



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

García, Luis Ignacio

þÿ Entretelones de una estética o Juan Guerrero y Walter Benjamin.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

þÿ García, L. I. (2009). *Entretelones de una estética operatoria* : Luis Juan Prismas, 13(13), 89-113. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1812>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Entretelones de una “estética operatoria”

*Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin**

Luis Ignacio García

UNC / CONICET

Hemos querido sacudir la modorra de los que viven del deleite del arte (de un arte entendido como fábrica de sueños), y conmover las seguridades de una filosofía concebida como una gozosa complacencia con el statu quo.

L. J. Guerrero

Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction social de l'art se trouve renversé. A son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre: la politique.

W. Benjamin

Hay un capítulo de la historia intelectual argentina que a pesar de su importancia y riqueza sólo ha merecido hasta el momento abordajes aislados y fragmentarios, sin hallar aún su lugar orgánico en el despliegue de la cultura argentina en el siglo xx. Nos referimos a la labor de una serie de pensadores que florecieron entre las décadas de 1930 y 1950, la generación filosófica que maduró entre la muerte de Alejandro Korn y la renovación intelectual situada usualmente a partir de la irrupción de la revista *Contorno*. Una etapa con frecuencia reducida doblemente a una larga década del treinta atravesada por la interrogación ensayística acerca del “ser nacional”, y luego a una supuesta política cultural entre pobre y represiva durante el período peronista.¹ Afortunadamente, este tipo de lecturas viene siendo complejizado desde diversas perspectivas. Una de ellas, la sugerida en este trabajo, sería la de una relectura de esta zona filosófica tan poco explorada. Una zona compuesta por un conjunto de nombres entre los que habrían de incluirse principalmente los de Francisco Romero, Carlos Astrada, Luis Juan Guerrero, Saúl Taborda, Miguel Ángel Virasoro, Ángel Vasallo, Vicente Fatone, entre otros. Rápi-

* Este artículo forma parte de un trabajo mayor acerca de la recepción de la “escuela de Frankfurt” en la Argentina.

¹ En el mejor de los casos, nos quedan reseñas de época de discípulos directos o de involucrados, cuyo valor histórico-intelectual resulta ya dudoso, ancladas como están en una historia de ideas de afán conmemorativo de escaso alcance. Pensamos en los trabajos de Diego Pró, Luis Farré, Juan Carlos Torchia Estrada o Alfredo Llanos. La principal excepción es el exhaustivo trabajo, relativamente reciente, de Guillermo David sobre Carlos Astrada: *Carlos Astrada. La filosofía argentina*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2004.

damente rubricados bajo el rótulo genérico de la “crítica del positivismo” de la generación anterior y la emergencia de una “nueva sensibilidad” espiritualista e inclinada a la especulación metafísica, se ha soslayado el estudio de las trayectorias y las obras en las que se tramitaban operaciones fundamentales para la cultura filosófica en la Argentina, tanto institucionales como intelectuales. Entre las primeras podría mencionarse una serie de instancias (desde la fundación de una sede de la Sociedad Kantiana en Buenos Aires, en 1930, hasta el ya mítico Congreso Nacional de Filosofía de 1949), que manifiestan la consolidación de un espacio legitimado para una labor intelectual antes subsidiaria de otras profesiones (no olvidemos que aun el propio Korn era médico de profesión). Entre las segundas se destacan la fuerte inclinación hacia la cultura filosófica alemana (mediada, entre otros factores, por el fuerte impacto de la labor de José Ortega y Gasset y su tan influyente *Revista de Occidente*) y la lectura crítica de las tradiciones del vitalismo, la fenomenología, la filosofía de los valores y el existencialismo. Acaso por aquella consolidación institucional y por este dinamismo intelectual, la filosofía de esos años fue uno de los lugares privilegiados de reflexión acerca de lo que se denominara en la época la “crisis de la cultura”, la crisis del liberalismo y los efectos de la guerra, la debacle de un horizonte civilizatorio y la promesa de una nueva humanidad. Creemos que la complejidad de esta zona de la cultura argentina aún espera abordajes a su altura.

Ciertamente, no es nuestro objetivo aquí subsanar este déficit. En estas páginas sólo ensayaremos una aproximación a uno de los protagonistas de este ciclo intelectual, Luis Juan Guerrero (1899-1957), a través de un cotejo de su temprana y productiva recepción de algunos aspectos centrales de la obra de Walter Benjamin. Intentaremos mostrar que esta clave de lectura permite un acceso privilegiado a la labor de Guerrero, a la vez que ayuda a construir una imagen más compleja y matizada de la generación intelectual del “ocaso de Occidente”.

La olvidada obra de Guerrero se compone de trabajos sobre ética, psicología y estética. Acotaremos nuestra atención a su principal trabajo, y acaso la obra sobre estética más ambiciosa jamás escrita en nuestro país, *Estética operatoria en sus tres direcciones*.² Expresión notable de una generación intelectual marcada por la cultura alemana de entreguerras, la *Estética* de Guerrero inscribe, a su vez, una anomalía –benjaminiana– que pone en cuestión la idea frecuente de que la “crisis de la cultura” una y otra vez diagnosticada en la época mostró siempre alternativas “espiritualizantes” de resolución.

I. “Una morfología de las siempre cambiantes estructuras sensitivas de la historia”

Estética operatoria en sus tres direcciones es el título general con el que Luis Juan Guerrero dio unidad a tres gruesos volúmenes dedicados a cada una de esas tres “direcciones”: I. *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*; II. *Crea-*

² Cuando este trabajo fue escrito, una reedición de la *Estética* estaba aún en curso. Actualmente se dispone ya del primer tomo de la misma, con una edición exquisita, y un más que interesante estudio preliminar de Ricardo Ibarlucía. Véase Luis Juan Guerrero, *Estética operatoria en sus tres direcciones I. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Las cuarenta / Biblioteca Nacional de la República Argentina, Colección *Pampa Aru* 4, 2008, 552 páginas.

*ción y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas; y III. Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas.*³ El carácter “operatorio” tanto como la “triple direccionalidad” están en el núcleo de sus desarrollos. En él, el arte no es una cosa, sino un proceso, un movimiento perpetuo, una fuerza centrífuga en cuyo centro se encuentra un vacío que llamamos obra de arte. A partir de ella, su núcleo “operatorio”, Guerrero despliega su potencia procesual en tres orientaciones: contemplativa, productiva y emprendedora, dedicándole cientos de páginas a cada una de ellas. En la relación entre las tres estéticas se plantea “un *sistema de direcciones*, siempre abierto” (E I, 79), en el que una remite a la otra en un movimiento incesante que marca el ritmo del proceso estético. Así, de la concreta situación de una comunidad histórica determinada emerge una demanda (E III), que requiere la tarea de producción artística (E II), que se plasma en la manifestación y contemplación de la obra de arte (E I), la cual por su parte abrirá un nuevo horizonte histórico concreto que a su vez generará nuevos requerimientos (E III), iniciando nuevamente un proceso “siempre imprevisible y, por supuesto, inacabable” (E I, 79). Guerrero nos ofrece, en el trazado general de las mil páginas de su *Estética*, el ensayo de una verdadera teoría general de la cultura. En el marco de sus ambiciosos contornos se incluye una amplísima gama de problemáticas, coherentemente articuladas, que abarca desde una teoría de la secularización hasta una sociología del arte, pasando por una ontología crítica de la obra, una teoría del signo y del significado, una antropología del juego y del trabajo, una teoría de la imaginación y una fenomenología de la experiencia, una estética de la recepción, una teoría de la modernidad, etc., etc. Una compleja fenomenología del proceso estético enmarcada por una teoría general de la historia del arte de nítida entonación materialista, y orientada en última instancia por una teoría política del arte con un fuerte sentido comunitario y emancipatorio, como intentaremos mostrar.

De esto último se desprende la relevancia de un motivo histórico-estético que recorre toda la obra, una perspectiva histórica que inscribe el proceso estético en la extensión de tres grandes momentos:⁴ primeramente y abarcando la mayor parte de la historia de la humanidad, el arte como lenguaje de los dioses, o al servicio de lo sagrado; en segundo lugar, a lo largo del proceso moderno de secularización, el arte como lenguaje de la nostalgia por la desaparición de los dioses; en la actualidad, el arte como el olvido de esa propia desaparición. De allí la insistencia de Guerrero en su concepción del arte actual como “*el lugar de la ausencia de los dioses*” (E I, 38), y en la interpelación a pensar en toda su radicalidad la compleja trama de consecuencias de esta definitiva desacralización.

El desarrollo de aquellos motivos en este despliegue histórico se realiza, a su vez, en un marco sistemático riguroso, aunque no esquemático, regido por la “triple direccionalidad”: acogimiento, producción y requerimiento. Cada una de estas tres direcciones se realiza en seis grandes momentos: a través de un “historial” (que recupera una historia del problema) y una “trama” (que plantea las principales líneas del problema en cuanto tal), y luego cuatro “escenas”, registros o niveles de la realidad estudiada, que tienen la ventaja de ser “isomórficas” en

³ Editados en Buenos Aires por Losada, los dos primeros tomos en 1956, y el tercero, póstumo, en 1967, al cuidado de Ofelia Ravaschino de Vázquez (quizás no sea ocioso señalar que este tercer tomo ve la luz el mismo año en que Walter Benjamin es publicado por primera vez en español, por la editorial *Sur*, y en versión de H. A. Murena). Citaremos E, más el tomo en números latinos y la página en números arábigos, todo entre paréntesis en el propio cuerpo del texto.

⁴ Véanse sobre todo E I, 37 ss., 176 ss., 325 ss.; E III, 148 ss., 222 ss., 233 ss.

las tres direcciones, sostiene Guerrero, otorgándole la mayor integración sistemática al plan: escena de “entonación” o interpolación, escena de “constitución” o de configuración interna de la correspondiente dirección, escena de “instauración” o de establecimiento concreto, y escena de “orientación” que alude a la dialéctica histórica implícita en cada dirección. Contemplación, creación y solicitud: a cada una de estas tres “direcciones” está dedicado cada uno de los tomos de la obra, y cada una de ellas incluye su “historial”, su “trama” y sus cuatro “escenas”. Tal es la estructura general de su obra.

Con aquellos ambiciosos objetivos, aquel marco histórico y este plan sistemático, Guerrero se propone esbozar nada menos que “una Morfología de las siempre cambiantes estructuras sensitivas de la historia, la cultura y la sociedad” (E I, 19).

Ahora bien, esta abigarrada arquitectura apenas esbozada en sus trazos más generales difícilmente podría ser acometida aquí en su totalidad. No sólo por la exuberante riqueza de su contenido sino por el carácter abierto de su construcción sistemática, que impide una reducción esquemática de las generalidades de su plan. A lo que se podría aun agregar la escasez y la precariedad de los estudios sobre su obra, que no alcanzan a sustraer sus perfiles de la sombra de un inmerecido olvido.

Aquí intentaremos un acceso a ello sólo por una de las vías posibles, a saber, el estudio de sus “fuentes”. Pero incluso será aún más preciso nuestro abordaje. Analizaremos la temprana presencia de un tramo fundamental del pensamiento de Walter Benjamin en la obra de Guerrero, una presencia que consideramos no marginal sino de peso en la elaboración de sus estrategias orientadoras fundamentales. De este modo, el nuestro será un trabajo a medias de estética y a medias de recepción, de manera que la reflexión estética no podrá separarse del trabajo de historia intelectual. Intentaremos arrojar luz tanto sobre problemas estéticos cuanto sobre problemas característicos de una historia intelectual atenta a los procesos de transculturación, tan constitutivos de “nuestras” tradiciones intelectuales y culturales en general.

