

15
2Ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS



CRISIS DE INTERPRETACION

Tesis que para obtener el título de

LICENCIADO EN ARTES
VISUALES

PRESENTA

KENNETH
MASSEY

FEDERICO
BRISEÑO

MEXICO, D.F.



© 1995 por Kenneth Federico Massey

DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



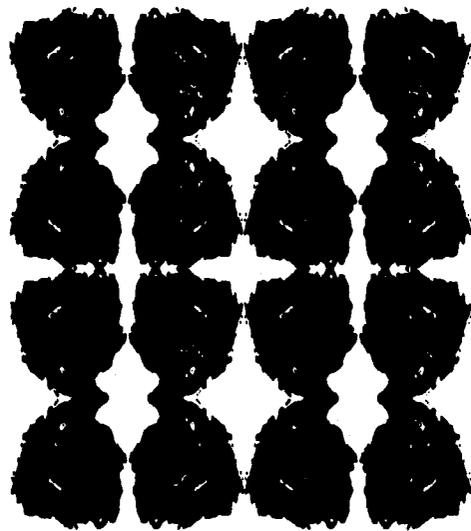
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

KENNETH
MASSEY



CRISIS
DE INTERPRETACION

**CRISIS
DE INTERPRETACION**

**CRISIS
DE INTERPRETACION**

**KENNETH F. MASSEY
BRISEÑO**

*Escuela
Nacional de
Artes
Plásticas*

MEXICO D. F. MONTERREY N. L.

CRISIS DE INTERPRETACION

**Una tesis presentada a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la
Universidad Nacional Autónoma de México en parcial cumplimiento
de los requisitos para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales**

POR

KENNETH FEDERICO MASSEY

Fecha del fallo: _____

Aprobado por el Comité Lector de Tesis:

**_____
Director de Tesis**

**_____
Fecha de Examinación**

**_____
Director, Artes Plásticas**

TÍTULO DE LA TESIS: CRISIS DE INTERPRETACION

Director de Tesis: Renato Esquivel

Departamento: Artes Visuales

Nombre Completo: Kenneth Federico Massey Briseño

Lugar y Fecha de Nacimiento: Oklahoma City, Oklahoma,

Estados Unidos de América. Dic. 09, 1968.

Fecha:

Exposiciones Colectivas:

1980

"La Polipercepción I"
Biblioteca Narciso Bassols
México, D. F.

"La Polipercepción II"
Centro Social Popular
México, D. F.

"Grupo Circuito Interno"
Casa de la Cultura Juventino Rosas
México, D. F.

"Tánatos"
Sindicato Nacional de Trabajadores de Hacienda
México, D. F.

1980

"Colectiva de Pintura"
Hospital de Gineco Obstetricia Tlatelolco
México, D. F.

1981

"La Polipercepción III"
Sindicato Nacional de Trabajadores del ISSSTE
México, D. F.

"Colectiva Taller de Pintura ENAP"
Delegación Cuauhtémoc
México, D. F.

1982

"Colectiva de Artistas Jóvenes"
Hospital General Gonzalo Castañeda
México, D. F.

"Grupo Circuito Interno II"
Centro Cultural Pdte. Adolfo Mateos
México, D. F.

1983

"Desnudo"
Galería Alberto Mirachi
México, D. F.

Exposiciones Individuales:

1987

"35 Dibujos de Fantasías y Sueños"
ITESM, Campus Estado de México
Atizapán de Zaragoza, Edo. de México

1988

"Luz de Vela"
Club Campestre de Monterrey, A. C.
Monterrey, N. L.

CONTENIDO

Introducción / I

CAPITULOS

1. Modernismo y Postmodernismo / 1

2. Filósofos del Postmodernismo / 28

3. "Everything goes": Una Crítica / 56

4. Inmanencia e Interpretación / 83

CONCLUSION / 113

BIBLIOGRAFIA / 121

AGRADECIMIENTOS / 124

**CRISIS
DE INTERPRETACION**

To my father

All work and no play makes Jack a dull boy.

They sentenced me to twenty years of boredom.

Introducción

Las actitudes y creencias prevalecientes en la actualidad han provocado una crisis de interpretación en el mundo del arte. Esta crisis se advierte en el grado de empobrecimiento cultural y las prácticas de dudosa ética en el arte, sobre todo en las artes plásticas. Y esta crisis empeorará si no se reconoce que en las actitudes y creencias que la han causado ya ha dejado de soplar una fresca revolución de renovación y se ha ido cristalizando y conformando un sentido común cada vez más esclerótico y de pequeña burguesía.

En este sentido común, los intereses creados, algunos ajenos a la estética, permean y aglutinan pequeños grupos cuyo poder, no tan importante por el número de miembros sino por su alcance, virtualmente condena a otros sentidos comunes no coincidentes en valores a ser menospreciados, discriminados y marginados en casi todos los dominios del discurso actual sobre el arte. El efecto neto de esta aplicación del poder sobre el discurso intelectual es el de una clausura.

El éxodo o la extinción de talentos son algunas de las consecuencias más graves de esta clausura intelectual en la interpretación que cierra los ojos y las puertas a todo lo que no concuerda con sus dogmas o intereses. El éxodo (en orden cronológico) de Diego Rivera, José

Clemente Orozco, Rufino Tamayo y nuestro contemporáneo Armando Morales, quienes tuvieron que encontrar éxito en el extranjero para ser reconocidos en su propio país, y la marginación, en su momento, de Vermeer, Rembrandt, Van Gogh, y Modigliani, así como del músico Mozart, son lugares comunes, ejemplos clásicos que ilustran los efectos contundentes de la clausura intelectual en la interpretación desde grupos de poder y demuestra que el problema se ha ido repitiendo en la historia.

Es síntoma de una decadencia cultural el que un artista no sea reconocido por su talento sino por ser capaz de romper con esta clausura y ser exitoso tan sólo a manera de moda propagada en un medio pseudo-intelectual, gracias a un éxito previo en el extranjero ó con algún coleccionista importante.

La clausura intelectual se origina, en parte, cuando una nueva interpretación, que rompe con los vicios de la interpretación tradicional, se cierra sobre sí misma y se vicia a su vez, al perder la flexibilidad de aceptar otros puntos de vista, incurriendo en nuevas cegueras. Es decir, lo que en un principio fue un giro revolucionario, al ser aceptado y practicado más y más, se transforma en un sentido común o trasfondo de obviedad que, si se toma como la única interpretación válida o el único método posible, incurre en el reduccionismo o simplismo; clausurando o dejando fuera otras interpretaciones y secando la posibilidad de otros discursos.

Para ilustrar claramente al párrafo anterior, consideremos el deporte de salto de altura. La interpretación *tradicional* o primer método fue brincar erguido sobre el obstáculo. La interpretación *revolucionaria* o segundo método fue cuando alguien hizo un salto boca abajo (o "salto de tigre") sobre el obstáculo rompiendo decisivamente el récord de altura del primer método. Al probar ser un método efectivo, más y más gente adoptó el segundo método y más y más lo perfeccionaron; y así fue como paulatinamente se convirtió en un nuevo sentido común. De allí en adelante, se convirtió en el método obvio de saltar; tan obvio que fue considerado y difundido como el único método efectivo. No fue sino hasta que a otra persona revolucionaria se le ocurriera saltar boca arriba sobre el obstáculo (el célebre "Fosbury flop"), batiendo el

récord del segundo método de manera considerable, que muchos otros comprendieran que la perfección obtenida por ellos con el segundo método era bastante menos efectiva que una actuación mediocre dentro de esta nueva interpretación o tercer método. De esta manera, el método anterior a este último entra en crisis, poniendo en evidencia sus cegueras, deficiencias y limitaciones.

Si, en este caso, el reglamento olímpico se hubiera encerrado en una insistencia dogmática sobre cualquiera de los primeros dos métodos, se habría producido una clausura que habría dejado fuera a un método más funcional, en relación a la misma meta. En la historia de los juegos olímpicos, la interpretación de lo que es o no es un atleta profesional, por ejemplo, ha tenido el efecto de negar la posibilidad de participar en estos eventos a muchos de los mejores atletas del mundo.

Las clausuras intelectuales de interpretación han ocurrido en múltiples ámbitos. Por ejemplo, en la física, la teoría de la relatividad derribó la clausura intelectual formada en torno a las fórmulas de Newton, cuando surgió la necesidad de resolver problemas de masas viajando a velocidades cercanas a las de la luz. Sin embargo, no todas las posibilidades fueron vedadas por falta de tiempo en la escala evolutiva o por simple ceguera. Con frecuencia, son intereses creados los que se interponen. Es de conocimiento común, por ejemplo, que Galileo Galilei tuvo que retractarse de sus teorías revolucionarias ante la amenaza de ser quemado en la hoguera por entrar en conflicto sus descubrimientos con los intereses de la Santa Inquisición. La misma Santa Inquisición fue una deformación y esclerotización de la religión cristiana; pues la Inquisición interpretó literalmente las metáforas de Cristo convirtiendo su lucha contra el dogmatismo en una lucha dogmática en contra de los "herejes". En tiempos más recientes hemos visto cómo el rompimiento del código maya se retrasó medio siglo debido al poder de un grupo de académicos quienes rehusaron aceptar las interpretaciones fónicas de las representaciones gráficas de los textos mayas.

