

LUIS JUAN GUERRERO Y SU ESTETICA OPEROCENTRICA

Por MANUEL B. TRÍAS

I. NECESIDAD DE LA ELUCIDACIÓN

1. La obra de Luis Juan Guerrero acerca de los problemas que consideramos habitualmente propios de la Estética es de aquellas que merecen y necesitan del comentario sintetizante y aclaratorio.

No sería ocioso mediar sobre el sentido de la exposición y el comentario de un texto filosófico. A semejanza de lo que ocurre con la obra poética, el valor esencial de una obra filosófica suele desvanecerse en el resumen. Es indudable la utilidad de la exégesis filológica y la crítica del texto. Pero, además, la intervención ajena sobre una obra filosófica puede justificarse por los siguientes fines: a) inserción del contenido de un texto dado en un ámbito histórico; b) desvelación didáctica de una unidad inteligible que, como estrato fundamental, no se puede aprehender de primera intención, sea por lo extenso de la obra, sea por la exposición desordenada, sino que exige largo estudio; en este caso el comentarista abrevia y abstrae lo esencial y su labor se justifica porque ahorra a otros un trabajo prolijo; c) aclaración de un pensamiento claro en sí, pero oscuramente expuesto, ya por impericia literaria del autor, ya por el empleo de una terminología arcaica o neológica (Santo Tomás, Heidegger), el comentarista en este caso nada añade, sino que aparta celajes; es frecuente que el valor intrínseco de un texto no coincida con su claridad, pues el autor mismo no se ha preocupado de ésta, absorbido como estaba por el febril descubrimiento de esencias. Buen servicio han prestado, en este sentido, los comentaristas ingleses de la obra de Hegel; d) empleo del texto como punto de arranque e incitación

para el pensamiento original del comentador (Santo Tomás respecto de Aristóteles o del seudo-Dionisio, Max Scheler respecto de Kant); e) dialogar de modo polémico con el autor del texto y proyectar sobre éste una luz nueva para señalar las dificultades y los errores. Y habría todavía otras justificaciones. Sin embargo, a veces sucede que mejor quedaría el texto sin el comentarista. Hay comentarios malos sobre textos buenos, y comentarios buenos sobre textos malos. Pero también hay comentarios inútiles, y más valdría abstenerse de ciertas explicaciones que repiten lo obvio y otras veces hasta oscurecen lo claro.

2. Sea cual fuere el valor de nuestro limitado ensayo expositivo, es seguro que la obra más importante de Guerrero, *Estética operatoria en sus tres direcciones*¹, solicita un trabajo paciente de interpretación. Primero, porque se trata de una obra original, nacida de una actitud netamente filosófica, y no es una antología de opiniones ajenas. Segundo, porque se da en filosofía la paradoja que, en busca de la claridad, se multiplican las precisiones terminológicas, se inventan términos, se da un sentido traslaticio a vocablos vulgares, y todo ello despista al des prevenido y lo hace ver ambigüedades donde el autor quiso introducir diaphanidad unívoca. El celo terminológico de Guerrero hace que la lectura no sea fácil². Se añade a esto su estilo arquitectónico y musical en la exposición y en el pensamiento: la preocupación constante por fijar divisiones de toda índole —globales o sutiles— se acompaña de un intento parejo por remarcar la unidad y la correlación orgánica entre los miembros antes cuidadosamente separados. Y resulta una elocución cíclica o en espiral con la recurrencia y reiteración de lo ya dicho, para que se contemple otra vez modificado desde el ángulo de la perspectiva hallada.

1. — *Estética operatoria en sus tres direcciones*. Tres tomos: I. — *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones estéticas*, Bs. Aires, 1956. II. — *Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas*, Bs. Aires, 1956. III. — *Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas*, Bs. Aires, 1967.

2. — Por ejemplo, el afán de precisión lo hace distinguir “retención” y “protención (con c) de “retensión” y “protensión” (con s), “retencionalidad” se emplea junto a “retensionalidad” (*Estét. Operat.*, I, p. 414, r. 22). Distingue “gestión” de “gestación” y “actividad gestora”. Al proceso de “creación y ejecución”, aunque lo llama así, resuelve designarlo después “gestión consumatoria” (*Idem*, II, p. 11).

II ACTITUD FILOSÓFICA FUNDAMENTAL Y SU PROYECCIÓN EN LA ESTÉTICA.