Así, no nos interesará el pensamiento de Benjamin en cuanto tal, sino básicamente aquellos aspectos de su pensamiento que son productivamente acogidos por Guerrero. Tampoco abordaremos la suma estética de Guerrero en cuanto tal, sino sólo en virtud de una adecuada comprensión del lugar estratégico de las reflexiones benjaminianas en su seno. Queda así delimitado el objetivo de este artículo, a la vez teórico e histórico-intelectual.

II. El taller abierto de Luis Juan Guerrero

El estudio de las “fuentes” (entrecomillo para distanciarme de una comprensión estática y sustancialista en términos del “origen” y las “influencias”), el estudio de las vertientes teóricas que contribuyeron activamente a la elaboración de un proyecto intelectual, y que al hacerlo cedieron su soberanía (dejaron de ser “fuente” inmutable y plena, dadora última de sentido) para ingresar en un sistema de intereses ajenos a los de su “origen”, pasando así a nutrir una constelación intelectual con un nuevo centro teórico y práctico, este tipo de estudio, que también –aunque no sin reparos– podríamos llamar estudio de “recepción”, parece particularmente pertinente para una obra como la de Guerrero. Y al menos por tres razones. En primer lugar, por tratarse de un autor argentino, esto es, perteneciente a un tipo de cultura derivativo, cuyos actores se han pensado con asidua frecuencia en un cotejo permanente con los avances de las culturas hegemónicas del momento (que para la época de Guerrero tenían su centro de gravita-

ción en un pensamiento continental dominado por la tradición alemana, como ya sugerimos y luego confirmaremos), una permeabilidad en la que se cifran las pobreza de lo mimético pero también, según el conocido optimismo borgeano, todas las potencialidades de una cultura sin provincianismos. En segundo lugar, por la peculiaridad del sistema de referencias de la obra de Guerrero, tan vasto y coherente a la vez, tan pasmosamente actualizado y además, prolijamente detallado por el propio autor, como si quisiese de ese modo explicitar al lector el revés de la trama de su texto, invitar al lector a pasearse por su taller de trabajo para una mejor comprensión de su obra. Pero fundamentalmente, y en tercer lugar, por la concepción de la historicidad del propio Guerrero. Guerrero despliega en su obra una concepción arqueológica de la historia, en particular de la historia del arte, según la cual cada objeto histórico estudiado y específicamente los “objetos” culturales, han de mostrar las sucesivas capas de experiencias que se han ido sedimentando en su proceso de desarrollo, los “estratos” de significados provenientes de diferentes lugares y épocas que van dando espesor a una acumulación cada vez más rica y compleja de realizaciones humanas. Así, una obra de arte del pasado “no nos habla el lenguaje de su época, sino *una traducción a la nuestra*. Y a menudo, no es una traducción directa, ni una traducción fiel, sino como un eco que responde con voces sucesivas: son las voces de los sucesivos estratos históricos, a través de los cuales ha debido pasar la obra” (E I, 59). Guerrero sugiere aquí una concepción de la “recepción” como desvío acumulativo, sobre la que luego volveremos para polemizar con la idea heideggeriana de “origen”. Guerrero generaliza esta concepción, aplicable ya no sólo a la obra de arte, sino al problema de la transmisión cultural en general: “Así, un ente de relativa complejidad, como es cualquier objeto cultural, muestra –sucesiva y aun simultáneamente– una serie de estratos históricos, sociales y culturales de sedimentación trascendental, correlacionados, desde luego, con una serie de estratos trascendentales de interpretación” (E I, 100). Guerrero mismo invita a pensar su obra como un objeto cultural que en cuanto tal requiere esa consideración estratificada. Al hablarnos más adelante acerca de los “estratos de sedimentación estilística”, nos dice que “los distintos estratos históricos son como capas geológicas que van quedando grabadas en las sucesivas obras de arte, pero siempre superadas o superables por la dirección última que ellas mismas buscan” (E I, 380). Pero no sólo las objetividades culturales sino también la apreciación de los hombres cumplen esta ley de la sedimentación, y toda forma de la percepción incluye también una historia de la sensibilidad: “también los hombres, en sus valoraciones estilísticas, conservan esos distintos sedimentos pretéritos que influyen en la orientación actual” (E I, 381). Desde esta perspectiva, las obras

se historializan: se enriquecen con múltiples capas de significaciones, a menudo sucesivas, pero también simultáneas. Nunca constituyen verdades “ahistóricas”, ni valores “eternos”, sino concretas proyecciones humanas de una interminable trayectoria terrenal. [...] En esta marcha sin descanso, las obras pierden su sentido originario –porque pierden, precisamente, su potencia inaugural–, pero ganan, en cambio, otros múltiples significados. Aunque puedan parecer parasitarios (E III, 202-203).

Si Guerrero piensa de este modo la historia del arte y de la cultura en general no parece inadecuado pensar la propia obra de Guerrero de este modo “estratificado”; si él nos revela el procedimiento de su construcción veteada, parece adecuado desandar su recorrido, leer el revés de su trama, levantando esas capas. Más adecuado aún nos parecerá ese proceder si recordamos

que esta obra surge de la larga labor docente de su autor (E I, 22), labor de muchos años,⁵ de manera que en la vasta extensión de su *Estética Operatoria* han ido confluyendo capas teóricas provenientes de diferentes problematizaciones, épocas y “fuentes” intelectuales. Es a la estratificación de este último registro que nos referiremos en este trabajo.

III. Vínculos, docencia, producción

Para reconstruir el proceso de recepción propiamente teórica de Walter Benjamin por parte de Guerrero, resulta conveniente referirnos primeramente a tres cuestiones previas: en primer lugar, el contacto *institucional* que Guerrero mantuvo con el Instituto de Investigaciones Sociales, dirigido por Max Horkheimer, en la década de 1930; en segundo lugar, su labor *docente*, que si efectivamente estuvo en la base de su *Estética*, entonces operó como un primer ámbito de difusión de los planteos luego en ella cristalizados, y por tanto un primer ámbito de difusión de la obra benjaminiana; y por último, la efectiva presencia (“empírica”, digamos) de Benjamin en su producción *teórica*.

En cuanto al primer registro institucional, Martín Traine ha reconstruido los vínculos del Instituto dirigido por Horkheimer con la Universidad de Buenos Aires en los años treinta,⁶ esto es, en la época del exilio norteamericano del Instituto proveniente de Frankfurt. En ese encuentro poco conocido, y finalmente también poco fructífero, Guerrero ocupó un lugar central. Como se sabe, la Argentina nunca resultó indiferente al grupo del Instituto por razones estrictamente económicas. El Instituto se financió durante largos años gracias al aporte de la empresa cerealera argentina de Hermann Weil, padre de Félix Weil, quien perteneció a los miembros fundadores y luego al “círculo interno” del Instituto, aunque por razones administrativas más que intelectuales.⁷ Precisamente, fue por razones financieras que en 1936 Franz Neumann, el famoso teórico crítico del nacionalsocialismo y escritor del *Behemoth*, fue enviado desde los Estados Unidos a la Argentina para resolver, en su carácter de abogado, ciertos pleitos pendientes en el negocio que para ese entonces dirigía ya Félix Weil, tras la muerte de su padre. Fue en ese contexto que Neumann aprovechó su estancia en Buenos Aires para establecer contactos con la Facultad de Filosofía local, cuyo Instituto de Filosofía en ese momento estaba dirigido por Luis Juan Guerrero. Las tratativas que Neumann debatió personalmente con Guerrero versaron sobre dos asuntos principales: las posibilidades de inserción laboral para intelectuales emigrados alemanes en la Argentina y la posibilidad de una colaboración de Guerrero en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, la famosa revista del Instituto. Si bien este en-

⁵ Guerrero fue profesor de Estética, en las universidades de La Plata y de Buenos Aires, desde el año 1929 hasta su muerte.

⁶ Martín Traine, “Los vínculos del ‘Instituto de Investigaciones Sociales’ de Frankfurt con la Universidad de Buenos Aires en los años ‘30’”, en *Cuadernos de Filosofía*, No. 40, abril de 1994 (versión modificada de M. Traine, “*Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen*”. *Die Frankfurter Schule und Lateinamerika*, Aachen, Concordia, Verlag der Augustinus-Buchhandlung, 1994, cap. 2.1.: “Lateinamerika: Die Natur wird zur Mascine”).

⁷ Véase H. R. Eisenbach, “Millonario, agitador y doctorante. Los años juveniles de Félix Weil (1919) en Tübinga”, y M. Traine, “El enigma de Félix: Argentina” (versión modificada de M. Traine, “*Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen*”, *op. cit.*, cap. 2.3.: “Lix’ Riddle: Argentinien”), ambos en el dossier “Los orígenes argentinos de la escuela de Frankfurt”, en la revista *Espacios de crítica y producción*, publicación de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, respectivamente en los números 15 (diciembre de 1994-marzo de 1995) y 16 (julio-agosto de 1995).

cuentro resultó finalmente fallido (no sabemos de ningún intelectual insertado gracias al mismo, y no apareció ningún artículo en la revista con la firma de Guerrero), resulta claro que no se debió a la falta de interés de los argentinos ni a la de los frankfurtianos. Sobre el interés de Guerrero hablaremos a lo largo del capítulo. Sobre el interés de los frankfurtianos debe consignarse un documento notable, una carta del propio Max Horkheimer a Guerrero, de 1936, en la que expresa:

El Dr. Neumann me ha manifestado su disposición de publicar en nuestra Revista un informe bibliográfico sobre la literatura filosófica y sociológica de Sudamérica en los últimos 3 o 5 años. Es para mí una gran alegría, gracias a su decisión, poder saludarlo a Ud. como a uno de nuestros colaboradores. Que yo desgraciadamente no haya podido verlo durante su último viaje por Europa, me ha dolido sinceramente, de manera que tanto más me alegra que se establezca ahora entre nosotros, merced a la intervención del Dr. Neumann, un vínculo científicamente productivo. Le estaré muy agradecido, que me comunique, cuándo piensa Ud. que su informe estará listo [...].⁸

Acaso hayan sido estas líneas las que incitaran a Guillermo David a escribir una afirmación excesiva: “Luis Juan Guerrero, a quien podríamos considerar un miembro independiente o desgajado de la Escuela de Frankfurt [...]”.⁹ Más modestamente podemos afirmar que Guerrero tuvo un trato personal con miembros directivos del Instituto, no rastreable más allá de 1936, un trato que incluyó la invitación a participar de la Revista del Instituto. Aunque esto último no llegara a concretarse, nos permite sin embargo suponer que es más que probable que date del año de 1936 –absolutamente relevante para nuestro asunto, el contacto de Guerrero con la Revista del Instituto, que acababa de publicar ese mismo año–, en su número V (1), el luego famoso ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, el cual ocupará un lugar de importancia en la posterior *Estética* de Guerrero.

De este primer contacto de 1936 podemos entonces suponer que dataría el inicio de la utilización por parte de Guerrero de bibliografía de los autores del Instituto para su labor docente, que recién en 1956 cristalizará en la publicación de la *Estética*. Sin embargo, ya “en un programa de Estética de la Universidad de La Plata del año 1933, Guerrero, a cargo de esa cátedra, citaba en su bibliografía *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*”,¹⁰ la tesis doctoral de Benjamin de 1918 (publicada en 1920). Esto nos habla de la asombrosa actualización teórica de nuestro autor, así como de los fluidos lazos que ligaban a la intelectualidad argentina de la época con los centros intelectuales europeos y, en particular, alemanes.¹¹ No

⁸ Max Horkheimer, Carta del 08.09.1936 a L. J. Guerrero, Max-Horkheimer-Archiv, VI 30, p. 179 (citado en M. Traine, “*Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen*”, *op. cit.*, pp. 99-100).

