

LA

FILOSOFÍA

ARGENTINA

DE MEDIADOS

DEL SIGLO XX

Figuras, temas y perspectivas

MARISA MUÑOZ

ALDANA CONTARDI (editoras)

prometeo
libros

LA FILOSOFÍA ARGENTINA DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

Marisa Muñoz y Aldana Contardi
(editoras)

La filosofía argentina de mediados del siglo XX

Figuras, temas y perspectivas

prometeo
libros

La filosofía argentina de mediados del siglo XX : figuras, temas y perspectivas /
Ricardo Ibarlucía ... [et al.] ; Compilación de Marisa Muñoz ; Aldana Contardi. -
1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Prometeo 30/10, 2024.
Libro digital, PDF - (Bicentenario)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-6604-02-6

1. Filosofía Contemporánea. 2. Historia Argentina. I. Ibarlucía, Ricardo. II. Muñoz,
Marisa, comp. III. Contardi, Aldana, comp.
CDD 982

Diseño del interior: R&S
Armado: María Victoria Ramírez
Corrección: Jorge Domínguez
Diseño de portada: Nina Turdó

ISBN: 978-987-816-293-5

© De esta edición, Prometeo Libros, 2022
Pringles 521 (C11183AEJ), Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54-11)4862-6794 / Fax: (54-11)4864-3297
editorial@treintadiezes.com
www.prometeoeditorial.com

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Prohibida su reproducción total o parcial.
Derechos reservados.

Índice

Tentativas de lecturas y relecturas de la filosofía argentina Marisa Muñoz.....	11
--	----

PARTE I

CULTURA FILOSÓFICA Y FILOSOFÍA UNIVERSITARIA

Autonomía y funcionalidad del arte en <i>Estética operatoria en sus tres direcciones</i> de Luis Juan Guerrero Ricardo Ibarlucía.....	19
Una filosofía que quería tocar la calle: Delfina Varela Domínguez de Ghioldi Gerardo Oviedo.....	37
Metafísica y mística en Macedonio Fernández: adunaciones de una <i>fantasía almista</i> Marisa Muñoz.....	55
Amor y experiencia de la alteridad en Miguel Á. Virasoro Florencia Zalazar.....	71
Angélica Mendoza. Escritura filosófica en los años de formación académica Grisel García Vela.....	83
Vicente Fatone: tramas conceptuales en la experiencia mística Silvana Benavente.....	95
Experiencia, existencia y alteridad en Rodolfo Agoglia Noelia Liz Gatica.....	115
La “marcha de la filosofía” en América Latina a través de la correspondencia entre Francisco Romero y Francisco Miró Quesada Cantuarias Adriana María Arpini.....	137

PARTE II

POLÍTICAS FILOSÓFICAS: TRAMAS Y LECTURAS

Mito, memoria y nación en Carlos Astrada. La filosofía entre la proferición poética y la praxis histórica Juan Ramaglia.....	169
Juan Ramón Sepich Lange: modulación hispanista del humanismo en el discurso integrista católico Marcos Olalla.....	187

Hernán Benítez en tiempos peronistas: existencialismo y cristianismo en la instauración de una filosofía justicialista	
<i>Omar Acha</i>	205
Un continente herético. La ambivalencia de ciudadanía mimética y vida irredenta en Rodolfo Kusch	
<i>María Luisa Rubinelli</i>	217
Filosofía, sentido y sujeto en la obra temprana de León Rozitchner	
<i>Cristian Sucksdorf</i>	229
Presencias y ausencias en el Primer Congreso Nacional de Filosofía de 1949	
<i>Dante Ramaglia</i>	247
Arturo Andrés Roig: Lecturas y miradas al pasado intelectual	
<i>Aldana Contardi</i>	257

PARTE III

FILOSOFÍA, LITERATURA Y POLÍTICA: ENTRE DESPLAZAMIENTOS, POÉTICAS Y TENSIONES

H. A. Murena: una hermenéutica del silencio	
<i>Samuel Cabanchik</i>	277
La imaginación corrosiva: el impacto sartreano en las biografías malditas argentinas	
<i>Marcela Croce</i>	293
En los contornos de la academia: Oscar Masotta y su lectura de Merleau-Ponty	
<i>Jerónimo Ariño Leyden</i>	311
Encrucijadas discursivas: filosofía y literatura en Antonio Di Benedetto	
<i>Sofía Criach Montilla</i>	335
La libertad sartreana en la mirada de Carlos Astrada: cuando el infierno es la lectura de los otros	
<i>Nicolás Torre Giménez</i>	351
Parodia y política en el teatro argentino de los años cincuenta	
<i>Marina Sarale</i>	369
Masotta, Borges y Lacan en la coyuntura de 1959. Los principios del psicoanálisis lacaniano en Argentina y algo que enseñarnos sobre la poética de la política	
<i>Gastón Cottino</i>	381
Carlos Astrada: notas a la tensión temporal más allá de los límites corporales	
<i>Luciana Hug Sonego</i>	397

A Horacio González.

*Solo es Viajero, el Gran Viajero,
el que piensa sin llegadas su viaje.*

Macedonio Fernández

Tentativas de lecturas y relecturas de la filosofía argentina

Marisa Muñoz

En varios estudios vinculados a la historiografía filosófica argentina se afirma que, a partir de finales de los años cuarenta, y muy particularmente durante la década del cincuenta, la organización del campo disciplinar y la producción filosófica en el país se inscriben en un proceso de consolidación académica. Vinculado este hecho a la instancia de una institucionalización del quehacer filosófico, pero inevitablemente sometida a la fragua de los procesos sociales y políticos, tanto de orden nacional como mundial, se puede decir que dicha consolidación de la cultura filosófica estuvo lejos de circunscribirse a procesos homogéneos. La idea no es tanto confirmar o discutir la afirmación inicial sino reparar en las tramas teórico-prácticas e instancias singulares desde las que se llevó adelante un ejercicio filosófico hacia la mitad del siglo pasado.