Sucede que hoy en el mundo del arte nos enfrentamos a nuevos grupos dogmáticos de poder y a sus respectivas clausuras intelectuales, que generan, como he dicho en un principio, nuevas situaciones preocupantes. En cuanto a los principales participantes de esta situación se encuentran coleccionistas, museos, casas de subastas, promotores, galeristas, críticos y artistas. Y en cuanto a la situación generada por su clausura intelectual, es notoria la paradójica relación entre las frases "Cualquier cosa funciona" o "Todo va" y "Todo es hermoso" ("Anything goes"¹ o "Everything goes"² y "Everything is beautiful"³), y una marcada tendencia a discriminar, excluir y rechazar en el mercado a las obras de arte basadas en la sabiduría acumulada, tal como la utilización ortodoxa de la técnica de los materiales, o el empleo de recursos clásicos de composición.

En esta clausura intelectual intervienen diversos factores, desde la ignorancia y el esnobismo, hasta poderosos intereses económicos y políticos. Existe un fenómeno que caracteriza todo el mundo de arte, no sólo el plástico sino también la literatura y el cine, aunque el primero nos interesa en este momento, y es la excesiva importancia atribuida a elementos ajenos a la creación de la obra, y la poca importancia otorgada a quienes participan en la obra creativa, a través de las prácticas marginales que llevan a la obra y los aprendizajes aplicados a la resolución de *breakdowns*⁴ (sean técnicos, de materiales, etc.), y aportan, con sus ojos, una experiencia especializada y una sensibilidad fuera de lo ordinario, capaz de percibir sutilezas que puedan escapar al grueso del público, e incluso a coleccionistas adinerados, premios Nobel de literatura, ó críticos de arte.

Históricamente resulta que son pintores quienes identifican y rescatan a otros pintores sepultados en la historia por los críticos y pavimentan para nuevas generaciones de críticos el

¹ Picó, Josep. *Modernidad y Postmodernidad*, "Cartografía del postmodernismo", por Andreas Huyssen, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1988, pp. 219. "«cualquier cosa funciona»", que es la versión cínica del capitalismo consumista del «cada funciona»"; 241, Andreas Huyssen critica esta postura, según él, el postmodernismo "deberá ser un postmodernismo de resistencia, de resistencia incluso a ese postmodernismo fácil al estilo del «anything goes» (cualquier cosa funciona)".

² Honneth, Klaus. *Arte Contemporáneo*, Taschen, Alemania, 1991. p. 194. En español: "Todo va" o "todo funciona".

³ *Ibid.*, p. 194. En español: "Todo es hermoso".

⁴ No tiene traducción. En español, las traducciones más parecidas a *breakdown* serían: crisis, colapso, falla, descompostura.

camino a nuevas evaluaciones o reevaluaciones de grandes talentos. Es de conocimiento común, por ejemplo, que el pintor Diego Velázquez, quien es usado ahora por los críticos como parámetro de comparación, tanto en aspectos de lo que ahora es considerado virtuosismo técnico como en los complejos estados de ánimo que evocan sus personajes, fue hecho célebre por el pintor impresionista Edouard Manet con la frase "*C'est le peintre de peintres*".⁴ Asimismo, la presencia de Mariano Fortuny, quien a la presente fecha a penas está siendo difundido, es más que obvia en la obra intitulada "La Batalla de Tetuán" del famoso pintor Salvador Dalí.

Hoy día, sin embargo, es cada vez más frecuente que el principal indicador de *status* sea el valor monetario de una obra, y no los aspectos complejos y sutiles evidenciados por un pintor experto. Así, el valor monetario se ha vuelto una influencia de tal magnitud que en ocasiones, a pesar de las virtudes o deficiencias de las obras en cuestión, determina el curso que han de tomar las nuevas tendencias artísticas; desde su producción hasta la crítica, premiación, compraventa y exhibición. Por lo tanto, es pertinente reflexionar acerca del impacto cultural que pueda tener una obra que genere seguidores y se convierta en un símbolo tan sólo por su valor monetario; sobre todo si la obra fue adquirida, no por sus atributos estéticos, sino por razones que pueden prescindir totalmente de un juicio estético, tales como el lavado de dinero, la evasión fiscal, ó la mera especulación.

Intereses, o "instintos", de preservación pueden también perpetuar a la clausura intelectual de interpretación. El temor a lo diferente, al riesgo de ser radical, es un factor que impide romper el círculo vicioso de interpretaciones que se reproducen a sí mismas dentro de la clausura intelectual. En términos más específicos, puede ser riesgoso para instituciones, curadores, críticos, ó artistas el admitir, promover, o sostener abiertamente aquellos valores que entren en conflicto con la clausura intelectual que les sustenta. Son simples relaciones de poder las que conforman este aparato: artistas que dependen de la palabra de críticos, curadores y jurados que dependen de museos e instituciones, museos que dependen de donadores que, con

⁴ Brown, Jonathan. *Velázquez*, p. 269.

frecuencia, son coleccionistas que, a la vez, dependen de cierta estabilidad en la interpretación que emana de los críticos sobre el valor de las piezas de su colección para así asegurar el crecimiento del valor futuro neto de su inversión. Pocos son los coleccionistas, por ejemplo, que se atreven a comprar arte de artistas que tienen muy poca aceptación en los museos. Toda esta imbricación de intereses produce una inercia muy resistente a la apertura y a la posibilidad de cambio.

Por lo tanto, la decisiva palabra de un crítico, engendrada dentro de esa red de motivaciones, puede orillar a un artista a proscribir su obra a los gustos de esta "mafia" de intereses ó a padecer de marginación. A su vez, un museo puede encontrarse con la libertad coartada y comprometido a promover obras pertenecientes a ciertas tendencias aportadas por donadores y piezas que representen poco riesgo al museo más que las que pudieran, en determinado momento, reflejar los valores artísticos que puedan reflejar, a su vez, los valores artísticos de una comunidad, un país ó una época.

Al estar arriesgando su imagen y su empleo por estar bajo la mirada tanto de coleccionistas y donadores, como de la opinión pública, los curadores y jurados de museos y concursos de arte con frecuencia hacen decisiones ó emiten juicios tibios, conservadores, fomentando el estancamiento. Consideremos, por ejemplo, cómo el lema "pintar con libertad", que aparentemente abre las puertas a nuevas interpretaciones, al invertir su intención, puede ser utilizado instrumentalmente para favorecer tan sólo obras libres de técnicas tradicionales y dejar fuera obras de aquellos quienes libremente eligen pintar con técnica tradicional rigurosa.

En resumen, la presente interpretación dominante, que algunos tachan de *transvanguardia* o Postmodernismo,^o congela y deja fuera otras interpretaciones y efectivamente asigna valor a sólo ciertos tipos de arte; siendo la interpretación detrás del lema "Everything goes", en efecto, un dogma que se presenta como la única manera correcta de pensar acerca del

^o críticos tales como J. F. Lyotard de Francia, K. Honneth de Alemania, L. C. Emerich de México y V. Samudio Taylor de Estados Unidos, por estar inmersos en el trasfondo de obviación, y no fuera de él, no han sido capaces de reconocer el nuevo contexto del Postmodernismo como un movimiento, ni de reconocer en su aparente diversidad que en efecto hay una tendencia que será más y más perceptible como algo uniforme conforme pasan los años.

arte y representa una mafia intelectual con poder económico para corromper a los principales participantes en la creación, comercialización y distribución del arte, haciendo imposible la supervivencia de no conformistas, tanto de artistas, críticos, galeristas, promotores, casas de subastas, museos y coleccionistas.

Este ambiente de intereses creados, similar a otros mundos dogmáticos como el mundo egipcio de los faraones y magos, emperadores y sacerdotes aztecas, y los gobiernos pre-Renacentistas y la Inquisición, hace más difícil, sino imposible, romper su mundo dogmático y presentar interpretaciones alternativas. Este mundo, ya hemos visto, consiste de coleccionistas quienes necesitan asegurar sus valores económicos, críticos de arte quienes deben mantener su prestigio, y otros jugadores quienes dependen de interpretaciones de estos últimos para poder sobrevivir.

Este dogma tiene sus orígenes como un movimiento de emancipación de pasadas interpretaciones. A través del tiempo ha petrificado sus propias verdades que congelan y dejan fuera interpretaciones alternativas. Ha asumido una dimensión que ya no es filosófica, ni relacionada ya con el arte sino relacionada con quien está en el poder alrededor del discurso del arte y quien tiene el poder de hacer que una interpretación se adhiera; bastante como la reina en "Alicia en el País de las Maravillas", quien dice que las cosas significan lo que ella quiere que signifiquen y que no hay desacuerdos, pues aquellos que no están de acuerdo pierden la cabeza. En el caso de México, el poder está en manos de un grupo bastante pequeño de "reinas" quienes hacen poco más que hacer eco de la prevaleciente perspectiva mundial.