⁹ Guillermo David, Carlos Astrada. *La filosofía argentina*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰ Graciela Wamba Gaviña, “La recepción de Walter Benjamin en la Argentina”, en VV.AA., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza/Goethe-Institut, 1993, p. 202.

¹¹ Guerrero llegó a publicar, junto a Ilse Brugger y Francisco Romero, *Filosofía alemana en español* (Buenos Aires, UBA, 1942), un “repertorio bibliográfico” que consistía exclusivamente en un listado exhaustivo de todo lo que se hubiese publicado de filosofía alemana en español hasta la fecha, lo que nos da una idea del interés académico y sistemático por la cultura alemana en esa época, luego desplazado hacia otros faros metropolitanos como París, Italia o los Estados Unidos.

debemos olvidar que Guerrero estuvo en Alemania entre 1923 y 1927, y realizó su doctorado en la Universidad de Zurich. Desde su regreso a la Argentina, en 1928, concentrará su actividad docente en las materias de ética, sobre la que versaba su tesis doctoral, psicología, sobre la que escribió un manual de múltiples ediciones, y estética, sobre la que escribió su obra magna. Vemos entonces que la labor docente, una actividad que mantendrá hasta el final de su vida, complementó siempre su labor de producción intelectual, como ya lo vimos en el caso de su *Estética*. Sin embargo, resulta curioso que el texto benjaminiano sobre la crítica romántica no aparezca en su *Estética*, a diferencia del texto sobre la obra de arte, de donde podemos suponer que si el primero acaso representaba una referencia erudita sobre un tópico relevante de historia de la estética, sólo el segundo representó un verdadero estímulo de eficaz orientación para su pensamiento. El mismo estudio arriba citado afirma más adelante que Guerrero “introdujo en su bibliografía en el año 1933 a Walter Benjamin en su idioma original y siguió enseñándolo hasta pasado el año 1950 en francés”¹² (refiriéndose a *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*). Este comentario ofrece una impresión de continuidad sin dar cuenta de las posibles discontinuidades entre ambos textos benjaminianos, fundamentalmente el profundo giro materialista realizado por el segundo. A un esteta tan informado y sagaz como Guerrero seguramente no pueden habérsele pasado por alto los contrastes entre uno y otro texto de Benjamin, y es para nosotros de mucha relevancia que entre el “mesianismo romántico” y la correspondiente pretensión de absoluto del primero, y la “disolución del aura” en un contexto de secularización radical del arte del segundo, la *Estética* de Guerrero haya precisado la colaboración de este último y ya no del primero.

Finalmente, para abordar la utilización de Benjamin en su producción teórica debemos, como para cualquier caso de “recepción”, poder testimoniar la presencia “empírica” de Benjamin en su obra, a través de citas o referencias explícitas, cuya presencia por cierto no garantiza que estemos ante un uso verdaderamente productivo del corpus “repcionado”, pero cuya ausencia haría casi inviable hablar de algún tipo de “recepción”. Es en su *Estética* donde encontramos el nombre de Walter Benjamin, ligado a un texto emblemático de toda la producción benjaminiana y más emblemático aún de su presencia en nuestro país, todavía en nuestros días: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, esto es, la primera edición publicada en versión francesa (de Pierre Klossowski), citada por Guerrero de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, 1, 1936.¹³ Esta aparición tiene lugar en dos momentos centrales, nada menos que en la apertura y en el cierre del desarrollo de su *Estética*. La primera aparición se da en el “Historial: *Expansión esplendorosa de las manifestaciones artísticas*”, con el que se abre la *Estética de las manifestaciones artísticas* (E I), pero que por sus características particulares funciona en realidad como una apertura a la totalidad del despliegue de su obra.¹⁴ La otra aparición se registra en “Las voces del éxodo”, un maravilloso capítulo con el que termina el tercer tomo, la *Estética de las tareas artísticas* (E III), pero que en realidad opera como cierre de la totalidad del desarrollo de su obra y como balance de la actualidad del proceso artístico a la luz

¹² Graciela Wamba Gaviña, “La recepción de Walter Benjamin en la Argentina”, *op. cit.*, p. 208.

¹³ Actualmente disponible en W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, 2. Teil, Hrsg. von R. Tiedeman und H. Schwepenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974, pp. 709-739 (en adelante se cita como *GS*, más el tomo en números latinos y el volumen y página en números arábigos).

¹⁴ Benjamin es referido en E I, 74-75, nota 14, correspondiente a la p. 66 del cuerpo del texto.

de los planteos de su *Estética*.¹⁵ En ambos casos, la referencia a Benjamin está acompañada por algún comentario que encierra siempre una aprobación implícita o explícita de su trabajo. En el primer caso, Benjamin es citado junto a un estudio del propio Guerrero sobre el mismo tema,¹⁶ lo que sugiere una confluencia de sus respectivos análisis (y nos envía a ese otro texto de Guerrero, de 1949, para encontrar allí las simientes del posterior encuentro más explícito y sistemático con Benjamin en su *Estética*). En el segundo caso, la referencia al trabajo de Benjamin se inicia con una alusión muy importante para nuestro tema: “Todo este conjunto de problemas [las consecuencias del proceso mundial de expansión técnica en el mundo del arte –L.I.G.–] se encuentra desarrollado, de una manera ejemplar, en el siempre recordado ensayo de Walter Benjamin, *L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée*, en *Zeitschrift für Sozialforschung*, tomo VI,¹⁷ No. 1, 1936” (E III, 238). Por último, también en el segundo tomo encontramos a Benjamin, sólo que la referencia es allí mucho menos central, y su sentido depende de lo ya planteado en E I.¹⁸

Hay que recordar que, como se sabe, aquella primera edición del texto de Benjamin no se corresponde con la versión más utilizada en nuestros días, que en la mayoría de los casos corresponde a la *Zweite Fassung* en alemán, la que fuera incluida en los *Schriften* editados en 1955¹⁹ (tomada también por las versiones castellanas más corrientes).²⁰ No pretendemos reconstruir la accidentada historia de la edición de este ensayo²¹ sino sólo recordar que aquella primera edición, además de sufrir algunas modificaciones y recortes por parte del grupo editor de la *Zeitschrift*, guarda otras diferencias, no siempre recordadas, respecto de la canonizada “segunda versión”. Sólo destacaremos algunas diferencias principales: no aparece ni el epígrafe de Valéry, ni el importante “Prólogo” y, además, algunas expresiones fueron sistemáticamente sustituidas, principalmente, “fascismo” fue reemplazado por “estado totalitario” o “doctrina totalitaria” y “comunismo” por “fuerzas constructivas de la humanidad”. Pero hay que destacar también que esta primera publicación en francés tiene párrafos enteros no incluidos en la “segunda versión” alemana, además de muchos pasajes más completos (como todo un largo párrafo que amplía nada menos que el importantísimo contrapunto entre inconsciente óptico e inconsciente pulsional).²² De este modo, así como faltan en la versión francesa pasajes

¹⁵ Benjamin es citado en E III, 238, notas 7, 8 y 9 (las últimas notas finales de la totalidad de la obra), correspondientes a las pp. 231 y 232 del cuerpo del texto.

¹⁶ L. J. Guerrero, “Torso de la vida estética actual”, en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, ed. al cuidado de L. J. Guerrero, Mendoza, 1949.

¹⁷ No sabemos a qué puede deberse esta pequeña imprecisión, pues el artículo de Benjamin fue publicado en el año o volumen V de la Revista, no en el VI. El resto de los datos son exactos.

¹⁸ El mismo ensayo de Benjamin es citado en E II, 46, nota 23, correspondiente a la p. 40 del cuerpo del texto.

¹⁹ W. Benjamin, *Schriften*, ed. de W. Theodor y G. Adorno, Frankfurt a/M, 1955. Hoy disponible en GS I-2, 471-508.

²⁰ Tanto en la muy difundida de Jesús Aguirre (en W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973), como en la anterior, latinoamericana, de la revista colombiana *Eco. Revista de la cultura de Occidente* (Bogotá, XVI/5, marzo de 1968 y XVI/6, abril de 1968) a cargo de Carlos Rincón (traductor temprano y sagaz también de otros trabajos de Benjamin, para la misma revista). Con todo, podemos reconocer importantes excepciones de autores que siguen utilizando aún hoy aquella primera versión francesa, tal como puede reconocerse en el uso que recientemente Yves Michaud hace del texto benjaminiano en *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007 (tal como puede reconocerse por el uso de las expresiones “reproducción mecánica” o “Estado totalitario”, o las nociones de “sueño colectivo”, o “ciencia de la percepción”, todas propias de la primera edición francesa en la versión de Klossowski).

²¹ Para lo cual pueden consultarse las *Anmerkungen der Herausgeber* correspondientes a este texto, incluido en GS I-3, 983-1063.

²² Véase GS I-2, 231-232.

emblemáticos de nuestra actual recepción del ensayo (como la militante referencia inicial a Marx), encontraremos allí también frases enteras, y muy importantes, citadas sin comillas por Guerrero que no se encuentran en la “segunda versión” alemana (como la explícita recuperación benjaminiana del sentido materialista de la *aisthesis*: “cette science de la perception que les Grecs avaient nommée l’esthétique”²³). Con todo, estas observaciones pertinentes desde una perspectiva erudita no nos deben hacer perder de vista que el núcleo de las hipótesis benjaminianas sobre la reproductibilidad (incluido el fundamental “epílogo” político) se mantiene en lo sustancial en ambas versiones.

Para concluir con el registro de la dimensión “empírica” de la recepción, debemos realizar dos últimas observaciones: en primer lugar resulta curioso que no aparezca ninguna otra referencia a otros artículos de la *Zeitschrift für Sozialforschung* a lo largo de la obra de Guerrero. Ello resulta más llamativo aún si tenemos en cuenta, en segundo lugar, que sin embargo aparecen en su *Estética* los nombres de Theodor W. Adorno y de Herbert Marcuse, colaboradores centrales de la Revista incluso desde antes de 1936. Adorno aparece referido al pasar en E III, p. 24 (sin alusión bibliográfica), y luego en E III, p. 215 (notas 8 y 13, correspondientes a las pp. 190 y 202 respectivamente). Se cita en este último lugar “*Ueber das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik* (con traducción italiana) en *Archivo de Filosofía*, Roma, 1953”, en ambos casos para pensar el problema de la dialéctica típicamente modernista entre tradición e innovación en el contexto de las “tareas de conducción” de la tercera *Estética de las tareas artísticas*. El mismo trabajo de Adorno aparece en nota en E II, p. 66. De Marcuse aparece citado su importante trabajo “*Ueber die philosophischen Grundlagen der Arbeitsbegriffs*”, extraído del *Archiv für Sozialwissenschaft*, tomo 69, No. 3 (E III, 138, nota 1, correspondiente a la p. 117), como estudio de referencia para tematizar una concepción hegel-marxiana del “trabajo” como “praxis”, en el contexto de las “tareas de elaboración” de la tercera *Estética*. Esta presencia del primer Marcuse (el artículo es de 1933, de su etapa de tránsito del heideggerianismo al marxismo) le imprime al texto de Guerrero una orientación sociohistórica de su idea de “trabajo” y una perspectiva general materialista de la existencia humana en el mundo. De manera que en ambos casos aparecen motivos centrales de lo que luego se denominó “Escuela de Frankfurt”. Sin embargo, hay que reconocer que, en primer lugar, Guerrero no reúne los nombres de todos estos autores bajo una rúbrica común, de modo que no reconoce un grupo intelectual unido por alguna orientación general, a pesar de haber tenido trato personal o intelectual con Horkheimer, Neumann, Adorno, Marcuse y Benjamin, además de con la Revista en la que ese grupo se nucleaba. En segundo lugar, las presencias tanto de Adorno como de Marcuse no son determinantes de la orientación general de su pensamiento, sino que más bien vienen a confirmar o a complejizar algún aspecto parcial de una orientación ya decidida previamente. En cambio, creemos que ciertos núcleos centrales del pensamiento benjaminiano sí están en la base de algunas de estas decisiones fundamentales.

