

LAS IDEAS ESTETICAS DE LUIS JUAN GUERRERO

por *Delfina Fernández*

La Estética se disciplinó con Baumgarten, recibiendo de él su nombre en 1750. Los esfuerzos de toda una época del pensamiento occidental —Diderot, Herder, Kant, Schiller, Goethe, Schelling y tantos otros— le dieron un amplio significado mundano y la consolidaron en un sistema.

Pero en el invierno de 1828-29, se escucharía en una cátedra de la Universidad de Berlín estas palabras: “Ya no tenemos necesidad de exponer, en la forma del arte, un contenido espiritual. El Arte es para nosotros, desde el punto de vista de su determinación suprema, un pasado”. (Hegel, *Volesungen über die Aesthetik*, en *Obras*, tomo X, pág. 16).

Poco después nos diría Kierkegaard: “la época de la Estética ha terminado”.

Pero también hoy necesitamos —hoy más que nunca— del Arte. La insurrección del hombre promueve y requiere una empresa estética —de vaticinio y proclamación—, que sólo el artista es capaz de convertir en el esplendor de la obra cumplida. Los “altares” de nuestra época —Guernica de Picasso, Los sobrevivientes de Varsovia de Schönber^a, Canto General de Neruda— son los signos de ese alumbramiento.

Necesitamos del arte para abrir las puertas de la historia, como ha ocurrido en todos los momentos decisivos de la humanidad. Porque tan sólo la obra de arte se adelanta a la inauguración de un mundo, proponiendo a los hombres una desconcertante perspectiva para ubicar los nuevos significados de las cosas, y un inédito criterio para juzgar las propias acciones.

En esta lucha por asumir su propio destino, el hombre ha fraguado las armas de una conciencia militante, plena de luz y de responsabilidad. No nos extrañe encontrarla también, como una de sus características esenciales, en el Arte actual. Asume aquí las formas de una conciencia estética, que no se entretiene en los ejercicios de un juicio crítico, ni se limita a superar situaciones ya caducas, porque enfrenta una misión más imperiosa: la de ejecutar, con plena lucidez, las figuras orientadoras de una nueva historia de la existencia humana.

Esta conciencia operatoria del arte de nuestro tiempo, constituye una suerte de "filosofía" que vibra en sus propias entrañas. Pero podemos seguir llamándole "Estética": entendida como la razón de ser de toda operación esplendorosa, como la sensibilidad trascendental que resplandece en toda producción humana.

A esta disciplina que llamamos "Estética", en términos tradicionales, y con peculiar acento calificamos de "trascendental", le acoplamos la titularidad de "operatoria": entendiendo que en ella no importa solamente el "ver", sino ver de tal manera que, iluminando el Ser de las cosas, se liberan sus íntimas tendencias y se realicen las propias esencias.

LOS DOMINIOS DEL ARTE EN GENERAL

La obra de arte es el centro de nuestras preocupaciones estéticas actuales. También es el tema propio de la Estética de nuestro tiempo. Por eso la llamamos Estética operocéntrica.

¿De dónde proviene esta denominación —obra de arte—, al parecer tan sencilla y hasta obvia? ¿En qué coyuntura histórica se produjo este acoplamiento entre la "obra" y el "arte"?

En primer lugar recordemos que en nuestros idiomas modernos, el término "arte" sigue designando todavía —como en la mayoría de las culturas antiguas— la capacidad para hacer bien algo o la habilidad para producir algo adecuado a un proyecto humano. O como dice Aristóteles: el arte es un hábito de ejecución, dirigido por la razón verdadera.

Pero la terminología vigente resulta demasiado amplia y siempre muy imprecisa. Se vuelve más confusa todavía si pretendemos derivarla de la Τέχνη griega, que tenía un significado bastan-

te diferente. A lo sumo se puede dibujar el paso de las nociones tradicionales de utensilio artístico o “artefacto” y “artesano”, a las modernas de “bellas artes” y “artistas”, respectivamente.

Paulatinamente se produjo la separación —tan fundamental en nuestro pensamiento moderno— entre el dominio de la producción en general (para el cual hemos fraguado la correlación entre un sujeto que llamamos “artesano” y un objeto que llamamos “artefacto”) y el dominio de una producción estética específica (para el cual rige la correlación entre un “artista” y una “obra de arte”, en el sentido de una “creación” acontecida en el ámbito de las “bellas artes”).

Si intentamos dar a la noción de “arte” su verdadera amplitud, podemos incluir bajo un mismo rótulo todos los procesos y resultados de la producción humana que se han singularizado *por alguna clase de excelencia*, es decir, que han afrontado, por medio de sus propias cualidades, el destino específico señalado por cada etapa cultural de la humanidad.

Nos encontramos así con un inmenso período de 40.000 años, desde los tiempos de las cavernas hasta nuestros días. Pero de inmediato se impone una primera división. Salvo los últimos 400 ó 500 años de la edad moderna, el arte estuvo siempre al servicio de lo Sagrado. Sólo en los siglos más cercanos el arte fue secularizado, es decir, re-constituido en el horizonte de la moderna “imagen del mundo”. Dejó de ser una fuerza de invocación sagrada, para convertirse en una potencia de transfiguración del mundo y de la vida.