No pretendo, con la presente tesis, cuestionar la "veracidad" de las interpretaciones que estos pequeños grupos de poder —o "reinas"— legitiman mediante la coerción. Mi interés se centra, más bien, en examinar qué tan bien fundamentadas están estas interpretaciones y cómo han propiciado una crisis de interpretación que se ha convertido en un factor fundamental en la fetichización del arte. En suma, mi tesis es que las actitudes y creencias prevalecientes han provocado una crisis de interpretación y que esta crisis empeorará si no se reconoce que estas

actitudes y creencias ya no son la lucha, en un principio revolucionaria, en contra del dogmatismo, sino una lucha dogmática que ha cristalizado y ha petrificado sus propias verdades, y ha generado una clausura intelectual que congela y deja fuera interpretaciones alternativas.

Y para fundamentar esta tesis, presentaré interpretaciones y evidencias de lo que ocurre a nivel de teoría y de la práctica en la actualidad. También confrontaré los argumentos que circulan en el nivel de teoría, tanto entre sí como con otras perspectivas ajenas a su esfera —incluyendo lo que ocurre en el nivel de praxis. Esto último, con el propósito de cuestionar la legitimación de tales argumentos. Asimismo pondré en tela de juicio la supuesta concordancia o consistencia entre las aspiraciones de la teoría y los hechos en la praxis. El último capítulo estará dedicado a un sumario de las evidencias que soportan la presente tesis, y la consecuente conclusión de esta misma.

Las evidencias —presentadas en el segundo capítulo— para el nivel teórico estarán constituidas por los argumentos que circulan en el plano filosófico en torno al Postmodernismo. En este ámbito figuran filósofos de dos tendencias, principalmente: una subjetivista y otra objetivista. En la tendencia subjetivista o *contextualismo*, entre algunos de sus más importantes miembros, sobresalen Jean François Lyotard y Jean Baudrillard de la escuela francesa. En la tendencia objetivista o *iluminismo* algunos de sus miembros más destacados son los alemanes Jürgen Habermas y Theodor W. Adorno, y el italiano Gianni Vattimo. No pretendo, con esto, reducir el ámbito filosófico del Postmodernismo a estos cinco autores. Tan sólo pretendo presentar una constelación o perspectiva significativa, basada en algunos autores que, según mi juicio, son representativos del Postmodernismo. Por lo tanto, cualquier juicio emitido en esta tesis deberá ser considerado tan sólo como un juicio, y para el cual presentaré criterios, evidencias y estándares que develen la fuerza o la debilidad de estos juicios frente a otros. Y no deberá suponerse cada juicio una afirmación totalizante ajena de contextos, ni tampoco deberá ser considerado como una refutación.

Una controversia persistente en estos autores que he reunido para fundamentar mi juicio es la polémica de si el Postmodernismo es ó no un movimiento. Si, además de presentar una tendencia subjetivista y otra objetivista, consideramos el eclecticismo y la pluralidad de movimientos contenidos por ambas tendencias, resulta problemático afirmar que el Postmodernismo es un movimiento. Tanto los autores arriba mencionados,⁵ como algunos otros,⁶ han negado la posibilidad de ofrecer una norma unificadora. Sin embargo, somos testigos del cumplimiento de varios ejemplos⁷ que nos demuestran que, por el contrario, un periodo histórico sí es un conjunto cuyos alcances, lejos de ser infinitos, están inscritos y limitados por una época (y más específicamente por el estado termodinámico del universo en aquel momento⁸), y que similitudes que no somos capaces de observar dentro de esta época emergen conforme nos distanciamos históricamente de este periodo hasta quedar fuera del conjunto.

Si bien seguimos inmersos en este periodo histórico, comencemos por buscar un patrón unificador en el pasado inmediato. Encontramos que, aún si existe una diferencia entre ambas tendencias, evidente en la oposición interpretación/inmanencia, existe también entre ellas una enorme semejanza, en cuanto a su mutuo acuerdo en tanto a la muerte de la Metafísica. Asimismo, ambas posturas se asemejan en tanto a su aproximación *fenomenológica* al problema del Modernismo, evidente en la tradición digital de sus categorías. Y si queremos comprender aún mejor la relación entre estas tendencias, es recomendable también observar cómo subjetivismo y objetivismo, en particular, y teoría y praxis, en general, retroalimentan y reinterpretan mutuamente sus conversaciones. Para esto necesitamos, primero, presentar evidencias de lo que ocurre a nivel de praxis.

⁵ Lyotard, Jean François. *La Condición Postmoderna*. Red Editorial Iberoamericana, S. A., México. 1ª. ed., 1990. p. 104.

⁶ Picó, Josep. *op. cit.* p. 166. Para Bürger, "El arte postvanguardista se caracteriza por una pluralidad de estilos y tendencias sobre las cuales la teoría estética no puede ofrecer ninguna norma estética válida".

⁷ e. g., El insecto atrapado en un vaso de cristal que avanza lentamente de Wassily Kandinsky, la paradoja de Kurt Gödel, y la interpretación del tiempo como un medio ambiente de la *General Systems Theory*.

⁸ Nos referimos aquí a los cambios asimétricos e irreversibles del equilibrio termodinámico en el universo a los que se refiere la segunda ley de la termodinámica. Esta ley, mientras no sea refutada, sostendrá la tesis de la irreversibilidad y, por lo tanto, de las restricciones y alcances de la historia en un momento dado. Contrario a la causalidad simétrica y reversible de Descartes y Newton.

Las evidencias —presentadas en el tercer capítulo— para el nivel práctico estarán constituidas por los argumentos que circulan en el plano comercial en torno al Postmodernismo. Considero particularmente importantes en el mundo comercial a los críticos Klaus Honnef y Robert Hughes, a los coleccionistas Charles Saatchi y Alan Bond, a las casas de subastas Sotheby's y Christie's, y a los artistas de la *transvanguardia* Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Sandro Chia, Enzo Cucchi y Julian Schnabel. Y si existen varias conversaciones que giran en torno a estos personajes en el ámbito comercial, cabe destacar las más efectivas en términos de mercadotecnia y las que más se amoldan a las aspiraciones liberales y al *political correctness* del "melting pot of melting pots" y del "mercado de mercados" del leviatán comercial que es Nueva York: las frases "Anything goes"⁹ o "Everything goes"¹⁰ y "Everything is beautiful".¹¹

Detrás de estas conversaciones y aplicaciones, estándares ya en el mundo del arte contemporáneo, se siente la influencia de la principal figura detrás de este tipo de interpretaciones, Jean François Lyotard, quien es el principal defensor de la idea de pura subjetividad y la más grande fuerza intelectual prevaeciente detrás de la crítica de arte del Postmodernismo.¹² Estas ideas caben en el siguiente sumario: La tradición y la sabiduría acumulada no son de ningún valor, todo es subjetivo e imposible de fundamentar, no hay historia o sentido de la historia, la historia oral puede renovarse y la historia escrita no.

Evidenciaremos, asimismo, cómo estas conversaciones, al constituirse como dogmas, tienen fallas y caen en contradicción. Esto lo llevaremos a cabo mediante una *reductio ad absurdum* en diversos dominios.

⁹ Picó, Josep. *op. cit.* pp. 219, 241.

¹⁰ Honnef, Klaus. *op. cit.* p. 194.

¹¹ *Ibid.* p. 194.

¹² Picó, Josep. *op. cit.* p. 233. "En cuanto a los propios teóricos franceses, estos raramente hablan de lo postmoderno. Debemos recordar que *La Condition Postmoderne* de Lyotard es la excepción, y no la regla".

En el cuarto capítulo revisaremos qué es rescatable de la interpretación "Anything goes"/"Everything goes"/"Everything is beautiful", al ponderar cuáles son los límites de la interpretación. Haremos esto tomando en cuenta la biología y la tradición.

Asimismo, demostraré algunas de las consecuencias de estos argumentos; tanto las ventajas que nos han brindando con respecto a ciertos argumentos del pasado, como las desventajas y peligros de dichos argumentos al ser aplicados como verdades o axiomas totalizantes. También demostraré, mediante una *reductio ad absurdum*, los peligros y el progresivo incremento de la crisis de interpretación de no emprender una acción enérgica en contra de la aplicación ignorante, arrogante, irresponsable, o poco ética, promovida por la actual clausura intelectual de interpretación que representa el Postmodernismo de manera consciente o inconsciente alrededor de algunos personajes y argumentos. Mediante esto, quedará vulnerable a la discusión la cuestión de la legitimidad de estos argumentos.

En el quinto capítulo quedará asentado un sumario de las evidencias arriba mencionadas con el propósito de soportar esta tesis. Se hará una conclusión en torno a las cuestiones de la legitimidad, de la actual crisis de interpretación, del dogma disfrazado y de la clausura intelectual de interpretación del Postmodernismo. También presentaré nuevas alternativas a esta clausura, como galerías de arte subterráneas, grupos de oposición o subversión estética, foros de discusión abierta acerca de los intereses creados en la estética y una crítica a la crítica.