Así, podemos decir que hay en Guerrero una “recepción” fragmentaria y dispersa, aunque sustantiva, de ciertos autores y aspectos teóricos de lo que luego se llamó “Escuela de Frankfurt”, aunque sin la unidad de orientación sugerida por ese nombre. De ese conjunto no unificado de autores y conceptos, destaca notablemente la utilización productiva del trabajo de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

²³ GS I-2, 736.

IV. Contexto de refracción

Como vemos, la inscripción de Benjamin en el contexto de la recepción de Guerrero del trabajo del Instituto de Investigación Social es pertinente (Guerrero cita a Adorno y a Marcuse, además de tener trato epistolar con Horkheimer y personal con Neumann) aunque sólo parcial y relativa. Más relevante aún resulta su inscripción en el contexto efectivo del sistema de referencias teóricas generales del propio Guerrero, que no ubicó a Benjamin en el marco de una “escuela” que lo excediera, sino más bien en otro marco, construido por el propio Guerrero y expresión de la agenda de lecturas filosóficas de la Argentina de esos años. Pues resulta fundamental para cualquier estudio de recepción que cuando se analizan los efectos de la circulación y la utilización del autor seleccionado, debe enfocarse el universo de autores y corrientes teóricas en las cuales se *reinscribe* dicho autor, la nueva constelación de tradiciones y discusiones, como el primer gran dispositivo de refracción sobre sus “ideas” “originales”, ahora destituidas como tales, “arrancadas” del contexto de su propia tradición para ser acercadas a un contexto “otro” (como vemos, nuestro propio tema tampoco está fuera del universo de problemas que se abren con el texto benjaminiano). Esa *trama intertextual* es el primer “contexto”, contingente e inestable, en el que la “recepción” comienza su insidiosa labor de traslación, de traducción, y también de concretización.²⁴

¿Qué nos revela el texto de Guerrero acerca de su propia construcción de un contexto discursivo? Como ya dijimos, Guerrero es muy prolijo en la explicitación de sus referencias teóricas. Así, en las primeras páginas del *Prólogo* de su *Estética* explicita sus principales deudas (véase E I, 13-14) de las cuales recordaremos las siguientes, que nos parecen las más persistentes a lo largo de la obra: en primer lugar, Vico y Hegel serán el marco filosófico más genérico de su planteo, nombres que luego casi no aparecerán explícitamente pero sí estarán siempre presentes en la persistencia de un horizonte de historicidad de una existencia humana que reclama ser pensada en los productos de su propia praxis concreta, un núcleo fuerte del pensar de Guerrero. La fenomenología y, en particular, el giro operado en ella por Heidegger serán presencias explícitas, decisivas y permanentes a lo largo del texto. “Las intransigencias de Sartre” y “la comprensiva penetración de Merleau-Ponty” tendrán un lugar de relevancia, sobre todo Merleau-Ponty, sólo que no tan patente como el lugar que en la *Estética* se le otorga al “impresionismo deslumbrante de Malraux” (E I, 14). Así, tenemos que al amparo de aquellos dos gigantes filósofos del hombre realizándose en su propia historia, la órbita teórica de Guerrero girará principalmente en torno al eje de la fenomenología, fundamentalmente en su peculiar versión heideggeriana, aunque también en las derivaciones de dos grandes fenomenólogos franceses como Sartre y Merleau-Ponty. A ese sustrato fenomenológico se le suman los estímulos sugeridos por la publicación, cercana a la edición de la *Estética*, de dos muy influyentes libros del posterior ministro de cultura gaullista André Malraux: *Les voix du silence* (1951) y *Le mu-*

²⁴ Una labor en la que se ve inevitablemente embarrado, después de todo, cualquier lector de cualquier texto, pues ¿quién está en condiciones de restituir el “contexto” de Benjamin, esa “fuente” original en la que la torpe formulación escrita coincide con la transparente plenitud de un sentido supuestamente unívoco para el propio Benjamin? ¿Quién? ¿Adorno? ¿Scholem? ¿Brecht? Evidentemente, nuestra “marginalidad” sólo acentúa efectos constitutivos de toda lectura, de allí el potencial crítico –aunque sólo como *potencial*, y no como esencia de “lo latinoamericano”, como a veces se confunde– de “nuestra” marginalidad: mostrar esa distancia constitutiva de todo proceso significativo como el espacio de una cierta libertad creadora.

sée imaginaire de la sculpture mondiale (1952), recurrentemente citados por Guerrero. De este conjunto, la presencia más insistente en el texto de Guerrero quizás sea la de Heidegger, principalmente a través de su *Holzwege* y, en particular, de sus conferencias de 1935-1936 publicadas como “El origen de la obra de arte”. La notable presencia de Maurice Blanchot en los desarrollos de Guerrero podría ser inscripta dentro de esta impronta heideggeriana general. En cambio, Sartre y Merleau-Ponty no actúan en la *Estética* a la sombra de Heidegger (como podría imaginar el desprevenido que creyera que Sartre desembarcó en la Argentina recién con *Contorno*), sino por la propia potencia, sobre todo, de *¿Qué es la literatura?* –del primero– y de la *Fenomenología de la percepción* –del segundo–. Es decir que el vigor de las teorías de la recepción y del compromiso de Sartre, y la insistencia de Merleau-Ponty en el carácter siempre concretamente encarnado del sentido en un cuerpo históricamente determinado, son orientaciones materialistas con peso propio en la obra de Guerrero, potencialmente adversas a la orientación general heideggeriana. Este cuadro, ciertamente, se completa con una amplísima pero coherente lista de teóricos, muchas veces de excepcional densidad y magnitud,²⁵ a los que generalmente se recurre para ayudar a resolver problemas importantes pero siempre parciales, aspectos o momentos de un desarrollo, y nunca para tomar las decisiones más generales acerca de la orientación sistemática de ese desarrollo, del proyecto estético de Guerrero en su totalidad. Con la excepción, ésta será nuestra hipótesis, de la anómala presencia de Walter Benjamin, que si bien no es tan asiduamente requerido como Heidegger o Malraux, como Sartre o Merleau-Ponty, no sólo realizará aportes para plantear cuestiones particulares sino que se situará en lugares estratégicos clave, en la apertura y el cierre, dando vigorosas pautas para la orientación general de la *Estética*.

En la precisa arquitectura de la *Estética* cada capítulo y cada párrafo tienen su lugar e importancia sistemáticos, pero hay algunos tramos de su desarrollo que tienen el valor de aplicarse a la totalidad de esa arquitectura y de determinar la orientación general de la misma. De esos tramos, los de mayor peso determinante son, en primer lugar, el *Prólogo* general de la obra ya referido; en segundo lugar, el “Historial” del primer tomo, que sigue inmediatamente al prólogo y que aunque es el “Historial” correspondiente a E I, es decir, a la estética de las “manifestaciones artísticas”, le sirve al autor para plasmar desde un comienzo su visión general del arte y de su situación actual; y en tercer lugar esa suerte de epílogo del tercer tomo, titulado “Las voces del éxodo”, que excede la exposición de las cuatro “escenas” sistemáticas de E III, y que funciona claramente como epílogo de la totalidad de la obra. Benjamin no aparece en el *Prólogo*, pero sí aparece, como ya lo anticipamos, ocupando lugares decisivos de las otras dos partes generales, el “Historial” del tomo I (E I, §§ 24-27) y “Las voces del éxodo” del tomo III (E III, §§ 2 y 5). Esto nos ofrece una indicación importante, pero por ahora sólo externa.

Esta primera aproximación general al contexto discursivo construido por el propio texto de Guerrero nos arroja al menos dos resultados preliminares: uno, que estamos ante un marco de tradiciones fuertemente ancladas en lo que luego se denominará la filosofía “continental”, con una cierta hegemonía alemana pero con una más que atenta mirada sobre los desarrollos franceses; otro, que se comienza a sugerir la tensión que será el típico teórico-estético central de

²⁵ Baste pensar, descontando a los ya mencionados Adorno y Marcuse, en E. Souriau, H. Kuhn, F. Kaufmann, R. Caillois, W. Szilasi, M. Dufrenne, E. Panofsky, R. Ingarden, M. Weitz, E. Wölfflin, etc., o en la ocasional presencia de teóricos que mucho más tarde fueron reconocidos en todo su vigor y relieve, como E. Levinas o M. Bense.

nuestro artículo, esto es, la oscilación entre una estética tendencialmente idealista o especulativa (paradigmáticamente representada en este contexto por la herencia hegeliana y por la filosofía heideggeriana del arte) y otra estética tendencialmente materialista o práctica (sugerida por ahora más bien tímidamente a partir de Sartre y Merleau-Ponty y luego consolidada con la presencia de Benjamin). Acaso no sea un azar que cuando ciertos desarrollos benjaminianos entren en polémica en el texto, nunca lo hagan contra Sartre o Merleau-Ponty, sino en disputa implícita o explícita con Heidegger o con Malraux.

Es en este contexto que primeramente deberíamos situar en la obra de Guerrero la circulación del nombre de Benjamin, un *alemán* (conocido primeramente por Guerrero como teórico del *romanticismo*) escribiendo en *francés* para una revista de *exiliados políticos* del nazismo, el esbozo de una *crítica radical de los cimientos de las teorías estéticas hegemónicas de su Alemania natal*. Benjamin condensa, así, los dos motivos arriba señalados como característicos del contexto teórico construido por Guerrero: la presencia hegemónica de una tradición de pensamiento alemán fuertemente mediada sin embargo por la tradición cultural francesa (en el caso de Benjamin, como se sabe, esta “mediación” excede la circunstancial traducción de su texto sobre la obra de arte), y la polémica entre una estética idealista y contemplativa o especulativa, y una radical renovación de la estética en una dirección decididamente materialista que precisamente viene a exceder los límites “contemplativos” o “especulativos” de la estética tradicional, una transformación determinada no meramente por una opción teórica sino por profundos cambios en el *sensorium* histórico del hombre occidental, nuevos “requerimientos” y nuevas “promociones” para el arte, que deciden una nueva orientación para la totalidad del proceso histórico del arte.

V. Benjamin y el problema

Para internarnos ahora en una problematización teórica quisiéramos valernos aquí de la imagen ofrecida por Jean-Marie Schaeffer de los perfiles de una “teoría especulativa del arte”.²⁶ Sólo que para hacerla funcionar en este lugar resultaría conveniente pensarla con cierta flexibilidad. Entre otras razones porque todos los autores aquí tratados caerían bajo la misma rúbrica de “especulativos”, una caracterización demasiado totalizadora para nuestros intereses. Por eso hablamos más arriba de “tendencias”. Asimismo, como ya venimos sugiriendo, la alternativa a esta teoría especulativa no pasará, para Guerrero, por un regreso a Kant, como sugiere la perspectiva más analítica de Schaeffer, sino más bien por un paso de lo especulativo a una visión del arte centrada en la *praxis*, o, más precisamente, a una “estética *operocéntrica*”, en la terminología de Guerrero. Así, más que una crítica radical de una “teoría especulativa del arte” desde una estética neokantiana, en Guerrero tenemos una *tensión inmanente* al propio texto entre una estética especulativa y una estética prácticamente orientada, en el marco general de una estética *operatoria* (que es la expresión que finalmente sostiene, en su vibrante enunciación, todas las polémicas internas que redundan en su intensa energía: lo “operatorio”

²⁶ Véase J.-M. Schaeffer, “La teoría especulativa del arte”, trad. de Ricardo Ibarlucía, mimeo. Para una exposición exhaustiva, véase J.-M. Schaeffer, *El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Caracas, Monte Ávila, 1999.

como heideggeriana especificidad de la obra de arte frente a la cosa y el utensilio; lo “operatorio” como benjaminiano “impulso práctico” del proceso estético).