Según este criterio de amplias perspectivas históricas, podemos juzgar la situación artística actual de acuerdo con el siguiente esquema, sugerido por A. Malraux:

- a) Primero el arte ordenaba sus estructuras para someterlas a un *destino sagrado*.
- b) Luego el arte ordenó sus estructuras para someterlas a las formas ideales de belleza del Clasicismo moderno.
- c) Hoy el arte ordena sus estructuras para someterlas al estilo del propio arte. (cf. A. Malraux, *Les voix du silence*, París, 1951, p. 369).

En otras palabras, el arte fue —durante largos períodos de la humanidad— un medio de acceso a lo Sagrado. Luego se con-

virtió en un medio de transfiguración del mundo hacia universos de factura imaginaria. Hoy es un medio de anexión del mundo a las configuraciones puramente artísticas.

Si penetramos en el destino artístico de estas tres etapas, podemos elaborar otro esquema, sugerido por las últimas obras de Heidegger:

- a) Primero el arte fue el lenguaje de los dioses.
- b) Cuando ellos desaparecieron, fue el lenguaje que expresaba la nostalgia de su desaparición.
- c) Hoy se ha convertido en el lenguaje en que esa desaparición misma ha cesado de aparecer. Por eso actualmente sólo habla este olvido.

Así, el arte debe a la desaparición de las formas históricas de lo Sagrado el tormento tan extraño y la pasión tan seria que hoy lo animan.

Y nos dice Luis Juan Guerrero que sólo hoy el arte se revela como lo que siempre fue, a través de la larga peregrinación del hombre en la tierra, *el lugar de la ausencia de los dioses*.

En los extensos períodos históricos en que el hombre no estaba todavía presente a sí mismo (y lo que actuaba era más bien lo invisible, lo no-presente, lo inhumano, lo divino) la obra podía estar más cerca de sus exigencias auténticas, pero era ignorada y estaba escondida.

Cuando el arte era el lenguaje de los dioses y el templo era el lugar donde los dioses moraban, la obra era invisible y el arte desconocido. El poema nombraba lo Sagrado (es decir, lo in-vocaba, en el sentido estricto de darle voz), y por eso los hombres oían lo Sagrado y no el poema propiamente dicho.

Nombrado lo Sagrado, la obra decía el combate de las divinidades subterráneas contra los dioses brillantes. A través de los tiempos, el arte siempre vuelve a tales mitos.

Antes la obra estaba escondida en la profunda presencia de los dioses. Hoy, en cambio, está presente y es visible por la ausencia y oscuridad de lo divino.

Antes la obra era transparente o por lo menos translúcida. Hoy ha adquirido un cuerpo propio y una opacidad peculiar, ya no deja ver a los dioses, sino que se muestra como tal, se exhibe como obra.

Podemos decir que la separación entre el mundo sagrado y el mundo profano fue la ocasión histórica para que se destacara el ámbito de la obra de arte.

Esta perspectiva histórica está soportada por una perspectiva social. El artista que, en otras épocas, trabajaba por encargo —es decir, por ejemplo, esculpía altares para un templo— formaba parte de la sociedad, como un buen artesano que hace un banco para un templo.

Hoy, el artista tiene otra intención, totalmente especificada como “estética”. Ya no pretende que sus obras formen parte integrante del mundo social. Por eso se considera, unas veces, como un proscrito, y otras, como un dios.

Cuando el arte estaba al servicio del mundo sagrado los hombres no veían las obras de arte como tales, ellos veían los objetos intencionales de sus plegarias. Nadie las contemplaba como obras de arte.

Las obras estaban en templos, monasterios y conventos poco accesibles, en los cementerios y otros lugares reservados, casi diríamos por debajo de la tierra, o tal vez más cerca del cielo que de los ojos humanos. Por eso los hombres se dirigían a esas obras únicamente en tanto eran intermediarias o exponentes directos de sus plegarias.

Somos nosotros quienes “vemos” las estatuas góticas. El hombre de la Edad Media no las advertía, invocaba en ellas a las divinidades.

Cuando desaparecieron la plegaria y la invocación, aparecieron las obras. Comenzaron a mostrarse al alcance de los ojos humanos.

El Renacimiento inició esa evolución, que cubre toda la época moderna. El arte que había estado al servicio de la religión, aparece en la época moderna al servicio de la vida.

Cuando la región “arte” conquistó su autonomía, muchos aspectos o hechos aislados de antes dejaron de ser abstracciones. Esto no ha ocurrido aún en algunas regiones del planeta, ajenas a la influencia de la cultura europea. Es decir, en aquellos países que viven todavía apegados a sus viejas tradiciones y que no han penetrado decididamente en la marcha de la historia moderna. Tan sólo en Europa, a partir del siglo XVIII, comenzó a mostrar-

se la región cultural que hoy llamamos "arte", en su estricto significado estético.

CORRELACION ONTICO-ONTOLOGICA

Es necesario elaborar una correlación entre los dos estratos o niveles de nuestra investigación, uno óntico (o más estrictamente artístico) y otro ontológico (o más específicamente estético).

El estrato óntico es aquel donde nos interesa tratar con el propio fenómeno —sea para verlo, producirlo o aun para explicarlo por otro fenómeno del mismo nivel—, pero sin llegar a dar una razón del mismo.

El estrato ontológico es aquel donde consideramos a un fenómeno en relación con su razón de ser. Puede así consistir en fundar el ente en las "primeras causas" (Aristóteles), o por medio de una "participación" (Platón), o en el "yo trascendental" (Kant), o en el "Ser" (Heidegger), etc.

La correlación entre ambas capas de toda exposición filosófica proviene de una vieja tesis, según la cual el hombre es ontológico por su propia naturaleza.

