

LAS IDEAS ESTETICAS EN LA OBRA DE LUIS JUAN GUERRERO *

por MIRTHA Y. RUSSO DE FUSARI

Notas biográficas y publicaciones del Dr. Guerrero

El Dr. Luis Juan Guerrero nace en Baradero, provincia de Buenos Aires, el 8 de febrero de 1899.

Cursa sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de La Plata, recibiendo de bachiller en 1916. Con un subsidio de la Unión Panamericana viaja a los Estados Unidos, donde permanece cerca de dos años. Inicia entonces estudios de ingeniería. Se interesa en aquel país por las manifestaciones culturales y artísticas de las comunidades estudiantiles, especialmente por las actividades de teatro universitario, experiencias que luego aplicará en La Plata, asesorando al grupo Renovación.

De regreso en la Argentina, actúa en el movimiento de la Reforma Universitaria y en el campo sindical, en contacto con los grupos libertarios que sostenían el diario *La Protesta* y la *Editorial Argonauta*, de tendencia anarquista. Aunque comienza nuevos estudios en la Facultad de Medicina, es en esta época cuando se evidencia su inclinación por la filosofía. En 1922 es designado Secretario del Colegio Nacional de La Plata.

En 1923 viaja a Alemania, sosteniéndose con la ayuda de sus familiares y trabajando. Cursa estudios de filosofía en las universidades de Berlín, Marburgo, Heidelberg. Su tesis de doctorado la presenta en Zürich, otorgándosele el grado de magna cum laude, el 11 de julio de 1925.

* El trabajo forma parte del estudio realizado por intermedio de una beca de la Comisión Asesora de Promoción de la Investigación.

Durante los cinco años de estadía en Europa recorre Italia, Francia, España, Austria y también Hungría, Checoslovaquia y Trusia, países que vivían los primeros años del proceso revolucionario.

Regresa al país en 1928. Es designado por concurso, en 1929, Profesor Titular de Estética en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata. Ricardo Levene era entonces Decano de dicha Facultad. En 1946 será separado del cargo por la Intervención en la Universidad. En 1928 es designado, por concurso, Profesor Titular de Filosofía en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario de Buenos Aires, cargo que ocupará hasta su muerte. En 1929 es designado Profesor suplente, y en 1934, Titular de la Cátedra de Ética, en reemplazo de Juan Chiabra, fallecido ese año.

Antes de la creación de las cátedras de Historia del Pensamiento Argentino se creó, en el Instituto de Historia y siendo director el Dr. Emilio Ravignani, una sección de Historia del Pensamiento. Allí trabajará Guerrero en colaboración con la Sra. de Ghioldi en estudios sobre la materia.

En 1940 el Dr. Guerrero es designado Director de Investigaciones y Publicaciones del Instituto de Filosofía. En 1944 es Director del Instituto de Filosofía en reemplazo de Alberini, hasta 1945, año en que Alberini se reintegra en el cargo.

En 1945 es designado Titular de la Cátedra de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, cargo que ocupa hasta 1955.

En la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional del Litoral ocupa Guerrero el cargo de Profesor Interino de Psicología, entre 1953 y 1955.

En 1947 es designado Jefe de Departamento del Instituto de Filosofía y en 1948, Director Titular de Sección.

El Dr. Guerrero presenta en 1956 su renuncia como Profesor Titular de Estética de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, y como Director del Instituto del mismo nombre. Lo reemplaza Jorge A. Romero Brest.

Guerrero participó como Secretario de Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, en 1949, en Mendoza. Participó también en el Congreso de Filosofía de la Universidad de San Marcos, Perú, en 1951, y en el Congreso de Psicología de Tucumán, en 1954.

Falleció el 22 de febrero de 1957.

En La Plata, Guerrero se inició en el grupo nucleado alrededor de la figura de Korn, junto a Fatone y Romero. Más tarde se agregarían Alberto Pucciarelli y Aníbal Sánchez Reulet.

En Buenos Aires, mientras actuó Alberini estuvo muy cerca de él y participó con Angel Vassallo, Carlos Astrada, Lidia Peradotto y Alfredo Franceschi, entre otros, del grupo de intelectuales que desarrollaría las nuevas corrientes de la filosofía. El Dr. Guerrero continúa la corriente fenomenológica existencial y puede decirse que su obra supera la perspectiva neokantiana de la época. El dominio de los idiomas modernos que poseía Guerrero, le permitió llegar espontáneamente a las fuentes del nuevo pensamiento filosófico: Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre, Dufrenne y Malraux. Guerrero fue un hombre de libros y un erudito. El manejo de una bibliografía tan amplia como la suya, lo ubica en un lugar importante entre los estudiosos de la época. Visto en perspectiva, quizás sea éste el rasgo más valioso de su labor de catedrático. Si bien el tono con que leía sus clases era monótono, uniforme, la novedad de los planteos, la puesta al día de las cuestiones tratadas, otorgaban un señalado interés a su exposición.

El Dr. Guerrero frecuentó los círculos intelectuales y artísticos de su época, en el país y en el extranjero. Mantuvo una estrecha relación con Unamuno, a quien visitaba a diario en su refugio de Hendaya. Hombre reservado, era sin embargo entre sus amigos un inagotable conversador. Tenía el arte de la minucia y una sorprendente erudición que excedía lo filosófico.

Sus obras publicadas son las siguientes:

Die Entstehung einer allgemeinen Wertlehre in der Philosophie der Gegenwart, Marburg, Alemania, 1927; *Panorama de la estética clásico-romántica alemana, como introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales*, La Plata, 1934; *La generosidad en la filosofía cartesiana*, Buenos Aires, 1937; *Psicología*, 1ª ed. Buenos Aires, Losada 1939; "La conciencia histórica del siglo XVIII", *Revista Cursos y Conferencias*, Buenos Aires, 1940; *Tres temas de filosofía argentina en las entrañas del Facundo*, Buenos Aires, 1945; *Escenas de la vida estética*, Mendoza, Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, tomo III, pp. 1466-1474; *¿Qué es la belleza?* Buenos Aires, Columba, 1954; *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas* (Estética operatoria en sus tres direcciones, tomo I) Buenos Aires, Losada, 1956; *Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias*

artísticas (Estética operatoria en sus tres direcciones, tomo II) Buenos Aires, Losada, 1957; *Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas* (Estética operatoria en sus tres direcciones, tomo III), Buenos Aires, Losada, 1967.

También son importantes sus apuntes de clase, que circularon entre sus alumnos en copias mimeográficas. Han sido objeto de publicación los siguientes cursos:

- 1) Cursos de Etica dictados en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires:

El Problema de la conciencia nacional en su formación ética y desarrollo histórico, 1944.

La ética axiológica contemporánea, 1946.

Hegel, 1947.

- 2) Cursos de Estética:

Significado fundamental de la Estética en la reflexión literaria, la crítica artística y la problemática filosófica del Romanticismo, 1948.

Articulaciones fundamentales del ámbito estético. 1949.

Etapas de constitución de la obra de arte, 1950.

Las estructuras de la obra de arte, 1951.

La obra de arte en el contexto de los comportamiento humanos, 1952.

Temas fundamentales y estudio monográfico de problemas referentes a la obra de arte, 1953.

Estética operatoria en sus tres direcciones, 1953.

- 3) Cursos de Psicología dictados en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional del Litoral:

Visión panorámica de la Psicología entre las ciencias del hombre y estudio intensivo de algunos problemas de Psicología general, 1954.

Etapas de la experiencia psíquica, tomo I y

Resultados de la teoría psicológica, tomo II, 1955.

— *ESTETICA OPERATORIA*: Una exposición de contenido.

El Dr. Guerrero, interesado particularmente por los problemas de Estética, ha dedicado la mayor parte de su obra a esta disciplina.

Un primer trabajo sobre el tema fue publicado en La Plata en 1934. "Panorama de la Estética Clásico-Romántica" es un estudio de la Estética del siglo XVIII orientado a señalar en qué medida la Estética actual tiene su origen en la especulación idealista del Humanismo Alemán. Las dos comunicaciones presentadas en el Primer Congreso Nacional de Filosofía, en 1954, están dedicadas nuevamente al tema del arte y la creación artística. Las "Escenas de la vida estética", desarrollan la noción de "comunidad existencial" para dar una nueva comprensión sobre la temática vigente de la "inspiración artística". En "Torso de la vida Estética", el autor elabora un análisis histórico-social de las perspectivas del arte actual. La obra "¿Qué es la Belleza?" es una reflexión que, a modo de densa síntesis, expone Guerrero sobre la historia de la interpretación de la Belleza en Occidente. Los temas de estos trabajos aparecen incluidos y elaborados con mayor detenimiento en su obra más importante, "Estética Operativa". De este modo, para el estudio de las ideas estéticas de Guerrero se seguirá el desarrollo de su pensamiento de acuerdo al contenido de los tres tomos de esta obra. La Estética Operativa es una exposición de las cuestiones fundamentales de la reflexión sobre el arte. El camino que en la obra señala Guerrero, permanece en la actualidad, válido y original. El necesario punto de partida de su reflexión está dado por las posibilidades mismas de "sensibilización" de la obra de arte. Sólo desde esta perspectiva la Estética Operatoria cumple una primera fundamentación de la Estética, no como reflexión doctrinaria sino como experiencia histórica determinada: la experiencia de la obra cumplida por nuestra sensibilidad contemporánea. Si entendemos por experiencia estética, no una expresión de vivencias, o un goce o una estimación de belleza sino el más fundamental acontecer de la sensibilidad humana, tal como lo propone el autor. El objetivo alcanzado por su obra constituye un auténtico esfuerzo de superación de las Estéticas axiológicas o psicologistas de la época. La obra que estudiaremos fue escrita con apresuramiento por el autor, forzado por los acontecimientos que habían determinado su separación de la cátedra, en 1955. La obra está marcada por esas urgencias. La exposición no siempre es elaborada, ciertos temas organizados más bien con criterio didáctico, denuncian el origen docente de la obra. Pero al superar este rasgo accidental de la exposición, se descubre una actitud que reitera con intensidad un mismo tema desde distintas perspectivas. La reiteración aparece entonces, como una necesidad

fundamental en el desarrollo de su pensamiento, como su particular modo de penetración en la realidad estudiada. Desde la interpretación estrictamente estética que elabora el autor, la pregunta por el arte sólo puede comprenderse desde la obra. Es dentro de este círculo fecundo que se desarrollará la reflexión estética. Círculo que Guerrero asume y transita por medio del análisis fenomenológico existencial de carácter descriptivo, a nivel de los horizontes óntico-ontológicos y estéticos de la realidad de la obra de arte.

1) MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN ESTÉTICA

Como criterio metódico, parte Guerrero de "la direccionalidad de los comportamientos del hombre con las cosas". Entiende por comportamiento la estructura total de sentido en que se vinculan en recíproco encuentro hombre y mundo. La obra y la existencia humana, y dentro de un plano estrictamente estético, la obra y la experiencia estética, se constituyen recíprocamente. Esta acción recíproca nos está indicando que, por encima de los dominios corrientes de la subjetividad y la objetividad, el encuentro se realiza en un ámbito previo, original, y desde luego irreductible a cualquier conceptualización. Sólo a partir de este primer momento, que se cumple como una convivencia de sentido, se podrá luego tematizar la obra como objeto de otras disciplinas artísticas.

Así, los momentos iniciales que orientan la investigación son: una vinculación pre intencional entre la obra y la existencia humana y el criterio de direccionalidad del comportamiento fundado en la triple modalidad de apertura del ente. Esta triple modalidad de apertura se refiere al comportamiento del hombre que frente a los hechos, busca trascenderlos para alcanzar el Ser de esos hechos, su esencia y la misión o destino requerido por los mismos hechos. A partir de estos tres comportamientos del hombre, encontramos correlativamente en el ámbito de la Estética, los tres comportamientos del hombre frente a la obra:

1 — Un comportamiento hacia el Ser de la obra que se traduce en una actitud de revelación y acogimiento;

2 — Un comportamiento hacia la Esencia de la obra que se traduce en una actitud de ejecución.

3 — Un comportamiento hacia la tarea de la obra que se traduce en una actitud de promoción y requerimiento.

El criterio de esta comprensión es circular: la reflexión sobre uno de estos modos de experiencia implica y remite a los otros. Queda superada así cualquier división estética en dominios o sectores separados. La marcha del arte se cumple en estos tres comportamientos en los que el hombre se refiere y entra en relación con la obra de arte. Sólo pueden ser considerados independientes por abstracción, constituyéndose de este modo la división del ámbito de la Estética en una Estética de las manifestaciones artísticas, una Estética de las potencias artísticas y una Estética de las tareas artísticas.

La Estética así comprendida es "operativa" en cuanto la comprensión del arte tiene su punto de partida en el carácter irreducible y autónomo de la obra. Continúa, en este sentido, la orientación contemporánea de la problemática, y particularmente a Heidegger en sus reflexiones sobre la esencia del arte. Siguiendo este planteo, Guerrero busca determinar la esencia de la obra de arte, para alcanzar por el análisis fenomenológico de sus distintos modos de existencia, la presencia impositiva de la obra, la descripción de sus dimensiones constitutivas, su proyección como configuración imaginaria y su relación con otras obras dentro del mundo del arte.

De acuerdo a lo dicho más arriba, es a partir de la comprensión preontológica que el hombre tiene de la obra que podrá luego elaborar una red de significados que aclaren y expliciten esa previa comprensión. Hay, entonces, una comprensión implícita que llega a ser explicitada en su razón de ser, lo que constituye la tarea misma de una estética filosófica. Esta elaboración intelectual que parte de una experiencia primera y unitaria, instala a la obra dentro de un contexto de referencias, el cual contribuye a aclarar y enriquecer la convivencia de sentido pero que de ningún modo la reemplaza. Mas aún, esta conceptualización no es arbitraria porque está realizada dentro de un bosquejo total de mundo que aparece proyectivamente en el estado de convivencia inicial.

A partir de esta convivencia de sentido mencionada como condición previa a toda elaboración de significados, la investigación de los modos de relación con la obra presenta dos niveles: 1º un nivel óptico, en el que se considera el fenómeno sin preguntar por su razón de ser (corresponde a la actitud artística); 2º un nivel ontológico, en el que se busca el fundamento de la estructura del fenómeno (que constituye la actitud estrictamente estética). De este modo, la búsqueda del fundamento de los comportamientos frente a la obra se constituye en el ámbito propio de la Estética. La

correlación óntico-ontológica está dada por la noción de horizonte, como una totalidad inacabada de posibilidades de comprensión. Así la obra se nos da en una serie de niveles o estratos (históricos, culturales, etc.) pero ordenados sobre un previo horizonte de posibilidades.

A su vez en cada comportamiento estético señala el autor cuatro "escenas". Emplea el concepto a partir de la interpretación que tiene en Biología, como la última forma a que se puede reducir la vida biológica conservando su unidad. Es decir, cada escena es una unidad de sentido, pero abierta y relacionada con otras escenas y que al mismo tiempo se estructura dentro del comportamiento estético correspondiente. Queda planteada así la estructura isomórfica del campo de la Estética a partir de la cual se realizará la investigación.

Cada comportamiento tiene su peculiar modo de ser, pero las escenas encontradas en cada uno de ellos guardan una relación de "funcionalidad". Entiende Guerrero esta relación como una similitud de configuración que prevalece por encima de las diferencias particulares de cada escena.

El estudio de la Estética operatoria comienza con el análisis, desde una perspectiva histórica, de la interpretación de la obra como manifestación, creación o promoción artística, de acuerdo a los tres comportamientos señalados. Es lo que Guerrero denomina el "historial" de la obra de arte. Luego de la referencia metodológica que comprende un capítulo bajo el nombre de "trama", el desarrollo de la obra se ajusta a la hipótesis isomórfica planteada a partir de las cuatro Escenas: Escena de Entonación, Escena de Constitución, Escena de Instauración, Escena de Orientación.

Sobre todas estas consideraciones, el autor quiere destacar la complejidad que caracteriza a la experiencia estética. Ella está dada sobre un fondo histórico y social, es decir, cada época tiene un modo particular de sensibilizar la obra de arte y el espectador responde a esta modalidad implícita imperante. Al mismo tiempo, la experiencia se constituye sobre un modo o proyecto individual de estar en el mundo. El hombre accede a la figura imaginaria expuesta en la obra en tanto esta responde a su particular modo de instalación en la realidad.

2) ESTÉTICA DE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

De acuerdo con la estructura de la *Estética Operatoria* expuesta más arriba, comienza ésta con el "historial" de la obra como manifestación artística.

En la actualidad, el comportamiento del hombre frente a la obra de arte es un comportamiento revelador y acogedor. Esta primera perspectiva de las manifestaciones artísticas nos muestra, ante todo, lo que distingue a nuestra sensibilidad contemporánea. Tiene, nuestra sensibilidad, una capacidad de "aislamiento", de "abstracción", que permite separar a la obra de arte de las funciones que la trascienden, para hacer de este modo, que la obra se manifieste en su propia presencia.

La exposición que sobre el arte de las cavernas visitó Guerrero en París, es el motivo de reflexión inicial para este historial de las manifestaciones artísticas. Esas obras que datan de cuarenta mil años atrás son apreciadas hoy por la sensibilidad abstractiva que es, según el autor "la sutil destilación de un proceso que únicamente hoy parece llegar a plena madurez"¹. El descubrimiento de las cuevas de Altamira dejó indiferente a la sensibilidad estética del siglo XIX. A principios de este siglo y a partir de la nueva visión del arte creado por Cézanne y Van Gogh, esas obras dejaron de ser sólo documentos etnográficos para irrumpir con la fuerza de sus configuraciones artísticas.

No se trata de establecer relaciones entre este arte prehistórico y el arte abstracto contemporáneo, pero es justamente nuestra sensibilidad "educada en el arte contemporáneo" que posibilita comprender, esas obras en su configuración más inmediata. El mundo expuesto por ellas ha desaparecido y es irre recuperable, pero las posibilidades logradas a partir del peculiar modo de sensibilizar la obra permite acoger todas las manifestaciones del arte surgidas a lo largo de la historia. El historial de las manifestaciones artísticas revela así la historia hecha por la obra de arte.

Por Presencia de la obra, entiende el autor, el modo singular de instalarse la obra en el mundo de las cosas. La obra tiene un carácter "impositivo" al presentarse por sí misma, que revela una estructura normativa, una estructura que nos impone un modo de enfrentarnos a ella. Esta presencia extraordinaria de la obra se

1. — LUIS JUAN GUERRERO, *Estética Operatoria*, tomo I, Buenos Aires, Losada, 1956; p. 31.

cumple dialécticamente como un llamado para un contemplador. El autor define el llamado de la obra como "la cumplida entonación de una presencia"². Así, dentro del comportamiento global de revelación y acogimiento esta escena primera muestra el ámbito en el cual el acogimiento se cumple como respuesta al llamado de la obra. Frente a la obra de arte el hombre accede a un mundo transfigurado por significaciones hasta entonces perdidas en lo cotidiano. El contemplador no recibe pasivamente el llamado sino que cumple con él en la medida en que es obligado a superar su actitud habitual y mundana.

En el acogimiento de la obra, la obra es "entonada" por un temple de ánimo que concuerda con ella misma. Guerrero llama "temple de ánimo" aquel nivel último y preintencional de nuestra existencia que constituye lo permanente de nuestras actividades psíquicas. De este modo la comprensión del temple de ánimo no debe reducirse a una interpretación psicologista o sentimental. El "encuentro" con la obra apela a todos los niveles de la existencia del contemplador que reacciona también con su cuerpo, con esa "sabiduría corporal que posee una intransferible capacidad de discernimiento"³. Guerrero objeta al formalismo kantiano en tanto reduce nuestra experiencia de la obra a la actividad de la conciencia. La obra más bien, se dirige al saber virtual que posee el contemplador. Retoma, así, la tesis de Dufrenne. Este saber es un a priori, una posibilidad que la obra moviliza. Lo patético, dice, no es un a priori afectivo, sino una posibilidad existencial que sólo cobra actualidad al conjuro de la música de Beethoven⁴.

