



Tópicos (México)

ISSN: 0188-6649

Universidad Panamericana, Facultad de Filosofía

Belgrano, Mateo

Luis Juan Guerrero, un heideggeriano antropófago. La *Estética operatoria* como una obra hermenéutico-fenomenológica

Tópicos (México), núm. 62, 2022, Enero-Abril, pp. 223-257

Universidad Panamericana, Facultad de Filosofía

DOI: <https://doi.org/10.7440/res64.2018.03>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323070816008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNEP
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

<http://doi.org/10.21555/top.v62i0.1621>

Luis Juan Guerrero, an Anthropophagic
Heideggerian. The *Operative Aesthetics* as a
Hermeneutical-Phenomenological Work

Luis Juan Guerrero, un heideggeriano
antropófago. La *Estética operatoria* como una obra
hermenéutico-fenomenológica

Mateo Belgrano
Universidad Católica Argentina
Argentina
mateobelgrano@uca.edu.ar

Recibido: 09 – 10 – 2019.
Aceptado: 07 – 01 – 2020.
Publicado en línea: 10 – 12 – 2021.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Abstract

In this paper I aim to analyze Guerrero's position as a reader of Heidegger, particularly the conceptual continuities and discontinuities between the Argentine philosopher's methodological proposal of an "operative aesthetic" and the German thinker's essay on art. We will focus on the first volume, *Estética operatoria en tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte*, and the essay "The Origin of the Work of Art". Our hypothesis is that Guerrero is an anthropophagic reader: while he agrees with some of Heidegger's ideas on art, the Argentine philosopher is also critical and, through his reading of "The Origin of the Work of Art", he elaborates an original proposal. Specifically, Guerrero takes, I affirm, the phenomenological-hermeneutical methodology and applies it in an original way to the analysis of works of art.

Keywords: artwork; phenomenology; ontology; hermeneutics.

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar la posición de Guerrero como lector de Heidegger, particularmente las continuidades y discontinuidades conceptuales entre la propuesta metodológica del filósofo argentino de una "estética operatoria" y el ensayo sobre el arte del pensador alemán. Nos concentraremos en el primer tomo, *Estética operatoria en tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte* y el ensayo "El origen de la obra de arte". Nuestra hipótesis es que Guerrero es un lector antropófago: si bien Guerrero adhiere a algunos de los planteamientos de Heidegger en su ensayo sobre el arte, el filósofo argentino es también crítico y, a partir de la lectura de "El origen de la obra de arte", elabora un pensamiento original y propio. Específicamente, Guerrero toma, sostenemos, la metodología fenomenológico-hermenéutica y la aplica de un modo original a la obra de arte.

Palabras clave: obra de arte; fenomenología; ontología; hermenéutica.

1. Guerrero, lector de Heidegger. Preguntas y problemas¹

“El *espíritu de Marburgo* me tiene hoy tan aprisionado como durante mi primera estancia en este pueblo” (citado en David, 2004, p. 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”² y el “espíritu” que lo tiene aprisionado no es otro que el del gran filósofo alemán Martin Heidegger. Pero antes de que este llegase a 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, p. 49).³ En esos años en que el filósofo alemán 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, p. 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. 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). Luego de una serie de dificultades de salud, el filósofo argentino continúa su camino hacia Zúrich, donde en 1925 se gradúa y se doctora. Pero Guerrero afirma, en la misma carta a su amigo

¹ Este trabajo es en parte producto de lo investigado en la tesis de maestría de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en la Universidad de San Martín, “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”, cuyo director fue el Dr. Ricardo Ibarlucía.

² Publicado en el número 25 de la *Gesamtausgabe* en 1977, editado por Ingrida Görland.

³ Hermann Cohen (1842-1918) y Paul Natorp (1854-1924) eran profesores en esa época en la Universidad Marburgo. Natorp fue la razón por la cual Guerrero decidió en un primer momento ir a esta casa de estudios.

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, p. 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 curso sobre Kant. Ya nuevamente en la Argentina, a principios de 1928, comienza su carrera docente, sobre la que no hablaremos aquí.⁵ Sin duda su obra de mayor impacto y más sistemática fue *Estética operatoria en tres direcciones*, publicada en tres tomos. En estos, Guerrero propone un análisis ontológico de la experiencia estética, abordándola desde los tres comportamientos que puede tener el hombre hacia las obras de arte, como lo señalan los subtítulos de cada tomo: 1) la revelación y el acogimiento de la obra, 2) la creación y ejecución de esta, 3) la promoción y el requerimiento de las obras.⁶ Estas tres actitudes trazan las tres direcciones de la estética

⁴ Como señala Ibarlucía (2008, p. 23), los supuestos seminarios de Heidegger que Guerrero estudió en esos cinco años probablemente 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)

⁵ Para una caracterización más amplia de la biografía de Guerrero, cfr. el excelente trabajo preliminar a la *Estética operatoria* de Ricardo Ibarlucía (2008).