LA CORRELACION ENTRE LA OBRA Y EL ESPECTADOR

El "espectador" es un destinatario que está pidiendo y exigiendo que la obra le revele todo lo que espera de ella, y es, hasta cierto punto, un protagonista en la producción de la misma obra.

La obra se despliega como tal cuando existe plenamente *en acto*, o sea, cuando ha pasado de su existencia virtual a una plena interpretación, que sólo recibe por medio de la actividad acogedora de un comportamiento contemplativo.

Siempre el comportamiento humano *se inserta* en el espectáculo mismo, lo organiza en tanto lo rodea con su trama afectiva y de esa manera le propone un pacto, mediante el cual la escena cobra plena existencia. Y así la obra de arte, que antes era virtual, adquiere "efectividad", "actualidad", "plenitud".

EL ADVENIMIENTO DE LA HISTORIA PUESTO EN OBRA

La norma estilística no proviene de un ámbito "natural" o "ingenuo" de percepciones. Esa norma puede haber sido sugeri-

da o provocada, pero únicamente es “puesta en obra” por la libre iniciativa y original capacidad del creador.

A la vez, nosotros los contempladores, necesitamos descubrir tal estilo de caminar o mirar, tal o cual estilo de exposición del mundo, en una concreta obra de arte, incapaces de reconocerlo en el trajín de todos los días.

La obra instaure el mundo en una nueva significación artística.

El destino último de todo acogimiento artístico consiste en revelar el Ser puesto en obra.

Podemos mostrar de un modo esquemático el destino último de revelación y acogimiento del Ser puesto en obra.

La obra de arte es la presencia llamativa de una red significativa que apunta hacia un sentido último del Ser.

La obra de arte es la composición expositiva de una configuración estructural (o constitución interna) del Ser.

La obra de arte es la instalación imaginaria de una instauración social y cultural del Ser.

La obra de arte es el origen estilístico de una orientación histórica del Ser.

* * *

Luis Juan Guerrero. *Estética operatoria en sus tres direcciones*. Tomo II, Creación y Ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas, Bs. As., Losada, 1956.

Esta Estética de las operaciones creadoras está centrada en el proceso de producción de la obra que la constituye como tal, en la “puesta en obra” de ciertas “disposiciones” o “potencias” artísticas. Y, correlativamente, en la actitud del creador de la misma, pero sólo en tanto transcurre su gestión ejecutiva, o sea, en tanto es un protagonista de aquella puesta en obra.

Esta actividad de las potencias artísticas, que se traduce en una labor de creación y ejecución de obras de arte, acontece a la manera de un quehacer humano, entre otros muchos, para el cual Guerrero propone el calificativo terminológico de “gestión consumatoria”.

Se trata de una actividad “gestora”, como toda actuación que se desenvuelve en el ámbito de la “res gestae”, o sea, como

todo proceso histórico de la vida humana. Pero a diferencia de otros, acontece en el seno de su propio producto y se consume en su propia gestación.

Llamamos "consumatoria" a esta gestión operativa, en el sentido que le asigna Heidegger: "La esencia del obrar es el consumir. Consumar quiere decir realizar algo en la suma, en la plenitud de su esencia, conducir ésta adelante, "producere". Consumable es, por eso, propiamente sólo aquello que ya es".

Guerrero intenta elaborar una perspectiva histórica, capaz de iluminar los grandes cambios operados, dentro del pensamiento estético de occidente, en la interpretación del proceso productivo.

Para los griegos hay un abismo insalvable entre el artesano, que es un hombre en su condición cotidiana, en tanto produce artefactos, y el inspirado, o sea, un vocero que traduce los dictados de un dios.

Con el cristianismo se unifican en Dios o a través de Dios ambos comportamientos, el del artesano y el del inspirado. Pero en la actividad humana persiste la dualidad, y la puesta en obra, como un hacer artístico específico, sigue ignorada.

El renacimiento inicia un movimiento de captación y comprensión de ese llamado "arcano" de las creaciones humanas. Aunque tampoco el renacimiento penetra en la índole peculiar de la actividad artística, esto es, en la creación interna de la obra, sino que exalta el poderío humano con argumentos extra-estéticos.

Esta situación se prolonga hasta el romanticismo. La filosofía del idealismo alemán centra por primera vez la Estética en la actitud "operatoria", entendida como la creación de una específica obra de arte.

TRANSITO DE LA NOCION ANTIGUA DE "BELLEZA" A LA NOCION MODERNA DE "ESTILO"

En 1435 completó Leon Bautista Alberto su *Trattato della pittura*. En este programa científico, pedagógico y político-social de Alberti nos interesa un tema específicamente estético, la obra de arte, en el sentido moderno del término, ya no consiste en un ente adecuado a una finalidad ulterior, y por tanto, ordenado de

acuerdo con jerarquías que lo dominan desde fuera, sino que tiene un valor intrínseco. Este valor último responde al nombre tradicional de "belleza".

El predicado de belleza había tenido, desde la filosofía griega en adelante, distintas acepciones, pero siempre referidas a un orden y armonía del cosmos en general, y luego a ciertas cosas, de una manera más pronunciada que a otras. De estas interpretaciones, la más importante es la sostenida por el cristianismo, que considera la belleza como una cualidad divina, difundida luego en las criaturas. Para alguna dirección del pensamiento cristiano, es uno de los "nombres de Dios". Y luego, por reflejo de Dios, una cualidad de las cosas, de tal manera que el hombre percibe las bellezas terrenas como "rastros" o "huellas" de la belleza divina.