Con la expresión *filosofía argentina* aludimos a un universo textual forjado en un tiempo y espacio concretos, que singulariza no solo los escritos producidos sino, también, las condiciones mismas de producción y circulación de ese saber. Así, la filosofía argentina se inscribe tanto en una geografía vinculada a una comunidad determinada como también a un espacio simbólico, imaginado e imaginario, en el que se articulan prácticas, conocimientos, saberes, así como también empeños, congojas, pasiones. De este modo, la filosofía argentina parece estar más cerca de ser un ámbito con contornos no siempre definidos ni homologables a un canon filosófico, como tampoco reducible solo a espacios institucionales universitarios. Porque, como hemos afirmado en otras oportunidades, el “locus filosófico” es una potencia que hay que rastrear en su propia dispersión, deslocalización, desvíos y singularidades. Lo filosófico implica también las diferentes formas en que

nos relacionamos con los textos, con lo escrito, qué hacemos con lo dicho y cómo reconstruimos lo no-dicho.

Si bien son varios los propósitos que atraviesan estos trabajos, uno fundamental es la posibilidad de volver sobre un territorio –el de la Filosofía Argentina– para encontrar y proponer nuevos mapas y recorridos. O para decirlo de otro modo: leer y releer la textualidad filosófica argentina de mediados del siglo XX, atendiendo a un corpus vivo de figuras, temas y perspectivas. La reconstrucción del pasado filosófico supone modos de leerlo y de traerlo al presente. Se trata, entonces, de pensar, o de volver a pensar, la memoria filosófica construida, y también advertir acerca de las coordenadas desde las cuales nos ocupamos de ese pasado. La cultura filosófica de mediados de siglo, con sus conceptos, teorías, prácticas y entrecruzamientos disciplinares constituye una instancia significativa de elaboraciones y representaciones del campo filosófico y cultural argentino. Interpelar esos legados y genealogías nos habilita a volver a leer desde nuevas preguntas y renovadas miradas hermenéuticas.

Los nombres que circulan en estos capítulos son los de Macedonio Fernández, Angélica Mendoza, Carlos Astrada, Delfina Varela Domínguez de Ghioldi, Francisco Romero, Luis Juan Guerrero, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Virasoro, Vicente Fatone, Juan Ramón Sepich Lange, Rodolfo Ago-glia, Arturo Andrés Roig, Rodolfo Kusch, Antonio Di Benedetto, Héctor A. Murena, León Rozitchner, Oscar Masotta, además de otros intelectuales e interlocutores latinoamericanos y europeos.

En la primera parte se aborda la cultura filosófica y la cultura universitaria. La conjunción entre ambas culturas nos permite mostrar aspectos centrales de la institucionalización filosófica y atender a formas heterodoxas de la reflexión filosófica. Así, en las tramas de estas lecturas y relecturas que se proponen, se inscribe la indagación minuciosa y documentada de Ricardo Ibarlucía en torno a los alcances de la conciencia estética, la autonomía y la funcionalidad del arte en la obra de Luis Juan Guerrero, reparando en sus trabajos de comienzos de la década del treinta, hasta la publicación póstuma del tercer tomo de la *Estética operatoria* en 1967.

Gerardo Oviedo aborda aspectos centrales de la obra de Delfina Varela Domínguez de Ghioldi, a la que incorpora en la tradición de la historiografía socialista de las ideas en la Argentina, y ubica como continuadora de la historia de las ideas filosóficas, unos años después de que se publicaran los primeros trabajos de historiografía filosófica argentina de José Ingenieros

y Alejandro Korn. Su lectura se concentra en dos ejes que vertebran la reflexión filosófica e historiográfica de Delfina Varela: la recepción del legado de Alejandro Korn y su interpretación del significado del romanticismo social en donde inscribe las trazas del ideario democrático en la Argentina. A este capítulo se suma el realizado por Grisel García Vela en torno al clima intelectual-universitario en el que transcurren los años de formación académica de Angélica Mendoza en la UBA (1930-1940). Al respecto, se aprecian los “márgenes de independencia interpretativa” de la filósofa manifiestos en sus lecturas y escrituras de aquellos años en donde destacan las dimensiones filosóficas presentes en su preocupación por la transformación social. En este sentido, las dos filósofas aludidas se inscriben en el campo filosófico desde un activismo social y político que singulariza sus ejercicios filosóficos.

Las tesis metafísico-místicas de Macedonio Fernández son leídas, en el marco de nuestro propio trabajo, en los escritos posteriores a su ensayo *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Los trabajos de este período, los publicados y los póstumos, son relevantes para asociar sus tesis filosóficas, en vinculación con nuevas lecturas y variantes de sus reflexiones anteriores. Narrada en primera persona, en sucesivas crónicas de estado, su Metafísica busca adentrarse en la experiencia mística para alcanzar la radicalidad de la crítica al conocimiento desde la centralidad de la Afección. En el caso de Vicente Fatone, la lectura de la experiencia mística, en sus tramas conceptuales, propicia otros modos de comprender el dualismo sujeto-objeto, la comunicación y la temporalidad, desde la inmanencia de su acaecer, según nos lo muestra Silvana Benavente. En Miguel Ángel Virasoro, el amor, “extraña fuerza”, que moviliza e inquieta a los seres humanos, es repensado en la dialéctica entre *eros* y *ágape*. Florencia Zalazar se interna en los escritos del autor para leer entrelíneas cómo se juega la disposición subjetiva-afectiva de apertura hacia la alteridad y nos muestra las implicancias político-comunitarias de sus tesis.

En Rodolfo Agoglia se reconstruye el modo en que la forma conceptual integra una materialidad dinámica. Noelia Gatica deja ver los entramados de las nociones de “experiencia”, “existencia” y “alteridad”, como instancias reveladoras de las elaboraciones de este filósofo argentino. La correspondencia entre Francisco Romero y el filósofo peruano Francisco Miró Quesada Cantuarias, entre las décadas del cuarenta y del sesenta, es leída por Adriana Arpini, en el interés filosófico que suscitan tanto a nivel continental como local, con sus convergencias y divergencias. Ambos son referentes de sus respectivos países e importantes promotores de redes filosóficas.

El eje que articula la segunda parte de este libro implica advertir la forma en que se presentan las tramas y lecturas en torno a las políticas filosóficas en la cultura argentina. En este marco se ubica la relectura que realiza Juan Ramaglia de la obra de Carlos Astrada. A partir del análisis de los conceptos de “mito”, “memoria” y “nación”, interroga los alcances ontológicos entre comunidad e historia y el anhelo político-comunitario. El trabajo de Marcos Olalla sobre el presbítero Juan Ramón Sepich Lange busca leer las singulares elaboraciones de sus tesis humanistas inscriptas en el discurso del integrismo católico. En el caso del sacerdote católico Hernán Benítez, Omar Acha propone un desvío para leer su “filosofía justicialista” entre las apropiaciones del existencialismo y la formulación de una teoría social en relación con el peronismo.