3. Tomando su impulso en las meditaciones de Husserl y de Heidegger, el pensamiento de Guerrero se adhiere decididamente al tono y el método de una filosofía que se distingue por el respeto a la autonomía de las esferas de objetos y por una actitud dirigida a integrar cada esfera y cada ente en un ámbito que de algún modo transforma el sentido de ellos. Rasgo de la *Weltanschauung* contemporánea, y no sólo de la filosofía, es la tendencia a resguardar la índole estructural de todo ente en cuanto existente. O sea, nada es comprensible como un círculo cerrado, sino que exige ser visto en una totalidad que, sin anular la parte, la cambia: relación de "sentido", "mundo" sin el cual ningún ente existe; "fondo" sobre el que se recorta una forma percibida; "cuerpo" sin el que la conciencia no puede cumplir su acto propio; "proceso dialéctico" en el que todo momento histórico se trasciende.

En el orden de los objetos estéticos, justamente, el carácter sobresaliente de nuestro momento histórico es el haber realizado un trato "cerceñado" de la obra de arte. Se tiene conciencia de que hay algo estrictamente estético en la obra concreta; se acomoda la visión al arte "puro" —poesía pura, música pura, "pintura pintura"— Las "obras son como fragmentos de un proceso artístico mucho más amplio. Hoy se defiende una independencia de la obra de arte, se la sitúa en una "esfera de objetos" autónoma, y se la desvincula de su misión cultural (religiosa, política, pedagógica...), tanto como del sujeto creador o gozador. La inclinación hacia el respeto por la autonomía de los objetos, propia de la filosofía contemporánea, se refleja en la interpretación estética. Pero junto a ello se da la conciencia de que hablar de absolutismo y autonomía del arte es realizar una abstracción. Una abstracción no es, sin embargo, una falsificación, siempre que la parte abstraída sea contemplada en su "mundo" La abstracción "corregida" es el único método de aproximación al ser.

La preocupación central de Guerrero es hacer una Estética "operocéntrica", es decir, que respete la autonomía de la "obra de arte" sin reducirla a otros objetos. De ahí su crítica a las posiciones expresivistas y psicologistas, que se suceden sin interrupción desde el romanticismo a nuestros días (Bergson, Croce, Morris Weitz...), y su cuidado por evitar toda consideración ideológica, cognoscitiva y sociologista.

4. Puede resultar irritante la lectura de una obra donde pululan distinciones sutiles junto a advertencias reiteradas a no perder de vista la totalidad. Guerrero muestra, al hacer eso, la cualidad propia del filósofo auténtico, a quien se lo reconoce por su grado de profundización. O sea por su capacidad de leer (*intus-legere*), por detrás de la uniformidad, las diferencias, y a través de las gruesas diferencias sensibles, la unidad inteligible que subyace. Sería posible establecer una correspondencia entre la capacidad de distinguir precisa y sutilmente y la excelencia de una mente filosófica. Los que se mofan de las sutilezas no han comprendido que es un rasgo positivo la visión aguda que descubre facetas y matices diversos, allí donde la miopía intelectual sólo advierte lo homogéneo y obvio. Pero nada puede substituir al buen sentido. Existe una "falsa distinción" que en el fondo es una incapacidad para distinguir bien. Lo primero que se ha de exigir al filósofo es distinguir en *todo* lo esencial de lo accidental, lo fundamental de lo accesorio. Sólo es censurable la "sutileza" si no ancla en el ser, o sea si se convierte en un juego de "ideas" insubstantial, sólo bueno para pasatiempo de ingeniosos, o cuando la parte no deja ver el todo que la incluye. Esto es también una forma de visión deficiente e incapacidad de distinguir.

Las distinciones de Guerrero, su prurito de desmenuzar objetos y multiplicar nomenclaturas, son indicios de un auténtico talento filosófico.

III. UNIDAD Y DIVISIÓN DE LA ESTÉTICA.

5. Acepta Guerrero el término "Estética" en su vago significado tradicional; pero luego, al hacerla "operocéntrica", le da como objeto propio la "obra de arte". La divide en tres partes, que llama "orientaciones". Dado el hecho —"obra de arte"— trata de trascenderlo hacia tres diferentes comportamientos del hombre frente a él. Pero se apresura a decir que no son comportamientos de la conciencia del hombre como relación cognoscitiva entre sujeto y objeto, según la temática de la filosofía moderna, desde Descartes hasta Hegel. El hombre participa en el acto estético en un comportamiento total. También lo hace con su cuerpo.

"Solamente en ciertas derivaciones —o desviaciones— de la poesía y la pintura podemos creer que el ojo del lector o del espectador actúa como un único intermediario entre la obra de arte y la conciencia. La poesía tradicional —que es gesto, danza, recitado musical y tantas cosas más— implica una compleja movi-

lización del cuerpo, como la arquitectura se sustenta por entero en un comportamiento “deambulatorio”³.

