta, Quiles pretendía trabajar en los escritos de Heidegger desde el punto de vista de la filosofía cristiana. En 1948 Quiles publica *Heidegger y el existencialismo de la angustia* con la editorial que él dirigía, Espasa Calpe. Allí retoma las posiciones fundamentales de *Ser y tiempo* y ensaya algunas respuestas desde el cristianismo a las aporías que plantea esta obra. Su tesis fundamental es que el ser humano no *ex-siste* hacia afuera, lanzado al mundo y a la muerte, sino que *in-siste*, está inscripto en el Ser. Cabe destacar también a Juan Ramón Sepich (1906 – 1979), sacerdote católico, que publica en 1954 *La filosofía de Ser y Tiempo de M. Heidegger*, donde se propone hacer una exégesis de la obra más importante del profesor de Friburgo. Su

interpretación de la filosofía de Heidegger difiere tanto de la de, obviamente, Carlos Astrada, como la de los tomistas como Derisi, siendo una de las primeras interpretaciones positivas dentro del seno católico.¹⁹ Hemos mencionado estos tres ejemplos paradigmáticos para mostrar la no uniformidad dentro del pensamiento católico respecto a “la moda existencial”.²⁰

Como habíamos señalado, en la época de posguerra Heidegger era rechazado en los círculos alemanes, en gran parte por su adhesión al nazismo. El “mago de Messkirch” había estado afiliado al partido hasta el último día del Tercer Reich y había sido el rector de la Universidad de Friburgo entre 1933 y 1934, período en el que se le adjudica la responsabilidad de despidos y expulsiones de profesores y alumnos judíos. Tanto la corriente laica como católica hicieron silencio de la “polémica” filiación política de Martin Heidegger. Vicente Fatone (1903 – 1962) fue el primero que explícitamente habló de la cuestión. En *El existencialismo y la libertad creadora. Una crítica al existencialismo de Jean-Paul Sartre* lo caracteriza a Heidegger como “ateo, autor de la metafísica audaz que demostró ‘no ser incompatible con la cobardía moral de un profesor alemán bajo el signo de la barbarie’[aludiendo al nazismo]” (Fatone 1949, 10). Francisco Romero (1891 - 1962) propone, en cambio, una crítica implícita, silenciosa. Sorprende, por ejemplo, que en su escrito *Teoría del hombre* (1952), justamente sobre el ser humano, no se haga ninguna mención a los trabajos de Heidegger sobre la existencia, que, como vimos, eran muy discutidos en la Argentina. Mario Presas lo entiende como un rechazo al filósofo alemán por

¹⁹ En 1955 Sepich viaja a Friburgo para asistir a los seminarios de Heidegger, donde permanecerá hasta 1965. Ruvituso sostiene, a partir de los testimonios de los discípulos de Sepich, Javier Giordano y Martín Zubiría, que en este viaje se consuma la adhesión final de Sepich a la filosofía heideggeriana (Ruvituso 2015, 124).

²⁰ Para ampliar las lecturas católicas de Heidegger ver Leocata 2004, 351-374. El enfrentamiento entre la interpretación laica y la interpretación católica se expresó en el Primer Congreso Nacional de Filosofía del 1949. La interpretación del pensamiento de Heidegger y la filosofía existencialista fue un tema central en el congreso. La sesión plenaria de existencialismo la presidían Carlos Astrada, Hernán Benítez, sacerdote jesuita, Nicola Abbagnano, italiano amigo de Astrada, y Karl Löwith, alemán y antiguo discípulo de Heidegger. Allí Astrada expuso su trabajo “El existencialismo, filosofía de nuestra época”, donde sostenía que esta corriente, de la cual Heidegger era el principal representante, era la única adecuada para entender la realidad, la cual supone dejar de lado cualquier posibilidad de trascendencia. “Heidegger toma como punto de partida toda indagación filosófica la nuda facticidad de la existencia humana (*Dasein*), [...] a fin de establecer su verdadera situación, tal como ésta se presenta más acá de toda concepción religiosa y trascendental” (Astrada 1950a, 356-57) “sin interferencias trascendentalistas ni llamadas del más allá” (358). Benítez leyó su ponencia “La existencia auténtica” donde sostenía que *Ser y tiempo*, en tanto que significaba una filosofía del hombre sin posibilidad de trascendencia, está condenada al fracaso. Durante las sesiones especiales sobre existencialismo, Astrada también se enfrentó a Nimio de Anquín, de línea católica, y en las sesiones particulares continuaron las disputas: Quiles hablo sobre su teoría de la in-sistencia, mientras que Miguel Ángel Virasoro trabajo el concepto de “ansiedad”. Sobre el Primer Congreso Nacional de Filosofía ver Ruvituso 2015, 155-211.

su adhesión al nazismo. “Si en algún momento la bella expresión ‘brillar por su ausencia’ tuvo sentido, es justamente aquí” (Presas 1990, 148). Por un lado Presas propone que Romero está siguiendo a Benedetto Croce, que comenta el discurso de Heidegger cuando asume como rector de la Universidad de Friburgo en una carta a Vossler en 1933: “He leído por completo el discurso inaugural de Heidegger, que es una cosa estúpida y al mismo tiempo servil” (Croce y Vossler 1956, 271 citado en Presas 1990, 149). Por el otro lado, Presas sugiere que quizás Romero se enteró, por medio del *The New York Times*, que Heidegger había sido invitado al Congreso Nacional de Filosofía de 1949, organizado por el gobierno de Perón (lo cual el filósofo alemán desmiente en una carta a Karl Jaspers), que, como dice Jaspers en respuesta a esta última carta, la sociedad argentina de esos tiempos es una “gran sociedad nazi” (Heidegger y Jaspers 1990, 182 citado en Presas 1990).²¹

Por último, respecto a lo que llamábamos “una corriente latinoamericanista y nacionalista de raigambre heideggeriana” debemos retornar a Carlos Astrada y su libro *El mito gaucho* (1948). En éste Astrada emprenderá la búsqueda de las raíces de la argentinidad desde una mirada existencial. El ser argentino es moldeado por el mito gaucho, que lo define Astrada como “el conjunto o totalidad de supuestos y enunciados anímicos y emocionales de nuestra comunidad humana” (Astrada 1964, 64-65). “Son los poetas, pues, los que donan a un pueblo lo perdurable en su verdadero ser. Y ellos durarán tanto en el recuerdo — memoración sin fin en la cadena de las generaciones— como lo que, en su esencia, han instaurado” (Astrada 2007, 57-58). Encontramos en este pasaje claras resonancias con el pensamiento heideggeriano, en especial con los trabajos sobre Hölderlin. Y el poeta que dona lo perdurable es para Astrada Hernández, que deja como legajo su *Martín Fierro*. Éste permite a los argentinos, para Carlos Astrada, “la vuelta” a lo originario, a lo que nos constituye, “al manantial para nutrirse de sus propias esencias” (Astrada 2007, 57), vuelta a la que también nos exhorta Heidegger ante el olvido del ser. Rodolfo Kusch (1922 - 1979), discípulo de Astrada, partió de los últimos trabajos de su maestro para culminar el paso que éste había insinuado: el paso de una filosofía nacionalista-argentina a una filosofía

²¹ Ruvituso señala la “doble estrategia” de Romero que como escritor no citaba a Heidegger pero como director de la revista *Realidad*, compitiendo con la publicación *Cuaderno de Filosofía* dirigida por Astrada, publicaba traducciones de obras inéditas del filósofo alemán, como “Carta sobre el Humanismo”, realizada por el peruano Alberto Wagner de Reyna (2015, 128).

latinoamericana. En 1952 publica *La ciudad mestiza* y en 1953 *La seducción de la barbarie*. En estas obras Kusch toma varios conceptos de Heidegger. La dualidad autenticidad-inautenticidad de *Ser y tiempo* se replicará como tensión en el ser americano, en tanto que mentalmente mestizo, siempre parte de dos realidades. En esta tensión radicará su angustia, otro concepto clave de *Ser y tiempo*.

Estas son, a grandes rasgos, las discusiones e interpretaciones que se hacían sobre la filosofía sobre Heidegger en la época en que Luis Juan Guerrero pensaba su *Estética operatoria*. Como se intentará mostrar a lo largo del trabajo, sostenemos que Guerrero se insertaría en la línea laica de lectura de Martin Heidegger.

2.3. La recepción de la *Estética operatoria* de Luis Juan Guerrero

Nuestra tesis versa sobre la obra de un “filósofo ignorado”, como lo caracteriza Ricardo Ibarlucía en su “Estudio preliminar” en *Estética operatoria I* (2008). La atención del mundo filosófico sobre la obra de Guerrero se redujo a abordajes parciales, que se traducen en artículos aislados, semblanzas o capítulos breves de historias de la filosofía argentina,²² sin que encontremos un estudio sistemático y riguroso del filósofo argentino. Es por ello que el “estado del arte” de la obra de Luis Juan Guerrero se haya “en construcción”.

Ricardo Ibarlucía en la actualidad pone 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) pone a Guerrero nuevamente en el horizonte de lecturas del mundo filosófico. Sus trabajos preliminares a estos libros de carácter historiográfico sobre la vida y obra de Guerrero serán fundamentales para poder contextualizar el pensamiento del filósofo argentino y para comenzar esta “construcción” de la bibliografía sobre Guerrero. Ibarlucía logra reconstruir el itinerario intelectual de Guerrero, identificando los cursos que hace en su viaje a Alemania, sus interlocutores, sus lecturas a lo largo de toda su vida intelectual, los

²² Algunos ejemplos de éstos son Alberto Loprete (1957), Guillermo Maci (1961), Alberto Caturelli (1962), Manuel B. Trías (1970), Mirtha Russo de Fusari (1971), Adolfo Ruíz Díaz (1975), Delfina Fernández (1988), entre otros.

programas de sus cursos e incluso reconstruye su epistolario a partir de los destinatarios, ya que el propio epistolario de Guerrero no se conserva.

En cuanto a la relación entre Guerrero y Heidegger, que es aquello que atañe a nuestra investigación, en general se supone la influencia heideggeriana en el pensador argentino, pero hasta el momento poco se ha problematizado sobre ésta. Algunos trabajos han destacado la influencia de Walter Benjamin en la *Estética operatoria*. Graciela Wamba Gaviña (1993) es la primera en señalar que Guerrero cita en su programa de Estética del año 1933 el texto de Benjamin *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en la Universidad Nacional de la Plata. Dos veces aparece citada la versión francesa de Pierre Lossowski de la obra de Benjamin “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” en la *Estética operatoria* (EI: 152; EIII: 231-232).²³ Guillermo David sostiene, creemos que exageradamente, refiriéndose a la influencia de Benjamin en Guerrero, que “podríamos considerar [a Guerrero] un miembro independiente o desgajado de la Escuela de Frankfurt” (David 2004, 48). 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 sutil perspicacia al Goliath heideggeriano y maltrauxiano, y les asesta un golpe preciso, dejándolos, a nuestro parecer, heridos de muerte” (García 2009, 103).

Respecto a la pregunta que guía nuestro trabajo, hasta qué punto Guerrero se abstiene a comentar la obra de Heidegger o es un lector crítico y original, Edgardo Albizu estudia la *Estética operatoria* en su libro *Verdades del Arte*, uno de los pocos escritos críticos sobre este trabajo, y allí sostiene que el papel de Guerrero en la obra a analizar es el de un

²³ 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 dirigía 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 Martin Traine (1994) “Los vínculos del ‘Instituto de Investigaciones Sociales’ de Frankfort con la Universidad de Buenos Aires en los años ‘30”.

continuator del camino que inauguró Heidegger: interpretar la obra de arte como lugar de la verdad. Es por ello que Guerrero habla del carácter “operatorio” de la obra, que no hay que entenderlo como producto solamente de una técnica, en su operancia fáctica, sino, también, en su operancia trascendental. La novedad de Guerrero, para Albizu, es el paso de lo trascendental a lo operatorio, es decir, el paso de las condiciones de posibilidad a las condiciones de realidad que se da en la obra de arte. Ésta es para Guerrero el revelamiento del Ser, que, para Albizu, pese a las críticas del autor argentino al alemán, debe entenderse siempre desde el trasfondo heideggeriano. En esta línea Francisco Leocata sostiene que Guerrero, sin dejar de enfatizar la originalidad y calidad del filósofo argentino, asume algunos temas esenciales del “El origen de la obra de arte”, pero que “les da un acento nuevo” (Leocata 2004, 322), como los conceptos de “mundo”, “tierra” y “verdad” (cuestiones que trabajaremos a lo largo de la tesis) y no solamente, como sostiene Patricia Calvo por otro lado, “una reelaboración de las nociones expuestas por el filósofo alemán, Martin Heidegger, en quien funda la mayor parte de su pensamiento estético” (Calvo 2010, 2). En un breve pero profundo artículo, Roberto Walton (2017) también enfatiza la centralidad de Heidegger y la fenomenología en la *Estética operatoria*, sobre todo respecto a la noción de horizonte trascendental dentro de la cual puede ser analizada la obra de arte.

Guerrero aparece tratado brevemente en diversos trabajos y artículos. Manuel Trías sostiene que la *Estética operatoria* se trata de una obra original pero que no es “una antología de opiniones ajenas” (Trías 1970, 8), aunque claramente lo que Guerrero entiende como lo más propio de la obra de arte, la donación de un horizonte último, lo toma de Heidegger. Alberto Caturelli es de parecida opinión: “quizá se logra el momento de máxima originalidad en la estética de Luis Juan Guerrero” (Caturelli 1962, 134). Guillermo David va incluso más allá: “postulo que la obra **Estética operatoria en sus tres direcciones** [sic], de Luis Juan Guerrero, es obra de genio filosófico, sin más, a secas, y que en ella yace el secreto a develar para la revivificación de buena parte de los estudios filosóficos contemporáneos” (David 2004, 160). Ricardo Ibarlucía la caracteriza como “una de las obras más ambiciosas y originales que se han escrito en la Argentina” (Ibarlucía 2008, 11) y, por lo tanto, nunca reducible, pese a su deuda, a un “continuator” de Heidegger. Como bien sostiene Ibarlucía, la “novedad de un discurso filosófico no debe buscarse sólo en el plano de los enunciados, sino también –y fundamentalmente– en el plano de una enunciación que reelabora y corrige

las conceptualizaciones preexistentes otorgándoles un sentido original” (Ibarlucía 2008, 68). Pese a la originalidad e importancia de Guerrero que sus comentaristas le reconocen, no pareciera haber tenido la atención que merece en el mundo filosófico.

Habiendo explorado el estado de la cuestión nos proponemos mostrar la centralidad del pensamiento heideggeriano en la *Estética operatoria I* de Luis Juan Guerrero, pero sin olvidar la originalidad del autor argentino, intentando dar cuenta de las distancias de éste con Heidegger y de sus aportes a la Estética.

3. Marco metodológico-conceptual

“A propósito: ayer nos leía Heidegger un fragmento de Kant en que éste dice: ‘recién dentro de cien años seré comprendido de verdad’. ¡Parece, pues, que siempre ha ocurrido lo mismo!” (David 2004, 49). Aún no han pasado cien años de esta ya citada carta que le escribe Guerrero a Astrada, pero ¿qué significa comprender verdaderamente a un autor? ¿Es posible? ¿En dónde se sitúa Guerrero como lector? ¿desde qué lugar lo lee? ¿Qué universos de lectura están entrando en juego en la recepción del filósofo alemán por parte de Guerrero? ¿lo ha comprendido “verdaderamente” en la década del cincuenta cuando escribe *Estética operatoria I*?

¿Qué tipo de lector es Guerrero al abordar la filosofía de Heidegger? Andrea Cortés-Boussac reconoce tres niveles de recepción de Heidegger en Latinoamérica. En primer lugar, una lectura que se reduce a querer comprender el pensamiento filosófico del autor, lo que también implica en el caso de Heidegger una traducción de sus obras al español, lo que supone, a su vez, una interpretación del autor. En segundo lugar, el siguiente nivel supone la explicación y el comentario de la obra de Heidegger, donde también podemos encontrar posturas críticas. En tercer lugar, Cortés-Boussac reconoce un nivel evolutivo, en “este estadio se crea teoría desde Heidegger, es decir, se da otro movimiento en el pensar, se toma otro camino en el pensar partiendo de Heidegger” (2006, 3). En base a este tercer nivel, desplegaremos nuestras hipótesis de trabajo. Este concepto de “lectura evolutiva” será productivo para nuestro análisis de la recepción de Heidegger por parte de Guerrero, ya que, como sostendremos, el filósofo argentino no se reduce a un mero comentarista.

Las relaciones entre Heidegger y Guerrero en *Estética operatoria I* se abordarán desde los principios interpretativos que postula la teoría hermenéutica, principalmente desarrollados por Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método* (1977) y *Estética y hermenéutica* (1996), y la estética de la recepción, desarrollados por Hans Robert Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1986) y *La historia de la literatura como provocación* (1969). En *Verdad y método* Gadamer trabajó fundamentalmente las posibilidades de comprensión de la historia y del arte. La interpretación para Gadamer siempre es histórica, es decir, siempre parte de un contexto, y siempre hay una postura crítica del receptor (no necesariamente en un sentido negativo). El lector siempre interpreta un documento histórico o una obra de arte desde sus presupuestos. El autor alemán sostiene que todo texto o discurso debe entenderse desde “una fusión de horizontes”, lo que significa que en la comprensión se fusiona el pasado con el presente, el horizonte del lector con el horizonte de la obra. Comprender un texto para Gadamer no es simplemente la reconstrucción de la génesis o del contenido del texto, sino la “resurrección del sentido del texto” (Gadamer 2012, 467), sentido que se encuentra implicado en el horizonte del lector. Esto no quiere decir que es una imposición subjetiva del lector sobre el sentido del texto, sino que, cuando el intérprete lee pone en juego distintas posibilidades de sentido.

A Gadamer le interesa trabajar la comprensión en general desde un punto de vista filosófico. Pero su teoría de la comprensión la podemos aplicar al acto de lectura donde se encuentra el horizonte del autor con el horizonte del lector. Esto mismo hace Hans Robert Jauss, máximo exponente de la Escuela de Constanza, que desarrolla la estética de la recepción.²⁴ La estética de la recepción investiga los modos y condiciones que supone la lectura, la relación dialógica entre el lector y el texto, fundamentalmente aplicada a la historia de la literatura. La relación autor-lector es también para Jauss 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

²⁴ Jauss reconoce explícitamente la influencia de Gadamer en sus trabajos. Claude Piché, en una reseña sobre *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1989), es uno de los primeros en señalar que Gadamer y Jauss comparten una premisa fundamental: la historicidad (*Geschichtlichkeit*) de toda interpretación o recepción. A esta reseña Jauss responde, admitiendo la influencia del filósofo alemán, que su “relación con Hans-Georg Gadamer nunca había sido objeto, incluso por parte de la crítica alemana, de un examen tan competente como el suyo [en referencia a Piché]” (Jauss 1989, 17).

mundo, articulado por sus intereses, experiencias, necesidades y el contexto social). La recepción para 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 el momento en que comienza a escribir. (Jauss 1981, 34. El destacado es nuestro)

Para interpretar algo es preciso que dialoguen los presupuestos tanto del productor como del receptor. “Interpretar es aportar los propios conceptos previos, la propia cultura, para pensar lo que el texto es, y al mismo tiempo, lo que hizo de nosotros” (Busso 2012, 53). 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 generan una “fusión de horizontes” única.

El método hermenéutico supondrá captar las diferentes capas de lectura, es decir, las ideas previas que están interviniendo en la recepción del texto. En otras palabras, se trata de identificar el contexto interpretativo histórico del cual se parte, tanto del autor como del lector, para luego resignificar la lectura. Los prejuicios con los que se aborda un texto no son solamente individuales, sino que abarcan la tradición heredada desde la cual se lee. Es decir que será necesario en nuestra tesis identificar desde dónde, desde qué presupuestos y desde qué contexto de recepción Guerrero lee a Heidegger. Estas son las preguntas primordiales que pretende contestar esta tesis. Es preciso aclarar que esta “herencia” no es visto como algo negativo, sino, en tanto que toda lectura es “histórica”, es necesaria para cualquier abordaje interpretativo de cualquier objeto histórico. La tradición ha generado prejuicios que pueden ser tanto falsos como verdaderos y será el tiempo quien permitirá valorar estos presupuestos. “[S]ólo la distancia en el tiempo hace posible resolver la verdadera cuestión crítica de

hermenéutica, la de distinguir los prejuicios verdaderos bajo los cuales comprendemos, de los prejuicios falsos que producen los malentendidos” (Gadamer 2012, 369). Es por eso que en el estado de la cuestión bosquejamos una breve “historia” de la recepción de “El origen de la obra de arte”, ya que, por un lado, nos permitirá comprender qué aportes significó la lectura de Guerrero a la interpretación de la filosofía de Martin Heidegger y, por el otro, clarificar algunas discusiones entre el filósofo argentino y el alemán, que, con el paso del tiempo y el acceso a nuevo textos, nos permite abordarlo desde otra perspectiva, como por ejemplo la relación entre la obra de arte y los dioses.

Pero ¿era está relación dialógica entre Heidegger y Guerrero totalmente horizontal? ¿no se imponía un horizonte por sobre otro? Las lecturas latinoamericanas de autores europeos suponen una particularidad especial, ya que, como propone Beigel (2013), se puede leer este intercambio cultural como una relación entre centros y periferias. Históricamente los pensadores y eruditos del Nuevo Continente se encontraban en la “periferia” del mundo intelectual respecto del “centro” europeo. Pero los filósofos latinoamericanos de principios del siglo XX pusieron en discusión esta relación desigual. Ciudadanos de países jóvenes, sin dejar de ser conscientes su dependencia cultural de Europa, buscaban constituir un nuevo pensamiento filosófico propio. Susanne Klengel sostiene que la Segunda Guerra Mundial fue un factor determinante para esta descentralización de Europa del campo académico, los intelectuales latinoamericanos “se articularon como actores en el campo internacional de la política cultural, en tanto hicieron de la reconstrucción cultural su tarea propia, en el sentido de una reconquista de la cultura después del desastre de la guerra, bajo el signo de un discurso humanista de la igualdad” (Klengel 2011, XII-XII citado en Ruvituso 2015, 36). Una nueva generación de filósofos que aparecía en la década del 30 en Argentina (Luis Juan Guerrero, Francisco Romero, Carlos Astrada, entre otros) pretendía tomar a los grandes pensadores filosóficos como impulso para un pensamiento original sin perder la rigurosidad propia de la reflexión filosófica que, a su juicio, faltaba en el país.²⁵ Así lo auguraba el maestro de estos jóvenes filósofos, Alejandro Korn, en su obra *Ensayos filosóficos* en 1930:

²⁵ Quizás el acontecimiento histórico que encarna esta búsqueda colectiva por un pensamiento propio es la celebración del Primer Congreso Nacional de Filosofía en la Universidad de Cuyo en 1949. Guerrero no fue solamente expositor y Secretario de Actas del Congreso, sino que su participación fue fundamental para la invitación de expositores extranjeros, dado los contactos que había hecho en el exterior. Este Congreso significó

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. Por eso dedico la edición restringida y reservada de este libro, no como un ejemplo, sino como un estímulo a los hombres jóvenes en cuyas manos se hallan los destinos de la cultura patria. (Korn s/f, s/p citado en Jalif de Bertranou 1996, 51)

Nuestra tesis pretende analizar la figura de Luis Juan Guerrero como lector de Heidegger. ¿De qué forma lee Guerrero al pensador alemán? ¿Es un mero comentador que no puede abandonar estas “doctrinas exóticas”? ¿Continúa bajo la tutela del maestro de Friburgo? ¿O es acaso un pensador con personalidad propia que parte de la filosofía heideggeriana? Intentaremos a lo largo de las siguientes páginas abordar estas preguntas desde estos dos conceptos claves esbozados: la fusión de horizontes y la relación controversial de centro-periferia.

4. Tesis a sostener

Nos propondremos entonces analizar aquellos elementos que Luis Juan Guerrero toma de Martin Heidegger y aquellos de los cuales se diferencia en *Estética operatoria I* en función de mostrar la originalidad del pensador argentino y su aporte a la disciplina estética. A tal fin esta tesis trabajará las siguientes hipótesis:

1. El ensayo “El origen de la obra de arte” tiene un lugar central en la *Estética operatoria* de Guerrero en relación con la estructura de la obra y los conceptos fundamentales de la misma. Si bien Guerrero adhiere a algunos de los planteos de Heidegger en su ensayo sobre el arte (útil, mundo, tierra, verdad), también es crítico y se diferencia aspectos centrales, por ejemplo, en lo que respecta a la autonomía del arte.

un intento de salir de la periferia del campo intelectual y poner el pensamiento argentino en un plano internacional, lo cual, aparentemente, pudo conseguirse. Así comentaban su experiencia los expositores portugueses Severiano Tavales y Delfin Santos: “el congreso cumple en el momento actual un admirable servicio a la cultura filosófica universal, ya que se espera que las vinculaciones que han nacido entre los intelectuales americanos y los europeos a raíz de la reunión presente, continúen y se estrechen con el tiempo” (citado en Ruvituso 2015, 174).

2. La recepción del filósofo alemán por parte de Guerrero supone una “fusión de horizontes” que pretende superar la relación centro-periferia.

3. La recepción de “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger por parte de Guerrero es una “lectura evolutiva”, no pasiva, que, partiendo del texto, propone un nuevo camino de pensamiento. Heidegger le es funcional para construir su propio pensamiento. La lectura de Guerrero, entonces, es “evolutiva” en el 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.

Capítulo 1. ¿Cómo abordar la obra de arte? La propuesta metodológica de la *Estética operatoria*

1. ¿Qué significa una estética operatoria?

Solamente con el leer el título de la obra, *Estética operatoria*, ya encontramos una primera aparente discrepancia entre Guerrero y Heidegger, pero al mismo tiempo una primera coincidencia: por un lado, el filósofo alemán nunca identificaría su reflexión sobre el arte con una “estética”, pero, por el otro, podría coincidir con Guerrero sobre el carácter operatorio de la misma.

Para Heidegger la estética no es meramente una disciplina filosófica sino una forma de abordar la obra de arte propia de la modernidad. “La estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la αἴσθησις de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy llamamos a esta percepción vivencia” (OOA, 57).²⁶ Para Heidegger el análisis de la obra desde este tipo de abordaje reduce a la misma a la relación sentimental entre el hombre y lo bello, el cual es producto de la mostración del objeto a la percepción humana. La obra de arte es aquello que produce vivencias (*Erlebnisse*), sensaciones. La estética es el saber acerca de lo bello, entendiendo lo bello como las sensaciones que le produce el objeto a un sujeto. El predominio de este abordaje significa para Heidegger la muerte del arte. “Todo es vivencia, pero quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte” (OOA, 57).

El arte muere porque desde esta perspectiva pierde lo propio, para Heidegger, de la obra: abrir un mundo o poner en obra la verdad (desarrollaremos esta tesis en el capítulo III).²⁷ La obra se vuelve objeto de placer. “Para nosotros, los modernos, lo bello es (...) lo relajante, lo sosegado y por ello lo que está destinado a ser gozado. Tomada así, el arte pertenece al ámbito del adorno sofisticado” (Heidegger 2003, 123). Este tipo de abordaje

²⁶ Nos referiremos a “El origen de la obra de arte” como OOA.

²⁷ En trabajos posteriores, sobre todo en “La pregunta por la técnica”, Heidegger sostiene que la obra de arte también muere porque es abordada desde el horizonte de la técnica, es decir, se la entiende como un objeto disponible al hombre. En “nuestra época actual, moldeada por la naturaleza de la tecnología, es para Heidegger un tiempo en el que ‘el gran arte, junto con su esencia, han huido del hombre’” (Herrmann 1994, 399). Es este horizonte estético-tecnológico el que no permite a la obra poner en obra la verdad, en tanto que queda reducida a “la esfera de la construcción de mundo tecnocientífica” (Heidegger 1997, 31). ¿Ha muerto el arte como sostenía Hegel? “Ya no tenemos más una conexión esencial con el arte” (Heidegger 1989, XIII).

solo fue posible a partir de la modernidad, donde el hombre se impone como medida de todas las cosas: “Yo mismo y mis estados constituimos lo que es en un sentido primero y auténtico; en referencia a este ente cierto y de acuerdo con él se medirá todo lo demás que aspire a ser tratado como ente” (Heidegger 2014, 87). De este modo, a partir de la modernidad, pero aún hoy, la obra de arte pasa a ser juzgada a partir de lo que le produce al sujeto. El hombre pasa a ser el juez de lo bello y su criterio sensitivo juzga a la obra en términos de placer o displacer. Como sostiene Ricardo Ibarlucía, la percepción como αἴσθησις “no es sino la *Erlebnis*, la vivencia, experiencia subjetivamente vivida; ella no solo proporciona la norma del placer estético, sino también de la creación artística” (Ibarlucía 2014, 231). Y porque todo se torna vivencia, el arte muere, ya que el arte ya no es capaz de exponer lo absoluto, en términos hegelianos. Es decir, si la obra de arte se reduce a la subjetividad, y esta reducción es, en definitiva, la crítica central de Heidegger a la Estética pierde cualquier posible alcance ontológico. Es por esto que el filósofo alemán sostiene que “para entender qué es el arte y el arte poético en cuanto tales, la filosofía tiene primero que desacostumbrarse de concebir el problema del arte como un problema de la estética” (Heidegger 2007a, 70). Y en este sentido Heidegger nunca entendería su reflexión como “estética” ni podríamos hablar de una “estética heideggeriana”.

Pero si uno lee atentamente el prólogo de *Estética operatoria I*, Guerrero, pese a las apariencias, no estaría tan en desacuerdo con su antiguo profesor. Retomando la tesis del fin del arte de Hegel, está de acuerdo con que en la modernidad el arte ha muerto, “marchitos los laureles de la belleza clásica e inoperantes las determinaciones metafísicas que pretendían trazar caminos para la belleza y el arte” (EO I, 100), el ciclo de la modernidad ha llegado su fin. Al igual que Heidegger, para Guerrero la experiencia estética no puede reducirse al goce individual, al mero placer sensitivo, sino que implica un acontecer histórico.²⁸ Esto lo confirma la conferencia del filósofo argentino “Torso de la vida estética actual”, dictada en el Primer Congreso Nacional de Filosofía en 1949, donde sostiene que “el triunfo de la mentalidad burguesa [es decir, la modernidad] ha dado a la obra de arte una in-dependencia

²⁸ “La experiencia estética no es primordialmente un “goce” exquisito, una “descarga” de emociones o una “expresión” de íntimas vivencias; como tampoco es el placer que provoca una inútil imitación o una idealización de la realidad; ni es una variedad del conocimiento o una estimación de “belleza”; ni un reducto privado de los individuos o una demanda anodina de los grupos sociales, sino más fundamental acontecer histórico de la sensibilidad humana” (EO I, 105).

ficticia, en tanto la convertido en un ‘sistema racional de signos’, encargados de traducir un temple puramente subjetivo y privado” (Guerrero 2017, 104). Es decir, la reducción de la obra de arte a una vivencia individual. Pero a diferencia de Heidegger, para Guerrero el arte de su tiempo lejos está de ser algo pasado y aún se presenta, en palabras del filósofo alemán, como “un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro Dasein histórico” (OOA, 58).²⁹ Pero, entonces, ¿por qué llamar a su obra “Estética”? Su reflexión dará cuenta de la capacidad de la obra de inaugurar un mundo, que le permite al hombre tener un nuevo significado de las cosas, y, por lo tanto, funda la historia de la existencia humana. En definitiva, la obra de arte tiene una función ontológica, como demostraremos en más adelante. “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 αἴσθησις, sino en tanto que aborda las condiciones de posibilidad (“razón de ser”) de su capacidad de abrir un nuevo horizonte a partir del cual se nos muestran las cosas (“operación esplendorosa”). A esto último refiere “la sensibilidad trascendental”, que nada tiene que ver con la percepción sensorial moderna.