La lectura del libro de Rodolfo Kusch *La seducción de la barbarie*, publicado en 1953, le permite a María Luisa Rubinelli mostrar los alcances de sus tesis a la luz de lo que denomina la “ambivalencia de ciudadanía mimética y la vida irredenta”. El particular modo de entender y ejercer la praxis filosófica en León Rozitchner es abordado por Cristian Suckdorf en referencia a la “teoría del sentido” y a la “teoría del sujeto” que están presentes en su obra entre 1955 y 1963. Aldana Contardi se propone abordar las lecturas que Arturo Roig materializa en escritos de los años cincuenta y sesenta. Textos menos frecuentados en los que se tejen algunas conjeturas, inquietudes y preocupaciones de las tramas de la filosofía argentina a mediados del siglo XX.

Asimismo, un hecho relevante lo constituye la realización del Primer Congreso Nacional de Filosofía, realizado en Mendoza en 1949. Vivido como acontecimiento en la historia de la filosofía regional y nacional, por sus connotaciones internacionales, fue uno de los primeros encuentros filosóficos de posguerra. Dante Ramaglia nos propone, a partir de las “presencias-ausencias”, una lectura de las políticas filosóficas puesta en juego en este Primer Congreso.

La tercera parte se ocupa de mostrar algunas intersecciones entre filosofía, literatura y política, con el propósito de singularizar desplazamientos, poéticas y tensiones en el campo filosófico y cultural argentino. El primer capítulo de esta sección se abre con la lectura que Samuel Cabanchik realiza sobre la obra de Héctor Á. Murena. La hipótesis que despliega es que su pensamiento filosófico construye una antropología filosófica, sobre la base de una hermenéutica del silencio. La obra de Murena es leída como un corpus sistemático, desde sus primeros poemas hasta sus últimos ensayos, pasando

por el sentido de algunos de sus textos más narrativos. Marcela Croce, muestra el modo en el que Sartre incide en la crítica argentina de mediados del siglo XX al propiciar un ejercicio de construcción del conocimiento. Se propone indagar en los aspectos que denomina “más corrosivos” del *San Genet* sartreano que impactaron en las biografías sobre Roberto Arlt y Eva Perón realizadas por Oscar Masotta y Juan José Sebreli, respectivamente. En estas escrituras advierte una singular voluntad filosófica y crítica que atraviesa las reconstrucciones de estas figuras de la cultura y de la política argentina.

También Oscar Masotta es abordado en los trabajos de Jerónimo Ariño Leyden y Gastón Cottino, en relación a las lecturas que Masotta hace de Merleau-Ponty en intersección con Borges y Lacan. Los recorridos propuestos por Ariño Leyden se vinculan, por una parte, con el proceso de institucionalización de la psicología y, de modo más amplio, de las ciencias sociales en Argentina, así como con la renovación de las prácticas y de los saberes en el ámbito universitario. Las nuevas lecturas del psicoanálisis lacaniano en la Argentina, además de algunas tesis que proceden de la fenomenología, son parte de los equipajes desde los cuales la denominada “nueva izquierda” intentará interpretar al fenómeno peronista. Por otra parte, Gastón Cottino avanza en mostrar puntos de contacto entre filosofía, literatura y psicoanálisis mediados por las figuras de Masotta, Borges y Lacan. Le interesa no solo destacar las coordenadas históricas, concentradas en torno a tres revistas: *Contorno*, *Centro* y *Sur*, sino también advertir algunos giros que determinan el lugar que el psicoanálisis tendrá en nuestra cultura, especialmente en lo referido a su práctica y a su política.

Sofía Criach lee la obra del escritor mendocino Antonio Di Benedetto en articulación con ciertas marcas que el existencialismo deja en sus escritos como una cultura y filosofía de época. Marcas mediadas por la singularidad de su escritura y la poética desplegada. Asimismo, Marina Sarale pone en foco el peso de la conjunción en el análisis de la relación entre “parodia y política” en torno al teatro independiente en la Argentina de los años cincuenta para advertir cómo se muestra en escena el hombre contemporáneo en las diversas aristas de su condición existencial. La indagación se concentra en la relación teatro-política y su vínculo con la tragedia en términos contemporáneos.

Nicolás Torre Giménez muestra los alcances del concepto de libertad en la filosofía sartreana haciendo referencia a sus implicancias ontológicas y ético-políticas. Analiza también, y particularmente, la lectura y la crítica que hicieron de sus tesis representantes de la filosofía argentina.

Finalmente, Luciana Hug Sonego propone unas notas filosóficas para pensar la tensión temporal desplegada en los primeros textos filosófico-literarios de Carlos Astrada.

Las lecturas y relecturas de nuestro pasado filosófico propuestas en este libro son los modos por los que han transitado un puñado de investigadores e investigadoras, becarios y becarias de universidades nacionales y del CONICET. Algunos capítulos transparentan un trato de larga duración con temas y figuras intelectuales que siguen siendo motivo de nuevas interpelaciones y reflexiones. En otros casos, son parte de investigaciones vinculadas a tesis doctorales o a líneas de trabajo actuales.

Todos los escritos reunidos confluyen en volver sobre la textualidad filosófica de mediados del siglo pasado con nuevos equipajes hermenéuticos que han propiciado, en no pocos casos, nuevos desvíos y recorridos inéditos por nuestra cultura filosófica, literaria y político-social. Así, *leer levantando la cabeza* o *leer como acto de traducción*, condensan, de alguna manera, el tipo de ejercicio sobre la filosofía argentina contemporánea que los participantes de esta publicación nos dispusimos a realizar según nuestros propios modos, lecturas y lenguajes posibles.

Por último, queremos dejar constancia de nuestro reconocimiento a la posibilidad de concluir la edición de este libro gracias a los subsidios obtenidos por medio de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y de la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, en el marco de los cuales se desarrollaron nuestras investigaciones.