Sin embargo, Schaeffer enumera una serie de rasgos de la “estética especulativa” que son también los rasgos que Guerrero intentará superar de sus propios mentores intelectuales. Ese diagnóstico es el que nos interesa, pues además Schaeffer denuncia el primado abrumador de esta estética especulativa después de Kant, lo que subraya la relevancia de la crítica de Guerrero a la misma. Schaeffer señala (1) el carácter “especulativo” de la estética que restringe la experiencia estética a su función puramente *contemplativa*; (2) la consecuente consideración del arte como un “*saber extático*” y su lógico sometimiento a los criterios de “verdad” importados de la filosofía; (3) filosofía, destaca Schaeffer, marcada por su propia crisis ante la determinación kantiana de la inaccesibilidad teórica a lo absoluto; (4) una crisis que permite localizar la génesis de esta orientación especulativa en el movimiento estético-filosófico del “romanticismo”; (5) romanticismo que surgiendo de aquella crisis se propone superar el desencantamiento racionalista de la Ilustración consumada en Kant a través de una “sacralización del Arte”, elevándolo a medio de acceso privilegiado de lo absoluto, vinculándolo así a una suerte de “culto”, como estrategia compensatoria por los estragos que la razón y el mercado realizaron quebrando la “unidad” del mundo clásico. Guerrero se opondrá punto por punto a estos rasgos esenciales de una estética especulativa, aunque no desde la orientación neokantiana de Schaeffer sino a partir de su estética “militante”.²⁷ Así, (1) y (2) son criticados no tanto en sí mismos sino en su pretensión de erigirse como criterios unilaterales de la obra de arte, es decir, son relativizados en el todo de un proceso estético complejo en el cual la dimensión contemplativa es sólo *una* de las tres grandes dimensiones, “orientaciones”, de una Estética general. (3) es el único de estos puntos desarrollados por Schaeffer que no se encuentra tematizado por Guerrero de un modo equivalente. Aunque las consecuencias directas de (3), esto es, (4) y (5), son los principales objetivos de la crítica más explícita de Guerrero. El romanticismo, y en particular lo que él llama las “ideologías post-románticas” (E III, 123; véase también 105, 163, 169, 170) son criticadas por su idealismo contemplativo, su individualismo elitista y esteticista, su teoría de la producción como “auto-expresión” y su subjetivismo implícito (habría un estado del alma que *preexistiría* a la obra y que sólo cobra manifestación sensible en ella), su sentimentalismo, su prejuicio anti-tecnológico, su visión “burguesa” del arte como dominio autónomo destinado a compensar el peso alienante de las actividades prácticas del hombre moderno, etc. Y quizá la crítica más fuerte a esas “ideologías” sea que funcionan como sustrato del rasgo más determinante de toda teoría especulativa: la (re)sacralización del arte, que, según el planteo de Guerrero, no pasaría de ser una ilusoria y regresiva pretensión compensatoria y reaccionaria de restitución de momentos ya superados por el propio proceso material de la historia humana, y cuyo pretendido retorno no sólo resulta inviable, sino indeseable, “ideológicamente” ciego al potencial comunitario y emancipatorio de las orientaciones contemporáneas del arte.

De los nombres arriba mencionados como de mayor pregnancia en la construcción de Guerrero, los más próximos a una orientación “especulativa” son, precisamente, los que más insistentemente aparecen en el texto de Guerrero: Heidegger y Malraux. La recurrente referencia a estos autores, sin embargo, no debe desorientarnos, pues su repetida presencia (acaso inevitable en un teórico del arte de la época de Guerrero) aparece explícitamente acompañada

²⁷ Guerrero utiliza esta expresión en diversos pasajes. Véase E I, 13, 19, etcétera.

por un impulso crítico que pone en jaque los fundamentos mismos de sus orientaciones teóricas. En este marco teórico general, nuestra hipótesis es que el texto de Benjamin opera en la *Estética* de Guerrero, en su función *negativa*, como el certero David que enfrenta con sutil perspicacia al Goliath heideggeriano y malrauxiano, y les asesta un golpe preciso, dejándolos, a nuestro parecer, heridos de muerte. Benjamin apuntala el impulso “operatorio” de la estética de Guerrero, extremando la tensión que crispa su texto entre la fuerte herencia heideggeriana, el fuerte impacto de los volúmenes de Malraux y una tendencia materialista implícita en el propio registro “operatorio” con el que define su *Estética*.

La fuerte presencia de Heidegger, tal como se anunciaba en el *Prólogo*, tiene que ver en primer lugar con una “metodología” (E I, 13) fenomenológica general. Esto se expresa en la presencia de la noción heideggeriana de “mundo” y la consecuente idea de la “comprensión”, que trasciende la escisión “positivista” entre sujeto y objeto. Ello determinará orientaciones marcadamente hermenéuticas nada menos que en la teoría del *sentido* que recorre la *Estética*. En efecto, según Guerrero no

corresponde hablar de “mundo”, como figura objetivada, sino de un “fondo de mundo”, sobre el cual se destacará luego, por una parte, una “figura de mundo” y, por otra, un “proyecto existencial”. Si se quiere, podríamos hablar de un “bosquejo de mundo”, pero entendiendo que se ha constituido sobre la base de un temple de ánimo. O sea que se trata, en todos los casos, de una totalidad no-objetivada, sino directamente vivida. [...] Estamos, por consiguiente, en una experiencia estética previa a la diferenciación gnoseológica entre sujeto y objeto, entre el ser “objetivo” de la obra y los ingredientes de la subjetividad (E I, 93).

De manera que la comprensión cultural se da sobre ese sustrato previo a la distinción entre sujeto y objeto, en los términos de un “círculo de la comprensión estética”, que regula incluso la relación de retroalimentación, ya descrita, entre las tres estéticas. Así, el proceso artístico se desarrolla sobre un “contexto de sentido” que teje una compleja trama de “remisiones significativas”, dándose así la unidad global que sustenta tanto las manifestaciones objetivas del arte cuanto las actitudes subjetivas ante el mundo objetivado de la cultura.

En este contexto, cobra relevancia la tematización de la diferencia óntico-ontológica. Pues “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” (E I, 102). Una cosa es el mundo efectivo del arte y sus manifestaciones, y otra el estudio de los “horizontes trascendentales” que hacen posible esas manifestaciones, esto es, el trasfondo de sentido, ese complejo de “remisiones significativas”, que hace aparecer el arte tal como aparece en cada época histórica. Es en virtud de esta “diferencia ontológica” que ingresa en Guerrero el núcleo del diagnóstico heideggeriano acerca de la metafísica occidental (aceptación del diagnóstico que, como luego veremos, no implica una aceptación de sus conclusiones). En efecto, es el diagnóstico del “olvido del ser” el que habilita la distinción fundamental entre “cosa, instrumento y obra” (E I, 124 ss.). Guerrero asumirá una problemática típicamente heideggeriana al afirmar que “nunca se pensó con rigor la ‘cosidad’ de la cosa, a diferencia de la ‘instrumentalidad’ del instrumento y de la ‘operatividad’ de la obra, sino que siempre fueron englobados los tres dominios en una concepción del ente en general” (E I, 126). Heidegger ingresa, así, para apuntalar el proyecto “operocéntrico” de Guerrero al destacar la específica “operatividad” de la

“obra”, frente a su sometimiento a otros regímenes objetales derivados de una confusión entre lo óptico y lo ontológico. Es interesante reconocer, para dinamizar el esquema de Schaeffer, que Heidegger, el teórico más claramente “especulativo” de los aquí tratados, es utilizado por Guerrero como un primer paso antimetafísico, en una marcha más general que ciertamente excede a Heidegger en una dirección mucho más afín a los desarrollos benjaminianos, pero que se apropia de la crítica heideggeriana a la sujeción de la estética a la historia de la metafísica: “la Estética, desde hace más de dos milenios, paga su tributo a la Metafísica occidental” (E I, 126), subordinando la obra de arte a los diversos regímenes ontológicos u objetales sucesivos de la historia de la cultura occidental, decididos en el terreno de la filosofía y no del propio mundo del arte. En orden a definir la artísticidad del arte, la denuncia heideggeriana de la subsumción de la obra de arte en el régimen objetual del instrumento será una pieza clave al menos de E I, la primera *Estética de las manifestaciones*. “Y así escapa la obra de arte al esquema filosófico tradicional de la producción de cosas –a un esquema constituido en el mundo del trabajo–, para penetrar en el dominio de la exaltación y celebración de la vida” (E I, 128).

Sin embargo, resulta muy significativo que ya en E I Guerrero manifieste los límites de esta escisión entre lo instrumental y lo estético. Pues esta escisión es históricamente situada por Guerrero en el terreno de los efectos del capitalismo industrial: no es una escisión decidida metafísicamente. Hablando de las labores “instrumentales” concretas que el hombre desarrolla en el “mundo cotidiano” (inauténtico según Heidegger), nos aclara Guerrero: “Dependerá luego del régimen de la cultura dominante, decidir si esas tentativas cotidianas de liberación estética pueden ser integradas dentro de la organización general de la vida humana. Nuestro sistema actual –conducido por las fuerzas del capitalismo, la ciencia y la técnica– ha engendrado un divorcio creciente entre las exigencias perentorias de la realidad práctica y esas expansiones gratuitas, desinteresadas, inútiles” (E I, 132).²⁸ Estas sugerencias, planteadas en el mismo momento en que asume las distinciones heideggerianas, se expandirán hasta llegar, en E III, como luego veremos, a un intento de conciliación entre arte y técnica.