La filosofía del renacimiento logra la síntesis de estas dos direcciones, en tanto "humaniza" el concepto tradicional de belleza, en vez de ser un atributo de Dios o una cualidad del cosmos, se convierte en un valor que puede ser intencionalmente producido por el hombre.

El hombre, al producir una obra de arte, en vez de "imitar" una cosa que por sí misma es bella, puede, por su propia producción, crear un valor de belleza. La belleza reside entonces en la "creación" del hombre mismo y no en la creación de Dios o de la naturaleza.

Por consiguiente, la belleza deja de ser una cualidad cosmológica o divina, para volverse humana. Deja de ser un atributo absoluto para devenir relativo, puesto que se refiere a las distintas posibilidades de producción que el hombre tiene. Traducida en términos de arte, esta belleza "humanizada" y "relativa" adopta la denominación estética de "estilo".

El "estilo", entendido como una noción estrictamente humana, artística y aun particular y concreta, es decir, relativa a un tiempo y lugar, es ahora la *norma de producción* que se debe seguir para plasmar un "valor" artístico fundamental, o sea, para configurar, dentro de la totalidad de una cierta orientación operatoria, una determinada constelación de cualidades artísticas.

El artista moderno adquiere los caracteres que la antigüedad atribuía al héroe, como hombre de acción, y la Edad Media al Santo, como intermediario con la Divinidad.

Esta exaltación del artista creador ha conducido a la de su "ángel guardián". Por eso la función social del "mecenas" también es moderna, aunque el nombre sea romano. Porque solamente en la época moderna la gloria es un privilegio de la clase artística. En los últimos siglos, ni aun los inventores y los descubridores han alcanzado una gloria comparable a la que cubre a los escritores, los músicos y los artistas plásticos. Para Kant, por ejemplo, los hombres de ciencia —como Newton— tienen talento, pero solamente los creadores de arte —como Shakespeare— poseen genio.

Por otra parte, ya sabemos que el artista sólo puede destacar su personalidad específica en una sostenida correlación con las funciones propias del contemplador. En la *Madona de Correggio* de Dresde, uno de los santos se dirige hacia el contemplador, *solicitándole que participe en la escena representada*. Y de esta manera se inaugura una época histórica que permite el surgimiento de la "obra de arte" como tal, sustentada en su peculiar carácter representativo, en esta mutua participación de un "artista creador", un "sensible contemplador".

Más tarde, en las obras del siglo XIX, esas figuras ambiguas ya no se dirigen fuera del cuadro —ya no miran hacia nosotros—, sino que actúan dentro del cuadro mismo, no nos muestran sus sentimientos, sino que representan los nuestros en el mundo del cuadro, son las proyecciones de nuestro yo en la órbita de los imaginarios.

Se podría decir, por otra parte, que el objeto hacia el cual se dirige el acto anímico requerido desde la obra ya no promueve —como en Correggio— una conducta limitada y finita, que acontece plásticamente en el cuadro mismo, sino algo ilimitado e infinito, que se extiende fuera de lo que ocurre en la obra como tal. De esta manera, los límites entre ambos mundos quedan momentáneamente abolidos, el ámbito de los imaginarios se convierte en un campo de proyecciones de nuestros sentimientos, al mismo tiempo que la vida de una prosaica burguesía se llena de un tenue pol-

villos de irradiaciones esteticistas. Por este camino, en el siglo XIX, podía nacer el cine.

Entre tanto, el productor de la obra, exaltado fuera de toda ponderación por la fuerza de una circunstancia histórica, vuelve a sentir los condicionamientos de nuestra menesterosa situación humana. Es Miguel Angel, "el divino creador" por excelencia, quien nos ofrece el primer testimonio —y también el más doloroso de todos— de esta tragedia del artista moderno, que escala los cielos de la gloria, pero al mismo tiempo se entrega al juicio implacable del gusto y los convencionalismos, de los mecenas y los amateurs, de la crítica y el público anodino. En el *Juicio Final* de la Sixtina, muy cerca de la figura soberana de Cristo, nos ha dejado Miguel Angel su propio rostro sobre una piel atrocemente vaciada, que San Bartolomé sostiene con la mano. Pero no la presenta a Cristo —posibilidad de misericordia y salvación—, sino a nosotros los inexorables expectadores. Si agregamos todavía que el rostro de San Bartolomé es el de Pietro Aretino, poderoso crítico de aquellos días, es indudable que en esta imagen premonitória de Miguel Angel ha quedado sellada la suerte del artista moderno.

Luis Juan Guerrero enumera los aspectos fundamentales de una gestión productiva:

- a) Se trata, ante todo, del ejercicio de una *capacidad operatoria*, que define la naturaleza de todo arte como tal;
- b) Bajo la guía de un *saber conductor* de esa actividad;
- c) Hasta alcanzar los esplendores de una ejecución confinatoria;
- d) Que pone en obra la verdad del Ser;
- e) Y de este modo otorga el don de la existencia a su propio creador.

Tal es el criterio de Guerrero que orienta el estudio de la producción artística: procura en todos los casos descubrir al artista como un producto privilegiado de la misma obra de arte.

La creación se nos revela como una potencia operatoria que, haciendo acontecer la obra, también produce a su propio productor. Terminado el proceso, la creación silencia, vacía y hasta anónima a su creador o ejecutor. Lo que el artista posee de "capaci-

dad” o “potencia” artística ya ha quedado íntegramente en la obra.