PARTE I
CULTURA FILOSÓFICA Y FILOSOFÍA UNIVERSITARIA

Autonomía y funcionalidad del arte en *Estética operatoria en sus tres direcciones* de Luis Juan Guerrero

Ricardo Ibarlucía

Introducción

En el primer tomo de *Estética operatoria en sus tres direcciones*, publicado en 1956, Luis Juan Guerrero afirma que su obra pretende asumir “las formas de una conciencia estética, que no se entretiene en los ejercicios de un juicio crítico, ni se limita a superar situaciones ya caducas, porque enfrenta una misión más imperiosa: la de ejecutar, con plena lucidez, las figuras orientadoras de una nueva historia de la existencia humana” (Guerrero, 1956-1967, I: 13; 2008: 101). Frente a las “expansiones totalitarias” del siglo XX, tanto en el plano político como en el científico-técnico, aspira a “superar el ‘provincialismo’ occidental y moderno” de la filosofía, abriéndose a “todas las posibilidades de la sensibilidad humana” y a las concepciones del arte de las culturas históricas más heterogéneas (Guerrero 1956-1967, I: 19; 2008: 19). Su “estética operocéntrica” se concibe como “una Estética de las Estéticas” o, en términos clásicos, como “una Lógica de las formas universales de la sensibilidad, dispuesta a convertirse en una Morfología de las siempre cambiantes estructuras sensitivas de la historia, la cultura y la sociedad” (ibid.).

La “*mathesis universalis*” que postula esta estética –o metaestética, si podemos hablar así– como portadora de una “operatividad trascendental” (Guerrero, 1956-1967, I: 14; 2008: 106) comprende los tres comportamientos fundamentales que los seres humanos mantienen con las obras de arte. Así, como criterio metodológico, *Estética operatoria en sus tres direcciones* se organiza a partir de “tres disciplinas direccionales”: I) el 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 tema de la *Estética de las manifestaciones artísticas*; II) el comportamiento hacia la naturaleza de la obra en cuanto artefacto producido, que se traduce “en una actitud de *creación y ejecución*”, es el de la *Estética de las potencias artísticas*; III) el comportamiento hacia la empresa o misión de la obra de arte, que se traduce en “una actitud de *promoción y requerimiento* de futuras obras”, es el tema de la *Estética de las tareas artísticas* (Guerrero, 1956-1967, I: 81-82; 2008: 166-168).

Quisiera concentrarme aquí en una problemática particular de la *Estética de las tareas artísticas* o Estética III: el desarrollo alcanzado por la dialéctica de autonomía y funcionalidad del arte en la época contemporánea. Mi intención es explicar por qué, para Guerrero, en las creaciones de este período, una plena conciencia estética se conjuga con la falta de orientación histórico-social, dando lugar a una antinomia cuya resolución, en principio, ofrece dos alternativas: 1) la obra de arte está destinada a encarnar una “negatividad” radical o 2) puede cumplir una “función revolucionaria” en virtud de “los recursos de su propia estructura estética” (Guerrero, 1956-1967, III: 41). En las páginas siguientes, me ocuparé tanto del análisis como de la evolución de los argumentos de Guerrero desde *Panorama de la Estética clásico-romántica alemana* (1934) hasta este tercer tomo de *Estética operatoria*, publicado póstumamente en 1967, pasando por el ensayo *Qué es la belleza* (1954) y sus dos intervenciones en el Congreso Nacional de Filosofía de 1949.

La antinomia de las tareas artísticas

Repasemos, para empezar, el planteo general del tercer tomo inacabado de *Estética operatoria*.¹ En el primer volumen, al explicar las tres orientaciones de la investigación estética, Guerrero sostiene que, “tanto en un orden ‘lógico’ o esencial como en el histórico o ‘fáctico’”, el comportamiento que corresponde a la *Estética de las tareas artísticas* ‘tiene un carácter primordial’: “el reclamo para obrar artísticamente, la tarea a cumplir, la imposición de obrar, la misión impuesta o requerida” está en el inicio; la creación y ejecución de la obra requerida es lo siguiente y solamente al final del proceso

¹ Tras la muerte de Guerrero, el 22 de febrero de 1957, Ofelia Ravaschino de Vázquez, una de sus discípulas, se hizo cargo de la edición de los borradores de este tercer tomo, el desciframiento de numerosas abreviaturas, la formulación completa de esquemas apenas bosquejados y el ordenamiento de la bibliografía. La nota de la edición, que lleva su firma, da cuenta de los problemas de establecimiento que debió enfrentar y advierte que el volumen, lamentablemente, “se interrumpe donde la voluntad del autor no habría querido, sin duda, interrumpirse”.

“encontramos la manifestación de la obra cumplida” (Guerrero, 1956-1967, I: 82-83; 2008: 169). Toda esta experiencia histórica, de acuerdo con Guerrero, podría entenderse como una dialéctica de llamado y respuesta. Una época, una comunidad, un sector social, una escuela o tendencia cultural “*impone una dirección artística*”, es decir, “reclama y dispone el cumplimiento de ciertas tareas”; el artista “*escucha el reclamo y crea una obra*”; por último, la obra “*se manifiesta por sí misma*”: es “revelada y acogida” por un público, un espectador, un oyente (Guerrero 1956-1967, I: 83; 2008: 168-169).

Dicho de otra manera, si consideramos las obras de arte desde el punto de vista de su recepción, los protagonistas son los espectadores; si lo hacemos desde el punto de vista de su producción, lo son los artistas. Ahora bien, si dirigimos nuestra mirada hacia el fondo del proceso artístico, señala Guerrero en las primeras páginas del tercer tomo de *Estética operatoria*, vemos que ya no es apropiado hablar de unos ni de otros: “los protagonistas de este dominio son los hombres anónimos de un conglomerado cultural, *que piden al arte la premonición de sus esperanzas y la rememoración de sus glorias*” (Guerrero, 1956-1967, III: 16). En este tercer ámbito, las obras no existen como objetos de apreciación estética, ni como procesos creativos, sino como “propuestas operatorias destinadas a traducir, en el crítico lenguaje del arte, ciertas demandas imperiosas de una sociedad y una época” (ibid.: 17). Desde esta perspectiva, las obras preexisten a sus autores. Antes de ser creadas, son proyectadas hacia su realización, promovidas y requeridas: en sus orígenes, las obras son “el canto de un coro de voces humanas, donde se pierden los individuos [...] un coro que nunca se detiene, porque siempre marcha hacia su propio cumplimiento” (ibid.: 18).