Una separación rígida entre el ámbito instrumental y el ámbito artístico condena a la estética a un dominio unilateralmente *contemplativo*. Sólo puede configurar una *ontología* de la obra, crítica quizás de la metafísica occidental, pero siempre parcial en su comprensión del proceso artístico. Reducida a su dimensión contemplativa, la estética se aleja cada vez más de su especificidad como “ciencia de la percepción” (E III, 232), y se ve cada vez más sometida a la esfera de la filosofía, reveladora del “Ser”. Es comprensible que sea en este contexto contemplativo o especulativo, entonces, que se plantee el tópico de la “muerte del arte”. En alu-

²⁸ La centralidad de este problema se manifiesta en que preside lo que Guerrero denomina la “antinomía” de la estética (E I, 42 ss., también E III, 40 ss.), esto es, la tensión históricamente irresuelta entre un “arte” que, en el pasado, estaba involucrado en otros dominios, enraizado en la práctica vital concreta de los hombres, sagrado o profano, pero en el que la obra no podía pretender auto-exhibirse como tal, no pudiendo especificar su estatuto “artístico”; y un arte que, en nuestro presente, puede afirmarse en la especificidad mostrativa de su artísticidad pura, pero al precio de desgajarse del resto del plexo pragmático de la vida de los hombres. De allí la pregunta, que recorre toda la *Estética* como una de las preocupaciones centrales, por “un patrón de cultura que permita una integración de los comportamientos humanos” (E I, 137), un problema que, según aclara el mismo Guerrero, “es, otra vez, un tema de nuestra tercera Estética” (*ibid.*). En alguna medida, los planteos que más abajo desarrollaremos acerca de un arte técnico (que con la reproducibilidad acentúa la artísticidad en virtud de la primacía de lo mostrativo sobre lo tradicional) a la vez que politizado (pues responde a las candentes demandas comunitarias de su época) como el cine, con los que termina la *Estética* en la estela de la “politización del arte” benjaminiana, pueden ofrecer pistas para una solución de la antinomia de Guerrero.

sión directa a la línea que va de Hegel al Heidegger de “El origen de la obra de arte”, señala críticamente Guerrero al final de su E I: “Y de este modo la problemática de una Estética contemplativa –fundamental, si la integramos con los restantes comportamientos estéticos–, mientras pretende quedar encerrada en su propio dominio, resultará una versión abstracta o una perspectiva desnaturalizadora del sentido de la obra. O una mirada retrospectiva hacia el arte: ‘cosa del pasado’ que ya no corresponde a las exigencias de nuestra época” (E I, 422). Cerrando ya el tomo dedicado a la perspectiva de la “revelación y acogimiento” (que no niega), se abre a las otras “direcciones” del proceso artístico criticando aquellas posturas que hipostasian el aspecto contemplativo en desmedro de los restantes recayendo por ello en el estéril atolladero de la “muerte del arte”.

Pues la orientación general de las críticas a Heidegger apuntará precisamente a la exacerbación especulativa de un pensamiento del Ser cada vez menos distinguible de un simple retorno a una suerte de onto-teología negativa. Guerrero rechazará las perspectivas que se obnubilan en un pensar del “Ser total y absoluto (último refugio de las filosofías de acento místico, desde Plotino hasta el Heidegger que se insinúa en sus obras posteriores)” (E I, 102).²⁹ Por el contrario, para Guerrero, “la obra no es un punto terminal, ni un ‘ab-soluto’, sino un punto de transición, un lugar de pasaje” (E III, 44). Asumiendo acaso los acentos *relacionales* de la hermenéutica heideggeriana (la red de “remisiones significativas” que constituyen todo sentido), los orienta en una dirección anti-ontológica, y nos sorprende con un término, *pasaje*, tan caro al proyecto benjaminiano.

En términos aún más manifiestos, en la siguiente cita Guerrero invoca explícitamente los desarrollos benjaminianos para socavar los presupuestos últimos del planteo heideggeriano: “Cuando caen los dioses, el templo no desaparece con ellos, sino que, precisamente, comienza a aparecer. Se revela como lo que siempre –secretamente– fue: el lugar de la ausencia de los dioses. Y así la obra resulta cada vez más patente, en la misma medida en que en ella se oculta la presencia de los dioses [y aquí Guerrero coloca la siguiente nota: “Heidegger defiende, más bien, la tesis contraria: el arte como lugar de la presencia de los dioses” –L.I.G.–]. O como también hemos dicho en otra ocasión: en la misma medida en que se debilita el *poder tradicional* del arte (su función de testimonio sagrado o histórico) se desarrolla su *poder mostrativo* (su capacidad de auto-exhibición) (cf. I Historial, § 25 [precisamente, el parágrafo en el que evaluaba positivamente las consecuencias de las tesis benjaminianas –L.I.G.–]). Tal vez por esto es que alguien dijo de Rodin –autor de tantos *fragmentos* geniales, de tantas obras truncas–, que había esculpido, durante toda su vida, ‘en torno de la Catedral ausente’” (E III, 153).

De allí que Guerrero no coincida con los diagnósticos críticos de la civilización basados en las lecturas más corrientes (heideggerianas) de Hölderlin,

para quien la tragedia de nuestro arte –de toda nuestra cultura– consistiría en tener que operar en una época de la que ya se fueron los viejos dioses y a la que todavía no han llegado los dioses nuevos. También Heidegger es de parecida opinión. Nosotros pensamos, en cambio, que este planteo es inadecuado, o por lo menos lleno de ambigüedades. Para modificarlo ten-

²⁹ Puede reconocerse aquí una orientación de distanciamiento de Heidegger paralelo y similar en sus acentos práctico-materialistas al más conocido y resonante de Carlos Astrada, que desplegará su crítica a su propio heideggerianismo inicial por andariveles análogos a los de su condiscípulo, colega y amigo Luis Juan Guerrero. Véase el exhaustivo trabajo de Guillermo David ya citado.

dríamos que analizar el largo camino [...] que conduce del arte vivido como una celebración, al arte entendido como una mercancía (E III, 35).

Ya vamos viendo el modo en que la “crisis de la cultura” no suscitó en Guerrero esa “nueva sensibilidad” de corte espiritualista con la que usualmente se enfrentó el “ocaso de Occidente”, sino una postura mucho más radical, que intentaba ir a la raíz histórico-social de esa crisis.

Es en esta dirección que sobre el final de su obra propondrá directamente una “inversión” del planteo heideggeriano: “La calamidad de nuestra época, para Heidegger, consiste en el olvido del Ser. Más ajustado nos parece el camino inverso: la calamidad de nuestra época consiste en haber perdido la convivencia espontánea con los entes, en tener que recuperarla estableciendo un puente por intermedio del Ser” (E III, 227). Guerrero plantea (no lejos de la perspectiva de Adorno) que el retorno de las ontologías no es sino un síntoma de la alienación de un tiempo capitalista que arrasa, con su fuerza de “abstracción”, con toda relación directa y fluida entre los “entes”, redundando en la situación de soledad y aislamiento del hombre “enajenado” contemporáneo que lo lleva a buscar sustitutos compensatorios igualmente abstractos, como un pretendidamente trascendente “sentido del Ser”. “Es precisamente porque el hombre ha perdido su vinculación con los entes, que busca el Ser.” Tal es el sentido de la “inversión” de Heidegger por parte de Guerrero.

A pesar de todo, no se puede desconocer que a Heidegger lo critica tanto como lo utiliza. Tal como ya lo sugerimos, se vale de las críticas heideggerianas de la metafísica occidental en su reivindicación del carácter propiamente “operatorio” de la obra, de la especificidad de la “obra de arte” (frente a la “cosa” y principalmente frente al “instrumento”). Esta recepción y crítica de Heidegger, esta convivencia de Heidegger y Benjamin acaso podría pasar por una simple incoherencia. Pero podría pensarse también que este hacer comparecer a dos autores notoriamente disímiles (sobre todo en sus orientaciones aunque acaso no tanto en sus diagnósticos) permita hacer vibrar en una cuerda sabiamente tensada por Guerrero los posibles ecos entre ambos autores en lo tocante a una comprensión anti-burguesa del arte.³⁰ Heidegger aporta la comprensión anti-utilitaria del arte (que en última instancia está en la base de cualquier consideración crítica de su carácter de mercancía), pero Benjamin va más allá, aportando una concepción anti-contemplativa –y por ello finalmente anti-heideggeriana– del arte actual. Heidegger y Benjamin pueden ser comprendidos en el todo de la *Estética operatoria* bajo la clave de la teoría de los “estratos” de significación, aportada por la propia *Estética*. Pero además de afirmar que el “estrato” benjaminiano cubre y otorga su sentido final al “estrato” heideggeriano, la propia concepción de “estratos” superpuestos entre sí que difieren indefinidamente la postulación de un “origen” de esa paciente arqueología del sentido, se lleva mucho mejor, sin ninguna duda, con la idea benjaminina de “montaje” que con la búsqueda heideggeriana de un “origen” para la obra de arte en la telurizante dialéctica del “mundo” y la “tierra”.³¹

Por su parte, la intensa gravitación que los libros de Malraux tienen sobre la construcción de Guerrero se debe principalmente a la adopción de este último de la idea de “Museo Imaginario” del primero, como una idea clave para dar cuenta de la situación del arte contemporáneo

³⁰ Otro tópico recurrente en la *Estética*, su impulso *antiburgués*, puede verse explícitamente manifiesto en varios pasajes, por ejemplo en E III, 24, 34, 105, 151, etcétera.

³¹ Véase M. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1998.

en relación con la totalidad de su propia historia. Ya de por sí la idea misma de “Museo Imaginario” ha sido señalada como una adaptación de las tesis del trabajo benjaminiano sobre la obra de arte, acerca de la reproducción técnica y el consecuente desmoronamiento de la estética clásica. Hans Robert Jauss ha señalado que “el *Musée imaginaire* (1951) de Malraux es, aunque no confesada, una forma de recepción del estilo de la de W. Benjamin: la obra original, una vez sacada de su contexto cultural o histórico, se convierte, precisamente como no original, como objeto estético que ha dejado de ser obra, en objeto de disfrute de la consciencia estética, muy a menudo calumniada sin motivo”.³² La radical excepcionalidad de nuestra era cultural, tal como se afirma en el “Historial” de E I, es su capacidad de arrancar las múltiples obras de los más diversos lugares y tiempos, desligarlas de sus funciones extra-estéticas, y disponerlas a la contemplación estética en un progresivo ensanchamiento de la capacidad de acogimiento estético de nuestra sensibilidad actual. La “reproducción mecánica”, con su enorme potencial de “acercamiento” de obras distantes en el tiempo o en el espacio, tuvo un lugar central en este proceso que desemboca en la constitución de un “Museo Imaginario” de la total producción artística de la historia del hombre. Ciertamente transformadas, básicamente en *láminas* (y en esto Malraux, a diferencia de Heidegger, da la bienvenida a la técnica), las obras de todos los tiempos y lugares ingresan en esos modelos de “Museo Imaginario” que fueron los gruesos volúmenes atiborrados de láminas escritos por Malraux, *Les voix du silence* y *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (que quizás también funcionaron como modelo para la edición de los propios volúmenes de Guerrero, que incluyen cada uno su discreto “museo imaginario” de láminas al final de cada tomo). Gracias al Museo Imaginario, “*el horizonte de la contemplación artística de nuestro tiempo es, por primera vez, el ámbito de toda la historia humana*” (E I, 64). Es precisamente en este contexto del análisis de la “constitución de un museo imaginario”, como reza el título de la sección, en que aparece la primera alusión al texto de Benjamin.

Sin embargo, esta pacífica convivencia de Malraux y Benjamin en el capítulo de apertura de la obra irá dando lugar a una tensión en la que finalmente primarán los potenciales prácticos y comunitarios de la “reproductibilidad” benjaminiana por sobre el universalismo humanista de Malraux. De hecho, no bien introduce la idea del “Museo Imaginario” de Malraux, Guerrero aclara en una importante nota: “Pero nuestra interpretación estética difiere profundamente de la suya. Y nuestra interpretación histórico-social llega a ser opuesta a la de Malraux, como se verá más adelante” (E I, 74, n. 8). Y en ciertos pasajes incluso parecen discutir explícitamente Malraux y Benjamin, como en el siguiente: “Porque solamente una época que se encuentra en el camino de *nivelar* todas las civilizaciones de la tierra puede, no sólo concebir el arte bajo esa inusitada perspectiva de su reproductibilidad técnica —de donde surge, precisamente, el Museo Imaginario— sino también desarrollar las extraordinarias posibilidades de esas inmensas maquinarias artísticas que son el cine, la radio o la televisión” (E III, 223). El Museo Imaginario es una consecuencia de la reproductibilidad técnica, y no al revés. La reproductibilidad técnica libera una intensidad de energías que en muy escasa medida pueden ser absorbidas por el Museo Imaginario malrauxiano. A pesar de que el nombre de Malraux aparezca muchas más veces que el de Benjamin, vemos que la problemática de este último preside y engloba a la del primero. En última instancia puede afirmarse que el “Museo Imaginario” le interesa a Guerrero en cuanto

³² H. R. Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en J. A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 84-85.

condensa algunos de los efectos paradigmáticos de la “reproducción mecánica”. Por lo demás, el museo como refugio final del “aura” en una época que ya consumó su disolución, ese museo será el objeto central de la crítica de Guerrero a Malraux. En un párrafo titulado, precisamente, “El Museo Imaginario y el neo-romanticismo de una religión artística”, nos dice: “Dios y lo sagrado, ausentes del arte, son reemplazados por el arte mismo: no como una manera de descubrir y transformar el mundo, sino como una sucesión de obras ya hechas. Y los críticos que hoy siguen tal orientación –Malraux entre ellos–, son los sacerdotes de esa nueva religión, de ese romanticismo catastrófico de una religión artística” (E III, 170).