¿Y en qué sentido llama a esta estética operatoria? Recordemos la vinculación etimológica entre “obra”, “operar” y *opera*. La palabra “obra” proviene de la palabra latina *opera* que significa trabajo, palabra de la cual también deriva “operar”. La *Estética operatoria* es una reflexión sobre la obra y cómo opera, sobre el obrar de la obra. Guerrero habla de una Estética “operocéntrica” “en tanto atiende a las configuraciones que se exhiben por sí mismas en la producción artística. Mejor dicho: en tanto atiende al proceso productivo del hombre, o sea, a la ‘puesta en obra’ de valores rigurosamente artísticos” (Guerrero 2017, 52). Esta idea también la encontramos en “El origen de la obra de arte”, en la que se analiza el obrar de la obra. Pero “operar” u “obrar” no debe entenderse, como advierte Edgardo

²⁹ La tesis hegeliana del fin del arte, presente en ambos autores, lo trabajaremos en el capítulo III. En esta cita aparece un concepto fundamental en Heidegger, *Dasein*, al que nos referiremos a lo largo del trabajo. En el habla cotidiana, *Dasein* significa en alemán “existencia”, que también se utiliza en filosofía como sinónimo de la palabra de origen latino *Existenz*. Pero aquí Heidegger no entiende *Dasein* como mera existencia, mera realidad efectiva, sino como la constitución ontológica de la existencia humana, exclusivamente. Lo propio de la existencia humana es estar abierto (*Da*) al ser (*Sein*) y ser capaz de cuestionarse el sentido del mismo. Desde la traducción de Jorge Eduardo Rivera se estila no traducir este término técnico, que José Gaos traducía como “ser-ahí”.

Albizu, como el obrar técnico artístico a partir del cual se crea la obra de arte. No cabe duda que el proceso técnico realizado por el artista es totalmente necesario para que exista la obra, pero ésta no se reduce a ello (Cfr. Albizu 2000, 316). Tanto para Heidegger como para Guerrero, quien toma esto de “El origen de la obra de arte”, la obra tiene la capacidad de “poner en obra de la verdad” (“Ins-Werk-Setzen der Wahrheit”) (OOA, 61 / GA 5, 73) o “en la obra obra el acontecimiento de la verdad” (“Im Werk ist das Geschehnis der Wahrheit am Werk”) (OOA, 41 / GA 5, 45). Es decir, la operación propia de la obra de arte es dar lugar al acontecimiento de la verdad. “A esta disciplina que llamamos ‘Estética’, [...] le acoplamos la titularidad de ‘operatoria’: entendiéndolo que en ella no importa solamente el ‘ver’, sino ver de tal manera que, iluminando el Ser de las cosas, se liberen sus íntimas tendencias” (EO I, 102-103). Es decir, lo importante de este abordaje es que logre liberar las operaciones propias de la obra. Para Guerrero la obra de arte opera de tres modos, lo que llama la triple direccionalidad de la obra (revelación y acogimiento de las obras, creación de éstas y las tareas artísticas), cuestión que analizaremos a continuación. La obra es el eje a partir del cual se entienden todos los comportamientos estéticos. En este sentido Albizu sostiene que la *Estética operatoria* es una “Estética de trama y de urdimbre”. La urdimbre es el hilo o conjunto de hilos verticales sobre y por debajo de los cuales se insertan hilos en dirección horizontal, a los que se llaman trama. Este conjunto conforma el telar. La obra de arte “no ha de diluirse en las tramas existencial-ontológicas sino que ha de permanecer como urdimbre que las mantiene unidas y les da sentido, como los hilos básicos con lo que se urde la tela de la teoría” (Albizu 2000, 334). Es decir, la obra no puede ser abordada solamente desde alguna de las direcciones artísticas (lo que identifica Albizu con la trama) sino que ésta es el hilo fundante de todo comportamiento artístico.

“Como de todas maneras hay que dejar abierta la cuestión de si hay algún arte y cómo puede ser éste, intentaremos encontrar la esencia del arte en el lugar donde indudablemente reina el arte. *El arte se hace patente en la obra de arte*” (OOA, 11-12. El destacado es nuestro). Tanto la *Estética operatoria* como “El origen de la obra de arte” son trabajos *operocéntricos*,³⁰ centrados en la obra. Con esto queremos decir que el lugar donde

³⁰ La expresión es propia de Guerrero y no la encontramos así en Heidegger. Se podría argumentar, por otro lado, que éste no estaría de acuerdo con que “El origen de la obra de arte” es una obra operocéntrica, ya que Heidegger, al decir que la obra de arte nos pone ante la presencia de un dios, ata a ésta a un fin extraestético, atentando contra su autonomía. Trabajaremos esta crítica en profundidad en el capítulo III.

encontramos qué es el arte es en la obra y no en el artista, en las teorías del arte, en los círculos artísticos. Guerrero quiere distanciarse de las doctrinas “descentradas” del arte que reducen la obra a especulaciones éticas y metafísicas ajenas a la actividad operativa artística. Lo propio del arte, su obrar u operar fundamental, como desarrollaremos a lo largo de la tesis, será el poner en obra la verdad. Pero esto para Guerrero solamente es posible gracias a la modernidad, y aquí encontramos una primera discrepancia importante con Heidegger. Es cierto que en cuanto a la relación entre arte y verdad está de acuerdo con Heidegger, pero mientras que para el filósofo alemán la modernidad significa la aparición de la estética y por ende la reducción de la obra a una mera vivencia sensitiva, imposibilitando que abra un mundo, para Guerrero la Edad Moderna significa también la posibilidad de que el arte se independice de su servidumbre tradicional a lo sagrado para alcanzar su verdadero valor y dignidad. La obtención de su autonomía comenzó con el Renacimiento y se fue consolidando entre el siglo XVII y XIX, cuando la obra dejó de ser un mero artefacto para convertirse en una “obra de arte” (Cfr. Guerrero 2017, 57-58).

Ahora bien, decimos que tanto “El origen de la obra de arte” como la *Estética operatoria* son operocéntricas en tanto centran su reflexión en la obra y en su capacidad operativa. Pero ¿de qué obras estamos hablando? ¿qué están considerando como obra de arte? Aquí encontramos otra diferencia entre Heidegger y Guerrero. “Precisamente en el gran arte, que es del único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación” (OOA, 28).³¹ Aquí Heidegger deja en claro su corte paradigmático: solamente considera en su reflexión filosófica aquello que llama “gran arte”. ¿Qué entiende por “gran arte”? Heidegger no provee un criterio normativo, pero podemos hacernos una idea de lo que entiende por gran arte a partir de los ejemplos que provee: el templo de Paestum, la *Antígona* de Sófocles, las botas de Van Gogh, “La fuente romana” de Meyer, las esculturas de Eginia, la poesía de Hölderlin. Molinuevo sugiere que este sesgo artístico es fruto del contexto político en el que se encuentra Heidegger. Dentro del régimen nazi hubiese sido políticamente peligroso utilizar como ejemplos arte considerado “degenerado”, cuando debía

³¹ En *Introducción a la metafísica*, cursos contemporáneos a la conferencia (1935), tiene una expresión parecida cuando habla de la poesía. Ésta, para Heidegger, posee una superioridad frente a la mera ciencia, aunque aclara “sólo me refiero a la auténtica y grandiosa” (Heidegger 2003, 33).

exaltarse el “el gran arte alemán” y su función social (Molinuevo 1998b, 19-34).³² Pareciera, de todo modos más allá del contexto, que hay un concepto limitado de obra de arte, es decir, no todo aquello que llamamos corrientemente obra de arte es capaz de “poner en obra la verdad”, lo que significará, como veremos, que abre un horizonte de sentido que ordena nuestra experiencia, configura nuestra forma de relacionarnos con el mundo. *King Kong* no parece ser capaz de abrir un horizonte de sentido del mismo modo que la Biblia o la *Divina comedia*, obras que han sido un acontecimiento epocal fundante.³³

Guerrero, en cambio, manejará un concepto más amplio de obra de arte. Mientras que para el filósofo alemán solamente las grandes obras de arte son capaces de este “abrir mundo”, como un templo griego, para el filósofo argentino, en cambio, incluso “un tenedor cincelado para nuestro uso diario, si en un momento determinado no lo ponemos a la altura de la boca, sino a la altura de la vista, si dejamos por un instante de usarlo, simplemente para contemplarlo, adquiere de repente esa fuerza esplendorosa” (EO I, 142),³⁴ o como sostiene en “Torso de la vida estética actual”, “una fuente de verduras y una *Madonna* son objetos igualmente neutrales” (Guerrero 2017, 106). Todas las épocas y culturas pueden albergar manifestaciones estéticas. Existen tantas manifestaciones artísticas como culturas o sociedades. Esto es lo que Guerrero llama un “universalismo pluralista”. Esto no quiere decir que no haya obras que sean mejores o peores. Guerrero sigue reconociendo que hay “grandes obras” y que éstas son puntos de partida en su trabajo. Las grandes obras tienen su carácter operatorio más acentuado, con lo cual se presentan ejemplos paradigmáticos a la hora de

³² “En el modelo histórico del arte está, pues, lo que debe ser el arte presente. Máxime, si como recalca Goebbels, hay que acabar con la «ilusión falsa y romántica», del artista, como alguien apartado de la vida moderna y apolítico. La dimensión social del arte consiste en que debe reflejar la vida alemana como elemento de su transformación” (Molinuevo 1998b, 20). Es por esta razón que, frente a frases como “El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico” (OOA, p. 34), muchos interpretan “El origen de la obra de arte” como una teoría del arte nacionalsocialista.

³³ En efecto, Heidegger menosprecia el cine. En las lecciones del semestre de verano de 1921, “Agustín y el neoplatonismo”, el filósofo alemán vincula el cine con la curiosidad un modo estar en el mundo propio de la impropiedad de la existencia humana (Heidegger 2001, 79). La curiosidad dispersa a la existencia en múltiples direcciones, en el afán de conocerlo todo. “Pero en un último término queda indeterminado e incuestionado *qué* es lo que propiamente hay que comprender; queda sin comprender que la comprensión misma es un poder-ser que sólo ha de ser liberado en el *Dasein más propio*” (Heidegger 2012, 196). El cine sería entonces una de estas formas de impropiedad.

³⁴ También: “Cualquier obra, por muy humilde que se presente (como el par de zapatos viejos del cuadro de Van Gogh), insta una existencia más rica, más indudable, más resplandeciente: ella siempre perfora un pequeño hueco en nuestro mundo circundante” (EO I, 414)

analizar la obra de arte como fenómeno. Pero esto tampoco quita que cualquier obra tiene la capacidad de configurar nuestro mundo.

2. La vía larga de la reflexión estética.

¿Qué es una obra de arte? ¿cómo interpretar este fenómeno? ¿por dónde empezar? ¿por la obra misma? ¿o más bien por su creador, el artista? ¿o por los espectadores que la juzgan? ¿o, más bien, por las instituciones artísticas que la consagran como obra? Estas preguntas están latentes tanto en “El origen de la obra de arte” como en *Estética operatoria*, las cuáles no son otra cosa que preguntas metodológicas. “La metodología inaugurada por Husserl y consumada por Heidegger, especialmente en los últimos aportes de ambos pensadores, nos da una base firme para la exposición de los problemas” (EO I, 101). ¿A qué metodología se está refiriendo Guerrero aquí? A la fenomenología hermenéutica. Esto lo vemos confirmado cuando posteriormente, en el párrafo 4 de la sección “Trama”, trabaja el círculo de la comprensión estética, retomando el concepto del “círculo hermenéutico” de la filosofía de Heidegger. Pero como veremos a continuación, Guerrero reelaborará el círculo del arte propuesto por el filósofo alemán en “El origen de la obra de arte”.

Según la representación habitual, la obra surge a partir y por medio de la actividad del artista. Pero ¿por medio de qué y a partir de dónde es el artista aquello que es? Gracias a la obra; en efecto, decir que una obra hace al artista significa que si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a la obra. El artista es el origen de la obra. La obra es origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. [...] Pero el artista y la obra *son* en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte. (OOA, 11)

Lo que hace a una obra una obra de arte como tal es haber sido hecha por un artista, el que, a la vez, es tal en tanto que logra hacer una obra de arte. Nos encontramos en un círculo. Por lo tanto, claramente, como señala Heidegger, hay un tercer elemento que define a ambos, que es aquello que llamamos “arte”. Pero ¿qué es entonces el arte? ¿es simplemente un término que agrupa artistas y obras de arte? Y si así lo fuera, ¿qué haría a aquellos y a éstas parte de este selecto grupo? Heidegger continúa preguntándose, entonces, qué es la esencia del arte, donde encuentra otro círculo: el arte se hace patente en la obra y, a la vez, lo que

hace a ésta una obra de arte, es el arte mismo. O bien podemos inducir qué es el arte tomando y comparando distintas obras de arte, presuponiendo que lo son, o bien lo podemos deducir de una noción prospectiva del arte que determina qué es una obra de arte y qué no. En el primer caso, ¿qué obras de arte tomar en consideración? ¿deberíamos partir de las obras expuestas en la última edición de ArteBA o deberíamos retrotraernos a la antigua Grecia? ¿cómo estar seguros de que aquellas obras que tomemos como casos paradigmáticos son verdaderas obras de arte? En el segundo caso, ¿en qué se sostienen esos supuestos que usamos como criterio para determinar qué es y qué no es arte?

Esto es lo que Heidegger llama círculo hermenéutico, lo que nos retrotrae a su obra *Ser y tiempo*. La noción de círculo hermenéutico supone una concepción del comprender y de la interpretación: toda interpretación supone un comprender previo. Es decir, cuando estamos, por ejemplo, ante una obra de arte, la interpretamos desde una idea previa de qué es el arte. Una obra de arte se me muestra como tal solamente si tengo una preconcepción de qué es el arte, elaborada a partir de la contemplación de otras obras que a su vez fueron comprendidas como tales desde una concepción previa del arte. No existe una experiencia virgen de arte, siempre están en juego preconcepciones. Para Heidegger la solución no será otra que recorrer aquel círculo. Algunos, quienes busquen un conocimiento objetivo y neutro del ente, considerarán este círculo como vicioso, pero para el pensador alemán es todo lo contrario, es un círculo constitutivo. “*Sin embargo, ver en este círculo un circulus vitiosus y buscar cómo evitarlo, o por lo menos «sentirlo» como imperfección inevitable, significa malcomprender radicalmente el comprender. (...) Lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él en forma correcta*” (Heidegger 2012, 171). Recorrer el círculo supone no una demostración rigurosa (esto sí supondría un círculo vicioso, ya que supondría lo que se quiere demostrar),³⁵ sino un mostrar o explicitar el sentido precomprendido dado. “La máxima hermenéutica de Heidegger consiste, pues, en poner de relieve la estructura de anticipación de la comprensión en vez de hacer como si no existiera” (Grondin 2008, 60).

³⁵ El proyecto de *Ser y tiempo* es un buen ejemplo. El tratado es conscientemente circular y si se busca una demostración en sentido riguroso concluiremos que la obra es falaz: buscar el *ser* en general en el *ser* de la existencia humana presupone la noción de ser. Heidegger no escapa a esta objeción y admite la circularidad que su trabajo propone.

“El círculo hermenéutico es un elemento inherente a cualquier intento de interpretación de un fenómeno humano” (Kockelmans 1986, 105)³⁶ y uno de ellos será entonces el fenómeno de la obra de arte. Esto mismo está buscando Luis Juan Guerrero, entrar al círculo de forma correcta y recorrerlo, a partir de la triple direccionalidad. “No es entonces el círculo vicioso que se forma en las cuestiones lógicas, sino la circularidad propia de los problemas existenciales” (EO II, 56). El filósofo argentino toma la noción de círculo hermenéutico y el planteo de Heidegger en el ensayo sobre el arte, pero complejiza la circularidad que supone la obra de arte. Aquí tenemos un excelente ejemplo de la lectura evolutiva que hace Guerrero por parte de Heidegger. Ésta debe interpretarse desde tres direcciones que constituirán los tres tomos de *Estética operatoria en sus tres direcciones*.

Pero antes de analizar el aporte de Guerrero, detengámonos en la crítica que Paul Ricoeur hace al abordaje hermenéutico de *Ser y tiempo* en “Existencia y hermenéutica”, texto publicado en 1969 en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Para Ricoeur existen dos formas de hacer fenomenología hermenéutica: lo que llama una vía corta y una vía larga. La vía corta la identifica con la analítica del *Dasein* de *Ser y tiempo*, donde Heidegger rápidamente abandona el debate del método y, de entrada, sin dialogar con las ciencias humanas, comienza su ontología del ser finito partiendo de la estructura del comprender del *Dasein*. “No se ingresa de a poco en esta ontología de la comprensión; no se accede a ella gradualmente, profundizando las exigencias metodológicas de la exégesis, de la historia o del psicoanálisis: nos transportamos en ella por una súbita inversión de la problemática” (Ricoeur 2006, 11). Esta inversión refiere a la inversión que realiza Heidegger dentro de la hermenéutica: la pregunta ya no es cómo interpretar los textos, sino qué implica este ser que somos, el *Dasein*, que supone el comprender. La existencia humana está inserta en un contexto de significaciones a partir del cual se comprende a sí mismo, pero Heidegger no analiza este contexto significativo, lo que sería para él un análisis óntico, sino que va directamente al análisis ontológico de la existencia. En síntesis, para Ricoeur la vía corta se introduce inmediatamente a la investigación del ser, a hacer una reflexión ontológica, sin mediar con un análisis que contraste el tema de estudio, el *Dasein*, con los aportes de otras

³⁶ La traducción es propia. En este trabajo podemos encontrar un análisis detallado de la relación entre “El origen de la obra de arte”, *Ser y tiempo* y el círculo hermenéutico.

ciencias humanas y, por lo tanto, extrayendo al objeto en cuestión del contexto interpretativo en el cual está inserto.

Lo que Ricoeur propone, la vía larga, es un camino indirecto, pero con el mismo propósito: una investigación ontológica del ente capaz de comprensión. Para el filósofo francés, al igual que Heidegger, la comprensión es un modo de ser de la existencia, pero toda comprensión supone un lenguaje. Por eso para Ricoeur será necesario un primer grado de análisis en el plano semántico, la examinación de los distintos contextos significativos donde se da el sentido, a partir del cual se comprende la existencia humana, lo que significará en concreto un análisis de las distintas ciencias humanas que utilizan el método de la interpretación y, por ende, se articulan lingüísticamente (como la religión, el psicoanálisis, la historia).³⁷ Gracias a este primer análisis, la hermenéutica filosófica no queda aislada de las otras disciplinas de la interpretación. Pero para que este estudio sea propiamente filosófico, es preciso pasar a lo que Ricoeur llama el plano reflexivo, el paso al análisis ontológico de la existencia: la comprensión de los signos nos habla de la comprensión de un sí mismo, de un existente que se comprende a sí mismo. “[Ú]nicamente en el movimiento de la interpretación podemos percibir el ser interpretado. La ontología de la comprensión permanece implicada en la metodología de la interpretación, según el ineluctable ‘círculo hermenéutico’ que el mismo Heidegger nos enseñó a trazar” (Ricoeur 2006, 23).

¿No podríamos decir, análogamente, que de la misma manera rápida e inmediata en la que se introduce al problema ontológico de la existencia en *Ser y tiempo*, se introduce Heidegger al problema ontológico de la obra de arte? Esta vía “corta” de la hermenéutica la encontramos también en “El origen de la obra de arte”. Si bien Heidegger nos propone recorrer todo el círculo hermenéutico que supone la obra de arte, no hay un diálogo con las

³⁷ Este fragmento puede servir para ilustrar aquello a lo que se está refiriendo Ricoeur: “Esta vía inductiva es la única accesible en el comienzo de la investigación, pues la cuestión es, precisamente, determinar la estructura común de las diversas modalidades de expresión simbólica. Aquí habría que invocar, sin preocuparse por una precipitada reducción a la unidad, los símbolos cósmicos que revelan una fenomenología de la religión, como la de Van der Leeuw, Maurice Leenhardt o Mircea Eliade; el simbolismo onírico revelado por el psicoanálisis, con todos sus equivalentes en el folklore, las leyendas, los refranes y los mitos; las creaciones verbales de los poetas, según el hilo conductor de las imágenes sensoriales, visuales, acústicas y otras, según la simbólica del tiempo y el espacio. A pesar de tener arraigos diversos en los valores fisonómicos del cosmos, en el simbolismo sexual, en la imaginería sensorial, todos estos simbolismos advienen en el elemento del lenguaje. No hay simbolismo previo al hombre que el habla, aun cuando el poder símbolo tenga sus raíces más abajo. Es en el lenguaje donde el cosmos, el deseo y el imaginario acceden a la expresión; siempre es necesaria una palabra para retomar el mundo y hacer que se convierta en hierofanía” (Ricoeur 2006, 18)

disciplinas propias del ámbito del arte, no está “en contacto con las metodologías efectivamente practicadas” (Ricoeur 2006, 19) y “elabora directamente por un súbito vuelco” (Ricoeur 2006, 23) la ontología de la obra de arte. Análogamente Guerrero propone, en términos ricoeurianos, y aquí encontramos uno de sus grandes aportes, una “vía larga” para su reflexión estética. Adopta como metodología de trabajo el método hermenéutico, pero su trabajo buscará constantemente contrastar sus reflexiones tanto con distintas obras de artes, antiguas y contemporáneas (desde las cuevas de Lascaux hasta los frescos de Orozco), como con las teorías de arte y trabajos de historia del arte de su tiempo (como Charles W. Morris, Erwin Panofsky, Leon Underwood, Roger Caillois, Boris de Schloezer, André Malraux, por nombrar algunos). En este sentido hay un camino indirecto, al igual que Ricoeur, que nos conduce, lentamente, al plano ontológico de la obra de arte.

Al igual que el análisis de Ricoeur sobre la existencia, la reflexión sobre la obra de arte de Guerrero comparte con Heidegger el objetivo final, el carácter ontológico de la obra, análisis que el filósofo argentino llama trascendental.³⁸ Pero es preciso elaborar un camino indirecto que dialogue con las otras disciplinas que tienen como objeto la obra de arte.

No pretende [este análisis trascendental-ontológico], en cambio, sustituir a las tareas científicas particulares. Por el contrario, sus categorías —aunque de una “operatividad trascendental” muy distinta y distante del planteo kantiano— todavía pueden ser tildadas de “vacías”, si no se hunden entre los materiales, amplios y variados, a menudo espesos y compactos, que le ofrecen las investigaciones especiales. Pero inversamente, estas últimas, sin aquellas categorías constitucionales, son “ciegas”. (EO I, 102)

Es decir, un abordaje puramente ontológico-trascendental puede ser considerado vacío, estéril, si no entra en diálogo con las investigaciones específicas de la obra de arte, lo que Heidegger llamaría ciencias ópticas: la historia del arte, la teoría literaria, la sociología del arte, la psicología del arte, la antropología cultural, la etnografía, entre otras. También Guerrero considera lo que llama “doctrinas del arte”, teorías explicitadas o implícitas en mitos, tradiciones orales, instrucciones de taller, teologías y políticas del arte de distintas

³⁸ “La presente obra sólo se propone alcanzar una primera fundamentación de la Estética. Pero también esbozar, de este modo, la construcción trascendental de toda investigación estética concreta” (EO I, 102).

épocas. Esta “simbiosis” de enfoques y perspectivas de la obra de arte permite una mirada más completa del objeto de estudio, pero siempre desde “de los horizontes problemáticos de una prima philosophia si ve aesthetica” (EO I, 103), ya que, de lo contrario, todos estos enfoques son ciegos sin el análisis ontológico que aporta la filosofía, que dilucidaremos con precisión en la cuarta sección de este capítulo. Pero no perdamos de vista que aquí estamos hablando de la reflexión estética, es decir, este largo rodeo es necesario para la investigación filosófica de la obra, pero no para tener una experiencia estética. La obra de arte se exhibe a sí misma y propone un mundo a partir del cual comprendernos, independientemente del que le dio origen. Esto es lo que Guerrero llama la insularidad imaginaria de la obra, el mundo que propone, la configuración imaginaria que trae se independiza del mundo histórico del cual proviene. En otras palabras, no necesitamos investigar las condiciones históricas, sociales y culturales para tener una verdadera experiencia estética.

3. El círculo hermenéutico propuesto por Guerrero: La triple direccionalidad.

Quizás uno de los principales aportes de la *Estética operatoria* es la metodología propuesta para abordar la obra de arte. A lo largo de la historia del pensamiento, algunas estéticas enfatizaron el rol del artista y pusieron el foco en la creación, mientras que otras pusieron el centro en la recepción del espectador o en el contexto en que surge la obra. Pero ¿qué determina a la obra como obra? ¿Qué hace a la obra una obra de arte? ¿la mano del artista? ¿la aceptación del público? ¿el contexto en el que se la inserta? La propuesta de Luis Juan Guerrero viene a traer un equilibrio entre estas tensiones. Según el filósofo argentino toda actividad humana muestra una triple orientación:

1. La primera tiene que ver con la capacidad de humana para ir más allá de los hechos y alcanzar el Ser. “Porque es *un salto anticipador de la experiencia*, más que una explicación sistemática de dominios ya establecidos. Es la dirección que nos descubre nuevas posibilidades de la experiencia” (EO I, 165).
2. La segunda nos conduce a la fuerza latente que hace a las cosas ser lo que son, lo que en términos clásicos es llamado Esencia.
3. La última nos conduce prospectivamente al fin del actuar, es decir, a la hora de actuar proyectamos una meta. Esto es lo que llama Guerrero “destino” o “tarea”.

Estos tres comportamientos posibilitarán las tres direcciones a partir de las cuales se analizará la obra de arte y a partir de las cuales el hombre se comporta frente a ésta y, al mismo tiempo, constituirán los tres tomos de *Estética operatoria en sus tres direcciones*. Cada dirección es una manera de tratar, de “estar entre” las obras de arte, o como sostiene Roberto Walton, cada dirección es un horizonte trascendental a partir del cual se puede analizar la obra de arte (Cfr. 2017). Guerrero introduce la noción de “dirección” para no caer en un sistema cerrado, sino en uno “siempre abierto, siempre imprevisible y, por supuesto, inacabable” (EO I, 105). Las tres direcciones serían:

1. El comportamiento hacia el Ser de la obra de arte, que es lo que entiende como actitud de revelación por parte de la obra y acogimiento de la misma.
2. El comportamiento hacia la Esencia de la obra de arte, que no es otra cosa que el momento de creación de la obra, la “puesta en obra” de la misma, expresión netamente heideggeriana.³⁹
3. El comportamiento hacia la Tarea de la obra de arte, que refiere a la promoción y el requerimiento de más y nuevas obras.

En definitiva, estas tres direcciones pretenden dar cuenta de la experiencia estética de un modo global. En primer lugar, en el orden empírico, y no en el fundamental, una época, una comunidad, una escuela, una clase dirigente, establece una dirección artística, lega una tarea artística (III). En segundo lugar, esta tarea es apropiada por el artista y crea una obra de

³⁹ Guerrero asocia el comportamiento hacia la esencia con la creación o producción de la obra. Podría haber un vínculo aquí con el seminario *Los problemas fundamentales de la fenomenología* del semestre de verano de 1927, al que, como veíamos en la Introducción, aparentemente accedió a través de apuntes. Allí Heidegger sostiene que el concepto de *essentia*, como así también el de *existentia*, surgen desde el horizonte del quehacer productivo-práctico del *Dasein*. Lo que se nos presenta primera y constantemente en el comportamiento humano es aquello que se muestra como disponible, los utensilios con los que tratamos en la cotidianidad o los productos de la naturaleza que utilizamos para nuestro propio interés. Esto disponible, subsistente ante la mano, es nuestra primera experiencia de lo ente. De allí deriva el sentido originario de οὐσία, la posesión, es decir, el bien disponible. “De acuerdo con él, *ente* significa lo mismo que lo *disponible que subsiste delante mano* [*vorhandenes Verfügbares*]. *Essentia* es sólo la traducción literal de οὐσία. La expresión *essentia*, que fue empleada para quiddidad, realidad, expresa al mismo tiempo, el modo específico de ser del ente, su disponibilidad o, como también podemos decir, su subsistencia, que le pertenece en razón de su carácter de producido” (Heidegger 2001, 143). No tenemos elementos para asegurar que la vinculación entre esencia y creación que hace Guerrero la tome de la asociación entre producir y *essentia* propuesta por Heidegger, ya que en este punto el primero no cita al segundo, pero la similitud entre ambas y el hecho de que el filósofo argentino haya accedido a ese seminario sugieren una conexión.

arte (II). Finalmente, la obra se revela, se muestra como tal, y es acogida por los espectadores (I).

También con un espíritu muy alejado de nuestro criterio metodológico, sostiene Heidegger: que la básica estructura filosófica del fundamento tiene una triple modalidad: fundar como fundamentar (*Begründen*), como posar o hacer pie (*Boden-nehmen*) y como instaurar (*Stiften*). Proyectando esta tesis en nuestro esquema de trabajo, diríamos que todo “fundamento” o “razón de ser” tiene una triple dirección: como fundamentación del Ser, como arraigo en una Esencia y como instauración de una Tarea, empresa, misión o destino. (EO I, 166)

Aquí Guerrero reconoce que la idea de la triple direccionalidad supone una distinción netamente heideggeriana, el triple sentido de fundar de la trascendencia de la existencia humana: 1. Fundar como fundamentar (*Begründen*), 2. como hacer pie (*Boden-nehmen*) y 3. como instaurar (*Stiften*), conceptos introducidos por Heidegger en el ensayo “De la esencia del fundamento”.⁴⁰ Como vemos en el fragmento citado, Guerrero identifica: 1. fundamentar (*Begründen*) con la revelación y el acogimiento de la obra, 2. tomar suelo (*Boden-nehmen*) con la creación de la obra e 3. instaurar (*Stiften*) con la promoción y el requerimiento de nuevas obras de arte. Guerrero indica que las tres direcciones refieren a la triple modalidad de la trascendencia: “por encima’ de la realidad descubre-la-posibilidad —el horizonte del Ser—; ‘por detrás y por debajo’, busca el suelo soportante de la Esencia; y ‘por delante’ se proyecta hacia una actividad transformadora” (EO I, 167). Aquí tenemos dos expresiones clave: “busca el suelo” nos remite al *Boden-nehmen*, y lo identificará con la creación, a tratar en el volumen II, y “proyectar”, lo propio de *Stiften*, que identificará con la promoción y requerimiento de obras de arte, a tratar en el volumen III.

