

Arte, memoria y resistencia: la *Estética Operatoria* de Luis Juan Guerrero frente al negacionismo contemporáneo

Art, Memory, and Resistance: Luis Juan Guerrero's Operative Aesthetics against Contemporary Negationism

Diego Lucas Cordeu

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina
lucascordeu@gmail.com

Resumen

En este artículo recuperamos la teoría estética de Luis Juan Guerrero para pensar el arte como un proceso de rememoración histórica frente al avance de discursos negacionistas en la Argentina contemporánea. Desde el análisis de la *Estética Operatoria*, principalmente su tercer tomo –“Promoción y requerimiento de la obra de arte”–, sostenemos que, lejos de ser una mera expresión individual o un objeto autónomo de contemplación, la obra de arte se configura como una respuesta colectiva a un reclamo histórico, en el que se activan y transforman las identidades culturales de un pueblo. En este marco, se vuelve central la noción de tradición para comprender cómo la obra no representa un pasado cerrado, sino que lo reactualiza y lo reorienta desde el presente. Nuestra hipótesis se completa con un diálogo entre Guerrero, Judith Butler y Adrián Cangi, cuyas propuestas permiten pensar el arte como restitución simbólica de lo negado, como forma de duelo político y como reapertura del archivo colectivo. Finalmente, sostendremos que el arte, en tanto práctica operatoria, dispone de un papel fundamental en la defensa activa de la memoria democrática.

Palabras clave: Estética operatoria; Memoria histórica; Arte; Política; Negacionismo

Abstract

This article revisits the aesthetic theory of Luis Juan Guerrero to explore art as a process of historical remembrance in response to the rise of denialist discourses in contemporary Argentina. Throughout an analysis of his Operative Aesthetics, particularly the third volume –Promotion and Requirement of the Work of Art– we argue that, far from being a mere individual expression or an autonomous object of contemplation, the work of art constitutes a collective response to a historical demand, in which the cultural identities of a people are activated and transformed. Within this framework, the notion of tradition becomes central to understand how the artwork does not represent a closed past, but rather reactivates and reorients it from the present. Our hypothesis is further complemented by a dialogue between Guerrero, Judith Butler, and Adrián Cangi, whose proposals allow us to conceive of art as a symbolic restitution of what has been denied, as a form of political mourning, and as a reopening of the collective archive. Finally, we contend that art, understood as an operative practice, plays a fundamental role in the active defense of democratic memory.

Keywords: Operative aesthetics; Historical memory; Art; Politics; Historical negationism.

Recibido: 21/07/2025; **Aceptado:** 29/10/2025

Introducción

La historia del pensamiento argentino esconde una serie de nombres de grandes intelectuales que dedicaron su vida y producción académica a la expansión del conocimiento universal entre las décadas de 1930 y 1950. Decimos “esconde” porque las lógicas dominantes de una filosofía más bien explicativa del pensamiento europeo censuraron estos nombres por cuestiones de interés político, caracterizado por acallar todo aquello que pudiera vincularse, de algún modo, al primer período del peronismo. Uno de los casos más representativos es el de Luis Juan Guerrero, autor de una teoría estética ambiciosa y singular, que aún hoy permanece injustamente relegada en el campo académico. La *Estética operatoria en sus tres direcciones* presenta una analítica trascendental de los comportamientos del ser humano hacia la obra de arte. Esta extensa obra, dividida en tres tomos, goza de un valor filosófico sumamente significativo para el pensamiento latinoamericano, constituyendo la obra de filosofía más extensa de América Latina. Sin embargo, el pensamiento de Guerrero ha sido poco estudiado en nuestro país; prueba de ello es la escasa cantidad de artículos que podemos encontrar sobre él. En la reedición del primer tomo de la *Estética Operatoria* que realizara la editorial Las cuarenta, en 2008, el estudio preliminar de Ricardo Ibarlucía presenta a Guerrero como “el filósofo ignorado”. El presente trabajo se inscribe en los esfuerzos por reparar ese olvido, desde la convicción de que la obra de Guerrero presenta múltiples aristas que enriquecen debates vigentes en el campo filosófico.

En ese sentido, analizaremos en esta oportunidad la vinculación existente entre las prácticas artísticas, la memoria histórica y las experiencias de resistencia, desde algunas nociones y argumentos desarrollados en el tercer tomo de la *Estética Operatoria*, titulado “Promoción y requerimiento de la obra de arte” –o también “Estética III”–, en el cual se articula una comprensión del arte como fuerza histórica, a partir de la lógica de las tareas artísticas. En este marco, la obra artística no es contemplada como un objeto autónomo ni como un mero producto de expresión individual, sino como una acción operatoria que traduce las demandas culturales de una comunidad, reactualiza su memoria y proyecta su devenir histórico. Esta perspectiva resulta particularmente relevante para repensar el lugar actual del arte frente a los discursos negacionistas que, en el presente argentino, buscan clausurar o distorsionar la memoria colectiva.

Partimos de un interrogante central para nuestra investigación que puede expresarse del siguiente modo: ¿qué categorías de la teoría estética del autor argentino nos permiten explicar la permanencia del arte como una forma de resistencia política? Nuestra hipótesis es que la concepción guerreriana del arte, como proceso de rememoración histórica, permite pensar la obra artística no como representación pasiva del pasado, sino como una fuerza operatoria que reactualiza, conserva y proyecta los reclamos de un pueblo a través del tiempo. Desde esta perspectiva, la rememoración se vuelve una práctica estética que mantiene abierta la historia frente a los intentos de clausura, y el arte aparece como espacio activo de preservación de esa verdad.

Para desarrollar esta hipótesis, partiremos de un análisis de la “Estética III”, con especial atención al recorrido argumental que lleva a Guerrero a considerar el arte como un proceso de rememoración histórica dentro de la lógica de las tareas artísticas. Luego profundizaremos en conceptos ligados a esa categoría, como la noción de tradición, la cual protagoniza la escena de orientación en la “Estética III”. Finalmente, exploraremos la actualidad de estos planteos llevándolos al diálogo con algunas ideas al respecto de Judith Butler y de Adrián Cangi, que nos permitirán abordar el lugar del arte en el contexto sociopolítico actual, que en Argentina atraviesa una fase de negacionismo institucional.