Desde el punto de vista de su constitución interna, aparece la obra como una lucha de fuerzas configuradoras. La interpretación de Guerrero busca superar aquellas concepciones estáticas que explican la obra como un compuesto de materia y forma. También la teoría de los dinamismos configuradores supera las interpretaciones más recientes que entienden la obra como un fondo o contenido de conciencia que encuentra en la realidad su materialización objetiva.

Si el autor habla de constitución interna, lo hace en tanto se refiere a las fuerzas que constituyen a la obra, no se trata de pensar

2. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 139.

3. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 186.

4. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 151.

a la obra como si tuviera diferentes estratos o un exterior distinto o separable de un fondo interior. La obra es una unidad y por lo tanto es imposible pensarla en partes. La obra es toda ella misma, dice Guerrero.

Esta unidad se hace patente cuando por medio del análisis fenomenológico se describe a la obra como una doble dimensionalidad. La dimensión primaria o immanente constituye la configuración sensible. La dimensión secundaria o trascendente constituye la configuración de significados o exposición de la obra. Las cualidades sensibles tienen dentro de la obra, una "presencia sugestiva" que nuestra percepción capta en tanto está abierta al mundo de la obra. Hay un lugar de encuentro en esta reciprocidad entre la manifestación de la cualidad exaltada en la totalidad de la obra y la modalidad de nuestro recibimiento. El juego de las cualidades sensibles es la presencia misma de la obra, su "esplendor entitativo" es, dice Guerrero, "la manifestación más fresca y concreta de la obra de arte".

La configuración secundaria o exposición constituye el universo propuesto por la obra. Es el mundo imaginario de entes, situaciones y relaciones que la obra expone y cuyo significado ella misma establece. La exposición es así un mundo elaborado artísticamente que recibe su sentido dentro de la obra misma sin referencias a una previa realidad dada. La obra crea su propia realidad, una realidad, hemos dicho, transfigurada artísticamente y lo hace en el doble juego de un complejo de cualías y una trama de significados. De este modo, la unidad de su constitución interna es necesario entenderla a partir de la estructura dialéctica de estas dimensiones configuradoras.

La escena de instauración constituye el análisis de la obra a partir de su instalación en el mundo de los hombres. La obra aparece desde esta perspectiva, ubicada en la realidad circundante, lo que nos lleva a plantear la cuestión fundamental sobre la obra y su relación o correspondencia con la realidad. ¿Es la obra una imitación de lo real o es necesario entenderla como la negación de esta realidad?

Una primera reflexión nos muestra la obra como una constelación o complejo imaginario en cierto modo independiente, separado de la realidad. Es lo que Guerrero llama la "imaginabilidad"

de la obra de arte, y la define como una "disposición trascendental que sólo acontece en el ámbito operatorio del arte".

En el arte, aún en aquellas obras que parecieran reproducir sin cambios una realidad dada, siempre se produce una modificación esencial porque entre nosotros y la cosa se interpone una imagen de la cosa. Con respecto a la cosa real nuestra relación es indirecta, pero justamente esa "modificación" de los objetos en la obra constituye el modo de hacerlos "patentes", el modo de exaltar su presencia porque aparecen ahora despojados de su existencia ordinaria y encubierta.

La captación del objeto así representado en la obra nos obliga también a desrealizar nuestra actitud cotidiana. La conciencia "realizante" con que nos manejamos en el trato con las cosas, se transforma en conciencia "imaginante", cuyo correlato es el universo imaginario que la obra nos propone.

Este universo imaginario, por otra parte, se nos presenta instalado en la realidad, posee una "consistencia real". Es lo que constituye el modo más inmediato de instalación de la obra en nuestro mundo. Guerrero concibe esta instalación real a partir de una doble modalidad:

1) La instalación de la obra en tanto se apoya en un soporte real, esto es, aquellas propiedades físicas que necesita la imagen para aparecer ante nosotros. El soporte real es un punto de apoyo de la obra que sin embargo desaparece en la contemplación en tanto la conciencia imaginante no se detiene en él sino tan sólo lo presupone. Por eso, aunque constituye un lugar de apertura del arte en el mundo de la realidad, el soporte real existe más bien al margen de la obra.

2) La instalación de la obra en cuanto se apoya en un contexto real que comprende el complejo de significados reales sobre los que se apoya el complejo imaginario expuesto por la obra. El contexto real puede aparecer en la obra en forma evidente o bien encubierto, diluido, pero siempre constituye el sustrato a través del cual se establece una relación analógico-simbólica con la realidad.

El análisis de esta doble instalación de la obra, pone en evidencia esa zona intermedia donde se produce la peculiar instalación de un universo imaginario en la realidad.

En la escena de orientación no aparece la obra considerada individualmente como ocurría en las escenas anteriores, sino integrada en el proceso histórico del arte. Este proceso se presenta como la lucha y la transformación del poder configurador de la obra en su relación con otras obras de arte, y Guerrero lo define con los términos de Estilo y Origen.

Desde nuestro comportamiento acogedor de las manifestaciones artísticas, el estilo se nos revela en primera instancia como un conjunto de normas que tienen vigencia en la apreciación de una obra de arte. El estilo entendido como esquema o pauta, se presenta como un conjunto de relaciones invariables, susceptible de ser aplicado a distintas obras. Pero señala Guerrero, un estilo puede considerárselo como esquema invariable siempre que se reconozcan los cambios que el mismo estilo experimenta a lo largo de la historia del arte. Además señala el autor un "efecto retroactivo del estilo", esto es: la realización del estilo en una obra concreta siempre implica cambios en el mismo estilo entendido como pauta o esquema. Esta primera comprensión del estilo es un criterio formalista que debe ser ampliado a partir de otras consideraciones. Es necesario reconocer que la especificación de un estilo en una obra concreta transforma al estilo en una pauta invariable con respecto a esa obra, pero variable, si se lo relaciona con los niveles anteriores a partir de los cuales ha surgido.

Por una parte, el estilo puede presentarse como un conjunto abstracto de normas que es el resultado del análisis comparativo de distintas obras realizado por críticos o historiadores del arte. Pero a su vez, el estilo puede reconocerse en la realización de una obra particular y concreta. En este caso la obra misma se constituye en norma para la apreciación de otras obras de arte, es decir, en el ámbito de la Estética de las potencias artísticas.

El estilo encarnado en una obra, por el juego de sus propias configuraciones se transforma en una estructura de cumplimiento. Esta estructura dirige y orienta la marcha del proceso artístico. Dice Guerrero: "el estilo es una contemplación normada históricamente". El contemplador en la comprensión de una obra de arte, responde a la estructura normativa del estilo aún cuando lo haga de un modo inconsciente. En su modo de acoger la obra, el contemplador adopta ya una actitud, en tanto responde al estilo expuesto.

Porque el estilo, a lo largo de su desarrollo se comprende como un modo de ver y comprender vigente, que de algún modo permanece latente en la obra de arte.

Llegamos de este modo a una interpretación más profunda del estilo. Los estilos son siempre "significados". Ante la profusión de formas de la vida, el estilo es una perspectiva coherente que determina lo que es transpuesto en obra, y también el modo de la transposición. Por ello para Guerrero, la obra de arte es fuente y origen de una marcha del arte, pero también fuente y origen de una nueva orientación del destino de un pueblo histórico.

3) ESTÉTICA DE LAS POTENCIAS ARTÍSTICAS

La potencia de creación será el objeto del análisis de esta segunda parte de la obra de Guerrero. Este análisis se desarrolla a partir de cuatro perspectivas diferentes que son las que determinaron el anterior análisis de las manifestaciones artísticas. Las escenas hasta ahora desarrolladas encuentran su correspondencia de sentido en las escenas actuales de Entonación, Constitución, Instauración y Orientación de acuerdo a la estructura isomófica del dominio de la Estética establecida por Guerrero.

El proceso total del arte se desarrolla históricamente a partir de los requerimientos que una comunidad propone y un artista cumple en tanto crea la obra de arte. La ejecución y la creación del artista, pone en obra una imagen que, como horizonte último, otorga sentido a la vida de la comunidad. El momento de la creación de la obra aparece así dentro de este proceso, intermedio entre la manifestación de la obra y los requisitos que la determinaron. Si la manifestación de la obra es primera en el orden de la experiencia concreta para un contemplador, el momento de la creación es primero en "penetración estética" dice Guerrero. Es el momento fundamental donde algo que la sociedad solicita de un modo vago e implícito, llega a materializarse gracias a la conjuración de un artista, en un objeto concreto y persistente.

El ámbito de esta Estética de las potencias artísticas queda determinado a partir de la posibilidad que tiene el contemplador de acceder a la perspectiva del creador, "recreando imaginariamente" el proceso operatorio. Tal posibilidad se cumple porque hay un acceso de un nivel existencial a otro, es decir, Guerrero postula esta reciprocidad a partir de "niveles existenciales de igual altura". Existe una dimensión existencial previa que posibilita la interioriza-

ción del proceso creador acontecido en la obra que es fundamento de su interpretación y también, en segunda instancia, fundamento de toda crítica. Pero, siempre hay un momento en la producción que atañe exclusivamente al artista: el momento puntual en que éste “dispone” y elabora el material artístico posee una cualidad “mágica” imponderable.

Interesa en el historial de las potencias artísticas el desarrollo de la comprensión en las distintas épocas sobre lo que hoy denominamos proceso creador. La actividad que se entendió como quehacer manual o artesanía hasta el Renacimiento pasa a ser “creación de valores espirituales” debido a un viraje en su interpretación que responde a cambios históricos y culturales profundos. En el Renacimiento el artesano, libre de las ataduras gremiales y de acuerdo a una visión humanista que exalta su actividad como creadora, pasa a ocupar un lugar sobresaliente en la nueva sociedad. Su actividad, que era artística no la experimentaba como tal, en tanto no creaba, intencionalmente obras de arte. Ahora, la creación de obras de arte posee un valor intrínseco: la belleza, interpretada como una libre creación del hombre.