Es interesante comprobar que esta crítica de la religión del arte marcha junto a una crítica del “solipsismo esteticista” (E I, 418) de Malraux, sin el cual no se podría haber formulado esa idea de Museo Imaginario. “Tan sólo nuestro individualismo extremo –desarraigado de todo suelo fertilizante de creencias– puede adoptar la actitud puramente contemplativa que exige el Museo Imaginario. Y puede dar vida a un arte, como el actual, destinado de antemano a vivir en la atmósfera enrarecida del Museo Imaginario” (E I, 407-408). A diferencia de la benjaminiana “reproducción mecánica”, el “Museo Imaginario” no sólo es una realidad derivada de aquélla, sino que además puede funcionar como dispositivo resacralizador, que a su vez consolida una perspectiva individualista típicamente burguesa de la práctica estética.

Para concluir sintéticamente. En Heidegger, la crítica de la metafísica es rápidamente reconducida en la dirección de un nostálgico (romántico) “pensamiento del Ser” que busca restaurar en el arte aquello que la metafísica “olvidó”, esa “presencia original” (la de los dioses), esa “autenticidad” que la técnica terminó de sumergir bajo su maquínico manto. En Malraux, a pesar de estar ausente el prejuicio anti-tecnológico, sin embargo, la “reproducción mecánica” es sólo un subterfugio para reinstalar la moderna (romántica) adoración del arte en la universalidad liberal y bienintencionada del Museo. Sólo a partir de una crítica de fondo de la noción de “autenticidad” (y de las múltiples formas en las que resurge incluso en los diagnósticos más apocalípticos) y de un riesgoso aventurarse en las posibilidades abiertas por la radical transformación de la sensibilidad operada por la “reproductibilidad” (y no a partir del provecho que la propia sensibilidad tradicional puede sacar de la técnica), puede la estética estar a la altura de los “requerimientos” del mundo contemporáneo (y de su sujeto privilegiado, las masas). Benjamin y Guerrero están a esta altura, que excede los límites de los posicionamientos del neorromanticismo telúrico de Heidegger o del neorromanticismo liberal de Malraux.

VI. Autenticidad, técnica, política

Hemos descripto los contactos de Guerrero con el Instituto de Investigación Social, luego hemos reconstruido el contexto teórico, el sistema de referencias, en el que ingresa Benjamin en la *Estética* y, por último, hemos señalado la función negativa o crítica cumplida por Benjamin, los principales frentes polémicos de esa inscripción de un autor –siempre desgajado de su contexto “de origen”– en el contexto discursivo construido por Guerrero. Debemos completar esta imagen dando cuenta de los aspectos *positivos* que pudo aportar Benjamin a la *Estética*, más allá de las polémicas en el marco del contexto conceptual en el que fue inscripto. Quizás entonces asomen los ribetes de un contexto ya no sólo discursivo.

El horizonte más amplio de la confluencia positiva entre Guerrero y Benjamin lo indica el doble sentido de lo “operatorio”. Lo operatorio de la *Estética* de Guerrero apunta a poner en el

centro de la reflexión el carácter de “obra” de la obra de arte, o la especificidad “operatoria” de la “obra” frente a la “cosa” y al “instrumento”. De aquí la importancia de Heidegger. Pero debemos ser cautos, pues esta especificidad de la artisticidad de la obra debe ser asociada también a la supremacía creciente de la función puramente mostrativa en detrimento de la función ritual de la obra de arte, consecuencia directa del proceso de reproducción mecánica diagnosticado por Benjamin. Vemos que ni siquiera en este punto esencial, la definición de lo “operatorio” que da el título general de la obra, puede decirse que la presencia de Heidegger sea ni única ni decisiva. Pero además, tampoco se puede desconocer que el carácter “operatorio” de esta *Estética* también refiere, en segundo lugar, al “*potencial práctico*” (E I, 109) del proceso artístico,³³ cuya importancia se refleja en la propia arquitectura de la obra, que le dedica la totalidad de una de sus tres “direcciones”, E III, al problema de las “tareas” artísticas,³⁴ quizás una de las más notorias marcas distintivas de esta obra. En este punto en particular puede decirse que, en el dilatado aparato bibliográfico de Guerrero, el Benjamin de la “politización del arte” dialoga indirectamente con el Sartre de *¿Qué es la literatura?*, sólo que si en Sartre la obra “*apela a nuestra libertad*” (E I, 131), ligando el proceso estético a una dimensión práctica, no lo hace aún con el sentido explícitamente *colectivo* que tendrá en Benjamin. En este último, el carácter militante de la estética cobra un sentido definidamente *político*, ya no sólo planteando un sartreano “*imperativo categórico*” movilizador de la libertad del receptor particular (E I, 150) —no por azar tematizado en E I y no en E III— sino recogiendo las voces de “los hombres anónimos de un conglomerado cultural, que *piden al arte la premonición de sus esperanzas y la rememoración de sus glorias*” (E III, 16).

En este marco general, la presencia de Benjamin involucra antes que nada una disolución definitiva de la vieja noción de autenticidad, con la doble implicación positiva para la historia del arte por un lado y para el surgimiento de nuevas formas puramente técnicas del arte presente, por el otro. Ello conlleva una apreciación positiva de la relación del arte con la técnica, además de una apertura al sujeto privilegiado de esta relación característica del siglo xx: las masas. Esta deriva orienta finalmente la *Estética* de Guerrero en el sentido potencialmente emancipatorio (aunque enlazado en una ambigüedad fatal con un potencial totalitario) del arte contemporáneo. Analicemos cada uno de estos pasos.

En primer lugar, entonces, la presencia de Benjamin se articula con otras críticas realizadas por Guerrero a los diversos ideologemas neorrománticos asestando un golpe definitivo a la vieja idea de “autenticidad”. La “reproducción mecanizada” rompe con el gesto tradicional de buscar el valor de una obra en su remisión a su propio “origen”. Así como Benjamin señala que las disputas del siglo xix acerca de si la fotografía era un arte estaban mal planteadas si antes no se advertía que la invención de la primera había modificado por entero el carácter del segundo (*GS*, I-2, 720), podríamos también señalar que la pregunta heideggeriana “¿qué es el

³³ El desconocimiento de este segundo sentido de lo “operatorio” es lo que lleva a Edgardo Albizu a una lectura unilateralmente filosófica de la estética de Guerrero. Véase el por otra parte provechoso artículo “La estética como prima philosophia. El significado filosófico de la *Estética Operatoria* de Luis Juan Guerrero”, que tiene el mérito adicional de ser uno de los pocos estudios recientes sobre Guerrero, incluido en E. Albizu, *Verdades del Arte*, Buenos Aires, Jorge Baudino Ediciones, 2000.

³⁴ Guerrero plantea incluso la prioridad de la E III sobre las demás: “tanto en un orden ‘lógico’ o esencial, como en el orden histórico o ‘fáctico’, el comportamiento que corresponde a la Estética de las tareas artísticas tiene un carácter primordial. En efecto, lo primario es el reclamo para obrar artísticamente, la tarea a cumplir, la imposición de obrar, la misión impuesta o requerida. Lo secundario es la creación y ejecución de la obra” (E I, 82).

arte?”³⁵ estaría mal planteada si antes no se advierte que la actualidad del arte invalida toda pregunta por la *quidditas*, por su esencia. En Benjamin, más que un *qué* se oye un *cómo*, no se busca un origen, sino que se indaga por el porvenir de un arte que se ha desligado vertiginosamente de todo origen, de todo criterio de autenticidad. Para decirlo en términos de Guerrero, la orientación para el arte y la estética la otorga la pregunta por las “tareas” planteada desde una perspectiva *operatoria*, y no la pregunta por la “esencia originaria” planteada desde una perspectiva *contemplativa*.

Hoy, nos dice Guerrero, esta posibilidad de conectar la obra con un criterio de origen para sellar la gloria de su autenticidad ya no existe, disuelta por las efectivas condiciones materiales de producción y reproducción del arte. En una de las secciones en las que cita el trabajo benjaminiano, nos dice Guerrero que el contenido mismo de la autenticidad, ese *hic et nunc* de la obra se ve doblemente cuestionado por la reproducción mecánica: en primer lugar, “[p]orque la técnica de la reproducción mecanizada nos revela aspectos de la obra original que no eran accesibles a la desnuda contemplación. Es decir, que eran impenetrables para nuestros medios naturales (vista, oído, etc.). Ejemplos: la fotografía de detalles, la presentación de temas minúsculos, el descubrimiento de obras colocadas fuera de nuestro alcance sensible, el cine *en ralenti*, etc.” (E I, 66; cf. *GS*, I-2, 710-711), de manera que se accede así a una independencia radical respecto del original, inexistente en la reproducción manual. En segundo lugar, “[p]orque hoy el original tiene una *ubicuidad extraordinaria*. En otros tiempos, sólo escuchaba música sagrada el hombre que pertenecía a una comunidad religiosa, y por tanto, en el recinto de una Iglesia y ejecutada en un viejo órgano. Hoy la apreciamos por sí misma desde nuestra alcoba, por medio de la radio” (E I, 66; cf. *GS*, I-2, 711). Estos determinantes técnico-materiales de la disolución de la “autenticidad”, que Guerrero asocia “con el advenimiento de las masas y demás fenómenos concomitantes de la actual vida cultural” (E I, 67), tienen dos consecuencias inmediatas: “a) Se ha perdido la *unicidad* del ente estético, que era una consecuencia de la noción tradicional de autenticidad. Hoy sólo interesa la obra de arte en tanto ha sido ‘*nivelada*’” (E I, 67); y b) “Con esta unicidad se ha perdido su *integración en la tradición*, puesto que, en otros tiempos, el valor único de la obra de arte consistía, precisamente, en su significado auténtico dentro de un culto [...]. Por tanto, se debilita el *poder tradicional* del arte (su función de testimonio sagrado o histórico) en la misma medida en que se desarrolla su *poder mostrativo*” (E I, 68).