El trabajo responde a una metodología hermenéutica, entendida como un ejercicio de lectura que busca desentrañar el sentido histórico y conceptual de los textos. La interpretación de la *Estética Operatoria* de Guerrero se articula aquí con un análisis comparativo que la pone en diálogo con reflexiones contemporáneas sobre memoria y resistencia. No buscamos equiparar teorías, sino establecer un diálogo transdisciplinar que permita dar cuenta de la relevancia de

la teoría del filósofo argentino. Esta aproximación procura mostrar cómo los conceptos guerrerianos pueden ser recuperados en tanto herramientas críticas para pensar la estética en los diversos contextos políticos contemporáneos.

Luis Juan Guerrero y el proyecto de una *Estética Operatoria*

Luis Juan Guerrero (1899-1957) fue un filósofo argentino, cuya producción más importante es una teoría estética de alcance universal, pero desde una perspectiva situada en el pensamiento latinoamericano. Nacido en Baradero, provincia de Buenos Aires, y doctor en Filosofía por la Universidad de Zúrich, en 1928, Guerrero dedicó su labor docente a las universidades argentinas de La Plata y Buenos Aires, y llegó a ocupar los cargos de director, tanto del Instituto de Filosofía como del Instituto de Estética de la UBA. Formado en el diálogo con las corrientes fenomenológicas y hermenéuticas europeas, especialmente con la obra de Heidegger –de quien cursó varios seminarios durante su formación en Alemania–, y activo lector de las teorías estéticas de la primera mitad del siglo XX, como las de Adorno y Benjamin, su pensamiento se distingue por la elaboración de una estética cuyo objetivo no es solo comprender la manifestación que hace a la obra de arte, sino explicar cómo opera el arte en la transformación histórica de la humanidad. No nos debemos dejar engañar por su formación europea. Guerrero aspira a una teoría sistemática, tendiente a una totalidad que piensa en la especie humana como una unidad histórica y busca dialogar original y críticamente con los más grandes pensadores de su época, pero proponiendo un universalismo que no se limita a la cultura Europea, sino que reconoce la existencia de la diversidad humana desde su rol como filósofo latinoamericano. Su obra principal, la *Estética operatoria en sus tres direcciones*, constituye un proyecto de larga duración que busca analizar los tres comportamientos fundamentales del ser humano hacia las obras de arte, cada uno de ellos dividido en un tomo: “Revelación y acogimiento de la obra de arte” (Estética I), “Creación y ejecución de la obra de arte” (Estética II) y “Promoción y requerimiento de la obra de arte” (Estética III). En conjunto, estos tres volúmenes conforman una analítica trascendental que no se limita a pensar el arte como objeto o representación, sino que lo aborda en tanto ente activo, en el que funciona un acto operatorio, esto es, una forma de transformación del mundo.¹

La metodología argumental en la *Estética Operatoria* consiste en dividir cada tomo, destinado a un comportamiento del ser humano dirigido a la obra de arte, en un “historial” –que reconstruye el estado de la cuestión del problema–, una “trama” –que especifica las líneas argumentales de cada dirección estética– y cuatro “escenas”. El uso de este término se debe a su connotación por parte de la biología de Thure von Uexküll para designar la unidad última de cualquier complejo biológico.² En este caso, “complejo escénico” remite a un contexto de sentido que resuelve sus propios factores internos, pero dejando los fenómenos siempre abiertos hacia nuevas escenas. En términos biológicos, dirá Guerrero (2008) que la escena es “un sistema de conexiones articuladas de actividades objetivas que surgen con ella misma y desaparecen cuando se rompe o termina” (p. 194), mientras que en términos filosóficos es “el elemento originario de la existencia sensible, porque allí todos los integrantes (subjetivos y objetivos) solo aparecen a través del papel que ella misma les prescribe” (p. 195).

1 El sentido “operatorio” que Guerrero adjudica a su estética se entiende en el sentido activo y siempre dispuesto a transformarse de la obra de arte. En lugar de ser un ente pasivo como objeto de contemplación, Guerrero propone un “ver de tal manera que, iluminado el Ser de las cosas, se liberen sus íntimas tendencias, se realicen las propias esencias y se curen los males” (Guerrero, 2008, p. 103). La *Estética Operatoria* pretende una teoría sistemática que logre una efectiva vinculación del arte con las demandas de la sociedad y las exigencias históricas, es decir, delimite las potencialidades del arte para transformar el mundo.

2 La biología de Thure von Uexküll estaba íntimamente influenciada por los aportes de su padre, Jakob Johann –como por ejemplo el concepto de *Umwelt* o “mundo circundante”–, que luego decantaron en la filosofía fenomenológica y hermenéutica, influenciando trabajos de filósofos como Ernst Cassirer y Martin Heidegger, quien fuese maestro de Guerrero durante su formación académica en Alemania. Esta relación implicó una clara y detenida lectura por parte del filósofo argentino de lo que él denominaba la “nueva Biología”.

Dentro del esquema argumental de Guerrero, cada escena entona un ámbito estético que se repite y entrecruza en cada uno de los tres comportamientos de la obra. Guerrero utiliza la nomenclatura A, B, C y D para designar cada escena, y a su vez, los números romanos I, II y III para vincularlas a cada orientación. Para la primera, la escena A, tenemos la “entonación de la obra de arte”, referida a un ámbito de compenetración del arte con nuestra sensibilidad. Aquí, algo se pone en tono con nosotros, y viceversa, y de este modo algo se abre e irradia, algo cobra sentido para la existencia humana. Para la segunda, la escena B, tenemos la “constitución de la obra de arte”, refiriendo a un ámbito de análisis de la estructura interna de la obra de arte en tanto penetramos en su trama constitutiva. Para la tercera, la escena C, tenemos la “instauración de la obra de arte”, refiriendo al establecimiento o instalación del arte en el mundo humano. Y para la cuarta, la escena D, tenemos la “orientación de la obra de arte”, la cual refiere a la dirección estilística que señala la obra, el proceso de metamorfosis que cumple su creación y las actividades de conducción, conservación y transmisión que la renuevan constantemente en la marcha histórica. El siguiente esquema (Tabla 1), presentado por el propio Guerrero en las tramas introductorias de la Estética I, resume la estructura de su proyecto y la organización escénica de cada comportamiento estético. Su reproducción en el presente escrito se hace necesaria para comprender la integralidad propuesta en la obra del autor:

Tabla 1

Escenas de la Estética Operatoria

	I ESTÉTICA DE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Revelación y acogimiento de la obra de arte	II ESTÉTICA DE LAS POTENCIAS ARTÍSTICAS Creación y ejecución de la obra de arte	III ESTÉTICA DE LAS TAREAS ARTÍSTICAS Promoción y requerimiento de la obra de arte
A Entonación de la obra de arte	(I A) Presencia y llamado	(II A) Potencia de inspiración	(III A) Tarea de celebración
B Constitución de la obra de arte	(I B) Composición y exposición	(II B) Potencia de plasmación	(III B) Tarea de elaboración
C Instauración de la obra de arte	(I C) Postura imaginaria e instalación real	(II C) Potencia de invención	(III C) Tarea de consagración
D Orientación de la obra de arte	(I D) Estilo y origen	(II D) Potencia de iniciación	(III D) Tarea de conducción

Fuente: Esquema tomado de *Estética operatoria en sus tres dimensiones: Revelación y acogimiento de la obra de arte* (Guerrero, 2008).