Por otra parte, el quehacer artístico aparece estructurado como una disciplina que se guía por principios físicos, matemáticas y naturales, lo que determina “la conversión racionalista del arte” y su introducción en el círculo de la cultura.

El concepto de nuestros aristotélico está en la base de esta interpretación renacentista del proceso creador. Pero la imitación es interpretada no ya como imitación de las cosas tal como son o debieran ser, sino como una auténtica re-creación de la realidad por medio del espíritu humano.

En la escena de entonación se hace referencia también, como en su correspondiente escena isomórfica de la primera Estética, a un estado previo de “templación” o “sensibilización” que se cumple, ahora, entre la obra y su creador. Este estado, que recibe tradicionalmente el nombre de inspiración, se cumple, según la interpretación de Guerrero, en tanto el artista se pone al servicio de la obra. “El creador sólo existe como tal creador, en la actual escena porque está inspirado?”. Pero la inspiración no es un don previo que el artista posee particularmente, sino que se cumple dentro de un

7. — LUIS JUAN GUERRERO, *Estética Operatoria*, tomo II, Buenos Aires, Losada, 1957; p. 72.

ámbito puramente estético. Es un don, pero "es el don de la existencia artística misma"⁸. El artista se realiza como tal, en tanto cumple con el proceso creador que la obra misma refiere. Por eso, concluida la obra, el artista desaparece.

Este estado primero de correspondencia entre el artista y la obra en gestación, tiene también para Guerrero un carácter mágico, de iluminación, que escapa aún a la interpretación conceptual que pueda elaborar el artista mismo. Por eso, todas aquellas interpretaciones subjetivas que pretenden explicar ese estado del artista en trance de creación desembocan en consideraciones puramente sentimentales, referidas generalmente a su vida privada.

La captación de tal estado sólo es posible a partir de lo que la obra misma expone, y en tanto se considera al artista como un órgano del proceso creador. Es decir, Guerrero realiza su descripción dentro del ámbito operatorio señalado por la obra, e invalida toda referencia que pretenda trascender este ámbito. La descripción fenomenológica nos muestra que este estado de inspiración se realiza en una situación de "encantamiento". Esta situación aparece como el momento previo que dispone al creador para actuar estéticamente. Se cumple como un estado de convivencia con el sentido de ciertas cosas. Tales cosas son, para Guerrero, otras obras de arte. Sigue en esto la doctrina de Malraux para quien toda obra surge a partir de una orientación histórico-estilística dada. El artista es un poseído, pero este estado se produce a partir de la contemplación de otras obras de artes, no de todas, sino de aquellas de las que su visión queda prendada y a partir de las cuales él realiza su proceso de creación para oponer una nueva forma a las formas ya heredadas.

Si el estado de encantamiento se da en un nivel pre-intencional que escapa a toda actitud reflexiva, el artista va a actuar estéticamente sólo en el momento en que, en el pleno dominio de sus medios, comienza a ejecutar la obra de arte. De acuerdo a la interpretación que exponemos en esta escena, la potencia de inspiración se cumple dentro de una instancia estructurada en dos partes: un momento que comprende ese estado inconsciente de furor "poeticus" producido por la situación de encantamiento y un momento en el que la lucha por lograr la plasmación de ese estado requiere el ejercicio de un oficio experimentado y lucidez en la ejecución del proceso.

8. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 72.

La escena que muestra a la obra como un proceso productivo que se desarrolla en sus dimensiones configuradas, lleva el nombre de "constitución", según la terminología creada por el autor. Hace referencia a la potencia de plasmación que determina el avance del proceso más amplio de la actividad creadora. Esta potencia de plasmación aparece como un juego de tensiones que se cumplen en la obra y se desenvuelven en ella a través de las dimensiones ya conocidas de la composición y exposición. De este modo, para el autor, la potencia de plasmación "penetra en las polémicas internas de un proceso productor de configuraciones"⁹.

Este dominio señalado por la escena de constitución, dentro del proceso creador aparece como el punto inicial y dinámico a la vez que pone en marcha tal proceso, desatando los dinamismos que, en los momentos dialécticos de oposición y conciliación crean el ser de la obra. La interpretación dinámica expuesta por Guerrero encuentra su fundamento de sentido en tanto la obra misma es entendida como un proceso, un desenvolvimiento operatorio en cierto modo inacabado.

La potencia de plasmación ha sido entendida a lo largo de la historia del arte, bien como una revelación súbita que lleva al artista a comenzar el trabajo operatorio haciéndolo en gran medida de un modo inconsciente, o bien como un lento proceso, un detenido proceso de maduración interior, que moviliza al artista en el lúcido dominio de su medios. Pero en las teorías que se guían por tales interpretaciones, predomina la idea de que el proceso de plasmación se cumple en la interioridad del artista. Tal proceso es entendido como el resultado de un estado anímico particular, que el artista experimenta para exteriorizarlo luego en la producción del ente artístico. Como lo hace en otras oportunidades, aquí también Guerrero rechaza de su interpretación todo dualismo entre "lo interior" y "lo exterior" en la creación de la obra de arte.

Para describir este momento del proceso productivo, Guerrero utiliza las nociones operatorias de esbozo y esquema. El esbozo de la obra constituye aquellos hitos iniciales que ponen en movimiento el proceso creador. Consiste en el núcleo primero de signos que aluden a un posible cumplimiento. Estos signos operan guiando el proceso plasmador. También acá, la descripción necesita referirse a un momento que escapa a lo definible: el esbozo no es un modelo

9. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 111.

preestablecido, sino que su naturaleza es la de "un presagio y una adivinación". Pero destacando siempre, que se cumple en el acto operatorio mismo. El esbozo cumplido como el primer acto de la creación, presenta ya la constitución de la obra como esa tensión configurada entre sus cualidades sensibles y sus cualidades significativas.

El desarrollo a que tiende el esbozo es ajustado luego en el esquema, en tanto el material sensible y la trama de significados se funden en la transfiguración artística. Tiene la obra en este trance de la gestación, un carácter normativo que guía el trabajo del artista y el propio proceso de creación a su cumplimiento. De este modo, la creación es para Guerrero, una introcreación en lo creado, es el hacerse obra que acontece en las entrañas de la obra misma.

Es así como la obra consumada ya tiene en el primer esbozo su perfección. A veces, señala Guerrero, el esquema mismo posee la calidad del arte, en tanto que la obra "terminada" se carga de otros elementos que son sólo consecuencias al medio y al gusto de la época.

Cuando la obra lleva adelante el proceso iniciado y lo cumple en el esquema, ella misma, como norma estilística, se convierte en un momento de la historia del arte. El dinamismo de sus configuraciones que expone la obra como conciliación y lucha, es siempre renovado, por tanto, no sólo en la dimensión de su constitución interna, sino también en tanto orientación de un proceso creador.

La isomórfica escena de instauración de la Estética de las manifestaciones artísticas, hacía referencia al poder de instalación de la obra como complejo imaginario, en el mundo de los hombres. Por consiguiente esta nueva escena referida a la potencia de invención, presenta a la obra, en el momento en que se instala en la realidad desde la perspectiva del proceso creador.

En principio y de un modo amplio describe Guerrero el proceso de invención como aquella potencia que moviliza un conjunto de imágenes extraídas de las cosas mismas, transformándolas artísticamente. Esta actividad de transmutación de un ente real en un ente artístico vuelve a hacer patente las aporías sobre la creación, que exponen distintas doctrinas. Guerrero se refiere, en primer término, a aquellas teorías que comprenden al hacer creador a partir de una forma ya establecida. Esto sucede en aquellas interpretaciones que reconocen explícitamente la producción de la obra como la ejecución material de una imagen mental previa, como así también en las interpretaciones del proceso como pasos sucesivos que tienden a la

creación, como etapa final de la imagen elaborada. En ambos casos, una "forma formada" se impone en la interpretación, ya sea a priori, o a posteriori. Según esta tesis, el planteo debe hacerse entre los términos de la cuestión fundamental. Esto es: entre la forma constituida, elaborada y el proceso creador mismo. Es necesario salvar las distancias entre ambos momentos, es necesario, por tanto entender esta dicotomía no ya como un dualismo de posiciones, sino como un dualismo de perspectivas. La forma artística es el proceso creador mismo, y se entiende en tanto se refiere este proceso creador al momento real y concreto en que el artista ejecuta la obra. la forma, establecida como germen inicial en el esbozo, se continúa en el esquema hasta cumplirse en el resultado final como una serie de tentativas ejecutadas operatoriamente.

La obra, dentro del devenir histórico del arte aparece no como una creación ex-nihilo, sino como el centro donde convergen distintas fuerzas operatorias. En efecto, en tanto potencia de iniciación la obra implica una dialéctica de continuidad y originalidad cumplida desde la perspectiva de esta segunda Estética, en el proceso de creación y ejecución.

La historia del arte, dice Malraux es la historia de las formas inventadas contra las formas heredadas¹⁰. Del mismo modo, para Guerrero, el proceso creador sólo puede entenderse si se lo considera inmerso dentro de una orientación artística. Toda auténtica obra de arte surge en "un proceso áspero y complicado de transformaciones históricas" que determina la marcha de un estilo.

El artista, puede asumir el estilo vigente en la forma más simple del "pastiche". Pero esta primera etapa es superada en la medida en que los elementos asumidos por el artista son transfigurados luego por sus propias conquistas operatorias. El proceso estilístico se da como una dialéctica de comunión y conflicto. Se desarrolla en la medida en que una nueva obra "destruye" otras obras anteriores pero a la vez las conserva en tanto retiene de ellas distintas dimensiones significativas o composicionales.