Capítulo 1

"Todo el mundo era de un mismo lenguaje e idénticas palabras. Al desplazarse la humanidad desde oriente, hallaron una vega en el país de Senaar y allí se establecieron. Entonces se dijeron el uno al otro: <<Ea, vamos a fabricar ladrillos y a cocerlos a fuego.>> Así el ladrillo les servía de piedra y el betún de argamasa. Después se dijeron: <<Ea, vamos a edificarnos una ciudad y una torre con la cúspide en los cielos, y hagámonos famosos, por si nos desperdigamos por toda la haz de la tierra.>>"¹

"Bajó Yahveh a ver la ciudad y la torre que habían edificado los humanos, y dijo Yahveh: <<He aquí que todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y este es el comienzo de su obra. Ahora nada de cuanto se propongan les será imposible. Ea, pues, bajemos, y una vez allí confundamos su lenguaje, de modo que no entienda cada cual el de su prójimo.>> Y desde aquel punto los desperdigó Yahveh por toda la haz de la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por eso se la llamó Babel; porque allí embrolló Yahveh el lenguaje de todo el mundo, y desde allí los desperdigó Yahveh por toda la haz de la tierra."²

En el presente capítulo hablaré acerca de aquel mundo modernista que buscaba la unión, la universalidad del lenguaje, y el progreso ilimitado hacia emanciparse de la naturaleza; y su transición hacia aquel mundo postmodernista desilusionado que cultiva la segregación, el regionalismo, el individualismo, las minorías, la multiplicidad de lenguajes, y niega el progreso, viendo el problema de la emancipación como una cuestión de autolegitimación del poder. También señalaré cómo esta transición ha perdido su original característica filosófica de luchar en contra del dogmatismo y se ha convertido en una lucha dogmática que ha cristalizado y ha

¹ *Biblia de Jerusalén. La Torre de Babel, Génesis 11. Editorial Porrúa, S. A., colección "Sepan Cuantos..." no. 500, nueva edición totalmente revisada y aumentada, 1989, p. 24.*

² *Ibid.*, p. 24.

petrificado sus propias verdades, y ha generado una clausura intelectual que congela y deja fuera interpretaciones alternativas.

Yahveh embrolló el lenguaje de los hombres <<de modo que no entienda cada cual el de su prójimo>> para que les fuera imposible coordinarse y unirse para edificar la torre de Babel. En esta antigua cita (del Génesis) se tenía ya bastante claro qué ocurre al haber una marcada diferenciación de lenguajes (el lenguaje tomado en un sentido amplio, incluyendo no sólo las reglas de combinación y sustitución, sino también incorporando una semántica y pragmática, proveniente todo de un discurso socio-histórico).

En la actualidad vivimos una crisis de interpretación. Esta crisis consiste precisamente en la confusión o embrollo del lenguaje que, para los propósitos de este trabajo, se manifiesta en el arte como una pluralidad de tendencias, algunas contradictorias, y en las prácticas de dudosa ética propiciadas por este embrollo. Es decir, esta situación es aprovechada por individuos que se adjudican el puesto de intérpretes, y por personas que dependen de la interpretación de estos últimos, para incurrir en actividades ajenas al arte y que, con demasiada frecuencia, sólo empobrecen la cultura.

Pero, ¿porqué existe esta situación tan propicia para el oportunismo? ¿cómo llegó a ocurrir este embrollo? Muchos pueden identificar la actual pluralidad de tendencias y culto a la personalidad o a las minorías como una réplica a gran escala de aquella farsa que los Estados Unidos quiso sostener en oposición a los horrores de Auschwitz.³ Es comprensible que los Estados Unidos, como potencia crucial de los aliados, fomentara cuanto se opusiera a sus principales adversarios. Estos adversarios, los alemanes, fomentaron, por un lado, el nacionalismo, el racismo y la xenofobia con tal de crear una raza y una cultura superior o "raza aria". Estados Unidos, por el contrario, vive una crisis precisamente por su ambición de ser el "melting pot" del mundo. La confrontación de lenguajes, de culturas y todo tipo de tradiciones minoritarias que implica ser el *melting pot* del mundo, y la influencia decisiva de la economía

³ Picó, Josep. op. cit., p. 220.

de los Estados Unidos en el mercado global del arte, ha convertido esta crisis de interpretación en el principal dilema del arte contemporáneo a nivel mundial.

A pesar de la influencia decisiva de los hechos ocurridos en la Segunda Guerra Mundial, sería ingenuo reducir esta crisis de interpretación a un simple rechazo de los Estados Unidos a la Alemania nazi. Pero sí podemos situar la Segunda Guerra Mundial como un *reductio ad absurdum* de lo que sería su centro de gravedad ideológico: la tradición racionalista y el pensamiento idealista; y en especial el proyecto ilustrado burgués de emancipación humana de la Revolución Francesa. Por esta razón, para entender bien porqué sucede esta crisis de interpretación, conviene ahondar, como marco histórico, en dicho proyecto ilustrado.

Este proyecto ilustrado, prevaleciente en el pensamiento de la sociedad moderna, proponía amputar el cordón umbilical con la supuestamente 'burda', 'imperfecta' y 'grosera' naturaleza. Y no sólo asumió que los lazos umbilicales con la naturaleza podían ser amputados. Soñó que este escape de los lazos con la naturaleza podría realizarse reponiéndolos con ingeniería artificial. Eran reemplazados por la 'conquista de la naturaleza'. De esta manera, —así como la creencia de poder construir <<"una torre con la cúspide en los cielos">>,— se creía, la sociedad había de ser 'liberada' de la naturaleza en nombre de un ilimitado y cada vez más acelerado progreso. Tanto la sociedad como la naturaleza habían de ser controlados y 'perfeccionados'⁴ por medio de las artes, la tecnología⁵ y los 'avances de la ciencia'.⁶ De esta manera, se lograría la formación de un estado utópico o estado ideal.

Y, ¿cómo podrían las artes controlar y perfeccionar a la naturaleza? Hegel, un pensador clave para lo que voy a exponer a continuación, pensaba que el arte había de perfeccionar a la naturaleza de la siguiente manera. Según él, el arte había de:

⁴ *Ibid.*, p. 95. "Los pensadores de la ilustración del temperamento de Condorcet todavía tenían la extravagante esperanza de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino que también fomentarían la comprensión del mundo y del sujeto y promoverían el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos."

⁵ Vassino, Gianni. *Estética de la Interpretación*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1991, p. 141. "la idea de que la técnica consiste sobre todo en la invención de máquinas destinadas a multiplicar la fuerza física de los hombres y acrecentar su poder de dominio... sobre la naturaleza."

⁶ Wilden, Anthony. *Communication in Context*. Simon Fraser University, Canada, 1977, p. 18.

"limpiar la verdad de formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y grosero, para revestirla de otras formas más elevadas y más puras, creadas por el espíritu mismo. [Ya que] el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y que el de la historia. [Y] el fin del arte es, precisamente, despojar, tanto el fondo como la forma, de aquellos elementos ordinarios y prosaicos, depurando...su esencia, para representarlas en una imagen ideal y verdadera. [Por lo tanto, el artista cierra] los ojos a los accidentes insignificantes y variables...para acertar con la representación de los rasgos esenciales y permanentes";⁷ "desdén los pequeños accidentes de la piel";⁸ "imperfecciones de detalle, cicatrices, arrugas, poros, pelos, venas";⁹ "no debe supeditarse a la simple objetividad exterior, que está vacía, y donde buscaría en vano la idea substancial que deben encerrar sus obras."¹⁰

Según la interpretación de Hegel existe una verdad oculta por aquello que califica de accidentes e imperfecciones (s. g., cicatrices, arrugas, poros, pelos, venas). Y piensa que hay que eliminar estos supuestos accidentes e imperfecciones para llegar a una imagen ideal y verdadera. En resumen, Hegel piensa que la realidad debe coincidir con su interpretación, o la interpretación del artista, de lo que debería ser la realidad. Es notable la influencia de este pensamiento sobre el hombre moderno.

Este hombre moderno no sólo contempló, como hizo Yahveh,⁶ que <<un mismo lenguaje e idénticas palabras>> fuera el medio con el cual los hombres coordinarían su proyecto de emancipación. Pues, si definimos el lenguaje como el medio con el cual los interlocutores se coordinan para realizar una misma acción, el principal obstáculo para poder edificar este magno proyecto era la diferencia de lenguajes. El hombre moderno contempló, además, al lenguaje

⁷ Hegel, G. W. F. *De lo Bello y sus Formas*. Espasa Calpe, México 1989, p. 88.

⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁶ cuando dice: <<He aquí que todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y este es el comienzo de su obra. Ahora nada de cuanto se propongan les será imposible>>.

universal como un fin. Pues, el lenguaje universal no sólo significaba borrar aquella diferencia de lenguajes que impide lograr la emancipación humana, significaba también "limpiar la verdad" de aquellos elementos "ordinarios y prosaicos", esas formas "ilusorias y engañosas", y llegar a las imágenes verdaderas e ideales que (así como Hegel) tanto perseguía el idealismo modernista. Así, la búsqueda por un lenguaje universal se convirtió en parte fundamental del proyecto ilustrado burgués de emancipación humana que representó el Modernismo.

