

La pregunta por la relación entre el pensamiento sistémico y el arte

Ramsés Fuenmayor

I. INTRODUCCIÓN

Entiendo que se me pregunta por la relación entre el pensamiento sistémico y el arte. Generalmente, cuando alguien se dispone a reflexionar sobre la relación que puede haber entre un A y un B, comienza preguntándose que es A y que es B, de modo que, a partir de la condición de ser de A y de B, pueda inferir la relación que se puede establecer entre A y B.

En nuestro caso, la pregunta por la relación sería: “*¿Qué relación puede haber entre el pensamiento sistémico y el arte?*”. Para responder dicha pregunta, si se sigue el proceso inquisitivo antes descrito, tendríamos que intentar responder dos preguntas:

1) “*¿A qué llamo “pensamiento sistémico?”*” Ésta pregunta no es muy novedosa para mí, porque la vengo pensando desde hace ya unos cincuenta años. Aunque sigue allí, tocando a la puerta de mi reflexión, es ya muy familiar.

2) “*¿A qué llamo “arte”, cuando intento explicar la relación entre pensamiento sistémico y el arte?*” A pesar de que esta segunda ha estado rondando mi reflexión desde hace ya algunos años, sólo he escrito textos que *despliegan* aspectos de mi pensar al respecto, pero que no lo declaran (no lo anuncian) muy explícitamente. Me temo que responder directamente esta pregunta es un intento de éstos que, de antemano, representan una aventura sin final; pero, una gran aventura. Por esta razón, es esta última pregunta la que, en primera instancia, se me ofrece como la más retadora; y por ella debería comenzar si sigo el procedimiento inquisitivo antes descrito.

¿Comenzar? ¿Quiere esto decir dejar las otras dos preguntas de lado y “comenzar” por intentar responder la pregunta por la condición de ser del arte, de manera tal que, *después*, pueda enfrentar las otras dos preguntas? Si consideramos detenidamente la segunda pregunta, surge la duda sobre el sentido de seguir ese procedimiento inquisitivo. Esta pregunta puede ser re-formulada de la siguiente manera: ***¿Cómo se devela la condición de ser de la obra de arte cuando intento explicar la relación entre pensamiento sistémico y el arte?*** Intentar responder una pregunta como ésta es, básicamente, pensar, reflexionar, sobre eso por lo que se

interroga.¹ Pero, ¿puede alguien, después de unos cincuenta años de haber iniciado el cultivo de un *pensamiento sistémico*, pensar primero qué es X (en este caso, arte), para, después, pensar qué es el *pensamiento sistémico*, como si el pensamiento sistémico estuviese afuera o aparte del pensar sobre X? Creo que, en mi caso, o el de cualquier otro en mi condición, sería algo así como comenzar pensando X con un modo de pensar que no es el propio, y, después, pensar X con el pensamiento propio, el sistémico. El resultado sería artificioso; pero, aun así, podría ser un experimento interesante. Sin embargo, en esta oportunidad no lo abordaremos.

Ante la pregunta *¿Cómo se devela la condición de ser de la obra de arte cuando intento explicar la relación entre pensamiento sistémico y el arte?*, ya estoy pensando sistémicamente el arte. Por tanto, lo que considero adecuado para cumplir la tarea propuesta es *generar un discurso sobre el curso*² que sigue mi pensamiento ante la pregunta por la obra de arte, mientras, al mismo tiempo, dejar testimonio del modo de pensar que está actuando cuando se piensa el arte sistémicamente. Es decir, se trataría de *un pensamiento sistémico que trata de pensarse a sí mismo mientras piensa sobre el arte*.

Lo anterior implica que la pregunta por la relación entre el pensamiento sistémico y el arte no puede, por lo menos en mi caso, seguir la lógica atomista que subyace el modo usual de pensar una relación. Y, de nuevo, aquí está actuando el pensamiento sistémico. Explico:

Cuando se pregunta por la relación entre un A y un B tendemos a pensar, bajo la lógica tradicional, que esa relación entre A y B *surge* de la interacción entre A y B. Es decir que A y B preexisten a su relación y que la relación es un resultado de la interacción entre A y B. Dicho sea de paso: la idea de “propiedad emergente”, la cual ha sido bandera de la mayor parte del llamado “pensamiento sistémico”, sigue trabajando bajo este principio. Sin embargo, contrario a tal lógica atomista (y, en el fondo, reduccionista), podríamos pensar que, en muchas relaciones, ¡A y B son el resultado de su relación! Ésta sería lo que algunos llaman lógica “relacional”, la cual *considero propia de un pensamiento sistémico*. En Sistemología Interpretativa, la hemos llamado lógica de la “recursiva esencial” porque agregamos a su caracterización que A no puede ser sin B, y B no puede ser sin A. Llamemos a este tipo de relación “relación primaria”. Ahora bien, si se trata de una *relación primaria*, es decir, si A y B son el resultado de su relación, el

¹ Digo que “básicamente” porque una pregunta que realmente nos mueve, que nos cautiva, lo hace no sólo cuando escribimos un texto como éste, o cuando conversamos al respecto; también está allí en nuestro actuar cotidiano —está allí hasta en los sueños. Es decir, le hacemos frente a la pregunta en medio de nuestra relación con cualquier cosa que sea el caso.

² El pensamiento que sigue un curso “discurre”. El discurrir se puede cristalizar en el habla o en la escrita. Lo que resulta de esta “cristalización”, de este despliegue del discurrir, lo llamamos “discurso”.

intento de comprensión de A o de B ya implicará el intento de comprensión de la relación entre A y B (de la que ambos surgen), la cual, dada su condición *primaria* prefiero llamar “*relación primaria {A-B}*” en lo que sigue de este texto; y no “relación entre A y B”.

Puesto que tan pronto como he comenzado a pensar sobre la condición de ser del arte descubro que lo hago bajo un pensamiento sistémico, lo que al inicio apareció como la pregunta por “la relación entre arte y el pensamiento sistémico” no puede ser pensada bajo la referida lógica atomista. No puede porque lo que digamos sobre el arte surge de la relación entre el pensamiento sistémico y el arte. No obstante, aun no parece claro que lo que digamos sobre el *pensamiento sistémico* surja de esa relación. Aún no lo vemos, pero lo veremos. En efecto, en la medida en que el curso de mi discurrir sobre el arte ha ido avanzado, he ido descubriendo que *la reflexión sistémica sobre el arte ha ido enriqueciendo la ontoepistemología sistémica a partir de la cual se está pensando el arte*. Espero que el lector pueda ser testigo de tal enriquecimiento.

Cabe entonces preguntarse: ¿Cuál debe ser la forma del discurso de modo tal que no se pierda de vista la *relación primaria {arte-pensamiento sistémico}*? ¿Tiene sentido mantener el plan original de acuerdo con el cual comenzaríamos por la pregunta que interroga por la condición de ser de la obra de arte? La respuesta es “sí y no”.

El “sí” se debe a la aparente linealidad de un discurso, y que ésta no parece permitir escribir, *al mismo tiempo*, sobre arte y sobre el pensamiento sistémico desde el cual estoy pensando el arte.

En efecto, la escritura parece ser lineal. Por lo menos así se va efectuando cuando vamos escribiendo o leyendo. Pero, ¿acaso tal linealidad no se debe, por lo menos en parte, a que insertamos el proceso de ir leyendo o ir escribiendo en la cronometría lineal del tiempo que rige en la cultura Occidental, especialmente, a partir del inicio de la época moderna.³

Sin embargo, y aquí viene el “no”, esta linealidad no necesariamente rige el tiempo de la *comprensión* de lo que vamos leyendo, de su sentido: Cuando seguimos atentamente el hilo conductor de un argumento (narrativo-descriptivo, deductivo, inductivo, etc.), y, de ese modo, permitimos ser conducidos por el argumento, la aparente linealidad del tiempo se curva sobre sí misma y se hace recursiva: lo que en la línea cronométrica del tiempo viene “después” altera (en la memoria) lo que vino “antes”; y lo que vino “antes”, que ya no es “antes”, altera lo que viene “después” que ya no es “después”. A pesar de que tal cosa ocurra en la

³ Piénsese, por ejemplo, cómo la medida del tiempo, en otras épocas de la cultura Occidental, afectaba la concepción del tiempo, de su sincronía y su diacronía. Por ejemplo, considérese épocas, previas a la aparición del reloj, en las que el “transcurso” del tiempo estaba ligado al recorrido de los astros y a los tiempos del clima y de la agricultura.

comprensión del lector y del escritor (autor), este último debe ir escribiendo oración por oración. Es decir, el escritor está sujeto, en primera instancia (y sólo en primera instancia), a esa cronometría lineal. Debe, pues, comenzar por algún lado. Vuelvo entonces a la pregunta: ¿cuál es la forma adecuada de un discurso que busca presentar un sentido de la *relación primaria* {arte-pensamiento sistémico}, a pesar de la linealidad cronométrica de la escritura? Creo que la clave está en contar con lo que antes señalé sobre el modo *no* lineal en que opera el tiempo de la comprensión del lector en relación con la aparente linealidad del modo de escribir y leer. Se trata de ir entrelazando dos discursos (o sub-discursos) para ir constituyendo un curso en la comprensión del lector. Un discurso daría cuenta del discurrir sobre el arte desde el punto de mira de una onto-epistemología sistémica. Metafóricamente: sería como dar cuenta de lo que se ve cuando se mira al arte. Pero como en todo ver, el punto de vista no es parte de lo visto, pero está implícito en lo visto. El otro discurso daría cuenta del punto de vista, se colocaría detrás de la mirada para resaltar ciertos aspectos del pensamiento sistémico que están operando al discurrir sobre el arte. Al primer discurso, el que versa sobre el arte, lo llamaré “prodiscurso”. Al segundo, el que versa sobre el pensamiento sistémico que piensa el arte, lo llamaré “antediscurso”. Los dos discursos se irían entrelazando como dos hilos que constituyen una cuerda. Usando otra metáfora sería algo parecido a una composición musical que entrelaza dos voces, por ejemplo, una fuga o canon de Bach.

Dado lo anterior, parece natural comenzar por la pregunta que interroga por la condición de ser del arte, y, de vez en cuando, apartarme de este *prodiscurso* para observar el modo de pensar activo en esa tarea, y plasmarlo en el *antediscurso*. No obstante, antes de iniciar el *antediscurso* sobre el arte, debo incursionar muy brevemente en el *prodiscurso* para formular un breve comentario introductorio sobre el pensamiento sistémico; comentario que pretende mostrar un principio fundamental de todo nuestro discurrir:

I.1 La dependencia ontológica: El principio fundamental de la onto-epistemología sistémica que sustenta un pensar-actuar sistémico.