Según lo expuesto por el autor, la potencia de iniciación de la obra, señala el advenimiento de un estilo. Recordamos que estilo no es un concepto genérico sino "la presencia real y directa de ciertas grandes obras del pasado en la obra que se encuentra actualmente

10. — ANDRÉ MALRAUX, *Las voces del silencio*, Buenos Aires, Emecé, 1956; p. 357.

en ejecución ¹¹". No es una categoría abstracta sino el cumplimiento de un proceso histórico en la obra particular y concreta. El artista que crea la obra de arte "repite" otras obras en la medida en que conserva una modalidad estética dada, ya sea ésta un aspecto compositivo o bien "temático". La repetición es creadora y original, sin embargo en la medida en que conserva esa medida para otorgarle una nueva vigencia. Al respecto Guerrero expresa: "La creación artística... cumple una repetición auténtica porque hace del presente un pasado transfigurado ¹²". Dos retratos de Paracelso, uno realizado por Rubens, y otro atribuido a Jan van Scoreal son un ejemplo elocuente de cómo las "copias" realizadas por un auténtico proceso creador poseen la originalidad del genio. De la presencia intransferible de la obra maestra, el creador extrae la forma que fecunda su propio proceso de transfiguración. Es contra un estilo que lucha todo genio, dice Malraux. Por eso la conquista de un estilo es para el artista la conquista de su propia libertad. Un razonamiento paralelo encontramos en Guerrero, aunque el genio no es para el autor un atributo subjetivo, sino que aparece como "el poder de autonomía que manifiesta la obra misma ¹³". Este poder de autonomía constituye la potencia de invención de la obra como la capacidad que posee para transformar otras obras anteriores en la medida en que su presencia original da un nuevo ordenamiento a la historia del arte, Guerrero lo explica también como el advenimiento de una metamorfosis: el cumplimiento de un proceso que conserva una gestión operatoria en la variedad del cambio.

4) ESTÉTICA DE LAS TAREAS ARTÍSTICAS

Un nuevo dominio queda abierto a partir de la dirección señalada por esta Estética de las tareas artísticas. La obra completa así el itinerario no lineal sino más bien recurrente propuesto por Guerrero. Cumpliendo con la hipótesis del isomorfismo de los comportamientos estéticos, Guerrero retoma la descripción fenomenológica a partir de las cuatro escenas fundamentales que se cumplen en el dominio de las tareas artísticas como la tarea de celebración, de consagración y de conducción.

11. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 203.

12. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 209.

13. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 216.

El análisis fenomenológico nos ha mostrado los posibles modos de acceder a la obra de arte. La determinación de los ámbitos de la Estética de las manifestaciones artísticas, de las potencias artísticas y de las tareas artísticas surge a partir de la disponibilidad trascendental de la obra para promover una actitud de revelación y acogimiento, de ejecución y creación, de promoción y requerimiento. Por eso repetimos: un ámbito supone al otro, toda obra de arte existe estéticamente fundamentándose en las posibilidades dadas por los horizontes trascendentales de los tres ámbitos señalados. El aislamiento de este ámbito, digamos nuevamente sólo responde a una actitud abstractiva que facilita el análisis. Tal actitud continúa siendo auténtica en la medida en que esté referida al momento total de la exposición. El ámbito de esta tercera Estética dice Guerrero "comienza como una disponibilidad trascendental para emprender tareas artísticas y termina con una propuesta destinada a cumplir aquellas empresas ¹⁴".

Al exponer Guerrero su tesis sobre la circularidad e implicación mutua de los dominios establecidos de la Estética propone uno de los argumentos claves en su interpretación sobre el arte. La comprensión del arte, según el autor, sólo puede realizarse dentro del ámbito mismo del arte. La manifestación de la obra posee, evidentemente, una prioridad fáctica que supone a su vez un proceso creador. Tal proceso, expresa Guerrero es la respuesta a los requerimientos de una comunidad. Pero los requerimientos a su vez están determinados por la existencia de otras obras anteriores. En la marcha del arte no podemos encontrar un nivel de base, una instancia que trascienda el arte mismo.

En otros pasajes de su obra expresa la idea de una generación del arte a partir del arte mismo. De este modo da cumplimiento a su propósito de elaborar una comprensión del arte estrictamente operatoria. Esta tesis se confirma en las reflexiones de A. Malraux sobre el arte rupestre. Qué pintor frente a un bisonte de Altamira, dice, no reconoce un estilo elaborado. La creación de la obra no se realiza entonces a partir de otra realidad que no sea la artística porque al arte surge justamente de otras formas artísticas anteriores.

Los requerimientos propuestos por una comunidad para promover una obra de arte poseen, según lo expuesto más arriba un

14. — LUIS JUAN GUERRERO, *Estética Operatoria*, tomo III, Buenos Aires, Losada, 1967; p. 59.

carácter estético que los distinguen de aquellos que promueven una empresa política religiosa o filosófica. Para llegar a establecer una obra, es necesario que esos reclamos se especifiquen "en un sentido estético". El sentido estético de esas imposiciones se encuentra en el destino específico que siempre cumple la obra como tal: la apertura de un mundo histórico.

La obra, desde esta perspectiva aparece inmersa en el proceso histórico de las empresas de un pueblo. Vico es el orientador de esta visión que pretende superar aquellas expresiones individualistas de comprensión del arte, heredadas de la época moderna.

De este modo, el historial de las tareas artísticas muestra el desarrollo del proceso que se cumple como los distintos modos operatorios de promover un ente artístico, cumplido por un conglomerado histórico-social. Este proceso muestra el paso de una experiencia del arte, donde este permanecía integrado y vinculado con las formas de vida de una comunidad, hasta la actualidad, donde el quehacer artístico, reducido a un dominio específico, parece buscar en sí mismo su origen.

La obra de arte, según Sartre cumple hoy una función de negatividad en tanto aparece como desvinculada de los requerimientos de la comunidad, pero a su vez esta misma negatividad se convierte paradójicamente en testimonio elocuente de la época. En todos los casos, afirma Guerrero, la obra cumple un servicio de iluminación consciente del carácter menesteroso de nuestra época⁵¹.

La escena de entonación de las tareas artísticas se desenvuelve dentro del ámbito que Guerrero denomina el "festival". En esta escena se cumple la transposición de la vida de una comunidad a un plano imaginario en tanto quedan simbolizados y consumados en él los momentos radicales de la vida de esa comunidad.

El festival está relacionado con la actividad lúdica en la medida en que en ambas situaciones, el hombre desarrolla una actividad libre, independiente y autónoma. En ambas situaciones además, el hombre ingresa a un dominio de imaginarios y puede cumplir entonces otros modos de realización distintos de aquellos de la realidad práctica y cotidiana. En el festival, los acontecimientos de la vida cotidiana son promovidos a un orden donde recobran su sentido y significación. El festival, es según el autor, "el espectáculo de la propia vida". Pero la vida a la cual la potencia imaginativa

15. — LUIS JUAN GUERRERO, *op. cit.*, p. 41.

desarrollada en el festival carga de nuevos significados, aparece como una totalidad. Aparece no fragmentada en los horizontes parciales de la actividad diaria, sino en su horizonte último como configuración imaginaria.

Guerrero señala esta dualidad esencial del festival: "constituye una perfección actual y operante de la vida humana, pero al mismo tiempo su transposición simbólica e imaginaria"¹⁶. El festival por esta característica esencial se convierte en el lugar propio de nacimiento de toda actividad artística. Aún en nuestra época, donde la fiesta ha perdido sus dimensiones comunales, el artista debe recuperar el sentido festival de la vida, "ese poder juvenil de gozar el espectáculo del mundo"¹⁷.

La disponibilidad estética, dentro de este ámbito del festival, la denomina el autor Celebración. Esta disponibilidad cumple con la promoción de una tarea artística como "laudación". La laudación aún cuando se realice a partir de un objeto particular, siempre encierra una significación universal, porque ella es precisamente "una afirmación total del sentido del mundo"¹⁸.

Hoy el mundo y el arte fragmentados parecen haber perdido el poder de laudación. En una comunidad primitiva, ejemplifica Guerrero, todos los órdenes de la comunidad quedan vinculados a través de la fuerza ritual de la danza y el canto. La unidad se logra a partir de la potencia laudatoria del rito. En la actualidad la laudación ha adquirido el carácter de una expresión personal. De todos modos Guerrero recupera la dimensión afirmativa de esta laudación: ella promueve la originalidad del mismo artista, pero es también la instauración de un horizonte total del mundo.

Guerrero plantea también la problemática de la constitución interna del arte como tarea histórica, cultural y social. El dominio de esta escena es el "trabajo", pero queda señalado que tanto el trabajo como la "fiesta" no tienen el carácter de experiencias estéticas sino que constituyen el ámbito donde nace y se realiza una promoción de tareas operatorias. El trabajo se cumple como la actividad que modifica la realidad en tanto el hombre se apropia y domina las cosas. Pero aparece también como la actividad que establece una función de mediación entre el hombre y la realidad

16. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 88.

17. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 94.

18. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 99.

exterior. Destaca Guerrero el valor especial de este hacer: domina permanentemente nuestra vida, pero a su vez, transforma nuestra existencia y el mundo circundante. En esta transformación la realidad adquiere un sentido histórico y social. Esta concepción del trabajo encierra un carácter radical en tanto queda definido como el hacer mismo del hombre y en tanto implica también un proyecto de cumplimiento.

La tarea de elaboración constituye aquí el horizonte trascendental de las tareas artísticas. De este modo, esta tarea, bajo la perspectiva de la constitución interna de la obra, se presenta como la posibilidad de comprensión de las actividades concretas que determinan una puesta en obra. Dentro de las actividades del hombre la elaboración artística promueve aquel índice de libertad que posee todo hacer a un límite superior. Pero además, el hacer artístico se distingue del hacer instrumental por características esenciales: la exaltación de la materia en la obra lograda, su propia fuerza impositiva, la promoción de un mundo significativo hacen de la obra, el producto de una elaboración privilegiada. La perfección de la elaboración queda conservada y se hace patente en la puesta en obra. Así dice Guerrero: "todas las artes son esencialmente artesanías promovidas con el propósito de alcanzar resultados inaccesibles o de auto-superación, es decir, excelencias estéticas"¹⁹.

El artesano produce un ente que responde a formas ya establecidas, el artista promueve en cambio una obra que es siempre imprevisible. Aún cuando una diferencia radical entre la creación artística y la artesanía resulta abstracta, en tanto ambas actividades parten de un reclamo de la comunidad, el resultado de estas actividades muestra una distinción fundamental. Dice Malraux: "el artista es para nosotros el que crea las formas, el artesano el que las copia"²⁰.