Por ejemplo, Kandinsky creó un tratado de semiótica llamado Punto y Línea sobre el Plano.¹¹ En este tratado Kandinsky perseguía significados universales para crear un lenguaje universal; pues, al igual que Pitágoras y Platón,⁹ creyó que era posible abstraer o reducir la realidad a formas, tonos y colores *esenciales*.⁹ Por esto, Kandinsky declara que existen 'elementos' a los cuales él propone se analicen primero para luego ser conducido hacia lo que él denomina "la pulsación interior de la obra artística",¹² y después "reconocer" y "extraer" estos supuestos 'elementos', al identificar también estas supuestas "*formas ilusorias y engañosas*" que los cubren;¹³

¹¹ Kandinsky, Wassily. Punto y Línea sobre el Plano. Ediciones Coyoacán, S. A. de C. V., Diálogo Abierto, Número 5, Segunda Edición. Coyoacán, México, D. F., 1994.

⁹ Bateson, Gregory. Mind and Nature. Bantam Books, New York, 1979, p. 4. "El descubrimiento más famoso de Platón concierne la "realidad" de las ideas. Comúnmente pensamos que un plato es "real" pero que su circularidad es "sólo una idea". Pero Platón notó, primero, que no es verdaderamente circular y, segundo, que se puede percibir que el mundo contiene un gran número de objetos que simulan, se aproximan, o persiguen a la "circularidad". De allí él afirma que la "circularidad" es *ideal* (el adjetivo derivado de *idea*) y que tales componentes ideales del universo son la verdadera base explicatoria de sus formas y estructura. Para él, el "Universo Corpóreo" que nuestros periódicos consideran "real" fue algún tipo de versión de lo que es verdaderamente real, en resumen las formas e ideas. En el principio estuvo la idea." T. del A.

⁹ Kandinsky llamaba 'arte concreto' al *arte abstracto*, por creer que las formas abstractas son la esencia de la realidad. Ó la realidad pura o mundo ideal. Y el *arte realista*, es llamado por él 'arte abstracto' por estar revestida, según él, por lo que Hegel llamaría imperfecciones (Hegel, *op. cit.* p. 80) o formas ilusorias y groseras (*Ibid.*, p. 32).

¹² Kandinsky, Wassily. Punto y Línea sobre el Plano. *op. cit.* p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 22. Un ejemplo de esto es su representación simbólica del punto: Para Kandinsky, el "punto real" es algún tipo de versión de lo que para Platón, sería el punto verdaderamente real: la idea del punto. De tal manera que, debido a la imposibilidad de representar gráficamente un punto ideal, son intercambiables una amplia diversidad de formas como representación de una misma.

Las formas que el punto real puede adquirir son infinitas; el círculo perfecto es susceptible de tomar diminutos cuernos, o propenso a otras muchas formas geométricas; por último, también suele desarrollarse en múltiples formas libres; inclusive, de exigirle su relativa inmovilidad, puede transformarse en un cuadrado. Si su borde resulta dentellado, las puntas ora son mayores ora menores, y las relaciones de tamaño que mantienen entre unas y otras son muy diversas. En cuya virtud, el borde se considera fluctuante, y las posibilidades formales que ofrece el punto vienen a ser ilimitadas.

De suerte que tanto el tamaño como las figuras relativas al sonido son variables. Sin embargo, tal capacidad de variación debe sólo interpretarse como coloración interior de su naturaleza básica, mas no como si traicionara a ella".

Nótese aquí que Kandinsky considera cualquier irregularidad despreciable y, por tanto, ignorable o suprimible. Esta intercambiabilidad de un mensaje por otro, si bien es aceptada en la teoría de la información, —desarrollada por Claude Shannon y Warren Weaver—, siempre y cuando exista un umbral que determine qué variaciones son aceptables o inaceptables en la reconstrucción de un mensaje al cual se le ha adherido entropía, sería engañoso creer que cualquier forma sería sustituible por otra parecida, o que nuestra interpretación de objetos diferentes sería la misma, independientemente de contextos. Esto corresponde a lo que se ha denominado confundir: a) tipos lógicos, según Whitehead y Russel; b) un miembro por su conjunto, según Anthony Wilden; y c) "mapa" con

haciendo de esto un estudio a conciencia de lo que simboliza cada color, tono y forma, según su disposición en el plano.

Así, semejante a lo que proponía Hegel, Kandinsky se propuso, en este tratado, depurar la esencia de lo bello:¹⁴ como un experto paleontólogo quien rescata a un precioso fósil de insignificantes minerales y suciedad, utiliza el cincel de su astucia para devastar aquellas supuestas "formas ilusorias y groseras" a las que se refiere Hegel; que hasta entonces, a manera de mero accidente, ornamento u artificio, habían estorbado la lectura 'objetiva' de la belleza en la obra de arte y en la historia del arte; dejando sus tensiones y su belleza pura al desnudo.¹⁵

Sin embargo, lejos de llegar a *esenciales* o a elementos universales, este reducir la realidad a la abstracción, así como reducir la complejidad del territorio a la simplicidad de un mapa, es lo que comúnmente se conoce como 'reduccionismo' o 'simplismo'. Y, contrario a llegar a la *esencia* del objeto, tan sólo se llega a un *metalenguaje* del objeto; es decir, a una interpretación subjetiva que reduce al objeto. Y es frecuente, en el Modernismo, encontramos con este tipo de abstracciones que quieren pasar como universales.

Por ejemplo, Kandinsky hace las siguientes declaraciones:

a) "el blanco es el color de la alegría pura y de la pureza inmaculada, y el negro el de la más profunda tristeza y símbolo de la muerte",¹⁶ y

b) "el luto, negro en nosotros, blanco en los chinos..., por el contrario, paganos."¹⁷

Asimismo, ya sea parafraseando a Kandinsky o simplemente a tono con el pensamiento común de la época, un personaje de Leopoldo Lugones afirma:

El negro es, salvo alguna fantasía china, el color natural del luto.¹⁸

"territorio", según Korzybski. También corresponde a la simetrización de valores asimétricos, según Anthony Wilden, y al "desplazamiento esquizoide" según Gregory Bateson.

¹⁴ Kandinsky, Wassily. *Punto y Línea sobre el Plano*. op. cit., pp. 13, 15, 47, 111.

¹⁵ *Ibid.*, p. 73, 101-2, 111-44. Para ahondar en el tema, ver, del mismo autor, el libro *La Gramática de la Creación*.

¹⁶ Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Ediciones Coyoacán, S. A. de C. V., Diálogo Abierto, Número 8, Segunda Edición, Coyoacán, México, D. F., 1994, p. 75.

¹⁷ Kandinsky, Wassily. *Punto y Línea sobre el Plano*. op. cit., p. 69-70.

¹⁸ Lugones, Leopoldo. *La Lluvia de Fuego*. Viola Acherontia, Premia Editora, La Nave de los Locos, 1984, p. 92.

Esta simple elección de los sintagmas "paganos" por Kandinsky y "fantasía china" por el personaje de Lugones llevan implícitos una serie de juicios discriminatorios —característicos del Modernismo. Tanto "paganos" como "fantasía" son adjetivos utilizados aquí para señalar una desviación de "lo normal". Y corresponden a la proposición de Hegel de "cerrar los ojos a los accidentes insignificantes y variables para acertar con la representación de lo esencial y permanente". Es decir, existe una reverberación del pensamiento de Hegel en tanto se propone cerrar los ojos a esta "fantasía" de los chinos que, por ser "paganos", no representan la muerte con el color "correcto" y "verdadero". Y empeñado incluso, tanto en validar su relato totalizante, como en encontrar una consonancia en la suma de las naciones y no una disonancia, Kandinsky atribuye este "accidente", esta supuesta equivocación ó discrepancia "superficial" de los chinos, a que la muerte es un silencio previo al nacimiento¹⁹ y no muerte en sí; y que en lo "esencial" se conserva aún esta correlación negro-muerte / blanco-vida.⁶

Y así, toda una gama de pensadores modernistas han establecido de manera totalizante la existencia de verdades o leyes inmanentes, universales, y absolutas, que constituyen los 'átomos' o 'elementos' con los que se compone, o en los que se descompone, la realidad,⁶ y para las que cualquier excepción constituye una desviación. Entre estos pensadores destacan, desde el inicio hasta la decadencia del Modernismo, Barthes y los semiólogos estructuralistas —relacionados en muchos aspectos con las búsquedas de Kandinsky—,²⁰ Mies van der Rohe,²¹

¹⁹ Kandinsky, Wassily. *Punto y Línea sobre el Plano*. op. cit., p. 70.

Esta crítica a Kandinsky no va dirigida a la totalidad de su obra sino a ciertos juicios dogmáticos o juicios que han sido dogmatizados por sus seguidores. Por ello, a pesar de que Kandinsky confunde con frecuencia sus juicios con afirmaciones, sería injusto omitir que Kandinsky también nos ha hecho ver algunas limitantes de su teoría y los peligros del reduccionismo con las siguientes citas: "El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de ella. Con el cálculo matemático y la especulación deductiva, aunque se basen en medidas seguras y pesos exactos, nunca se obtendrán resultados artísticos. No se pueden formular matemáticamente esas medidas, ni se encuentran esos pesos." Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. op. cit., p. 64. Y refiriéndose a las tensiones y a las fronteras del Plano Básico Kandinsky dice: "Con ello no queremos decir que estas relaciones hayan de ser tomadas a la letra y tampoco es para creerse que condicionen las concepciones de composición." *Punto y Línea sobre el Plano*. op. cit., p. 119. Y Kandinsky finaliza su libro con las siguientes palabras: "El presente trabajo conduce a revelaciones íntimas, de acuerdo con las posibilidades de la época." *Punto y Línea sobre el Plano*. op. cit., p. 144.