Pero veamos en detalle las razones de esta identificación (por cuestiones didácticas mantendré el orden de exposición de “De la esencia del fundamento”, y no el orden de Guerrero, aunque coincide con el “orden empírico” que trazamos más arriba):

⁴⁰ “De la esencia del fundamento” aparece en 1929, dos años después de *Ser y tiempo*, publicado en *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, tomo homenaje a Edmund Husserl. En 1976 se publica en *Hitos* (GA 9). Aquí referiremos a los temas de este ensayo concernientes a la *Estética operatoria*. Para un análisis mas exhaustivo de “De la esencia de la verdad” véase Caputo 1970, De Kuyer 1983, Richardson 2003.

1. Para Heidegger el concepto de “instaurar” (*Stiften*) es una nueva formulación de lo que en *Ser y tiempo* llamaba proyección de un mundo y se identificaba con el advenir (*Zukommen*). “Este «primer» fundamentar no es otra cosa que el proyecto del «en consideración a». [...] El «en consideración a» proyectado en este proyecto que arroja delante remite a la totalidad de lo ente que se desvela en este horizonte del mundo” (Heidegger 2007b, 142). “[E]l proyecto de un mundo hace posible una comprensión previa del ser de lo ente” (Heidegger 2007b, 143). La noción de mundo la desarrollaremos en el último capítulo, por ahora diremos que mundo refiere a un conjunto de relaciones significativas que les permite a los entes mostrarse, una comprensión previa del ser de lo ente. En *Ser y tiempo* este mundo, este conjunto de relaciones significativas, es proyectado, para Heidegger, por la existencia humana. El *Dasein* al existir se proyecta en posibilidades. El presente se me abre desde las posibilidades que proyecto. La posibilidad de ser artista, por ejemplo, no es un estado dado, no es algo que se alcanza al pintar un cuadro, sino que es la proyección de esa posibilidad la que lo hace al artista ir al taller, comprar materiales, pintar, visitar museos. Un pincel se le muestra al artista como una herramienta de trabajo, mientras que, por ejemplo, un cavernícola, cuyo mundo, un conjunto de relaciones significativas, es distinto, lo interpretaría de otra manera. En definitiva, esa posibilidad de ser artista le abre un mundo, un horizonte a partir del cual significa las cosas. Pero esto no lo debemos pensar en términos individuales sino comunitarios, dado que “el ser artista” supone una precomprensión, un mundo, que no crea el individuo, sino que extrae de su cultura. De la misma manera, para Guerrero, hay una proyección de una comunidad que le abre un mundo al artista. “Así, por ejemplo, para una determinada comunidad el mundo debe tener tal luz. En otras palabras: la comunidad quiere que el mundo tenga esa luz, y al artista *se le reclama e impone* que el mundo de su obra exponga esa luz” (EO II, 49). El artista responde a los reclamos de una comunidad o una época, le legan una tarea, le imponen una dirección artística, sea explícita o implícita, es decir, proyectan posibilidades. Un pintor medieval nunca podría pintar unas manzanas sobre la mesa a lo Cézanne, ni siquiera se le ocurriría, porque dentro de su horizonte de comprensión hay una comunidad que le impone la tarea de pintar temas religiosos. “Por eso las grandes figuras en la historia de las empresas artísticas no son ‘inspirados’, ni ‘inventores’, pero en cambio son *los grandes mayéuticos del arte*. Por ejemplo, los Medici en el *Quattrocento*” (EO III, 63).

2. Pero esta proyección de posibilidades no es infinita, sino que, dado que quien proyecta, el *Dasein*, es finito, sus posibilidades también lo son, su proyección parte siempre de un suelo. Las innumerables posibilidades del *Dasein* no podrían realizarse todas, dado su finitud, la realización de unas excluye la de otras. Por lo tanto, la totalidad significativa a partir de la cual se nos muestran los entes es finita. “Tomar suelo” (*Boden-nehmen*) refiere a la facticidad de la existencia humana, al hecho de que, al ser un ser finito en medio de los entes, ciertas posibilidades se le sustraen. El “suelo” representa aquello dado de antemano, y del cual muchas veces no somos conscientes, que circunscribe nuestras posibilidades futuras. “[El *Dasein*], en su calidad de proyectante, se encuentra situado en medio de lo ente. Con ello ya se le *sustraen* al *Dasein* otras determinadas posibilidades y esto únicamente en razón de su facticidad” (Heidegger 2007b, 143). La facticidad de la obra de arte, el “tomar suelo” de la obra, es el suelo a partir del cual parte el artista a la hora de ejecutar la obra. El hombre es un ser finito y por lo tanto no crea desde la nada. Su creación no es producto de un genio, abstraído de cualquier condicionamiento cultural o social, sino que supone una serie de estratos históricos-culturales que conforman el suelo donde se crea la obra, es decir, una serie de estratos que limitan las posibilidades fácticas de la obra: 1. El plano anónimo de la vida social; 2. Los mandatos de una clase dirigente; 3. Las escuelas artísticas que velan por un “estilo”;⁴¹ 4. El artista individual que crea la obra, que “no es, por consiguiente, el factor primordial, sino el último y el más condicionado de todos” (EO II, 60).⁴² El requerimiento y la promoción de las obras de una comunidad proyecta ciertas posibilidades, pero éstas no son infinitas, sino que suponen un sustrato fáctico e histórico que condiciona la proyección y también la ejecución de la obra y la realización de esa proyección. Es decir, el artista es el último elemento que determina la facticidad de la obra, antes hay una diversidad de estratos. Esto lo encontramos más claramente en la conferencia dictada en el Primer Congreso

⁴¹ Esto es desarrollado en *Estética operatoria II*: El estilo es “*la presencia real y directa de ciertas grandes obras del pasado, en la obra que se encuentra actualmente en ejecución*” (EO II, 203. El destacado es del autor). Es decir que el “suelo” a partir del cual se ejecuta la obra supone la retención de otras obras de arte. El artista a la hora de crear dialoga y supone las obras que lo anteceden.

⁴² Karsten Harries hace una lectura similar sobre el rol del artista en “El origen de la obra de arte”. “Aquí se dice que el rol del artista es puramente pasivo. Él no es más que un pasaje, como dice Heidegger. Lo que pasa a través de él proviene de la tierra en la que tiene sus raíces, invitándonos a volver a la pregunta que Heidegger había planteado con respecto a la comparación de Descartes de la filosofía como un árbol: ¿En qué suelo tiene este árbol sus raíces?” (Harries 2009, 98. La traducción es propia). Es decir, del mismo modo que la filosofía no es una reflexión ahistórica, sino que, hecha sus raíces en un suelo, en contexto social, cultural y político, el artista crea desde la nada, sino que toma su impulso creador desde un suelo históricamente sedimentado.

Nacional de Filosofía, llevado a cabo en 1949, “Escenas de la vista estética”: “nuestra capacidad humana de composición artística resulta siempre limitada y finita”. ¿Limitada en qué sentido? Más adelante lo aclara: “la obra no se inscribe solamente en la determinación particular del hombre, es decir, en una época histórica y una cultura local, sino también en la determinación particular de una materia específica” (Guerrero 2015, 30).⁴³ Es decir, la materia también marca un límite respecto a las obras que la comunidad proyecta. El contexto cultural y social, el estilo, el propio individuo creador y la materia son todos estratos que conforman el suelo sobre el cual se erige la obra. Este proceso creador es una “gestación consumatoria”, refiriéndonos a consumir en el sentido heideggeriano, como realizar algo en su plenitud (EO II, 12). El creador es quien realiza su obra en toda su plenitud y por ello la segunda dirección refiere a la Esencia.

3. Por último Heidegger aborda el tercer componente del fundar, el “fundamentar” (*Begründen*). Por un lado, el *Dasein* proyecta posibilidades, por el otro esas posibilidades son limitadas por la facticidad de la existencia, pero aún no se ha dicho con precisión cómo se muestran los entes. El manifestarse de los entes, lo que Heidegger llama verdad óptica, es posible gracias a la verdad ontológica, esto es, el espacio de sentido que permite a los entes comparecer, lo que llama la comprensión del ser. Digámoslo de otro modo: el fundamentar articula el elemento positivo, la proyección de posibilidades, y el negativo, la limitación de posibilidades, y así articula la inteligibilidad, los entes se tornan inteligibles. El espacio de sentido a partir del cual se nos muestran las cosas se compone de esta tensión entre la proyección y sustracción de posibilidades. Estos tres elementos, igual que las direcciones de

⁴³ En esta conferencia Guerrero va mostrando los distintos estratos que componen la obra de arte y anticipa alguna de las cuestiones que planteará en *Estética operatoria*: 1. Un primer estrato que llama “taller”, el mundo, en sentido heideggeriano, que vamos creando y en el cual siempre estamos insertos. En el trato cotidiano con las cosas, la existencia, no en un sentido individual sino colectivo, va conformando un mundo, un orden a partir del cual se organizan los entes. 2. Sobre éste se monta un segundo estrato, “la fiesta”, es decir, el juego en una dimensión social a partir del cual los hombres ponen en suspenso el mundo anterior, el mundo pragmático de la vida cotidiana y donde florece la imaginación. 3. En medio de la “fiesta” un hombre se queda absorto con un objeto. Este es el estrato del encantamiento. En la contemplación de este objeto surge un temple de ánimo gracias al cual conectan el estado interior del espectador y el objeto estético. 4. Una vez logrado esta conexión, se puede configurar una imagen, transformar ese temple de ánimo en un complejo significativo. Guerrero lo llama “exorcismo”, porque de alguna manera es descifrar el mensaje atemático del temple de ánimo, ponerlo en imágenes, darle una significación. 5. Por último, la composición refiere a la “exteriorización” del proceso anterior, que configuraba una imagen o complejo significativo, es decir, la composición de la obra de arte. Cada estrato supone el anterior y tiene como última capa la obra de arte. Como vemos, tanto en esta conferencia como en *Estética operatoria*, la obra no es creada nunca *ex nihilo*, sino que, en tanto ente fáctico, supone un estrato de sentidos históricos y culturales.

Guerrero,⁴⁴ no se excluyen entre sí, sino que son igualmente originarios y complementarios: la proyección limitada de posibilidades abre un mundo que funda el fundamento ontológico para que los entes se muestren.⁴⁵ Este tercer componente Guerrero lo identificará con la revelación y el acogimiento de la obra de arte, con el “[c]omportamiento hacia el Ser de la obra de arte” (EO I, 168). ¿A qué se refiere con el Ser de la obra de arte? “En la Estética I se muestra la pulsión o empuje de auto-revelación de la obra y su proceso de acogimiento. Y, por tanto, el puro Ser de la obra de arte, es decir, su presencia y su llamado” (EO I, 169). Es decir, la obra se manifiesta, comparece como ente, lo que Heidegger llama verdad óptica. Pero la manifestación de este ente supone la apertura de una verdad ontológica, es decir, la obra al manifestarse permite que otros entes se muestren. La obra de arte es un ente que al manifestarse transforma cómo el resto de los entes se muestran. “En ese centro de apertura e iluminación del ente acontece el des-encubrimiento del ente mismo” (EO I, 413).⁴⁶ Es decir, acontece la nueva luz que trae la obra, que Guerrero y Heidegger llaman Ser. Pongamos el siguiente ejemplo: para leer la *Divina comedia* debo tener una cierta precomprensión del mundo (mínimamente qué es un libro, qué es el infierno, qué es el paraíso, etc.), pero la experiencia de lectura de la misma puede transformar esta comprensión previa de las cosas. Aquí encontramos la principal coincidencia entre el filósofo alemán y el filósofo argentino: 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.

¿Qué es la obra de arte? Solo podemos alcanzar lo propio de la obra recorriendo el círculo. Cada punto supone al anterior: al acoger o contemplar una obra (I), ésta nos remite

⁴⁴ “Por otra parte, debemos acentuar de inmediato que no son tres actitudes separadas, entre otras varias, sino precisamente aquel triple contexto de todos los comportamientos estéticos, a que antes nos referíamos” (EO I, 167).

⁴⁵ “Aunque aquí no se puede mostrar, *el proyecto de un mundo* hace posible una comprensión previa del ser de lo ente, sin ser él mismo ninguna relación del Dasein con *lo ente*. A su vez, *la implicación* que permite que el Dasein se encuentre situado en medio de lo ente (sin que falte nunca un desvelamiento de mundo) y que esté determinado por él en su ánimo no es ningún *actuar ateniéndose a* lo ente. Ahora bien, ambos son, dentro de su unidad ya caracterizada, la posibilidad trascendental de la intencionalidad, de tal modo que, en cuanto modos del fundamentar, ellos contribuyen a que madure o se produzca un tercer modo: el fundamentar como dar fundamentos [*Begründen*]. En este último, la trascendencia del Dasein se encarga de que sea posible el manifestarse del ente en sí mismo, esto es, se encarga de que exista la posibilidad de la verdad óptica” (Heidegger 2007b, 144).

⁴⁶ Y más adelante sostiene: “Este poder instaurador abre y establece un horizonte último o definitivo para poner en obra —y contemplar en obra— la verdad esencial del mundo. Por eso el arte no necesita destruir ni superar la realidad o el mundo, sino mostrarlo desde su horizonte último” (EO I, 414).

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). “Pero luego, como ya hemos dicho, el proceso vuelve hacia atrás y se cierra el círculo” (EO I, 170). Ni los contempladores ni los artistas pueden contemplar “la obra en sí”, en su pura apariencia, “sino que: a) *implican* en el Ser de la Estética contemplativa la “puesta en obra” de la creación artística (II). Y b) también implícitamente reconocen que esa “puesta en obra” *obedece* a un reclamo (III)” (EO I, 172). Es decir que las tres direcciones nos marcan tres puntos dentro del círculo a partir de los cuales se nos muestra la obra de arte, “[p]orque todo proceso de comprensión es circular” (EO I, 169). La obra de arte no es nunca un fenómeno puro, o como lo llama Guerrero, un “fenómeno desnudo”, sino que debemos entenderla recorriendo el círculo, “el ‘largo camino’ de la experiencia” (EO II, 56).

Guerrero toma sin ninguna duda la estructura del círculo hermenéutico, su transfiguración en *Estética operatoria* supone elementos que no encontramos en Heidegger. Aquí vemos claramente la lectura evolutivo-productiva de Guerrero.⁴⁷ Si bien Heidegger tiene en cuenta el rol del espectador, que llama curador, y el del artista, el filósofo argentino introduce un elemento nuevo que el pensador alemán no considera, el rol del promotor del arte, las demandas artísticas de una sociedad, época o comunidad. Estas demandas no necesariamente son explícitas, no necesariamente el contemplador o el artista tienen un conocimiento evidente de las mismas, sino que es una proyección normativa tácita.

4. El abordaje ontológico, ¿una reflexión fenomenológica?

En el primer punto sosteníamos que Guerrero adopta la metodología propia de la fenomenología hermenéutica al tomar la noción de círculo hermenéutico para abordar la obra de arte. En la sección anterior afirmábamos que la *Estética operatoria* era un análisis

⁴⁷ William Richardson curiosamente también reconoce una triple dirección en “El origen de la obra de arte”: la obra abre un espacio de sentido gracias a la donación del Ser, la creación del artista y la tarea de los curadores de mantener abierto esa verdad puesta en obra (Cfr. Richardson 2003, 413-14).

ontológico. Aún debemos ahondar más en estas afirmaciones, ¿puede Guerrero, en primer lugar, considerarse un fenomenólogo? ¿en qué sentido hablamos de un análisis ontológico?

Guerrero reconoce que su investigación tiene dos estratos: uno óptico y otro ontológico. Esta distinción tiene claramente reminiscencias heideggerianas,⁴⁸ como lo reconoce Guerrero más adelante,⁴⁹ y también es influenciado por el libro *¿Qué es la ciencia?* de Wilhelm Szilasi, donde el filósofo alemán y amigo de Guerrero elabora una teoría de la ciencia a partir de la fenomenología de Heidegger, específicamente a partir de esta distinción entre una dimensión óptica y una ontológica. La primera refiere a lo histórico, fáctico y contingente, mientras que la segunda a lo *a priori* y constitutivo. Esto es lo que luego, en el seminario *Los problemas fundamentales de la fenomenología* de 1927 llama “diferencia ontológica”, la diferencia entre el ser y el ente. El ser será para Heidegger aquello que permite al ente comparecer, el espacio de sentido que permite a los entes mostrarse, el horizonte último de inteligibilidad del ente, el marco a partir del cual los entes adquieren sentido.⁵⁰ Guerrero adhiere explícitamente a este planteo en el párrafo 17 de la sección “Trama”,⁵¹ abandonando, junto con Heidegger,

⁴⁸ Heidegger distingue entre ciencias ópticas o positivas y la ciencia ontológica o ciencia del ser, la filosofía, en la conferencia “Fenomenología y teología” pronunciada el 9 de marzo de 1927 y repetida en Marburgo el 14 de febrero de 1928 (Cfr. GA 9, 48-50 / 51-53). En ese entonces Guerrero se encontraba en Alemania, con lo cual es plausible que la haya escuchado o haya accedido a su contenido por medio de algún apunte.

⁴⁹ “Hemos enfocado la llamada “diferencia óptico-ontológica” —oculto motor de toda filosofía, genialmente puesto de relieve en nuestros días por Heidegger— como una correlación movible y multivalente entre el fenómeno estético y su correspondiente horizonte” (EO I, 185-186).

⁵⁰ “Más aún: en definitiva, hay algo que *tiene que* haber para que se nos haga accesible el ente como ente y nos podamos comportar respecto de él, algo que, sin duda, no es, pero que debe hacer para experimentar y comprender algo como el ente. Somos capaces de comprender al ente como tal sólo si entendemos algo como el *ser* [*Sein*]. Si no comprendiéramos, aunque de primeras de manera burda y no conceptual, qué quiere decir la efectividad [*Wirklichkeit*], nos permanecería oculto lo que es efectivo [*Wirkliches*]. Si no entendiéramos qué quiere decir realidad [*Realität*], nos sería inaccesible lo real [*Reales*]. Si no entendiéramos qué quiere decir vida y vitalidad [*Leben, Lebendigkeit*], no seríamos capaces de comportarnos respecto de lo vivo. Si no entendiéramos qué quiere decir existencia [*Existenz*] y existencialidad [*Existenzialität*], ninguno de nosotros mismos sería capaz de existir como *Dasein*” (Heidegger 2001, 35-36). Para una caracterización más exhaustiva de la diferencia ontológica véase el trabajo de Alejandro Vigo “Temporalidad y trascendencia. La concepción heideggeriana de la trascendencia del *Dasein* en *Sein und Zeit*” (2008, 39-58).

⁵¹ “El ente —mejor dicho: tal o cual ente particular— sólo se entiende constituido desde siempre a partir del Ser de dicho ente particular y, en último término, de aquel Ser total y absoluto, pero sin que sea necesario haber investigado explícitamente esta consideración trascendental” (EO I, 187). “Por eso al tratar con un ente particular tenemos una comprensión pre-ontológica del horizonte trascendental inmediato. O sea, del contexto que hace posible a ese ente. Más tarde podremos o no explicitar y tematizar dicha comprensión; esto es, convertirla en propiamente ontológica” (EO I, 187). Y encontramos una clara, aunque tácita, referencia a *Ser y tiempo*: “Pero también, al tratar con ese ente particular, poseemos pretemáticamente hasta el último horizonte. [...] Así, en el conocido ejemplo de la actividad de ‘martillar’, decimos que este ente se nos aparece dentro de un horizonte ontológico-histórico de ‘instrumentalidad’” (EO I, 187).

la fenomenología de la conciencia husserliana:⁵² “La ‘constitución’ de cada horizonte ontológico sólo tiene sentido *a partir del Ser mismo* y no de la conciencia (como sostenía en sus primeros tiempos la Fenomenología)” (EO I, 187).

La aplicación de la correlación óntico-ontológica al análisis de la obra de arte propuesta por Guerrero supone la identificación del plano artístico con el óntico y el plano estético con el ontológico. Lo artístico-óntico es el estrato donde se analiza e intenta explicar el propio fenómeno (¿cómo contemplarlo? ¿cómo producirlo?) pero sin abordar su razón de ser. Las disciplinas “mal llamadas” empíricas, según Guerrero, como la historia del arte (plástica, literaria, musical), la psicología del arte, la sociología del arte, serían disciplinas ónticas. El plano ontológico supone abordar la razón de ser del fenómeno. La estética filosófica tiene como tarea la fundamentación ontológica de las disciplinas artísticas-ónticas y de nuestro trato con las obras. Es decir, esta ontología estética traza el campo a priori donde se mueven las ciencias artísticas. Guerrero está haciendo una “Estética de las Estéticas” o como la llama Ibarlucía, una “metaestética” (2008, 64). Para esclarecer este punto puede ser útil una comparación con la idea de paradigma y la noción de ciencia normal de Thomas Kuhn desarrollada en *La estructura de las revoluciones científicas*. La estética-ontológica funda un paradigma, un conjunto de supuestos teóricos fundamentales, pero también creencias y valores, problemas y modelos de solución compartidos por una comunidad, en caso de Kuhn, científica, en este caso, análogamente, por una comunidad artística. Este paradigma permite para Kuhn “la ciencia normal”. El hacer ciencia normalmente supone una serie presunciones que permite a los científicos realizar su trabajo, hacer experimentos, calcular, medir. Un astrónomo, por ejemplo, no podría trabajar si no asume previamente que el sol es el centro de la galaxia, todos sus cálculos, hipótesis y resultados dependen de este presupuesto.⁵³ El

⁵² A los ojos de Heidegger, Husserl nunca cuestionó el ser de las cosas, dando por supuesto y no problematizando el ser de la conciencia. En este sentido, Husserl seguiría bajo la tradición filosófica inaugurada por Descartes, centrada en el sujeto. Para ahondar en la relación entre Heidegger y Husserl y el giro que propone el primero dentro de la fenomenología véase los clásicos trabajos de Pöggeler 1993 y Richardson 2003, como también los trabajos de Caputo 1992, Dostal 2011, Overgaard 2011.

⁵³ En esta misma línea, investigando como la dimensión ontológica determina la marcha de las ciencias, es decir, disciplinas ónticas, dice Szilasi: “Para poder decidir si un ente o un fenómeno pertenece a su campo, tiene que disponer ya, de antemano, de los contornos, del horizonte de este campo. El horizonte con arreglo al cual explica los entes singulares se da *a priori* antes de todo encuentro con cualquier ente y de tal modo que transforma al ente. Así el físico, antes de entrar a considerar un fenómeno cualquiera, posee un concepto previo de lo que quiere decir ‘naturaleza’. Esta comprensión de la naturaleza determina toda su actitud en contraposición a la situación ingenua en la que la actitud y sus referencias circunstanciales trazan el horizonte de la comprensión. [...]El horizonte de cosas que se proyecta no sólo sirve para deslindar un campo, pues

científico no pone en duda el paradigma, si se presentan ciertas anomalías dudará de sí mismo y su propia capacidad antes que dudar del marco del cual parte. Las disciplinas artísticas-ónticas, de la misma manera, “no se preocupan por constituir sus propios fundamentos, en tanto reciben de la filosofía el ‘campo a priori’ o fundamento ontológico, dentro del cual se mueven sus investigaciones particulares”, estableciendo cada disciplina “las determinaciones específicas de sus objetos propios y, al mismo tiempo, elabora sus métodos o caminos de investigación” (EO I, 184).⁵⁴ Es decir, la estética provee el paradigma a partir del cual se hace “arte normal”, determina el marco previo dentro del cual los artistas, críticos, galeristas e historiadores de arte trabajan normalmente.

Guerrero utiliza también la noción de horizonte para explicar la correlación óntico-ontológico, concepto propio de Husserl, entendiendo el horizonte como “el campo a priori” o fundamento ontológico. La estética provee un horizonte “en tanto sólo consiste en un horizonte de posibilidades de comprensión, dentro del cual un ente puede llegar a ser comprendido e interpretado en su fundamento o razón de ser” (EO I, 185). Es decir, la estética provee un horizonte de comprensión a partir del cual entendemos la obra de arte en cuanto tal. Ahora bien, este horizonte supone “una serie de estratos históricos, sociales y culturales de sedimentación trascendental, correlacionados, desde luego, con una serie de estratos trascendentales de interpretación” (EO I, 185). Aquí aparece nuevamente, formulada de otro modo, la distinción entre plano óntico y el plano ontológico, un doble fundamento, uno empírico (histórico, cultural y social) y uno trascendental. Lo empírico se funda en lo trascendental y solamente a partir de lo fundado tenemos acceso a lo fundante. La obra es un ente estratificado, con distintas capas de sentido. La labor del filósofo consiste en desentramar ese ente estratificado para poder determinar qué es lo propio de la obra de arte. Aquí encontramos, nuevamente, la vía larga de la fenomenología hermenéutica-estética: solamente a partir de un rodeo por la dimensión histórica, cultural y social de la obra podemos alcanzar el horizonte que posibilita a la misma.

también sirve de fundamento sobre el que descansa toda la labor y la interrogación conceptual concreta de la ciencia” (Szilasi 1966, 40).

⁵⁴ Cfr. Kuhn 2017. En “La estructura de las revoluciones artísticas” de Gianni Vattimo encontramos un interesante análisis y comparación entre la estructura de la evolución de las ciencias propuesta por Kuhn con la evolución de las artes (2015, 83-98).

tan sólo el estudio empírico de los fenómenos estéticos puede abrirnos el acceso, por una parte, hacia la inagotable variedad de producciones artísticas —que se extienden a lo largo y lo ancho de la historia y de la tierra, o sea de la tradicional “Historia universal”— y, por otra, hacia las condiciones que hacen posible de antemano cada una de esas apariciones, con su peculiar entonación y en su *kairós* o tiempo propicio (EO I, 186).

Sostenemos que Guerrero es un fenomenólogo en cuanto utiliza el método fenomenológico como vía de acceso a la cosa misma, en este caso, a la obra de arte. Aquí entendemos el método fenomenológico en el sentido que desarrolla Heidegger en el párrafo 7 de *Ser y tiempo*. “Fenómeno”, proveniente de φαίνόμενον, significa lo que se muestra. La fenomenología es el método que procura hacer ver desde sí mismo aquello que se muestra, y hacerlo ver tal como se muestra desde sí mismo. Este es el sentido de la máxima “volver a las cosas mismas”. “Fenomenología” no alude a un campo de saber que tiene un objeto, sino que es un modo de captar los objetos. Y, a su vez, el método fenomenológico es el modo de acceso que constituye la ontología porque en él se muestra el ser de ente, es decir, acceder a aquello que hace posible que se muestre el ente. “*La ontología sólo es posible como fenomenología*” (Heidegger 2012, 45. El destacado es del autor). Desde el análisis de aquello que se muestra como fenómenos se traza el camino hacia sus condiciones de mostración. Se requiere de la fenomenología porque los fenómenos no están dados inmediata y regularmente. Los fenómenos pueden ser encubiertos, cuando los fenómenos aparentan algo que no son. Como lo fuimos mostrando, Guerrero intentará, a partir del acceso óptico o empírico del fenómeno estético (en diálogo con la historia del arte, la teoría del arte, la sociología de la cultura), alcanzar el ser del fenómeno estético, es decir, las condiciones de posibilidad del mismo. Es en este sentido sostenemos que la *Estética operatoria* es una fenomenología ontológica de la obra de arte.

Capítulo 2. ¿Cómo se diferencia la obra de arte del resto de los entes? El útil y la obra de arte.

1. La concepción del útil en el pensamiento heideggeriano

Tanto la concepción del útil en “El origen de la obra de arte” como en *Estética operatoria* suponen lo trabajado por Heidegger previamente a 1936, sobre todo en *Ser y tiempo*, obra con la que Guerrero estaba muy entusiasmado en 1927 estando en Alemania y le recomendaba leer inmediatamente a su amigo Carlos Astrada (David 2004, 49). Solamente teniendo en cuenta los análisis del útil realizados por Heidegger en su obra magna se puede contextualizar lo tratado sobre éste en las dos obras mencionadas.⁵⁵

La aparición del útil en *Ser y tiempo* responde a una cuestión metodológica: a partir de un ente intramundano,⁵⁶ el útil (*Zeug*), Heidegger pretende alcanzar el concepto de “mundo”, en su sentido fundamental, “mundaneidad” (*Weltlichkeit*). Es decir que no le interesa el útil en cuanto tal, sino como medio para alcanzar el mundo. ¿Qué entiende por mundo? Para el filósofo alemán las cosas tienen sentido, en tanto se insertan en una trama significativa que llama mundo. El mundo es entonces el marco de comprensión, el marco estructurado significativamente, que está siempre supuesto y funciona como condición de posibilidad de que las cosas tengan sentido para la existencia humana, que equivale a que las cosas *sean*. Por lo tanto, el mundo no es propiamente un ente del que podemos tener experiencia, sino el horizonte que permite que los entes aparezcan. El mundo en el cual nos movemos inmediatamente, aquel que se encuentra más cercano en la cotidianidad, es el mundo circundante (*Umwelt*). El modo primario con el cual nos relacionamos con él es esencialmente práctico, lo que llama “trato” (*Umgang*). Ahora bien, en el mundo cotidiano nos encontramos con entes como sillas, mesas, teléfonos celulares, etc. Nos encontramos primeramente con útiles. Por ende, su pretensión será partir de un ente, aquel que se nos da

⁵⁵ Anteriormente he trabajado las continuidades y diferencias respecto al fenómeno del útil entre *Ser y tiempo* y “El origen de la obra de arte” en Belgrano 2017.

⁵⁶ Heidegger llama “ente intramundano” a los entes que no configuran mundo, a diferencia del *Dasein*, por ejemplo, sino que se abstienen a aparecer dentro de él.

inmediatamente en la vida cotidiana, el útil, para llegar al concepto de mundaneidad.⁵⁷ Como veremos en el próximo capítulo, Guerrero va a concordar con este concepto de mundo.

El análisis supone una clara distinción entre la experiencia del *Dasein* de determinados entes, los útiles, y las condiciones *a priori* que hacen posible esa experiencia. Por un lado, tenemos los entes intramundanos que aparecen significativamente y, por el otro, la trama significativa posibilitante de ese aparecer, que no es otra cosa que el mundo.

Heidegger se contrapone a la tradición filosófica que ha entendido la cosa, fundamentalmente, como substancia con ciertas propiedades independientemente del contexto.⁵⁸ Esto para el filósofo alemán es entender la cosa de manera abstracta. Los entes siempre se nos muestran situados, en el ser-en-el-mundo.⁵⁹ “Este ente no es entonces el objeto de un conocimiento teórico del «mundo», es lo que está siendo usado” (Heidegger 2012b, 89). Las cosas se presentan primaria e inmediatamente en el contexto pragmático-instrumental en el que se encuentra absorto el *Dasein* (y esto es lo que entenderá Heidegger por mundo circundante).⁶⁰ En el trato cotidiano con las cosas, en su ocupación (*Besorgen*), el *Dasein* las *comprende*. Pero esto no debe entenderse como un comprender teórico, sino que da cuenta de una comprensión práctica, gracias a la cual podemos manipular las cosas. *Verstehen*⁶¹ en *Ser y tiempo* significa insertar un ente en un horizonte de sentido y no

⁵⁷ “La marcha de la investigación irá desde este carácter existencial del estar-en-el-mundo mediano hacia la idea de la mundaneidad en general. La mundaneidad del mundo circundante (la circummundaneidad) la buscamos a través de una interpretación ontológica del ente comparece más inmediatamente dentro del *mundo circundante*” (Heidegger 2012b, 88).