En la escena de instauración, la obra aparece como el cumplimiento de sus posibilidades en tanto se la considera como una dimensión imaginaria de la realidad en la estética de las manifestaciones artísticas, como la producción de una configuración de sentido

19. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 129.

20. — ANDRÉ MALRAUX, op. cit. p. 308.

original en la estética de las potencias artísticas y por último como la proyección operatoria de un conglomerado de entes en la estética de las tareas artísticas. En este último sentido y en tanto la obra es el anuncio del porvenir de un pueblo histórico, cumple la obra una tarea de consagración. La tarea de consagración no es estrictamente una tarea estética sino que se realiza como las propuestas de un pueblo histórico, para promover un criterio de medida que determine su destino. Tales propuestas implícitas, sólo el artista las recoge operatoriamente. El artista "ve lo que nadie había visto pero todos esperaban"²¹. Acá, como lo ha hecho ya en una oportunidad anterior, postula Guerrero un "realismo" del arte. Este realismo que ha denominado de segundo grado, no está referido a la "representación" de la realidad cotidiana, sino a la instauración, en la obra de un sentido último del mundo. Es decir, aún cuando una obra sea "representativa", el arte será realista no por el modo de representación más o menos natural de la realidad sino porque cumple la aprehensión del sentido último de esa realidad.

Tiene esta escena un carácter de profecía o presagio en tanto la propuesta para obrar artísticamente promueve el advenimiento de una configuración de sentido. La profecía como requerimiento para obrar será cumplida a través de formas no establecidas. El lenguaje poético es en este sentido esencialmente profético. La poesía, dice el autor, "crea nombrando y así consagra a la nueva criatura"²². Conjuga de este modo la doble dimensión de toda tarea consagratória: la promoción de la obra por los requerimientos de una comunidad la consagran como anunciación y testimonio, como mensaje y rememoración. La obra siempre consagra lo absoluto. Porque en la medida en que su instalación en la realidad la impone como un ente privilegiado, ella está instaurando un orden, un horizonte último, apunta así, a una totalidad.

En el comienzo la obra estaba consagrada a lo sagrado, desaparecía tras aquella realidad divina que consagraba. Cuando la realidad pierde su dimensión mítica, la obra comienza a mostrarse como lo que ella es en tanto obra. Hoy bajo esta perspectiva de la promoción operatoria, la obra cumple la consagración del arte mismo, que es el modo de cumplir con las significaciones del mundo que la requiere.

21. — LUIS JUAN GUERRERO, *op. cit.*, p. 168.

22. — LUIS JUAN GUERRERO, *op. cit.*, p. 163.

La escena de conducción señala la tarea que dirige histórica y culturalmente la marcha del arte, por esto el ámbito determinado por ella es ahora "la tradición". Guerrero la define como la disponibilidad de una comunidad para propagar y transmitir las iniciativas artísticas. La tradición no debe ser considerada como una estructura de pautas culturales fijas y establecidas. Más bien tiene una forma abierta comparable al desarrollo de un estilo. Como la marcha del estilo, la tradición moviliza fuerzas que transfiguran el pasado a partir del presente y posibilita a su vez nuevas realizaciones. Dentro del dominio estético, la tradición permite recuperar las obras pasadas desde perspectivas distintas, lo que determina esa constante metamorfosis que muestra el devenir del arte. De este modo, la obra no testimonia sólo las formas históricas que determinaron su surgimiento, sino también aquellas sucesivas metamorfosis que ha sufrido a partir de las experiencias estéticas de otros pueblos. Un ejemplo señalado es el arte arcaico, recuperado hoy a partir de una revelación artística muy distinta a aquella que le dio origen. Pero esta recuperación, en última instancia no se reduce a un proceso de nivelación con las obras del presente sino que se cumple a partir de la obra misma que llega del pasado. Es lo que Guerrero llama "la resurrección operante de la obra". En tanto una obra pertenece al pasado, puede permanecer oculta durante distintos períodos, pero siempre guarda un poder de rememoración que se cumple cuando una comunidad la recupera estéticamente.

En el desarrollo de esta Estética de las tareas artísticas, la promoción que reclama una obra de arte se ha cumplido como una laudación en la primera escena, en tanto una comunidad promueve la exaltación de la vida en el festival, la promoción se cumple luego como una tarea de elaboración que determina el modo de constitución de la obra, para instaurar la obra, en el momento siguiente como testimonio y mensaje en la tarea de consagración. Estos ámbitos interrelacionados completan la Estética con esta cuarta escena de conducción y marcha del proceso que exige una puesta en obra. Tal proceso, desarrollado por los diversos requerimientos de la comunidad hacen surgir una obra del pasado en la medida en que siempre es un proceso de innovación artística. La obra de arte, única e imprevisible es siempre requerida por un llamado anónimo de la comunidad. Este llamado, determinado por sucesivos estratos histórico-culturales posee a la vez, la capacidad de iniciar una nue-

va conducción de la marcha del arte en tanto introduce un cambio, una modificación en la orientación del estilo predominante.

ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN DEL HECHO ESTÉTICO

Después de una exposición del contenido de la Estética Operatoria, conviene retomar con algún detenimiento aquellos temas centrales sobre los que Guerrero elabora su interpretación: el desarrollo histórico de la cuestión sobre el arte, el problema de la materia y la configuración sensible y el tema fundamental de la imaginación creadora. La exposición del autor, basada en una densa bibliografía constituye una puesta al día de los temas de Estética. Pero a su vez, el desarrollo particular de estas cuestiones, se convierte en una auténtica vía de acceso para la interpretación del hecho estético. La vigencia de esta interpretación es un resultado más de la fecundidad del pensamiento de Guerrero. El análisis crítico de los temas señalados contribuirá a destacar el valor de su obra, sin duda la más importante entre los estudios de Estética realizados en el país.

1) EL TÉRMINO "ARTE" EN SU PERSPECTIVA HISTÓRICA

Guerrero llama a su Estética "operocéntrica" en tanto entiende que la problemática estética actual debe estar referida a la obra de arte. ¿En qué momento la obra aparece, se manifiesta como obra de arte? ¿En qué momento histórico el término "arte" quedó referido a la obra?

En su trabajo "¿Qué es la Belleza?", Guerrero plantea la cuestión al exponer las alternativas históricas de la teoría de la belleza y la teoría del arte como las dos vertientes de interpretación del hecho estético. Sostiene el autor que a lo largo de la reflexión filosófica de la Antigüedad y la Edad Media, son dos las direcciones del pensamiento que han guiado el desarrollo de la Estética: una metafísica de la Belleza como idea trascendente y divida y una teoría del arte centrada en el hacer productivo, que se inicia con Aristóteles. Estas interpretaciones, en su proceso histórico y social culminan con los tratadistas del Renacimiento en una nueva concepción de la Belleza como "belleza artística". Esto es: la noción de belleza pierde su referencia a una instancia divina. Ahora es el producto de una creación humana, convirtiéndose en el fin immanente y último de la obra de arte.

A partir del siglo XVII, la elaboración de este criterio de belleza por parte de los filósofos y críticos determina la aparición del "clasicismo moderno". La belleza como creación del artista encuentra su paradigma en el ideal clásico, las obras de la antigüedad otorgan la medida de todos los valores dentro del campo del arte. La filosofía moderna da la fundamentación de este ideal y alcanza la Estética su autonomía con la Crítica del Juicio, al centrar Kant la actitud estética en una facultad específica.

La síntesis en Hegel de la línea de pensamiento que comprende a Herder, Kant y Schiller, culmina con una nueva concepción de la belleza, concebida ahora como la expresión sensible de la Idea. La belleza, en tanto es un momento del proceso de afirmación de la libertad del espíritu, tiene un destino dialéctico. El Arte, como una forma del Espíritu Absoluto se supera para convertirse en Religión y luego en Filosofía al cumplir el proceso de su desarrollo hacia la manifestación pura de la Idea.

A fines del siglo pasado, los criterios positivistas han escindido nuevamente el ámbito de la Estética. Se distingue ahora la teoría o ciencia del arte de una ciencia de la belleza. Esto responde a que, junto al criterio de belleza reducido al dominio del arte clásico, se considera otros criterios de valoración. La noción de belleza posee cada vez más acentuado, un carácter ordenador y formalista, pero ésta determinación formal será sometida ahora a comprobaciones empíricas. Por otra parte aquellos nuevos principios de valoración restringen el campo de la belleza, ellos aluden sobre todo a factores de contenido. El autor interesado en desarrollar un horizonte amplio y comprensivo de las perspectivas históricas del arte, retoma la cuestión en la Estética Operatoria. En la obra, sigue el desarrollo propuesto por Malraux en *Las voces del silencio*. Este autor señala tres etapas: 1º el arte ordena sus estructuras para someterlas a un destino sagrado, 2º el arte ordena sus estructuras para someterlas a las formas ideales de la Belleza del clasicismo moderno, 3º en la actualidad, el arte ordena sus estructuras para someterlas al estilo del propio arte. Desde esta perspectiva la secularización del mundo a partir del Renacimiento aparece como el momento histórico en que surge el ámbito de lo artístico. En este proceso de reducción del arte a un orden autónomo, el arte parece cumplir su última posibilidad: vuelto sobre sí mismo, se convierte en testimonio de la tensión de ese regreso. Quebrado el vínculo con la totalidad el artista busca en su propio hacer el sentido de su obra. La actual

metamorfosis consiste en una subordinación total al arte. A esta metamorfosis Guerrero se refiere al decir "pintar o poetizar significa hoy servir únicamente a la pintura o a la poesía".