Esta concepción de la escena como unidad activa de sentido permite entender el arte, desde la lógica de las tareas artísticas, no como reflejo de una época, sino como agente de transformación histórica. Por eso, en la “Estética III” –que es el tomo de nuestro interés– nos enfocaremos en la escena de conducción, la cual será clave para pensar la obra como acción rememorativa, es decir, como apertura de un mundo histórico y no como una simple conservación del pasado.

La rememoración histórica desde las tareas artísticas

La idea del arte como un inmenso proceso de rememoración histórica es una conclusión a la que llega Guerrero en la sección “historial” del tercer tomo de la *Estética Operatoria*, dirigido a la “Promoción y requerimiento de la obra de arte”. El argumento parte de la premisa de que la capacidad de la obra de arte para exhibirse por sí misma implica también su capacidad para *abrir una historia*. Como recuperando aquella introducción del primer tomo de su teoría estética sobre los cuarenta mil años de arte moderno, Guerrero distingue una actitud contemplativa que, desde las cavernas paleolíticas hasta las últimas manifestaciones artísticas, inaugura una historia capaz de rescatar una multitud de entes estéticos para convertirlos en obras de arte.

Sin embargo, en el dominio de las tareas artísticas, la actitud del ser humano es la de la demanda, un exigir de una actitud artística que salte por encima de las obras anteriores, cumpla nuevos requisitos y opere resultados 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*” (Guerrero, 1967, p. 16). En otras palabras, el resultado del dominio de la promoción y el requerimiento de la obra de arte será el de traducir en el lenguaje crítico del arte a las demandas de una sociedad y una época determinadas; y el sujeto de este proceso estético será un sujeto colectivo también determinado: el pueblo que realiza dichas demandas.

La producción artística se cubre así de un sentido político y acarrea una responsabilidad en función de la respuesta a los reclamos socioculturales por medio de la creación de obras que canalicen el sentimiento promotor de ese pueblo. La obra de arte, desde esta perspectiva, no existe a la manera de un ente contemplable, ni de un proceso creador meramente individual, sino que preexiste a la manera de una propuesta operatoria guiada por las normas y demandas colectivas y el/la artista creador/a recibirá este reclamo para poner en obra una creación que abra el camino de la historia de su sociedad.

Volviendo a la primera premisa, se destaca en estas ideas la capacidad de la obra de abrir una historia, una historia que se hace en tanto se pinta, se escribe y se canta. Guerrero explica esta operatoria con un ejemplo clásico: “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” (Guerrero, 1967, p. 19). Su concepción implica que, en la obra, se cristaliza la historia de un pueblo y esta se mantiene vigente en tanto ese pueblo mantiene los reclamos que posibilitaron la producción de su arte. Esta noción del arte, direccionado desde la demanda de un reclamo colectivo, contrasta de manera directa con la concepción moderna del arte como expresión individual o emergencia del genio subjetivo.³ A partir de este punto, se advierte el riesgo de un arte desligado de los procesos sociales, propio del mundo burgués, donde la obra se reduce a objeto de consumo o contemplación aislada.

Guerrero denuncia la dificultad que tenemos para comprender el orden de las tareas artísticas, exponiendo que la lógica comunal de estas no es compatible con el individualismo moderno. Esta tensión es observada por Luis Ignacio García en su artículo “Entretelones de una ‘estética operatoria’: Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin”, en el cual el investigador sostiene:

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. (García, 2009, p. 111)

³ Esta idea tiene un momento en su desarrollo moderno en la tercera Crítica kantiana, pero cobra mayor protagonismo en las estéticas del romanticismo alemán, entre otras.

Así, las prácticas contemplativas de la sociedad moderna nos alejan de las experiencias comunitarias. La pintura de caballete, caracterizada por el autor como “un invento típico de la sociedad burguesa”, ilustra este individualismo donde la relación se da entre un único dueño y un creador particular, en la transacción de una obra cuyo destino es embellecer el hogar burgués.

Para presentar con mayor claridad el contraste de estas experiencias, Guerrero separa dos momentos históricos en el destino de las tareas artísticas. Un período premoderno, que denomina el tiempo del “arte comunal de todas las culturas de la tierra” y que caracteriza como signado por la actividad de la fiesta, cuya participación es general y apunta a un destino común. Es el caso de las festividades religiosas, como las fiestas helénicas en honor al dios Dionisio o, desde una perspectiva más situada, las celebraciones a la Pachamama que realizan las comunidades indígenas de las regiones andinas. El problema de este orden premoderno es que el arte sigue a disposición de lo sagrado y, por lo tanto, la actividad artística no está especificada como tal, cualidad que Guerrero atribuye a la operatividad estética de nuestra época. Esto imposibilita, entonces, distinguir la capacidad creadora como “artística” (Estética II) y tampoco permite objetivar la obra como “obra de arte” (Estética I), rompiendo así el ciclo de los comportamientos estéticos. Por otro lado, el período moderno –caracterizado por el ya mencionado individualismo– conlleva a la mercantilización del arte, pero al mismo tiempo se torna en un testimonio del sentimiento de angustia que habría generado la desaparición de los dioses.

Las críticas de Guerrero al individualismo moderno se hacen explícitas en su ponencia titulada “Torso de la vida estética actual”, presentada en el icónico congreso nacional de filosofía realizado en Mendoza en 1949. En aquella oportunidad, anterior a la publicación de la *Estética Operatoria*, Guerrero denunciaba cómo el proceso capitalista había absorbido la producción y el consumo del arte y cómo esto implicaba que el extrañamiento entre el ser humano y la obra de arte se profundizara cada vez más. Los aportes de esta ponencia recaen en una pregunta que retoma la “Estética III”, referida a las características comunales que el arte había cumplido en tiempos premodernos (la posibilidad de que a partir de los más hondos sentimientos de un pueblo, época o cultura, el arte de camino a una nueva posibilidad de la existencia humana), y se replicarán bajo un nuevo contexto de industrialización y masiva reproductibilidad de los entes estéticos.