Toda conducta humana opera en un “espacio de mundo” y en este espacio hay tres dimensiones para la trascendencia. Transferido esto a la conducta frente al arte, hay tres comportamientos y en ellos funda Guerrero la división tripartita de su *Estética*: 1º Comportamiento hacia el Ser de la obra de arte, que se traduce en una actitud de *revelación* y *acogimiento* de las obras ya producidas. Es el momento de la *contemplación*. 2º Comportamiento hacia la “esencia o potencia de la obra de arte”, que se traduce en una actitud de *creación* y *ejecución*. Es el momento de la *producción*. 3º Comportamiento “hacia la Tarea, empresa o misión de la obra de arte”, que se traduce en una actitud de *promoción* y *requerimiento* de futuras obras. “Una época, comunidad, estrato social dirigente, escuela o grupo, orientación cultural, etc., *impone* una dirección artística y por eso reclama y dispone el cumplimiento de ciertas tareas”⁴. El artista no actúa en el vacío; las demandas de una dirección artística son anteriores a los procedimientos de creación. “Así, por ejemplo, para una determinada comunidad el mundo *debe* tener tal luz... 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”⁵. El momento de creación tomado aisladamente es abstracto con respecto solamente llega a su propia modalidad por intermedio de las obras de al proceso del arte. Hay un “fundamento propuesto”, y sólo llega el artista a la novedad sostenido por obras existente de antemano. Giotto solamente llega a su propia modalidad por intermedio de las obras de Cimabue; y “Debussy —exponente de la libertad ilimitada— conquista la suya a través de los graves maestros del siglo XIX, aunque mucho le pese”⁶. Es el momento de la *vigencia social histórica* que de algún modo está presente en toda obra.

A cada uno de estos momentos Guerrero dedica un tomo de su obra.

IV. EL MUSEO IMAGINARIO

6. La noción de “museo imaginario” proviene de André Malraux. Acierto conceptual, metáfora de ingeniosa plasticidad. La reproducción

3. — *Estét. Operat.*, I, p. 115, n. 1.

4. — *Idem*, I, p. 83.

5. — *Idem*, II, p. 49.

6. — *Idem*, II, p. 55.

mecanizada permite tomar como objeto de la historia del arte obras de todo tiempo y de todo lugar, reunidas en un *corpus* manuable y accesible. Guerrero aprueba los juicios de Malraux acerca del "universalismo" actual del arte, si bien se apresura a decir que sus propias interpretaciones estéticas e históricas difieren de las del autor francés y hasta se le oponen⁷. Nuestra época posee la capacidad de descubrir la cualidad "artística" de obras que en otro tiempo se juzgaban como meros artefactos. La existencia actual de un "Museo imaginario" es el resultado de esta actitud. No se considera ya a un período de la historia del arte como el privilegiado, ni a un estilo como el paradigmático y supremo. El arte griego y el renacentista no se distinguen, pues, del arte prehistórico, del egipcio, del de Africa negra o del americano precolombino. El Museo imaginario es a la vez índice de una secularización del arte y fuente para conocer este hecho. Hay un proceso general histórico de "secularización" y el arte dentro de él se da como "el lugar de ausencia de los dioses". Antes la obra nombraba lo sagrado y los hombres oían lo sagrado y no la obra propiamente dicha. "La separación entre el mundo sagrado y el mundo profano fue la ocasión histórica para que se destacara el ámbito de la obra de arte"⁸. Tal ámbito es el de lo "imaginario" donde se exhibe la obra con su "insularidad" y su carácter "exótico", extraño frente a los objetos circundantes. Ser "ausencia de los dioses" ha sido siempre la esencia escondida del arte. La presencia del dios ocultaba la obra; hoy ésta ha adquirido un cuerpo propio, no deja ver al dios, sino que se muestra como obra. Se exhibe en museos, en residencias particulares y se vende como mercancía, no elegida según su relación del contenido con tal dios, tal santo, tal personaje simbólico o sagrado.

7. Fundado en el Museo imaginario, sostiene Guerrero que hasta mediados del siglo XVIII no se estableció la síntesis entre arte y "belleza", y bajo ese signo nació la Estética como disciplina filosófica (Baumgarten)⁹. "Salvo los últimos 400 ó 500 años de la edad moderna, el arte estuvo siempre al servicio de lo sagrado. Tan sólo en los siglos más cercanos el arte fue... reconstruido en el horizonte de la moderna imagen del mundo"¹⁰. El proceso histórico se despliega en tres etapas:

7. — *Idem*, I, p. 58, y p. 74, n. 8.