⁶ A partir de ahora estas se citarán como EO I, EO II y EO III.

operatoria, que se traduce en los tres tomos. Si bien Guerrero trabaja y cita a muchísimos autores, es indudable la constante presencia de Heidegger, particularmente del ensayo “El origen de la obra de arte” (“Der Ursprung des Kunstwerkes”),⁷ a lo largo de la *Estética operatoria*. 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, p. 101). Consideramos que dentro de *Estética operatoria* se encuentran muchas continuidades con el ensayo del pensador alemán.

¿Cuánto le debe Guerrero a Heidegger? ¿Sigue “aprisionado” en el espíritu de Marburgo en la década de los cincuenta, veinte años después de la carta citada? ¿En qué lugar se posiciona Guerrero como lector de Heidegger? ¿Cómo comentador o como pensador? ¿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 este trabajo nos proponemos analizar la posición de Guerrero como lector de Heidegger, particularmente las continuidades y discontinuidades conceptuales entre la propuesta metodológica del filósofo argentino de una “estética operatoria” y el ensayo sobre el arte del pensador alemán. Nos concentraremos en el primer tomo, *Estética operatoria. Revelación y acogimiento de la obra de arte*, y en el ensayo “El origen de la obra de arte”. Nuestra hipótesis es que Guerrero es un lector antropófago: si bien Guerrero adhiere a algunos de los planteamientos de Heidegger en

⁷ “Der Ursprung des Kunstwerkes” se compone de tres conferencias dictadas en Frankfurt el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre. Luego fue publicada en 1950 en *Holzwege* (GA 5) como un ensayo. Creemos que Guerrero, que siempre que podía mandaba 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. Citaremos la traducción de Arturo Leyte y Helena Cortés publicada por Alianza en el 2012 y señalaremos también la paginación de la versión alemana de la *Gesamtausgabe*. Se cita en primer lugar la página del original, luego la de la traducción.

su ensayo sobre el arte, el filósofo argentino es también crítico y, a partir de la lectura de “El origen de la obra de arte”, elabora un pensamiento original y propio. Específicamente, Guerrero toma, sostenemos, la metodología fenomenológico-hermenéutica y la aplica de un modo creativo a la obra de arte. Esto supondrá, en primer lugar, presentar el concepto de “lectura antropófaga”. En un segundo momento examinaremos los dos supuestos fundamentales del título “Estética operatoria” y sus deudas con la filosofía heideggeriana. Luego se analizará la apropiación por parte de Guerrero del círculo hermenéutico y su reelaboración en su metodología de tres direcciones. Por último, intentaremos mostrar cómo este abordaje no es solamente hermenéutico, sino también fenomenológico.

2. Lectura antropófaga

“A propósito: ayer nos leía Heidegger un fragmento de Kant en que éste dice: ‘recién dentro de cien años será comprendido de verdad’. ¡Parece, pues, que siempre ha ocurrido lo mismo!” (David, 2004, p. 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 de los cincuenta cuando escribe *Estética operatoria I*?

La lectura supone una relación, no pasiva, sino activa, del lector con el texto, lo que implica una interpretación a partir de los presupuestos del lector. Esto es lo que llama Hans-Georg Gadamer “una fusión de horizontes”. 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, p. 467), sentido que se halla en el encuentro entre el horizonte del lector y el horizonte del texto. 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.

Pero, en esta fusión de horizontes, ¿podrían darse de alguna manera ciertas desigualdades e imposiciones de un horizonte sobre el otro? Es decir, ¿es la relación entre el lector y el texto siempre horizontal? 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 de su dependencia cultural de Europa, buscaban constituir un nuevo pensamiento filosófico propio.⁸ Una nueva generación de filósofos que aparecía en la década de los treinta en Argentina (Luis Juan Guerrero, Francisco Romero, Carlos Astrada, entre otros), como señala Jalif de Bertranou (1996, pp. 50 y ss.), 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.

¿Qué tipo de lector es Guerrero al abordar la filosofía Heidegger? ¿Es Guerrero 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 caníbal⁹ 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. “Contra todos los importadores de conciencia enlatada” (Schwartz, 2006, p. 73). El caníbal no devoraba a cualquiera, sino a aquellos que consideraba fuertes y valientes, ya que al comérselo absorbía sus fuerzas. Claramente Andrade, poeta, está pensando en la recepción de movimientos artísticos europeos; el antropófago es un modelo de la apropiación cultural. ¿Era esta relación dialógica entre Heidegger y Guerrero totalmente horizontal?, ¿no se imponía un

⁸ 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, pp. XII-XII, citada en Ruvituso, 2015, p. 36).