En este punto se vuelve evidente la lectura de *La obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin, en las consideraciones de Guerrero sobre la “reproducción mecánica”⁴, con quien coincide en la hipótesis del poder político que gana el arte a partir de la democratización de su acceso. Esa democratización es posible debido a que la reproductibilidad libera a la obra de su existencia parasitaria dentro del ritual y hace que pueda difundirse, desde todos los tiempos de la tierra, a los lugares más recónditos de la sociedad. De este modo la obra se compone en torno a su reproductibilidad, las formas artísticas como el disco y la fotografía pueden copiarse innumerables veces (de modo que a su vez pierde sentido la pregunta por el original) y el fundamento de la producción artística pasa a ser otro:

[...] si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política. (Benjamin, 2003, p. 51)

Guerrero ve esta fundamentación política en la distancia cambiante entre el ser humano y el mundo. El arte liberado del contexto ritualizado se hace más accesible y llega a todos los lugares de la tierra, pero esta será una tesis que profundizará con más detenimiento en su “Estética I” al considerar la conquista de un dominio universal del arte a partir de la reproducción mecánica:

4 Guerrero no utiliza el término “reproductibilidad técnica”. En la “Estética I”, recurre a “reproducción mecánica”. Seguramente, el uso de esta denominación se debe al título que el icónico artículo de Benjamin porta en su primera edición: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*.

[...] en otros tiempos, sólo escuchaba música sagrada el hombre que pertenecía a una comunidad religiosa y, por lo tanto, en el recinto de una Iglesia, ejecutada por un viejo órgano. Hoy la apreciamos “por sí misma”, desde nuestra alcoba, a través de la radio.⁵ (Guerrero, 2017, p. 106)

Pero, aún con este acuerdo respecto de la teoría benjaminiana, Guerrero no deja de tener en cuenta el extrañamiento que la mercantilización del arte implica para la contemplación personal. En unas “notas marginales” con las que el autor cierra sus ponencias del congreso de 1949, Guerrero (2017) sentencia finalmente que “toda la teoría moderna de la ‘ex-presión’ recién alcanzará un sentido auténtico cuando sea conjugada o integrada por una *teoría de la auto-transformación del hombre a través del arte*” (p. 108). La *Estética Operatoria* parece abocarse a esa tarea desde la ambiciosa promesa de “la primera disciplina filosófica verdaderamente ‘universal’” (p. 106).

Entonces, siguiendo el orden de los comportamientos estéticos, las condiciones históricas necesarias para la promoción de tareas artísticas se articulan en cada una de las direcciones trabajadas en la teoría de Guerrero: en el ámbito de la “Estética I”, será necesario que se destaque y constituya el Ser de la obra a través de la adecuada instalación real del mundo imaginario fraguado por los entes artísticos; en el ámbito de la “Estética II”, será necesario que surjan y afirmen las capacidades creadoras personales y colectivas para hacer obras; y en el ámbito que nos compete de la “Estética III”, será necesario que se especifique, en un sentido estético, el reclamo de una comunidad o una época:

[...] una época exige una cierta ‘devoción’ o ‘dedicación’ y, por consiguiente, promueve y requiere obras destinadas a esa devoción. Pero es necesario que sea también *el reclamo de una excelencia*: no de una obra devota cualquiera sino de *una obra consumada en todo su esplendor*. (Guerrero, 1967, p. 36)

Los/las artistas responden a esas exigencias porque las circunstancias mismas, las duras necesidades de una situación histórico-social, reclaman el específico empleo de las fuerzas creadoras del ser humano. El/la artista se consagra así como un ser colectivo, atravesado por el coro de voces que hace a su cultura y que fragua en él los reclamos comunitarios que dirigen el crear artístico. La figura del/la artista no es aquella deudora del romanticismo que nos deja la imagen de un exiliado, solitario e incomprendido. Por el contrario, reconoce que el/la artista nace envuelto/a en un compromiso social, donde su arte solo es posible desde las decisiones esenciales de un pueblo histórico y se encuentra profundamente influenciado por la identidad cultural de su tierra.

De esto se sigue que Guerrero plantea la necesidad de buscar, en cada caso, el “incitante estético”, es decir, la motivación histórica o disposición comunal que se convierta en imposición estética, que haga surgir una potencia específicamente artística y que logre la exaltación propia de la creación artística. Este vínculo entre historia y creación provee las variables que Guerrero utilizará para la solución al problema del destino de las tareas artísticas, el cual se sirve de la premisa con la que abre el historial de la “Estética III”: “El sentido estrictamente estético de las tareas e imposiciones sólo se encuentra en *el destino específico que siempre cumple la obra como tal: la apertura de un mundo histórico*” (Guerrero, 1967, p. 42).

De esta forma se distingue el carácter profundamente político de la “Estética III” y las reminiscencias de esas “notas marginales” a las ponencias del congreso de Mendoza: a través de la obra cambian todos los significados del mundo, el mundo se transforma históricamente y así cambia, en consecuencia, la humanidad misma. Por tanto, el ser humano reclama tareas estéti-

5 Esta cita se repite en la “Estética I” en las teorizaciones en torno a la “reproducción mecánica”. La tesis de Guerrero en esta materia será que en virtud de los nuevos procesos de reproductibilidad, se ha conquistado un dominio universal del arte que ahora es más accesible: “Gracias a la imprenta, la fotografía, el film, el disco, la radio, etc., hoy penetran en nuestro ámbito artístico las obras de todos los tiempos y lugares” (Guerrero, 2008, p. 148).

cas particulares para transformarse a sí mismo y, en este sentido, las obras de arte del pasado llegan a nosotros como las capas geológicas, “siempre dispuestas a entrar en convulsión” con los grandes procesos históricos de formación y transformación de la humanidad. La obra es, primero, el anuncio de esos movimientos histórico-sociales y, luego, el testimonio de sus resultados, pero siempre y en cada momento es “lucha y participación” (Guerrero, 1967, p. 43).

Guerrero llega a dos conclusiones subsecuentes a partir de su solución al sentido de las tareas artísticas. Por un lado, si las obras del pasado se reactualizan en el presente y forman capas geológicas que constituyen la historia misma, también operan como mediadoras entre las épocas. Una época o sociedad que cae en el olvido se reencuentra consigo misma a través de la obra, en un sentido nuevo y más profundo. Guerrero advierte que las obras no existen estancadas e inmóviles, sino en “el desfile de un coro de voces humanas” y solo perduran en tanto las vamos asimilando, reactualizando, creando, recreando y transfigurando. Por otro lado, si el arte es un testimonio vivo del resultado de los grandes movimientos histórico-sociales, se erige a su vez como un inmenso proceso de rememoración histórica.