Podemos determinar la ocasión histórica y las bases sociales que destacan el actual ámbito de la creación artística: sabemos que primero el hombre obró al servicio de las divinidades (épocas prerrenacentistas), luego pareció quedar vacante de todo servicio (época moderna), para volver hoy al *servicio de su propio obrar*.

En esta entrega final, el artista podrá encontrar, a través de su propio destino, el destino del hombre en la actual encrucijada de la historia. Sólo quemándose en el fuego de la acción histórica, sólo quemándose en una lucha a muerte por la verdad —que es libertad y la libertad— que es verdad—, podrá el hombre ser el artífice de su propia humanización.

Guerrero nos habla acerca de la posibilidad que tiene el contemplador de una obra de arte —contemporánea o remota— de penetrar en la perspectiva de su creador o ejecutor, o más bien dicho, en la perspectiva de un proceso de creación artística.

Esta posibilidad necesita fundamentarse en la posibilidad de comprender al prójimo. Tal captación del prójimo fue sucesivamente explicada mediante un “razonamiento por analogía” (racionalismo clásico), una “simpatía emotiva”, o “proyección sentimental” (Herder) y una “percepción del prójimo” (Scheler). Hoy Sartre apela al conflicto del sujeto y el objeto: el sujeto que, por la mirada, convierte al “otro” en objeto y viceversa.

Todas estas soluciones parten de subjetividad previamente ensimismada, al margen de la lección magistral de Husserl: que el correlato del mundo no es el ego, sino la intersubjetividad y que, por consiguiente, las evidencias del ego, como sujeto de relaciones intencionales, sólo son posibles a partir de un “ser con” (Mit-Sein). De donde surge, con bastante claridad, que si bien puede ser imposible tomar el lugar del “otro”, siempre será posible reconocerlo como un punto de vista propio y auténtico.

Esta reciprocidad de las conciencias, para que sea perfecta, supone en los sujetos *niveles existenciales de igual altura*. Así, en nuestro caso actual, supone en el contemplador la capacidad de subir —por su propia generosidad— hasta el punto de vista que le propone la obra de arte. Para “re-crear” el proceso creador, desde ese nivel, súbita o trabajosamente alcanzado. Para conver-

tir la actividad contemplativa en una actividad ejecutora. Aunque ella sólo sea una imaginaria ejecución re-productora.

LA DISPONIBILIDAD HUMANA EN EL AMBITO PRODUCTIVO

Guerrero intenta dissociar el proceso creador, por una parte en la obra cumplida, y por otro en la puesta en obra. Así lo reduce a una "facultad", a una *dynamis* (o sea, a una "potencia" en sentido aristotélico), es decir a una *disponibilidad* para producir obras de arte.

Pero, advierte Guerrero, nunca es una "facultad" psíquica o espiritual, como tampoco es una "potencia" o genio personal, ya que esa disponibilidad operatoria sólo acontece en el mismo proceso productivo y sólo se manifiesta por sucesivas sedimentaciones histórico-culturales:

- a) En efecto, como un sustrato latente, en el fondo de toda producción artística, encontramos el *plano anónimo* de la vida social y cultural. Es allí donde reside la puesta en obra de las artes populares tradicionales, de esas artes quasi - petrificadas de la tradición anónima.
- b) Luego encontramos *los mandatos y reclamos de ciertos grupos dirigentes*. Ellos constituyen el "espíritu objetivo" predominante en una determinada época. Y de esta manera, la órbita del "espíritu objetivo" nunca se confunde con la totalidad de la vida artística de ese tiempo o cultura, pero es, en cambio, la atmósfera predominante —y más que una atmósfera, el *campo de fuerzas sociales*— que imprime un sello característico, por ejemplo, al teatro de Shakespeare, en un caso, y al de Racine, en otro.
- c) Luego aparecen los grupos, las escuelas, las *direcciones artísticas*, donde reside la puesta en obra más estrictamente "estilística".
- d) Finalmente aparece el estrato de la puesta en obra personal, y aún de la ejecución por vía de una iniciativa individualista.

GRANDEZA Y LIMITES DE UNA CREACION INDIVIDUAL

No debemos olvidar que, en todos los casos, detrás de una sedimentación cultural se encuentra otra y así sucesivamente. Nunca hay un plano "natural" de base: nunca se descende a factores biológicos, ni psicológicos, sociales o espirituales, ni a otras explicaciones extra-estéticas.

Detrás de toda obra de arte siempre hay *otras* obras de arte. Detrás de todo proceso creador hay otros infinitos procesos, que la creación actual continúa y destruye a la vez. Lo peculiarmente estético nunca deriva de lo no - estético, como tampoco la existencia humana, en sus diversas modalidades, proviene de otros factores más originarios.

Guerrero advierte que el estrato superior, de índole cada vez más estrictamente personal, sólo es posible en aquellas creaciones que dejan un margen de actividad a la iniciativa individual. Ese margen es bastante reducido en las producciones tradicionales —por ejemplo, en las viejas culturas orientales— y mucho más amplia en la época individualista moderna.

Por consiguiente es comprensible que en este momento histórico se haya tenido la ilusión de reducir la total potencia creadora a una actividad consciente, intencional, individual y hasta racionalizable. Es la ilusión de la mayoría de las estéticas de la época moderna.