Esta “marcha coral de las tareas artísticas”, como titula Guerrero el primer capítulo de este tercer tomo, recorre tres grandes etapas. En el extremo de la época arcaica, el arte estaba al servicio de un fin sagrado: se asimilaba a un objeto de culto (desde el punto de vista de la Estética I) y a un instrumento mágico (desde el punto de vista de la Estética II). El arte de nuestro tiempo, plenamente consciente de su carácter operatorio, se sitúa en el polo opuesto: se reconoce a sí mismo como arte y exige ser considerado exclusivamente como tal. Sin embargo, esta conciencia de sí es, al mismo tiempo, una conciencia de su pérdida de función. La problemática moderna del arte –en el ámbito de la Estética III– se constituye a través de “*la dialéctica de autonomía y funcionalidad*”, cuyo desarrollo filosófico “culmina y se agota en la época que va de Kant a Hegel”; más tarde “se vuelve sobre sí misma y se resuelve

en una antinomia histórica” que tiene dos caras: la de una antinomia filosófica, tematizada como “la muerte del arte”, y la de una antinomia “vívida” o “sufrida” en el seno del arte entre “la producción artística actual (que se pretende autónoma, libre y soberana) y la alienación (que roe sus entrañas)” (Guerrero, 1956-1967, III: 30-31).

Así, en una primera formulación de la problemática actual de las tareas artísticas, Guerrero sostiene que el arte, lejos ya de las vinculaciones positivas de otros tiempos, cumple básicamente una “funcionalidad negativa” o “función de negatividad” (Guerrero, 1956-1967, III: 32 y 41). Esta negatividad tiene una triple manifestación: 1) en el dominio de la Estética I, aparece como “*un fenómeno de alienación*” o extrañamiento a través de la tentativa de conservar y poner a resguardo los “valores más profundos” de la humanidad en un museo real o imaginario; 2) en el campo de la producción artística o Estética II, pero también en el de la contemplación, se ofrece como “*el testimonio más fehaciente de la época de la angustia*”, dado por artistas “malditos o “desterrados”, con el que tiende a empatizar un público que reconoce en él su propio desgarramiento; 3) en el orden de la Estética III, esta funcionalidad negativa desemboca en una “antinomia fundamental” (ibid.: 33), que se explicita en su contraste con la positividad de la función del arte premoderno.

Tanto en la Antigüedad como en el Medioevo, el arte estaba integrado en “una organización histórico-social”, estaba orientado a una finalidad práctica y tenía “un *destino* señalado”, en suma, “promovía un interés y producía algo conveniente o adecuado” (Guerrero, 1956-1967, III: 40-41). La actividad creativa, sin embargo, no se determinaba como “artística”, ni su producto se objetivaba como “obra de arte”; en cambio, actualmente “existe una especificación estética de la capacidad creadora y de la presencia de la obra como tal, pero *desintegrada de su destino*” y “totalmente des-interesada” (ibid.: 41). La respuesta a esta antinomia en los tiempos modernos, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, consistió en “confirmar y defender la ambigüedad” de esas tareas artísticas (ibid.). La solución contemporánea, como hemos apuntado más arriba, consiste en sostener que la obra de arte se limita a cumplir una “función negativa” o, contrariamente, asume una “función revolucionaria”, en virtud de “los recursos de su propia estructura estética” (ibid.).

Unidad del ámbito estético

Quisiera, a continuación, retrotraerme a la formulación de esta problemática en dos escritos anteriores de Guerrero. El más lejano, *Panorama de la Estética clásico-romántica alemana*, constituye la clase inaugural de un ciclo de seis lecciones sobre las “Corrientes actuales de la Estética” que Guerrero impartió en la “Escuela libre de cultura integral” de la Universidad Nacional de La Plata en 1934. En este trabajo, concebido como “una introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales”, Guerrero (2017: 109) retoma la tesis de “la polaridad entre los conceptos de autonomía y función cultural del arte”, expuesta por Helmut Kuhn en un artículo de 1929 (ibid.: 113), para exponer la génesis y el desarrollo de la estética humanista de la llamada “época de Goethe” distinguiendo cuatro grandes etapas: 1) el *Sturm und Drang* o “período del genio”; 2) el “ideal de belleza” clasicista, con sus dos manifestaciones principales: 3) el “Idealismo de la naturaleza” (Goethe y Herder) y el “Idealismo de la libertad” (Kant y Schiller); 4) la *Frühromantik* o Romanticismo de Jena (Friedrich Schlegel, el joven Schelling), y el Romanticismo de Heidelberg.²

De acuerdo con Guerrero, las *Lecciones de estética* (1817-1829) de Hegel dan un cierre sistemático a la dialéctica de autonomía y funcionalidad. El arte “ya no necesita ser justificado por razones pedagógicas o políticas”, como en Platón, “ni tampoco apelando a la Historia, ni aun recurriendo a la Psicología, porque ya no es simple enseñanza, entretenimiento, ni goce”, sino la manifestación sensible del Espíritu Absoluto (Guerrero, 2017: 136). Así, haciendo de la verdad el contenido del arte, Hegel culmina la fundamentación racional de la estética “como teoría de la belleza y del arte, y por lo tanto como disciplina particular de la Filosofía”, encargada de llevar a cabo una doble tarea: por un lado, delimitar una “esfera propia de valores estéticos”, esto es, “garantir la autonomía de la belleza, como valor estético, y del arte, como objeto que la realiza” y, por otro lado, “alcanzar su ordenación dentro de la totalidad de la vida histórica” y “determinar la función cultural del arte” (ibid: 113). Sin embargo, al subordinar el arte a la religión y a la filosofía y al atar su función a la “normatividad del clasicismo” (“culto de la belleza”, “idealismo”, “apoliticismo”), la solución hegeliana precipita el surgimiento,

² Guerrero recurre al argumento de este artículo (Kuhn, 1929, esp.: 148-151) como “esquema longitudinal”, que organiza diacrónicamente el estudio de la génesis y el desarrollo de la estética clásico-romántica alemana a partir de los trabajos de Hermann A. Korff, Fritz Strich y Oscar Walzel. Al respecto, véase nuestro “Estudio preliminar” en Guerrero 2017: 18-23).

en la segunda mitad del siglo XIX, de una “nueva problemática” que habría de estar signada por el “realismo estético” (ibid.: 138).