Las obras no solo responden a los reclamos y las esperanzas de una sociedad, sino que la mantienen viva en el continuo diálogo con las épocas futuras; atestiguan los horrores, los sufrimientos y las revoluciones logradas; permanecen en una operatividad constante que, a través de la apertura de un mundo histórico, rechazan el olvido, convirtiendo las demandas y las urgencias históricas en la afirmación propia de la identidad de un pueblo o comunidad.

Guerrero no volverá a mencionar la idea del arte como un proceso de rememoración histórica hasta llegar a la escena de orientación (tarea de conducción) de la “Estética III”. Se mantiene fiel al esquema del cuadro que vimos en el apartado anterior, y las cuatro escenas concernientes a la “Estética III” se desarrollan sin cambios, a pesar de que el cuadro se presenta en su primer tomo en calidad de “provisorio” –detalle no menor considerando que el tercer tomo se publicó *post mortem* once años después de la publicación del primero–. Como vimos en el cuadro, las cuatro escenas de “Promoción y requerimiento de la obra de arte” son:

- A. Tarea de celebración: esta promueve y requiere un propósito operatorio de laudación. Aquí se trabaja la noción de “festival”, entendiéndolo a este como el espectáculo total de la vida del ser humano y su vínculo con el “juego”.
- B. Tarea de elaboración: donde se cumple una propuesta operatoria de excelencia o superación. Aquí se desplegará el concepto de “trabajo” como praxis específica de la existencia humana y conjunto de actividades por medio de las cuales el ser humano se apropia del mundo circundante y conduce una tradición.
- C. Tarea de consagración: la cual se cumple en un establecimiento operatorio de proclamación, premonición o anunciación. Aquí, bajo la premisa de consagrar la totalidad de la existencia humana en el mundo, el comportamiento estético nos dirige a una misión absorbente por medio de la cual se alcanza la adecuada exposición de un “horizonte último” de la vida humana.
- D. Tarea de conducción: esta promueve y requiere una marcha operatoria de innovación o resurgimiento. Aquí se trabaja el concepto de “tradición”⁶ entendiéndolo la orientación del arte como una tarea histórica, social y cultural. Se plantea la idea de que las obras perduran y se conservan, a la manera de monedas conmemorativas.

⁶ Guerrero anticipa el concepto de “tradición” en “Torsos de la vida estética actual”. En su crítica al individualismo moderno denuncia que “la producción de obras de arte ya no se encuentra pre-determinada por *la tradición*” (Guerrero, 2017, p. 104) refiriendo a una idea de “fe tradicional” como el horizonte histórico para la creación artística. Si bien las consideraciones en torno al individualismo moderno pertenecen al “historial” de la “Estética III” y no son retomadas en la “escena de conducción”, es relevante ver que la “tradición” como concepto es el vínculo entre ambos apartados a partir de las lecturas de la ponencia.

Es bajo esta última escena que se juega el vínculo entre la transmisión de la obra y la marcha histórica, donde resuena la noción de un inmenso proceso de rememoración. Es una escena de orientación histórica que consiste en el ordenamiento de las tareas de conducción artística, dentro del ámbito de una tradición cultural, para conservar y renovar, a la vez, los requerimientos de una marcha estilística. Se trata de una misión total que le corresponde cumplir al arte, desde el punto de vista de su prospección histórica. En esta escena, el ámbito del arte es la "tradición", cuyo horizonte trascendental se define como la disponibilidad de una comunidad para transmitir y propagar las iniciativas artísticas.

Finalmente, es necesario señalar que el ámbito de la tradición no debe ser entendido en un sentido conservador, sino que es expuesto como un concepto dinámico. No está cerrado, no se estabiliza en una figura del pasado: consiste en una continua transfiguración del pasado, en una acción de "retro-efecto histórico", concepto que Guerrero ya había trabajado en la Escena D de la "Estética I":

La historia del arte comienza de nuevo con cada obra, y se transfigura con cada obra, y [...] la obra no existe en la historia, concebida a la manera de un previo continente, sino que la obra, por su propia iniciativa, hace historia. (Guerrero, 2008, p. 476)

Del mismo modo, la tradición siempre se mantiene abierta, modifica continuamente el pasado desde la perspectiva del presente, y ofrece al presente posibilidades cada vez más ilimitadas desde la perspectiva del pasado. Puede provenir de cualquier clase social, de cualquier nivel intelectual, de un estrato popular explotado o que sufre discriminación, pero la tradición es siempre la instancia topológica en la que acontecen los mandatos históricos de una conducción artística, es el escenario político donde el pasado cobra fuerza con la reactivación crítica del presente. Es precisamente en la cuarta escena –la tarea de conducción– en la cual esta concepción se consolida. Allí, la noción de tradición no aparece como repetición de formas, sino como transmisión activa, como reorientación estilística en la marcha histórica. La obra de arte no conserva un pasado muerto: lo transforma desde las condiciones socio-históricas del presente.

La teoría de Guerrero establece una estrecha relación entre el concepto de "tradición" y el de "estilo", el cual protagoniza la escena de orientación en la "Estética I". En ella, el estilo se define como el advenimiento de una orientación histórica en la revelación y acogimiento de la obra de arte. Desde la perspectiva de la "Estética III", el estilo se comprende como una dirección que se "amoneda" en obras de arte, pero a partir de las cuales el ser humano tiende hacia el pasado y hace que el porvenir del arte opere con un criterio histórico. La tradición artística solo se resuelve en "la marcha histórica de un estilo" (Guerrero, 1967, p. 197), es decir, una dirección estilística que se ha convertido en un requerimiento histórico-social y se ha consagrado en un rasgo identitario de un pueblo, "en tanto los llamados de una obra o una escuela, de una época o una dirección del arte, se nos dan como 'saliendo de sí', como brotando de la propia entraña para envolvernos en un movimiento histórico" (Guerrero, 1967, p. 198). En cada tiempo histórico nos encontramos condicionados por una dirección estilística que pasa a través de nuestra operatividad estética con las obras de arte, pero también podemos promover, requerir y reaccionar frente a otros tipos de obras para conducir y renovar la marcha histórica del arte. La cuestión fundamental desde la "Estética III" sería precisar los reclamos que se condensan en dicha marcha estilística.