Aquéllos que desde la mitad de los años setenta (del Siglo pasado) comenzamos a estudiar y reflexionar sobre lo que hoy estamos llamando “pensamiento sistémico” (o un pensar-actuar sistémico), nos preguntábamos qué es un “enfoque de sistemas”. Los escritos que habían surgido al respecto nos decían que era *un modo de pensar y actuar* que se relaciona con las cosas en su condición de todos (*holones*) que trascienden la reunión de sus partes —y no como meros agregados de partes. Era obvio que había allí una intención contestataria, crítica,

dialéctica: el enfoque de sistemas se consideraba opuesto⁴ al enfoque analítico-reduccionista de la ciencia. Por lo menos, así lo vimos en en nuestro grupo de estudio, del cual surgiría la Sistemología Interpretativa. En la medida en que intentamos comprender qué era eso de un enfoque analítico-reduccionista, antítesis de un enfoque de sistemas, fuimos comprendiendo dialécticamente lo que creímos debería ser un enfoque de sistemas: Para relacionarse con las cosas (o hechos) en su condición de todos trascendentes de la reunión de sus partes (*holones*) era necesario **no hacerlo** (por lo menos para su estudio y transformación) bajo un modo que *fuese reduccionista y analítico a-priori*. Debía tratarse de un enfoque que *no* partiera de la reducción de lo que es el caso a su ser-en-sí, *independiente de su modo de aparecer* ante quien aparece. Por el contrario, resultaba claro que la premisa de que el todo trasciende la reunión de las partes, reclamaba un enfoque de acuerdo con el cual *la condición de ser de las cosas viene dada, precisamente, por su esencial dependencia ontológica*, de acuerdo lo con la cual *la condición de ser de lo que se presenta es esencialmente dependiente de su acto de aparición ante quien aparece*. La *dependencia ontológica podría dar cuenta la condición holística de lo que es el caso*. Habíamos entrado en un dominio onto-epistemológico: un modo general de relacionarse con cualquier cosa que sea el caso fundado en la *dependencia ontológica*. Partiendo de otras problemáticas y preguntas diferentes, y sin que lo supiéramos en aquel momento, en aquellos años otros pensadores, en particular, Humberto Maturana y Francisco Varela, también se embarcaron en un dominio onto-epistemológico similar; un dominio del pensar-actuar que, a mi modo de ver, fue propiamente sistémico. Hasta aquí, por ahora, este especie de prefacio sobre pensamiento sistémico, inicio del *antediscurso*. Pasemos ahora al *prodiscurso*.

II. UN PRIMER ENCUENTRO CON LA CONDICIÓN DE ESTAR-SIENDO DE LA OBRA DE ARTE

II.1 La obra de arte no es, está siendo

No estoy preguntando “¿*Qué es una obra de arte?*”, porque cuando alguien se dispone a responder este tipo de pregunta, “¿*qué es X?*”, está pretendiendo predicar sobre la condición de ser de algo que *es y que es en sí*, y que se mantiene fija en el tiempo. Por ejemplo, si la “*casa*” es en sí, su condición de ser se mantendría fija a pesar de que una casa particular se derrumbe completamente. Por el contrario, de acuerdo con las onto-epistemologías sistémicas mencionadas, nada particular *es*, *sólo está siendo en una situación vivencial*. Pero, con respecto al arte, esto es

⁴ Para algunos: por lo menos complementario, pero diferente.

mucho más pleno, más rico, más *claro* —y cuando digo “claro” no sólo quiero decir más iluminado; quiero decir, especialmente, expuesto en un espacio más abierto, más despejado. En efecto, la obra de arte concebida como *objeto* es sólo objeto de comercio o de adorno. *La obra de arte sólo puede estar-siendo en su creación por su autor y ante su autor, y en su re-creación por parte de los espectadores que la experimentan (perciben-sienten-piensan) como obra de arte.* Y, repito, pareciera que este estar-siendo de la obra de arte es más pleno que otras cosas que están siendo.

(Estoy discurrendo sobre la condición ontológica (la condición de ser) de la obra de arte; y lo estoy haciendo desde el punto de mira de una onto-epistemología sistémica. Pero, al mismo tiempo, me adelanto a decir que el modo rico de relacionarnos con la obra de arte nos puede enseñar algo con respecto al modo holístico de relacionarnos con cualquier cosa que sea el caso...)

Pregunto: *¿Qué caracteriza esta situación vital en la que el artista está creando la obra de arte como tal y el espectador la está re-creando como obra de arte en su contemplación de la misma?*

II.2 Una emoción vibrante y resonante

Lo primero que se asoma es un particular estado emocional. La obra de arte *emociona*, si se presenta en su estar-siendo antes enunciado. La etimología de la palabra “emocionar” lo dice: *e-movere*: mueve, saca del lugar habitual. Más aun, el estar siendo de la obra de arte podría alcanzar la conmoción (*con-moción*). Pero la *moción* de esta emoción o conmoción no es cualquier moción, *es una especie de vibración de la que surge una especial resonancia. Es una emoción vibrante, resonante...* La metáfora implícita es, por ejemplo, la de un diapasón que golpeamos y hacemos vibrar. Vemos y sentimos la vibración en nuestra mano; y, al mismo tiempo, oímos un sonido; un sonido que no simplemente suena, sino que *re-suena*; se prolonga y se va debilitando hasta desaparecer en nuestros oídos. No olvidemos esta metáfora pues será fundamental en todo lo que sigue.

En este punto es necesario que advierta que *no* estoy diciendo que hay allí un “objeto”, la obra de arte, que produce una emoción en una persona (en el creador o en el re-creador). Mucho menos pretendo decir que *esa emoción personal sea independiente de la condición de ser de la obra de arte*. Por el contrario, *esa emoción es constitutiva de la obra de arte*, de su *estar-siendo* obra de arte —y no olvidemos que la obra de arte sólo puede *estar siendo*. Tal vez, alguien podría decir que la obra de arte se presenta (está siendo) en un “ambiente” emotivo. Si se aceptase provisionalmente este modo de decirlo, habría que aclarar que ese llamado “ambiente” es tal que *es esencial del estar siendo de la obra de arte*. Es decir, que *la obra de arte no puede estar siendo sin este “ambiente”*. Pero, si *no puede estar siendo sin este “ambiente”, el “ambiente” no es ontológicamente*

independiente de la la obra de arte; por el contrario, eso que se ha llamado “ambiente” es una condición de posibilidad para el estar-siendo de la obra de arte.⁵ Es, decir, este particular “ambiente” es mucho más que lo que usualmente llamamos “ambiente”. Por ello, preferiría decirlo de otro modo: *ambos, el creador o el re-creador y la obra de arte se constituyen en el vibrante resonar de esa emoción, surgen de ese vibrante resonar* —tal como buena parte de lo que llamamos música surge del vibrante resonar de unas cuerdas.

Pero todo lo dicho hasta aquí es sólo una condición necesaria, pero no suficiente, de lo que constituye una obra de arte. Por eso decía que sólo es “lo primero que se asoma” al tratar de pensar la pregunta que interroga por la condición del estar-siendo de la obra de arte. ¿Qué más se asoma en la penumbra de nuestro intento por mirar el arte?

Antes de proseguir por la senda que abre esta última pregunta, debo salirme de nuevo brevemente de este *prodiscurso* sobre el arte para situarme en el *antediscurso* referente al pensamiento sistémico que está pensando la condición del estar-siendo de la obra de arte. Se trata de una “salida” como la que operaría cuando alguien va navegando por el curso de un río, y se imagina que, desde la orilla, se ve a sí mismo navegando por ese curso:

III. SEGUNDA SALIDA DEL CURSO DEL *PRODISCURSO*: LA PREGUNTA POR EL ARTE YA ESTÁ SIENDO PENSADA SISTÉMICAMENTE

Ya había advertido que el modo de pensar y preguntar que animaría el intento por pensar la condición de ser de la obra de arte es lo que considero un pensar de carácter sistémico. De hecho, su huella quedó claramente marcada cuando escribí: “*nada particular es, sólo está siendo*”. Podríamos decir que, desde el comienzo, estoy *interpretando* lo que me propongo pensar desde el *contexto interpretativo* aportado por un pensamiento sistémico. Pero no se trata de un “contexto interpretativo” más, uno entre muchos otros, como, por ejemplo, diferentes teorías políticas son diferentes contextos interpretativos para interpretar decisiones gubernamentales. Se trata de *un modo de pensar-actuar en relación con cualquier cosa que sea el caso*; se trata de *una onto-epistemología sistémica en acción*.

Ahora vuelvo al curso del que emana el *prodiscurso* sobre el arte...

⁵ Pienso que lo que he calificado como *emoción* o *conmoción*, y aquí designo como “contexto”, fue llamado por Nietzsche “*Entriückung*”, un estado alegría y excitación dionisiaca, traducida en español como “*embriaguez*”, en inglés como “*rapture*” y en francés como “*ivresse*”. Sin embargo, a diferencia del modo como Nietzsche la cataloga (e.g. en *Twilight of the Idols*, 1888; VIII, 122-23), no creo que se trate de una condición fisiológica; es una condición ontológica.

IV. EL ARTE *DEVELA LA APERTURA EN LA QUE APARECE LO QUE PRESENTA.*

Preguntaba: ¿Qué más, aparte de la emoción vibrante y resonante, se asoma en la penumbra de nuestro intento por mirar el arte? ¿Qué más diferencia una obra de arte de lo que no lo *está siendo*? Este modo de escribir la pregunta ya tiene una primera respuesta inmediata en lo que antes anotamos: Una llamada obra de arte, apreciada como objeto, como objeto de colección o como mercancía, no *está siendo* una obra de arte. Pero, ésta es apenas una parte ínfima de la respuesta a nuestra pregunta: ¿Qué más, aparte de la *emoción vibrante y resonante*, diferencia una obra de arte de lo que no lo *está siendo*?

Esta pregunta por la *diferencia específica* es muy importante cuando queremos pensar de la manera más diáfana posible lo que le brinda su condición de estar-siendo a la obra de arte. Lo es especialmente en nuestros días porque, a mi modo de ver, hay dos “fuerzas” semánticas sobre el sentido de la palabra que enturbian la claridad que estamos buscando: por una parte, llamamos arte a todo “objeto” cuyo único uso es tener un alto precio en el “mercado de las obras de arte”. Es decir, la obra de arte es una especie de joya a la que el mercado le asigna alto precio. El mercado determina la condición ontológica (la condición de ser) de ese objeto llamado obra de arte.⁶ La otra fuerza semántica enturbiadora es la de llamar arte a toda *artesanía* cuyo propósito fundamental es adornar, porque se le considera bonita o porque, de algún modo, llama la atención. Dadas estas dos fuerzas semánticas enturbiadoras, y otras más, volvemos a preguntar por la diferencia específica de una obra de arte. Para ello, intentemos “escuchar” la *resonancia* de una particular obra de arte.

Observemos —mejor dicho, *contemplemos*— la pintura “Zapatos” de Van Gogh.

⁶ Creo que éste va siendo el caso, no sólo en relación con las obras de arte, sino con respecto a casi cualquier cosa que sea el caso —incluyendo los seres humanos, los paisajes, los sentimientos, etc.



Van Gogh: “Schoenen” (“Zapatos”).

¿Qué puede hacer que ese par de zapatos viejos, plasmados en un lienzo, constituyan una obra de arte?