2) MATERIA Y MATERIAL ARTÍSTICO

Existe una realidad preestética, al hablar desde la perspectiva de la constitución interna de la obra, que designamos con el nombre de materia, la materia a partir de la cual será elaborada la obra: el sonido de los instrumentos, los colores en el poema, el mármol o la piedra. En este punto, no cabe hablar de material artístico, la materia así considerada pertenece aún al orden de una realidad "concreta", digamos, para oponer de algún modo esa realidad anterior a la realidad imaginaria de la obra. Pero si bien la materia aparece como no elaborada, si bien no se ha producido su metamorfosis en material artístico es necesario destacar que existe un orden ya establecido dentro de esa realidad y por tanto una elaboración previa realizada por el hombre dentro de ese ámbito. El músico no trabaja con la totalidad de los sonidos posibles sino que, la percepción auditiva que moviliza está limitada a algunos sonidos. Aparece entonces disponible al modo de los sonidos seleccionados que constituyen las notas de las escalas. Así como en la música se da esta restricción de la materia a un número determinado de sonidos, del mismo modo, la materia con que trabajan otras ramas del arte aparece limitada a un orden de cualidades más o menos invariables. Esta organización nos llega como el resultado de cambios históricos y culturales, a la vez que determinada por los condicionamientos técnicos. El oficio que adquiere el artista es en gran medida la decantación de los elementos transmisibles de la técnica.

Decíamos que la materia en este punto, no tiene valor estético, es necesario su transposición a la obra para que adquiera ese valor en tanto se convierte en material artístico. Según la definición de Guerrero el material artístico "es la cualidad sensible que resplandece en la configuración estética de la obra de arte"²³. En tanto materia configurada importa ahora el modo de su "aparición" en la obra, es decir: los modos de manifestación de sus cualidades en la obra terminada.

Esa transposición cumplida en el acto de ejecución de la obra

23. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 209.

que modifica esencialmente a la materia en material artístico permite liberar a las cualidades sensibles de los contextos perceptivos reales y establecer así un ámbito donde las nuevas relaciones apuntan a un modo imaginario. De esta manera, la exposición del mundo creado por la obra se realiza a partir del material sensible y de la función positiva que éste cumple en la obra lograda en tanto tiende a manifestar aquel sentido último de la obra. En la actualidad, el empleo de elementos nuevos no responde solamente a una modificación de las técnicas de la ejecución. Los materiales utilizados por algunos artistas parecieran estar destinados a lograr una obra que se nos muestra como esencialmente efímera. Este aparece como un rasgo predominante que exhibe la obra de nuestra época, testimonio de la visión particular de un mundo en crisis.

En el proceso de plasmación, la materia que se resiste y la actividad ejecutora, se requieren y constituyen mutuamente hasta culminar en la obra como la unidad de esos dos momentos. El proceso de creación en el arte se convierte enteramente en lo creado, es decir: la plasmación artística acontece en la configuración interna de la obra misma, por eso la obra aparece como una unidad *indisoluble*: como la materia transfigurada artísticamente. Así dice Guerrero con palabras de Pareyson: la obra terminada no es otra cosa que su propia materia.

Guerrero concede al material artístico un valor decisivo: un cambio de la configuración sensible de la obra es un cambio de su esencia. Es lo que Guerrero llama "el esplendor entitativo de la obra", ese carácter peculiar de su presencia que no posee ningún otro producto de la actividad humana. Distingue Guerrero la obra de otras producciones del hombre a partir de los análisis desarrollados por Heidegger en Holzwege. Guerrero habla de un sentido instrumental de la materia y un sentido estético del material artístico. La materia elaborada en la fabricación del útil es consumida, desaparece mientras más apropiada resulta para que el útil cumpla su ser esencial. La materia entonces, cumple su destino en la medida en que se agota y se disuelve en la servicialidad. Por el contrario, en la obra de arte la materia no se consume sino que se destaca en la plenitud de sus cualidades. Dice Heidegger: "...la roca llega a soportar y reposar y así llega a ser por primera vez roca"²⁴. Es justamente esa transfiguración artística la que determina no un

24. — MARTÍN HEIDEGGER, *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958; p. 61.

cumplimiento extraño a ella, no una transformación en otra cosa sino una vuelta, un retroceso a su íntima esencia. Es por esto que la materia transfigurada en material artístico se muestra como lo que se oculta y resplandece a la vez. La piedra en el templo resalta en todas sus cualidades justamente porque se muestra irreductible para cualquier otro modo de penetración que no sea la experiencia estética.

Por otra parte, la materia en la elaboración del útil está determinada previamente por la función que deberá cumplir ese útil, y por lo tanto la materia cumplirá un destino ya establecido y ajeno a ella. La materia en la obra escapa a todo destino habitual y su modo de manifestación está referido sólo a ella, en la medida en que a través de sus peculiaridades sensibles expone el mundo original de la obra.

3) LA CONFIGURACIÓN DE LA OBRA

La configuración sensible constituye lo que de un modo más inmediato captamos en la obra de arte, su presencia cualitativa. Esta presencia cualitativa no debe entenderse como un cimiento o fondo material. Más bien, la obra se revela ante todo como una presencia persistente en su identidad que se mantiene a través de las sucesivas metamorfosis realizadas por la visión del contemplador. El autor hemos dicho, explica la constitución de la obra como una dialéctica de poderes configuradores: la configuración sensible y la configuración significativa. Para su descripción la primera puede entenderse como immanente y aparece como la organización de las cualías sensibles, la segunda como trascendente y se constituye como la organización de un mundo de significados que trasciende aquel orden de materiales. Trasciende la manifestación sensible, porque es un sistema de significaciones, un universo que la obra expresa. Tal trascendencia no significa referir la obra a una realidad que no sea ella misma.

La distinción entre la configuración de las cualidades sensibles y la configuración de un mundo propuesto por la obra parece excluir de la primera todo valor significativo. Sin embargo, ya en la composición sensible de la obra encontramos significados propios. Existe en la contemplación de la obra un fondo de mundo a partir del cual, el contemplador puede responder a su llamado. Este fon-

do de mundo, este bosquejo de las cosas es captado ya en la configuración primaria. En la relación más directa con la obra, que decimos se establece a partir de su presencia sensible, captamos sus cualidades a partir de ese fondo implícito en el que están insertas y al que pertenecen.

Para destacar el valor significativo de la configuración sensible, seguimos los ejemplos expuestos por Wölfflin: un cuadro de Velázquez aparece como un juego de cualidades que expresan un sentido particular, el sentido de un modo barroco de estar en el mundo, así como un cuadro de Bronzino revela el modo de una visión renacentista. La configuración sensible se expresa, según Wölfflin como un mundo pintoresco y profundo en Velázquez y cromático, superficial y lineal en Bronzino.

En tanto la obra cumplía un destino mágico-religioso no se distinguía este dualismo de configuraciones. En la época moderna en cambio, desaparecida la actitud mágica, la actividad artística es deliberada, reflexiva, ejecutada dentro de un dominio específico. En esta época, se puede hablar ya de una primacía de la configuración significativa, en tanto la obra se constituye en una representación del mundo convertido en imagen.

Hoy la obra parece exaltar la configuración sensible. Esto no es casual, revela el cambio de una nueva concepción del mundo. La configuración significativa, la mundanidad significativa de la obra, como dice Guenrero, desaparece en el arte abstracto en la medida en que no tiene el carácter representativo que tenía en la época moderna. La exaltación de la configuración sensible ya no nos permite establecer analogías con la realidad circundante. El arte abstracto ha quebrado esa relación de correspondencia. Sin embargo, hemos dicho, todo arte es realista en tanto pone en obra un horizonte último de la existencia humana. Si el arte representativo lo era en el orden de la exposición, el arte actual posee un realismo de segundo grado porque también expone una visión esencial del mundo a partir de la exaltación de las cualidades sensibles de la obra. Aunque en la historia del arte se puedan señalar épocas con el predominio de una de estas configuraciones que constituyen a la obra, la obra de arte en cuanto tal siempre cumple la revelación de un mundo. Sucede en la actualidad que tanto el artista como el contemplador deben afrontar el conflicto y la ruptura entre la pura imagen y la imagen representativa.

4) LA IRREALIDAD DE LA OBRA DE ARTE

La obra, hemos dicho, se instala en la realidad como una presencia distinta. Ella apunta a un conglomerado de entes que llamamos "imaginarios" de acuerdo a la interpretación de Guerrero. La obra instala un orden de imaginarios. Esta primera consideración plantea la cuestión que se refiera a la relación existente entre el mundo propuesto por la obra y el mundo de la realidad circundante.

¿La obra de arte expone la realidad en el sentido de una imitación de lo real o es el universo de la obra una absoluta creación?

El arte no propone una adecuación con una realidad ya establecida porque implica fundamentalmente una alteridad. Las mismas formas del arte que parecieran guardar con fidelidad las formas de la realidad, ejercen siempre una función modificadora. Si llamamos "realismo" a esas formas de la actividad artística encontramos en tales obras características tan distintas, que resulta imposible sostener que hay en el arte por lo menos un modo de representación que imite lo real. El realismo toma formas demasiado diferentes como para seguir pensando que constituye un modo de "transposición", una transposición "fidel". O si se quiere, la obra es transposición, pero transposición de "un modo de ver la realidad".

El mundo de la obra es distinto al mundo circundante en tanto tiene el carácter de un mundo imaginario. ¿En qué consiste esta imaginabilidad de la obra? Si seguimos los planteos del autor, una primera referencia a la imaginación como actividad psíquica, sirve de punto de partida. La imaginación como actividad de la conciencia es considerada como la función que transpone lo real y concreto para acceder a un dominio de "irrealidades". Es lo que el autor llama el "uso empírico de la imaginación", que no tiene otro dominio que la repetición en un mundo de "irrealidades", de los objetos, los hechos y las relaciones del mundo cotidiano. El acto imaginativo propone un objeto presente en nuestra conciencia pero "inexistente". La imaginación "des-realiza" los entes del mundo circundante.

La "imaginabilidad", esa potencia imaginaria que constituye el mundo de la obra, pareciera, sin embargo, superar los límites de la imaginación empírica o reproductiva. En efecto, la potencia imaginaria de la obra consiste en una negación de lo real. En tanto la obra cumple una transfiguración de la realidad, propone una nueva dimensión de la realidad, original y absoluta. La obra en este sentido,

es para el autor "una postura de posibilidades irreales, pero realizables"²⁵. Hace perceptible una nueva figura posible de la realidad. De este modo, la postura imaginaria no constituye una irrealidad, sino una pre-realidad: abre posibles horizontes de manifestación de las cosas. La potencia imaginaria tiene así un carácter prospectivo: otorga a los hombres nuevas perspectivas de cumplimiento.