Aun si la obra se presenta como un vestigio mítico de lo que alguna vez fue una sociedad, cuando esta se despierta no aparece como una obra del pasado, sino que nos hace revivirla, reactualizarla desde nuestro presente. Por lo tanto, la obra de arte es siempre un ente actual. Si remite a un pasado, solo se comprende en tanto se refiere desde el presente a lo que fue, siempre es una renovación o resurrección operante.⁷

7 La idea del sentido crítico del pasado desde la perspectiva del presente es una posición que cambia entre "Tor-

En conclusión, el inmenso poder de rememoración histórica del arte que distinguimos en un principio, ahora comprendido desde el escenario de la *tradición*, no remite simplemente a una operación de preservación cultural, sino también a la reactualización y recuperación de las esperanzas y glorias de un pueblo en el presente. A fin de ilustrar esta idea, Guerrero recupera a Heidegger para afirmar que el arte es la revelación de la verdad de un pueblo, pero a su vez critica esta posición e introduce una frase de Malraux que condensa su postura: “Por muy profunda que sea la verdad de que dispone un pueblo, si no dispone más que de ella, es un pueblo mudo” (Malraux en Guerrero, 1967, p. 203).

La reconstrucción de la *Estética Operatoria* nos permite reconocer en el arte un fenómeno histórico, una práctica viva de transformación del mundo. Si, como sostiene el filósofo, la obra de arte reactualiza los reclamos y esperanzas de una comunidad, su potencia operatoria no se agota en el análisis histórico, sino que también alcanza los procesos culturales y políticos del presente. En este marco, la idea del arte como un “inmenso proceso de rememoración histórica” no se limita a una función conservadora: se constituye como una forma de intervención crítica sobre la historia. El arte, al rememorar, devuelve el reclamo que le dio origen, y lo proyecta en un presente que aún exige justicia frente a las formas contemporáneas del olvido. La tradición, como escenario político de rememoración activa, se convierte en una forma de justicia histórica: reactiva las esperanzas y glorias de un pueblo desde el presente.

Desde esta perspectiva, la teoría de Guerrero puede ponerse en diálogo con pensadoras y pensadores actuales –como Judith Butler o Adrián Cangi– que conciben la memoria y el arte como espacios de resistencia. A continuación, exploraremos esta vigencia política del arte como proceso de rememoración, en el contexto argentino contemporáneo marcado por la reaparición del negacionismo histórico.

La vigencia política de la rememoración histórica

En el contexto argentino contemporáneo, las inquietudes de Guerrero en cuanto al destino de las tareas artísticas cobran tal relevancia que nos permiten tomar sus aportes como marco interpretativo contemporáneo para pensar el arte como resistencia política y memoria activa. Más allá de las cuestiones concernientes al individualismo moderno, y el modo en que estas tendencias se profundizan en las nuevas fases del capitalismo de corte neoliberal, el contexto político argentino posterior a las elecciones presidenciales de 2023 se caracteriza por la presencia de discursos públicos que relativizan o niegan hechos del terrorismo de Estado, configurando un escenario de reactivación del negacionismo histórico.

En el escenario político reciente, observamos la reaparición de discursos que cuestionan la cifra de personas desaparecidas durante la última dictadura cívico-militar, que reponen la denominada “teoría de los dos demonios” en las conmemoraciones del 24 de marzo y que tienden a caracterizar a las víctimas del terrorismo de Estado como integrantes de organizaciones armadas. Estas narrativas se articulan con políticas públicas que, en distintos grados, modifican o relativizan los dispositivos institucionales y culturales vinculados a las políticas de Memoria, Verdad y Justicia, así como a la producción artística asociada a ellas. Durante el período de gobierno en desarrollo, se ha producido el recorte o cierre de los organismos de producción cultural estatales, como pueden ser el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), el Instituto Nacional del Teatro (INT) o el Fondo Nacional de las Artes (FNA). Además, se han

sos de la vida estética actual” y la “Estética III”. En el primer trabajo, Guerrero se aventuraba a decir que “[...] el arte, en su destino histórico y cultural, no es solamente una ‘perduración glorificadora’ de pasadas grandezas, sino que tiene también un sentido de ‘futuridad’”. Abandonando toda pretensión de poder de profetización del arte, en la “Estética III” nos limitamos a entender las obras del pasado desde la mirada actualizada del presente, pero sin dejar de lado su potencialidad para transformar el mundo.

registrado denuncias de censura en espacios culturales dependientes del ejecutivo, donde se ordena la exclusión de temáticas con críticas a la última dictadura cívico-militar, al igual que de otros temas como el feminismo o los movimientos LGBTIQ+.

El énfasis y los recursos puestos al servicio del olvido, por parte de este proyecto político, actualizan la tesis de Guerrero sobre el rol del arte para canalizar los reclamos y esperanzas de un pueblo histórico, ya que esas ideas nos permiten comprender la actualidad más allá de las caracterizaciones ingenuas o simplificadoras con las que son tratadas estas acciones en los medios ligados al poder económico en el país. La relevancia que Guerrero le otorga al arte en términos de aporte a las resistencias históricas nos permite ver que este ataque no está justificado en un mero problema de recursos económicos, presupuesto o déficit fiscal, sino que busca reducir o enmudecer las verdades históricas que el arte porta.

A lo largo del siglo XX, las expresiones políticas autoritarias han tendido a suprimir las prácticas artísticas y culturales. Ejemplos emblemáticos de ello son los asesinatos de Federico García Lorca durante la dictadura franquista, de Víctor Jara bajo el régimen de Pinochet, y las desapariciones de la familia Oesterheld durante la última dictadura argentina. Estos casos muestran cómo el fascismo encarna una historia de muerte para la apertura histórica que el arte posibilita.

Frente a este panorama, la pregunta por su actualidad operatoria se vuelve urgente: ¿Puede la obra de arte seguir operando históricamente frente al negacionismo de Estado? ¿Puede sostener una verdad histórica cuando todo lo que la rodea tiende a negarla? ¿Qué ocurre con la responsabilidad histórica del arte en etapas de glorificación del olvido?