A su vez, asistimos hoy a otras dos consecuencias menos inmediatas pero igualmente radicales, una hacia el pasado del arte y otra abierta a su futuro: en primer lugar, “[d]estruido el nimbo que antes la rodeaba [a la obra de arte –L.I.G.–], hoy aparece desnuda en la luz ideal del Museo Imaginario” (E I, 67), de manera que se opera una “*reducción de la obra de arte a su esencia*” que podemos comprender como un “*llamado universal* del Museo Imaginario”, una interpelación generalizada a toda la historia de la humanidad sobre la que se despliega una nueva y mucho más amplia idea del arte, que ensancha como nunca el universo de las “obras de arte”, ahora “arrancadas igualmente de sus pretéritas conexiones culturales, sociales e históricas” (E I, 61). Pero no sólo se arranca la obra de su contexto extra-estético, sino que asimismo se opera incluso un trastocamiento sobre las formas de ese arte del pasado, pues se extraen fragmentos de obras de un contexto mayor (esculturas de una catedral), se trastoca la

³⁵ Véase M. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, op. cit., pp. 28, 41, etc. Sobre la “esencia”, véase la pregunta por la “esencia esencial” en p. 36.

escala y se reducen las dimensiones (un libro con imágenes de construcciones arquitectónicas), etc. (E I, 61-65).³⁶ Y en segundo lugar, en cuanto al presente y al futuro del arte, la reproducción mecánica crea incluso nuevas formas artísticas, inscribiéndose en el propio proceso de *producción* artística: “Nuevas etapas [del proceso de reproducción mecanizada de la obra de arte –L.I.G.–], dentro de nuestro siglo, son el cine, la radio y la televisión. Son las etapas más revolucionarias porque, mediante ellas, ya no se trata de la reproducción de previas obras de arte, sino de *la producción misma de nuevas obras de arte*, y precisamente con procedimientos mecanizados en su propia esencia” (E I, 60-61).

Todo esto implica, claro está, una relación desprejuiciada con la técnica.

Es un lugar común de las ideologías post-románticas, la constante alusión al divorcio existente en el mundo moderno entre la técnica y el arte, entre una producción utilitaria y una actividad gratuita. [...] Tratemos, por el contrario, de fijar los términos de una colaboración –siempre existente, aunque no siempre reconocida– entre el ámbito de la técnica y el horizonte de la elaboración estética, que sólo se abre y desarrolla dentro de las posibilidades históricas, sociales y culturales de aquel ámbito de condiciones materiales (E III, 123-124).

Una concepción profundamente materialista de las relaciones entre arte y técnica que, en el contexto de referencias teóricas de Guerrero, parece encontrar apoyo sólo en el texto benjaminiano, aunque en este pasaje en particular no sea citado.

En Guerrero encontramos a su vez el interés por la pregunta acerca de quién es el sujeto de esta decisiva aproximación entre arte y técnica, y de la consecuente transformación del sentido, la historia y los procedimientos del arte. En Guerrero, como en Benjamin, ese sujeto son *las masas*. Es insistente la crítica de Guerrero al “individuo” moderno, sea como síntoma de la desintegración anómica de la sociedad moderna, sea como síntoma de las teorías románticas de la “auto-expresión”. Sobre todo en la tercera parte de su estética, la *Estética de las tareas artísticas*, queda claro que el sujeto del proceso estético es un sujeto colectivo. Ese sujeto colectivo tiene en Guerrero dos nombres: la “comunidad” y las “masas”. El nombre genérico será el primero, y el segundo será el nombre específico del sujeto de la *técnica*. Asistimos así a una curiosa simbiosis entre la terminología del movimiento de masas que había transformado definitivamente el panorama político en nuestro país, la “comunidad” como generadora de las (auto-)transformaciones políticas,³⁷ y la terminología del texto benjaminiano, las “masas” que sólo pueden autoexponerse a través de la técnica. Una terminología y un problema que el mismo año de edición de la *Estética*, 1956, ese año decisivo para la historia política de nuestro país, encontraba un muy famoso intérprete: Gino Germani publicaba en *Cursos y conferencias* “La integración de las masas a la vida política y el totalitarismo”. Por su parte, Guerrero parece haber asumido la tarea de pensar *la integración de las masas a la vida estética*.

³⁶ Guerrero llega a plantear incluso que “Mientras la sensibilidad de otras épocas iba del fragmento al conjunto, hoy marcha a la inversa” (E I, 63). El *torso* no es para Guerrero la transmisión defectuosa de una obra del pasado sino precisamente su cifra como objeto histórico. La importancia de esta emancipación del fragmento para Guerrero puede reconocerse en el título de su importante ensayo: “Torso de la vida estética actual”, ya citado.

³⁷ No olvidemos que Guerrero tuvo a su cuidado la edición de los tres tomos de las actas del Congreso Nacional de Filosofía de Mendoza de 1949, en el que se incluye el famoso discurso del presidente Perón, que desarrolla su doctrina de la “comunidad organizada”. Tampoco debemos olvidar que Guerrero prestó un apoyo crítico al peronismo, y fue uno de los docentes que permaneció en la universidad durante el peronismo.

“En nuestros días, la masa ha invadido el escenario de la historia y cada vez más acapara, con mayores bríos, los resortes de la vida social. También en el orden estético, la masa es la matriz donde se engendra, en el hombre actual, una nueva actitud frente a la obra de arte y una desconcertante orientación de las actividades promotoras y requeridoras de nuevas obras. Ahora bien, el cine es un arte de masa por excelencia” (E III, 231). Y así llegamos al último punto de nuestro desarrollo.

En efecto, este espléndido capítulo final, “Las voces del éxodo” (en el que, como ya dijimos, cita repetidamente el trabajo de Benjamin), consiste básicamente en un diagnóstico crítico del extravío o falta de dirección del arte contemporáneo, un rechazo e inversión del diagnóstico heideggeriano en clave anti-idealista y convencidamente intramundana, e inmediatamente el planteo de una orientación posible: “El cine, primer arte de la vida política en la historia universal”, tal como reza el título del párrafo 5. Benjamin, con su “siempre recordado ensayo”, colabora decisivamente en el planteo de la orientación final de la *Estética* de Guerrero, que de cierta forma remedaba el final de la *Historia social del arte* de Arnold Hauser (donde también aparecía el ensayo benjaminiano), aunque sin citarlo. Ante la crisis actual de las formas tradicionales de la sensibilidad debida al asalto de la técnica y el advenimiento de las masas, esto es, a la irrupción del nihilismo –diagnóstico compartido en sus rasgos generales por Heidegger y Benjamin–, de lo que se trata no es de la búsqueda retrospectiva de un nuevo origen fundante –como en Heidegger– sino de la apertura a las posibilidades, siempre ambiguas y riesgosas, abiertas por las nuevas funciones y modalidades del arte y de la sensibilidad –como en Benjamin–. Guerrero parece compartir el entusiasmo del texto benjaminiano. Así, destaca que “las condiciones de reproductividad técnica de la obra de arte”³⁸ (E III, 231) dieron lugar a un doble fenómeno histórico social: la democratización del arte y la producción de nuevas obras creadas por los mismos procedimientos técnicos. Como consecuencia de ello, y tal como “piden hoy las masas” (*ibid.*), se destruye la autenticidad y se reclama “que el mundo entero sea accesible a la mirada de todos” (E III, 232). Pero a esto, que ya estaba implícito en los desarrollos antes reseñados, el cine agrega ciertos desafíos decisivos para el arte contemporáneo, que van con total coherencia en la misma dirección de las críticas de todo neorromanticismo: en primer lugar, una crítica de la “vieja cantilena de un pensamiento anacrónico [que] nos dice que las masas sólo buscan distracción y que el arte necesita el recogimiento íntimo. El cine apunta hacia otro sentido: porque ‘la recepción en la distracción’, tal como se afirma con una creciente intensidad en todos los dominios del arte, y que representa el síntoma de profundas transformaciones de la percepción, ha encontrado en el film, su propio campo experimental. El film resulta, de este modo, el objeto actualmente más importante de esa ciencia de la percepción que los griegos habían llamado estética” (*ibid.*). Casi no hace falta recordar la teoría benjaminiana de la recepción en la distracción (*GS*, I-2, 736) y la historia de su rechazo por parte de Adorno, o el éxito de la misma en los posteriores estudios de comunicación, etc. Pero Guerrero agrega aun la consecuencia política más intensa y polémica de la reproductibilidad técnica: “Otra cantilena, más reciente, nos dice que el cine nació como el arte monstruoso de una sociedad que promueve ilusiones para vivir, ya que la realidad no deja lugar para ellas. Desde luego: el film es una máquina de sueños, pero no se agota en la escala de las ilusiones individuales. También proyecta,

³⁸ La expresión “reproductividad técnica” (y no “reproducción mecánica”, como tradujo Klossowski) hace pensar que Guerrero quizás ya habría accedido a los *Schriften* benjaminianos editados en 1955 por Suhrkamp.

en una dimensión imaginaria, el rostro mismo de la masa, la marcha de los acontecimientos que convulsionan el mundo, la cara de las asambleas multiformes, los inventos y las aventuras de la nueva época, las grandes proezas del trabajo humano, las ambiciones y las incertidumbres de los corazones anónimos.” (*ibid.*)

Y concluye Guerrero: “Diremos, en resumen que el cine es por una parte, la más formidable empresa de auto-alienación que haya podido inventar el hombre; pero, por otra parte, también promueve ciertos imprevistos resortes productivos de este proceso alienador” (E III, 232-233). También parece compartir Guerrero, entonces, la profunda conciencia benjaminiana acerca de los límites o ambigüedades del potencial emancipatorio del arte contemporáneo, tal como lo sugiere un texto complementario al que estamos analizando: “Por eso, frente a cualquier manifestación característica del arte contemporáneo –como la novela o el cine– debemos aprender a conjugar la promesa de un destino maravilloso con los peligros de un proceso de degradación, que puede convertirlo en el más auténtico y verdaderamente peligroso ‘opio de los pueblos’”.³⁹

En cualquier caso, ya no puede soslayarse la enorme importancia del arte en la época de su reproductibilidad técnica para la actividad política. “En efecto, ya no vivimos los viejos tiempos en que la praxis política recibía su consagración de los ordenamientos sagrados y los poderes tradicionales. Hoy la vida política –mundial y local– necesita otros pilares” (E III, 233). Pilares hacia los que parece apuntar la propia *Estética* de Guerrero a través de estas profundas transformaciones de la percepción, estas mutaciones de la *aisthesis*: una relación desprejuiciada con la técnica, una desacralización radical de la cultura, la afirmación de una accesibilidad del mundo entero para todos, una visión no ingenuamente peyorativa de las masas, pues son ellas las que están acaparando los resortes de la vida social, de modo que aquellos medios que hagan *perceptibles* estos procesos, como el cine, la radio o la televisión, ocuparán un lugar central en las futuras transformaciones políticas de la historia de los hombres. El cine es, “así, el primer arte en toda la historia universal, que posee una vida enteramente regida por un destino político” (*ibid.*).

Este capítulo final termina con una reflexión en la misma dirección optimista y crítica a la vez (y con ciertos acentos adornianos): en el contexto de “una época de turbulenta crisis” (E III, 237) Guerrero concluye haciéndonos oír las “voces del coro” de *Los sobrevivientes de Varsovia* de Schönberg, como apelación final de una tarea *colectiva* (“coral”), *política* (atenta a los trances más perentorios de un presente histórico en crisis), *negativa* (crítica y no compensatoria) y *desenajenante* (orientada por un impulso emancipatorio) para el arte contemporáneo. “Es el mensaje de un cumplimiento acabado de la negatividad” (E III, 237), y nunca de una nostálgica evasiva ante el colapso.⁴⁰

Ésta es la dirección del encuentro de Guerrero con el texto benjaminiano: la compartida senda de una estética materialista de orientación práctica y emancipatoria. Después de todo, hablar de una estética *operatoria* acaso sea una de las formas de pensar la enigmática “*politisation de l’art*” benjaminiana (*GS* I-2, 739). □

³⁹ L. J. Guerrero, “Torso de la vida estética actual”, *op. cit.*, pp. 1473-1474.

⁴⁰ Sobre la insistencia de Guerrero en la “negatividad” del arte contemporáneo, véase también E III, “Historial”, § 11: “Funcionalidad negativa del arte de nuestro tiempo”.