Contra esta miopía individualista se levantan en la actualidad, no sólo los anacrónicos defensores de las tareas tradicionales, sino también las más novedosas experiencias artísticas de nuestra época. Así, por ejemplo, el cine, la radio y, en general, las producciones que mejor responden a la tónica actual, vuelven a mostrar una estratificación impersonal. En ellas, sólo remotamente se puede hablar de una "creación" de índole individualista. En el fondo, también hoy se repite una vieja historia. Porque el "creador" de un film de nuestros días es como el "creador" de ese imperio del arte que fue en otros tiempos la catedral de Santiago de Compostela: el sostenido y siempre renovado esfuerzo operatorio de un equipo competente, que llega a brillar en las constelaciones felices de algunas actividades personales.

CARACTERES PROPIOS DEL ENCANTAMIENTO ESTETICO

Guerrero cita a Malraux: "Hay una atmósfera de Asia —algunas cabañas de paja con su templo bárbaro, junto a la orilla de un río inmenso y muerto— a partir del cual parece desplegarse de golpe el talento de Conrad, y en Kipling, una atmósfera de las Indias; en Dostoiewski, una agitación anhelante de los personajes, en la penumbra o en la noche; hay los sitios elevados de Stendhal; los cráneos, los espectros y el clima hechizado de Shakespeare. Los adolescentes de Leonardo, los torturados de Goya, pertenecen al mismo dominio. Schumann componía mejor sintiendo el olor de las manzanas; las manzanas no pasaban a la música, donde nosotros más bien encontramos la obsesión de la noche. La pintura nos transmite las mañanas de Corot, cuyo papel es similar; pero el cuadro es el medio para fijar una emoción y la emoción es un medio para la creación del cuadro. Que el artista escuche o no la revelación de ciertos instantes del mundo, privilegiados para sus ojos, él siempre los buscará para servir su arte y él sabe que es así. Porque estos fermentos, si bien son fecundos, no son indispensables. El más vivo deseo de pintar nace del último cuadro, y Corot no encontró su genio en el campo, sino pintando modelos que le eran indiferentes como para poder convertirlos en "figuras", en vez de retratos... Dioses, monstruos, héroes o manzanas, el artista representa ante todo lo que le permitió a aquellos que él admira afirmar su maestría, luego, lo que le permitirá afirmar la suya: del vasto mundo de los hombres atenderá solamente a lo que le sirve para llenar los ecos del propio". (A. Malraux, *Les voix du silence*, París, 1951, págs. 352-353).

LA "MAGIA" DEL COMPORTAMIENTO PRODUCTIVO

Para la ontología occidental, desde los eleatas hasta nuestros días, todas aquellas operaciones humanas que transcurren en un ámbito sensible son fundamentalmente inconsistentes. Esa ontología ha buscado siempre una estabilidad que se encuentre más allá del dominio de las puras apariencias.

En ese sentido la filosofía puede fácilmente condenar las producciones de índole estética, que se complacen en la fabrica-

ción de imágenes, dotadas de la misma débil permanencia que las pompas de jabón. Pero precisamente la "magia" de la actividad artística ha conseguido resolver este magno problema filosófico. Ha descubierto la *consistencia propia de esos dominios de la sensibilidad*, que constituían el área de todo lo efímero e ilusorio.

A su vez, los hombres prácticos pueden también repudiar esta postura tan mal ajustada a la realidad cotidiana. Pero la "magia" de la actividad artística nos ofrece precisamente la única experiencia capaz de penetrar en la esencia misma de una cosa particular, la única que nos puede hablar del último sentido que descubrimos en un objeto singular.

Es la única experiencia que puede penetrar *hasta la profundidad de cada ente*, sin necesidad de apelar a una conceptualización que disuelva su naturaleza propia. Esta puesta en obra de una constelación imaginaria constituye, por consiguiente, *un diálogo entre el hombre y el Ser de las cosas*. Y quizás el más auténtico, insobornable y riguroso lenguaje humano.

LA VERDAD DEL ARTE Y EL PODER DEL GENIO

La creación artística, en la actual perspectiva de una potencia instauradora, constituye *un proceso de esclarecimiento*. Es una promoción de esencias, que termina en su desocultamiento.

Este proceso corresponde al criterio griego —y heideggeriano— de la verdad como ἀλήθεια, como un descubrimiento o revelación del ente. En nuestro sentido: como un descubrimiento que extrae, en tanto pone en obra, las esencias escondidas en el ente.

El proceso artístico *es el resplandor de una excelencia única*. Es el resplandor que va produciendo la obra, en tanto sale a luz. Y por eso no es una luz dispersa o refractada, sino captada en su foco, que es su fuente y su origen.

Se equivocó la paloma.

Se equivocaba.

Por ir al norte, fue al sur.

Creyó que el trigo era agua.

Se equivocaba.

*Creyó que el mar era el cielo,
que la noche, la mañana.
Se equivocaba.*

*Que las estrellas, rocío,
que la calor, la nevada.
Se equivocaba.*

*Que tu falda era tu blusa,
que tu corazón, su casa.
Se equivocaba.*

*(Ella se durmió en la orilla.
Tú, en la cumbre de una rama).*

(Rafael Alberti).

Luis Juan Guerrero. *Estética operatoria en sus tres direcciones*. Tomo III, Promoción y requerimiento de la obra de arte, Estética de las tareas artísticas. Bs. As., Losada, 1967.

Debemos referirnos ahora al ámbito de la promoción y el requerimiento de obras de arte.