Como hemos reconstruido en la sección anterior, en la teoría que propone Guerrero el arte no solo es la preservación de la memoria, sino su constante renovación crítica desde el presente. Una línea de pensamiento contemporáneo que permite profundizar esta consideración es la propuesta por Judith Butler, quien ha reflexionado sobre la violencia de Estado y la censura afectiva. En su libro *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*, se recopilan una serie de conferencias de Butler en las que la autora anticipaba el resurgir del negacionismo en el continente americano. La autora define este movimiento como “una forma de discurso, una política perniciosa que busca negar la realidad de las torturas, las desapariciones, los asesinatos” (Butler, 2020, p. 60). Como norteamericana, Butler entiende que este tipo de revisionismo está en sintonía con las políticas de la primera presidencia de Trump, quien realizaba desfiles militares y recurría a poderes extraordinarios para debilitar tanto la democracia parlamentaria como la democracia popular, reforzando así el carácter autoritario del gobierno. Pero sus observaciones frente a las políticas estadounidenses no son ajenas al presente sociopolítico de Argentina. El negacionismo acusa a la acción de preservar la memoria de ser un posicionamiento en una batalla política. En una clara intención de demonizar el interés político que debe ser costumbre en cualquier ciudadano/a, considera que el archivo forma parte de un programa de izquierdas y que existe para servir a estas. La consecuencia de esto es que la derecha conservadora y autoritaria, así como las perspectivas neofascistas, se embarcan en formas de revisionismo que sirven a sus propios intereses políticos, y esto incluye silenciar el requerimiento y la promoción de obras de arte que hacen a una sociedad. Frente a este panorama, Butler (2020) advierte que se deben tener en cuenta tres puntos:

1. No se pueden comprender las formas autoritarias del presente desde las experimentadas en el pasado. Son nuevas formas de fascismo que parten de premisas neoliberales como la idea de que la precariedad económica de los ciudadanos no es por culpa del sistema, sino porque estos no se esfuerzan lo suficiente. A esto se le suma la frustración, con la intensificación de la pobreza y el deseo del pueblo de una autoridad más firme tanto en la familia tradicional como en el Estado.
2. La idea de política que se emplea en los discursos acusativos por parte del negacionismo es la de política partisana, es decir, la política de partidos. Se desconoce la política como práctica civil que hace a una sociedad y que

debiera ser de interés para cualquier ciudadano/a activo/a.

3. La negación de los crímenes de lesa humanidad es la continuación de dichos crímenes. Si se niegan o minimizan, se abre la posibilidad de que se vuelvan a cometer.

Para la autora, es importante insistir en que se conozca la historia de los genocidios, porque únicamente a partir de esta es posible una reparación. La negación de las cifras de desaparecidos o la justificación espúrea del destino de las víctimas acusándolas de terrorismo solo termina por afianzar esta posición; es decir, constituyen discursos que atentan contra los principios democráticos de un pueblo. La respuesta de Butler a esta situación se acerca a la teoría de Guerrero en cuanto a las potencialidades de la promoción y el requerimiento del arte. Plantea la necesidad de encontrar un modo de comprender cómo se pueden aplicar al presente las lecciones del pasado, advirtiendo la dificultad que conlleva querer trasladar un momento histórico a otro que no es idéntico. La pregunta que plantea Butler, desde esta perspectiva, redobra la apuesta de la promoción y el requerimiento de la obra de arte: "... ¿de qué modo perdura el tiempo de la dictadura y la violencia de estado en nuestros días?" (2020, p. 63). Butler sostiene que estos elementos se pueden escuchar como ecos de ese tiempo anterior, ecos que constituyen las estrategias recurrentes del revisionismo, como la defensa de la "teoría de los dos demonios" o el "algo habrán hecho" que busca justificar los crímenes. Estos son ecos que no hay que permitir que resuenen, porque como mencionamos antes, pueden terminar por justificar la violencia y abrir camino a una normalización de la violencia de Estado.

La propuesta final de Butler en *Sin Miedo* puede pensarse en diálogo con la teoría de Guerrero, toda vez que propone que un recuerdo puede revivir afectivamente por medio del cine, los medios, las imágenes o los relatos. La memoria que recupera el arte, según la autora, no es la misma que presenta y preserva un museo, sino una que implica la comunicación de un sentimiento a través del tiempo, la transmisión de un sufrimiento o el fervor de la resistencia. El arte, así, es capaz de comunicar sentimientos, dolores y sufrimientos del pasado que nos hacen comprender el carácter vivo del archivo, o en nuestro caso, la obra:

Es por eso que la estética es tan importante en la labor archivística, porque tiene la capacidad de transmutar la memoria en una nueva forma de imaginar. Permite que surja una ética de la política que conoce la violencia, que percibe sus ecos en el presente, reconoce su peligro y milita para preservar su historia y su futuro. (Butler, 2020, p. 64)

En la situación concreta argentina, los horrores y sufrimientos del pueblo han pasado a ser parte de nuestra identidad nacional. Los reclamos fundados en el dolor y la justicia generan una demanda continua de promoción y requerimiento de entes estéticos que canalicen esos sentimientos. La operatividad estética de estos casos garantiza el continuo ejercicio de la memoria, como renovación del pasado. Siguiendo las advertencias de Butler, el carácter político de la promoción y el requerimiento de la obra de arte es innegable, no solo en el sentido del arte como un inmenso proceso de rememoración histórica, sino como una variable activa en la constante recuperación de los reclamos socio-históricos que hacen a una cultura.

Si, según Guerrero (1967), la tradición artística se resuelve en "la marcha histórica de un estilo" (p. 197), el continuo reclamo de memoria, verdad y justicia mantiene vivo el sentimiento promotor de la historia argentina, y solo los lenguajes artísticos resuelven un dolor que se padece en comunidad. El discurso negacionista, en este caso, además de atentar contra la verdad de un pueblo, atenta contra su identidad cultural. El focalizado ataque a los entes de producción cultural intenta no solo acallar la promoción y el requerimiento de obras de arte motivadas por el dolor argentino, sino también detener la marcha histórica de este.

En el marco de los mismos debates, Adrián Cangi postula, en su libro *Naufragio de la Memoria*, que esta práctica no entraña solo un borramiento del pasado, sino también un esfuerzo por generar la supresión del dolor colectivo y, con él, la desarticulación de

la comunidad afectiva. La propuesta de Cangí, con respecto al dolor como motor afectivo de la comunidad, le permite arribar a una lectura más optimista del actual estado de cosas:

Puede decirse que el ser-en-el-dolor es un impulso hacia la restauración de los cuerpos, en tanto que el dolor crea comunidad que produce potencia colectiva, y siempre lo hace en un padecer con otros en el sentido antiguo de “sufrir juntos”. Tal vez acomunados por el dolor sea posible la liberación de una vida ofendida en el interior de una lucha ética y política. (Cangí, 2023, p. 81)

Puede pensarse, entonces, que el dolor como sentimiento promotor que requiere la rememoración histórica de los horrores sufridos por la dictadura conlleva, a su vez, un movimiento dialéctico. En este, al mismo tiempo que renovamos o recuperamos los reclamos del pasado y los hacemos presentes, mantenemos vivo el mismo dolor que originó esa marcha histórica desde un comienzo. La rememoración de un dolor vivo que se padece en comunidad refuerza la idea de que el verdadero peligro está en el olvido, porque atenta contra la historia del pueblo argentino, contra su identidad cultural. En ese sentido, y en torno a la operatividad artística que aquí hemos tematizado, puede comprenderse la afirmación del autor, quien sostiene que “la ‘indestructible’ humanidad del hombre reside en transformar el horror en un acto de invención que resiste a la muerte y al olvido” (Cangí, 2023, p. 102).