⁹ Como señala Carlos Jáuregui, el término “caníbal” fue uno de los primeros neologismos con los que el europeo asocia al americano, lo que produjo casi una identificación (cfr. Jáuregui, 2008, pp. 13-14).

horizonte por sobre otro? El *Manifiesto antropófago* pone en jaque la noción de “influencia”, como si el intercambio entre el americano y el europeo fuera el de la copia y el original. Guerrero es un lector antropófago en cuanto deglute elementos heideggerianos para apropiarse de ciertos elementos y adquirir la fuerza de sus conceptos. Luis García 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, pp. 57-58). No se trata entonces de rechazar la doctrina europea, sino de devorarla, deglutirla, hacerla parte de nuestro sistema.

Para ponerlo en otras palabras, tomemos el concepto de “lectura evolutiva” de Andrea Cortés-Boussac. La autora 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 y, por lo tanto, una interpretación del autor. El siguiente nivel supone la explicación y el comentario de la obra del filósofo alemán, 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, p. 3). La lectura de Guerrero, sostenemos, es “evolutiva”: la *Estética operatoria* es, en alguna medida, una respuesta a “El origen de la obra de arte”. Respuesta que no es exegética, sino productiva, antropófaga, caníbal.

3. Guerrero deglute a Heidegger

3.1. ¿Qué significa una estética operatoria?

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

Para Heidegger, la estética no es meramente una disciplina filosófica, sino una forma de abordar la obra de arte propia de la modernidad que empobrece el encuentro con esta. “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” (GA 5, p. 67 [57]). Para Heidegger, el análisis de la obra desde este tipo de abordaje la reduce a la relación sentimental entre el hombre y lo bello, que es el 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 (cfr. GA 5, p. 67 [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.¹⁰ 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. Tomado así, el arte pertenece al ámbito del adorno sofisticado” (GA 40, p. 140 [123]). Este tipo de abordaje solo fue posible a partir de la modernidad, cuando el hombre se impone como medida de todas las cosas. 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. 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” (GA 34, p. 64 [70]). Y, en este sentido, Heidegger nunca entendería su reflexión como “estética” ni podríamos hablar de una “estética heideggeriana”.

¹⁰ Sobre la noción de “verdad” y su relación con el arte puede verse los trabajos de Von Herrmann (1994, pp. 219-266), Harries (2009, pp. 121-154), Kockelmans (1986, pp. 132-185) y Espinet y Keiling (2011, pp. 66-94). También puede consultarse mi artículo “La relación entre la obra de arte y la verdad en ‘El origen de la obra de arte’” (2015).

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, p. 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.¹¹ 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 independencia ficticia, en tanto la ha convertido en un ‘sistema racional de signos’, encargados de traducir un temple puramente subjetivo y privado” (Guerrero, 2017, p. 104). Es decir, la reducción de la obra de arte a una vivencia individual. Pero, a diferencia de Heidegger,¹² para Guerrero el arte de su tiempo

¹¹ “La experiencia estética no es primordialmente un ‘gocé’ 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 el más fundamental acontecer histórico de la sensibilidad humana” (EO I, p. 105).

¹² En “El origen de la obra de arte” afirma: “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” (GA 5, p. 26 [28]). Aquí hay un claro indicio de en qué arte está pensando Heidegger. ¿A qué se refiere entonces con “el gran arte”? Heidegger no es explícito. Los ejemplos que utiliza pueden ser una pista para elucidar a qué se refiere: el templo griego, la *Antígona* de Sófocles, las botas de Van Gogh, *La fuente romana de Meyer*, las esculturas de Eginia, la poesía de Hölderlin. No hay ninguna mención al arte que le es contemporáneo, el expresionismo y la pintura abstracta. En diversos trabajos posteriores a “El origen de la obra de arte”, Heidegger parece sugerir que el arte moderno quedó enmarcado en un horizonte estético-tecnológico. La obra de arte es solamente experimentada desde el horizonte de la técnica o de la vivencia estética como algo integrado a “la esfera de la construcción de mundo tecnocientífica” (GA 10, p. 31). Aquí ya no parece el arte “abrir un mundo” donde podamos habitar: “[las] obras ya no surgen de los límites formadores del mundo de un pueblo o

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” (GA 5, p. 68 [58]).¹³ 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. “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, p. 101). Es decir, estética no en el sentido moderno de saber de la αἰσθησις, sino en cuanto 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 “operatoria” a esta estética? 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 esta opera, sobre el obrar de la obra.