El filósofo Martin Heidegger nos dice lo siguiente:

*“Desde la oscura apertura del trajinado interior de los zapatos, emana el laborioso andar de la trabajadora. En el rígido y áspero peso del zapato descansa la tenacidad acumulada de la campesina en su lento trote por los surcos del arado, abatida por el crudo viento. En el cuero se guarda la humedad y la riqueza orgánica del terreno. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino a casa al atardecer. En los zapatos vibra la silenciosa llamada de la tierra: su apacible dádiva en el grano que se madura y su inexplicable retirada en el desolado barbecho invernal. Este útil está pervadido por la resignada preocupación por el pan de cada día; por la alegría silenciosa de haber resistido de nuevo la necesidad; por el temblor angustioso ante el inminente parto; por el estremecimiento ante la circundante amenaza de la muerte. Este útil **pertenece** a la tierra y, a su vez, protege el mundo de la campesina. A partir de este **pertenecer protegido**, el útil se erige desde su fundamento.”*

Heidegger (“El Origen de la Obra de Arte” —mi traducción)

¿Qué se trasluce de esta interpretación?

Respuesta inicial: La obra de arte permite que “*el útil se erija desde su fundamento*”. Permite que el mundo de la campesina se trasluzca a través de esos zapatos viejos. Devela no sólo lo que muestra sino la *apertura* en la que se da el mostrarse. Dice más que lo que presenta. Y, a propósito de decir más que lo que habla, leamos ahora con cuidado unas expresiones poéticas:

*Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.*

Antonio Machado: Verso XXI de “Proverbios y cantares”

Cada verso dice algo, pero los cuatro versos reunidos en su sentido unitario, holístico dicen algo que no está explícitamente dicho. Las palabras y las oraciones van más allá de sí; dicen más que lo que hablan.

Leamos ahora algunos frases de Paul Valery:

«Todos nuestros enemigos son mortales.»

«Un hombre solo siempre está en mala compañía.»

«Un hombre competente es un hombre que se equivoca según las reglas.»

«Lo más profundo que hay en el hombre es la piel.»

Estas oraciones parecen declarar o predicar algo sobre un sujeto gramatical. Pero no sólo lo hacen como cuando decimos “esa casa es muy grande”. En este caso, sólo digo que una cierta casa es de gran tamaño. Pero, cuando leemos con atención cualquiera de esas oraciones de Valery, surge un nuevo sentido, más allá de la simple predicación. El dicho *vibra y resuena* allende lo dicho.

Un par de aforismos de René Charr lo muestran con conmovedora claridad:

*“Las palabras que han de surgir saben de nosotros
lo que nosotros ignoramos de ellas”*

“La lucidez es la herida más cercana al sol”

Si leemos esas expresiones poéticas detenidamente (de-tenidamente), si las dejamos que suenen, y, especialmente, que *resuenen*, entonces encontramos que *dicen más que lo que hablan*. La pintura de Van Gogh devela más que lo que muestra; estos versos y sentencias dicen más que lo que está escrito —*sus palabras resuenan*. En general, pareciera que el *estar siendo* de la obra de arte *devela más*

que lo que presenta, resuena... La vibración propia del estar-siendo del la obra de arte se prolonga en un resonar allende su presentación.

El despliegue de esta metafórica respuesta inicial —tal vez, provista de un dejo poético— requiere que pongamos de manifiesto un rasgo fundamental del pensamiento sistémico desde el que se la intuye y se la piensa.

V, TERCERA SALIDA DEL PRODISCURSO: EL CONTEXTO DE SENTIDO EXPECTANTE Y LAS POSIBILIDADES DE SU DESPLIEGUE VERBAL

Me refiero a un pensamiento sistémico que se entiende a sí mismo como *la realización de una onto-epistemología sistémica que ha sido asimilada por el practicante sistémico*⁷. Ejemplos de tales onto-epistemologías sistémicas son las del Observar de Humberto Maturana⁸ y la de la Sistemología Interpretativa en sus dos etapas⁹. En lo que sigue, usaré fundamentalmente el vocabulario de la Sistemología Interpretativa, pero lo enriqueceré, ocasionalmente, con el de la onto-epistemología del Observar de Maturana.

V.1 La riqueza del sentido de la *distinción* en el *contexto de sentido expectante*

El pensamiento-acción de sistemas intenta relacionarse con el acontecer de manera que lo que aparezca lo haga *holísticamente*. Es decir, que aparezca como *una unidad de sentido del modo más más rico, más pleno, más pletórico posible*. Es decir, el pensamiento-acción de sistemas busca un acercamiento más pleno al *sentido* holístico de lo que es el caso. En la medida en que ese sentido sea más rico, la relación *holística* será más plena. Este intento de relación holística nos ha

⁷ Tal como un experimentado jugador de ajedrez realiza el modo de pensar del juego de ajedrez en sus jugadas, sin consultar reglas o “metodologías”. Aunque, claro está, en el ejemplo del juego de ajedrez el dominio que define su modo de pensar es mucho más restringido que el de una onto-epistemología.

⁸ Maturana H. R. (1988). Reality: The search for objectivity or the quest for a compelling argument. *Irish Journal of Psychology* 9(1): 25–82

9 Primera etapa:

Fuenmayor, R., and López-Garay, H. (1991a). The scene for interpretive systemology. *Syst. Pract.* 4, 401-418.

Fuenmayor, R.L. (1991b). The Roots of Reductionism: A Counter-Ontoepistemology for a Systems Approach. *Syst. Pract* 4, 419-447.

Fuenmayor, R.L. (1991c). The Self-Referential Structure of an Everyday-Living Situation: A Phenomenological Ontology for Interpretive Systemology. *Syst. Pract* 4, 449-472.

Fuenmayor, R.L. (1991d). Truth and Openness: An Epistemology for Interpretive Systemology. *Syst. Pract* 4, 473-490.

Segunda etapa:

Fuenmayor, R.L. (2016). *El Cultivo de la verdad*. Ediciones Unibagué. Universidad de Ibagué. Colombia.

permitido descubrir que cualquier cosa que sea el caso es una *distinción*¹⁰: una *unidad de sentido que se distingue de lo que ella no es*. Así, cualquier cosa que aparece ante nosotros se dibuja, como una unidad de sentido, sobre un *fondo histórico-ontológico*¹¹ que la hace posible. Ahondando en la metáfora implícita: La figura se dibuja sobre un fondo sin el cual no es figura; es, a lo sumo, movimiento de una mano que sostiene un lápiz.

El fondo histórico-ontológico es todo lo que *ha sido* en la *filogenia* y la *ontogenia* del *acoplamiento estructural* del cual, en cada aquí y ahora, surge la *distinción* del caso.¹² El *fondo histórico ontológico* no sólo es variable de acuerdo con la etnia (o cultura) a la que pertenece ése-que-en-cada-caso-soy-yo (lo que Maturana llama “el observador”); también depende de la particular historia (ontogenia) de ése que se constituye como un “yo” en cada *situación vivencial*. Finalmente, depende de la particular *situación vivencial* del caso; es decir, el fondo histórico-ontológico se *dispone* en cada situación vivencial de un modo particular hacia lo que está siendo el caso. Es como si, en cada situación vivencial, el *fondo* estuviese *a la expectativa* de lo que viene, de lo que está por distinguirse. Esta particular *disposición expectante* del fondo histórico-ontológico para la *distinción* del caso constituye lo que podemos llamar el *contexto de sentido expectante o intencional*¹³ de la *distinción*. Se trata, para decirlo en clave de la Ontología del Observar, de una *disposición* particular del *acoplamiento estructural* devenido de una *filogenia* y una *ontogenia* también particulares.

Ahora bien, el *contexto de sentido expectante* (fondo) permanece —y debe permanecer— oculto para que ocurra la *distinción*. Es decir, la *distinción* es *algo* que se distingue sobre lo que no es un *algo*. Sin embargo, ese no-algo, ese fondo histórico-ontológico, particularmente dispuesto como *contexto de sentido expectante* del caso, *le da su condición de ser a lo que está siendo*, a la *distinción*. Insisto, en el *estar siendo* de la *distinción*, el *contexto de sentido expectante* es un fondo indistinguible y propio de esa *distinción*, *pero que hace posible la distinción*. De esta manera, la riqueza del sentido *inmediato*, intuitivo, de la *distinción*

¹⁰ Vocabularios de ambas onto-epistemologías: la de Sistemología Interpretativa y la del Observar (Maturana y Varela)

¹¹ Vocabulario de la onto-epistemología de la Sistemología Interpretativa. La historia ontológica es la historia de los cambios epocales, es decir de los cambios en el modo de relacionarse con lo que es el caso.

¹² Vocabulario de la onto-epistemología del Observar de Maturana. Tanto lo distinguido como el observador surgen, en cada distinción del estado actual del acoplamiento estructural que se ha ido transformando a lo largo de la filogenia y la ontogenia del caso.

¹³ Pienso que se corresponde con lo que E. Husserl llama “horizonte de remisión intencional”. De hecho, este es el nombre que se le da en la Teoría de Organizaciones de la Sistemología Interpretativa. Véase: Fuenmayor R.L. (2001). *Interpretando organizaciones*, Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Mérida - Venezuela

depende de la riqueza del *contexto de sentido expectante*. Y la riqueza del *contexto de sentido expectante* depende de la riqueza de la *historia ontológica* de la que devino. O, usando términos del vocabulario de maturaneano: la riqueza de la *distinción* depende de la riqueza del estado del *acoplamiento estructural* en el que ocurre la *distinción*. Obviamente, estos principios onto-epistemológicos difieren radicalmente de la concepción sobre la que descansa la mayor parte de la ciencia moderna¹⁴, la cual supone que lo que se presenta ante nosotros existe independientemente del acto de aparición (y, por tanto, de nosotros) y que su condición de ser es permanente. Por el contrario, desde el punto de mira de las mencionadas onto-epistemologías sistémicas, la condición de ser de la *distinción* es la del *estar siendo*. Lo que se distingue es el resultado de una *acto de distinguir* y dura lo que dura este acto.

La *distinción* se presenta de manera inmediata, intuitiva; es decir, es una experiencia inmediata, que, en principio, no requiere la mediación de una reflexión que la intente desplegar verbalmente (en el habla o en la escritura). Por ejemplo, en este momento que estoy escribiendo, giro la cabeza repentinamente y miro un árbol a través de mi ventana. Ha ocurrido una *distinción* que he *identificado* ante el lector mediante la palabra “árbol”. Mi distinción fue inmediata, intuitiva, pero la *identifiqué* con un nombre y le *indiqué* (acto ostensivo) al lector esa *identificación*.

Muchas *distinciones* vienen acompañadas de su *identificación*, la cual puede indicarse a otros. Además, después de una cierta *distinción*, podría haber —y de hecho lo hay frecuentemente— el *intento por dar cuenta* de la particularidad de la *distinción* del caso. Se trataría de un *intento por des-plegar* verbalmente lo que en la inmediatez de la intuición está *plegado*. En el ejemplo del árbol se trataría de describirlo en su particularidad y en la particular *situación vivencial* en la que se presentó. Obviamente, en la medida en que tal *intuición* primaria de la distinción sea más plena, el intento de despliegue verbal dispondrá de una “materia prima” más rica. Como veremos, ése es un posible camino del *despliegue verbal*, el que surge del intento de dar cuenta de una *distinción* particular en una *situación vivencial* particular. Pero también es posible que nuestro intento de despliegue verbal sólo se dirija a la *identificación* —en el ejemplo del árbol se trataría de describir la condición de ser de cualquier árbol.