El análisis nos revela que el mundo expuesto en la obra, obedece a leyes y relaciones que tienen su origen en la obra misma: es un mundo acabado, perfecto que no necesita de referencias trascendentes para alcanzar su sentido.

La imaginación, de acuerdo al modo con que opera en la obra es entonces creadora en tanto instaura una realidad a partir de su propia elaboración. Es evidente que no se trata de una función ópticamente creadora, si no de una libre formación de imágenes.

En el fenómeno estético, la imaginación constituye una trama trascendental operatoria en tanto pone las condiciones estéticas que nos permiten percibir una obra de arte como tal: las condiciones que hacen posible todo acogimiento de una instauración estética. Y afirma Guerrero, "antes que el resultado de una simple experiencia, es una apertura de posibilidades de toda experiencia instauradora"²⁶.

Si lo creado en la imaginación, en este orden trascendental no es una imagen en el sentido de una mera apariencia, o fantasía, si la imaginabilidad de la obra no propone un mundo de invenciones fantásticas arbitrarias, la imaginación aparece como el fundamento de posibilidad de instauración de una nueva realidad que trasciende la realidad circundante.

5) LA IMAGINACIÓN CREADORA

¿Es la invención artística la objetivación de la intuición a priori de forma y materia, o debe entenderse como la maduración de un proceso interior puesto en marcha por un factor espontáneo? Guerrero reflexiona sobre la azarosa dualidad de la creación artística: ¿la imagen de la obra preexiste a todo el momento de la creación, o es la obra el resultado de un proceso ejecutivo o técnico?, y propone la superación de este dualismo, que él lo entiende como una oposición entre la forma elaborada y el proceso mismo de la elaboración.

25. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 283.

26. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., tomo III, p. 286.

Guerrero busca la comprensión del problema, a partir del dominio operatorio. Como lo expresa en varios pasajes de la Estética, la reflexión supera toda referencia metafísica. Ya lo adelantamos en la exposición doctrinaria: el proceso de plasmación que se cumple en la obra parte de un esbozo de la obra ejecutado en los primeros trazos, que requiere desde sí mismo su cumplimiento. ¿Cómo se comprende este proceso de creación desde la perspectiva de la obra como potencia imaginaria? En un primer momento que Guerrero llama "comunidad existencial" o "convivencia de sentido", el artista queda "fascinado" por un objeto que se le aparece nuevo y distinto. Esta relación se establece en un nivel preintencional: es en el estrato más profundo de su existencia, en el temple de ánimo donde el hombre cumple el estado de encantamiento. El temple fundamental, para Guerrero no tiene una dimensión subjetiva, ya que opera en tanto se ha producido el estado de encantamiento objetivo. Es decir, para el autor el estado de encantamiento no es una penetración ensimismada de la subjetividad, sino que él se constituye sólo a partir de una comunidad existencial con las cosas. Tampoco tiene un carácter puramente particular porque posee los sedimentos de un proceso histórico. Cuando Guerrero distingue el estado de encantamiento como objetivo está aludiendo, siempre dentro de un plano existencial preintencional, a un "cierto poder configurador" que el hombre percibe en el estado de comunidad con las cosas.

El objeto de encantamiento tampoco es un ente individual sino más bien una perspectiva dentro de la nueva visión del mundo. Es, dice Guerrero, "la ocasión propicia" para recibir un mensaje del Ser, "el lugar transparente del mundo a través del cual se nos revela el ser con una mayor profundidad". Busca el autor superar las doctrinas idealistas de la creación interior, dotando a la potencia imaginaria de un poder conjurador. El hombre, a partir de ese estado de comunidad existencial en que se encuentra, logra conjurar un complejo de imágenes. Estas imágenes son, en la interpretación, originarias y germinadoras en tanto orientan la futura creación. Este momento adquiere las características propias de la actividad estética distinguiéndose de otros modos posibles de realización, metafísicos o místicos. Tales imágenes conjuradas a partir del estado pre-intencional, tiene ahora fuerza significativa, alcanzada por esa libre actividad de la imaginación que ha creado sus propias configuraciones.

La imaginación es creadora porque "pone" sus objetos fuera de todo alcance de la realidad. Para entender a qué alude el término

“realidad”, es necesario considerar que en la interpretación de Guerrero no existe una delimitación rigurosa entre lo real y lo irreal, sino más bien se entiende lo irreal como “una disponibilidad para cualquier posible vinculación con lo real”²⁷. No vamos de lo real a lo irreal, sostiene Guerrero, sino por el contrario nuestro trato con lo real “se aprovisiona” en lo imaginario. La postura imaginaria de la obra no implica una negación de lo real, como afirma Sartre. Según este autor, el objeto estético es irreal y como tal no existe ni en el cuadro ni en ninguna parte. La imagen del pintor no se ha “realizado” sino que se ha constituido en un análogo. Se ha producido una objetivación de la imagen, si se quiere, pero al modo de un análogo a partir del cual solamente se podrá captar la imagen.

Pero según nuestro autor, la imaginación crea aspectos y relaciones inéditas “a partir de las posibilidades encerradas en una entidad real”. Sólo la producción imaginaria cumplida en la obra alcanza ese nivel de absoluta creación a la vez que de profundo arraigo en las cosas. Guerrero insiste en hablar de una potencia imaginaria, desvinculándola de todo rasgo psíquico, porque se trata de la descripción de la imaginación en su significado trascendental, en tanto proporciona el horizonte donde se hace posible la aparición de la imagen.

El sentido profundo de las cosas develado en el estado de encantamiento, es instaurado en la experiencia estética en la forma de una imagen. De este modo, la obra de arte es comprendida como la revelación de una posibilidad del ente. La obra cumple la manifestación de esa posibilidad en una apariencia sensible. Es decir, la esencia se hace patente en la configuración del objeto estético, pero a la vez la apariencia sensible del objeto sólo es captada por esa imagen esencial. La creación artística es entonces no una transformación sino un cumplimiento, “una plenificación de las posibilidades contenidas en las esencias mismas”²⁸.

La creación artística no consiste entonces en la materialización de una imagen puramente mental, sino que la creación es la promoción en imagen de las posibilidades de existencia que poseen los entes mismos.

Según habíamos visto el mundo y las cosas se revelan al hombre y solicitan el cumplimiento operatorio de esta revelación. Las

27. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 287.

28. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 178.

esencias reveladas en el estado de encantamiento, los poderes formadores descubiertos en las cosas, actúan en el hombre en la forma de la actividad imaginaria. Dice Guerrero: “esos poderes formadores, tildados de inconscientes por la tradición filosófica pero más estrictamente “trascendentales”, actúan a un mismo tiempo en el fondo de las cosas y en el fondo de la naturaleza humana²⁹”. La comunión existencial del hombre con las cosas es explicada al considerar la naturaleza como una fuerza creadora que se manifiesta también en el hombre configurando sus creaciones espirituales. Al interpretar la naturaleza como una natura naturans, como una fuerza plasmadora, Guerrero retoma una antigua línea de pensamiento que culmina en el idealismo alemán con Kant, Schelling y Goethe. La imaginación es concebida como una potencia endógena, dependiente de aquella fuerza plástica de la naturaleza, y la obra de arte como la unidad de lo inconsciente y lo consciente, de la naturaleza y el espíritu.

B I B L I O G R A F I A

- GUERRERO, LUIS JUAN: *Panorama de la Estética clásico-romántica, como introducción a las corrientes estéticas actuales*, La Plata, 1934.
- GUERRERO, LUIS JUAN: *Escenas de la vida estética*, Mendoza, Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, tomo I, pp. 221-241; 1949.
- GUERRERO, LUIS JUAN: *Torso de la vida estética actual*, Mendoza, Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, tomo III, pp. 14661-474; 1949.
- GUERRERO, LUIS JUAN: *¿Qué es la Belleza?*, Buenos Aires, Columba, 1954.
- GUERRERO, LUIS JUAN: *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas* (Estética operatoria en sus tres direcciones, tomo I), Buenos Aires, Losada, 1956.
- GUERRERO, LUIS JUAN: *Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas*. (Estética operatoria en sus tres direcciones, tomo II), Buenos Aires, Losada, 1957.

29. — LUIS JUAN GUERRERO, op. cit., p. 182.

- GUERRERO, LUIS JUAN: *Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas.* (Estética operatoria en sus tres direcciones, tomo III, Buenos Aires, Losada, 1967.
- KANT, MANUEL: *Crítica del juicio.* Traducción por Manuel García Morente. Madrid, 1914.
- HEIDEGGER, MARTÍN: *La época de la imagen del mundo.* En: *Sendas perdidas.* 2ª ed. Buenos Aires, Losada 1960.
- HEIDEGGER, MARTÍN: *¿Para qué ser poeta?* En: *Sendas perdidas.* 2ª ed. Buenos Aires, Losada, 1960.
- HEIDEGGER, MARTÍN: *Kant y el problema de la metafísica.* México — Buenos Aires, F. C. E., 1959.
- SARTRE, JEAN PAUL: *Lo imaginario.* Psicología fenomenológica de la imaginación. Buenos Aires, Losada, 1964.
- MALRAUX, ANDRÉ: *Las voces del silencio.* Visión del arte. Buenos Aires, Emecé, 1956.
- SOURIAN, ETIENNE: *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada.* México F. C. E., 1965.
- MACI, GUILLERMO: *Ideas fundamentales de la Estética de Luis Juan Guerrero.* En: *Revista de Humanidades*, año I, nº 1, 161.
- VÁZQUEZ JUAN ADOLFO: *Antología filosófica argentina del siglo XX.* Buenos Aires Eudeba, 1965.
- FARRÉ, LUIS: *Cincuenta años de filosofía en la Argentina.* Buenos Aires, Peuser, 1958.
- TORCHIA ESTRADA, JUAN CARLOS: *La filosofía en la Argentina.* Washington D. C., Unión Panamericana, 1961.