una nación. [...] Su constitución e institución son dirigidas y proyectadas a partir de la técnica científica” (Heidegger, 1983, p. 140). Las obras de arte ya no ponen en obra la verdad; lejos ha quedado el tiempo de los grandes templos griegos y las majestuosas iglesias medievales. La pregunta es “si el arte es esencial y necesario y por lo tanto posible dentro del mundo de hoy determinado por la tecnología, por ella y para ella, que está sólo al principio de su desarrollo. (Una variante de la pregunta de Hegel). Ya no tenemos más una conexión esencial con el arte” (Heidegger, 1989, p. XIII).

¹³ En esta cita aparece un concepto fundamental de la filosofía de Heidegger, “Dasein”. 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 exclusivamente como la constitución ontológica de la existencia humana. Lo propio de ésta es estar abierta (*Da*) al ser (*Sein*) y ser capaz de cuestionarse el sentido de este. Desde la versión de Jorge Eduardo Rivera se estiló no traducir este término técnico, que José Gaos traducía como “ser-ahí”.

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, p. 52). Esta idea también la encontramos en “El origen de la obra de arte”, en la que se analiza el carácter de obra de la obra (*das Werkhafte des Werkes*). Pero “operar” u “obrar” no debe entenderse, como advierte Edgardo Albizu, como el obrar técnico artístico a partir del cual se crea la obra de arte. No cabe duda de que el proceso técnico realizado por el artista es totalmente necesario para que exista la obra, pero esta no se reduce a ello (cfr. Albizu, 2000, p. 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*) (GA 5, p. 73 [61]). “A esta disciplina que llamamos ‘Estética’, [...] le acoplamos la titularidad de ‘operatoria’: entendiendo 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, pp. 102-103). Es decir, lo importante de este abordaje es que logre liberar las operaciones propias de la obra, su capacidad de traer una nueva luz que permite que los entes comparezcan.

Para Guerrero, la obra de arte opera de tres modos, lo que llama la triple direccionalidad de la obra (la revelación y acogimiento de las obras, la creación de estas, y las tareas artísticas), cuestión que analizaremos a continuación. La obra es el eje a partir del cual se entienden todos los comportamiento 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 llama “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, p. 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 esta es el hilo fundante de todo comportamiento artístico. Y por ello será necesario para Guerrero recorrer cada uno de los hilos de la trama.

“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" (GA 5, p. 2 [11-12]; las itálicas son nuestras). Tanto la *Estética operatoria* como "El origen de la obra de arte" son trabajos *operocéntricos*,¹⁴ centrados en la obra. Con esto queremos decir que el lugar en el que 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, será el poner en obra la verdad. Pero esto para Guerrero solamente es posible gracias a la modernidad, y aquí encontramos una primer discrepancia importante respecto de 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, pp. 57-58).

3. 2. La vía larga de la reflexión estética.

Hemos dicho entonces que lo central del trabajo de Guerrero, al igual que el de Heidegger, es la obra de arte. Ahora bien, ¿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 lo que los espectadores que la juzgan?, ¿o, más bien, por las instituciones artísticas que la consagran como obra? Estas preguntas metodológicas están latentes tanto en "El origen de la obra de arte" como en *Estética operatoria*. "La metodología inaugurada por Husserl y consumada por Heidegger,

¹⁴ La expresión es propia de Guerrero y no la encontramos así en Heidegger. Uno podría imaginar que el mismo filósofo argentino podría objetar que 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 esta a un fin extraestético, atentando contra su autonomía. Lamentablemente, esta objeción excede los límites de este trabajo, pero espero poder en un futuro cercano publicar un artículo al respecto.

especialmente en los últimos aportes de ambos pensadores, nos da una base firme para la exposición de los problemas" (EO I, p. 101). ¿A qué metodología se está refiriendo Guerrero aquí? A la fenomenología hermenéutica. Esto lo vemos confirmado cuando, posteriormente, en el parágrafo 4 de la sección "Trama", trabaja el círculo de la comprensión estética, retomando el concepto de "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. (GA 5, p. 1 [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 la medida en 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 estas parte del selecto mundo artístico? 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 documenta 14 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 virginal del 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*” (GA 2, p. 153 [171]). Recorrer el círculo supone, no una demostración rigurosa (esto sí supondría un círculo vicioso, ya que supondría lo que se quiere demostrar), sino un mostrar o explicitar el sentido precomprendido dado.