Además, vale la pena notar que una *distinción* puede provenir del sentido que resulta de un despliegue verbal. Por ejemplo, si procedo a describir para el lector ese árbol particular que miré a través de la ventana, ante el lector se presentará una cierta *distinción* (o *distinciones*) de ese árbol, pero diferentes en su modo de presentarse, a la que ocurrió ante mí cuando giré la cabeza y vi el árbol. Ya sea de un modo u otro, *en primera instancia*, la *distinción* se presenta de manera

¹⁴ No así lo que se desprende de la Teoría Cuántica de la física contemporánea.

inmediata a la intuición. Así mismo, la mayor o menor riqueza holística de dicha *distinción* se presenta, *en primera instancia*, de manera inmediata e intuitiva. Si mi relación con ese árbol particular ha tenido una historia rica, si, por ejemplo, yo lo sembré y lo cuidé, estoy familiarizado con su condición botánica y con la historia de esa especie en mi lugar geográfico, si, en fin, el *contexto de sentido expectante* de esa *distinción* particular es más rico, mi distinción del árbol sería más rica, tendría un sentido más pleno, que si se trata de cualquier árbol, desprovisto de particularidad y de historia. Una pregunta irrumpe en este punto: ¿Si, además, ese árbol se presentase como se presenta una obra de arte, no sería aun más rica la condición holística de esa *distinción*?

V.2 Las posibilidades de despliegue verbal del *contexto de sentido expectante* de una *distinción*

Un pensamiento-acción *holístico* persigue pensar-actuar en medio de la mayor riqueza holística posible en su relación con lo que sea el caso. Lo persigue de manera inmediata, en cada *distinción*, pero también lo persigue de manera mediata en el despliegue verbal y en la acción acompañante o derivada de la *distinción*. Insisto, la riqueza holística de esa relación en el modo mediato y verbal depende de la riqueza en el modo inmediato, intuitivo, no verbal. Sin embargo, el intento de despliegue verbal generará nuevas *distinciones* que podrán tener la virtud de enriquecer el *recuerdo*¹⁵ de la *distinción* original.¹⁶ Ya veremos que, en el caso de la obra de arte, este “recuerdo” toma una forma muy particular; forma que está estrechamente vinculada con la relación entre la *intuición* de la *distinción* original y su muy cercano *intento* de despliegue verbal. Tal particularidad significará una interesante lección para el pensamiento sistémico.

Ahora bien, desde el punto de mira de una onto-epistemología sistémica que se funda en principios como los ya comentados, el intento de despliegue verbal de una distinción no se contenta con las usuales respuestas a la pregunta “¿qué pasó allí?”. Ese intento debe tomar en cuenta lo ya enunciado con respecto a cualquier *distinción* (a cualquier ocurrir en una aquí-y-ahora específicos). Reconocerá que *intentar*¹⁷ dar cuenta de una *distinción* implica *intentar* dar cuenta del *contexto de sentido expectante* que la hace posible. Pero, como ya se dijo, no es posible “observar” el *contexto de sentido expectante* de una *distinción* mientras ésta está

¹⁵ Más adelante pondremos de manifiesto el carácter muy particular de este “recuerdo” en el intento de despliegue verbal del estar siendo de la obra de arte.

¹⁶ Podrían también empobrecerla al encerrarla en clasificaciones y esquematismos pobres

¹⁷ Por favor, note el lector que digo “intentar”; que es fundamental que se entienda que es una actividad que se dirige a un horizonte, a un límite, inalcanzable, pero es, precisamente la condición del intento y la dirección de la actividad hacia ese horizonte lo que le brinda el sentido a la tarea.

ocurriendo para describir lo que allí hay. No obstante, podemos *intentar rastrear a posteriori* ciertos “aspectos” del *fondo histórico-ontológico* que se particularizó en un *contexto de sentido expectante* e hizo posible el *estar siendo* de la *distinción* del caso.¹⁸ Se trata de un intento de *des-devenir*¹⁹ el *contexto de sentido expectante*. Lo que resulta de este *intento* de despliegue verbal lo llamamos “*contexto de sentido*” de tal *distinción*.

Como veremos a continuación, el intento de despliegue verbal puede seguir una variedad de modalidades, las cuales oscilan en un rango (en el sentido estadístico del término) comprendido entre las que están más cercanas a la inmediatez de la condición en vivo de la *distinción*²⁰ y aquéllas cuya mediatez las aleja considerablemente de tal condición en vivo. Con propósito explicativo, y, por ahora, esquematizante²¹, podríamos caracterizar las dos modalidades de ese rango de posibilidades de despliegue verbal del siguiente modo:

La *una* intenta dar cuenta del *contexto de sentido expectante* de la *distinción* del modo más cercano posible a la *situación vivencial* en la que ésta ocurre; en la mayor *cercanía posible a la condición viva de la distinción*. Intenta recuperar la vitalidad de la *distinción* en el “resonar”²² que ésta puede dejar si su intuición primaria es “vibrante” (rica). Aspira *prolongar la vida de la distinción* en su *resonar*. La llamaré “*despliegue verbal de la distinción en vivo*”. Como veremos, nuestro interés en este artículo se centra en esta modalidad.

Más alejada de la particular *situación vivencial* en la que cada *distinción* ocurre,²³ conseguimos una modalidad de despliegue verbal que realmente no intenta dar cuenta de una particular *distinción* y su *situación vivencial*. Pretende

¹⁸ Este “rastreo” guarda una cierta relación con el trabajo arqueológico de dar cuenta de un antiguo modo de vida a partir de ciertos restos materiales.

¹⁹ Este término, *des-devenir*, propio del vocabulario de la onto-epistemología de la Sistemología Interpretativa, intenta mostrar que el mencionado “rastreo” va en dirección opuesta al *devenir* propio del fondo histórico ontológico que hizo posible la *distinción*. Guarda un lejano parecido con la tarea arqueológica de des-encubrir el contexto histórico en el que tuvo lugar una antigua vasija de barro o un antiguo escrito.

²⁰ Fundada en su particular *contexto de sentido expectante* y en su correspondiente situación vivencial

²¹ Más adelante intentaremos deconstruir el esquema así surgido para compensar su pobreza.

²² Después veremos por qué introduzco esta palabra, *resonar*, en relación con cualquier *distinción*, cuando antes designaba un aspecto fundamental de la obra de arte.

²³ Le pido al lector que imagine la gama de posibilidades de despliegue verbal como situadas en una línea continua dibujada entre las dos modalidades que estoy describiendo: *despliegue verbal de la distinción en vivo* y *despliegue verbal de la identificación*. Imagine, además la inmediatez de la *distinción* en vivo “al lado” del *despliegue verbal de la distinción en vivo*, pero, *por ahora*, como un punto discontinuo con respecto a la línea en donde se ubican las posibilidades de despliegue verbal. Después veremos que, por lo menos, con respecto a muchas obras de arte, tal discontinuidad es muy poco clara

dar cuenta de *lo que se nombra*, lo que se *identifica*, cuando se nombra de igual manera *lo distinguido* en muchas distinciones. Por ahora, a esta modalidad “*despliegue verbal de la identificación*”. Por ejemplo, el *despliegue verbal de la identificación* “Universidad de Ibagué” no pretende ser el despliegue verbal de cada una de la infinidad de distinciones que diferentes personas han *identificado* con ese nombre. Sin embargo, un pensar-actuar sistémico no debe perder de vista que éste es el caso; es decir, no confundir la *identificación* nominal con las distinciones que identifica.

Comenzaré por comentar brevemente la segunda modalidad extrema, la del *despliegue verbal de la identificación*, la cual ha sido mucho más transitada en los estudios sistémico-interpretativos, y que, para nuestro propósito inmediato, nos sirve de contraste para comprender mejor el *despliegue verbal de la distinción en vivo*, en el cual estamos especialmente interesados en este discurrir. Lo estamos, no sólo porque será muy pertinente para nuestro pensar sobre el arte, sino también porque descubre una región del pensar-actuar sistémico poco transitada.

V.2.1 Despliegue verbal de la identificación

Me desviaría mucho del propósito de este artículo si intentase explicar la condición de posibilidad y modalidad de un *despliegue verbal de la identificación* (segundo modo del despliegue mediato) propio de un pensamiento-acción holístico. Bastará con un breve comentario:

En nuestra condición de seres “lenguajeantes” (como dice Maturana)²⁴ y, por tanto, socio-culturales, con una historia-ontológica vinculada con la de la cultura Occidental, nuestro pensar-actuar sistémico está interesado no sólo en ese acceso inmediato a lo que es el caso de la manera más holística, más plena de sentido posible. También está interesado, y no como simple agregado, en *desplegar* lingüísticamente, en *comprender, lo que nombran nuestras distinciones*. Pero, en este caso, no se trata, como en el modo inmediato, de cada *distinción* en su particularísima e irreplicable condición; se trata de la *identificación* de una serie de *distinciones* a las que el lenguaje les asigna una misma *identidad*, un mismo nombre. Un ejemplo de lo que estoy diciendo no sólo viene al caso a modo de ilustración, también me permite introducir dos nociones filosóficas que nos hacen falta: Llamaré “*fenómeno*” a *lo que se presenta y cómo se presenta* (equivalente a lo que he llamado *distinción*). Llamaré *noumeno* a **lo que se identifica** en la *distinción*; es decir, **lo que se nombra** en la *identificación*:

²⁴ Con este término Maturana distingue el lenguaje de la expresión lingüística. Todas las distinciones humanas ocurren en el lenguaje (en su sentido profundo). Por tanto, la forma de cualquier cosa que sea el caso, incluyendo ese que soy yo en cada caso obedece al lenguaje. El del lenguaje surge la palabra oral y escrita. Por tanto, un ser “lenguajeante” es un ser que hace distinciones en el lenguaje; es decir, nosotros los humanos. En Sistemología Interpretativa compartimos esa concepción y la expresamos en un vocabulario derivado de “Las investigaciones filosóficas” de L. Wittgenstein.

Vuelvo al ejemplo del árbol: Miro por la ventana de mi estudio y veo un árbol. Lo que se presenta ante mí, un *fenómeno*, una *distinción*, lo he *identificado* como un “árbol”. Sigo escribiendo, vuelvo a mirar por la ventana, aparece un nuevo *fenómeno*, una *nueva distinción* fundada en un *nuevo contexto de sentido expectante*, que *identifico* como *el mismo* “árbol” —sin embargo, no es el mismo *fenómeno*. Unos minutos más tarde, viene mi esposa al estudio y le indico “ese” árbol. Ante ella aparece un tercer *fenómeno*, una tercera *distinción*. Son tres apariciones, es decir, tres fenómenos, tres *distinciones*. Pero todas han sido *identificadas* como *lo mismo*, como *el mismo* “árbol”.