⁵⁸ Heidegger no quiere caer en un análisis objetivista, según el cual el “mundo” es un “espacio” donde se sitúan muchos “objetos” y que no captura el fenómeno de mundo, sino que lo presupone. Pero tampoco un abordaje subjetivista nos ayudaría a alcanzar el fenómeno de mundo, ya que no da cuenta del carácter compartido del mundo.

⁵⁹ La característica propia del *Dasein*, la existencia humana, es su ser ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*). Que la existencia esté-en-el-mundo significa que está abierto a las cosas, pero no de un modo temático-teórico, sino de un modo atématico. práctico: está familiarizado al trato con las cosas desde un punto de vista pragmático.

⁶⁰ Dreyfus entiende que esta caracterización del ente supone un distanciamiento por parte de Heidegger de su maestro Husserl. Para este último la utilidad son atributos de las cosas que dependen del interés del usuario, que no están en las cosas mismas. Dado que un mismo ente puede utilizarse de muchas maneras, como un libro puede usarse para leer pero también para estabilizar una mesa enclenque, tiene que haber algo que subyace, de ahí substancias, más allá de las interpretaciones subjetivas que le dan diferentes usos a la misma cosa (Cfr. Dreyfus 2003, 69-98). Así claramente lo expresa Husserl en una nota inédita llamada “Esto va en contra de Heidegger”: “El interés teórico se preocupa de lo que es; y eso, en todas partes, es lo que es idéntico a pesar de la variación de los sujetos y de sus intereses prácticos” (citado en Dreyfus 2003, 75).

⁶¹ Recordemos que la comprensión, con la disposición afectiva y el habla, es uno de los modos de apertura del *Dasein* en *Ser y tiempo*. Cuando abro una puerta estoy situando la puerta dentro de sus posibilidades, comprendiendo, no en un sentido intelectual sino práctico, que del otro lado me encontraré con el pasillo al que

aprehender una esencia. Si bien Heidegger no lo expresa con estas palabras, aquí se está dando cuenta de una teoría de la significación. Las cosas con las que trato en la vida cotidiana las experimento como significativas. El usar una computadora para escribir un ensayo supone interpretar ese ente dentro de una trama significativa, como aquello que sirve para escribir, dentro de sus tantas funciones. La computadora no se me presenta inmediatamente como un objeto rectangular, negro, con detalles en blanco. Inmediatamente lo significo como aquello que sirve para escribir. Significo este ente de una determinada manera, pero podría ser de otra, como la obra de David Kefford *Everyday ritual, broken chair frame, computer monitor, mirror, brown paper, brick, lamp stand, canvas, blanker, foam piping and tennis racket cover* (Figura 1). Esta obra deja de ser un útil para escribir y, en otro contexto significativo, lo significo como una obra de arte. Lo que nos rodea se nos muestra, entonces, dependiendo del contexto dentro del cual nos movemos. Heidegger llamará al ente que comparece en la ocupación *Zeug*, que traduce Jorge Eduardo Rivera como “útil”.⁶²

Heidegger intentará tematizar aquello que precomprendemos en el día a día, es decir, determinar la estructura del ser del ente que llamamos útil. Esto supondrá pasar del plano óntico, es decir, lo fáctico y contingente, al plano ontológico, el plano constitutivo *a priori*. Es decir, el ente con el que el *Dasein* se encuentra en la vida cotidiana, el útil, es siempre histórico y contingente, pero la estructura a dilucidar que supone es *a priori*. “Pero, como investigación de ser, ella se convierte en la ejecución autónoma y expresa de la comprensión de ser que desde siempre pertenece al *Dasein* y está «viva» en todo trato con entes” (Heidegger 2012b, 89). La investigación fenomenológica consiste en explicitar aquella comprensión del ser que está “viva” detrás del trato con las cosas. En otras palabras, el método fenomenológico se propone reconstruir aquello supuesto en la ocupación cotidiana con los útiles. Reconstruir todo aquello que “sé”, en un sentido pragmático, no teórico, cuando uno utiliza la computadora. Hablar de las cosas como materialidad, como sustancia, como *res extensa*, encubre el contexto dentro del cual se le muestran las cosas a la existencia humana.

quiero ir y lo podré hacer girando el picaporte para salir. Todo esto que hago sin una reflexión previa, lo estoy comprendiendo, es decir supongo un entramado de significaciones que no se hacen explícitas temáticamente.

⁶² Siempre nos referiremos a la noción heideggeriana de *Zeug* como “útil”. Guerrero traduce *Zeug* como “instrumento”, mientras que Helena Cortés y Arturo Leyte en “El origen de la obra de arte” lo traducen como “utensilio”.

Un útil no «es», en rigor, jamás. Al ser del útil le pertenece siempre y cada vez un todo de útiles [*Zeugganzes*], en el que el útil puede ser el útil que él es. Esencialmente, el útil es «algo para...». Las distintas maneras del «para-algo», tales como la utilidad, la capacidad para contribuir a, la empleabilidad, la manejabilidad, constituyen una totalidad de útiles [*Zeugganzheit*]. En la estructura del «para-algo» hay una *remisión* de algo hacia algo. (Heidegger 2012b, 90)

La estructura del útil es, entonces, la remisión (*Verweisung*). En ese sentido dice Heidegger no “es” en rigor jamás, es decir, no es una substancia cerrada, sino que es en tanto se relaciona, remite, a otra cosa. La remisión no es unilateral, *x* sirve para *y*, sino que está inmerso en un sistema de relaciones, lo que el filósofo alemán llama “complejo remisional” o “totalidad de remisiones”. Y, a su vez, se da en un contexto de útiles, en una totalidad de útiles. “Un útil sólo es *desde* su pertenencia a otros útiles” (Heidegger 2012b, 90). Pensemos por ejemplo en una cocina: la olla nos remite a una verdura que está por cocinarse, que a la vez no podría cumplir su función sin un fogón que caliente el agua dentro de ella. A la vez necesitamos luz, una lámpara para poder trabajar y un cuarto que no es meramente cuatro paredes que contienen una serie de útiles, sino un cuarto que *sirve para* cocinar: la cocina. La totalidad le da sentido a cada una de sus partes. Por lo tanto, el útil siempre se encuentra en un todo de remisiones, en una estructura de referencias.

En *Ser y tiempo* Heidegger advierte que el “útil” desaparece en su manejo. Esta característica la retomará en “El origen de la obra de arte”. En el momento en que uno escribe, la computadora, el instrumento, uno no se percató de éstos, sino que simplemente los utiliza. Es decir que los entes se nos muestran en su uso, pero en éste desaparecen. El martillo en tanto útil no se nos presenta en el trato cuando lo usamos. Martillando aparece el martillo. Que se nos aparezca como un objeto o como una substancia supone un segundo paso, un separarse de ese modo inmediato y pragmático en el que se nos aparece y en el que ya no pasa inadvertido. En el momento en que le prestamos atención, el útil queda descontextualizado de su sistema de referencias. Esto es lo que llama Heidegger lo que “está ahí” (*Vorhandensein*).⁶³ El modo de ser del útil es el *Zuhandensein*, el “estar a la mano”. Esto

⁶³ Heidegger contrapone a los utensilios caracterizados ontológicamente como el estar a la mano (*Zuhandenheit*) a los entes que están “ahí delante” y son objeto de contemplación, que ontológicamente son caracterizados por el estar-ahí (*Vorhandenheit*). El *Dasein* puede relacionarse con un martillo, por ejemplo, como con un ente que

obviamente no hay que entenderlo al pie de la letra, los útiles no están literalmente a la mano, sino que apunta al “estar disponible” del ente. Lo propio del “estar a la mano” es su retirarse, dice Heidegger, lo que significa que no nos es conocido explícitamente. Uno podría pensar que primeramente se nos muestra el objeto que está-ahí ante nosotros como un objeto y que, en un segundo momento, lo significamos de determinada manera. Primero percibimos el objeto “computadora” y luego le asignamos una función, ya sea como un útil que sirve para escribir o como una obra de arte en un museo. Rivera nos dice: “el estar a la mano es previo en el orden ontológico de fundamentación al estar-ahí, y es también previo en el orden de su manifestación y de nuestra aprehensión” (Rivera y Stüven 2010, 73). Es decir, el útil, la computadora, comparece primeramente en un contexto pragmático como un útil y, luego, llegado el caso, nos abstraemos de ese contexto y sostenemos que es un ente que se compone de materia y forma. Pero el modo más inmediato en el que se nos muestran los entes es dentro del entramado significativo que inaugura la acción, la praxis, humana y que supone una totalidad de remisiones.

Analicemos ahora, entonces, esta estructura remisional que supone el útil. Heidegger distingue cuatro momentos en el sistema de referencialidad:

- 1. El para del útil (*Wofür*):** En primer lugar, el útil remite a un primer para, la utilidad inmediata del útil. En el caso de un martillo, por ejemplo, su función inmediata sería el martillar.
- 2. El para-qué (*Wozu*):** A su vez hay un para no tan inmediato, un “para-qué”, aquello que se quiere producir o hacer con esa acción. Por ejemplo, se martilla para construir un mueble.
- 3. El en-qué (*Woraus*):** Pero al martillar para producir una obra hay ciertos elementos que empleamos para ese martillar, utilizamos materiales para martillar. Es decir, el mismo útil remite a aquellos materiales que los constituyen, como el hierro y la madera, que usamos para martillar.

está a la mano, utilizándolo y no percatándose de su presencia, o como con un ente que está-ahí, al analizarlo en su estructura material. Estos modos de ser se revelan gracias a dos comportamientos del *Dasein*: en el trato (*Umgang*), como ya dijimos, se nos muestran los útiles; y en el conocimiento (*Erkennen*), en su sentido teórico, se nos muestran los entes “ahí” delante.

4. El “en vista de” (*Worumwillen*): Todo este sistema referencial remite a un usuario. Esta totalidad de remisiones (*Bewandtnisganzheit*) apunta finalmente a un para último, que ya no remite a ningún otro, el destinatario que le da sentido a este conjunto de relaciones: el *Dasein*.

Pero la totalidad respectiva misma remonta, en último término, a un para-qué que ya no tiene *ninguna* condición respectiva más, que no es un ente en el modo de ser de lo a la mano dentro del mundo, sino un ente cuyo ser tiene el carácter del estar-en-el-mundo y a cuya constitución de ser le pertenece la mundaneidad misma. (...) El primario «para-qué» es un por-mor-de [*Worumwillen*]. Pero el por-mor-de se refiere siempre al ser del *Dasein*. (ST, 105; SuZ, 84)

Rivera traduce *Worumwillen* por “por-mor-de”, expresión que no utilizamos usualmente en español pero que debe ser entendida como “en vista de” o “en bien a”. Nuestro ejemplo se entiende a partir de un *Dasein* que estructura a este conjunto de relaciones. El martillo remite a martillar, que a su vez remite un conjunto de elementos que se usan para esta acción, que sirven para construir un mueble. Toda esta cadena de remisiones se ordena “en vistas de” el provecho del *Dasein* de ese mueble. Esto es lo que entiende Heidegger por *Worumwillen*.

Debemos retomar de *Ser y tiempo* una cuestión que vuelve a aparecer en “El origen de la obra de arte” y *Estética operatoria*: la experiencia de la mundicidad (*Weltmässigkeit*). En la analítica del *Dasein* Heidegger realiza todo un proceso intelectual puntilloso, que nosotros acabamos de resumir, que le permite alcanzar el concepto de “mundaneidad” (*Weltlichkeit*). Pero ¿podemos alcanzar el ser a la mano por medio de la experiencia? ¿o el único acceso es el análisis filosófico? Habíamos dicho que el camino que se proponía Heidegger era alcanzar la estructura del mundo a partir del útil, ¿esto solamente puede hacerse a partir de una reflexión analítica? ¿o podemos tener una experiencia prefilosófica del mundo? Habíamos dicho que “mundo” alude a la trama significativa a partir de la cual los entes tienen sentido. Hasta ahora esa trama se compone del sistema referencial que inaugura el *Dasein* con su acción. Con mundicidad (*Weltmässigkeit*) Heidegger apunta a la pertenencia de los entes intramundanos, los entes que no son el *Dasein*, al mundo. No hay que confundirlo con “mundaneidad” (*Weltlichkeit*), que refiere al carácter posibilitante de los

entes. “Mundicidad” es una nota propia del ente intramundano. La mundicidad no es un ente que nos aparece, pero la pertenencia al mundo de éste, es decir, que es parte de un sistema de relaciones, se nos muestra a partir de ciertos modos de la ocupación, modos que Heidegger caracteriza como “fracaso”.

Heidegger reconoce tres modos de fracasos de la ocupación:

1. **La llamatividad (*Auffälligkeit*):** Cuando el martillo se rompe en el uso ya no pasa inadvertido, sino que le prestamos atención, se nos presenta como inutilizable. Al dejar de cumplir su función, al dejar de estado a la mano, disponible, llama la atención como algo que está-ahí, inservible.
2. **La apremiosidad (*Aufdringlichkeit*):** Apunta a la experiencia de la ausencia de lo a mano. Cuando el útil no está, apremia, se necesita con urgencia. Nos percatamos de él, deja de pasar inadvertido, cuando no podemos realizar aquello que queríamos con ese instrumento.
3. **La rebeldía (*Aufsässigkeit*):** Es la experiencia del estorbo u obstáculo que no me permite llevar a cabo lo que me proponía. Es cuando algo “no a mano” comparece en la ocupación como aquello que la obstaculiza.

Los tres momentos de “fracaso”⁶⁴ de la ocupación hacen aparecer al útil por fuera del contexto pragmático que lo constituye como un objeto que está-ahí (*Vorhandensein*). Pero no se torna un mero objeto de contemplación, sino que el rastro, la estela de utilidad, sigue presente. Es por ello que la interpreto no como una mera cosa sino como un “trasto *inútil*”. Decimos que es inútil por la utilidad que poseía antes del fracaso. Cuando el útil se vuelve inútil, ya sea porque se rompe, falta o se presenta un obstáculo, cae el sistema referencial del que es parte, es decir, me percató de la necesidad de que el útil, para que sea útil, pertenezca a este conjunto de relaciones, pertenezca a un mundo. Al quedar impedido el “para” que

⁶⁴ Pero Heidegger existe una experiencia positiva de la mundicidad: el signo. Éste se caracteriza por remitir a otra cosa y en su uso nos percatamos de la estructura remisional del útil. Lo propio del útil es el señalar, como, por ejemplo, el semáforo, que nos señala que debemos detenernos. Pero el signo, a diferencia de los otros útiles, no debe pasar inadvertido sino todo lo contrario, señala en tanto que llama la atención y eso es lo que lo constituye como signo. La llamatividad del signo atestigua la no-llamatividad de lo a mano. La corbata en la puerta es signo de no molestar y llama la atención porque no es habitual poner una corbata en la puerta, se saca ésta de su contexto pragmático que es usarse en el cuello. El signo nos muestra, entonces, la estructura remisional que supone el útil (Cfr. *Ser y tiempo*, § 17).

constituye al útil, lo que estaba implícito en el trato de la vida diaria con ese útil, su remisión a un “para”, se hace explícito al no estar presente. Brilla por su ausencia. La falla del útil nos hace tomar conciencia de la pertenencia de éste a un contexto pragmático de remisiones.⁶⁵

2. La comparación del útil y la obra de arte en *Estética operatoria* y “El origen de la obra de arte”

La escena de entonación, “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. En este apartado de la *Estética operatoria*, como bien lo señala el título, Guerrero se propone, entonces, analizar la “presencia” de la obra de arte.

“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)

Guerrero se percata de que la nota de “presencia” no es una nota exclusiva de la obra de arte. El filósofo argentino esboza algunas posibles alternativas que denominen más apropiadamente el fenómeno de la obra de arte. Si utilizamos la palabra “consignación”, es decir que la obra funciona como signo, corremos el riesgo de que la obra, en tanto que el signo siempre remite a otra cosa, quede olvidada. Si la denominamos “tonalidad”, se hará énfasis en la concordancia entre la obra y la sensibilidad humana, pero queda oculta su capacidad de autoexhibición. ¿Qué está diciendo Guerrero cuando habla de la “presencia” de la obra de arte?

⁶⁵ Esta idea ya aparecía, aunque menos desarrollada, en las lecciones impartidas en 1923 en la Universidad de Friburgo, que son publicadas como *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Heidegger habla de “hábito” como la trama significativa que se presenta habitualmente. Refiere al modo en como ocurre lo existente en la cotidianidad. Sólo sobre la base del hábito puede aparecer lo que consideramos inhabitual.

La palabra alemana para presencia, *Anwesen*, se compone del prefijo *an* y el sustantivo *das Wesen*, que significa “esencia”. Por tanto, hablar de una presencia estética es hablar de un “pre-esenciar”.⁶⁶ No mucho más dice Guerrero sobre este concepto. La obra no es una mera presencia, no es una mera cosa entre las cosas. Ahora bien, ¿qué entiende por pre-esenciar? Nosotros proponemos vincularlo con el pasaje de “El origen de la obra de arte” en el que Heidegger sostiene que “en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas” (OOA, 26). Aquí el profesor de Friburgo en primer lugar está descartando que su teoría del arte sea una teoría mimética del arte. La obra reproduce la “esencia general de las cosas” quiere decir que, como veremos en el siguiente capítulo, al abrir un mundo, al abrir un conjunto de relaciones significativas, las cosas adquieren sentido, en definitiva, *son*, y por lo tanto adquieren su esencia. “Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia” (OOA, 11). Pero la esencia no es una estructura invariante, sino origen. La obra de arte le da la esencia a las cosas en tanto que es su origen, dona un espacio de sentido a partir del cual las cosas se muestran y, por lo tanto, *son*. Heidegger en “El origen de la obra de arte” alude reiteradas veces a la presencia de la obra de arte como “autosuficiente” (*Selbstgenügsamkeit*), lo que posibilita su auto-exhibición y su auto-imposición. Pero la autosuficiencia será la conclusión a la que llega Heidegger luego de analizar las diferencias entre obra, cosa y utensilio. Este mismo procedimiento será el que hará Guerrero, “siguiendo los análisis magistrales de Heidegger” (EOI, 206), justamente para hallar lo propio de la presencia de la obra de arte, ya que la “presencia” no es una nota exclusiva del arte.⁶⁷

⁶⁶ *Anwesen* es un concepto muy trabajado por Heidegger desde sus más tempranas investigaciones. En “El origen de la obra de arte” aparece este concepto en múltiples ocasiones. “Estas denominaciones [ὑποκείμενον y συμβεβηκός] no son nombres arbitrarios, porque en ellas habla lo que aquí ya no se puede mostrar: la experiencia fundamental griega del ser de lo ente en el sentido de la presencia” (OOA, 15). Para Heidegger los griegos entendían el ser como presencia. Es por ello que traducía οὐσία como *Anwesenheit*. El ser no debe entenderse como sustancia sino como presencia. Para Heidegger los griegos entendieron el ser desde el modo de ser del presente, de manera que entendían que el ente es en cuanto subsiste y permanece inmutable en el transcurso del cambio. Esta interpretación de la οὐσία griega ya aparecía en el curso del semestre de invierno de 1923/24, al que Guerrero asistió: “La οὐσία proporciona el carácter fundamental del ente como ser: la *presencia*. Está pensada implícitamente al pensar los conceptos de ‘cosa’ mencionados” (Heidegger 2008, 63).

⁶⁷ Esta presencia, este mostrarse, es siempre ante un *Dasein* que está abierto al Ser. En esto estará de acuerdo Guerrero con Heidegger: “¿No se encuentra siempre el hombre en la ‘presencia’ de las cosas? Y respondemos: —Por supuesto. Por un supuesto ontológico: el hombre es aquel ente a quien le va la existencia en la revelación del Ser” (EO I, 218).

2.1. Cosa, útil y obra

Guerrero parte del supuesto heideggeriano de que la obra es siempre una cosa,⁶⁸ por más que “tienen ‘algo más’, en tanto constituyen entes artísticos” (EO I, 207), y se propone analizar, entonces, qué debemos entender por cosa. El procedimiento es el mismo que el de “El origen de la obra de arte” en la primera parte, “La cosa y la obra”, el cual consiste en analizar los tres sentidos de “cosa” que se sostuvieron a lo largo de la historia de Occidente y que, según ambos, no dan cuenta de aquello que el fenómeno “cosa” es:

1. La cosa consiste en una substancia inmutable que funciona como soporte de accidentes variables. Hace mención también, igual que Heidegger, al nivel lógico, donde la substancia cumple el rol del sujeto que le adjudican una serie de predicados (accidentes).
2. La cosa consiste en aquello que captamos sensiblemente por medio de nuestros sentidos.
3. La cosa consiste en una materia conformada. Guerrero añade que las dos interpretaciones anteriores aluden solamente a la materialidad (la primera a su consistencia, la segunda a lo que se nos presenta sensiblemente), dejando de lado su “configuración”, que aparece en esta tercera interpretación.

Pero estas interpretaciones tradicionales de cosas, según ambos, no bastan para dar cuenta de qué es la cosa, “sino que por el contrario la atropella[n]” (OOA, 27). Guerrero retoma las objeciones de Heidegger:

1. En el primer caso, la substancia se identifica con todos los entes y no exclusivamente con la cosa. Es decir, “es tan amplio y ambiguo que no permite distinguirla de otras especies de entes” (EO I, 207)

⁶⁸ ¿Es esto algo tan evidente? Karsten Harries discute esta afirmación poniendo algunos ejemplos hipotéticos: supongamos que un soldado tiene en su mochila una copia de los *Himnos* de Hölderlin y la mochila es destruida por una granada. ¿Ha sido destruida también la obra de arte? ¿Se identifica la obra con su copia? ¿Dónde está el poema? La música de Beethoven, ¿dónde está? ¿en la partitura tirada en un depósito? ¿o en su performance? Obviamente que no quiere reducir la obra a una cosa, pero ¿es necesario para entender la obra de arte, comprender la cosa? “¿Cuán importante es lo que Heidegger llama la coseidad de la obra de arte? ¿No nos enseñaron Marcel Duchamp y Andy Warhol —y en un sentido muy diferente Walter Benjamin— lo que debió haber sido evidente hace tiempo, que esta coseidad no es lo esencial?” (Harries 2009, 70. La traducción es nuestra).

2. En el segundo caso ambos argumentan que no se perciben un conjunto de sensaciones sino la cosa misma. Nosotros escuchamos un portazo o el auto que arranca. El sonido percibido es, en una segunda instancia, una abstracción de la cosa por parte intelecto. “Las cosas están mucho más próximas de nosotros que cualquier sensación” (OOA, 18).
3. La idea de la cosa como materia conformada surge de la experiencia de la elaboración de una cosa útil. El carpintero toma una materia y le da cierta forma para conformar la mesa. Heidegger sostiene que, impulsada por la visión cristiana de un Dios artesano, la tradición filosófica ha trasladado esta experiencia de producción humana al resto de los entes. Es decir, todos los entes se componen de materia y forma pero sin su remisión a un para, “es una especie de utensilio, pero uno desprovisto de su naturaleza de utensilio” (OOA, 21).⁶⁹

Más allá de estos problemas generales que presentan estas interpretaciones de “cosas”, tampoco sirven para alcanzar el objetivo que se proponen estos dos autores: distinguir el carácter de obra de la obra. Las tres interpretaciones no hablan de lo propio de la obra y se pueden aplicar a muchos y diferentes entes.⁷⁰

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. “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” (EO I, 208). 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

⁶⁹ Es decir, un ente conformado descontextualizado de su estructura remisional. Aquí Heidegger está suponiendo lo trabajado en *Ser y tiempo*, su crítica a las interpretaciones “teóricas” del ente que olvidan su carácter originario, su pertenencia a un contexto pragmático inmediato, como vimos más arriba.

⁷⁰ Para un análisis más exhaustivo de estas tres interpretaciones ver Kockelmans 1986, 112-17.

un poder de manifestarse por sí misma, una presencia que se basta a sí misma” (EO I, 209). El útil *es* en tanto que es usado, en tanto que es insertado en una trama pragmática de sentido, y la obra, en cambio, inaugura una trama. La obra de arte funciona como un campo de sentido emancipado del productor. Bareiro y Bertorello lo expresan de una mejor manera: “mientras que el útil se comprende sólo en el contexto pragmático de su uso y diseño, la obra borra las marcas de su origen, y se muestra ella misma como origen” (Bareiro y Bertorello 2011, 75). Esto se retomará cuando trabajemos el concepto de “tierra” en el siguiente capítulo.

El instrumento se encuentra entre la cosa, en tanto que es un ente material, y la obra, en tanto creado por el hombre, pero el útil es “*algo menos*, porque no tiene la autonomía insular de la obra de arte” (EO I, 209). La frase es casi literalmente sacada de “El origen de la obra de arte”,⁷¹ pero lo interesante es que aquí Guerrero use la palabra autonomía, cuando Heidegger utiliza la palabra autosuficiencia (*Selbstgeügsamkeit*). Este leve cambio nos puede estar adelantando, como veremos más adelante en el último capítulo, la centralidad del tema de la autonomía del arte para Guerrero, que será una de las cuestiones por las que se distancia del pensar heideggeriano. El tema de la autosuficiencia de la obra lo retomaremos en el siguiente capítulo cuando trabajemos la noción de mundo.

A pesar de que “la Estética, desde hace más de dos milenios, paga su atributo a la Metafísica occidental” (EO I, 210), ninguna de las tres interpretaciones es suficiente para alcanzar el “el carácter de obra”, en términos heideggerianos, o “la operatividad” de la obra, en términos guerrerianos, ya que o bien se interpreta la obra como instrumento, un artefacto humano, o bien se interpreta como una cosa a la que se agrega valor. “[S]iempre se fracasa, porque no se pregunta por la obra misma, sino mitad por una cosa y mitad por un instrumento” (EO I, 210).

2.2. Sillas, botas, fuentes y cebollas.

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. El profesor de Friburgo no especifica en el ensayo a qué cuadro de Van Gogh se refiere (el pintor holandés compuso siete cuadros de zapatos). Meyer Schapiro, historiador del arte, gracias a una carta que le envió al mismo Heidegger,

⁷¹ “pero también es menos, porque carece de la autosuficiencia de la obra de arte” (OOA, 20).

logró identificar que se refería a la pieza número 255 del catálogo de La Fille (Figura 2). Quizás el ejemplo se haya vuelto famoso por las críticas y discusiones que ha despertado.⁷² ¿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, 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. Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguarda en su refugio. (OOA, 23-24)

Este fragmento, tan literario, producto de tantas críticas, supone lo ya trabajado en *Ser y tiempo*. El útil, en este caso las botas, se entiende siempre desde su utilidad, sirve para calzar los pies. El ser-útil reside en su utilidad y el útil se nos muestra como tal en su uso, en el cuál, como el martillo, pasa inadvertido, 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” (OOA, 23).

Aquí podemos encontrar, también, la idea desarrollada en la obra del 27 que 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

⁷² Ver Schapiro (1999), Schaeffer (1992) y Derrida (2005). En mi artículo “Todo arte es completamente inútil. Continuidades y discontinuidades entre *Ser y tiempo* y ‘El origen de la obra de arte’” (2017) analizo esta discusión.

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 mirarla ni de reflexionar en nada” (OOA, 24). En el trato cotidiano con las cosas esta estructura remisional queda oculta, pasa inadvertida.⁷³ Incluso el mismo útil pasa inadvertido en el uso. La campesina mientras trabaja olvida que tiene las botas puestas. En “El origen de la obra de arte” Heidegger introduce un nuevo concepto para referir a esta cuestión: la “fiabilidad” del útil (*Verlässlichkeit*). Para que el útil funcione como tal el usuario debe poder fiarse de ellos, lo que significa que la campesina descansa en que sus botas estén a la mano, disponibles para cumplir su función. La inadvertencia del útil se debe a la fiabilidad en éste. Su ausencia, que se rompa o que aparezca un obstáculo quiebra la fiabilidad, en tanto que no cumplen con lo esperado.⁷⁴ En ese momento, al caer la relación remisional, advierto al útil.

Como vemos, según lo analizado en el punto anterior, Heidegger está suponiendo lo tratado en *Ser y tiempo*, cosa que también sostenemos que 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” (EO I, 213). La continuidad conceptual con lo trabajado en la obra de 1927 del filósofo alemán es clara.

⁷³ En *Ser y tiempo* Heidegger afirmaba: “Para que en la ocupación cotidiana con el «mundo circundante» pueda comparecer el útil a la mano en su «ser-en-sí», las remisiones y totalidades remisionales en las que la circunspección «se absorbe» deben quedar sin tematizar para ésta, y más aún para una aprehensión «temática» no circunspeccional. El *no-acusarse* del mundo es la condición de posibilidad para que lo a la mano no salga de su no-llamatividad. Y ello constituye la estructura fenoménica del ser-en-sí de este ente” (Heidegger 2012b, 97).

⁷⁴ En la conferencia Heidegger no habla explícitamente de estas experiencias negativas de lo a mano, desarrolladas en *Ser y tiempo* como ya vimos, sino más bien del desgaste del útil. Éste pierde su fiabilidad, se vacía de utilidad y se torna un trasto inútil y es ahí cuando lo contemplamos fuera de su contexto pragmático y comparece ante nosotros como algo que está ahí. Desde aquí se posibilita la interpretación de materia y forma, ya que se ve al útil meramente como un producto elaborado. Por lo tanto, la idea de la cosa como materia conformada es una concepción derivada y no originaria.

Guerrero se propondrá en *Estética operatoria* lo mismo que Heidegger, discernir las diferencias entre la obra y el instrumento, y comienza el análisis, también, describiendo una situación en la que una existencia hace uso de ciertos útiles con un fin. Leamos esta descripción:

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. (EOI, 216).

Guerrero describe una escena distinta a la de Heidegger, pero su proceder 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 3), 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 4). Guerrero parece otra vez seguir a “El origen de la obra de arte” tomando una pintura, y una 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 ejemplo (EO I, §§ 30, 37 y 47). 2. ¿Por qué cambia el poema de Meyer por uno de Neruda? ¿Hay alguna razón detrás de la elección de un poeta latinoamericano?; 3. ¿Por qué agrega una tercera pieza, una fuente de cerámica? ¿Qué aporta? La pregunta número tres será respondida hacia el final del capítulo, porque es necesario hacer ciertas precisiones antes de poder alcanzar una respuesta.

1. No podemos sostener con total seguridad que haya sido la intención de Guerrero, pero lo cierto es que 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 el instrumento, lo que Heidegger llama, como veíamos más arriba, *Zeugganzheit*. El útil es siempre en un contexto de útiles, su funcionalidad remite a otros utensilios que le permite cumplir su cometido. Nosotros postulamos, entonces, que 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 (ver figura 3) se ve un cajón con lo que parecen cebollas en su interior, que remite a la verdura que está por cortar la cocinera y a la oda de Neruda.