“El círculo hermenéutico es un elemento inherente a cualquier intento de interpretación de un fenómeno humano” (Kockelmans, 1986, p. 105),¹⁵ 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, p. 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 de Heidegger. Esta

¹⁵ 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.

debe interpretarse desde tres direcciones que constituirán los tres tomos de *Estética operatoria*.

Pero, antes de analizar el aporte de Guerrero, detengámonos en la crítica que Paul Ricœur 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 Ricœur existen dos formas de hacer fenomenología hermenéutica: 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” (Ricœur, 2006, p. 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 Ricœur 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 ciencias humanas y, por lo tanto, extrayendo al objeto en cuestión del contexto interpretativo en el cual está inserto.

Lo que Ricœur 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 para Heidegger, la comprensión es un modo de ser de la existencia, pero toda comprensión supone un lenguaje. Por eso para Ricœur 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).¹⁶ 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, p. 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 disciplinas propias del ámbito del arte, no está “en contacto con las metodologías efectivamente practicadas” (Ricoeur, 2006, p. 19) y “elabora directamente por un súbito vuelco” (Ricoeur, 2006, p. 23) la ontología de la obra de arte. Análogamente, Guerrero propone, en términos ricœurianos, y aquí encontramos uno de sus

¹⁶ 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 imaginiería 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, p. 18)

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 arte, 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 en Ricœur, que nos conduce, lentamente, al plano ontológico de la obra de arte.

Al igual que el análisis de Ricœur 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”. 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, p. 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 ónticas”: 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 épocas. Esta “simbiosis” de enfoques y perspectivas de la obra de arte permite una mirada más completa del objeto de estudio, pero siempre desde “los horizontes problemáticos de una prima philosophia sive aesthetica” (EO I, p. 103),

ya que, de lo contrario, todos estos enfoques son ciegos sin el análisis ontológico que aporta la filosofía.¹⁷

3.3. El círculo hermenéutico propuesto por Guerrero: la triple direccionalidad

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 le 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 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, p. 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”.

¹⁷ 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.

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 esta 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 (2017), cada dirección es un horizonte trascendental a partir del cual se puede analizar la obra de arte. 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, p. 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 esta.
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 esta, expresión netamente heideggeriana.
3. El comportamiento hacia la Tarea de la obra de arte, que refiere a la promoción y el requerimiento de más y nuevas obras.

Estas tres direcciones pretenden dar cuenta de la experiencia estética de un modo integral. En primer lugar, en el orden empírico, y no en el fundamental, 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, quien crea una obra de 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, p. 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 (*Begründen*, *Boden-nehmen* y *Stiften*) que el filósofo alemán desarrolla en el ensayo “De la esencia del fundamento”.¹⁸ 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 descubrela-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, p. 167). Aquí tenemos dos expresiones clave: “busca el suelo” nos remite al *Boden-nehmen*, y lo identificará con la creación, sobre la que hablará en el volumen II, y “proyectar”, lo propio de *Stiften*, lo identificará con la promoción y requerimiento de obras de arte, sobre lo que hablará 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):

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” (GA 9, p. 165 [142]). “[E]l proyecto de un mundo hace posible una comprensión previa del ser de lo ente” (GA 9, p. 168 [144]). “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,

¹⁸ “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 más exhaustivo de “De la esencia de la verdad”, cfr. Caputo (1970), De Kuyser (1983) y Richardson (2003).

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 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, cuyo marco interpretativo, es distinto, lo vería 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, p. 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, pues 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, p. 63).

2) Pero estas posibilidades no son infinitas, 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 en razón de su finitud; la realización de unas excluye la de otras. “Tomar suelo” (*Boden-nehmen*) refiere a la facticidad de la existencia humana, al hecho de que, al ser un ente finito en medio de los entes, ciertas posibilidades se le sustraen. El “suelo” representa aquello dado de antemano, y de lo cual muchas veces no somos conscientes, que circunscribe nuestras posibilidades futuras. La facticidad de la obra de arte, el “tomar suelo” de la obra, es el suelo a partir del cual parte el artista al momento 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 histórico-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”;¹⁹ 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, p. 60).²⁰ El requerimiento y la promoción de las obras de una comunidad proyecta ciertas posibilidades, pero estas 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 Nacional de Filosofía, llevado a cabo en 1949, “Escenas de la vista estética”: “nuestra capacidad humana de composición artística resulta siempre limitada y finita” (Guerrero, 2015, p. 30). ¿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

¹⁹ 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, p. 203; las itálicas son 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.