Todas las *distinciones* referidas a una misma *identificación* son diferentes, pero, dentro de una misma cultura, son agrupables en unos pocos *tipos* que llamamos “*interpretaciones de la identificación*”, o, simplemente, “interpretaciones”. Podemos intentar dar cuenta de cada *interpretación de una identificación* en términos de un *contexto de sentido*; el cual le brinda su sentido más pleno posible a la *interpretación* del caso. Este *contexto de sentido* no es ni el *contexto de sentido expectante* de la *distinción* en vivo, ni el contexto de sentido des-devenido de una *distinción particular*. Es un *contexto de sentido* de una *interpretación de una identificación*. Lo llamaremos en lo que sigue: “*contexto de sentido de una interpretación*”. Se trata, de una pequeña teoría que representa lo que podrían ser común de los *contextos de sentido expectantes* de las *distinciones* agrupadas en la *interpretación* del caso.²⁵ En una investigación sistémico-interpretativa de una *identificación*²⁶, por ejemplo, de la “Universidad de Ibagué”, se armaría un debate entre diferentes interpretaciones en términos de sus respectivos *contextos de sentido de esa identificación*. El resultado de ese debate es una ganancia en el proceso de *comprensión de la identificación*. Esa ganancia en comprensión iluminará los posibles cursos de acción en cada situación vivencial vinculada con la identificación del caso.

Lo anterior es sólo un muy condensado resumen de la condición de posibilidad y modalidad de un *despliegue verbal de la identificación* (segundo modo del despliegue mediato) propio de un pensamiento-acción holístico, pero que, para fines del presente artículo, no requiere una explicación más detallada. Lo que sí hace falta enfatizar es que la riqueza del *despliegue verbal de la*

²⁵ Una explicación más extensa sobre este asunto puede ser leída en Fuenmayor, R.L. (1991d). Truth and Openness: An Epistemology for Interpretive Systemology. Syst. Pract 4, 473-490.

²⁶ Véase:

Fuenmayor, R.L. (1991d). Truth and Openness: An Epistemology for Interpretive Systemology. Syst. Pract 4, 473-490; y, FUENMAYOR, R.L., Interpretando Organizaciones. Una Teoría Sistémico-Interpretativa de Organizaciones, Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Mérida – Venezuela. 2001

identificación dependerá de la riqueza de las *vivencias inmediatas* de la variedad de *distinciones* nombradas mediante la *identificación*.

Creo que el pensar-actuar sistémico, incluido el de la Sistemología Interpretativa, ha estado especialmente ocupado en el despliegue verbal que estoy llamando *despliegue verbal de la identificación*; y que no le ha prestado suficiente atención ni a la necesidad de enriquecer las *distinciones* primarias, inmediatas, ni al resto del mencionado rango de despliegue verbal, el cual comienza por el *despliegue verbal de la distinción en vivo* que intentaremos caracterizar en lo que sigue. Este discurrir sobre la condición del estar siendo de la obra de arte pone de manifiesto la falta y nos coloca frente a un reto de aprendizaje.

V.2.2 *Despliegue verbal de la distinción en vivo*

Decía que el *despliegue verbal de la distinción en vivo* intenta dar cuenta del *contexto de sentido expectante* de la *distinción* del modo más cercano posible a la *situación vivencial* en la que ésta ocurre; en la mayor cercanía posible a la condición viva de dicha *distinción*. Intenta recuperar la vitalidad de *distinción* en el “resonar” que ésta puede dejar si su *intuición* primaria es “vibrante” (rica). Aspira prolongar la vida de la *distinción* —prolongar su *resonar*.

No quiero decir con esto que el *despliegue verbal de la distinción en vivo* sea cercano en el tiempo de reloj o de calendario a la *distinción* primaria. Tampoco quiero decir que necesariamente se trate del *despliegue verbal en vivo* de una *distinción* que, de hecho, ha ocurrido en lo que llamamos “realidad”. Puede ser posterior en el tiempo del calendario y puede ser resultado de la imaginación, pero intenta mantener el *resonar la vitalidad del estar siendo* de la *distinción* que describe o narra. Podría ser, pongamos por caso, la narración-descripción que un buen periodista realiza pocos minutos después de presenciar un acontecimiento que siente de manera impactante. Pero también puede ser el *despliegue* que se da en una forma de arte: la buena literatura (en la que incluyo la poesía y el teatro²⁷). Ella re-crea la vida de una *situación vivencial* en la cual ocurren las distinciones.

Recordemos, por ejemplo, el que se refiere al fiero ataque de Don Quixote contra un molino de viento que él toma por un gigante. La situación vivencial de la que da cuenta es vista por los ojos de un observador implícito que “presencia” toda la escena. Cervantes, antes de este famoso Capítulo particular, ya ha “dibujado” un contexto general: todo el texto de la novela hasta ese punto. Ese contexto general le insufla vida a los dos personajes principales, Don Quixote y Sancho Panza, y a sus diferencias. En el Capítulo VIII de la Primera Parte, dibuja, dentro del contexto general, un contexto más cercano: el acontecimiento de los molinos de viento.

²⁷ El teatro tiene una particularidad muy interesante para lo que nos ocupa. Asimismo, y, tal vez de manera aun más especial, lo tiene la ópera —el “arte total”, como decía Wagner. Sin embargo, lamentablemente en este escrito no podemos extendernos a esa interesante particularidad.

Gracias a esos contextos, cobran vida ante el lector atento tanto la *distinción* que ocurre ante Sancho Panza como la que ocurre ante Don Quixote; las cuales, a su vez, se constituyen en la que ocurre ante el observador implícito:

“...Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que sin duda alguna eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran...” (Capítulo VIII de la Primera Parte de “Don Quixote de la Mancha”)

Éste es un modo de *despliegue verbal de la distinción en vivo*. El lector, inmerso en su lectura (el observador implícito), vive, siente, el *resonar* de la *situación vivencial* en la que ocurren las *distinciones* desplegadas por la narración literaria. En otras palabras, ante el lector aparece una *distinción*, o serie de *distinciones*, originada(s) por ese *despliegue verbal de la distinción en vivo*. La riqueza del sentido holístico de esta *distinción* ante el lector dependerá de la cualidad reveladora (*poiética*) de la obra literaria, *acoplada estructuralmente* con la riqueza del *contexto de sentido expectante* del lector. Si una de las dos es pobre, el sentido holístico ante el lector será pobre. Si ambas son ricas, el sentido holístico ante el lector será rico.

Aquí debo interrumpir la descripción del *despliegue verbal de la distinción en vivo* para insertar un comentario sobre el discurso y sus dos “hilos”: A pesar de que, supuestamente, estábamos fuera del curso del *prodiscurso* sobre el arte (tercera salida), ya, en el *antediscurso* sobre el pensamiento sistémico, hemos entrado en el asunto del arte —y, como veremos, no por casualidad. Parece que el *antediscurso* se está uniendo la *prodiscurso*. O, dicho en términos de las metáforas antes utilizadas: los dos hilos que se entrelazaban se convirtieron en una sola cuerda; o las dos voces de la fuga se unieron para convertirse en una.

VI. DE VUELTA A LA PREGUNTA POR EL ARTE: SU CUALIDAD REVELADORA DEL *CONTEXTO DE SENTIDO EXPECTANTE* DE SU DISTINCIÓN

Podemos ahora regresar a la pregunta por lo que se trasluce en la interpretación heideggeriana de los “Zapatos” de Van Gogh y en aquellas expresiones poéticas que dicen más que lo que hablan.

VI.1 La apertura del *contexto de sentido expectante*

La obra de arte puede permitir que “*el útil se erija desde su fundamento*”; puede permitir, en el caso de los “Zapatos”, que el mundo de la campesina se trasluzca a través de los zapatos. Puede *develar* no sólo lo que muestra sino la *apertura* en la que se da el mostrarse. Dicho en el vocabulario antes introducido: la obra de arte puede *abrir*, en su presentarse, el *contexto de sentido expectante* en el que se dan esos zapatos viejos. Hemos dicho que este “abrir el *contexto de sentido expectante*”, (este “permitir erigir sobre su fundamento”, este “traslucirse de un mundo” al que nos estamos refiriendo) es inmediato, intuitivo. En principio, parece diferente y alejado de despliegues verbales. Es claramente diferente del procedimiento racional-cognoscitivo que antes llamé *despliegue verbal de la identificación*. Inicialmente es mudo; pero, en su *resonancia*, ¿es muy distante del primer modo de despliegue verbal mediato, el del *despliegue verbal de la distinción en vivo*? En otras palabras, ¿cómo es la “distancia” entre la apertura inmediata del *contexto de sentido expectante* que hemos dicho que se puede producir ante la obra de arte y el primer modo de despliegue verbal, el *despliegue verbal de la distinción en vivo*?²⁸ Tal vez hay que considerar la condición de inmediatez del uno y la mediatez del otro. ¿Hay una clara separación, o, por lo menos, una clara frontera entre ambas condiciones en el caso de la obra de arte?

VI.2 El resonar y el re-resonar de la obra de arte

La pregunta surge porque hay algo en las anteriores consideraciones que “no encaja” bien: Hemos insistido en la inmediatez de la apertura del *contexto de sentido expectante* que puede ocurrir en la relación con la obra de arte. Ocurre en el *estar-siendo* de esa relación. Podría pensarse que ese *estar siendo* se refiere a un instante. Pero también hemos dicho que ocurre en la *resonancia* de la emoción vibrante y *resonante*. ¿Es acaso la *resonancia* algo instantáneo? ¿No es la *resonancia* una especie de eco que se prolonga? ¿Puede un eco que se prolonga ser instantáneo? Estas preguntas nos conducen a pensar que no se trata de un instante

²⁸ Recordemos a qué me refiero:

En principio, la obra de arte abre su *contexto de sentido expectante* de manera inmediata, intuitiva, sin un *despliegue verbal del mismo*. Simplemente *lo abre en el estar-siendo de la obra de arte*. Esta apertura intuitiva constituye un modo primario de relación holísticamente rica con lo que es el caso. La apertura del *contexto de sentido expectante* que puede operar en la obra de arte ocurre en medio de la *emoción vibrante y resonante* antes mencionada. La *resonancia* es, en cierta forma, equivalente a la apertura del *contexto de sentido expectante*.

Pero también dijimos que, ante el énfasis sistémico de relacionarse con lo que es el caso en su condición holística, de la manera más plena posible, pareciera haber dos modos: el anteriormente nombrado en relación con la obra de arte, es decir, *el inmediato e intuitivo que ocurre en el estar-siendo de la distinción*, y el del *despliegue verbal*. En este segundo modo, hemos considerado un rango que oscila entre el *despliegue verbal de la distinción en vivo* y el *despliegue verbal de la identificación*.

La pregunta que estamos considerando en el caso de la obra de arte es si el modo *inmediato e intuitivo* que ocurre en el *estar-siendo* de la relación que da lugar a la *distinción* de la obra de arte es realmente diferente del *despliegue verbal de la distinción en vivo*.

concebido como un infinitésimo del tiempo cronométrico; nos conducen a oír el gerundio en el *estar siendo*. En fin, nos invitan a preguntar por la condición del tiempo en la que se da el *resonar* propio de la apertura del *contexto de sentido expectante* que puede ocurrir en la relación con la obra de arte.