²⁰ Esta corriente de pensamiento sostiene que no hay nada que no pueda pertenecer a una clase, que la realidad puede ser atomizada o descompuesta en átomos (estos átomos son 'significantes' para Barthes (Barthes, Roland *Elements of Semiology*, pp. 9-11), y son 'mitos' para Lévi-Strauss (Wilden, Anthony. *System and Structure*, pp. 7-9)) que conforman la infraestructura supuestamente inherente a dicha realidad. Este pensamiento es semejante a la actitud de etiquetación paranoide (ver "paranoid labeling" en: Bateson, Gregory. *Steps to an ecology of mind*).

²⁰ Barthes comete la comunicación lingüística—el igual que Kandinsky comete a la comunicación visual—a una atomización y clasificación. Barthes alegaba que era posible dividir, discernir, clasificar y estructurar los significados ya estructurados en la "realidad" mediante un profundo estudio taxonómico de semántica. Según él (ver Barthes, Roland. *Elements of Semiology*, pp. 9-11) "no hay significado que no pueda ser designado." T. del A., Esto es semejante a lo que proponía Kandinsky (ver Kandinsky, Wassily. *Punto y Línea sobre el Plano*, pp. 76-7) de "constituir un diccionario que reúna la denominación de los elementos artísticos."

²¹ Jencks, Charles. *El Lenguaje de la Arquitectura Postmoderna*. Gustavo Gili, S. A., 3.ª Edición ampliada, Barcelona, España, 1984, p. 15. En la arquitectura, para Mies van der Rohe, la geometría del ángulo recto y el uso de perfiles l de acero, relleno de ladrillo beige, hormigón, vidrio, y mármol constituía el estilo racional de su gramática universal.

Claude Lévi-Strauss²² y Carl G. Jung,²³; todos ellos sucesores del ocaso de Marx y Rousseau. Y, el hecho de proponer las teorías de estos pensadores como verdades y aplicarlas dogmáticamente como tales, independientemente del contexto, y obligar a toda la humanidad a avanzar hacia estas "verdades", acarrea—y en el caso de Marx y Rousseau accarreó—consigno una serie de secuelas.

Este proyecto, al que llamaremos Modernismo, de universalizar al lenguaje, liberar al hombre de su esclavitud, perfeccionar al hombre y crear un perfecto mundo artificial, tuvo consecuencias alienantes bastante distintas de las buenas intenciones con que fue iniciado. En este pensamiento racionalista moderno, al someter al hombre y a la naturaleza a progresar hacia supuestos ideales, tanto hombre como naturaleza fueron alienados conforme a modelos y fórmulas, violando su naturaleza y forzando ambos a una "camisa de once varas" o "cama de Procrusto", temerariamente cortando todo aquello que no cabe en el molde.

En el Modernismo, al considerar tanto individuo como entorno en una manera abstracta y general, tanto individuos como entornos "reales", —particulares y diferentes entre sí—, sufrieron las consecuencias de no ajustarse a las condiciones estándares de esta "cama de Procrusto" fabricada de acuerdo a promedios generales.²⁴ Así la búsqueda por una raza humana ideal se tradujo en alienación y genocidio (la historia reciente de Camboya es un buen ejemplo), y la búsqueda del entorno artificial ideal se tradujo en un desbalance ecológico, contaminación y sobrepoblación.

Por las razones arriba señaladas, resulta elocuente preguntar, no sólo a la Alemania nazi, sino al Modernismo y al pensamiento racionalista en general, —desde los Idealistas griegos

²² *Widén, Anthony. System and Structure, Tavistock Publications, U.S.A., 1972, pp. 7, 8, 9.* Para Lévi-Strauss, el "mito es una representación diacrónica (una sucesión a través del tiempo) de un conjunto de 'oposiciones' sincrónicas (intemporales). Él cree que el descubrimiento de estas oposiciones sincrónicas es una declaración acerca de la "estructura fundamental de la mente humana". Para él, el mito puede ser dividido en 'mitemas' que al igual que 'fonemas', son "herramientas para el análisis de la articulación." T. del A.. No nos referimos a Claude Lévi Strauss en sí, sino a algunos de sus discípulos quienes aplicaron sus modelos como dogmas.

²³ Ver Jung, Carl G. *Man and His Symbols*, Doubleday & Co., New York: 1966. Para Jung, los hombres—similares a los individuos intrínsecamente independientes pero iguales, como planteaba Rousseau—tienen un 'conciencia colectivo': su realidad puede ser descompuesta en 'símbolos' o 'arquetipos' universales, *inmanentes* al consciente de la colectividad, independientemente del contexto. Aunque podríamos exceptuar a Jung de esta clasificación por su libro *Ensayos Sermones al Mortuorum*.

²⁴ Por ejemplo, las proporciones antropométricas de Le Corbusier, enfocadas a 'individuos abstractos' iguales, resultarían *extremadamente* incómodas e injustas para un individuo de muy alta o muy baja estatura. También (ver Jencks, *op. cit.*, p. 9) la frecuente propagación del crimen en obras arquitectónicas como Pruitt-Igoe es otra de las consecuencias de construir sin tomar en cuenta quién será el verdadero usuario de la construcción.

de la antigüedad hasta los tecnócratas de la última década del Siglo XX—, ¿progreso hacia dónde?²⁵ Pues la filosofía y el mismo concepto de la U-topía o *Topus Uranus* son tan sólo invenciones del hombre; y ese *Telos* hacia el cual el Modernismo buscaba progresar no es sino una ficción, un mito, o, a lo mucho, un principio heurístico.

Por lo tanto, —en vista de las peligrosas consecuencias de ese intento de convertir a la humanidad y a la naturaleza en lo que supuestamente deberían de ser—, era inevitable un movimiento sistemático de rechazo a estos mitos ilustrados del progreso que caracterizaron al Modernismo (en particular a la Alemania nazi), tales como los proyectos de emancipación humana, la conquista de la naturaleza, y el logro de un estado social homogéneo²⁶ o Estado Ideal. Resulta inevitable, incluso, el que muchas categorías estéticas postmodernas estén estrechamente vinculadas con las presiones de aquella época;²⁷ como, por ejemplo, la reivindicación de la experimentación radical en las artes y el rechazo que Lyotard manifiesta a la representación, a la que asocia con el terror y el totalitarismo.²⁸

Este rechazo al pensamiento unificador del Modernismo se sitúa, a gran escala, en el pensamiento desintegrador del Postmodernismo que se origina con el *vanguardismo* de los años 1920.⁹ Y es precisamente en Lyotard en donde encontramos el pensamiento más representativo de este movimiento sistemático de rechazo a las metas del Modernismo tales como una sola tendencia o la "única ruta", la raza "aria" o a la raza "cósmica", y "un mismo lenguaje" o lenguaje universal (o Esperanto). El Postmodernismo, en este sentido,²⁹ se caracteriza precisamente por lo contrario; es decir, por la pluralidad de tendencias, la apertura hacia las minorías, y la pluralidad de lenguajes.

Existe, pues, una transición interpretativa de un pensamiento de unificación o "lenguaje universal" del Modernismo a un pensamiento de desintegración o "confusión de lenguajes" del

²⁵ Picó, Josep. *op. cit.*, p. 155. El Postmodernismo "en muchas de sus manifestaciones más radicales cuestiona la orientación fundamental de las sociedades occidentales hacia el crecimiento futuro y el progreso ilimitado".

²⁶ Barthes, Roland. *Writing Degree Zero*. Beacon Press, U.S.A., 1968, p. 87

²⁷ Picó, Josep. *op. cit.*, p. 212.

²⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁹ En particular el *dadaísmo*.

²⁹ *Ibid.*, p. 196. "el término «postmodernismo». En la crítica literaria, se remonta tan lejos como a finales de los años 50 cuando fue utilizado por Irving Howe y Harry Levin para lamentar la moderación del movimiento modernista".

Postmodernismo. Si el Modernismo considera a todos los hombres iguales y sus diferencias superficiales, el Postmodernismo considera a todos los hombres distintos y sus diferencias fundamentales. Así surge la analogía con el pasaje del Génesis que abre el capítulo: antes, la unión e igualdad en lenguaje y en acción del pueblo para la construcción de un proyecto cuyo "límite" no tiene límites; después, la desintegración y diferenciación del lenguaje y de la acción del pueblo, así como la diferenciación de sus miembros.