Guerrero retoma y profundiza las conclusiones de *Panorama de la Estética clásico-romántica alemana* en su pequeño libro *Qué es la belleza* (1954). Allí argumenta que la contribución de este gran movimiento de ideas estéticas consistió en una “doble tarea de fundamentación de la estética”: le brindó “*la autonomía de su objeto propio*”, en el marco normativo del clasicismo, como “bella obra de arte” y, al mismo tiempo, estableció “*su ordenación dentro de la totalidad de la cultura*” conforme al ideal humanista (Guerrero, 2017: 62). Con Hegel, como indicamos, esta fundamentación llegó a su término y preanunció una “nueva crisis” (ibid.: 66). En efecto, cuando la Idea ya no necesita de la apariencia sensible, sino que se despliega esencialmente en el elemento del concepto, “la autonomía de la belleza y el arte *se pierde en una heteronomía que las convierte en etapas de la verdad*” (ibid.). La “*reacción anti-clásica*” implica “un doble ataque cerrado”: mientras en el campo estricto de la filosofía “*impugna a aquella Estética de Ideas, es decir, a todas aquellas doctrinas que operan con la concepción de una belleza ideal*”, en el dominio general de la cultura “*impugna los ideales artísticos y culturales del Clasicismo*” (ibid.: 138).

A esta reacción contra los criterios normativos de la belleza clásico-romántica corresponden las dos principales manifestaciones del “realismo estético”: la filosofía positivista y las diversas corrientes del realismo artístico-literario del siglo XIX. El positivismo, por un lado, exige que “la meditación estética *no se deje llevar por la concepción clásica de la belleza y el arte, sino que penetre en los datos empíricos, tales como los que pueden suministrar la etnografía, la psicología, etcétera, para captar los fenómenos particulares y concretos*”; el naturalismo y el impresionismo, por otro lado, reclaman que “los artistas de la época *expresen una belleza menos idealizada y más nutrida de realidades temporales*” (Guerrero, 2017: 68). En su vertiente psicológica, la estética positivista tiene dos manifestaciones: la estética de la *Einführung* o de la “proyección sentimental” (Theodor y Robert Vischer, Herman Lotze), cuyos criterios subjetivos referidos a la producción artística y la contemplación estética erosionan “la validez universal de la belleza clásica”, y la estética experimentalista de Gustav Theodor Fechner, surgida del campo de la psicofísica, que reexamina “todas las determinaciones puramente formales de la belleza” para someterlas a “comprobaciones empíricas”, junto con las “valoraciones” y “criterios especulativos” derivados de ellas (ibid.: 69).

Por su parte, el formalismo y el historicismo proceden a distinguir entre el arte y la belleza. Para el formalismo, representado por Konrad Fiedler, lo bello solo cubre “las valoraciones de un ‘dominio’ estético situado *al margen* de la totalidad del arte”; en el historicismo, en cambio, la línea divisoria se traza “dentro del arte mismo”, deduciendo el canon de belleza del sentimiento vital de cada época y reivindicando estilos (el arte gótico, el oriental, el precolombino, o el de los pueblos de Oceanía) que no pueden asimilarse a los criterios normativos de la estética clásico-romántica (Guerrero, 2017: 70). Esto es lo que sostienen grandes historiadores del arte como Gottfried Semper, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin y Wilhelm Worringer. Frente a ambas posturas, Guerrero reivindica la “*unidad del ámbito estético*” (ibid.). En esta concepción, la estética ya no es la “ciencia de la belleza”, en términos sistemáticos o históricos, como en las corrientes anteriores, sino que coincide íntegramente con la “ciencia del arte” (ibid.). Desde este punto de vista, la belleza, en todo caso, es una de las tantas “normas” o propiedades “materiales” o de “contenido”, en suma, uno de los “múltiples significados axiológicos” que pueden reconocerse en las obras de artes (ibid.: 71).

Ontología y facticidad de la obra de arte

Veamos, en lo que sigue, cómo plantea Guerrero la antinomia histórica del arte moderno en sus dos intervenciones en el Primer Congreso Nacional de Filosofía de 1949. En la conferencia plenaria, “Escenas de la vida estética”, sus consideraciones se mueven desde un “*análisis fenomenológico*” hacia un “*análisis metafísico*” (Guerrero, 2017: 101). Así, luego de exponer la génesis y el desarrollo del arte a través de una serie de figuras (“Taller”, “Fiesta”, “Encantamiento”, “Exorcismo”, “Composición”), Guerrero formula dos proposiciones complementarias entre sí. De acuerdo con la primera, “la actividad estética de la vida humana” podría definirse como “la tarea de dotación significativa de una desatada plenitud de materiales existenciales en una orientación imaginativa esencial” (ibid.: 96). “La actividad específicamente artística”, dice la segunda, consistiría en “una labor de *transmutación* de *im-presiones*, indefinidas pero fundamentales en una *ex-presión*” (ibid.). La expresividad de la forma artística, sin embargo, no debe identificarse con la objetivación de un universo individual. Nunca se trata de una mera “autoexpresión” personal, como ha tendido a afirmarse desde el *Sturm und Drang* hasta Benedetto Croce, subraya Guerrero, coincidiendo en este punto con Susanne K. Langer, a quien parece aludir en las “Notas marginales, a

modo de epílogo”, incluidas al término de su segunda alocución, donde reconoce influencia de “algunas promisorias corrientes de la investigación norteamericana actual” sobre sus propios desarrollos (ibid.: 108).³

La creación artística no es la exteriorización de una “interioridad insular”,⁴ divorciada de su tiempo y su cultura, sino una reelaboración de “los materiales de la propia existencia y los materiales del mundo”, en suma, “una composición que apunta, por un valor de significación, a una totalidad (Guerrero, 2017: 96-97). Por ende, la verdadera función del arte consistiría en *hacer visible un horizonte último*” (ibid.: 97). Ni la filosofía, que se mueve dentro de los límites de este horizonte, ni la religión, que los trasciende, pueden realizar dicha tarea: solo el arte, que se complace en “*la glorificación imaginativa*” de la existencia humana (ibid.: 97-98), está en condiciones de hacerlo. ¿Pero es aún capaz de cumplir esta tarea? ¿Su desarrollo en los siglos XIX y XX augura “un *happy end* o un final sombrío?” (ibid.: 98).⁵ Las religiones y las épocas heroicas en las que Hegel veía “el único suelo germinal de todo gran arte” han pasado, pero el arte “las sobrevive” (ibid.). El artista continúa creando; no obstante, pregunta Guerrero: “¿Es que, por fortuna, puede todavía ofrecernos una auténtica obra de arte?” (ibid.).