El dramaturgo Jacinto Benavente, Premio Nobel de literatura 1922, nos ofrece una pista para encarar esta pregunta. En su opúsculo “Lectores de verano”²⁹, Benavente escribe:

“La obra de arte es *recuerdo* de emociones, nunca la emoción misma. No hay paisajes de luz más falsa que los pintados a plena luz. *El verdadero artista no coge del natural, recoge de su propio espíritu*. Por eso las obras de Shakespeare sólo se abren verdaderamente cuando se cierran; pasado tiempo, podéis volver a abrirlas y a leerlas. ¡Ay! Pero si habéis leído una vez Los tres mosqueteros, no volváis a leerlos.” (Mis itálicas)

Dice Benavente: “La obra de arte es *recuerdo* de emociones”. La palabra “recordar” proviene del latín *recordari*, de *re* (de nuevo, otra vez) y *cordis* (corazón). El significado etimológico de “recordar” es, por tanto, volver a pasar por el corazón; *volver a pasar por la emoción*.

¿Qué produce mayor emoción: escuchar por primera vez el “Claro de luna” de Debussy o escucharlo después de haberlo hecho antes con atención? ¿Qué produce mayor emoción: lo primero que aparece cuanto ante nosotros hace acto de presencia la pintura “La balsa de la medusa” de Théodore Géricault, o verla de nuevo, después que, en una primera oportunidad la observamos detalladamente? Cuando vemos una película con valor artístico, ¿no se presenta la mayor emoción al terminar la película, en la *resonancia* que deja en nosotros? En general, con respecto a la obra de arte, ¿no es mayor la emoción al “volver a pasar por la emoción”? ¿No es este re-cuerdo al que se refiere Benavente un *resonar* más que un vibrar, un *resonar* más que un *sonar*?

No creo que se trate de cualquier “recuerdo”. Es, más bien, un recuerdo que no se presenta como tal, que, en la emoción, no se separa de lo que recuerda. Es un *resonar*. Por tanto, todo parece indicar que el tiempo de la obra de arte no es el del instante de su aparición: su tiempo es él de su eco, él de su prolongación, él de su *resonar*. Su estar-siendo es un estar-siendo sostenido, como el de esa última nota emanada de un órgano que se prolonga en el eco que encierran las paredes silenciosas de una antigua iglesia medieval. Digo que ese *resonar* se inicia como el del diapasón después del golpe; pero se prolonga más allá, en *resonancias*...

¿Pero no hay agazapado en estas *resonancias* un pensamiento que *intenta* desplegarse en palabras? Gerhard Richter, el pintor, parece negarlo cuando dice que “*Pintar no tiene nada que ver con pensar, porque al pintar el pensamiento es*

²⁹ Jacinto Benavente: “Lectores de Verano”, Publicado en: La Semana (Madrid. 1916). 19-8-1916, no. 14

el pintar”³⁰ (mi traducción). ¿Realmente Richter o cualquier otro pintor sólo pinta sin otro “pensamiento” que la actividad de pintar?

Resulta claro, de acuerdo con las onto-epistemologías sistémicas de Maturana y de la Sistemología Interpretativa, el lenguaje es fundamento de cualquier actividad y de lo que surja de esa actividad. Pero cuando decimos esto nos estamos refiriendo al “lenguaje” en sentido profundo, es decir de esa estructura de la que surge la palabra hablada o escrita. Pueda ésta surgir o no surgir, pero siempre el lenguaje está allí determinando la forma de nuestras *intuiciones* y guiando nuestro *distinguir*, aun las que creemos más alejadas de la palabra.

Por ello, nuestra pregunta no es si ese “pensamiento del pintar” al que se refiere Richter es ajeno al lenguaje —porque es claro que no lo es. Lo que preguntamos es si ese “pensamiento del pintar” al que se refiere Richter está completamente desprovisto de, por lo menos, el *intento* de despliegue verbal; ese *intento* que ocurre en el *querer-decir* antes de que se produzca el dicho.

El discurrir que precede me conduce a pensar que, en el caso de la obra de arte (por lo menos en un tipo de arte), el modo inmediato e intuitivo guarda una especial cercanía con el *despliegue verbal en vivo*. Ambos parecen encontrarse en el *resonar* de la obra de arte. Más aun, creo que el *resonar* de la *distinción* de la obra de arte en su modo inmediato ya se da en el incipiente *intento de despliegue verbal de la distinción en vivo*. Nótese que digo en el *intento de despliegue de la distinción en vivo*, aunque el despliegue verbal no llegue a ocurrir. La emoción que conduce al *resonar* también resuena en un “*querer-decir*” que aun no es dicho. Pero, más aun, si ese *querer-decir* se convierte en *dicho*, *se produce un re-resonar que puede lograr prolongar y enriquecer el resonar primario*.

En efecto, es posible, como lo hace Heidegger en su interpretación de los “Zapatos” de Van Gogh, permitir que el *resonar* mudo de la obra de arte *re-resuene* en la palabra. En este caso, la palabra con propósito hermenéutico *danza al compás de la música producida por el resonar a-verbal de la obra de arte*. De este modo lo *re-memora*, lo *re-resuena*, lo proyecta.

Pero hay que advertir que el *despliegue verbal en vivo* de este *re-resonar* es diferente de lo que usualmente se llama “*significado*” de la obra de arte. No se trata del significado de un símbolo, como cuando hablamos del “significado de una señal de tránsito”³¹. De hecho, no es extraño que un artista, ante la pregunta por el significado de una cierta obra de arte, con razón responda: “¡obsérvela de nuevo!” u “¡oiga de nuevo con atención!”. Esta respuesta se ilustra con una anécdota:

³⁰ Richter, Gerhard (2009), *Writings 1961-2007*. New York. DAP

³¹ Pienso que a partir de Saussure, la tradicional noción de “significado” comienza a ganar complejidad para llegar a lo que la filosofía del lenguaje ha pensado al respecto en el Siglo XX. Notables en este sentido juzgo los trabajos de Wittgenstein, Heidegger, Derrida y Dewey.

Después de la magistral ejecución de una composición para violín, una conmovida dama se acerca al violinista, y, con lágrimas en los ojos, le dice: “maestro usted ha desbordado mi alma con su ejecución musical, pero, por favor, dígame usted, ¿qué significa tan hermosa composición?” El violinista, sin responder una palabra, con gran parsimonia, toma de nuevo su violín y repite su ejecución...

No, no se trata de *explicar* el “significado” de una obra de arte, se trata de *prolongar su resonar en la palabra*.

VI.2.1 Una despliegue verbal en vivo de “Los Amantes” de René Magritte

Para ilustrar lo que intento decir, a continuación me permito dar cuenta de mi propia experiencia al encontrarme por primera vez con la pintura “Los Amantes” (“*Les Amants*”) de René Magritte (en una de sus versiones). Después de ese encuentro decidí intentar un *despliegue verbal en vivo* de la *distinción* allí ocurrida —o mejor dicho de su *resonar*.



Magritte: *Les Amants*

Observemos esta pintura atentamente como lo hice cuando, por primera vez, capturó mi atención, y, casi de inmediato, mi emoción. Digo “casi de inmediato” porque la captura de la atención y la emoción resultante de esa captura no fue exactamente sincrónica. No puedo decir cuántos segundos o milisegundos mediaron entre ambas, pero sé que la emoción provino de permitir que lo observado *resonara*... Pero, también ocurrió que intenté pensar qué había en esa pintura que ocasionara esa emoción cautivante. *Intenté pensar*... El intento por

pensar discursivamente, antes de que la palabra surja, es a mi modo de ver, parte del *resonar* inicial. Copio a continuación la mayor parte del *despliegue verbal en vivo* así surgido, el cual forma parte de uno de los ensayos constitutivos de mi libro “Entre tierra y cielo”:

“Un hombre y una mujer, muy cerca el uno del otro. Ambos con la cara tapada por un velo blanco. Sin embargo, ¡cuán familiar resulta el gesto de la pareja! No podemos ver sus caras; pero, debajo del velo, casi logramos adivinar sus respectivos gestos. La cara de cada uno busca acercarse a la cara del otro. Debajo del velo, *vemos* la mutua intención de acercamiento —tal vez, gracias a la dirección de la nariz y a la posición de la cabeza.

Magritte nos advierte que son “*los amantes*”. Ya lo suponíamos, pero la reafirmación verbal del pintor hace aún más transparente el velo.

Él, enamorado, se ha entregado a la *cercanía* con ella. Se le aproxima sin preocuparse por otra cosa que no sea esa aproximación. Sus ojos bajan la mirada y la dejan naufragar en su enamoramiento. Ella, aunque también enamorada, se acerca a su amado de manera un tanto más cautelosa. No deja de mirar hacia el frente. Él casi olvida completamente que lo ven, olvida que es uno de los-que-ven-y-son-vistos. Ella no; ella, a pesar de su acercamiento al amante, mantiene la consciencia de ser vista. Nos mira; nos mira en nombre de “Los amantes”.

¡Atención! Lo que acabo de afirmar pone de manifiesto el error de mi descripción: Describir cada uno de los gestos, como lo estoy haciendo, pierde de vista lo más importante: Realmente no hay *dos* gestos; sólo hay un gesto —el de la pareja, el de los-amantes, el de su *intimidad*. Los gestos de cada uno sólo son aspectos, lados, de una unidad, su *intimidad*, que, con mucho, los trasciende.

Pero, ¿cómo se puede poner de manifiesto tal intimidad si sus rostros están velados? Podría uno pensar que la tela que cubre sus rostros, que no nos muestra los gestos particulares de acercamiento, nos oculta su intimidad. Sin embargo, extrañamente tenemos la impresión de que, precisamente estando *velados*, la intimidad se *devela*; se *devela* ante nosotros y ante ellos mismos. ¿Cómo es posible tal paradoja: un *velo* que *devela*?

Pensemos en la diferencia que habría entre dos pinturas: por una parte, la que tenemos ante nosotros, la *velada*, la de Magritte; y, por la otra, una que imaginamos en la que no hay velo y podemos observar unas facciones particulares de esa mujer y de ese hombre. En este segundo caso, estamos imaginando una pareja sin velo, con un par de caras particulares. Sus gestos de acercamiento, de intimación, son, básicamente, los mismos que habíamos adivinado bajo el velo; pero ahora están poblados de facciones particulares. Ahora hay detalles; cada uno de los amantes son una mujer y un hombre particular. Sin embargo, no conocemos esas personas particulares más allá de sus facciones. Son cualquier hombre y cualquier mujer provistos de facciones específicas. ¿Hasta qué punto esas

facciones específicas enriquecen el gesto común de los amantes velados de Magritte? ¿Hasta qué punto las facciones específicas realmente develan lo velado en la pintura de Magritte? ¿No ocurre, más bien, que le restan riqueza al develamiento de esa unidad del gesto de la pareja, de la unidad de su intimidad? ¿No logra Magritte con su pintura poner de manifiesto, precisamente ese gesto común, ése que antecede a los gestos particulares, y les brinda su sentido?