²⁰ 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, p. 98; la traducción es propia). Es decir, del mismo modo que la filosofía no es una reflexión ahistórica, sino que echa sus raíces en un suelo, en contexto social, cultural y político, ni el artista crea desde la nada ni la comunidad proyecta una tarea de la nada, sino que toman su impulso desde un suelo históricamente sedimentado.

específica" (Guerrero, 2015, p. 30).²¹ 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 (cfr. EO II, p. 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 óntica", 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:

²¹ 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 este 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 lograda 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 al 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 cuanto ente fáctico, supone un estrato de sentidos históricos y culturales.

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 la sustracción de posibilidades. Estos tres elementos, igual que las direcciones de Guerrero,²² 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.²³ Este tercer componente será identificado por Guerrero con la revelación y el acogimiento de la obra de arte, con el “comportamiento hacia el Ser de la obra de arte”. ¿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, p. 169). Es decir, la obra se manifiesta, comparece como ente, lo que Heidegger llama “verdad óntica”. 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, p. 413). 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

²² “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, p. 167).

²³ “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 fundamantar, ellos contribuyen a que madure o se produzca un tercer modo: el fundamantar 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 óntica” (GA 9, p. 168 [144]).

lectura de esta 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), esta nos remite a un artista que crea o ejecuta la obra (II), el cual es direccionado por una comunidad (III). El creador de la obra (II) es guiado en su obrar por una sociedad o época (III) y dialoga con las obras del pasado que ha contemplado (I), que constituyen un estilo. La dirección de la comunidad (III) lega una tarea al artista (II) teniendo dentro de su horizonte de comprensión las obras del pasado que la tradición ha acogido (I). “Pero luego, como ya hemos dicho, el proceso vuelve hacia atrás y se cierra el círculo” (EO I, p. 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, p. 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, p. 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, p. 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.²⁴ Si bien Heidegger tiene en cuenta el rol del espectador, al que llama “los curadores” o “cuidadores” (*die Bewahrenden*), 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

²⁴ 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 abierta esa verdad puesta en obra (cfr. Richardson, 2003, pp. 413-414).

contemplador o el artista tienen un conocimiento evidente de estas, sino que es una proyección normativa tácita.

3.4. 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 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 óntico y otro ontológico. Esta distinción tiene claramente reminiscencias heideggerianas,²⁵ como lo reconoce Guerrero más adelante,²⁶ 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 óntica 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 fenomenología*, de 1927, llamó “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.²⁷ Guerrero adhiere explícitamente a este planteo en el párrafo 17 de la sección

²⁵ Heidegger distingue entre ciencias ónticas 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, pp. 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.

²⁶ “Hemos enfocado la llamada ‘diferencia óntico-ontológica’ —oculto motor de toda filosofía, genialmente puesto de relieve en nuestros días por Heidegger— como una correlación movable y multivalente entre el fenómeno estético y su correspondiente horizonte” (EO I, pp. 185-186).

²⁷ Para una caracterización más exhaustiva de la diferencia ontológica, cfr. Vigo “(2008, pp. 39-58).

“Trama”,²⁸ abandonando, junto con Heidegger, la fenomenología de la conciencia husserliana:²⁹ “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, p. 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 en el que 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 (plástico, literario, musical), la psicología del arte o 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* en el que se mueven las ciencias artísticas. Guerrero está haciendo una “Estética de las Estéticas” o, como la llama Ibarlucía, una “metaestética” (2008, p. 64). Para esclarecer este punto puede ser útil una comparación con la idea

²⁸ “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, p. 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, p. 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, p. 187).

²⁹ 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, cfr. los clásicos trabajos de Pöggeler (1993) y Richardson (2003), como también los trabajos de Caputo (1992), Dostal (2011) y Overgaard (2011).

de “paradigma” y la noción de “ciencia normal” de Thomas Kuhn, desarrolladas en *La estructura de las revoluciones científicas*. La estética-ontológica funda un paradigma. “Considero a éstos [los paradigmas] como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica” (Kuhn, 2017, p. 13). Es decir, es un conjunto de supuestos teóricos fundamentales, pero también creencias y valores, problemas y modelos de solución compartidos por una comunidad (en el caso de Kuhn) científica; en este caso, análogamente, por una comunidad artística. Este paradigma permite, según Kuhn, “la ciencia normal”. El hacer ciencia normalmente supone una serie de presunciones que permiten 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.³⁰ El científico no pone en duda el paradigma; si se presentan ciertas anomalías, dudará de sí mismo y de su propia capacidad antes que dudar del marco del cual parte. Las disciplinas artísticas-ópticas, 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, p. 184).³¹ Es decir, la estética provee el paradigma a partir del cual

³⁰ En esta misma línea, investigando cómo la dimensión ontológica determina la marcha de las ciencias, es decir, disciplinas ópticas, 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 también sirve de fundamento sobre el que descansa toda la labor y la interrogación conceptual concreta de la ciencia” (Szilasi, 1966, p. 40).