La segunda intervención en el Congreso celebrado en la Universidad Nacional de Cuyo, “Torso de la vida estética actual”, ensaya una respuesta a este interrogante, articulando un “*análisis metafísico*” con un “*análisis histórico-social*” de la situación del arte a mediados del siglo XX (Guerrero, 2017: 101). Contra Hegel, Guerrero sostiene, ante todo, que el arte “no puede ser confinado a un tiempo pretérito”: “su destino histórico y cultural” no solo consiste en la “perduración glorificadora” de hazañas pasadas, sino que en él hay también un sentido de “futuridad”, un carácter “futurista”, incluso profético (ibid.: 102). El arte, surgido de los más hondos “pre-sentimientos” de un individuo o una comunidad “*pre-figura*” siempre “*una nueva posibilidad*

³ Probablemente, Guerrero hace referencia al capítulo octavo de *Nueva clave de la filosofía*, obra publicada en 1941 (Langer, 1948: 174-180). Entre las lecturas a partir de las cuales Guerrero elabora su planteo, anticipando el “isomorfismo de las escenas estéticas” y las consideraciones sobre el arte como “tarea de celebración” en *Estética operatoria en sus tres direcciones*, cabe señalar aquí los trabajos de Kurt Riezler (1935) y Thomas Kuhn (1941). Véase Guerrero, 2017, p. 108; 1956-1967, I, pp. 109-114 y III, pp. 73-109; 2008, pp. 194-198.

⁴ En su crítica de la doctrina estética de Croce, Guerrero se hace eco de una de las principales objeciones planteadas por Kuhn (1941: 67-68).

⁵ La pregunta de Guerrero evoca el famoso *dictum* hegeliano sobre el carácter pretérito del arte como suprema necesidad del espíritu y manifestación de la verdad. Véase Hegel, 1970, pp. 24, 102-103.

de existencia humana”, modela “una nueva forma de vida”, que, más tarde, los seres humanos se encargan de “actualizar” (ibid.: 102-103). Por este motivo, Guerrero dice suscribir plenamente “la tesis de que el arte es –en el curso histórico de toda colectividad humana– *un modo esencial en el cual la verdad acontece decisivamente*” (ibid.: 103).

Resulta interesante detenerse, por un momento, en las palabras que Guerrero subraya, dado que proceden de un ensayo de Heidegger, “El origen de la obra de arte”, que aún permanecía inédito en 1949.⁶ En una carta a Hans-Georg Gadamer, fechada a comienzos de julio del año siguiente, Guerrero explica que, desde el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial, le ha resultado imposible localizar las obras en idioma alemán de Heidegger y únicamente ha conseguido *¿Qué es metafísica?* (1929), *Sobre la esencia de la verdad* (1930), *Interpretaciones de la poesía de Hölderlin* (1944), una edición suiza de *La doctrina de la verdad según Platón* (1947) y, de manera más reciente, el volumen *Caminos de bosque* (1950), que recopilaba, por primera vez, el ensayo en cuestión (Guerrero, 1950: 2). Guerrero, por lo tanto, pudo haber añadido esta frase en la redacción final de la ponencia incluida en las Actas del Primer Congreso de Filosofía, que él mismo publicó meses más tarde, lo cual no excluye que hubiera tomado conocimiento del planteo de Heidegger con anterioridad a través de una transcripción o un comentario de alguna de las conferencias sobre el tema que este había impartido en Friburgo, Zúrich y Fráncfort del Meno entre 1935 y 1936.⁷

Frente a la “tesis ontológica” de Heidegger, argumenta Guerrero, se levanta la “antítesis de la facticidad” artística en el capitalismo del siglo XX, cuya organización económico-social ha absorbido por completo “la producción y consumo del arte”, profundizando el “extrañamiento” entre el ser humano

⁶ En el posfacio del ensayo, reflexionando sobre el *dictum* de Hegel en sus *Lecciones de estética*, Heidegger se pregunta: “¿Es el arte aún un modo esencial y necesario en el que, para nuestro *Dasein* histórico, la verdad acontece decisivamente, o el arte ya no es más esto?” (Heidegger, 1977: 68).

⁷ No es irrelevante que Guerrero mencione, en las “Notas marginales”, el nombre de Günther Stern, ex discípulo de Heidegger y marido de Hannah Arendt, entre aquellos miembros del “movimiento de la Alemania peregrina”, cuyas “elaboraciones estéticas” han precedido a su propio trabajo en “*la orientación metodológica* – antes que especulativa – de Husserl y Heidegger” (Guerrero 2017: 108). Guerrero había conocido a Stern, lo mismo que a Gadamer, durante su paso por la Universidad de Marburgo entre 1923 y 1928, y volvería a citarlo en el tercer tomo de *Estética operatoria* (Guerrero, 1956-1967, III: 176 n. 18 y 237 n. 3). Sobre la relación de Guerrero con el círculo de Heidegger, véase nuestro estudio “Luis Juan Guerrero, el filósofo ignorado” en Guerrero, 2008, pp. 18-23.

y las obras (Guerrero, 2017: 103). Los pequeños espacios de autonomía que aun existían en el siglo XIX, replegados en la bohemia y el esteticismo, tienden a desaparecer, especialmente en los países más poderosos de la tierra, como consecuencia del desarrollo del cine, la fotografía, la radio, la industria editorial, el fonógrafo y los “grandes monopolios” del periodismo y de la cultura del entretenimiento. Ante esta facticidad, ante la “cosificación” de las obras de arte y la alienación de la experiencia estética en la sociedad de masas, se han ido delineando en los primeros años de la posguerra dos caminos opuestos: por un lado, un “objetivismo”, que Guerrero califica como “desconcertante” y “ambivalente”; por el otro, un “subjetivismo” de cuño romántico, que “se viste de ‘Surrealismo’ en el arte y de ‘Existencialismo’ en la filosofía” (ibid.: 103-104).⁸

Reificación

Examinemos lo que Guerrero tiene para decir acerca de estas dos posturas. El objetivismo estético, según leemos, ve la superación de la antinomia histórica del arte moderno en un retorno a “modelos naturales” o “condiciones originarias”, que asume, de hecho, diversas formas: “desde el hipertrofiado culto del Folklore hasta las manifestaciones más variadas del Primitivismo exótico y desde el empleo de cualquier temática pretérita hasta el descubrimiento de un ‘último destino’ del arte” (Guerrero, 2017: 103). Aunque bien intencionadas, estas soluciones inexorablemente fallan y, por lo general, no pasan de ser “manifestaciones impotentes de protesta pequeño-burguesa contra la mecanización económico-social”, que terminan expendiéndose como productos enlatados, en el mercado de ideas filosóficas, “bajo los rótulos de ‘Naturaleza’, ‘Comunidad’, ‘Reino de valores’ y demás ‘Modelos eternos’ de toda índole” (ibid.: 104). En otras palabras, todas estas tentativas están condenadas de antemano al fracaso, porque “la producción de obras de arte ya no se encuentra pre-determinada por *la tradición*” (ibid.).