8. — *Idem*, I, p. 39.

9. — LUIS JUAN GUERRERO, *Qué es la belleza*, Buenos Aires, Ed. Columba, 1954, p. 46 ss.

10. — *Estét. Operat.*, I, p. 37.

primero el arte ordena sus estructuras para invocar a lo sagrado o para acceder a lo sagrado; luego para someterlas a formas ideales de la *belleza* del clasicismo moderno; hoy, finalmente, ordena sus estructuras para someterlas al *estilo del propio arte*.

El Museo imaginario es también el “laboratorio” que utiliza Guerrero para muchos de sus análisis. Por ejemplo para mostrar la sedimentación y la creación en el estilo del Greco¹¹.

V. LA OBRA DE ARTE EN SU PROPIO SER

8. Tal circunstancia, el que la obra de arte por primera vez en la historia se nos presente en su propio ser “obra de arte”, hace posible considerarla en su condición “insular”, “abstracta” y “autónoma”. El análisis de sus constitutivos esenciales es hoy posible, porque su ser, antes implícito, se ha hecho totalmente explícito.

Considera Guerrero que hay que prevenirse contra el peligro de enfoques aberrados. En el ámbito de la contemplación (“revelación y acogimiento de la obra de arte” como la llama) pueden producirse desviaciones. “No hay que ‘desnudar’ el ámbito de la contemplación, convirtiéndolo en *tema científico* (de la historia de las artes plásticas, o de la llamada ciencia del arte) o en objeto *gnoseológico* (el correlato objetivo de una actitud de conocimiento)”¹². Tampoco es apariencia o representación frente a un verdadero Ser. “La máscara africana no ‘representa’ un negro, sino que *es* un espíritu; así también, un cuadro actual no ‘representa’ un espectáculo, *es* un cuadro. En todo tiempo (prehistórico, salvaje o actual) la obra *es*. Pero antes, el Ser de la obra no era arte. Recién hoy es puramente obra *de arte*”¹³. Además toda consideración estética “escapa al esquema hilemórfico de la tradición occidental, fraguado en el dominio instrumental, pero incompetente para penetrar en el estricto ámbito estético”¹⁴.

9. La oposición *forma-contenido* descuartiza y mata a la obra de arte. Prefiere Guerrero decir que la obra se constituye por dos dimensiones (“configuraciones” las llama) que si bien son abstraíbles como diferentes, no son independientes entre sí, “menos aún existen como

11. — *Idem*, II, p. 138 s.

12. — *Idem*, I, p. 88, II, p. 57.

13. — *Idem*, I, p. 88.

14. — *Idem*, I, p. 360.

'formas' separadas, según supone Souriau". Existe una dimensión "primaria" de la obra, o sea la configuración de un material sensible; se trata del arabesco, los ritmos, las armonías. Ninguna obra se compone de cualidades sensibles en bruto; están ellas "configuradas", el arte las ha tocado ya dándoles una existencia espectral y novedosa. Además existe una dimensión "secundaria". Hay en la obra "significaciones que aluden al universo puesto y propuesto por la obra misma" ¹⁵. El formalismo considera a esa llamada dimensión secundaria como extrínseca a la obra misma, por tanto extraestética: son, afirma, "temas" extraídos de la realidad exterior o son efectos ejercidos sobre la vida del contemplador por esa realidad.

Pero Guerrero afirma que es falso identificar contenido con realidad no artística, y que se puede hablar de un contenido *interno* "propio de la obra de arte". Así "el ente representado es aislado artísticamente", es traspuesto a otro plano y otro mundo y "de ese modo se constituye... un mundo del arte al margen de la realidad" ¹⁶. La dimensión secundaria —la del contenido entendido así— "es interna y por lo tanto no conspira contra la autonomía del propio arte, sino que la asegura" ¹⁷. En su busca de precisión terminológica, llama "composición" a la dimensión formal y "exposición" a la dimensión significativa.

"En esta dimensión secundaria la obra no opera con "Ideas" suprahumanas, ni con ideas intrahumanas, ni con valores objetivos o subjetivos, ni con contenidos de conciencia, fondos infraconscientes, ni otras vivencias... sino que pone y propone su *propia constelación de entes*, dotándola de un sentido que ella misma instituye. Y de este modo opera con significados de un mundo puramente imaginario" ¹⁸.

La unidad estructural de forma y contenido, su síntesis, la entiende según la noción existencialista de "ser en el mundo". O sea. traslada de modo analógico a la obra de arte como un todo, la correlación de Heidegger entre existencia humana y mundo, o la de Merleau-Ponty entre cuerpo propio y mundo, o la de la psicología de la Gestalt entre figura y fondo. La configuración primaria puede funcionar como "figura", pero sólo si se destaca sobre el fondo de una configuración secundaria.