2. ¿Es totalmente azarosa la elección de este poema? En primer lugar, pensando en lo dicho anteriormente, “la cebolla” le sirve para seguir armando la cocina. ¿Pero hay otra razón para elegir un autor latinoamericano? ¿Por qué prescindir del poema de Meyer? De las 27 citas literarias que hay a lo largo del tomo I de la *Estética operatoria*, solamente dos no son en español (una en italiano, otra en latín). De las 25 restantes, 9 pertenecen a autores latinoamericanos y 14 a españoles. Esto nos habla de la clave de lectura que proponíamos en la introducción, la búsqueda superar la dicotomía centro-periferia. Como sostiene Ibarlucía, “no menos aleccionador es su gesto de citar, junto a los grandes maestros de la literatura universal, a los poetas de lengua castellana que eran sus contemporáneos” (2008, 67). Hay una selección de autores de habla hispana. En lo visual, si bien predominan los ejemplos europeos, encontramos varios ejemplos de artistas y obras latinoamericanas (Rivera, Siqueiros, Orozco, O Aleijadinho, cerámica argentina y precolombina). Pero el poema de la cebolla también 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” (EO I, 217). 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” (EO I, 217).⁷⁵ 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*” (EO I, 217. El destacado es del autor).

2.3. El arte desvela el ser del útil

“El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que *es* de verdad el utensilio, el par de botas de labranza” (OOA, 25). ¿Qué significa que por la obra descubrimos la verdad del utensilio? ¿por el cuadro descubrimos que son las botas de una campesina? Meyer Schapiro, importante historiador del arte estadounidense, critica en 1968 la lectura heideggeriana de las botas de Van Gogh en su artículo “La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh”. Allí afirma que de ningún modo se puede decir que los zapatos expresan las botas de una campesina y su relación con la naturaleza y el trabajo. Heidegger se olvida de lo primordial, ignora lo personal de los zapatos que lo hacen interesante para el artista, ignora la presencia del artista en su trabajo. Schapiro entiende las botas como una alusión a un objeto personal del artista que tenía un hondo significado para él. Esta interpretación se sustenta sobre un pasaje de las memorias de Gauguin: “En el estudio había un par de grandes zapatos con clavos, muy gastados manchados de barro; el hizo de ellos una notable pintura de naturaleza muerta. No sé por qué intuí que había una historia tras esta vieja reliquia” (citado en Schapiro 1999, 153). Para Schapiro definitivamente son los zapatos del artista y que, por alguna misteriosa razón, la forma de estos le llamó la atención.

Exactamente esta misma crítica podría hacerse a Guerrero y a su interpretación de la silla de Van Gogh, que nada tiene que ver con la cocinera que el filósofo argentino describe. Esta obra se realizó durante la estadía del artista con su amigo Gauguin en Arles. El pintor holandés realizó dos retratos de ambos, representados simbólicamente por sillas (ver figura 5). La analizada por Guerrero representa al mismo Van Gogh, una silla sencilla, pintada de

⁷⁵ 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 entiende 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 soterránea»” (Heidegger 2012b, 92). Esto lo retomaremos en el siguiente capítulo cuando trabajemos la noción de tierra.

amarillo (su color preferido) y con una pipa encima, uno de sus mayores placeres. La silla recuerda a las sillas de “La habitación de Van Gogh en Arlés”. Procediendo del mismo modo que Schapiro, si analizamos la correspondencia entre los hermanos Vincent y Théo Van Gogh, descubrimos, en efecto, que la silla no es la silla de una cocinera sino la silla del artista en Arlés. Así le comentaba Vincent a su hermano en una carta el 17 de enero de 1889:

Me gustaría mucho que De Haan viera un estudio mío de un candelabro encendido y dos novelas (una amarilla y la otra rosa) puestas sobre un sillón vacío (precisamente el sillón de Gauguin); tela de 30; en rojo y verde. Acabo de trabajar aun hoy en uno que le hace juego: mi silla vacía; una silla de madera blanca, con una pipa y petaca de tabaco. (Van Gogh 2005, 271)⁷⁶

¿Pero a esto refiere Heidegger, y también Guerrero, al hablar de la verdad del útil? Jacques Derrida dirá que no interesa de quién son los zapatos, si de una campesina o de un artista, sino que lo central es que la pintura funciona como apertura del ser-útil de, en este caso, las botas.⁷⁷ Lo mismo podría decirse del ejemplo de Guerrero: no importa a quién representa la silla o de quién es, aquí lo que interesa es que en ella podemos descubrir su estructura remisional en tanto que útil (y en última instancia abre un mundo, pero eso lo trataremos en el siguiente capítulo). Guerrero reconoce la posibilidad de una interpretación a lo Schapiro, pero la descarta. “También podemos invocar allí [en el cuadro de los zapatos viejos] —con tanta facilidad como éxito espectacular— un simbolismo extra-estético, que nos remite a una condición de miseria económica” (EO I, 402), o que nos remite a la situación de una cocinera o a la vida de Van Gogh. Este tipo de interpretaciones serían extra-estéticas. Además, Schapiro, al enfatizar que los zapatos son del pintor holandés, está diciendo, en

⁷⁶ Estas obras ya habían sido mencionadas previamente. En noviembre de 1888 el artista holandés le escribe a Théo: “Entretanto puedo decirte ahora que los dos últimos estudios son bastante graciosos.

Telas de 30; una silla de madera y paja toda amarilla, sobre ladrillos rojos, contra una pared (de día).

Después, el sillón de Gauguin rojo y verde; efecto de noche, pared y piso rojo y verde también; sobre el asiento dos novelas y una vela. Sobré tela rala y con empaste grueso (563)” (Van Gogh 2005, 260).

⁷⁷ Aunque lo que importa es alcanzar la estructura ontológica del útil, según Karsten Harries el ejemplo de Van Gogh y la interpretación no son azarosos. La crítica a la vida de la ciudad desarraigada, siempre criticada por Heidegger, y “la celebración de la vida campesina estaban en el aire y ayudaron a moldear el arte y el clima intelectual de los treinta” (Harries 2009, 83). Heidegger siempre fue un provinciano, alejado de la ciudad. En 1923 le escribe a su estudiante Karl Löwith: “Por años unas palabras de Van Gogh me han obsesionado: ‘siento con todo mi ser que la historia del hombre se parece a la del trigo: si uno no se planta en la tierra para florecer, pase lo que pase, uno será molido para pan. ¡Ay de aquel que no está pulverizado!’” (citado en Harries 2009, 84. La traducción es propia).

términos heideggerianos, que los zapatos son un útil para un *Dasein*, es decir, se encuentra dentro de un sistema de relaciones “en vista de” Van Gogh. Justamente porque en el uso del artista de sus zapatos, o de sus sillas, éstos quedan inadvertidos, Van Gogh decide destacarlos en una obra, para que uno le preste atención. Lo que desoculta la obra no es el dueño de las botas ni el contexto en el que se utilizan, sino cómo se constituye el útil, la esencia del útil. “No es en cuanto zapatos-*de-campesino*, sino en cuanto *producto (Zeug)* o en cuanto zapatos *como producto* que el ser-producto se manifestó” (Derrida 2005, 310).

Pero ¿cómo es que el arte desvela el ser del útil? ¿No se había dicho ya que el útil se muestra solamente en su uso? ¿no decíamos que la cocinera y la campesina “comprendían” atemáticamente los útiles en su hacer? ¿no es en el mismo manejo del útil en donde alcanzamos su ser? ¿no es por lo tanto la obra de arte inútil para comprender el ser del *Zeug*? Derrida habla de una doble inutilidad de la obra de arte: por un lado, ésta se presenta inútil porque no me permite utilizar el útil que muestra, no permite que se me muestre en su manejo. Por el otro lado, el cuadro nos muestra un ente inútil, en tanto que nos presenta un par de zapatos vacíos, sin usar, fuera del contexto pragmático que lo constituye.⁷⁸ En este último sentido, dice Guerrero: “La obra de arte, en cambio, arranca al ente de la órbita de nuestros proyectos de dominación mundanal —sean de envergadura instrumental o de elaboración científica—, ‘desrealiza’ al ente, lo vuelve ‘in-útil’ y lo ‘confina’ en el mundo de los imaginarios” (EO I, 219).

Habíamos dicho que el útil se caracterizaba por su fiabilidad, gracias a lo cual se da por sentado que el útil funciona y, por ello, pasa inadvertido. Si las botas calzan bien, no aprietan, o si la silla no tambalea, en su uso desaparecen. Pero la obra de arte se impone como digna de atención, no pasa inadvertida, no es una cosa más. Y la “proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente” (OOA, 25). La obra de arte rompe con las relaciones habituales que llevamos con el mundo circundante. En

⁷⁸ En este sentido dirá Von Herrmann que el ejemplo visual elegido es insuficiente, ya que la pintura no reproduce el uso del útil-zapato, es decir, no lo muestra en su trato propio, sino que nos muestra un zapato inutilizado. Para él una descripción fenomenológica del útil debe ser la de un útil usado (Herrmann 1994, 109). Aquí Von Herrmann se contrapone a Derrida, ya que para éste la descontextualización del útil logra que nos hable de su carácter más propio, la remisión.

los ejemplos dados por ambos filósofos, en cierta medida los artistas ponen el foco en aquello que solemos olvidar en nuestra mirada automatizada en el quehacer cotidiano.⁷⁹

Las botas o la silla son tales como útiles en su uso. Obviamente ni las botas ni la silla pintadas pueden ser utilizadas por nosotros. La “imagen pictórica de un par de zapatos no ‘sirve’ para nada, pero tampoco nos deja atascados en la marcha fangosa de la vida cotidiana” (EO I, 415). Pero frente a la pintura podemos captar su ser. Para comprender esto es preciso volver a lo que tratábamos en el primer punto de este capítulo. En mi artículo “Todo arte es completamente inútil” (2017) planteaba la relación entre el análisis de “El origen de la obra de arte” y el concepto de mundicidad (*Weltmässigkeit*) trabajado por Heidegger en *Ser y tiempo*. La contemplación de las botas o de la silla fuera de su contexto pragmático, acostumbrados a que comparezcan en su uso, nos disloca y por eso nos llama la atención. Pero además nos muestra, al ausentarse, su estructura remisional. Funciona, en algún punto, como los fracasos de la ocupación (llamatividad, apremiosidad y rebeldía) que trabajamos más arriba. Es decir, la estructura remisional brilla por su ausencia, el útil pasa a mostrarse como inempleable.⁸⁰ Las pinturas de Van Gogh o los poemas de Meyer y Neruda nos muestran útiles inútiles, entes desprovistos de sus referencias pragmáticas supuestas en el trato cotidiano. En este sentido dice Derrida que “es en la inutilidad —de los zapatos: del cuadro— que vamos a «leer» (...), «ver» dice Heidegger, la utilidad del producto, el ser-producto del producto *como* utilidad” (Derrida 2005, 359).

Habíamos adelantado que la obra de arte “abre mundo”, lo que significaba abre un sistema de relaciones, una trama de sentido, independientemente de la red pragmática que funda el *Dasein*. Pero a la vez la obra nos muestra la estructura remisional del útil. ¿En qué mundo se mueve la obra? ¿En el mundo circundante inaugurado por la acción del *Dasein* o

⁷⁹ Más adelante en la conferencia Heidegger afirma: “Es verdad «que» el hecho de haber sido fabricado es algo que también forma parte de todo utensilio disponible y en uso. Pero en lugar de aparecer en el utensilio, este «que» desaparece en la utilidad. Cuanto más manejable resulta un utensilio, tanto menos llama la atención, como le ocurre por ejemplo al martillo, y tanto más exclusivamente se mantiene dicho utensilio en el ámbito de su ser-utensilio. En realidad, podemos observar que todo lo dado es, pero se trata simple observación superficial que inmediatamente se olvida como ocurre con todo lo que es habitual. ¿Y qué más habitual que esto: que lo ente es? Por el contrario, en la obra lo extraordinario es precisamente que *sea* como tal.” (OOA, 47)

⁸⁰ Una relación parecida entre *Ser y tiempo* y “El origen de la obra de arte” hace Francisco de Lara, aunque aclara atinadamente que la diferencia entre los fracasos de la ocupación y el útil que se muestra en la obra es que a este último no lo contemplamos como algo que está-ahí, como mera cosa, sino que el útil en la obra nos muestra la imposibilidad de caracterizar el cuadro de Van Gogh como algo que está-ahí (*Vorhanden*) o a la mano (*Zuhanden*) (Cfr. Espinet y Keiling (eds.) 2011, 27).

en aquel que abre la obra? Ésta muestra el ser del útil por su ausencia, es una experiencia privativa. Al presentar una nueva trama significativa, el útil queda descontextualizado. Esto no significa que cuando Heidegger define la obra de arte como “puesta en obra de la verdad” esté diciendo que la obra de reduce a mostrar la estructura de los utensilios.⁸¹ Si tenemos en cuenta el contexto argumentativo, recordaremos que Heidegger está buscando diferenciar la obra del útil y mostrar el carácter de obra, lo operatorio diría Guerrero, de la obra. El cuadro de Van Gogh de los zapatos, y el de la silla, en tanto el filósofo argentino sigue al alemán, son ejemplos para mostrar las diferencias entre útil y obra. “Por lo tanto, una obra como el cuadro de los zapatos exhibe lo que le falta a algo para ser una obra, exhibe —en zapatos— la falta de sí misma, y casi podría decirse su propia falta” (Derrida 2005, 312-13).

2.4. El caso de la fuente de barro. El aporte de Guerrero.

En la tesis de licenciatura “La obra de arte como puesta en obra de la verdad. Continuidades y discontinuidades entre *Ser y tiempo* y ‘El origen de la obra de arte’” (Belgrano 2016) habíamos adelantado la dificultad del análisis heideggeriano, al haber separado tan tajantemente la obra y el útil, para pensar los objetos de diseño. 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 salvedades. 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. Boris Groys trabaja esta problemática en su libro *Volverse público* (2014). En el siglo XIX se consideraba la obra de arte como lo opuesto al objeto producido industrialmente. El arte era un trabajo manual de un artista individual y la obra evocaba a su autor, incluso después de su muerte. El producto industrial se consideraba “alienante”, ya que la obra no permitía una conexión entre el productor y el producto. Todo lo contrario, era en la obra de arte donde el artista se hacía presente. El día en que Duchamp puso un mingitorio en un museo, esto cambió drásticamente. Se le abre al artista la posibilidad de

⁸¹ “En la obra está en obra la verdad, es decir, no sólo algo verdadero. El cuadro que muestra el par de botas de labriega, el poema que dice la fuente romana, no sólo revelan qué es ese ente aislado en cuanto tal —suponiendo que revelen algo—, sino que dejan acontecer al desocultamiento en cuanto tal en relación con el ente en su totalidad. Cuanto más sencilla y esencialmente aparezca sola en su esencia la pareja de botas y cuanto menos adornada y más pura aparezca sola en su esencia la fuente, tanto más inmediata y fácilmente alcanzará con ellas más ser todo lo ente” (OOA, 40).

presentar ese mismo objeto industrial como obra de arte y al mismo tiempo se abre la posibilidad de la estetización de las cosas que usamos cotidianamente. En el análisis de Heidegger esto no está contemplado. Ahora bien, esto trae como consecuencia, para Groys, la desaparición del útil, o, más bien, la desaparición de su esencia, remitir meramente a un “para”, en pos de la apariencia.

Guerrero salva esta cuestión al introducir un nuevo ejemplo, ya no de la pintura o de la poesía, sino de la cerámica: una fuente de barro cocido (Figura 4). 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. (EO I, 219)

Aquí no tenemos un objeto industrial, como de los que hablaba Groys, sino artesanal, pero presenta el mismo problema: la convivencia de un útil y una obra de arte en el mismo ente. Recordemos que 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 van Gogh; la cebolla, en la *Oda* de Neruda; en cambio, la fuente de barro, en la cocina misma” (EO I, 220). 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” (EO I, 220). 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” (EO I, 220). 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.

Capítulo 3: ¿Qué es propiamente la obra de arte?

1. Composición: Tierra

Para Guerrero la obra de arte posee una doble dimensionalidad. Dado que esta dimensionalidad no es extática 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? ¿es una recreación del clásico par conceptual materia-forma? ¿En qué está pensando precisamente Guerrero con estas dos dimensiones? Claramente el filósofo argentino está tomando las nociones de *Aufstellung* y *Herstellung* de “El origen de la obra de arte”, pero veremos cómo reelabora estos conceptos heredados.

La composición refiere a la materialidad de la obra, a su cualidad sensible. Pero aquí no debemos pensar en la materia que tiene una realidad externa a la obra y, en una segunda instancia, la compone. Debemos atenernos, en cambio, a un abordaje fenomenológico de la materialidad de la obra, es decir, a preguntarnos por el modo en que se aparece la materia en la obra. Esto es lo que el filósofo argentino llama “material artístico”, por ejemplo, el color en *Demoiselles d'Avignon*, en contraposición al material real que precisa la obra para instalarse en el mundo físico, los pigmentos que componen la obra. El interés de Guerrero está puesto no en las características reales de la materia, sino en las manifestaciones artísticas que se logran a partir de ésta, 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” (EO I, 293). La atención debe estar puesta en aquellas cualidades sensibles que funcionan como soporte real para que exponga un mundo.⁸²

⁸² 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, 297).

Por eso la materialidad artística se da únicamente en la obra. Recordemos el ejemplo del teatro puesto por Guerrero: sobre el escenario un foco de luz representa la luna. Solamente nos importan sus cualidades sensibles, la luz que proyecta, en tanto nos sirven 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 a la luz eléctrica, 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 preestablecido, es decir, al servicio que el utensilio debe prestar. Pero también cuando éste es usado, la materia desaparece. No me percato 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 percato 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 tanto Heidegger como Guerrero, el material “se consume”, o como sostiene el filósofo alemán, “se gasta”.⁸³

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. “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” (EO I, 295). Cuando cruzo el puente no me percato de su verde azulado, solamente Monet lo hace lucirse en *Le Pont japonais* (Figura 6). Del mismo modo,

⁸³ Para Heidegger también la ciencia es incapaz de dar cuenta de la materialidad sensible como fenómeno. Cuando la ciencia mide el peso o descompone el sonido en vibraciones, no puede comparecer la materia como fenómeno. Al considerar la materia como objeto científico, ésta desaparece. Esto no quiere decir que hay que prescindir de los estudios científicos, pero éstos no “*le permite a la tierra ser tierra*” (OOA, 33), es decir, manifestarse como fenómeno. “El color luce y sólo quiere lucir. Si por medio de sabias mediciones lo descomponemos en un número de vibraciones, habrá desaparecido. Sólo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar. [...] Convierte en destrucción toda curiosa penetración calculadora” (OOA, 33). Si bien Guerrero no habla en este punto del abordaje científico, sostiene que no interesa “todas las propiedades físico-químicas de los colores” (EO I, 293). No sería absurdo sostener que detrás de esta frase hay un análisis semejante al heideggeriano por parte del filósofo argentino.

el poeta hace relucir la palabra que nosotros usamos, gastamos, en el lenguaje cotidiano. Solamente en la poesía resuenan con todo su peso las palabras. La obra muestra lo que desaparece en el útil. La tierra 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 es los meros ingredientes que la componen, el lienzo y las pinturas, sino la presencia de la materia que se hace presente gracias a la obra. Esto es lo que Guerrero llama “materialidad artística” y Heidegger “la tierra”.

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” (EO I, 297; GA 5, 28). ¿En qué sentido encierra y cobija? ¿en qué sentido es de dónde surge? Aquí hay dos nuevos elementos del concepto de tierra: 1. La tierra es el “suelo”, el soporte real, donde se para la obra para exponer un mundo y 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” (EO I, 268). Con “inagotables significaciones” se refiere a la exposición del mundo, que analizaremos en el próximo apartado. Guerrero sostiene que el mundo se apoya sobre la naturaleza (naturaleza como sinónimo de tierra, en tanto que ambos provienen de φύσις). La obra se apoya en la naturaleza, se apoya en un suelo, y por esta razón es fáctica. Ya en el primer capítulo habíamos hablado de la expresión “tomar suelo” que aparece en “De la esencia del fundamento” y que retoma Guerrero. La obra en tanto que expone un mundo proyecta distintas posibilidades, pero esas éstas se apoyan en una materialidad fáctica. Esto significará entonces que no hay nada así como “valores eternos” del arte,⁸⁴ sino que la obra

⁸⁴ “Como una exposición de la vida histórica y cultural del hombre, el significado de la obra de arte no reside en el cielo de las ideas, sino entre los signos de una cosa frágil y en sus acuerdos y desacuerdos con una

aparece en un contexto, en un “terreno histórico” o, como dice Heidegger, en “un suelo natal” (OOA, 32). 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. Por lo tanto, las distintas interpretaciones de la obra, los distintos mundos posibles que expone la obra, “susceptible de inagotables significaciones”, están limitadas por la facticidad de la obra. 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 éstas 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. “Agreguemos también que el contemplador nunca llega a la posesión absoluta de la obra de arte” (EO I, 267). 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 el contexto en que aparece, opaco dada su facticidad.

Esta opacidad de la obra significa para Gadamer “la aspiración de comprender la estructura ontológica de la obra con independencia de la subjetividad de su creador o del observador” (Gadamer 2003, 103). Es decir, la obra, el mundo que expone, no se reduce a la intención del artista o la interpretación del espectador. La tierra, al ser un elemento que hace opaco el mundo que expone la obra, nos muestra que éste nos excede, que la instancia de sentido que se da en la obra excede al ser humano. “Como concepto contrapuesto a «mundo», «tierra» no era un campo de referencia puramente orientado al ser humano” (Gadamer 2003, 173). Por eso el mundo que expone la obra no es un mensaje del artista revestido sensiblemente. Es la misma obra la funciona como fuerza significativa, independientemente de la intención del artista. Y al mismo tiempo su sentido excede al espectador, ya que nunca podremos explicitar absolutamente todos los sentidos de una obra. Para poder poseer absolutamente la obra de arte, sería necesario que:

Que la obra de arte fuera un “ser en sí”, absolutamente transparente para aquella inteligencia angelical. Es, en cambio, un ente cultural, fabricado con ingredientes propios de la condición humana. Vale decir, una facticidad con un margen irreductible de opacidad. (EO I, 267)

existencia menesterosa. Y de este modo, ella existe a la manera de una cosa humana —o sea, a la manera de un ente de la cultura— y no subsiste ‘en la eternidad’, a la manera de una ‘idea’ (EO I, 269).

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, lo que él 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’” (EO I, 305). 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” (EO I, 211), una “totalidad configurada”, “un contexto totalizador de entes”, “una red de significaciones” (EO I, 305), una “constelación de entes” (EO I, 316). La noción de mundo de Guerrero es tomada claramente del concepto de *Welt* heideggeriano. Como vimos en el capítulo anterior, en *Ser y tiempo* Heidegger alcanza el concepto de mundo a partir de la experiencia del útil. Al usar un utensilio nos percatamos que es útil en tanto que *sirve* para algo, lo propio del útil es su remisión a un “para”. Un martillo es tal no por su estructura sensible o su materia y su forma sino porque lo interpretamos como aquello que sirve para martillar, remite a la utilidad de martillar.⁸⁵ El mundo es ese trasfondo que articula y reúne todas esas relaciones significativas, o lo que en el capítulo II llamábamos “totalidad de remisiones”.⁸⁶ “El contexto remisional, que, en cuanto significatividad [*Bedeutsamkeit*], constituye la mundaneidad, puede ser formalmente interpretado como un sistema de

⁸⁵ Cuando decimos que “interpretamos” el martillo esto no quiere decir que cada individuo crea un significado, sino que se inserta dentro de un mundo que es compartido. Así lo reconoce también Guerrero: “Pero esto no quiere decir que nuestra experiencia pueda, con arbitrariedad, ‘crear’ significados. Ellos surgen sobre la base de un ‘proyecto existencial’ (en tanto ese proyecto se presenta como un ‘bosquejo de mundo’), es decir, sobre la base de un sentido total. Orientado hacia ese proyecto, el sujeto establece una trama significativa, dentro de la cual se dibujarán los objetos particulares. Repetimos: ‘significar algo’ no es simplemente ‘crear’ significados” (EO I, 179).

⁸⁶ “[El conjunto de todo] *aquello en lo que* el Dasein se comprende previamente en la modalidad del remitirse, es justo *aquello con vistas a lo cual* el ente es previamente dejado comparecer” (Heidegger 2012, 108. El destacado es del autor). Guerrero reconoce explícitamente el vínculo entre su noción de mundo y esta concepción del mismo en *Ser y tiempo*: “Pero, por otra parte, este vínculo no sólo es experimentado de una manera ‘compacta’ (como, por ejemplo, cuando nos referimos a ‘la atmósfera de sentido’ que baña por completo una obra de arte), sino también como una trama de referencias primarias. Que Heidegger llama ‘remisiones’ (*Verweisungen*). O sea, como un sentido articulado, que hace posible, en un estrato interpretativo ulterior, una múltiple confluencia y orientación unitaria de nuestras redes significativas” (EO I, 180-181).

relaciones” (Heidegger 2012, 109). 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 ya en su mismo uso el ente se muestra como tal, como veíamos en el capítulo II. Por eso, como dice en *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*, el ocuparse pragmático del *Dasein* “vive” en nexos de significación (Heidegger 2007, 263).⁸⁷

Pero ¿qué quiere decir que la obra exponga un mundo? Guerrero intenta 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 donde se entendió el arte de este modo: 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 aquí 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). Tampoco la obra es una mera forma independiente que se introduce a un material sensible, ni mucho menos una imitación de la realidad (Cfr. §§ 22-24 de “Escena de Constitución”). El mundo no se da por un lado y la obra por el otro, es la obra la que instituye el mundo. Dice Guerrero:

la obra no opera con “Ideas” suprahumanas, ni con “ideas” intrahumanas, ni con valores objetivos o subjetivos, ni con contenidos de conciencia, fondos infraconscientes, ni otras vivencias (es decir, con materias extra-operativas), sino que pone y pro-pone su propia constelación de entes, dotándola de un sentido que ella misma instituye. (EO I, 316)

⁸⁷ Algo similar sostiene Guerrero: “Las significaciones no quedan, por tanto, radicadas en un sentido ‘macizo’, ni ‘empastado’, ni ‘diluído’ en la obra de arte, sino en una trama remisional de ese mismo sentido. Y, por consiguiente, antes de ser elaboradas intelectualmente, son vividas como ‘remisiones significativas’ (EO I, 181).

Que la obra exponga un mundo quiere decir que abre una trama significativa a partir de la cual nos comprendemos a nosotros mismos y a 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.⁸⁸ 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 obra de arte” (EO I, 284). Las reminiscencias al vocabulario heideggeriano son claras. En este sentido “la obra de arte ‘mundaniza’” (EO I, 316). Esta expresión recuerda a la de “el mundo mundeá” (“*die Welt welter*”). GA 5, 31) de “El origen de la obra de arte” y bien puede ser una traducción de la misma. Arturo Leyte lo traduce como “hacer mundo” (OOA, 32), 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 no dice que el mundo “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 éste. El “mundeá” del mundo refiere a su carácter propio de mundanidad, que no “es” al modo del ente. Por ello el mundo, como condición histórica previa, como trasfondo significativo que permite que los entes se

⁸⁸ Pero que la obra inaugure un contexto absolutamente nuevo y original no implica que no se dé en un contexto. La obra se da siempre en un determinado horizonte de comprensión, y justamente por eso la identificamos como una obra de arte. Pero al mismo tiempo nunca se reduce a este horizonte de comprensión, como el útil, sino que abre uno nuevo. Esto es lo que Guerrero llama “el contexto real” en la que se da la exposición del mundo por parte de la obra. Si la obra fuera una absoluta novedad, es decir, si la apertura de este horizonte no se enmarca en un horizonte previo, la novedad de la obra sería absolutamente ininteligible. “El contexto real es el conjunto de ciertos significados mundanos que también se dejan ‘ver’ en nuestro trato con las cosas de la realidad. En cambio, cuando esos significados han sido transfigurados artísticamente, sólo quedan como sustratos alusivos para orientar nuestro movimiento de comprensión en el universo imaginario de la obra” (EO I, 374). Richard Polt da un buen ejemplo de este fenómeno: “Por ejemplo, no puedo leer el *Ulises* sin tener alguna comprensión mínima de lo que significa relatar una historia, pero la experiencia de lectura del libro puede también transformar esta comprensión” (Polt 2006, 195. La traducción es propia). Un hombre del Paleolítico nunca podría tener una experiencia estética con *La fuente* de Duchamp porque es un objeto que no podría encasillar en su horizonte de comprensión. Para Heidegger el horizonte previo que posibilita toda experiencia estética es el lenguaje. En este sentido sostiene el filósofo alemán que toda obra es poética. La obra de arte solamente es inteligible en el espacio de sentido que supone el lenguaje. Como bien dice Vattimo en *Poesía y ontología*, “[l]a obra es «comprendida» cuando de hecho entra en nuestra conciencia, es decir, cuando somos capaces de hablar de ella, al menos con nosotros mismos, cuando le atribuimos (...) un significado” (Vattimo 1993, 57). Sobre este tema ver Belgrano 2018.

muestren, es inobjetable, nunca puede ser un ente ante nuestros ojos, nunca puede ser señalado con el dedo.

La exposición del mundo en la obra de arte provee para Guerrero un sentido prospectivo, un horizonte último que sirve a los hombres como criterio de medida. “Las cosas más reales y mejor conocidas adquieren para nosotros, gracias al arte, otro sentido y otra perspectiva, cambian su tamaño, su lugar, sus relaciones, su total destino” (EO I, 320). O como sostiene en “Escenas de la vida estética”, la “obra estética, cualquiera sea su especificación, será entonces *una configuración irradiante de sentido*” (Guerrero 2015, 25). Aquí la conexión con Heidegger es explícita, ya que retoma el ejemplo del templo de Paestum de “El origen de la obra de arte”. Gracias al templo, la piedra que lo constituye sale a relucir y lo que lo rodea (la tormenta, el cielo, la claridad del día y la oscuridad de la noche, los árboles y la hierba) se vuelve por primera vez visible. Los entes no son conocidos de antemano, sino que precisan de luz para manifestarse. “Nada visible se da sin la luz” escribía Poussin (citado en Marin 2009, 151). La luz es aquella condición invisible de posibilidad, atemática e inconsciente, de todo lo visible. Esta luz no es física, sino el espacio de sentido que provee la obra de arte.⁸⁹ El templo “nos ofrece la necesaria prospección para ubicar todos los entes y hasta un criterio de medida para juzgar todas las acciones”, le da “su rostro a las cosas, y a los hombres su propia perspectiva” (EO I, 320).⁹⁰

2.a. Disposición afectiva

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

⁸⁹ En *De la esencia de la verdad* Heidegger hace una analogía entre el concepto de verdad ontológica y la alegoría de la caverna. En el libro VI de la República, Platón distingue, a partir del famoso relato de la caverna, los distintos modos de acceso al ente, particularmente el sensible y el inteligible, lo que es percibido por la sensibilidad y la razón. En el caso del conocimiento sensible, el conocimiento de las sombras, encontramos que el ver con los ojos de los prisioneros necesita algo más aparte de los ojos y el ente visto, la luz del fuego detrás de sus cabezas. El develar del ojo precisa un iluminar previo. Del mismo modo el conocimiento científico o racional, el conocimiento de las ideas, precisa de una iluminación anterior, que para Platón es la idea de lo bueno, simbolizada por el sol, en la que no nos internaremos ahora. La imagen del sol nos permite preguntarnos: ¿Bajo cuál “luz” conocemos lo ente? O dicho de modo más preciso: ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para que comparezca lo ente? Heidegger identificará esta luz que permite a los entes manifestarse con el Ser, que debe entenderse como espacio de sentido.