Pareciera que la especificidad de las facciones de los amantes sin velo le resta fuerza al gesto común de los amantes *velados*, a su *intimidad*. *El velo logra la depuración del gesto común*. Mientras la especificidad de las facciones de los amantes sin velo nos distrae de su gesto de intimidad, el velo sólo permite ver ese gesto de intimidad, la condición de amantes de *los-amantes*. *El velo devela*. *El velo devela* el sentido holístico de los amantes.

Pero, ¿es que acaso esa condición de amantes no le pertenece a cada pareja particular?

—No y sí.

No. No le pertenece de manera exclusiva porque la condición de amantes, como la de cada uno de nuestros desempeños humanos, es, en buena medida, un “guión cultural”. Ser amantes y aproximarse buscando cercanía de enamorados es uno de los tantos “guiones” —como los “guiones” de teatro o de cine— que nuestra cultura nos ha entregado; y que un cierto número de nosotros desempeña, cual actores, en ciertos momentos de nuestras vidas. Cada una de las numerosísimas parejas particulares le brinda un *matiz* específico al guión cultural de “los amantes”. Pero todos desempeñan el papel cuyo guión está invisiblemente escrito en la trama cultural del caso. *El velo devela* esta condición de guión cultural del *ser* amantes. Nos recuerda que en cada uno de nuestros más propios e íntimos actos somos uno de los tantos actores encargados de darle vida a la trama cultural. *El velo* no sólo *devela* el guión; también descubre nuestra arrogante e ingenua ilusión de individualidad.

Sí. Sin embargo, y aquí viene la respuesta afirmativa, la trama cultural no sería nada sin la múltiple actuación de nosotros los actores. Todas las actuaciones y sus matices le dan vida al guión que siguen. Del guión de “los amantes” (y de los demás guiones culturales) no hay otro testimonio que las múltiples representaciones de los amantes particulares. El guión no tiene otra re-presentación que su casi infinidad de realizaciones por parte de amantes particulares que, como los de Magritte, se toman vitalmente en serio sus papeles³². Por eso es necesario que, bajo el velo, haya facciones particulares —como las hay, sin duda, en la obra de arte de Magritte. Pero, en este caso, ¿son sólo la particularidad de cualquier facción particular!

³² Tal vez, la cautela en el gesto femenino de acercamiento a la que antes nos referíamos es una finísima grieta en esta seriedad vital.

No-y-sí. He aquí lo magistralmente artístico de la pintura de Magritte: logra ser el testimonio cuya existencia antes negué. *Logra ser un testimonio del guión cultural de “los amantes” más allá —o tal vez, más acá— de las múltiples representaciones de los amantes particulares.* Logra el acto *poiético*, el acto revelador, que sólo logra la obra de arte: *re-vela* lo general del guión de “los amantes” sin perder la vitalidad, la particularidad, de un par de amantes. Y, más aun, alcanza la exquisitez, el clímax, de ese logro mediante un *velo* que *devela*. La pintura *revela* la intimidad de los amantes mediante un *velo develador* de esa *intimidad*.

¿Y es que acaso podía ser de otro modo? ¿Habría tal cosa como *intimidad* si estuviese completamente expuesta? ¿*No le es acaso esencial a la intimidad un velo que la resguarde*? El clímax, la exquisitez, de la obra de arte de Magritte es *usar el velo que le es esencial a toda intimidad para develar la intimidad sin que deje de ser intimidad...*”

— o —

La interpretación que acabamos de leer intenta poner de manifiesto, verbalmente, un aspecto del resonar que “escucho” en “Los amantes”. Es un *re-resonar* menos poético que el que logra Heidegger con respecto a “Zapatos”, pero intenta expresar un *resonar*, intenta ser *poiético*, es decir, intenta ser un *re-resonar*. Creo que en la medida en que sea más poético será más *re-resonante*. En todo caso, en la medida en que lo escribí, el resonar de “Los Amantes” se hizo más “sonoro”, más fuerte, más emocionante. Y ahora, cuando presencio de nuevo la pintura, *su resonar se opera sobre la base de aquel re-resonar*.

Para mayor ilustración, leamos ahora otra interpretación tomada también de mi libro “Entre tierra y cielo”. Me refiero a una sobre “El Ángelus” (“L’Angélus”) de Jean François Millet:

VI.2.2 Una despliegue verbal en vivo de “El Ángelus” de Jean François Millet



Jean François Millet: *L'Angelus*

Observemos un momento la pintura y, luego, leamos la interpretación:

“Una primera mirada a la superficie

Un par de campesinos, un hombre y una mujer, están rezando el *Ángelus*. En el piso, entre los dos, una cesta cargada de frutos de la tierra. Los inertes instrumentos de trabajo yacen cerca de los campesinos. Todo está situado en un escenario amplio, despejado, iluminado con la tenue luz del atardecer. A lo lejos, a la derecha, se divisa lo que parece ser una iglesia acompañada de otras construcciones.

Un poco más a fondo

Un hombre y una mujer: unión de la que surge lo humano —lo biológicamente humano y lo culturalmente humano.

Re-unión que se repite a lo largo de la vida, de cada día, varias veces al día, de diferentes maneras, para hacer y rehacer lo humano —mancomunadamente, con-versadamente...

La pintura de Millet nos coloca epifánicamente ante una de esas re-uniones.

El final de la tarde —esa hora melancólica en la que el sol lentamente se retira para recordarnos la finitud de la vida.

El final de la jornada de trabajo

—actividad mancomunada que, otrora, sembró para el porvenir, movida por la esperanza puesta en un futuro incierto;

—actividad mancomunada que, ahora, él de la pintura, cosecha para un presente entibiado por la discreta alegría ante el escaso fruto logrado.

Alegría acompañada de agradecimiento por la recepción de la dádiva; pero que, embargada en la melancolía del final, recuerda y se duele...

(¿De qué se duele en este caso?)

A lo lejos, desde la iglesia que se encuentra allá en el fondo a espaldas de la mujer, las campanas tañen el llamado a la oración: a repetir, una vez más, el *Ángelus*, la narración del anuncio que el arcángel Gabriel le hizo a la virgen María sobre su preñez. Pero no es una preñez como la que han tenido otras mujeres, por ejemplo, la de la pintura de Millet. Esta preñez que anuncia el *Ángelus* es la encarnación del Verbo (“*Y el Verbo se hizo carne/ Y habitó entre nosotros*”). Verbo puro; Verbo que todo lo puede *decir* sin hablar se hace carne, se limita y habla.

Tres veces tres campanadas, una pausa silenciosa entre cada grupo de tres.

El sonido de las campanas convoca para la reafirmación de la anunciación, de la esperanza, de la alegría, del futuro nacimiento, del inicio de la época de Occidente.

La boca humana responde el tañer de la campana con la oración. Sonido se responde con sonido, sonido musical con palabra derivada del Verbo.

Los dos silencios entre los tres grupos de campanadas convocan para el silencio de la pena —esa doble sensación de anegamiento pantanoso y vaciamiento que le da sentido a la alegría. Silencio se responde con silencio; silencio musical con silencio de la palabra.

En silencio también descansa en la cesta con el fruto de la tierra. En secreto silencio, la cesta es el centro de la pintura.

Lo visible y sonoro

Se detiene el trabajo, se sueltan los instrumentos; la mujer y el hombre se colocan uno enfrente al otro. Posiblemente, un instante antes intercambiaron furtivas y silenciosas miradas, las cuales, sin detener su movimiento, terminan posándose sobre... ¿sobre la tierra? ¿sobre la cesta? ¿sobre la nada?

Entre los dos, a sus pies, está el fruto del trabajo: una cesta con unas pocas papas que emergieron de la tierra. La tierra entregó su dádiva a las manos trabajadoras. Las manos reunieron las papas en el interior de una cesta hecha por esas manos.

La cesta se preñó, cobró vida:

así como el vientre de María alojó la dádiva divina;

así como el vientre de la mujer había alojado la dádiva del porvenir, de la continuación,

así el vacío del interior de la cesta se ahuecó para recibir y alojar la dádiva;

La cesta está más cerca de la mujer, la dadora de luz..., de luz finita.

Ella reza el *Ángelus*. Pero en su gesto no parece resonar la alegría de la campanada, de la anunciación...

Él, un poco más alejado de la cesta y del gesto propio de la plegaria, posiblemente también reza; o tal vez sólo agradece en silencio, no sólo el silencio de la palabra hablada, sino el de la palabra por hablar —el silencio más elocuente. O, ¿tal vez, sólo se enfrenta con algún dolor?

Ella, y posiblemente él también, rememoran una vez más la anunciación hecha por el ángel Gabriel. Re-anuncian la continuación de la vida que se despliega en aquella reunión en la que han sido convocados la mujer, el hombre, la cesta con las papas y las herramientas en descanso. Re-anuncian y, al mismo tiempo, agradecen.

¿O será que el rezo del *Ángelus* sólo aporta el contraste para el dolor?

Lo invisible y silente

Pero, así como los tres tríos de campanadas se distinguen sobre la base de los dos silencios, así como la palabra se fundamenta en su silencio, así la cesta que recibió el fruto salido de la tierra se fundamenta en otro recipiente que está allí debajo, invisible, co-presente en el mismo plano de co-presencia del silencio y la tristeza...

Un paréntesis

(Ante la insistencia de una cierta interpretación de Salvador Dalí, quien porfiaba que la pintura de Millet realmente representaba un ritual funeral y que la cesta con papas escondía el pequeño ataúd del niño muerto, el museo del Louvre sometió la pintura a un examen con rayos X. En efecto, la cesta con las papas había sido pintada sobre un pequeño ataúd...

Se especula sobre las razones de Millet... No importa aquí cuáles fueron. Nos importa la manifestación *poiética*, la epifanía, que la obra de arte, la visible y la invisible, trae consigo).

[...]

Lo invisible y silente

Pero, así como los tres tríos de campanadas se distinguen sobre la base de los dos silencios, así como la palabra se fundamenta en su silencio, así la cesta que recibió el fruto salido de la tierra se fundamenta en otro recipiente que está allí debajo, invisible, co-presente. Allí debajo de la cesta de papá está el pequeño ataúd con el resultado del alumbramiento que se truncó secamente.

La pareja reza el *Ángelus*, celebra la repetida anunciación del gran nacimiento; pero, al mismo tiempo, lamenta su pérdida, llora ante la muerte. La cesta y el pequeño ataúd son uno en el tiempo divino, supra-humano. El

advenimiento de la época de Occidente y su desastroso final son uno en el tiempo divino que contiene el tiempo humano.

En el *Ángelus* de Millet hay una gran re-unión: entre hombre y mujer, entre cesta y ataúd, entre trabajo y descanso, entre lo divino y lo profano, entre las campanadas y sus silencios, entre alegría y tristeza, entre agradecimiento y oculto reproche, entre vida y muerte...

La re-unión, como toda reunión, ocurre en la apertura entre tierra y cielo, ocurre en la Apertura..."