15. — *Idem*, I, p. 229.

16. — *Idem*, I, p. 226.

17. — *Ibidem*.

18. — *Idem*, I, p. 231.

“Aun en nuestro trato con la configuración primaria en sus aspectos más directos e inmediatos, siempre tenemos presente la presencia virtual del mundo al cual esas cualidades sensoriales pertenecen, . . . algo así como el horizonte trascendental sobre el cual ellas se pueden destacar”¹⁹.

La relación es dialéctica. Podemos jugar con la obra de arte cambiando nuestra orientación, ya hacia la configuración primaria, ya hacia la secundaria “como jugamos con esos engendros equívocos de la percepción, cuando pasamos alternativamente del fondo a la figura”. De este modo, la configuración primaria puede ser vista como “fondo”. Pero podemos proceder a la inversa, tomándola como “forma” o figura. En apariencia el “fondo” de la obra es independiente, inesencial y hasta superfluo —se le llame “tema”, “asunto”, o contenido—. Pero así como en la percepción no hay figura sin fondo, en la obra de arte no hay configuración primaria sin configuración secundaria, y a la inversa.

10. Ha de distinguirse, al hablar de la “materia” de la obra, entre la *materia real*, que el arte necesita para irrumpir en la realidad, y el “material artístico”. El primero, “soporte real”, es un conjunto de propiedades materiales o cualitativas que “se deja ver” fuera de la obra de arte, para una simple conciencia perceptiva. Los frascos y pomos de pintura, la piedra, el bronce, no constituyen por sí mismos materiales artísticos, como no lo constituye el piano. Pero ni el mismo “soporte material entran todas las cualidades psicofísicas de los colores, sino únicamente aquellas propiedades sensibles que “soportan” la composición artística en la estructura imaginaria o irreal”²⁰. En cambio el “material artístico”, está constituido por esas cualidades del soporte, pero “configuradas por la magia del arte”, y “pertenecen a la obra de arte. Fuera de ésta no son nada”. Nadie jamás ha podido “verlas”, “han perdido toda su independencia. . .” “pertenecen exclusivamente a la composición artística”. El “material artístico” no se deja “ver” fuera de la obra de arte. El verde de la manzana pintada, es un verde, sí; pero no el de la pasta del pomo extendida sobre cualquier superficie.

19. — *Idem*, I, p. 254.

20. — *Idem*, I, p. 209.

VI. PAPEL DEL HOMBRE-CONTEMPLADOR

11. La significación global que caracteriza a una obra únicamente la posee por sí misma en estado de potencia o virtualidad.

“No hay un puro espectáculo en sí mismo, sino siempre una connivencia entre... dos términos”: “el llamado de la obra y la respuesta del contemplador”²¹. La obra de arte sin espectador “es un reducto transido de misterio”. No es todavía una entidad significativa. Esa significación tiene que ser promovida por el espectador. La obra “llama”, se anuncia a nuestro cuerpo y se adapta a él; pero a su vez el espectador aporta una perspectiva para que la obra se revele. La obra, aunque siempre trata de imponernos su presencia, solamente “sugiere una perspectiva”; nos hace un llamado imperativo; pero no nos obliga a una respuesta. Aun en un sentido literal, nada sabemos de un cuadro si pegamos los ojos a la tela, nos acercamos o nos alejamos de un cuadro hasta alcanzar la distancia apropiada, la que el artista quiere que adoptemos. Sólo entonces sabremos lo que la obra “dice” y quiere decir.

“Con gesto imperativo (la obra) propone a nuestra libertad un pacto de mutua alianza. Pero somos nosotros, a través de una respuesta adecuada la otra condición de posibilidad para que se ponga de manifiesto”²². La experiencia estética de ninguna manera es pasiva, sino que la misma obra de arte nace solamente en el momento en que un espectador la pone en acto. Pero la obra tampoco es pasiva: ejerce una imposición sobre nosotros, gracias a la capacidad que posee para exigirnos que la aceptemos tal como pretende ser.

La obra misma “sale al encuentro de nuestras posibilidades existenciales” Por ello, a juicio de Guerrero, ni el creador ni el espectador igualan a la obra²³, ella siempre es susceptible de “inagotables significaciones”. No hay posesión absoluta de la obra de arte. He aquí un punto delicado, que si bien no podríamos aceptar sin una mayor crítica, tiene en Guerrero, como en la *teoría de la formativité* de Pareyson y en la doctrina sobre la “obra abierta”, un poder de sugestión intenso.