⁹⁰ Para ampliar el estudio de la noción de mundo en “El origen de la obra de arte” véase Espinet 2011; Harries 2009; Kockelmans 1986; Herrmann 1994.

vivimos intelectual, sino cordialmente), con-sonamos en él (es decir, que sentimos una común tonalidad)” (EO I, 175). La obra abre un espacio de sentido⁹¹ dentro del cual habitamos, pero esto no implica tener conocimientos conceptuales de la obra, al modo del historiador del arte. Primero *con-sonamos* con la obra, habitamos su mismo espacio de sentido, y luego, solo partiendo de este horizonte, es posible cualquier tipo de crítica de arte o investigación científica de la misma. La con-sonancia con el mundo que abre la obra es el suelo a partir del cual “conocemos” temática e intelectualmente la obra. “Toda ulterior captación de una obra de arte se hace sobre este fondo, o si se prefiere, a partir de este último horizonte de todas nuestras experiencias de revelación y acogimiento” (EO I, 176).

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*.⁹² 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. Manuel Schölles sostiene que a pesar de que en “El origen de la obra de arte” no haya una mención explícita a los estados de ánimo o a la disposición afectiva, aparecen innumerables estados de ánimo cuando Heidegger ejemplifica. En el cuadro de las botas de Van Gogh descubrimos “la fatiga de los pasos de la faena” de la labradora, “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” (OOA, 23-24). En el templo griego, por otro lado, se nos abre “la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino” (OOA, 30). A partir de estos ejemplos Schölles concluye que los estados de ánimo tienen un lugar esencial en la relación entre la obra de arte y el espectador, a quienes llama “cuidadores”, como veremos más adelante. “*El estado de ánimo, incluso aunque no se lo*

⁹¹ Tomamos esta expresión, “space of meaning”, de Steven Crowell (2001).

⁹² 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 (Heidegger 1991, 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 1995, 53. La traducción es propia). Sobre las diferencias y similitudes entre Bollnow y Heidegger en *Das Wesen der Stimmungen* véase Pöggeler 1960.

nombre como tal, tiene una eminente importancia sistemática en la teoría del arte del ensayo de Heidegger” (Schölles 2011, 102. El destacado es del autor, la traducción es nuestra). Schölles no ahonda en qué consiste este rol fundamental en “El origen de la obra de arte”, simplemente sostiene que los estados de ánimo determinan el cómo se nos presenta el mundo de la obra.

Si bien es cierto que podría haber implícita una teoría de los estados de ánimo en “El origen de la obra de arte”, 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” (EO I, 177).

En *Ser y tiempo* (§ 29) Heidegger sostenía que, al igual que para Guerrero, la existencia humana siempre se abría al mundo afectivamente, es decir, la apertura del *Dasein* al mundo suponía la disposición afectiva como uno de los modos que la constituyen (junto a la comprensión y el discurso).⁹³ Heidegger no pretende hacer una teoría psicológica de los estados de ánimo sino analizar el estatus ontológico de los mismos. *Befindlichkeit* referirá al abordaje de los estados de ánimo (*Stimmungen*) en el orden ontológico.⁹⁴ Esto quiere decir que el modo afectivo en que se encuentra la existencia humana determina su abrirse al mundo. Es decir, los temples de ánimo no refieren a un sentimiento particular, que supone una intencionalidad subjetiva hacia un objeto determinado, sino que se trata de un estado que abarca la totalidad de la existencia. Si vivo constantemente asustado, las cosas se me presentan como amenazantes. Así como un día nublado nos presenta un mundo sombrío, cuando estoy triste el mundo se torna gris. El *Dasein* siempre está anímicamente templado y esto determina su modo de abrirse al mundo (alegre, triste, de mal humor) y, por esto mismo, las disposiciones afectivas no son ontológicamente indiferentes. Como señala Escudero,

⁹³ Por comprensión (*Verstehen*) no debemos entender el captar o inteligir algo intelectualmente mediante una facultad. Cuando comprendemos algo, suponemos un sentido y conjunto de significaciones que me permite tratar con los entes, aunque estas significaciones no se hagan temáticamente explícitas. El discurso (*Rede*) es aquello que articula lo comprendido templadamente, la articulación de la inteligibilidad que luego presupone un lenguaje. Para un estudio exhaustivo sobre los tres modos de apertura véase: Escudero 2016; Dreyfus 2003; Rodríguez 2015.

⁹⁴ En el apartado 10 de la sección “Trama” Guerrero parece identificar temple de ánimo con *Befindlichkeit* y sentimiento con *Stimmung*.

befinden en alemán puede tener un sentido espacial (“en este momento me encuentro en la universidad”) y otro afectivo (“me encuentro triste”) (2016, 192). Para Heidegger el primer sentido supone el primero, el hecho de encontrarme espacialmente en el mundo supone un ya abrirme al mundo afectivamente, me muevo ya en una “atmósfera” afectiva. Por ende, la disposición afectiva determina cómo se me muestran las cosas. “Parece como que en cada caso haya ya en cierto modo un temple de ánimo, como una atmósfera, en la que nos sumergiéramos y por la que luego fuéramos templados” (Heidegger 2010a, 98). Es por ello que estos estados de ánimo no vienen de una interioridad psíquica que luego sirve como colorante del exterior, no son sentimientos individuales que luego proyectamos en lo que nos rodea. La disposición afectiva no es un sentimiento específico sino un temple afectivo que determina mi modo de abrirme al mundo. Y por eso no necesariamente la disposición afectiva es individual, sino que puede ser compartida. Pensemos por ejemplo la culpa del pueblo alemán luego de la Segunda Guerra Mundial. No son dos mundos, el interior y el exterior, que se dan por separado, sino que la disposición afectiva es un modo de apertura *cooriginario* del *Dasein* al mundo y en este sentido podemos decir que es una nota estructural del *Dasein*. La *Befindlichkeit* provee el trasfondo en la cual distintos eventos o cosas nos afectan.

Para Guerrero esta “atmósfera afectiva” es lo que entra en consonancia con la obra de arte. “De este modo, la obra de arte apela a un estrato último o básico de la vida del alma, que puede ser denominado ‘temple’ o ‘talante’” (EO I, 177). Esto no significa un mero sentimentalismo o reducción psicológica de la obra, como si fuera solamente una expresión de ciertos sentimientos individuales. Un temple de ánimo es estético cuando entra en consonancia con ese horizonte o mundo que abre la obra. 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 el temple de ánimo del espectador. Aquí vemos como 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.

2.b. Mundo e historia

En línea con Heidegger, Guerrero entiende que la obra “funda historia”. “Pero no aparece como un ‘padecer’ histórico —ésta sería su ubicación pasiva dentro de un proceso externo—, sino como un poder histórico de advenimiento” (EO I, 423). 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. Y Guerrero sostiene que este poder de advenimiento, de fundar historia, es doble: 1. El poder de inaugurar una marcha histórica del arte, que Guerrero llama “estilo”, y 2. El poder de inaugurar “una marcha histórica”, 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.

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, 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” (EO I, 442). 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.⁹⁵ El filósofo argentino pone el ejemplo, entre otros, de las *Demoiselles d’Avignon* de Pablo Picasso (Figura 7). Esta obra significó la inauguración de una nueva dirección artística. Rompiendo con todo lo anterior, fue la explosión que dio comienzo al movimiento 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’ (EO I, 446). 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). Las obras de arte “[n]o reflejan las condiciones del medio; por el contrario: hacen acontecer la historia”, es decir, inauguran las orientaciones artísticas en las que se encuentran inmersos tanto el artista como el espectador.⁹⁶

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 concordando plenamente con Heidegger, la obra es origen de la historia de los hombres en general. ¿Qué quiere decir esto? Analicemos el concepto de “historia” en la filosofía heideggeriana.

Como fundación el arte es esencialmente histórico. Esto no quiere decir únicamente que el arte tenga una historia en el sentido externo de que, en el transcurso de los tiempos, él mismo aparezca también al lado de otras muchas cosas y él mismo se transforme y desaparezca ofreciéndole a la ciencia histórica aspectos cambiantes. El arte es historia en el esencial sentido de que funda historia. (OOA, 56)

⁹⁵ “El [error] más notorio consiste en suponer una preexistente historia del arte. Es un grave error: 1º) porque la historia del arte *comienza de nuevo* con cada obra, y *se transfigura* con cada obra, y 2º) porque la obra no existe en la historia, concebida a la manera de un previo continente, sino que la obra, por su propia iniciativa, *hace historia*” (EO I, 476).

⁹⁶ Aunque en otro sentido, Hubert Dreyfus también vincula el concepto heideggeriano de mundo con la noción de estilo: “Podemos llamar a la verdad del ser de una cultura particular o una época específica el *estilo* de ese mundo” (Dreyfus 2005, 407). El mundo es un estilo en el sentido que coordina nuestras prácticas del día a día, es la luz que, sin percatarnos de ella, nos permite ver las cosas.

Cuando decimos que el arte es histórico no debemos, entonces, entender historia como las acciones de los hombres en el pasado ni como la disciplina que estudia a lo mismos, 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*),⁹⁷ 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 diferentes mundos históricos, en el sentido heideggeriano.⁹⁸ Jugando con las palabras alemana, Heidegger sostiene que la historia en sentido originario (*Geschichte*) son estos distintos marcos de inteligibilidad, horizontes de sentido, 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” (Heidegger 2014b, 201-202). 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,

⁹⁷ En “El origen de la obra de arte” Heidegger utiliza la palabra *das Geschehnis* (GA 5, 24; 27; 41; 45; 48; 58-61) o *das Geschehen* (44; 45; 50), haciendo juego con *Geschick* y *schicken*, y solo una vez la palabra *Ereignis* (GA 5, 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”. ¿Por qué Heidegger realiza este cambio? Para Emad Parvis con la introducción del término *Ereignis* Heidegger abandona su sentido coloquial, “evento”, para darle un nuevo sentido, “apropiación” (*enowing* en inglés), ya que *Ereignis* se aparenta con *ereignen*, “apropiar” (Cfr. Emad 2007, 31-33). Para Richard Polt, en cambio, y si bien es cierto que no debe entenderse el *Ereignis* como un mero “suceso”, esto no quiere decir que no tiene nada que ver con un evento. Heidegger diferencia entre el *Ereignis* y los meros sucesos, por que éstos no son apropiados por el *Dasein*, sino tomados superficialmente. El *Ereignis* es un acontecimiento a partir del cual se le dona un espacio de sentido, un mundo, a los hombres y éstos se apropian del aquel. Esta donación debe darse en medio de los entes para que el *Dasein* se apropie de ésta. Y esto se da en forma de acontecimiento, en este caso, la obra (Polt 2006, 74-75).

⁹⁸ Kenneth Maly, jugando con el inglés, pone un ejemplo esclarecedor: este sentido de historia es el mismo sentido que utilizamos cuando hablamos de “historia familiar” o “historia clínica”. Con esto no nos referimos a la recopilación de meros sucesos del pasado sino a cómo las cosas, a partir de ésta, se van revelando o moldeando. La “historia familiar” no es meramente el conjunto de actos del pasado sino que moldea nuestro presente (Cfr. Kenneth 2001, 164-65).

nos es común y es lo que nos permite pensar y relacionarnos con la realidad. 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 claro.⁹⁹ En este sentido la obra es “origen” y “comienzo”.¹⁰⁰ Como afirma Ibarlucía, en “cada época, la historicidad de un pueblo es un permanente y renovado decidirse entre el ‘ser sí mismo’ [*Selbst*] y el ‘no-ser’ [*Unwesen*]” (Ibarlucía 2000, 132). Este claro es donado y puede ser apropiado o no por el *Dasein*. “La historia es la retirada de un pueblo hacia lo que le ha sido dado hacer, introduciéndose en lo que le ha sido dado en herencia” (OOA, 56). El marco a partir del cual la totalidad de los entes se revela nos es dado, no puede ser transformado por nuestra voluntad humana.

Así la obra entrega a la historia una iniciativa, la posibilidad de un punto de partida. Aunque durante largos períodos 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. (EO I, 453)

⁹⁹ 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 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. En cada ocasión se abrió un mundo nuevo con una nueva esencia. Cada vez, la apertura de lo ente hubo de ser instaurada en lo ente mismo por medio de la fijación de la verdad en la figura. Cada vez aconteció un desocultamiento de lo ente. El desocultamiento se pone a la obra y el arte consuma esta imposición” (OOA, 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, 453).

¹⁰⁰ Aquí parece coincidir también Guerrero: “Ya otras veces hemos dicho que la obra surge como *lo descomunal o insólito*, sin relaciones con este mundo y este tiempo. En lo habitual y corriente, se presenta como una alteridad. Destruye todas las vinculaciones y ataduras que configuran la realidad. Nos despoja de todo lo familiar y conocido. Y así es el ‘origen’ de sí misma y aún de las cosas, pero sólo de aquellas destinadas a resurgir, significadas de nuevo, por la magia del arte” (EO I, 451).

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. “Sabemos que la obra, como fuente y comienzo de sí misma, no está de antemano dentro de una historia, sino que precisamente hace acontecer una marcha histórica” (EO I, 452). 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*” (EO I, 496). Decíamos que el mundo es un “a priori”, en tanto condición de posibilidad de lo ente, pero debemos agregar que un “a priori” histórico,¹⁰¹ como un trasfondo histórico de sentido que permite a los entes comparecer. Es decir, el mundo, como horizonte de sentido, no es siempre el mismo y por lo tanto es también histórico. Este “esquema del mundo cambia al igual que las cosas mismas. No percibimos el cambio, no tanto por su lentitud, sino porque nosotros mismos estamos ‘apoyados’ en el mundo” (EO I, 189). No percibimos el cambio, así como cuando entramos a un cuarto iluminado, vemos las cosas en él, pero no la luz que nos permite verlas. Distintas obras de arte se fueron dando a lo largo de la historia y así distintos mundos fueron abiertos.

Por eso Heidegger habla de una verdad que acontece. El filósofo alemán entiende la verdad como desocultamiento, y esto supone que el ente solamente se desoculta dentro de un espacio de sentido que es el mundo. Hablar de un acontecimiento de la verdad supone que la verdad no es algo inmutable ni universal, sino histórico. El mundo como marco de inteligibilidad es un marco que se da históricamente, que acontece. Heidegger también utiliza la metáfora del claro (*Lichtung*) del bosque para referirse a este espacio de sentido. Solamente al salir de la oscuridad del bosque y entrar en el claro, se nos manifiestan las cosas. Y este claro siempre es temporal: “[El claro] no es nunca un escenario rígido con el telón siempre levantado en el que se escenifique el juego del ente. [...] El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento” (OOA, 39). No siempre

¹⁰¹ Esta expresión la tomamos prestada de Michel Foucault, quien la utiliza para distanciarse del a priori kantiano. El a priori histórico refiere a las condiciones históricas de los enunciados, es decir, al suelo histórico a partir del cual se funda lo dicho, y no la condición de validez de los enunciados. “Un a priori, no de verdades que podrían no ser jamás dichas, ni realmente dadas a la experiencia, sino de una historia que está dada, ya que es la de las cosas efectivamente dichas” (Foucault 1979, 216).

acontece “el gran arte”, “la historia ocurre raras veces” (Heidegger, 2005: 84), pero cuando acontece, abre un mundo. Pareciera entonces que el ser acontece o puede acontecer a lo largo de la historia en muchas comunidades y tiempos distintos. La obra de arte es histórica en tanto que funda historia y, por lo tanto, abre un mundo.

Mundo y tierra, por lo tanto, no son el equivalente metafísico a la forma y la materia. No podemos entender este par de conceptos en un sentido metafísico, “como acontece entre los extraviados discípulos ‘telúricos’ de Heidegger” (EO II, 125), sino en un sentido trascendental. El mundo expone posibilidades, abre un marco de inteligibilidad, mientras que la tierra las cierra, sustrae estas posibilidades. Se da un choque, un combate, entre ambos elementos. Pero uno no puede ser sin el otro. “El mundo no es nunca sin la tierra: él no es simplemente despejamiento, sino el despejamiento que proviene de la ocultación” (Pöggeler 1993, 253). Este encuentro entre ocultación y despejamiento hace posible la verdad como desocultación (*Unverborgenheit*). La verdad no es la concordancia entre un sujeto y un objeto (el sentido clásico de *adequatio*), como cuando decimos “este pizarrón es verde” y, si el enunciado coincide con lo real, decimos que el enunciado es verdadero. Antes de poder llegar a hacer este enunciado, el ente “pizarrón” debe mostrarse ante una existencia humana y este mostrarse se da en un horizonte de sentido. Es decir, yo lo comprendo como “pizarrón” en tanto que “sé” qué es un aula, una universidad, un docente, etc. El ente primero debe mostrarse, *desocultarse*. La verdad como desocultación apunta al cómo se manifiestan las cosas.

La obra de arte será una de las cosas que determina este *cómo* se manifiestan las cosas. En la primera de versión de “El origen de la obra de arte” Heidegger afirma: “la obra de arte no presenta nada [...]. Pues la obra abriendo el mundo y la tierra [...], logra [...] el claro, en cuya luz nos comparece en el en cuanto tal como en el primer día o transformando, si ha llegado a ser cotidiano” (Heidegger 2006, 23). El claro es la verdad como desocultación, la luz que permite que las cosas se muestren. 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 descubrimiento del ente mismo” (EO I, 413). Aquí Guerrero está traduciendo

Unverborgenheit como des-encubrimiento, lo que nosotros llamábamos desocultación, lo que muestra una clara coincidencia con Heidegger. “Este poder instaurador abre y establece un horizonte último o definitivo para poner en obra —y contemplar en obra— la verdad esencial del mundo” (EO I, 414).

3. La muerte del arte

“Para nosotros, la determinación suprema del arte es en conjunto algo pasado” (Hegel, 2006: 61). Georg Wilhelm Friedrich Hegel profetizó lo que luego fue llamado “la muerte del arte”, lo que para éste significaba no el fin de la producción artística, sino el fin del arte como capaz de revelarnos verdades del espíritu. Esta es la “aporía” en la que caerá, según Guerrero, toda la cultura artística posthegeliana, “una antinomia ‘vivida’ o ‘sufrida’ en el ámbito del arte” (Guerrero 1967, 31). Para Guerrero Hegel por un lado establece definitivamente la autonomía de la obra de arte, pero por el otro, la condena. Al sostener que la obra de arte es la representación sensible de la idea, es decir, el lugar donde se expresa la verdad, la obra ya no necesita justificaciones extra-estéticas (pedagógicas, políticas, psicológicas, religiosas) ni puede ser entendido como entretenimiento. Pero la obra de arte, una vez que se alcanza la Idea, es totalmente secundaria y prescindible. El arte es superado dialécticamente por la religión y la filosofía, formas que no necesitan de la expresión sensible para alcanzar la Idea y, por lo tanto, superiores. En este sentido el arte es pretérito, ya que no ocupa un lugar predilecto dentro de la cultura, ya no sirve para comprendernos a nosotros mismos, sea como individuos, sea como comunidad. El arte dejó de ser algo necesario para nuestra autocomprensión, ya no es “el modo más elevado y absoluto de hacer conscientes al espíritu sus intereses más verdaderos” (Hegel 1989: 13), sino que la razón ahora habla a través de la filosofía. ¿Es que acaso ya no necesitamos hoy en día del arte? Guerrero no tiene dudas:

Pero también hoy necesitamos - hoy más que nunca- del arte. [...] Los “altares” de nuestra época —*Guernica* de Picasso, *Los sobrevivientes de Varsovia* de Schönberg, *Canto general* de Neruda— son los signos, todavía ambiguos, de ese alumbramiento. Necesitamos del arte para abrir las puertas de la historia, como ha ocurrido en todos los momentos decisivos de la humanidad. Porque tan sólo la obra de arte se adelanta a la inauguración de un mundo, proponiendo a los hombres una desconcertante perspectiva

para ubicar los nuevos significados de las cosas, y un inédito criterio para juzgar las propias acciones (EO I, 100-101).

Aún la humanidad necesita que la obra de arte abra un mundo en el cual podamos habitar, es decir, un horizonte a partir del cual comprendemos lo que nos rodea. El arte no ha muerto ni puede morir. Guerrero tiene esta certeza ya desde 1949, cuando en su conferencia en el Primer Congreso Nacional de Filosofía, “Torso de la vida estética actual”, sostiene: “late en nosotros la íntima ilusión de que el sentido estético de la vida no haya desaparecido, ni puede desaparecer. Precisamente porque es una condición esencial de la vida humana” (Guerrero 2017, 102). Heidegger, en cambio, es un poco más cauteloso: “Pero, sin embargo, sigue abierta la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro Dasein histórico o si ya no lo es” (OOA, 57-58). Ya nos hemos referido en el capítulo 1 a la vinculación que hace Heidegger entre la muerte del arte y el abordaje estético-tecnológico de la obra de arte. No queremos volver a esta cuestión, simplemente recordar que, para el filósofo alemán, la muerte del arte significará que ya no tiene la fuerza para abrir mundo en el que podamos habitar. “Las obras ya no surgen de los límites formadores del mundo de un pueblo o una nación. [...] Su constitución e institución son dirigidas y proyectadas a partir de la técnica científica” (Heidegger 1983: 140).¹⁰² Del fragmento citado de Guerrero, podemos deducir que, sí necesitamos del arte para que inaugure un mundo, abra la historia y, por contraposición, la muerte del arte consistirá en que la obra ya no abra un mundo, deje de “alumbrar” lo que nos rodea. Ahora bien, nos interesan aquí dos momentos en el que muere el arte: 1. La objetivación científica de la obra, donde Guerrero y Heidegger coinciden; 2. El abordaje religioso de la obra, donde difieren. Comencemos por el primer punto.

¹⁰² Las consecuencias de esto las podemos ver en la literatura: “Frente a la realidad actual, que se ve a sí misma como una sociedad industrial y de rendimiento que se produce a sí misma y a lo que utiliza, la palabra del poeta fácilmente se vacía para cualquiera en mera fantasía. La poesía se entiende a sí misma socialmente como una producción literaria” (Heidegger 1983: 153). La traducción es propia: “Angesichts der heutigen Wirklichkeit, die sich als Industrie- und Leistungsgesellschaft versteht, die sich selbst und die von ihr benutzten Bestände selber produziert, entleert sich das Wort des Dichters für jedermann leicht zur blössen Phantasterei. Dichtung versteht sich selbst gessellschaftlich als Literaturproduktion”.

3.a. El abordaje científico de la obra de arte

Pues bien, tenemos que las propias obras se encuentran en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están allí como las obras que son en sí mismas o más bien como objetos de la empresa artística? En estos lugares se ponen las obras a disposición del disfrute artístico público y privado. Determinadas instituciones oficiales se encargan de su cuidado y mantenimiento. Los concededores y críticos de arte se ocupan de ellas y las estudian. [...] La investigación llevada a cabo por la historia del arte convierte las obras en objeto de una ciencia. En medio de todo este trajín, ¿pueden salir las propias obras a nuestro encuentro? (OOA, 28)

Al tomar la obra de arte como un mero objeto de estudio, como tema de investigación científica, deja de ser obra, o, mejor dicho, deja de obrar como obra. “Como tal puede *estar* en la historia, pero, hablando con propiedad, *no tiene historia*. Porque la obra de arte es precisamente el acontecer mismo de la historia: lo es *en tanto da toda su fuerza a la palabra ‘comienzo’*” (EO I, 367. El destacado es del autor). La obra de arte no es meramente un documento histórico, un “trozo de la historia objetiva”, ya que no es solamente un objeto realizado por el hombre que se inserta en la historia, sino “*la apertura de la historia a través de la obra de arte*. Es la historia hecha por ella” (EO I, 120). El carácter operatorio de la obra, su capacidad de abrir un mundo y fundar historia, se pierde cuando la investigación científica convierte a la obra en un objeto o tema de estudio. “Por eso, no hay que ‘desnudar’ el ámbito I [el ámbito de la revelación y el acogimiento] convirtiéndolo en ‘tema’ científico o en ‘objeto’ gnoseológico. *Tema y objeto son especificaciones ulteriores y parciales del Ser*” (EO I, 173). El investigador aísla el objeto, analiza su materialidad físico-química, interpreta sus signos, rastrea sus influencias, pero no hay allí una experiencia estética, no habita el mundo que propone la obra.¹⁰³ “Toda empresa en torno al arte, hasta la más elevada, la que sólo mira por el bien de las obras, no alcanza nunca más allá del ser-objeto de las obras. Ahora bien, el ser-objeto no constituye el ser-obra de las obras” (OOA, 29). El ser-obra de las obras es su capacidad de exponer un mundo. Para este enfoque discutir cuando

¹⁰³ Heidegger pone distintos ejemplos: “Las «esculturas de Egina» de la colección de Múnich, la Antígona de Sófocles en su mejor edición crítica, han sido arrancadas fuera de su propio espacio esencial en tanto que las obras que son. Por muy elevado que siga siendo su rango y fuerte su poder de impresión, por bien conservadas y bien interpretadas que sigan estando, al· desplazarlas a una colección *se las* ha sacado fuera de su mundo” (OOA, 29).

comenzó el arte en el paleolítico, si desde el 15000 o desde el 12000 A.C., no es lo esencial. “Pero para nosotros no cuentan los años, ni los siglos, sino el significado de aquellas obras y su difusión por todos los establecimientos humanos del planeta. *Para nosotros cuenta la apertura de un mundo humano*” (EO I, 114).

Pero ni Guerrero ni Heidegger pretenden menospreciar la tarea del historiador del arte, de la cual, y sobre todo el filósofo argentino, se sirven. Pero si la obra es un mero objeto de análisis que la investigación científica disecciona, entonces allí la obra, en tanto obra, muere. Aquí debemos retrotraernos al capítulo 1, donde diferenciábamos entre el plano artístico-ontológico y el plano estético-ontológico. Olvidar este último significa la muerte del arte. Cuando “el historiador del arte, el investigador literario y los críticos de las artes plásticas, literarias y musicales” “caen en el olvido de la condición ontológica del hombre, hacen el papel del Monsieur Jourdain de la Estética” (EO I, 184).¹⁰⁴

3.b. El abordaje religioso de la obra de arte

Pero para Guerrero la muerte del arte es también la pérdida de su autonomía estética, es decir, cuando se valora al arte por cualidades extra-estéticas. Aquí encontramos una de las principales disidencias entre ambos autores: la autonomía del arte. Para Heidegger la esencia de la obra de arte no reside en su carácter artístico-estético, es allí donde se vuelve vivencia y ha perdido su necesidad histórica. Como veíamos en el capítulo 1, la pregunta estética por el arte se restringe, para Heidegger, a la meditación sobre la relación sentimental de un sujeto con un objeto. La obra de arte es un objeto que es bello para un estado sentimental. El paradigma de arte es el griego y el medieval, cuando la obra nos presentaba lo sagrado. En cambio, para Guerrero, proponiendo como sostiene Ibarlucía “una inversión de Heidegger” (2008, 66), la obra solamente puede mostrarse en cuanto tal una vez que deja de lado a los dioses. Veamos este punto de conflicto con más detalle.

¹⁰⁴ Monsieur Jourdain es el protagonista de *El burgués gentilhombre* de Molière. Monsieur Jourdain es un nuevo burgués, gracias al enriquecimiento de su padre, que pretende adquirir las costumbres y modos de la aristocracia. Para ello comienza a estudiar filosofía, aprender a usar armas, adquirir conocimientos de música y demás, saberes que adquiere para sentirse parte de su nuevo estrato social y no porque le interesen verdaderamente. Parecería que aquí Guerrero estaría sugiriendo que olvidar el estatus ontológico de la obra de arte deriva a un conocimiento superficial y poco serio.

Llamamos arte a una inmensa cantidad de cosas dentro de 40.000 años de historia, desde las pinturas de las cavernas hasta los *happenings*. ¿Cómo entender este largo proceso y determinar qué es arte dentro de todo este tiempo? Guerrero retoma un esquema sugerido por André Malraux: 1. Primero el arte se entendía desde su destino sagrado; 2. Luego se entendía a partir de su relación con la belleza, como por ejemplo en el Clasicismo; 3. Finalmente se llega a entender desde sí misma, desde el propio estilo del arte. El recorrido de la historia del arte, o como dice Guerrero, la marcha sin fin del arte, es el recorrido de su emancipación, el proceso de dejar entender el fenómeno del arte desde otro fenómeno o algo ajeno a él para entenderse a partir de sí mismo.

“[H]oy el arte se revela como lo que siempre fue, a través de la larga peregrinación del hombre en la tierra: *el lugar de la ausencia de los dioses*” (EO I, 126). Anteriormente, cuando se entendía la obra desde el discurso religioso, la obra quedaba escondida, invisibilizada. “El poema nombraba a lo Sagrado (es decir, lo invocaba, en el sentido estricto de darle voz), y por eso los hombres oían lo Sagrado y no el poema propiamente dicho” (EO I, 126). Cuando el hombre se ponía frente a una obra veía a su Dios, no a la obra en cuanto obra. O más bien, veía una obra, pero no de arte, una obra cuyo fin era ajeno al arte mismo. No era posible, en definitiva, tener una experiencia estética como tal. “Somos nosotros quienes ‘vemos’ las estatuas góticas. El hombre de la Edad Media no las advertía; invocaba en ellas a las divinidades” (EO I, 128). Solamente, para Guerrero, a partir del siglo XVIII la obra de arte ya no es opacada por la presencia de los dioses, sino que puede hacerse presente, exhibirse y mostrarse como tal.¹⁰⁵ En otras palabras, experimentamos el arte en su plena autonomía. Como bien señala María Cristina Perceval, esto no quiere decir que la obra no puede tener ningún tipo de contenido religioso, pero ya ni el artista ni la técnica quedan ocultos tras un mensaje sagrado sino todo lo contrario. ¿Alguien se arrodillaría ante el *Cristo de San Juan de la Cruz* de Salvador Dalí (ver figura 8)? “El contemplador ‘ve’ a Dalí, su técnica (el manejo de líneas, colores, matices, planos, etc.) [...], al mismo tiempo ‘ve’ en el Cristo una

¹⁰⁵ Guerrero toma esta tesis del trabajo de Maurice Blanchot “‘L’art, la littérature et l’expérience originelle”. “Cuando el arte es el lenguaje de los dioses, cuando el templo es la morada donde el dios reside, la obra es invisible y el arte desconocido” (Blanchot 1992, 218). Este artículo es publicado originalmente en *Les Temps Modernes* (Nro. 79 y 80, 1952) y luego republicado como “La Littérature et l’expérience originelle” en *L’Espace littéraire* (París: Gallimard, 1955).

escena desoculta, pero no venera ni obra frente a este Cristo” (Perceval 1993, 22). El espectador no está ya ante un objeto de culto, sus ojos ya reconocen una obra de arte.

Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. (OOA, 29-30)

Aquí Heidegger parecería distanciarse de Guerrero y noción de autonomía del arte. El mismo Guerrero, retomando lo expuesto por Maurice Blanchot en el artículo ya citado, pone a Heidegger en las antípodas de esta lectura de la historia del arte: para éste 1) primero la obra era el lenguaje de los dioses; 2) una vez desaparecidos éstos, el arte expresaba la nostalgia de su ausencia; 3) el arte es el lenguaje que ya ni siquiera expresa la nostalgia de esta desaparición, solo nos habla del olvido (Cfr, Blanchot 1992, 205). Lo mismo sostiene el filósofo argentino en el tomo III:

A menudo se reconoce que el primer exponente de esta situación fue Hölderlin: para quien la tragedia de nuestro arte -de toda nuestra cultura- consistiría en tener que operar en una época de la que ya se fueron los viejos dioses y a la que todavía no han llegado los dioses nuevos. También Heidegger es de parecida opinión. Nosotros pensamos, en cambio, que este planteo es inadecuado, o por lo menos lleno de ambigüedades. (EO III, 35)

¿En qué consiste este planteo que Guerrero caracteriza como ambiguo? Para Heidegger, como vimos, las grandes obras de arte fundan mundo, lo que significa que la obra abre un entramado significativo a partir del cual los entes se muestran. El templo abre un mundo gracias al cual el dios se puede mostrar. El templo ilumina de otra manera nuestra cotidianidad, pone las cosas bajo una nueva luz. Pero Guerrero dejará de lado “el lenguaje de los dioses”. Solamente porque el arte logra emanciparse de lo sagrado y la belleza, el arte se muestra como tal, en su ser operatorio, y en ese mostrarse expone un mundo. “Únicamente cuando se oscurecieron los valores sagrados o rituales, o sea el destino servicial de la obra, surgieron y se iluminaron sus valores de exhibición, o sea la capacidad de manifestarse como

obra de arte” (EO I, 259). Es decir, únicamente cuando eliminamos todo rasgo extra-estético, la obra recupera su capacidad de auto-exhibición, gracias a la cual se nos manifiesta su materialidad artística, la tierra, y el mundo que expone.

Pero ¿por qué Heidegger elige particularmente este ejemplo? ¿puede una naturaleza muerta o la pintura de un paisaje “abrir mundo” de la misma manera que un templo? Joseph Kockelmans sostiene que Heidegger está pensando en grandes obras de arte que abren un mundo que se relaciona directamente con la vida de las personas y su contexto. En la antigua Grecia o en la Edad Media el templo era el centro de una comunidad, la obra-templo abría un mundo a partir del cual se mostraba un dios. “Uno puede suponer que el templo de Poseidón fue tomado como el ‘centro’ de Poseidonia. Por lo tanto, si nos limitamos al ‘gran arte’, no habría sido posible seleccionar un paisaje o un ‘bodegón” (Kockelmans 1986, 114). Por otro lado, la obra, en tanto que nos expone un mundo, trae al Dios a la presencia, se desoculta. Pero el filósofo argentino no concuerda con esta tesis. En *Estética operatoria* Guerrero retoma el ejemplo del templo dos veces (EO I, 320-321 y 384) y también reconoce que abre mundo, en tanto, según el fragmento citado de “El origen de la obra de arte”, “son el brillo y el fulgor del mármol [...] los que, por el contrario, hacen patentes la claridad del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche [...]” (EO I, 320; GA 5, 28). “Las cosas más reales y mejor conocidas adquieren para nosotros, gracias al arte, otro sentido y otra perspectiva, cambian su tamaño, su lugar, sus relaciones, su total destino” (EO I, 320).¹⁰⁶ El templo resignifica el lugar, el suelo y la naturaleza que lo rodea, nos permite ver las cosas de otra manera, desde otra perspectiva, pero de ninguna manera nos pone ante la presencia de una divinidad o nos conecta con lo sagrado. En este sentido, para Guerrero, la obra expone un mundo, pero un mundo secularizado, que nada tiene que ver con los dioses. Si solamente mirásemos el templo como “la casa de la divinidad”, nunca podría hacer lucir el mármol que lo constituye ni traer “una medida para juzgar las cosas y ofrece[r] a los hombres la perspectiva necesaria para orientar la propia vida” (EO I, 384).

¹⁰⁶ “En resumen, nunca los hombres y los animales, las plantas y las cosas están “presentes” y son “conocidos” de antemano, como objetos invariables, para representar luego, de una manera accidental, el papel de ambiente adecuado para el templo, que un día se agrega a los entes anteriores. Es posible que lleguemos más cerca de la verdadera comprensión de todo cuanto existe en el mundo, si pensamos este asunto *al revés*. Porque únicamente la sencilla presencia del templo *da su rostro a las cosas, y a los hombres su propia perspectiva*” (EO I, 320-321).

Pero ¿no abre la obra un mundo a partir del cual también los dioses pueden comparecer? Esta era la interpretación propuesta por Kockelmans, con quien estaría de acuerdo Friedrich-Wilhelm von Herrmann: “la figura esencial del dios que se vuelve manifiesta en el templo solo es lo que es en su inclusión en las relaciones significativas del mundo” (Herrmann 1994, 143). Guerrero estará de acuerdo con esta interpretación de “El origen de la obra de arte”, pero rechaza la tesis de que la obra permite a los dioses comparecer. Otra vez vemos que no es un mero comentador de la obra heideggeriana. El filósofo argentino no considera que la obra permita las manifestaciones de los dioses, sino solamente que se muestre de otro modo lo que rodea a ese templo. Esta sería su principal diferencia con Heidegger. Para éste el templo abre mundo, un mundo histórico, en tanto que les permite a los hombres de una comunidad relacionarse con lo sagrado. Esto no quiere decir que el arte se reduzca a mostrar lo sagrado, “puede haber obras de arte que sugieran un mundo del cual los dioses realmente han huido” (Kockelmans 1986, 114), es decir, un arte que abre mundo sin dioses. Ahora un templo, el templo de Paestum, es obra en tanto que abre un mundo y en este caso particular, en tanto que permite a los hombres abrirse a lo sagrado. “Si el Dios escapó de ella, es decir, si el templo no permite más que el Dios se manifieste, no abre tampoco más un mundo histórico [...]. El templo deja de ser la obra de arte que antiguamente era” (Herrmann 1994, 162. La traducción es propia) y solamente comparece como objeto de la historia del arte, como un objeto de estudio que ha perdido su fuerza originaria. Este es el modo en que Guerrero lee a Heidegger y, por ello, disiente.

Pero otros intérpretes proponen una lectura con la que Guerrero, si hubiese tenido acceso a textos posteriores, quizás hubiese estado de acuerdo. ¿Está hablando Heidegger literalmente de dioses? ¿o más bien es una metáfora que da cuenta de otra cosa? Gerhard Faden analiza la reflexión de Heidegger sobre la *Madonna Sixtina* de Rafael (Figura 9).¹⁰⁷ Allí Heidegger sostiene que en “la imagen, *en cuanto* esta imagen, acontece el aparecer del hacerse hombre de Dios, acontece aquella transformación que, como lo más propio del sacrificio de la misa, acaece en el altar como «transustanciación»” (Heidegger 2014a, 83). Para Faden claramente puede interpretarse este “acontecimiento de transformación” en el que Dios se hace presente en la obra como el sacramento de la eucaristía, donde el pan se vuelve

¹⁰⁷ Reflexión publicada en *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung* en 1955 en Tubinga, edición a cargo de Marielene Putscher.

la carne de Cristo y el vino su sangre. Esta es la lectura de Guerrero: el Dios se hace presente en la obra de arte y, por ello, pierde su autonomía. Pero Faden propone una lectura “menos teológica-metafísica” (1986, 150), vinculándola con un pasaje de “Conciliador, a quien nunca creíste” de Friedrich Hölderlin:

...pero cuando
un dios aparece, en el cielo y tierra y mar
sobreviene una renovada claridad. (citado en Heidegger 2010b, 131)

En esta lectura, esta nueva transformación no es mera y literalmente la transustanciación, sino la transformación que produce el gran arte al traer una nueva luz que ilumina las cosas. Podríamos decir, siguiendo los análisis de Faden, que Guerrero hace una lectura hegeliana de este aspecto de “El origen de la obra de arte”, es decir, para Heidegger se trataría del “aparecer una idea” (*Scheinen der Idee*). Pero, en realidad, para Faden se trata “aparecer puro” (*reines Scheinen*).¹⁰⁸ No se trata de la aparición sensible de un contenido, de algo concreto, de un Dios. “Pero la imagen no es ni mera copia ni alegoría alguna de la sagrada transustanciación. La imagen es el aparecer del espacio de juego del tiempo” (Heidegger 2014a, 83), es decir, la imagen es el aparecer de un claro, de un espacio de sentido. Es una ventana, “una ventana pintada” (*Fenstergemälde*), que provee una nueva luz que ilumina a los entes. “Pero en el singular acontecimiento de esta imagen singular, la imagen no aparece ulteriormente a través de una ventana ya existente, sino que es la imagen misma la que forma esta ventana” (Heidegger 2014a, 82). Comentando el pasaje de Hölderlin, sostiene Heidegger que la cuestión de “la ausencia y advenir de los dioses” “está muy por encima y antes de la pregunta de si hay o no cristianismo, de si hay o no discrepancia en las confesiones” y tampoco “es la pregunta de cómo el pueblo que, hipotéticamente, ya existe, se las arregla con una religión y confesión tradicionales” (Heidegger 2010b, 131). De lo que se trata aquí es “una renovada claridad” que traen los dioses, es decir la apertura de un espacio de sentido, o en términos heideggerianos, el acontecimiento de la verdad como desocultamiento. En esta línea dice al final de “Sobre la Madonna Sixtina”: “De este modo, la imagen forma el lugar del cobijar desocultador (de la ἁ-λήθεια), un desocultar que es la manera como esencia la imagen. El modo de su desocultar (de su verdad) es el aparecer

¹⁰⁸ Sobre esta distinción decisiva entre las filosofías del arte de Hegel y Heidegger véase Biemel 1959, 184.

velador de la pro-veniencia del hombre-dios” (Heidegger 2014a, 83). El templo griego abre el mundo griego, o la iglesia de Bamberg abre el mundo cristiano, es decir, abren ese espacio significativo de inteligibilidad, ese modo de ver las cosas, que en estos casos incluye dioses. Pero no necesariamente nos pone ante un Dios, trae un Dios a la presencia. No es un contenido, un qué, sino un cómo, un cómo se nos muestran las cosas. En este sentido, Richard Polt sostiene que debemos entender a los dioses como “posibilidades existenciales”. Heidegger no tiene interés en los dioses como entidades divinas sino que le interesan como acontecimientos que proyectan posibilidades existenciales que le permiten a una comunidad interpretarse a sí misma y a lo que lo rodea (Cfr. Polt 2006, 208-9).¹⁰⁹ “Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos” (OOA, 30).

3.c. La pérdida de la capacidad de “choque” (*Stoß*)

La obra de arte, al abrir un mundo, rompe con el anterior. Como dice Vattimo, pone “en crisis” nuestro mundo, derriba todo lo que consideramos obvio, normal y habitual.¹¹⁰ La novedad del arte, su acontecimiento, significa la suspensión de nuestras relaciones habituales con el mundo. Lo que dábamos por supuesto en lo cotidiano entra en crisis. La obra, al traernos una nueva forma de ver las cosas, nos produce un choque (*Stoß*), ya que no la podemos interpretar con los supuestos que teníamos antes, no la podemos enmarcar en nuestras categorías previas. Es un choque en tanto que es un impacto transformador.¹¹¹ La

¹⁰⁹ Günther Figal es de parecida opinión. Para éste el significado de los dioses refiere la donación de un espacio de inteligibilidad, de un horizonte de sentido. En *Aportes a la filosofía*, texto poco posterior a “El origen de la obra de arte”, Heidegger sostiene que los dioses nos hablan a partir de señas (Cfr. Heidegger 2003, 328-334). ¿Qué es hacer una seña? Como señala en el semestre de invierno de 1931/32, la seña “conduce a algo que hay que entender, es decir, hacia el ámbito de la inteligibilidad (la dimensión dentro de la cual se comprende): hacia un *sentido, Sinn*” (Heidegger 2007a, 28). Para Figal la huida de los dioses no es más que el olvido del ser, es decir, el olvido de que el ser no es un ente, sino un ámbito de inteligibilidad (Cfr. Figal 2001).

¹¹⁰ Cfr. Vattimo 1993, 2010. En ambos textos Vattimo relaciona el concepto de choque (*Stoß*) con el concepto de angustia, tratado por Heidegger en *Ser y tiempo*. La existencia humana da por supuesto el mundo en el que vivimos, es decir, damos por supuesto el marco de inteligibilidad a partir del cual se nos muestran las cosas, a partir del cual las interpretamos. Tanto la angustia como la obra de arte dinamitan esta obviedad del mundo, rompen con esta familiaridad.

¹¹¹ Esto es lo que Guerrero también llama la “postura imaginaria” de la obra, la capacidad de la obra de instaurar un mundo al margen del mundo dado, “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, 350-351). Que sea imaginario no quiere decir que sea ficcional, es imaginario en tanto que es irreal, en el sentido que niega la realidad dada. Este mundo imaginario es la apertura de posibilidades que atentan contra las posibilidades en acto que conforman el mundo habitual en el que nos

obra de arte se impone como digna de atención al romper con lo “obvio”. “La única forma de valorar auténticamente una obra de arte es comprobar si estimula verdaderamente una revisión de nuestro modo de ser en el mundo” (Vattimo 1993, 100). Guerrero estará de acuerdo con esta característica de la obra:

La característica primordial de toda obra de arte, considerada como una operación contemplativa, se encuentra en el empuje propio que posee para exhibirse por sí misma en todo su esplendor. Y, por consiguiente, en su capacidad para desligarse de todas aquellas vinculaciones que le dieron origen y mostrarse ante nosotros en sus perfiles más característicos e intensos. (EO I, 141)

Lo propio de la obra de arte es romper con cualquier lazo extra-estético, ya sea la mano que lo creó o la intención para la cual fue creada. La gran diferencia entre la obra de arte y el útil, como veíamos en el capítulo II, es que el útil se reduce a ser “para” alguien, es decir, se reduce a la intencionalidad de un usuario, insertándose en un mundo pragmático del *Dasein*, mientras que la obra, lejos de reducirse a la intencionalidad de un individuo, impone un mundo nuevo. “La obra, al servicio de los dioses, se parecía más a un ente de nuestro actual dominio instrumental, que a un ente de nuestro actual dominio autónomo del arte. Fidias se parecía más a un artesano que a un artista de nuestro tiempo” (EO I, 410). Si la obra está al servicio de la fe, no interesa la obra en cuanto tal, sino que vale en tanto que es medio para alcanzar otra cosa. Si la obra no logra testimoniar la fe, entonces “no sirve”. Por lo tanto, su capacidad de choque se ve anulada. La obra no rompe con el mundo dado, sino que está al servicio de éste. Guerrero pone el ejemplo del crucifijo, donde claramente podemos ver las diferencias entre el útil¹¹² y la obra:

Así, un crucifijo se convierte en obra de arte en la medida en que ese determinado crucifijo posee “valores”, cualidades o estructuras que le permiten desprenderse del mundo de la fe religiosa que lo ha creado y gracias al cual ha llegado hasta nosotros. De suerte que, aunque ya no tuviéramos esa fe religiosa y aunque, por hipótesis, nada

movemos. “Es [la postura imaginaria], en cambio, una postura de posibilidades irreales, pero ‘realizables” (EO I, 369).

¹¹² Aquí estos usando el término útil en un sentido amplio, como algo que está al servicio de otra cosa, y no exclusivamente como utensilio, herramienta.

supiéramos de ese mundo cultural e histórico, tal crucifijo llegaría igualmente a imponernos sus valores, mediante ciertas configuraciones de orden imaginario. (EO I, 141)

Es decir, un crucifijo es una obra de arte si, y solo si, es capaz de desprenderse de los vínculos extra-estéticos que le dieron origen, en este caso religiosos. Es decir, si deja de ser un útil al servicio de la alabanza de un Dios, si deja de insertarse en un mundo religioso preestablecido de antemano, para ser la obra misma quien es capaz de auto-exhibirse y, así, abrir un nuevo campo de inteligibilidad, un mundo, a partir del cual se nos muestran los entes. Para Guerrero existen dos modos de abordar las obras de arte: acogerlas como obras que abren su propio esplendor o como objetos culturales (objetos del culto religioso, cosas útiles, etc.). En el primer caso, la obra abre un mundo nuevo, implican una novedad, mientras que en el segundo caso se insertan en un mundo ya dado, histórico, cultural y se lo interpreta desde su lugar dentro de esta cultura dada (desde su utilidad, su importancia política, su relación con lo religioso, los circuitos económicos en los que se inserta, etc.). Lo propio de la obra de arte es el empuje, el choque, que genera la auto-exhibición de su propio esplendor. Cuando la obra produce este “choque”, rompe con nuestra forma cotidiana de entender el mundo y nos provee una nueva. Aquí pasa a un segundo plano quién la creó o para qué la creó. En esta capacidad de choque, gracias al cual abre un nuevo foco de luz en el mundo, radica su autonomía.

Pero que la obra rompa con nuestras relaciones habituales no significa de ningún modo aislarla. El museo, pero también la investigación artística, la historia del arte y la crítica, olvidando, como vimos, su capacidad ontológica, aíslan la obra de cualquier mundo, tanto del nuestro y como del mundo en el cual fue originado, debilitando la capacidad de “choque” de la obra. “Ni la más cuidadosa transmisión de obras, ni los ensayos científicos para recuperarlas, consiguen alcanzar ya nunca el propio ser-obra de la obra, sino un simple recuerdo del mismo” (OOA, 49). Algo similar sostiene Heidegger en “Sobre la Madonna Sixtina” en 1955, donde distingue entre la “ventana pintada” (*Fenstergemälde*) y “el cuadro” (*Tafelbild*). La Madonna Sixtina pone en obra la verdad o abre un mundo, en el sentido que venimos señalando, en tanto “ventana pintada”. Es en tanto “ventana” que permite acontecer una nueva luz que ilumina a los entes, un nuevo claro. Pero el “lugar es en cada caso el altar

de una iglesia. Ésta y la imagen se copertenecen” (Heidegger 2014a, 83). La obra solamente puede abrir mundo en un determinado lugar, es un acontecimiento singular, en un lugar y tiempo singular. Sacarla de ahí significa que la Madonna Sixtina deja de ser “ventana” y se transforma en “cuadro”. Como dice Ibarlucía, “arrancada de su contexto y trasladada a la *Gemäldegalerie Alter Meister* de Dresde como ‘*Tafesbild*’, la pintura pierde irremisiblemente su esencia” (Ibarlucía 2014, 236). El museo, al exponerla fuera de contexto, destruye su capacidad choque, de romper con nuestras relaciones habituales. “La imagen, transformada en su esencia como obra de arte, se extravía en tierra extraña. Esa tierra extraña sigue siendo desconocida para el poner-delante museístico [...]. *El poner-delante museístico lo nivela todo a la uniformidad de la «exposición»*” (Heidegger 2014a, 81-82. El destacado es nuestro). Si bien Guerrero se mantenía bastante actualizado con las lecturas de la época, no tenemos ningún registro de que haya leído esta breve reflexión de Heidegger publicada en 1955, un año antes de la publicación de *Estética operatoria I*. Pero, sin embargo, encontramos que el filósofo argentino acuerda con esta idea, apenas sugerida en “El origen de la obra de arte”:

Ante nuestra mirada de hombres actuales, en el Museo Imaginario colocamos el crucifijo junto a la espada, el cántaro y el fetiche, una danza africana y *El amor de las tres naranjas* de Prokofiev, una canción popular y las *Soledades* de Góngora. [...]

Pero así la obra es un ente exótico: despojada del mundo al que perteneció, tampoco entra a pertenecer al nuestro. (EO I, 142)

Al transformarse en un ente exótico, la obra se transforma en un ente desterrado, sin mundo y sin ser capaz de abrir mundo. “Es un extranjero que vive en el aislamiento ideal de nuestro Museo Imaginario” (EO I, 142).¹¹³ En este sentido el filósofo argentino llama al

¹¹³ La noción de “Museo Imaginario”, de la que Guerrero también se apropia, proviene de *Las voces del silencio* de André Malraux. La tesis fundamental de Malraux es que el museo permite que la obra de adquiere su plena autonomía. Antes de éste, la imagen siempre existía ligada a otra cosa, la estatua gótica al culto religioso, el cuadro clásico a la decoración. “El museo obligaba al crucifijo a convertirse en escultura” (Malraux 1956, 104), es decir, nos obligaba a los espectadores a dejar de considerarla un objeto al que le debemos rendir culto para considerarla como un objeto artístico. El museo des-localiza a las obras, y por lo tanto las aísla obras de sus relaciones habituales en las que son objetos útiles o de culto. Como sostiene Diana Wechsler, el museo tiene la capacidad de “metamorfosar los objetos” (2017, 15). Gracias a estos dos factores, el museo es el lugar “donde la obra de arte no tiene más función que ser obra de arte” (Malraux 1956, 13).

Museo Imaginario una “cámara neumática”. Igual que Heidegger, Guerrero sostiene que la obra deja de ser obra, deja de ser ventana, para pasar a ser un “objeto cultural”, lo que el filósofo alemán llama “cuadro”. Esto implica no acoger el mundo que abre la obra, sino analizarla desde sus significados históricos, políticos, económicos, religiosos, utilitarios, etc. Claramente no buscan menospreciar estos tipos de abordaje, pero, sostienen que éstos no permiten a la obra obrar como obra, como puesta en obra de la verdad.

Tanto para Heidegger como para Guerrero no hay ninguna duda que el mundo que da origen a las obras necesariamente muere, éstas son amputadas del mundo en el cual fueron creadas. Ni la mejor curaduría ni el mejor trabajo filológico pueden reconstruir ese mundo pasado. Cuando contemplamos una estatua griega excelentemente restaurada en un museo o cuando leemos una edición crítica de *Antígona* muy bien lograda, hemos arrancado indefectiblemente esas obras de los mundos a los que pertenecen. De la misma manera que en vemos en un museo de ciencias naturales, un hermoso pájaro del Amazonas embalsamado, el arte es abstraído de su mundo. “A menudo los mismos estudiosos [de las artes] se olvidan [...] que el tema de esos estudios es un objeto científico, que pretende sustituir a la obra de arte viva e irradiante de sentido [...]. También algunos naturalistas olvidan que el pájaro del museo es una abstracción científica” (EO III, 194). El paso del tiempo hace imposible la tarea de reconstruir ese mundo pasado. Pero, sostiene Guerrero a continuación, “las obras de arte no sólo hablan el idioma de su origen”, sino que hablan en el presente. La obra de arte posee la capacidad de hablarle no solamente a los hombres de su época, sino que puede hablarnos

Pero los museos tienen una limitación, no podemos verlo todo. No encontraremos en el Louvre las obras de Antonio Berni o Diego Rivera, ni los frescos de Miguel Ángel. Todo museo implica un recorte. No solamente se priva de obras que no puede adquirir, sino de obras que son intransportables como un fresco o una pieza que pertenece a un conjunto (ni el mismo Napoleón pudo llevar la Sixtina al Louvre). En el siglo XIX el viaje artístico completa esta carencia, lo que permitía contemplar las obras canónicas que no se encontraban en el país de origen. Hoy, en cambio podemos acceder obras de infinidad de países, culturas y épocas gracias a la reproducción fotográfica. Tenemos a nuestra disposición, y hoy más que nunca gracias a Internet, más obras que cualquier museo. Pero la fotografía no permite únicamente una gran profusión de las obras de arte, sino que cambia nuestra actitud ante las mismas. El punto de vista desde el cual se fotografía una escultura, el encuadre y la iluminación, el aumento o disminución de la escala, permiten que se vea desde otro lugar a una obra. Incluso al reproducir en una misma página a un cuadro, una escultura y un tapiz, se emparentan todas estas obras, entendiéndolas bajo un estilo común. La fotografía permite la fundación de lo que Malraux llama “un Museo Imaginario”, un museo sin paredes, que no tiene los límites de los verdaderos museos: la historia del arte se nos ha hecho accesible casi en su totalidad. O más bien, “la historia del arte [...] es la historia *de lo que es fotografiable*” (Malraux 1956, 28). El Museo Imaginario incorpora a su corpus las obras de arte de cualquier tiempo y lugar, ya no hay un período del arte o un estilo paradigmático. El arte de la antigua Grecia tiene la misma consideración que el arte precolombino.

hoy. En otras palabras, esto quiere decir que la obra es capaz de exponer un mundo, un entramado significativo que nos hace ver las cosas con una nueva luz, independientemente del mundo del cual surgió. Y esto es lo que debemos “conservar”. El museo

nos permite rescatar una inagotable variedad de obras del pasado, nos permite constituir un inmenso Museo Imaginario. Pero si nos quedáramos en la pura contemplación de esos arabescos, sin penetrar en la comprensión de los mundos que se abren en tales obras, sólo seríamos los bárbaros de una nueva decadencia. Seríamos los bárbaros de la “conservación” artística, como otros lo fueron de la destrucción. (EO I, 343-344)

El bárbaro de la conservación artística es quien no comprende, quien no acoge, quien no cuida o conserva el mundo que abre hoy la obra. Malraux representa para el filósofo argentino “un bárbaro de la conservación estética”. Dice Guerrero sobre el escritor francés: “Su solipsismo esteticista le permite acoger todas las obras, renunciando de antemano a comprender los significados que ellas encierran” (EO I, 502). El Museo Imaginario, al abstraer las obras de su mundo originario, donde cumplían funciones extra-estéticas, permite a la obra exhibirse como tal. Pero la absoluta autonomía, eliminar toda relación o vinculación, puede desencadenar un aislamiento absoluto. Guerrero introducirá el concepto de “autonomía funcional”. La obra se exhibe como obra de arte, no queda reducida por una relación *servil*, pero ésta se pone en relación con los demás dominios de la cultura humana, ya que al abrir un mundo inaugura un entramado de relaciones en lo que se insertan aquellos que acogen la obra. El Museo Imaginario permite desvincular a la obra de sus relaciones extra-estéticas (su referencia a un uso, a una representación o a un ritual), pero también las desvincula de cualquier relación, lo que en definitiva implica la muerte del arte, implica que la obra no pueda operar como obra, es decir, poner en obra la verdad. La autonomía estética para Guerrero debe ser entonces funcional y no absoluta, en tanto que tiene en cuenta los nexos significativos que la obra tiene con la cultura humana del presente. Aquí podemos ver como Guerrero toma críticamente distintos elementos de Malraux, Heidegger y Blanchot, utilizándolos productivamente, es decir, con el fin de elaborar su propia reflexión estética.

4. La salvación del arte

¿Pero el arte ha muerto definitivamente? Mientras la obra de arte abra un mundo, para ambos autores, el arte no ha llegado a su fin. Pero para que ella sea capaz de instaurar un mundo, precisa de lo que Guerrero llama conservadores y Heidegger *die Bewahrende*, traducido como “cuidadores” o “curadores”. *Bewahren* en alemán significa cuidar, proteger, conservar. Si bien no lo explicita, es muy probable que cuando Guerrero hable de “conservadores” esté pensando en este concepto heideggeriano. Pero ¿a qué alude este concepto? A lo que normalmente llamamos espectadores. ¿Qué rol cumple los cuidadores o conservadores en la experiencia estética? La obra necesita ser creada por un artista. Como vimos, no se reduce a la intencionalidad del creador, sino que expone un mundo independientemente del sentido que le quería dar el artista. Pero la obra también necesita, de igual manera, de “conservadores”. La obra impone su atención y propone, en términos de Guerrero, un “llamado”. Pero este llamado precisa una respuesta. La obra expone un mundo, pero éste necesita de alguien que lo habite. “En consecuencia, la significación global que caracteriza a una obra, únicamente la posee por sí misma en estado de potencia o virtualidad, pues ella sólo se actualiza al encuentro de la invitación que ofrece a una existencia humana” (EO I, 266). La obra sin espectador no es nunca una entidad significativa. Solamente puede acontecer sentido, solamente se abre un mundo, si el espectador responde al llamado de la obra, si se da un pacto entre la solicitud de la obra y la acogida del espectador.

Ninguno de los dos autores está pensando en el concepto tradicional de “espectador”, que supone la contemplación pasiva de una representación. El conservador no recibe, como sujeto independiente, algo dado externamente. No hay una experiencia estética pasiva. La obra es tal cuando expone un mundo y esto solamente es posible cuando es acogida por un individuo o una comunidad. Esto Heidegger lo llama “demorarse en la verdad de la obra”. Es decir, permitir que la obra ilumine, abrimos al espacio de inteligibilidad que abre la obra. “Cuidar la obra significa mantenerse en el interior de la apertura de lo ente acaecida en la obra” (OOA, 48-49). El turista que pasea por el Partenón no está dejando ser la obra en tanto que obra, no permanece en la apertura del ser que acontece en ella. Allí el Partenón es entretenimiento, una foto, una postal. Un cuadro de Monet en la recepción de un dentista es un elemento decorativo, es funcional a un fin ajeno al de la obra misma. La obra necesita ser

conservada, es decir, que le permitan ser obra, que le permitan poner en obra la verdad. Sino permitimos que la obra transforme nuestra forma de relacionarnos con nosotros mismos y lo que nos rodea, si la ponemos al “servicio de” otro fin, entonces el arte muere. Esto es lo que llama Vattimo la “fruición” de la obra de arte. Es decir, la contemplación estética no es un mero gozo, lo que Heidegger llama una “sensación” o “vivencia” e identifica con la concepción moderna de la obra de arte. Conservar la obra implica que el “conservador” reorganice “continuamente su propia existencia y la propia «visión del mundo» a partir de la apertura del ser que en la obra acontece”(Vattimo 1993, 135).

En el momento en que la obra es reducida a un objeto de investigación científica, es decir, cuando al abordar la obra prestamos atención a su contexto histórico económico-social o a su composición material o su composición formal, el mundo que exponía la obra se oscurece. Lo mismo ocurre, para Guerrero, cuando la obra queda oculta detrás de nuestra adoración a un ser divino, cuando no vemos la obra sino al Dios mismo.

Nosotros, haciendo el papel de “conservadores” de una obra singular o del arte en general, podemos planear las condiciones más propicias. [...] La obra como tal sólo vive y perdura entre los hombres, a través de generaciones y siglos, y hasta llega a convivir con gentes de otras culturas, cuando ella misma *conserva el poder de irrumpir en nuestro mundo*, cuando se presenta por sí misma, dotada de su propio poderío interno. (EO I, 212)

Conclusiones

Luego del camino recorrido, no parece ser Heidegger el Goliat conceptual que cae ante Guerrero-David, dejándolo herido de muerte, como planteaba Luis García (Cfr. 2009, 102-3). Heidegger está más vivo que nunca en *Estética operatoria*. Eso no quiere decir que Guerrero sea un mero comentador o repetidor de la filosofía heideggeriana. Ciertamente el filósofo argentino es crítico en múltiples aspectos con su antiguo maestro, pero ambos 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. 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. En este sentido sostenemos que el nacido de Baradero es un lector “evolutivo”. Quizás la analogía entre David-Goliat y Guerrero-Heidegger no sea la más adecuada para referir a la recepción por parte del argentino del filósofo alemán.