En conjunto, estas perspectivas permiten consolidar la tesis de que la obra de arte, como fuerza operatoria de rememoración histórica, no solo actúa como conservación cultural del pasado, sino como restitución activa de aquello que busca ser negado. En el contexto actual, donde el discurso negacionista se replica desde los más altos niveles del poder político, el inmenso poder de rememoración histórica del arte no solo se presenta como una estrategia de resistencia, sino como una necesidad vital para la subsistencia ética y cultural de la historia argentina.

La obra de arte, según Guerrero, no es testigo pasivo de una historia clausurada, sino fuerza activa que hace acontecer una marcha histórica que se renueva en cada acto de rememoración. Butler, por su parte, advierte que el olvido o la negación de los crímenes del terrorismo de Estado no es solo una omisión del pasado, sino una repetición de su violencia, una forma contemporánea de reproducir la impunidad, y recupera al arte como archivo vivo⁸ que afectivamente comunica un sentimiento a través del tiempo. Complementariamente, Cangí profundiza la idea de que el dolor compartido crea comunidad y, a la vez, puede ser impulso de una ética política que transforme el padecimiento en potencia. El diálogo construido desde el presente situado de la memoria nos permite entonces sostener, con Guerrero, que el arte no solo es un espacio de representación simbólica, sino un campo de disputa material por la verdad, por la justicia y por nuestra identidad cultural.

Conclusiones

En el presente trabajo nos propusimos recuperar la teoría estética de Guerrero, con especial atención a su “Estética III”, como clave argumental para pensar el arte en su función política y social frente al negacionismo contemporáneo. Desde allí, la propuesta del arte como proceso de rememoración histórica y la noción de obra como apertura de un mundo histórico nos permitió evidenciar la forma en la que la operatoria del arte remite al pasado y lo reactualiza: lo convierte en acto presente, en una forma de resistencia que se expresa en el lenguaje colectivo de una memoria que se rehúsa a ser clausurada.

⁸ La noción de “archivo vivo” de Judith Butler refiere a la capacidad del archivo de retener y transmitir rastros de experiencias pasadas y de la presencia de seres vivos, afectando a quienes entran en contacto con ellos. No se trata de una simple acumulación de información, sino de conectar el pasado con el presente a través de la materialidad y la memoria encarnada.

Siguiendo la “tarea de conducción” en el esquema de las escenas estéticas, notamos que el arte cumple una función de orientación histórica, en donde la tradición no es repetición inerte, sino campo de lucha por el sentido. Un escenario político donde el presente reactualiza críticamente las obras del pasado que atestiguan los grandes movimientos históricos.

Hemos sostenido que esta recuperación de las nociones y vínculos desarrollados por el filósofo argentino cobra una fuerte actualidad al encarnar una tensión irresoluble con los discursos revisionistas que hoy niegan, relativizan o silencian los horrores de la última dictadura cívico-militar argentina. En un contexto donde el desmantelamiento de los organismos culturales, la estigmatización del archivo y la negación de las cifras de desaparecidos son prácticas sistemáticas de poder, el pensamiento de Guerrero ofrece una respuesta filosófica y política de resistencia, que reivindica el sentido estético de la tarea colectiva que preserva nuestra cultura desde la memoria, como ejercicio comunitario en defensa de la verdad de los pueblos.

A partir de la recuperación de las reflexiones contemporáneas de Judith Butler y Adrián Cangi, que dialogan con algunas de las líneas más relevantes de la estética guerreriana, proponemos la relevancia de una comprensión del arte en la que este testimonia el dolor y lo transforma en potencia ética: rehace el tejido comunitario desde la herida, pero no para cerrarla, sino para mantenerla viva y activa en el reclamo.

Pensar el arte desde la *Estética Operatoria* no es un ejercicio teórico desvinculado de la realidad, sino una forma de responder a los desafíos urgentes que enfrenta nuestra cultura y nos permite pensar en gran parte de ella como una práctica vital de reapertura, transmisión y resistencia. Recuperar esta filosofía ignorada entraña, entonces, un gesto doble: el de una justicia epistémica, con la recuperación de una parte muy valiosa del pensamiento latinoamericano, y una contribución activa a la defensa de la memoria democrática de nuestro país y del continente.

En un presente donde la verdad histórica es negada, y donde los dispositivos de la memoria son desfinanciados, censurados y deslegitimados, el arte se presenta como un espacio activo de preservación y resignificación de la memoria histórica que conforma nuestra identidad colectiva. Defender los reclamos históricos de la obra es también defender la potencia creadora de los pueblos para resistir el olvido, habitar comunitariamente el dolor y afirmar, una y otra vez, la identidad viva de la memoria. Allí donde el olvido se impone como proyecto de Estado, la rememoración histórica se vuelve condición de posibilidad para la democracia misma.

Referencias

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica* (A. E. Weikert, Trad.). Ítaca.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo: Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Cangi, A. (2023). *Negacionismo: Naufragio de la memoria*. Coyunturas Ediciones.
- García, L. I. (2009). Entretelones de una “estética operatoria”: Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin. *Prismas: Revista de Historia Intelectual*, 13, 89-113.
- Guerrero, L. J. (1967). *Estética operatoria en sus tres direcciones: Promoción y requerimiento de la obra de arte*. Losada.
- Guerrero, L. J. (2008). *Estética operatoria en sus tres direcciones: Revelación y acogimiento de la obra de arte*. Las cuarenta.
- Guerrero, L. J. (2017). Torsos de la vida estética actual. En *Qué es la belleza y otros ensayos* (pp. 101-108). Biblos.
- Ibarlucía, R. (2008). Estudio preliminar: *Luis Juan Guerrero, el filósofo ignorado*. En L. J. Guerrero, *Estética operatoria en sus tres direcciones: Revelación y acogimiento de la obra de arte* (pp. 9-93). Las cuarenta.