En este tercer dominio, los hombres saltan por encima de las obras anteriores, en demanda de una actitud artística que cumpla nuevos requisitos, hasta los más imprevisibles, y opere los resultados más inesperados. Ni creadores, ni contempladores, los protagonistas de este dominio son los hombres anónimos de un conglomerado cultural, *que piden al arte la premonición de sus esperanzas y la rememoración de sus glorias*. Los resultados de este dominio son propuestas operatorias destinadas a traducir, en el crítico lenguaje del arte, ciertas demandas imperiosas de una sociedad y una época.

CORALIDAD DE LA OBRA DE ARTE

Las obras de arte, en este tercer dominio, no existen ya a la manera de entes contemplables, ni de procesos en trance de gestación, sino de *propuestas operatorias*, de sugerencias y demandas, de normas colectivas con sus correspondientes estructuras de cumplimiento.

El artista creador recibe este reclamo impersonal, esta especie de obra pro-puesta que le señala de antemano el camino para su propia puesta en obra. Aun un autor tan enclaustrado en sus dominios vivenciales como Marcel Proust, reconoce esa fuerza impersonal de la propia creación: "Así, yo había llegado a la conclusión de que para nada somos libres frente a la obra de arte, que no la hacemos a nuestro albedrío, sino que, preexistente en nosotros, debemos descubrirla, puesto que es necesaria y, a la vez, está escondida, tal como una ley de la naturaleza". (Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*. Libro XV, *Le temps retrouvé*).

Pero tampoco hay, en el fondo de la creación, un anónimo proceso orgánico. No actúan detrás de ella misteriosas fuerzas de la naturaleza, sino un coro de voces humanas que se mueve en el área de la historia y que proviene de un futuro capaz de rescatar un pasado para configurar una actualidad.

A diferencia de Proust, el testimonio de Goethe respira la grandeza de toda auténtica creación artística: "El más grande genio no podría ir muy lejos, si pretendiera sacar todo de su propio fondo solamente... ¿Qué soy yo mismo? ¿Qué he hecho?... Mis obras fueron nutridas por miles de individuos diferentes. Mi obra es la de un ser colectivo que lleva el nombre de Goethe". (F. Soret, *Conversations avec Goethe*).

La obra de arte no sólo preexiste a sus contempladores, sino también a sus efectivos creadores y ejecutantes, preexiste a la manera de todas las empresas humanas: proyectada hacia una realización, más que posible, promovida y requerida.

La obra de arte es, en sus orígenes, el canto de un coro de voces humanas, donde se pierden los individuos, pero sin caer en la ciénaga de una masa amorfa. Es un coro que nunca se detiene, porque siempre marcha hacia su propio cumplimiento.

También es un coro que siempre transmite una canción, aunque nunca la recibe ya hecha. La inventa, en tanto sigue su marcha. Convierte en canto las penas y las alegrías, los proyectos y las desventuras, "los trabajos y los días" de una comunidad humana. Y de este modo, la canción no sólo resueña y repercute entre los iniciadores de una marcha histórica, porque siempre se agregan nuevos compañeros dispuestos a fomentar, a través de una

empresa común, una inédita producción, que se pueda convertir en el espectáculo de la propia actividad artística.

Este desfile de las voces del coro *dura tanto como el mundo abierto por el mismo desfile*. Por eso decía Vico —el genial precursor de nuestra actual Estética de las tareas artísticas— que el hombre hace historia en tanto la canta, y la canta haciéndola. Homero no es simplemente Homero, sino el pueblo griego en trance de abrir su propio mundo histórico. Y a la inversa, por obra de los cantos homéricos, recibe sentido y es inaugurada una nueva historia helénica.

* * *

Una consideración puramente sociológica no alcanza a explicarnos la modalidad estética de los reclamos comunales. Fácilmente advertimos que el arte constituye un lenguaje especial. También reconocemos la importancia histórica de ese lenguaje, y lo hacemos con tanta mayor facilidad cuanto más lejos volvemos hacia el pasado. Decimos entonces que los hombres aprendieron a “leer” en los monumentos que perpetuaban la marcha de una civilización, en esas enormes Biblias de piedra de todos los pueblos de la tierra.

Todavía más cerca de nosotros, en los albores de la Edad Media, apreciamos el tránsito de una cultura de tesoros y libros preciosos, que parece reservada para las jerarquías eclesiásticas, hacia esa otra modalidad cultural, que se sustenta en la polifonía de una amplia vida ciudadana, precisamente porque enseña a los hombres a leer el calendario y la astronomía, la zoología y la botánica, los rostros de las virtudes y de los vicios, los caracteres esenciales de las diferentes artesanías, las grandes esperanzas del amor, y las pequeñas picardías de la vida cotidiana, en los portales, los capiteles, las górgolas, los tímpanos y las vidrieras de las grandes catedrales de la cristiandad.

* * *

El Museo Imaginario puede ser gabinete de estudio de las grandes transformaciones del hombre.

Todavía hoy podemos seguir las grandes líneas de las empresas históricas en el ámbito del Museo Imaginario. Este aísla y abstrae las obras de sus significaciones pretéritas y de sus precedencias remotas, de sus amplias salas no ha sido eliminada la presencia de la historia, sino más bien convertida en un fondo oscuro de comprensión para nuestro acogimiento admirativo.

Aún dentro de sus limitaciones, el Museo Imaginario es —entre todos los gabinetes de antropología cultural, historia universal y disciplinas afines— el que mejor permite escuchar las hondas resonancias de nuestra peregrinación humana por la tierra. “Las religiones muertas no son más que traducciones de himnos, de los cuales únicamente las grandes obras, a través de la metamorfosis, han mantenido la música, y anu la música de los textos perdidos. Canto misterioso, pero no abstracción ni silencio, porque impone una presencia tan penetrante que para quienes lo emprenden y para quienes lo ignoran, el mundo no tiene el mismo pasado”. (André Malraux, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, París, 1952, p. 58).