Más bien podríamos utilizar como metáfora recepción la figura del caníbal.¹¹⁴ El filósofo argentino es un caníbal intelectual, un lector antropófago, devorador de la filosofía europea. Antropofagia es una metáfora que nos habla del rol activo del lector a la hora de producir conocimiento. En 1928 Oswald de Andrade publicó el “Manifiesto Antropófago” como una crítica al intercambio cultural. La figura del caníbal nos habla de un modo de incorporación de la diferencia, en tiempos en que Brasil exportaba materia prima e importaba cultura. Lo que plantea el Manifiesto es un consumo no pasivo, sino creativo, del capital cultural europeo, se declara “contra todos los importadores de conciencia enlatada” (Schwartz, 2002: 73).¹¹⁵ El caníbal no devoraba a cualquiera, sino aquellos que consideraba fuertes y valientes, ya que al comérselo absorbía sus fuerzas. El gigante Heidegger no es

¹¹⁴ El mismo Luis García trabaja esta figura en términos generales como modo de recepción (Cfr. 2010), pero no la aplica a la filosofía de Guerrero. Allí habla de un “sistema cultural digestivo”, “un metabolismo con sus propias enzimas que se encargan de disolver los elementos de una configuración cultural ‘otra’ para descomponerla en sus fragmentos, seleccionar entre ellos lo que se toma y lo que se deja, y finalmente asimilar los elementos seleccionados” (García 2010, 57-58).

¹¹⁵ Si se desea profundizar la figura del caníbal véase Jáuregui 2008.

vencido por el filósofo argentino, sino que éste se nutre de sus fuerzas. Claramente Andrade, poeta, está pensando en la recepción de movimientos artísticos europeos, pero podemos ampliar el concepto, entendiendo el antropófago es un modelo de la apropiación cultural. El “Manifiesto Antropófago” pone en jaque la noción de influencia que supone que el intercambio entre el americano y el europeo es el de la copia y el original. Guerrero es un lector antropófago en tanto deglute elementos heideggerianos para adquirir la fuerza de sus conceptos y apropiárselos. No se trata entonces de rechazar la doctrina europea, sino de devorarla, deglutirla, hacerla parte de nuestro sistema.

La figura del caníbal nos habla de lo que en la introducción llamábamos “fusión de horizontes” entre el lector y el autor, pero, como señalábamos, horizontes que suponen una desigualdad geocultural histórica entre Europa y Latinoamérica. Una primera hipótesis que nos planteábamos era que Guerrero en su recepción de Heidegger buscaba superar esta dicotomía entre un centro y una periferia cultural. Hemos reconocido distintos niveles de lectura y mostramos cómo Guerrero llevó a cabo una lectura evolutiva, es decir, una lectura no pasiva, no un mero comentario, sino productiva. El filósofo argentino tomó de su maestro elementos fundamentales de su filosofía del arte, sobre todo de “El origen de la obra de arte”, pero esta lectura significó a la vez la producción de una nueva obra, la *Estética operatoria*. Por ello sosteníamos que Heidegger ocupa un lugar central en la obra de Guerrero.

Esta lectura productiva-evolutiva la podemos ver en primer lugar en la ampliación del círculo hermenéutico que hace Guerrero a la hora de abordar la obra de arte, lo que llamábamos la vía larga de la reflexión estética. Las breves indicaciones que hace Heidegger sobre el círculo hermenéutico en “El origen de la obra de arte” son apropiadas por Guerrero como postulado metodológico, pero las amplía y reelabora. La obra de arte debe ser abordada en tres direcciones, desde su revelación, su creación y la imposición de una tarea artística. Ésta es la gran novedad que provee Guerrero. La obra debe abordarse desde distintos caminos para realmente poder entender el entramado que supone la experiencia estética. Ni una reflexión que priorice el rol del espectador, ni una que aborde la obra desde el fenómeno de la creación ni una que interprete el fenómeno estético desde las directrices de una comunidad puede realmente dar cuenta de la obra de arte. Uno no puede quedarse con una vía de acceso, debe recorrer todo el círculo que constituye nuestra comprensión de la obra de arte. Éste es

quizás el aporte más importante del filósofo argentino a la reflexión estética. Otra contribución es la aplicación de la distinción óntico-ontológica desarrollada en *Ser y tiempo* a la reflexión sobre la obra de arte. Pero esta aplicación no es solamente teórica sino metodológica, dado que supone poner en diálogo las reflexiones filosóficas con las investigaciones de otras disciplinas. Lo que, en términos ricœurianos, llamábamos la vía larga de la reflexión estética.

En la comparación entre el útil y la obra de arte Guerrero sigue a Heidegger casi al pie de la letra y uno, si aísla este apartado del resto de la obra, podría interpretar que el filósofo argentino está haciendo un comentario didáctico de “El origen de la obra de arte”. Pero si dejamos de lado esta primera lectura superficial, nos percatamos que aquí hay una decisión metodológica: para entender qué es la obra de arte en tanto obra debemos comprender cómo o en qué se diferencia la obra del resto de los entes creados por el hombre. Hemos señalado algunos aportes propios de Guerrero en la elección de ejemplos (la silla de van Gogh y el poema de Neruda). Ambos son más productivos que el ejemplo de Heidegger de la campesina para dar cuenta del fenómeno del útil que se da en un contexto de muchos útiles: la cacerola es un ente, un útil que sirve para cocinar en un contexto de otros útiles, silla, cebolla, cuchara, etc. La elección de un poema de Neruda, a su vez, está hablando de esta búsqueda de superación de la dicotomía cultural centro-periferia entre Latinoamérica y Europa. Pero el gran aporte de Guerrero es introducir en el problema del caso de la vasija de barro. Allí pone en jaque la distinción tajante entre útil y obra que había hecho Heidegger, ya que la vasija se presenta como obra y como útil al mismo tiempo. Ésta desaparece en su uso, pero se exhibe a la vez como digna de atención.

La continuidad fundamental entre Guerrero y Heidegger, como dijimos, es que la obra de arte abre un mundo, abre un horizonte de sentido. En este sentido, sostienen ambos, la obra funda historia, es origen. Esta tesis que Guerrero toma del filósofo alemán es lo que ambos consideran lo propio de la obra de arte. Luego puede haber diferencias, elementos no desarrollados por uno y sí por el otro, como la relación entre el mundo que abre la obra y los estados de ánimo, pero ambos concuerdan en esta tesis fundamental. Y justamente por eso coinciden en cómo debe interpretarse la muerte del arte: el arte muere porque deja de exponer

un mundo. Luego vendrán las diferencias sobre porqué esto sucede o en que circunstancias (por ejemplo, en el caso del “arte sagrado”).

El siguiente paso será rastrear la presencia del profesor de Friburgo en los siguientes tomos de *Estética operatoria, Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas* de 1957 y *Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas* de 1967. Por la extensión que supone una tesis de maestría no hemos ahondado en estas obras, aunque hemos hecho algunas referencias. De todos modos, el análisis del primer tomo fue conveniente para rastrear los intercambios entre los dos autores dado que allí Guerrero, antes de comenzar propiamente con el problema de la revelación y el acogimiento, expone los objetivos de la obra, las tesis fundamentales y la metodología a trabajar, que determinarán el desarrollo de toda la investigación. Con lo cual analizamos las bases y fundamentos de toda la *Estética operatoria* y pudimos detectar los acuerdos y desacuerdos entre el filósofo alemán y su antiguo alumno argentino.

El 27 de diciembre de 1927 Guerrero le confesaba a Astrada que “El *espíritu de Marburgo* me tiene hoy tan aprisionado como durante mi primera estancia en este pueblo” (David 2004, 49). ¿Sigue en *Estética operatoria* aprisionado por el pensamiento heideggeriano? Deberíamos responder sí y no. No, si entendemos que Guerrero es un mero comentador o continuador de la obra de Heidegger. Sí, si entendemos que aspectos fundamentales de *Estética operatoria* son tomados y reelaborados de la filosofía heideggeriana. Como decía el filósofo alemán, sus trabajos son “camino y no obras”, caminos de bosque (*Holzwege*), que se adentran en la vegetación y se pierden entre los árboles, algunos llevan a grandes claros, otros terminan repentinamente en la oscuridad del monte. Guerrero habrá recorrido, sin dudas, estos caminos-obras, pero se abrió paso y creó senderos propios, nuevas vías de reflexión para pensar la obra de arte. No es Luis Juan Guerrero el David que vence y deja herido de muerte al gigante heideggeriano, si no el pensador que se para sobre sus hombros para avistar más lejos en el horizonte.

Imágenes



Figura 1

David Kefford, *Everyday ritual*, broken chair frame, computer monitor, mirror, brown paper, brick, lamp stand, canvas, blanker, foam piping and tennis racket cover, 2009, 70 x 195 x 280 cm.



Figura 2

Vincent Van Gogh, *Los zapatos*, óleo sobre tela, 1886, 37 x 46 cm.



Figura 3

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



Figura 4

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



Figura 5

Vincent Van Gogh, *La silla de Gauguin*, óleo sobre tela, 1888, 90,5 x 72,5 cm.



Figura 6

Claude Monet, *Le Pont japonais*, óleo sobre tela, 1889, 81,3 x 101,6 cm.



Figura 7

Pablo Picasso, *Demoiselles d'Avignon*, óleo sobre tela, 1907, 243,9 x 233,7 cm.

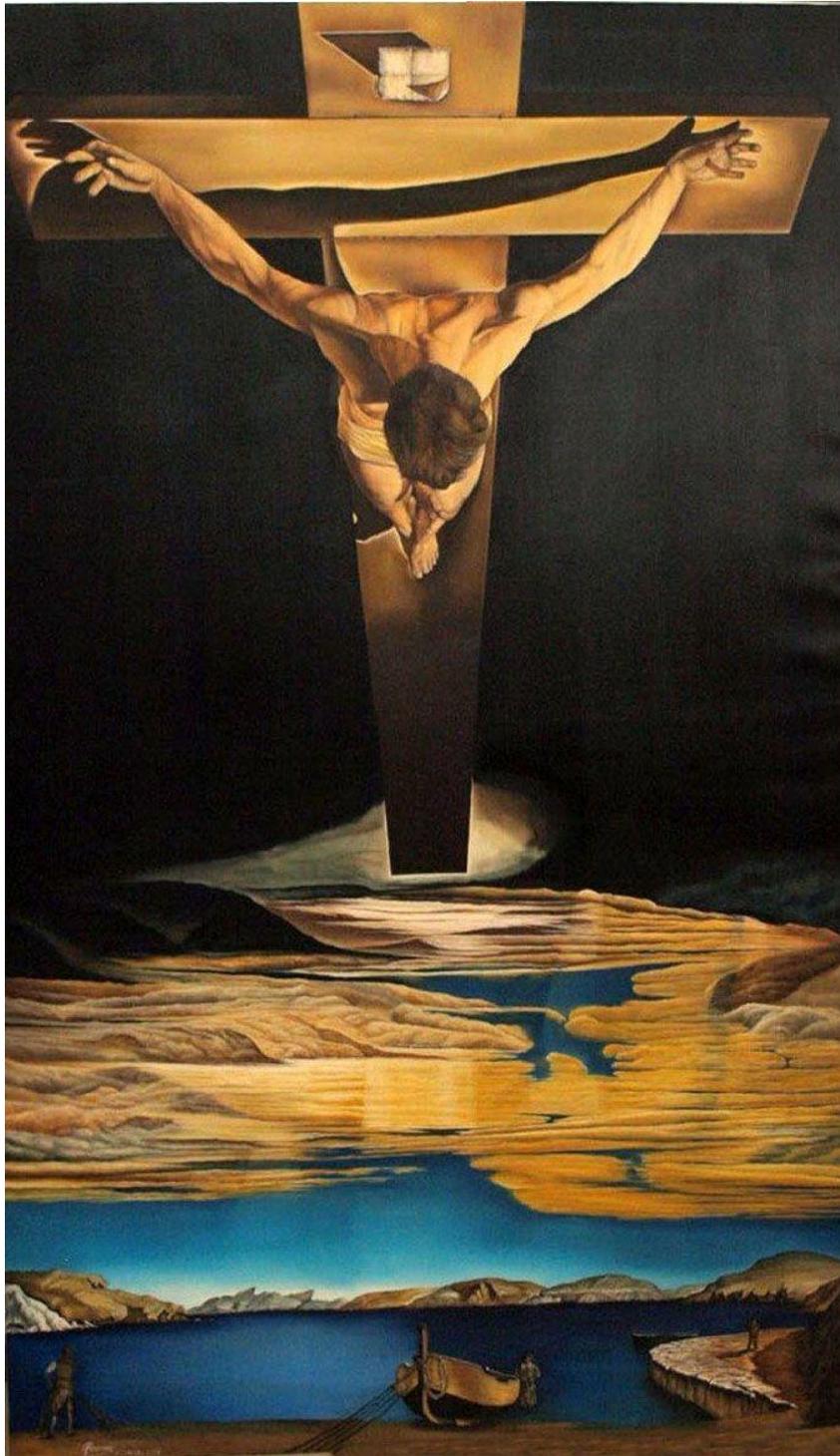


Figura 8

Dalí, Salvador, *Cristo de San Juan de la Cruz*, óleo sobre lienzo, 205 cm x 116 cm.



Figura 9

Sanzio, Rafael, *Madonna Sixtina*, óleo, 1512, 265 x 196 cm

Bibliografía

a. Obras de Guerrero

- Guerrero, Luis Juan. 1957. *Estética operatoria en sus tres direcciones. Creación y ejecución de la obra de arte*. Buenos Aires: Losada.
- . 1967. *Estética operatoria en sus tres direcciones. Promoción y requerimiento de la obra de arte*. Buenos Aires: Losada.
- . 2008. *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.
- . 2015. «Escenas de la vida estética». En *Arqueología de la experiencia sensible: estética fenomenológica en Argentina*, editado por Roberto Walton y Luciano Lutereau, 13-32. Buenos Aires: Prometeo.
- . 2017. *Qué es la belleza y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

b. Obras de Heidegger

- Heidegger, Martin. 1983. *Denkerfahrungen 1910-1976*. Editado por Hermann Heidegger. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- . 1989. «Technik und Kunst - Ge-stell». En *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, editado por Walter Biemel y Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- . 1991. *Gesamtausgabe. Kant und das Problem der Metaphysik Bd. 3*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- . 1997. *Gesamtausgabe. Der Satz vom Grund Bd. 10. Abt. 1 Bd. 10. Abt. 1*. Vittorio Klosterman. Frankfurt am Main.
- . 2001. *Estudios sobre mística medieval*. Madrid: Siruela.
- . 2001. *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Trotta.
- . 2003a. *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*. Traducido por Dina Picotti. Buenos Aires: Biblos.
- . 2003b. *Introducción a la metafísica*. Traducido por Angela Ackermann Pilári. Barcelona: Gedisa.

- . 2006. «Del origen de la obra de arte. Primera versión». *Revista de filosofía* 38 (115): 11-36.
- . 2007a. *De la esencia de la verdad: sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón*. Barcelona: Herder Editorial.
- . 2007b. *Hitos*. Traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2007c. *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2008. *Introducción a la investigación fenomenológica*. Madrid: Ed. Síntesis.
- . 2010a. *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2010b. *Los himnos de Hölderlin «Germania» y «El Rin»*. Buenos Aires: Biblos.
- . 2012a. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2012b. *Ser y tiempo*. Traducido por Jorge Eduardo Rivera Cruchaga. Madrid: Trotta.
- . 2014a. *Experiencias del pensar (1910-1976)*. Madrid: Abada.
- . 2014b. *Kant y el problema de la metafísica*. Traducido por Elsa Cecilia Frost y Gustavo Leyva. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 2014c. *Nietzsche*. Barcelona: Ariel.

c. Libros y artículos sobre Heidegger y Guerrero

- Albizu, Edgardo. 2000. *Verdades del arte*. Buenos Aires; [San Martín, Pcia. de Buenos Aires: Jorge Baudino ; Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).
- Aranguren, José Luis. 1950. «Sobre “Holzwege” de Martin Heidegger». *Arbor* 54: 243-53.
- Astrada, Carlos. 1950a. «El existencialismo, filosofía de nuestra época». En *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía (Mendoza 1949)*, I:349-58. Buenos Aires: Universidad Nacional de Cuyo.
- . 1950b. «Estudio crítico: Holzwege de Martin Heidegger». *Cuadernos de Filosofía* 5: 61-65.
- . 1964. *El mito gaucho*. Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur.
- . 2007. *Metafísica de la pampa*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

- Bareiro, Julieta, y Adrián Bertorello. 2011. «Ontología de las relaciones objetales en Winnicott: Útil, obra de arte y cosas». En *III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, 73-76. Buenos Aires: Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- Beigel, Fernand. 2013. «Centros y periferias en la circulación internacional del conocimiento». *Nueva Sociedad* 245: 110-23.
- Belgrano, Mateo. 2016. «La obra de arte como puesta en obra de la verdad. Continuidades y discontinuidades entre Ser y tiempo y 'El origen de la obra de arte'». Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- . 2017. «“Todo arte es completamente inútil”. Continuidades y discontinuidades entre Ser y tiempo y 'El origen de la obra de arte'»». *Tópicos. Revista de Filosofía* 53: 175-202.
- . 2018. «La esencia poética de la obra de arte: Reflexiones en torno a Ser y tiempo y “El origen de la obra de arte”». *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*, n.º 35 (junio): 3-28.
- Biemel, Walter. 1959. *Die Bedeutung von Kants Begründung der Asthetik für die Philosophie der Kunst*. Köln: Kölner Universitäts.
- Blanchot, Maurice. 1992. *El espacio literario*. Traducido por Anna Poca. Barcelona: Paidós.
- Bollnow, Otto Friedrich. 1995. *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Bosch, Rafael. 1954. «La estética de Heidegger». *Revista de Filosofía (Madrid)* 49: 271-89.
- Busso, Mariana Patricia. 2012. «Un recorrido sobre el autor : su problematización en Gadamer, Jauss y Eco». *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación* 118: 52-56.
- Calvo, Patricia. 2010. «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.

- <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/imaginabilidad-estetica-luis-juan-guerrero.pdf>.
- Caputo, John. 1992. «The question of being and transcendental phenomenology: reflections on Heidegger's relationship to Husserl». En *Heidegger. Critical Assessments.*, 326-44. Londres y Nueva York: Routledge.
- Caputo, John D. 1970. «Being, ground and play in Heidegger». *Man and World* 3 (1): 26-48.
- Caturelli, Alberto. 1962. «La estética operatoria de Luis Juan Guerrero». En *La filosofía en la Argentina*, 51-53. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Ceñal Lorente, Ramón. 1950. «Holzwege, de Martín Heidegger (Estudio crítico)». *Pensamiento* 6: 534-37.
- Crowell, Steven Galt. 2001. *Husserl, Heidegger, and the Space of Meaning: Paths toward Transcendental Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press.
- Dastur, Françoise. 1999. «Heidegger's Freiburg Version of "The Origin of the Work of Art."» En *Heidegger Toward the Turn: Essays on the Work of the 1930s*, editado por James Risser, 119-142. Nueva York: State University of New York Press.
- David, Guillermo. 2004. *Carlos Astrada: la filosofía argentina*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- De Kuyer, Kees. 1983. «The Problem of Ground in the Philosophy of Martin Heidegger». *The Thomist: A Speculative Quarterly Review* 47 (1): 100-117.
- De Waelhens, Alphonse. 1945. *La filosofía de Martin Heidegger*. Traducido por Ramón Ceñal Lorente. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Luis Vives» de Filosofía.
- Derisi, Octavio Nicolás. 1941. «Reflexiones críticas sobre la filosofía existencial». *Revista Universidad Pontificia Bolivariana* 7.22: 159-70.
- . 1986. *El último Heidegger: aproximaciones y diferencias entre la fenomenología existencial de M. Heidegger y la ontología de Santo Tomás*. Buenos Aires: Eudeba.
- Derrida, Jacques. 2005. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Dostal, Robert. 2011. «Time and Phenomenology in Husserl and Heidegger». En *The Cambridge Companion to Heidegger*, 141-69. Cambridge [etc.: Cambridge University Press.

- Dreyfus, Hubert L. 2003. *Ser en el mundo: comentarios a la división I de Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.
- Dreyfus, Hubert L. 2005. «Heidegger's Ontology of Art». En *A Companion to Heidegger*, editado por Hubert L. Dreyfus y Mark A Wrathall, 407-19. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Emad, Parvis. 2007. *On the Way to Heidegger's Contributions to Philosophy*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Escoubas, Eliane. 1992. «La question de l'oeuvre d'art. Merleau-Ponty et Heidegger». En *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, editado por Marc Richir, 123-38. Grenoble: Jérôme Millon.
- Escudero, Jesús Adrián. 2016. *Guía para la lectura de «Ser y Tiempo» de Heidegger. Vol. 1*. Barcelona: Herder Editorial.
- Espinet, David. 2011. «Kunst und Natur Der Streit von Welt und Erde». En *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar*, editado por David Espinet y Tobias Keiling, 43-65. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.
- Espinet, David, y Tobias Keiling, eds. 2011. *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar*. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.
- Faden, Gerhard. 1986. *Der Schein der Kunst. Zu Heideggers Kritik der Ästhetik*. Würzburg: Königshausen y Neumann.
- Farías, Víctor. 1998. *Heidegger y el nazismo*. México: Akal Ediciones : Fondo de Cultura Económica.
- Fatone, Vicente. 1949. *El existencialismo y la libertad creadora: una crítica al existencialismo de Jean-Paul Sartre*. Buenos Aires: Argos.
- Fernández, Delfina. 1988. «Las ideas estéticas de Luis Juan Guerrero». *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* 5: 171-92.
- Figal, Günter. 2001. «Forgetfulness of God: Concerning the Center of Heidegger's Contributions to Philosophy». En *Companion to Heidegger's Contributions to Philosophy*, editado por Charles E Scott, 198-212. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2010. *Erscheinungsdinge: Ästhetik als Phänomenologie*. Tübingen: Mohr Siebeck.

- Foucault, Michel. 1979. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. México D.F.: Siglo XXI.
- Gadamer, Hans-Georg. 2003. *Los caminos de Heidegger*. Traducido por Ángela Ackermann. Barcelona: Herder.
- . 2012. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- . 2018. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- García, Luis Ignacio. 2009. «Entretelones de una “estética operatoria” Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin». *Prismas* 13: 89-114.
- . 2010. «La crítica entre culturas: el problema de la “recepción” en el ensayo latinoamericano». *CUYO* 27: 55-78.
- Gilbert, Paul. 1988. «Les catégories ontologiques selon L’origine de l’oeuvre d’art». *Aquinas* 31: 111-35.
- Granel, Gérard. 1994. «Lecture de „L’origine“». En *L’art au regard de la phénoménologie*, editado por Eliane Escoubas y Balbino Giner, 107-46. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Grondin, Jean. 2008. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder.
- Groys, Boris. 2014. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Traducido por Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra.
- Haar, Michel. 1987. *Le Chant de la terre. Heidegger et les assises de l’histoire de l’être*. Paris: L’Herne.
- Harries, Karsten. 2009. *Art Matters a Critical Commentary on Heidegger’s «The Origin of the Work of Art»*. London: Springer.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1989. *Lecciones sobre la estética*. Traducido por Alfredo Brotón Muñoz. Madrid: Akal.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von. 1994. *Heideggers Philosophie der Kunst: eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung " Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Ibarlucía, Ricardo. 2000. «Benjamin Crítico de Heidegger: Hermenéutica Mesiánica e Historicidad». *Revista Latinoamericana de Filosofía* XXVI (1): 113-41.
- . 2008. «Luis Juan Guerrero, el filósofo ignorado». En *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte: estética de las*

- manifestaciones artísticas*, de Luis Juan Guerrero. Buenos Aires: Las cuarenta: Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- . 2014. «La autonomía del arte en Benjamin y Heidegger: a propósito de la interpretación de Burkhardt Lindner». *Revista Latinoamericana de Filosofía* 40 (2): 219-39.
- Jalif de Bertranou, Clara Alicia. 1996. «Recepción y elaboración de la fenomenología en la Argentina». *CUYO*, n.º Vol. 13.
<http://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=1723>.
- Janicaud, Dominique. 2005. *Heidegger en France*. Paris: Entretiens.
- Jáuregui, Carlos A. 2008. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana ; Vervuert.
- Jauss, Hans Robert. 1981. «Estética de la recepción y comunicación literaria». Traducido por Beatriz Sarlo. *Revista de cultura* IV (12): 34-30.
- . 1989. «Respuesta a Claude Piché». *Ideas y Valores* 38 (81): 17-26.
- . 1992. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- . 2013. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Ed. Gredos.
- Kenneth, Maly. 2001. «Turnings in Essential Swaying and the Leap». En *Companion to Heidegger's Contributions to Philosophy*, editado por Charles B Scott, Susan M. Schoenbohm, Daniela Vallega-Neu, y Alejandro Vallega. Bloomington: Indiana University Press.
- Kleinberg, Ethan. 2005. *Generation existencial. Heidegger's Philosophy in France. 1927-1961*. Nueva York: Cornell University Press.
- Kockelmans, Joseph. 1986. *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht: M. Nijhoff.
- Kuhn, Thomas S. 2017. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Kusch, Rodolfo. 1952. *La ciudad mestiza*. Buenos Aires: S.A.C.E.I.
- . 1953. *La seducción de la barbarie ; análisis herético de un continente mestizo*. Buenos Aires: Raigal.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 2002. *La ficción de lo político: Heidegger, el arte y la política*. Traducido por Víctor Farías. Madrid: Arena Libros.

- . 2007. *Heidegger: la política del poema*. Madrid: Editorial Trotta.
- Leocata, Francisco. 2004. *Los caminos de la filosofía argentina*. Buenos Aires: Centro de Estudios Salesiano de Buenos Aires (CESBA).
- Loprete, Alberto. 1957. «Revelación y acogimiento de la obra de arte. Reseña de Estética operatoria en sus tres direcciones, Tomo I.» *Ficción* 9.
- Maci, Guillermo. 1961. «Ideas fundamentales de la estética de Luis J. Guerrero». *Buenos Aires. Revista Humanidades* 1: 259-67.
- Malraux, André. 1956. *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emecé.
- Marin, Louis. 2009. «Poder, representación, imagen». *Prismas* 13 (2): 135-56.
- Molinuevo, José Luis. 1998a. *El Espacio político del arte: arte e historia en Heidegger*. Madrid: Tecnos.
- . 1998b. *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*. Madrid: Tecnos.
- Mörchen, Hermann. 1981. *Adorno und Heidegger. Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Navigante, Adrián. 2011. «Adorno über Heideggers Ontologie des Kunstwerks». En *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar*, editado por David Espinet y Tobias Keiling, 241-49. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Ott, Hugo. 1992. *Martín Heidegger: en camino hacia su biografía*. Madrid: Alianza.
- Overgaard, Søren. 2011. *Husserl and Heidegger on Being in the World*. Dordrecht; London: Springer.
- Perceval, María Cristina. 1993. «El pensamiento estético de Luis Juan Guerrero». *CUYO*, n.º Vol. 10/11: 11-55.
- Pettigrew, David, y François Raffoul, eds. 2008. *French interpretations of Heidegger. An Exceptional Reception*. Albany: State University of New York Press.
- Piché, Claude. 1989. «Experiencia estética y hermenéutica literaria». *Ideas y Valores* 38 (81): 3-16.
- Pöggeler, Otto. 1960. «Das Wesen der Stimmungen. Kritische Betrachtungen zum gleichnamigen Buch O. Fr. Bollnows». *Zeitschrift für philosophische Forschung* 14 (2): 272-84.
- . 1993. *El camino del pensar de Martin Heidegger*. Madrid: Alianza.
- . 1999. *Filosofía y política en Martin Heidegger*. México: Coyoacán.

- Polt, Richard. 2006. *The Emergency of Being. On Heidegger's Contributions to Philosophy*. New York: Cornell University Press.
- Presas, Mario. 1990. «Hombre y cultura en Francisco Romero». *Universitas Philosophica*, 139-52.
- Quiles, Ismael. 1948. *Heidegger, el existencialismo de la angustia*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Richardson, William J. 2003. *Heidegger : through phaenomenology to thought*. 4°. New York: Fordham University Press.
- Ricoeur, Paul. 2006. *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, Jorge Eduardo, y María Teresa Stiven. 2010. *Comentario a Ser y tiempo de Martin Heidegger. Vol. II*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Rockmore, Tom. 2003. *Heidegger and French Philosophy*. Nueva York: Routledge.
- Rodríguez, Ramón, ed. 2015. *Ser y tiempo de Martin Heidegger. Un comentario fenomenológico*. Madrid: Tecnos.
- Ruíz Díaz, Adolfo. 1975. «Luis Juan Guerrero y su estética operatoria». *Cuadernos de Filosofía* 22-23: 171-82.
- Russo de Fusari, Mirtha Yolanda. 1971. «Las ideas estéticas en la obra de Luis Juan Guerrero». *Cuyo. Anuario de Historia del Pensamiento Argentino* VII: 45-82.
- Ruvituso, Clara. 2015. *Diálogos existenciales la filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*. Frankfurt am Main; Madrid: Iberoamericana.
- Safranski, Rüdiger. 2003. *Un maestro de Alemania: Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Sallis, John. 2007. «The Hermeneutics of the Artwork». En *Hans Georg Gadamer – Wahrheit und Methode*, editado por Günter Figal, 45-57. Berlin: De Gruyter.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1992. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Catedra.
- Schapiro, Meyer. 1999. *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Sepich, Juan R. 1954. *La filosofía de Ser y tiempo de M. Heidegger*. Buenos Aires: Editorial Nuestro Tiempo.

- Szilasi, Wilhelm. 1966. *¿Qué es la ciencia?* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Taminaux, Jacques. 1991. «L'origine de l'origine de l'oeuvre d'art». En *Mort de Dieu. Fin de l'art*, 175-94. Paris: Le Cerf.
- Traine, Martín. 1994. «Los vínculos del 'Instituto de Investigaciones Sociales' de Frankfort con la Universidad de Buenos Aires en los años '30'». *Cuadernos de Filosofía* 40.
- Trías, Manuel B. 1970. «Luis Juan Guerrero y su estética operocéntrica». *Cuyo. Anuario de Historia del Pensamiento Argentino* VI: 7-22.
- Van Gogh, Vincent. 2005. *Cartas a Théo*. Buenos Aires: Ediciones Terramar.
- Vattimo, Gianni. 1993. *Poesía y ontología*. València: Universitat de València.
- . 2010. *La sociedad transparente*. Traducido por Teresa Oñate. Barcelona: Paidós.
- . 2015. *El fin de la modernidad nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vigo, Alejandro G. 2008. *Arqueología y aleteiología: estudios heideggerianos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Walton, Roberto. 2017. «La tradición fenomenológica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires». *Ideas, revista de filosofía moderna y contemporánea* 5: 14-40.
- Wamba Gaviña, Graciela. 1993. «La recepción de Walter Benjamin en la Argentina». En *Sobre Walter Benjamin, Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, editado por Nicolás Casullo, Gabriela Massuh, y Silvia Fehrmann. Buenos Aires: Alianza Editorial / Goethe-Institut.
- Wechsler, Diana. 2017. «Una metamorfosis de la mirada». En *El Museo Imaginario*, 7-16. Madrid: Cátedra.