Y este fomento a las diferencias de los miembros de la sociedad, —vista hoy como una creciente apertura a las minorías—, es, como establecí en un principio, particularmente evidente en los Estados Unidos en donde se han elaborado numerosas leyes para proteger y establecer fondos para todos los grupos *diferentes* o identificados como minoritarios³⁰ tales como ciertas razas, extranjeros, minusválidos, homosexuales³¹, e incluso mujeres.³² Y la pluralidad de tendencias que tal apertura conlleva es la nueva "tendencia" que muchos países han incorporado a su cultura. Sin embargo, el que esta apertura esté o no ligada a llevar la contraria a la Alemania nazi no es discusión de la presente tesis. Lo que sí concierne a esta tesis es cómo esta supuesta apertura total paradójicamente cierra las puertas a numerosos artistas de gran valor cuando crea un embrollo del lenguaje, propiciando la formación de grupos de poder que crean clausuras intelectuales en la interpretación.

Esta apertura total está expresada en los bastante difundidos lemas postmodernos "Cualquier cosa funciona" o "Todo va" y "Todo es hermoso" ("Anything goes"³² o "Everything goes"³³ y "Everything is beautiful"³⁴). Sin embargo, como he dicho arriba, esta apertura total cierra las puertas a muchos artistas, pues el pensamiento postmoderno que representan dichos lemas no se plantea como una nueva perspectiva que contribuye a otras perspectivas sino que se plantea como un dogma sustituto incapaz de convivir con interpretaciones diferentes. Pues, esta

³⁰ *Ibid.* Introducción, acerca de "Georg Simmel: Primer sociólogo de la modernidad", por David Frisby, p. 40. Según Wellmer, la post-modernidad es un movimiento de des-construcción que se expresa en "un compromiso ideológico con las minorías en política, sexo y lenguaje". *Ibid.*, p. 209.

³¹ *Ibid.*, p. 249.

³² La mujer, a pesar de no ser una minoría numérica, es considerada una minoría por tener una participación casi nula en los grupos de poder a través de la historia.

³³ Picó, Josep. *op. cit.*, pp. 219, 241.

³⁴ Honnol, Klaus. *op. cit.*, p. 194.

³⁴ *Ibid.*, p. 194.

apertura a todos los lenguajes, si bien contempla las necesidades de individuo y entorno no satisfechas por el pensamiento racionalista moderno, al cristalizarse como un nuevo sentido común, conduce a patologías de la comunicación similares a la afasia³⁵ (el extremo del **Idiolecto**)³⁶ Y de estas patologías sólo puede surgir una confusión o embrollo del lenguaje; situación propicia para la consolidación de grupos de poder y sus respectivas clausuras intelectuales de interpretación.

Estas patologías, y el embrollo del lenguaje que provocan, son lo que caracteriza a la actual crisis de interpretación sobre la cual gira la presente tesis. Esta crisis ha sido provocada por la creencia de que una apertura total a la diferenciación, individuación, autolegitimación y encierro en lenguajes minoritarios es la mejor respuesta a la alienación de que fueron víctimas los individuos y entornos sometidos a los proyectos totalizantes de la modernidad (esto, como establecí anteriormente, plenamente visible en el genocidio y el desbalance ecológico masivos del Siglo XX). Sin embargo, la insistencia dogmática sobre esta creencia tan sólo ha generado una nueva clausura intelectual que congela y deja fuera interpretaciones alternativas, empobreciendo a la cultura y afectando asimismo, de manera peligrosa, al entorno.

Pero, ¿cómo puede una apertura total generar una clausura intelectual que deja fuera a artistas de gran importancia, y empobrecer así a la cultura? ¿porqué sucede esta paradoja? La apertura total, y la pluralidad de lenguajes y de tendencias no necesariamente aportan más libertad. Esto es, la libertad del individuo de hablar su propio idioma y no uno que le sea ajeno, se gana a costa de la libertad de entendimiento o consenso con otros individuos que también hablan solamente en su propio idioma (esta es una de las contradicciones del liberalismo). Así, el problema que presenta este culto por las minorías o por la personalidad es comprender a nuestros interlocutores cuando ya no se expresan en nuestro 'idioma-en-común' sino en su

³⁵ Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Beacon Press, United States of America, 1968, pp. 21-22. Según Jakobson, "el afásico...no entiende a otra gente y no recibe un mensaje... el lenguaje, entonces, sería idiolecto puro." T. del A..

³⁶ *Idem*, p. 21. "Idiolecto...es el lenguaje en tanto es hablado por un solo individuo." "Definimos idiolecto como el lenguaje de una comunidad lingüística, esto es, de un grupo de personas quienes interpretan todos de la misma manera los enunciados lingüísticos." T. del A..

propio idioma. Vemos reflejada esta preocupación intelectual en los estudios cada vez más profundos sobre el caos y en el discurso académico sobre la teoría de contextos.

Al estar codificada la obra en un lenguaje personal, ajeno al lenguaje de quien la desea interpretar, la obra de arte se vuelve también ajena a quien la observa e interpreta. Aquí se presenta una analogía con el segundo párrafo del pasaje bíblico citado arriba: <<confundamos su lenguaje, de modo que no entienda cada cual el de su prójimo>>. Y, para interpretar la obra, ante este embrollo del lenguaje, habría que hacer uso de un intérprete. Esto último dado que, en esta situación, es en el intérprete en quien reside el poder de hacernos comprender lo que se dice. Pero, al tratarse de un mundo subjetivo de lenguajes personales, ¿quién nos garantiza que el intérprete es capaz de interpretar aquello que alega interpretar? y, sobre todo, en un mundo de intereses creados, ¿quién nos garantiza la imparcialidad del intérprete?³⁷

Al no ser por todos los eventos que han rodeado el caso de Salman Rushdie por su novela Los Versos Satánicos, con su personaje traductor/traidor, sería más fácil minimizar el rol del crítico del arte (¿traductor/traidor?) dentro del mundo actual de interpretaciones. La interpretación de la novela por parte de los musulmanes fundamentalistas no fue la del lector habitual de novelas, es decir, las interpretaciones provinieron de distintos tipos de "sentido común".

Puede suceder, también, como en el caso de las "dizque" traducciones de los códigos mayas, que un grupo de personas supuestamente calificadas y ubicadas en las mejores universidades del mundo, aprovechando el mito de "quien se supone ha de saber",³⁸ engañen (ya sea por motivos discutibles o sencillamente por ignorancia) al público durante casi todo un siglo con unas interpretaciones totalmente estrafalarias y, con el código finalmente descifrado, interpretaciones demostradas a ser extremadamente fantasiosas.

³⁷ Hughes, Robert. *Time, Art and Money, Time Magazine International*, November 27, 1989. U.S.A., p. 32. "public experience of art is impoverished, and the brain drain of gifted young people from curatorship into art dealing accelerates."

³⁸ e. g., in "Razón Instrumental" legitimada por las instituciones (cfr. Max Weber).

Todo esto nos conduce a cuestionar qué tan válidas realmente sean las credenciales de muchos de los críticos contemporáneos del arte, sobre todo aquellos que no tienen la capacidad real de fundamentar sus juicios en criterios y estándares dentro de rubros sistemáticos y repetibles, hasta el grado de no saber distinguir entre la obra de un ser humano y la de un elefante. Citamos una parodia reciente que se ha convertido en un "best seller", Why Cats Paint: a Theory of Feline Aesthetics. Sería risible si no fuera porque tienen estos mismos críticos el poder a veces de influenciar el éxito o el fracaso de artistas. El fracaso incluso de algunos que a través del tiempo llegarán a figurar entre los grandes maestros.

Si en el Modernismo quedaron excluidos ciertos artistas de gran valor por no pertenecer a la tendencia del momento, en el Postmodernismo la inclusión o exclusión de los artistas descansa de sobremanera en el poder del intérprete. Si se le pregunta al 'hombre común' acerca de una obra de arte, sus respuestas son más bien tímidas, cautelosas y evasivas, y carecen de la espontaneidad anterior al nacimiento de la crítica. Es demasiado común la respuesta <<pero, es que no sé mucho de arte>> cuando se le pide su opinión al 'hombre común' acerca de cualquier obra de Julian Schnabel o del arte contemporáneo en general. Este 'hombre común' como espectador se retrae y acepta todo lo que dicta el intérprete quien, por el contexto sociocultural actual, tiene el poder de hacer que su interpretación se adhiera (e. g., cuando el espectador dice: <<él estudió para eso y debe saber más que yo que soy ignorante>>). Aquí observamos que el fenómeno de exclusión se extiende al receptor quien es convertido—por este nuevo contexto—en una inmensa masa "neófito".

Lo anterior constituye un ambiente. Y este ambiente es provocado por la confusión del lenguaje generada, a su vez, por la apertura total. Y es este ambiente el propicio para consolidar nuevos grupos de poder los cuales fácilmente pueden abusar de la actitud pasiva y de la supuesta "ignorancia" del espectador para realizar prácticas de dudosa ética tales como la de dictar qué artistas quedarán incluidos o excluidos independientemente de sus méritos artísticos.