LA LAUDACION ES UNA TOTAL AFIRMACION DEL SENTIDO DEL MUNDO

La laudación no tiene un objeto propio, ni conoce un fin expreso, se reduce a una afirmación total del sentido del mundo. El objeto ocasional —y el momento ocasional— que aparentemente la provoca, es elevado de su singularidad y carácter fragmentario hasta adquirir una *significación universal*. Aunque, desde luego, al evocar una totalidad, confiere un valor supremo y una dignidad máxima al objeto concreto o manifestación particular de encomio.

Habría que distinguir entre el encomio y el himno. El encomio es la celebración de una excelencia transitoria, mientras que el himno es la celebración de una excelencia eterna. El encomio se dirige a un ente mortal, aunque visto desde lo Absoluto, generalmente es visto desde su naturaleza divina. El himno, en cambio, va únicamente hacia lo absoluto mismo, casi siempre se dirige hacia la naturaleza divina misma. Pero en todos los casos, va *hacia la única Gloria*.

Cuando se rompe ese sentido total del mundo, como ocurre en la actualidad, la obra de arte nos ofrece la visión de un mun-

do roto. Ejemplos más notorios: los cuadros de Picasso, los relatos de Kafka, *Residencia en la tierra* de Neruda.

Pero aun en nuestra época, el arte vuelve a ser una afirmación positiva del mundo, tan pronto como los hombres promueven, por medio de una intensa acción histórica, una gran empresa. Porque ésta encuentra *sus* artistas: hombres que se ponen al servicio de esas decisiones históricas y cumplen los mandatos requeridos. No de otro modo el continente americano ha entrado en el arte universal: con los profetas del Aleijadinho, en el siglo XVIII, el *Martín Fierro* y los poemas de Whitman en el siglo XIX, los murales de Orozco y el *Canto General* de Neruda en nuestros días.

EL TRABAJO COMO "PRAXIS" DE LA EXISTENCIA HUMANA EN EL MUNDO

El trabajo no es una actividad más, sino algo que sirve de fundamento a toda actividad: es el *hacer* de la condición humana misma. Es el hacer que permite acontecer a la existencia humana.

Toda actividad práctica, en términos generales, y toda "elaboración" en el sentido más estricto, tienen sus fuentes en el hacer fundamental de la existencia humana y, por tanto, en la libertad. Por eso poseen *un índice de libertad*, generalmente oculto o desconocido en el trabajo mecanizado, pero cada vez más potente en la libre producción artística.

LOS CAMINOS DEL ARTE, LA RELIGION Y LA FILOSOFIA

Debemos diferenciar el arte de la filosofía y la religión, con las cuales suele a menudo ser confundido.

Mientras la religión consiste en transpasar el último horizonte —que sólo puede dar un sentido inmanente al mundo y a nuestra vida—, por la creencia en un *más allá*, del cual todo proviene y al cual estamos consignados; mientras la filosofía, sin transpararlo, se queda en el borde filoso donde se dan cita todos los problemas y donde pueden, por consiguiente, adquirir un valor dentro del círculo dibujado por ese horizonte postrero.

El arte surge de nuestros menesteres más perentorios y limitados, pero mostrando también la entera gama de posibilidades

de nuestra vida. Se complace, por eso, en manifestar y, más aún, en celebrar y consagrar la totalidad de la existencia humana en el mundo.

Los acontecimientos y las cosas, en el arte, parecen conocerse entre sí, gozar de una seguridad más definitiva que en la realidad corriente y hasta moverse dentro de una suerte de armonía pre-establecida, como si la última fuente de todos ellos fuera la propia libertad del hombre.

* * *

Alguna vez ha dicho Ortega que hoy el hombre “no sabe qué hacer”. Otros han dicho que “no sabe dónde ir”. Guerrero lo reconoce como extraviado, y postula la necesidad de un nuevo proyecto o guía para el trayecto futuro de su existencia. Pero, nos dice Guerrero, debemos ver algo más hondo en tal estado de confusión: porque al hombre actual no le falta un proyecto, menos todavía una decisión —a veces parece ebrio de decisionismo vacío—, y aún menos, los medios adecuados para ponerse en marcha. Carece, en cambio, de una dirección. Por eso es que no cobran todo su significado, ni las fuerzas de la tradición, ni las influencias de los contemporáneos, ni las aspiraciones que miran hacia el futuro. La tan mentada “disolución de la moral” es una manera cómoda de escamotear el tema de esta indefinida direccionalidad. El arte actual presta mil rostros a la miseria y a la misma perplejidad del hombre, y consigue darle su rostro verdadero.

Debemos interrogar, por consiguiente, al arte de nuestro tiempo, para desentrañar la dirección de una empresa, la orientación de un requerimiento, el sentido de una tarea, que se nos aparece desde la actual perspectiva problemática. De este modo, la *Estética operatoria*, entendida como la búsqueda de las condiciones que hacen posible, a través de una instauración artística, una realización efectiva de la existencia humana en el mundo, puede ser un eficaz instrumento histórico de superación de la derrota óptica del hombre: porque si éste se ha extraviado —si no encuentra el sentido de los entes ni se encuentra a sí mismo—, necesita proyectar hacia el futuro, los caminos que conducen a una nueva hermandad entre los hombres.