³¹ En “La estructura de las revoluciones artísticas” de Gianni Vattimo encontramos un interesante análisis y comparación entre la estructura de la

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, p. 185). Es decir, la estética provee un marco 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, p. 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 hermenéutico-estética: solamente a partir de un rodeo por la dimensión histórica, cultural y social de la obra podemos alcanzar el horizonte que la posibilita.

[...] 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, p. 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

evolución de las ciencias propuesta por Kuhn y la evolución de las artes (2015, pp. 83-98).

en el sentido en que lo desarrolla Heidegger en el parágrafo 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”. Y, a su vez, el método fenomenológico es el modo de acceso que constituye la ontología porque en él se muestra el ser del ente, es decir, permite acceder a aquello que hace posible que se muestre el ente. “*La ontología sólo es posible como fenomenología*” (GA 2, p. 35 [55]; las itálicas son del autor).³² Desde el análisis de aquello que se muestra como fenómeno se traza el camino hacia sus condiciones de mostración. Se requiere de la fenomenología porque en la vida diaria, en nuestro trato cotidiano con las cosas, la condición de posibilidad de estos queda velada. Lo mismo ocurre con la obra de arte. Como lo fuimos mostrando, Guerrero intentará, a partir del acceso óntico o empírico del fenómeno estético (en diálogo con la historia del arte, la teoría del arte, la sociología de la cultura), es decir, a partir de la vía larga, alcanzar el ser del fenómeno estético, las condiciones de posibilidad de este. Es en este sentido que sostenemos que la *Estética operatoria* es una fenomenología ontológico-hermenéutica de la obra de arte.

4. Conclusiones

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, estos son 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 postulamos la hipótesis de que 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*

³² Sobre la concepción de la fenomenología de Heidegger cfr. Crowell (2013), Von Herrmann (1988, 1990, 2000) y Rodríguez (1997).

operatoria. Por ello sosteníamos que Heidegger ocupa un lugar central en la obra de Guerrero.

Podemos ver esta lectura productivo-evolutiva, en primer lugar, en la ampliación del círculo hermenéutico que hace Guerrero al momento 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”, Guerrero las hace propias 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. Esta es la gran novedad de la *Estética operatoria*. La obra debe analizarse 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 pueden 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. Este 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, pues supone poner en diálogo las reflexiones filosóficas con las investigaciones de otras disciplinas para poder llevar “luz” al fenómeno del arte, lo que llamábamos la “vía larga”. Por estas razones, sostenemos, la *Estética operatoria* es un intento fenomenológico-hermenéutico de analizar la obra de arte.

5. Bibliografía

5.1. Primaria

5.1.1. Textos de Heidegger

- (1975). *Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1919–1944. Band 24. Die Grundprobleme der Phänomenologie*. [SS 1927]. Vittorio Klosterman [(2001). *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. J. J. García Norro (trad.). Trotta].
- (1983a). *Denkerfahrungen. 1910-1976*. Vittorio Klostermann.
- (1983b). *Gesamtausgabe. Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1919–1944. Band 40. Einführung in die Metaphysik*. [SS 1935]. Vittorio

- Klosterman [(2006). *Introducción a la metafísica*. P. A. Ackermann (trad.). Gedisa].
- (1989). *Technik und Kunst - Ge-stell*. En W. Biemel y F.-W. von Herrmann (eds.), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. (pp. XIII-XIV). Vittorio Klostermann.
- (1995). *Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1919–1944. Band 34. Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*. [WS 1931/32]. Vittorio Klosterman [(2007). *De la esencia de la verdad: Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón*. A. Ciria (trad.). Herder].
- (1997). *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 10. Der Satz vom Grund*. Vittorio Klosterman.
- (2010). *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 9. Wegmarken*. Vittorio Klostermann [(2007). *Hitos*. H. Cortés y A. Leyte (trads.). Alianza].
- (2013). *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 5. Holzwege*. Vittorio Klostermann [(2012). *Caminos de bosque*. H. Cortés y A. Leyte (trads.). Alianza].
- (2016). *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 2. Sein und Zeit*. Vittorio Klostermann [(2012). *Ser y tiempo*. J. E. Rivera (trad.). Trotta].

5.1.2. Textos de Guerrero

- Guerrero, L. J. (1957). *Estética operatoria en sus tres direcciones. Creación y ejecución de la obra de arte*. Losada.
- (1967). *Estética operatoria en sus tres direcciones. Promoción y requerimiento de la obra de arte*. Losada.
- (2008). *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte: Estética de las manifestaciones artísticas*. Las cuarenta-Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- (2015). *Escenas de la vida estética*. En R. Walton y L. Lutereau (eds.), *Arqueología de la experiencia sensible. Estética fenomenológica en Argentina*. (pp. 13-32). Prometeo.
- (2017). *Qué es la belleza y otros ensayos*. Editorial Biblos.