Por su parte, el subjetivismo estético tampoco comprende que “el hecho decisivo de nuestra época, *la verdad que hoy acontece decisivamente, es que las obras de arte en general [...] se constituyen tales en un proceso de ‘reificación’ o ‘cosificación’*” (Guerrero, 2015: 104). Importa retener el giro que Guerrero imprime a la tesis ontológica de Heidegger, haciendo suya una observación

⁸ Guerrero se hace eco, sin duda, de las consideraciones sobre el “humanismo” surrealista y el existencialismo sartreano en la Francia de posguerra recogidas en una conferencia de Ferdinand Alquié publicada en los *Cahiers du Collège philosophique* (véase Alquié, 1948).

de Herbert Marcuse en un temprano ensayo de 1928 sobre la “fenomenología del materialismo histórico”, en el cual el problema de la “cosificación” (*Verdinglichung*) abordado en el parágrafo final de *Ser y tiempo* (1927) era examinado a la luz del proceso histórico-empírico –descubierto por Karl Marx y analizado por Georg Lukács– “que encuentra su expresión más poderosa en la sociedad capitalista” (Marcuse, 1928: 66).⁹ Lo que Guerrero busca subrayar es que el proceso de reificación adopta, en el ámbito estético, una “clave niveladora”, impersonal y homogeneizadora, que no permite a la obra de arte regresar a su “*status nascendi*” en el “Taller” de la existencia individual y colectiva, “a una inmediatez humana desprendida de la actual división del trabajo” (Guerrero, 2017: 104-105).

El proceso de “cosificación”, cada vez más acentuado, ejerce un impacto doble de fragmentación y neutralización sobre las formas artísticas. En las galerías de arte moderno es frecuente encontrarse con “una gran cantidad de representaciones, de objetos descentrados, rotos, inconexos” (Guerrero, 2017: 105). Este “aspecto *fragmentario*” de la vida estética –el “torso” al que alude el título de esta segunda alocución– contrasta con la unidad a la que el arte todavía podía apuntar hasta fines del siglo XVIII (*ibid.*). Los “trozos mutilados” no penetran en la experiencia estética para hacer visible “el sentido último de las cosas”, sino por una decisión del artista (*ibid.*: 106). Cualquier objeto puede ser investido de propiedades estéticas, de modo que el mundo del arte se puebla de entes “neutros” y “libres de valores”, que solo adquieren estatuto artístico por una “arbitraria voluntad de forma” (*ibid.*). Estos artefactos suelen ser “pre-textos” para una declaración o manifiesto, pero también, “en una dimensión oculta, son ‘símbolos’ de un mundo de sentimientos privados, es decir, fragmentos sueltos de una coexistencia en disolución” (*ibid.*).

Esta “interpretación estrictamente inmanente” de la vida estética sería el epifenómeno de una “época crítica”, de un período de desintegración en el que el arte ya no hace visible un horizonte último, sino un “horizonte quebrado” o, más precisamente, “destrozado” (Guerrero, 2017: 105-106). Sin embargo, algunas teorías estéticas la consagran exaltando categorías que, detrás de una pretendida “objetividad científica” o una “neutralidad ontológica”, también enmascaran una “dependencia histórico-social” (Guerrero, 2017: 206). A continuación, Guerrero analiza sucintamente cinco ejemplos.

⁹ Una década más tarde, Günther Stern esgrimiría este mismo argumento contra el concepto de “historicidad” de Heidegger, en un artículo de la *Zeitschrift für Sozialforschung* que, con toda seguridad, llegó a manos de Guerrero (Stern, 1938: 416).

En primer lugar, señala que el concepto de “subjetividad creadora”, sobre el que se ha construido la problemática moderna en el ámbito de la Estética II, “no es una constante del proceso artístico, sino una variable que se conjuga con la carencia de tradición y el advenimiento social del *self-made man*” (ibid.). Lo mismo cabe decir, en segundo término, acerca de la “autonomía” que rige el comportamiento analizado en la Estética I: tampoco es una categoría permanente sino “resultado histórico de una distancia cambiante” entre los seres humanos y el mundo (ibid.).

El tercer ejemplo remite al problema de la “pura forma” en la estética estadounidense de la década de 1940. En torno al debate sobre el formalismo, Guerrero advierte “una disminución axiológica de la realidad” y una absolutización del individuo en la “creación de valores” (Guerrero, 2017: 106).¹⁰ Las siguientes dos observaciones, aunque su procedencia tampoco se explicita, derivan del ensayo de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), publicado en francés en la revista del Instituto de Investigaciones de Fráncfort.¹¹ Así, por un lado, Guerrero asume que la obra de arte, “*destruido el nimbo de la tradición* que antes la rodeaba”, se torna “el puro correlato objetivo de una representación subjetiva”; por el otro, el debilitamiento de “*su poder tradicional*” incrementa “su poder mostrativo” en un ámbito neutral como el museo, por ejemplo, donde se la exhibe entre muchos otros “torsos” (ibid., p. 107; véase Benjamin, 1936: 42-48). Paralelamente, la “reproducción gráfica”, tanto de las creaciones plásticas como musicales y teatrales, multiplica las instancias de recepción de la obra “única” de otros tiempos, pero destruye su “autenticidad” (ibid.).

Función negativa y función revolucionaria

Retornemos, ahora, al tercer tomo de *Estética operatoria en sus tres direcciones*. Según Guerrero, la misión que la obra de arte siempre está llamada a cumplir, en todas las colectividades humanas, es “*la apertura de un mundo histórico*”, en el sentido indicado por Heidegger en “El origen de la obra de arte”, esto es, con la obra de arte “comienza una historia” (Guerrero 1956-

¹⁰ Retrospectivamente, podrían identificarse en este debate dos clases de formalismo: un formalismo “artístico”, encarnado paradigmáticamente por un crítico como Clement Greenberg, y un formalismo “estético”, que estaría representado por David Prall en el terreno de la filosofía (Dziemidok, 1993).

¹¹ Sobre su temprana lectura de Benjamin, veánse nuestras precisiones en Guerrero, 2009, pp. 43-45 y 2017, pp. 29-30, así como Wamba Gaviña, 1993, pp. 34-35 y Traine, 1994, pp. 96-100.