21. — *Idem*, I, p. 183.

22. — *Idem*, I, p. 185.

23. — *Idem*, I, p. 184/185.

“Otro espectador de la misma época y los de otras generaciones y distintos ambientes culturales pueden poseer otro “potencial”, pueden alcanzar un nivel diferente, quizá más “importante”, es decir, más apto para portar o sostener la plenitud de sentido de la obra de arte. El ejemplo más sencillo consiste en contraponer el nivel de sentimentalidad convencional y aún la emotividad excitante de los films y novelas de temas eróticos, aventureros, etc., al de aquellas obras que apelan a planos más profundos de la existencia”²⁴

VII LA CREACIÓN ARTÍSTICA DESDE LA ENTRAÑA DE LA OBRA

12. El problema de la inspiración, de la producción, de la “creación” es planteado por Guerrero en concordancia con su posición “opero-céntrica”. Censura las deformaciones que se introducen en el ámbito de la producción cuando se pone como causa principal de la obra de arte al hombre artista. Pero tampoco cae en una interpretación enajenante de la obra en las ideologías y los sociologismos.

El ámbito de la producción resulta falsificado si el proceso creador se “interioriza” y se convierte en “arrobamiento”, “desequilibrio vital” o cualquier modalidad puramente íntima y su correspondiente “expresión” exterior. Esta falsificación, proveniente de la gran filosofía romántica, impregna la doctrina estética más difundida, “pero ha terminado en el vulgar romanticismo que se complace en espiar ‘los secretos del alma’ de los artistas”²⁵.

En cierto modo el artista cumple un papel pasivo, pues es mal artista si hace su capricho y no se sabe doblegar a las exigencias de la obra.

“La creación es, en su íntima esencia, una introcreación en lo creado”²⁶. No es, pues, un obrar desde fuera (por ejemplo, desde la subjetividad del artista) ni tampoco es un obrar interno hacia fuera (como ocurre en la preparación instrumental) sino que es el “hacerse obra que acontece en las entrañas de la obra misma”. La obra se destaca por su propia creación, y tiene la capacidad para imponerse por sí sola.

24. — *Idem*, I, p. 185.

25. — *Idem*, II, p. 57.

26. — *Idem*, II, p. 132.

Desde el primer esbozo, la obra reclama su independencia y el proceso creador consiste precisamente en "fomentar el desarrollo de aquel boceto, hasta convertirlo en un ente con vida propia"²⁷.

El artista, naturalmente, es insustituible, pues es quien imprime una marcha al proceso; pero se pone al servicio de ese proceso. Está atrapado por el boceto, y si lo descuida o reniega de él lo destruye "como una semilla que no supo cultivar". Es necesario que confluyan dos tendencias: la aplicación del artista está cargada de una intencionalidad formativa que se vuelca en la plasmación de la obra. Correlativamente hay una intencionalidad formativa en la misma obra, una tendencia hacia la propia configuración. La obra es normativa, pues exige a su creador las actividades adecuadas a su plena realización. Pero estas normas no son formulables y codificables en abstracto; no existen fuera del proceso productivo.

VIII. PAPEL DEL HOMBRE-ARTISTA

13. Reduce Guerrero considerablemente el papel del hombre-artista en la casualidad estética. Ante todo, la obra es "anterior trascendentalmente" a su creador y ejecutor. "Inspiración" es lo que éste siente frente a la obra todavía ausente; pero es una entonación, un temple que produce *la obra* en el propio productor. La "Invención" es lo que el productor "intuye o imagina en su vida y trabajo, a partir de la obra en trance de gestación; es lo que el artista establece y construye por cuenta y cargo de la obra a realizar"²⁸.

El creador o ejecutor sólo existe estéticamente (o sea en su relación con la obra de modo trascendental) como una posibilidad de la obra. "Será la posibilidad 'más importante' y aun 'esencial', pero sólo en tanto se encuentra al servicio de aquélla"²⁹.

La facultad de invención, que estudia el psicólogo, es pues una abstracción como el ojo que se estudia en un gabinete de anatomía y "el artista que 'posa' de artista, terminado el trance inventivo, es como el hombre que sobrevive a la amputación de su brazo: así como este último pretende conservar sus viejas relaciones con el mundo amanejo por medio de su miembro 'fantasma', aquél mina los rituales del trance

27. — *Idem*, II, pp. 129-130.

28. — *Idem*, II, p. 155.

29. — *Idem*, II, p. 156.

creador por medio de ciertos sistemas convencionales de referencias simbólicas. Con estos datos se llenan luego las gacetillas literarias. Y también muchos ensayos de Estética”³⁰.