— o —

De nuevo, el caso de esta segunda interpretación, de este *segundo despliegue verbal en vivo*, la *intención* de buscar lo que descubre o devela más allá de lo que muestra es el paso de la inmediatez del *resonar* a la mediatez del *re-resonar*. Y ese paso, me atrevo a decirlo, se da en un continuo que enriquece el *resonar* de la obra de arte.

VII. LO QUE HAY QUE SEGUIR INTUYENDO-PENSANDO SOBRE LA OBRA DE ARTE

Las anteriores interpretaciones de dos obras de arte pretenden ilustrar lo que he llamado *despliegue verbal de la distinción en vivo*. Sin embargo, alguien me podrá preguntar (e implícitamente objetar) cómo sería el *despliegue verbal en vivo* de una ejecución musical. Por ejemplo, podría pedírseme que intente un *despliegue verbal en vivo* del Concierto No. 2, Op. 18, de Rachmaninoff, el cual me produce una honda emoción, una fuerte *resonancia*. Yo tendría que bajar la vista ante tal petición y confesar que no sé cómo hacerlo. Diría que aunque tuviese un conocimiento-habilidad profundo de la música —de lo cual carezco, lo único que creo pudiera expresar sería una descripción técnico-musical. Nada sé decir que corresponda con lo que llamo un *despliegue verbal en vivo* del *resonar* de esa pieza.

Lo anterior implica que, con respecto a la posibilidad del *despliegue verbal en vivo*, lo tratado parece excluir una porción importante de obras de arte ante las que podemos experimentar su *resonancia* pero, por lo menos, en mi caso, no puedo transitar ese continuo hacia el *despliegue verbal en vivo*. Sin embargo, creo que la reflexión sobre ese continuo entre la *resonancia* inmediata y el *despliegue verbal en vivo*, nos permite intuir más cabalmente lo que he querido decir con respecto a la *resonancia* de la obra de arte.

En todo caso, lo anterior no significa una renuncia definitiva a pensar sobre la posibilidad del *despliegue verbal en vivo* de ese otro tipo de obra de arte cuyo

modo de *resonar* no parece permitir la *re-resonancia* en un despliegue verbal. He comenzado a explorar un posible camino de indagación al respecto:

Tomé una fotografía que, a mi modo de apreciar, tiene valor artístico. Se la presenté a un destacado músico; un músico que ha incursionado en la ejecución, en la composición y en la dirección musical. Le pedí que observara con detenimiento la fotografía. Luego le pedí que, sin pensarlo mucho, intentara asociar lo que intuía en la fotografía con dos piezas musicales: una que guardara la mayor “armonía” posible con dicha fotografía; la otra que fuese lo contrario: que fuese antagónica con respecto a la fotografía. El joven músico me ofreció sendas respuestas. Cuando hice el experimento conmigo mismo obtuve dos piezas diferentes; pero las del músico también me parecieron adecuadas. De hecho, con respecto a la pieza que armoniza con la fotografía, ambos pensamos en composiciones del mismo compositor.

Apenas el experimento se está iniciando. Si lo pudiese continuar, trataría de repetir la experiencia con varios otros músicos. Después de obtener sus respuestas, le ofrecería a cada músico las de los otros, y le preguntaría si le parece que esas otras respuestas sean adecuadas. Mi hipótesis es que se logrará un aceptable consenso entre los músicos sobre la cualidad de las respuestas.

Estaría tratando de explorar un mecanismo analógico que me permita entrar en el terreno de la *re-resonancia* de la composición musical. ¿Resultará? No sé, pero creo que vale la pena seguir intuyendo-pensando el asunto...

VIII. DE REGRESO AL PENSAMIENTO DE SISTEMAS DESDE EL PENSAMIENTO DE SISTEMAS SOBRE EL ARTE

Hemos *discurrido* sobre el arte. Nuestro pensamiento ha seguido un *curso* que ha dejado una *trazo verbal* —es decir, un *discurso*. Lo hemos hecho desde, y a partir de, la onto-epistemología sistémica (holista) de la Sistemología Interpretativa, enriquecida por la del Observar de Maturana.

Antes he dicho que considero que un auténtico pensar-actuar sistémico (holista) es uno que se proyecta desde la *asimilación* (o incorporación) de una onto-epistemología sistémica. Pienso que un auténtico pensador-practicante sistémico —es decir, uno que haya asimilado una onto-epistemología sistémica— puede seguir, en un momento dado, una metodología sistémica en su pensar-actuar; pero la simple *utilización* de las metodologías llamadas sistémicas no constituye, *per se*, un pensar-actuar sistémico.

Por otra parte, creo que en nuestro presente histórico-ontológico estamos viviendo no sólo la crisis o el fin de la modernidad; estamos viviendo la crisis o el fin de toda la historia Occidental. La concepción onto-epistemológica general que ha estado implícita (pocas veces explícita) en el modo de pensar Occidental ha sido

la derivada del platonismo y reafirmada por el cartesianismo. Esa onto-epistemología simplemente no intenta dar cuenta de la condición holística de lo que se presenta porque está fundada en la *independencia ontológica* (reducción al en-sí de lo que es el caso) y en el atomismo. Por el contrario, las onto-epistemologías sistémicas mencionadas, cuyo fundamento descansa en *dependencia ontológica*, caracterizadas por la *distinción* y su *fondo histórico-ontológico*, *intentan, están encaminadas*, hacia la posibilidad de experimentar, dar cuenta y actuar dentro de una relación holística con lo que se presenta. Pero, no sólo esto, tal vez de manera más general más trascendente en términos histórico-ontológicos, creo que, por lo menos, se están proyectando hacia, un modo de pensar-actuar que en filosofía se llama “post-metafísico”, es decir, post-platónico y post-cartesiano. Pero que así sea, es decir que, por lo menos, esté colocando un pie en un dominio post-metafísico implica que está intentando proyectarse allende el dominio histórico-ontológico que ha agrupado las épocas de la cultura Occidental.

No obstante, si lo anterior es cierto, ello significa que, en el presente momento histórico-ontológico, lo que he llamado un *auténtico* practicante sistémico es un proyecto, una intención en salto hacia una realización. Ante la lógica histórico-ontológica, la razón es clara: Lo que hemos sido, lo que permite que pensemos lo que pensamos y hagamos lo que hacemos, está arraigado en todo el devenir de la historia Occidental.³³ Por tanto, no podemos, de la noche a la mañana, liberarnos de la óptica reduccionista y dualista que sigue ejerciendo su influencia en nuestro pensar-actuar. Pero, por otra parte y por la misma razón histórico-ontológica, el estar viviendo la crisis o el fin de la historia Occidental, nos permite proyecciones más allá de esa historia. Más aun, y más a lo que nos ocupa, este momento histórico nos permite, una cierta *asimilación* de una onto-epistemología post-metafísica como las dos que he nombrado. Creo que, por ahora, la *asimilación* no puede ser total en el *actuar*, pero puede ser bastante extensa en el *pensar*.

Al comienzo de esta sección dije que el discurrir que dió lugar a este discurso *intentó* estar arraigado en una onto-epistemología sistémica. ¿Por qué, después de expresar este juicio, expuse el asunto sobre nuestra condición histórico-ontológica? Respuesta rápida: para dar cuenta de por qué dije que el discurrir *intentó* estar arraigado en una onto-epistemología sistémica, la cual, al mismo tiempo, es post-metafísica. Pero, sigue sin estar claro una pregunta que engloba la anterior: ¿A qué viene todo lo que hemos dicho en esta sección en relación con la condición del estar siendo de la obra de arte desde el punto de mira sistémico (holista)?

³³ Lo que llamo historia Occidental incluye esa rama histórica que es la de las sociedades occidentalizadas, como las latinoamericanas —con excepción de aquellas pocas etnias que se mantienen en un significativo aislamiento de lo occidentalizante.

La respuesta ha sido todo el discurso el anterior. Sin embargo, es conveniente, para terminar, condensar esa respuesta en una nota final:

La obra de arte puede permitir la *apertura resonante* del *contexto de sentido expectante* en el que ella aparece. Esa *apertura* es, en primera instancia a-verbal³⁴, es decir no está expresada en palabras, es pura intuición. La apertura se da en un *resonar*. El eco del *resonar*, en algunas obras de arte, se puede prolongar en un *re-resonar* hasta el *despliegue verbal en vivo*. Pero aunque no lo haga, esa *apertura resonante* es un modo particularmente rico de relación holística con lo que es el caso. Y este último juicio es un claro testimonio de lo que el pensamiento sistémico sobre la obra de arte nos enseña sobre el propio pensar-actuar sistémico. Este es el “regreso al pensamiento sistémico desde el pensamiento sistémico sobre el arte”.

¿Qué nos deja este regreso?

Un buen nadador nada desde la destreza adquirida en el aprendizaje de su práctica. No “aplica” este aprendizaje como una persona “aplica” una fórmula en un cierto cálculo. Cuando el nadador se lanza al agua no “aplica” nada, simplemente despliega su destreza de nadador. Así ocurre con un buen futbolista, con un buen herrero...

Un auténtico pensar-actuar sistémico no consiste en “aplicar” metodologías. Consiste, como en el caso del nadador, en desplegar una destreza derivada de la asimilación, por lo menos parcial, de un modo sistémico de relacionarse con lo que sea el caso; un modo fundado en una onto-epistemología sistémica. El practicante sistémico se lanza al agua de la reflexión o del pensar-actuar viviendo y desplegando ese modo de relación con lo que es el caso. Ello implica que un practicante sistémico no puede serlo sólo cuando está en su oficina de consultoría, o en su ambiente universitario. Lo será en la medida en que viva su práctica de la manera más constante posible. Vivir su práctica de la manera más constante posible implica relacionarse con lo que sea el caso del modo más holísticamente pleno posible, del modo más *resonante* posible. Tal modo de relación comienza con la riqueza inmediata de cualquier *distinción*, de su *resonancia* aun muda, y se prolonga a lo largo de todo el rango que oscila entre el *despliegue verbal de la intuición en vivo* y el *despliegue de la identificación*. El *despliegue de la identificación* será pobre si no se alimenta de *distinciones* ricas, *resonantes*, y de *despliegues verbales* lo más cercanos posibles a la *distinción* en vivo.

Dicho en menos palabras: En la medida en que los que intentamos ser practicantes sistémicos logremos relacionarnos con lo que es el caso como si fuera una obra de arte, lograremos una relación holística con lo que se presenta más rica y profunda desde la raíz de la experiencia del caso.

³⁴ Como ya expliqué, que sea a-verbal no implica que esté fuera del dominio del lenguaje —en el sentido profundo de la noción de “lenguaje”

IX. CODA

Iniciamos este discurrir pensando sistémicamente el estar siendo de la obra de arte. Pero en el camino creo que tuvo lugar una operación adicional, recursiva con la anterior, creo que ocurrió un intento de intuir artísticamente el pensamiento sistémico.

La coda de este escrito es el cambio de su título original: en lugar de “La pregunta por la relación entre el pensamiento sistémico y el arte”, debería ser algo así como:

*“Un intento de pensar sistémicamente el arte
entrelazado con
un intento de intuir artísticamente el pensamiento sistémico”*