5.2. Bibliografía secundaria

- Albizu, E. (2000). *Verdades del arte*. Universidad Nacional de San Martín.
- Beigel, F. (2013). Centros y periferias en la circulación internacional del conocimiento. *Nueva Sociedad*, 245, 110-123.

- Belgrano, M. (2015). La relación entre la obra de arte y la verdad en "El origen de la obra de arte". *Revista Tábano*, 11, 61-76
- Caputo, J. (1970). Being, Ground and Play in Heidegger. *Man and World*, 3(1), 26-48.
- (1992). The Question of Being and Transcendental Phenomenology: Reflections on Heidegger's Relationship to Husserl. En C. Macann (ed.), *Martin Heidegger. Critical Assessments*. (pp. 326-344). Routledge.
- Cortés-Boussac, A. (2006). Heidegger en Latinoamérica. *Revista Civilizar: Ciencias Sociales y Humanas*, 10, 1-28.
- Crowell, S. G. (2013). Heidegger and Husserl: The Matter and the Method of Philosophy. En H. L. Dreyfus y M. A. Wrathall (eds.), *A Companion to Heidegger*. (pp. 49-64). Blackwell.
- David, G. (2004). Carlos Astrada. *La filosofía argentina*. El Cielo por Asalto.
- De Kuyer, K. (1983). The Problem of Ground in the Philosophy of Martin Heidegger. *The Thomist: A Speculative Quarterly Review*, 47(1), 100-117.
- Dostal, R. (2011). Time and Phenomenology in Husserl and Heidegger. En C. B. Guignon (ed.), *The Cambridge Companion to Heidegger*. (pp. 141-169). Cambridge University Press.
- Espinet, D. y Keiling, T. (2011). *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar*. Vittorio Klostermann.
- Gadamer, H.-G. (2012). *Verdad y método*. I. Ediciones Sígueme.
- García, L. I. (2010). La crítica entre culturas: El problema de la "recepción" en el ensayo latinoamericano. *CUYO*, 27, 55-78.
- Harries, K. (2009). *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's «The Origin of the Work of Art»*. Springer.
- Ibarlucía, R. (2008). Luis Juan Guerrero, el filósofo ignorado. En L. J. Guerrero, *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte: Estética de las manifestaciones artísticas*. (pp. 9-93). 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), 219-239.
- Jalif de Bertranou, C. A. (1996). Recepción y elaboración de la fenomenología en la Argentina. *CUYO*, 13, 45-84. URL: <http://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=1723>.
- Jáuregui, C. A. (2008). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana-Vervuert.
- Kockelmans, J. (1986). *Heidegger on Art and Art Works*. M. Nijhoff.

- Kuhn, T. S. (2017). *La estructura de las revoluciones científicas*. C. Solís Santos (trad.). Fondo de Cultura Económica de España.
- Overgaard, S. (2011). *Husserl and Heidegger on Being in the World*. Springer.
- Pöggeler, O. (1993). *El camino del pensar de Martin Heidegger*. Alianza.
- Richardson, W. J. (2003). *Heidegger: Through Phaenomenology to Thought*. Springer.
- Ricœur, P. (2006). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. A. Falcón (trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, R. (1997). *La transformación hermenéutica de la fenomenología: una interpretación de la obra temprana de Heidegger*. Tecnos.
- Ruvituso, C. (2015). *Diálogos existenciales la filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*. Iberoamericana.
- Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica.
- Szilasi, W. (1966). *¿Qué es la ciencia?* W. Roces Suárez y E. Imaz (trads.). Fondo de Cultura Económica.
- Vattimo, G. (2015). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. A. Bixio (trad.). Gedisa.
- Vigo, A. G. (2008). *Arqueología y aleteología. Estudios heideggerianos*. Editorial Biblos.
- Von Herrmann, F.-W. (1988). *Der Begriff der Phänomenologie bei Heidegger und Husserl*. Vittorio Klostermann.
- (1990). *Weg und Methode: Zur hermeneutischen Phänomenologie des seinsgeschichtlichen Denkens*. Vittorio Klostermann.
- (1994). *Heideggers Philosophie der Kunst: Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*. Vittorio Klostermann.
- (2000). *Hermeneutik und Reflexion. Der Begriff der Phänomenologie bei Heidegger und Husserl*. Vittorio Klostermann.
- Walton, R. (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.