La “personalidad artística” es un engendro cuasi-mítico, que si se quiere se puede seguir mentando en los dominios de la Estética, “pero ya sabemos que no pertenece al autor, sino a la obra misma”³¹.

En suma, la “persona privada” del creador es algo heterogéneo con respecto a la obra, y al excluirla del plano estético, cree Guerrero no sólo defender el significado estrictamente estético de la noción de “personalidad artística” sino también liberar a esta última del encierro ideológico que le depara la burguesía moderna.

14. De modo análogo considera que deben desecharse las posiciones “expresivistas” contemporáneas. La expresión estética, no es estética por ser expresión, sino por haber constituido un “segundo mundo”, habitado por un sentido imaginario, al cual nosotros mismos penetramos “pagando el tributo de nuestra propia irrealización”. La obra es expresiva en un estricto sentido operatorio, irreductible a aquellos otros datos de la experiencia psíquica.

Sostiene, pues, que son falsas las dos soluciones corrientes: el arte es autoexpresión del artista, y el arte es expresión de los entes de la realidad. La obra se crea por dentro. La creación no es algo que le adviene desde fuera como una “inspiración” divina o simplemente psicológica, ni por participación de una “Idea” platónica, ni por la eclosión de un genio, ni por la potencia irruptiva de un inconsciente. “La creación es algo que acontece a la misma obra como tal”. Es un “obrar” que “toma a su servicio los más variados instrumentos materiales y humanos (las cosas, la comunidad, el artista productor, los ejecutantes, etc.), para transfigurarlos en arte y luego arrojar fuera los residuos vacíos. Y entre ellos al mismo ex-artista”³². La creación se nos revela como una potencia que, haciendo acontecer la obra, también produce a su propio productor. Terminado el proceso, la creación silencia, vacía y hasta anonada a su creador o ejecutor. Lo que el artista posee de “capacidad” o “potencia” artística, ya ha quedado íntegramente en la obra. El resto es lo que sobrevive a la manera de una personalidad extraestética.

30. — *Ibidem*.

31. — *Idem*, II, p. 235.

32. — *Idem*, II, p. 38 ss.

IX: INTEGRACIÓN DE LA OBRA DE ARTE EN EL MUNDO DEL HOMBRE

15. La obra de arte, a la que Guerrero ha atribuido un riguroso aislamiento y una soberbia autonomía, tiene también una relación viviente con el mundo de hombre. Las cosas más reales y mejor conocidas adquieren para el hombre, gracias al arte, otro sentido y otra perspectiva, cambian su tamaño, su lugar, sus relaciones, su total sentido. Para ilustrar este pensamiento cita Guerrero un fragmento de Heidegger, extraído de *Holzwege*. Pensando en el templo de Paestum, afirma "que gracias a esa obra toman un sentido la piedra, por su *soportar* como pedestal; la tormenta en su *poderío*, cuando se desencadena sobre el templo; el día, el cielo y la noche por el fulgor del mármol; la quietud inmovible de la obra hace patente el *tumulto* de las olas y el *vaivén* de las mareas; el árbol, la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo adquieren gracias al templo su figura destacada, y sólo así llegan a tener el aspecto de lo que son". Esto lo dice Heidegger y Guerrero lo hace suyo. En suma, la obra de arte no es simplemente configuración de un substrato sensible, ni la invención simple de un universo imaginario, sino que también "reconduce a los hombres y las cosas del contorno, en su totalidad, a un fundamento común" ³³.

Pero el arte no es tan sólo una manera eminente de "hacer visible" el contorno definido de un conglomerado humano; es algo más que esa pura intuición de una totalidad, o sea, algo más que una tarea filosófica o estrictamente cognoscitiva. Es, ante todo, la glorificación imaginativa "puesta en obra" —según expresión que Guerrero reitera— del horizonte último, que hace patente la totalidad de la existencia proyectada y realizada por los hombres que conviven un mismo destino histórico.

"A diferencia de cualquier contemplación filosófica, el arte es un quehacer que proyecta el perfil de los hombres y las bestias, de las cosas y de los acontecimientos, sobre un testimonio último, pero únicamente en tanto ejercita, en la obra misma, esa peculiar configuración de la vida humana en el mundo" ³⁴.

Sustituye la noción de "sagrado" y de "absoluto" por la que cree más flexible de "horizonte último". Lo es el que aparece en la actividad religiosa, donde el hombre pone en juego toda su vida y toda la reali-

33. — *Idem*, II, p. 236.

34. — *Idem*, III, p. 147.

dad del mundo, de acuerdo con el sentido de su fe religiosa. Lo es también, en el seno de las actividades prácticas, el que sostiene la actitud del que “juega” su vida en el campo de batalla, sobre todo porque considera que no sólo está en juego su vida, sino también la realidad entera y el valor total de las cosas. En ambos casos, los entes, en conjunto, han adquirido el relieve peculiar que sólo puede ofrecerles un “horizonte último”³⁵. Ese es también la característica fundamental del comportamiento estético. Y no se trata de una exigencia individual solamente. En el comportamiento estético, el hombre “olvida o se desprecupa de todas sus obligaciones cotidianas, porque ha adquirido una misión absorbente y esa misión tiene el carácter totalizador, ya que, por medio del arte, se alcanza la adecuada exposición de un horizonte último en la vida humana”.³⁶

Necesidad ineludible del hombre y de la comunidad es la glorificación, celebración y *festival* olvida sus obligaciones cotidianas y se sitúa frente a un horizonte que se basta a sí mismo. Y el festival “favorece y hasta exige la incesante producción de música, canto, danza, ‘espectáculo.’” La obra lograda será el fruto de la demanda de una comunidad, aunque cada momento tomado por separado sea el producto del individuo particular.

“Todavía cerca de nuestros días, podemos seguir las huellas de estos procesos anónimos de producción artística, pero *en su etapa negativa o disolvente*. En efecto, a medida que se desarrolló en el siglo XIX la técnica maquinista, desaparecieron las canciones propias de los oficios y las viejas ocupaciones. Cuando la industria textil reemplazó al telar, murió la canción de la rueca. Cuando el campo se mecanizó, terminaron los cantos de la recolección de la cosecha. Cuando el automóvil substituyó al coche y a la diligencia, ya no se oyeron las tradicionales melodías de la espera y el camino. Y cuando el barco a vapor desplazó al velero, perdieron sentido las viejas canciones marineras”³⁷.

XII. ARTE Y REVELACIÓN DEL SER.

16. La trascendencia del arte (lo que permite revestirlo de “seriedad”, a diferencia del juego que divierte y produce gozos superficiales) está en su relación con el Ser. Lo que acaso salve a Guerrero de la acusación de “noetismo” —según la expresión de Etienne Gilson— o

35. — *Idem*, III, 145 ss

36. — *Idem*, III, p. 145-146.

37. — *Idem*, III, p. 188.

sea de convertir al arte en un medio de conocimiento, un sustituto de la ciencia y de la filosofía, es que el acceso al ser que el arte procura es autónomo e insustituible.

“La instauración artística... consiste en conjurar la verdad esencial del mundo en tanto ha sido puesta en obra”. “Por eso el ‘valor’ de una particular obra de arte no se basa en la forma, ni en la materia ni en su proyección imaginaria;... se mide por la riqueza y proyecciones de la virtualidad imaginaria encerrada en una instalación real”.³⁸

En lo habitual y vulgarmente presente nunca podremos leer la verdad. Es necesario abrir un agujero en la muralla de las cosas. En ese centro de apertura acontece el desencubrimiento del ente mismo. Todo lo habitual y corriente se convierte, precisamente, a través de la obra, en hojarasca exterior o inesencial.

“El objeto estético no es tal objeto’... fue sólo la *ocasión propicia* para llegar a la presencia del Ser. Fue el lugar transparente del mundo, a través del cual se nos aparece el Ser puesto en obra’³⁹. “No nos dejemos engañar... porque en el fondo *todo arte es ‘realista’*: pone en obra un horizonte último de la vida humana por la revelación adecuada y esencial de un momento histórico determinado”⁴⁰.

Ese “realismo” común a toda obra de arte, lo es de “segundo grado”. Los nuevos procedimientos de abstracción sólo refutan un realismo de “primer grado”. Y es “realismo” porque con medios cuasi-perceptivos nos permite ver, como a través de una “ventana mágica”, la “escondida” significación de las cosas y el sentido “oculto” de la realidad fraguada por los hombres.

Hay dos capas o estratos de la obra de arte: su *esencia* (en el sentido de una potencia para devenir ente) y su *existencia* (en el sentido de una “esplendorosa exhibición”).

La esencia misma como tal no posee ninguna configuración determinada. No es un “arquetipo” platónico, ni es un “valor ideal y eterno” (Nikolai Hartmann). Es algo vacío de materialidad específica, es algo amorfo. Solamente en la apariencia sensible se convierte en una materialidad configurada.

B. Blanca, 20 de agosto de 1970

38. — *Idem*, I, p. 329.

39. — *Ibidem*.

40. — *Idem*, p. 328.