Estas prácticas han motivado a Andreas Huyssen a declarar: "Es, desde luego, tentador descartar muchas de las últimas manifestaciones del Postmodernismo considerándolas un fraude perpetrado, contra un público ignorante, por el mercado del arte de Nueva York en el que las reputaciones son edificadas y engullidas más aprisa de lo que los pintores pueden pintar."³⁹ Para ilustrar estas prácticas, lo que Huyssen denomina "fraude perpetrado", es conveniente mencionar el caso reciente de Charles Saatchi,⁴⁰ quien promovía y subastaba una obra-por-artista a precios estratosféricos; incrementando así la plusvalía de otras veinte obras almacenadas de cada uno de los mismos artistas.⁴¹ De la misma manera Alan Bond, un millonario a punto de quedar en ruinas, pidió prestado a Sotheby's 27 millones de dólares para comprar "Irises" de Van Gogh: Alan Bond aún debe el dinero, pero si regresara el cuadro, el precio más alto a vender sería de 35 millones de dólares. Y como fue comprado en 53.9 millones de dólares, "Lo último que queremos" un alto ejecutivo de Sotheby's afirmó "es volver a ver a esa p... pintura de regreso en el mercado".⁴² La pintura podría haber sido recuperada por Sotheby's pero perdería una tercera parte de su valor: "esto sería un desastre financiero en el mercado del arte."

Aquí es bastante claro: simplemente se ha cedido el lugar a la especulación económica (Robert Hughes 1989)⁴³ y el juicio estético pasa a un segundo término. Pues, dado que se ha tipificado lógicamente más alto el *valor de cambio* que el *valor de uso* (o *meta-uso*, apropiando el lenguaje de Marcuse, dando a éste el sentido de goce estético), ya no manda el juicio estético, sino el capricho de una minoría de no más de 500 personas⁴⁴ cuya sabiduría acumulada y experiencia (teórica y, sobre todo, práctica,) en el campo de la creación plástica es bastante cuestionable. Es sorprendente la cantidad, a nivel global, de admiradores y seguidores que puede generar una obra (talentosa o no) en la mira de especuladores poderosos económicamente. Así, las tendencias y estandartes de nuestra cultura corren el peligro de no ser

³⁹ Picó, Josep. *op. cit.*, pp. 193-4.

⁴⁰ Hughes, Robert. *op. cit.*, p. 36.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35. Charles Saatchi compró, por ejemplo, más de 20 Anselm Kiefers que ahora rebasan la barrera del millón de dólares U. S. y cuando menos 15 Eric Fiachis, que están por encima o alrededor de esta marca.

⁴² *Ibid.*, p. 34, 38, 39. T. del A..

⁴³ *Ibid.*, p. 36. Ver también pp. 32-8.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

sino reflejos del gusto mediocre del mejor postor, o el triunfo de los estrategas de la mercadotecnia.

Un fenómeno similar al caso Saatchi, pero en *petite* escala, parece haber ocurrido en el caso muy reciente del Premio MARCO (1995) en la ciudad de Monterrey, N. L., México. Fueron invitados a concursar artistas nacionales e internacionales, algunos de reconocido prestigio a nivel mundial tales como Mimmo Palladino, Daniel Senise, Ray Smith y Rafael Cauduro. Fue invitado también un artista regional que en últimas fechas ha llegado a tener más proyección a nivel nacional debido en gran parte a la promoción de coleccionistas locales (empresarios de importantes recursos económicos que figuran a la vez entre los patrocinadores del mismo museo MARCO). Este artista regional, Julio Galán, fue premiado con el gran galardón: una bonificación de 250 mil dólares (U.S.DLLS), es decir, un premio equivalente al valor de aproximadamente quince obras del mismo pintor.⁴⁵ El efecto neto de esta premiación es de multiplicar exponencialmente el valor de la obra de Galán en las colecciones privadas (las colecciones de los mismos patrocinadores del evento) y, además, le provee a Galán una publicidad muy valiosa a nivel internacional. Sería ingenuo creer que los coleccionistas/patrocinadores desconocían las implicaciones de valor económico sobre sus propias colecciones al realizarse el concurso. De ninguna forma estamos dando a entender que la selección fue manipulada. De hecho, no hubo necesidad de que esto ocurriera dentro del contexto total del concurso.

Entrevistas llevadas a cabo con algunos de los pintores más reconocidos del país en la actualidad indican que, a pesar del éxito logrado por ellos, subsisten insatisfacciones fuertes respecto a la situación aquí discutida. Existe, entre ellos, un alto grado de conciencia sobre el tema y es importante "escuchar" los estados de ánimo de ellos tanto como sus puntos de vista.⁴⁵

⁴⁵ Es de conocimiento común que, a la fecha del Premio MARCO (1995), la cotización máxima de la obra de Julio Galán era menor a 20 mil dólares (U.S.DLLS). Y la cotización promedio de la obra del mismo pintor era menor a 15 mil dólares (U.S.DLLS).

⁴⁵ Estas entrevistas, una serie de ocho, fueron realizadas por Kenneth Federico Massey Briseño con el apoyo del museo MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, A. C.), en el mes de noviembre de 1993.

RAFAEL CORONEL

"La desgracia de la pintura y la fortuna de los compradores es que ahora la pintura se rige por el mercado y punto...

Nosotros llegamos casi, casi, con la mesa puesta; tanto estéticamente como económicamente. Y la generación de ahora peor, ¡ahora los pintores jovencillos de treinta años ya andan exponiendo en los museos! Quiero decir que los museos están equivocados en cuanto a abrir las puertas a algunos pintores. Y no te doy nombres, pero tú has de conocer muchos. Desde luego, no creo que nada más los viejitos entran a los museos, pero los museos están en una etapa decadentista total, absoluta. No tienen ni idea, ¡ni idea!, de lo que es la nueva pintura. Les llega una oleada literaria en libros, en revistas, de un movimiento que surgió en Italia, por decirte algo, en Francia; y creen que el movimiento de allá tiene que ser válido en México y eso es totalmente mentira. Los movimientos tienen que diferenciarse por las raíces vivenciales tanto estéticas como humanas. El movimiento italiano puede tener valor en Italia pero no tiene valor aquí, o el movimiento francés puede tener valor en Francia pero no tiene valor aquí; es una novedad. El movimiento de pintura mexicana es muy importante. Es tan importante como el de cualquier otra parte del mundo. Lo que pasa es que no sé si los museos en general, en muchas partes del mundo, estén mal dirigidos o estén influenciados por corrientes que influyen mucho en el mercado... Influencias mercantiles, dentro de las exposiciones en los museos. Posiblemente de allí venga el problema.

A mí esas cosas, en un principio, me repugnan. Pero... es un producto de la época en que vivimos. No es que tú te dejes arrastrar, sino a pesar de que tú no te dejes te arrastran. Por ejemplo, las subastas son importantes porque enseñan mucha pintura de otros países en otros lugares.... Es tan válido que existan esos mercados como es inválido que mucha gente se aproveche de él. Hay muchas personas dentro de las galerías y otras instituciones que se hacen ricos debido a esto... Hay pintores, que por simpatía de su persona, y muchas cosas así, tienen éxito. Y otros pintores son muy buenos pintores y, como son personas gruñonas y escondidas, ni

caso les hacen. Y así han pasado mil, y te cuento veinte: Alfonso Michel, María Izquierdo —que ahora ya se convencieron de que tiene algún valor y ya la están sacando. Pero eso fue por el valor, por la historia, razones válidas que les hicieron pensar en eso a las gentes que manejan el arte—. Por ejemplo, si alguna casa subastadora saca a un buen pintor, todos nos felicitamos. Pero tú ves que el pintor no tiene importancia vital y que sus precios están muy altos, entonces no estás de acuerdo. Y esa contradicción es la que nos está arrastrando a todos al caos existente...."⁴⁶

RAFAEL CAUDURO:

"Yo creo que, dentro de la pintura, lo que está pasando a nivel internacional, y aquí en México también, es que se abrió la caja de Pandora. Al precisamente quitarnos todas las restricciones que había impuesto la "tradición"... de ir rompiendo, de ir abriendo, de ir negando, de pronto se encuentra como encerrada en un callejón sin salida. Y se abre la caja cuando de pronto decimos que también podemos trabajar, como siempre se ha hecho, dentro de la tradición. Entonces, la tradición nos abre automáticamente muchos caminos; lo cual, crea una enorme riqueza, esto aparentemente hace una especie de caos: en términos de una crítica de arte o una investigación artística parece que todo se vale; que la pintura se volvió poco seria. Lo que pasa, es que es difícil ordenarla.

La comercialización sí se me hace importante; la especulación ya es diferente. Esa es una cosa en la que ya no tienes ninguna injerencia directa, es algo que te traspasa y que casi siempre somos víctimas. Tanto si es favorable como si es desfavorable, de alguna forma casi vas a ser una víctima de ella. Pues, el hecho de que tus precios se vayan altísimos de repente y que haya una demanda absoluta por tu obra y que se empiecen a comerciar en precios que tú no estás manejando te mueve el tapete. Tu obra se empieza a ver como un objeto especulativo y no como un objeto artístico, como un objeto que puede hacer más dinero y no un objeto que puede hacer cultura. Eso ha sido nefasto para el arte y en un momento parece un *boom* maravilloso.... Y la apreciación del cuadro va a estar muy ligada al precio del cuadro. No podemos ver un cuadro

⁴⁶ Massey, Kenneth F. Entrevista con Rafael Cauduro. (Obra inédita) Cuernavaca, Morelos. México, 20 de Noviembre de 1993.

de Van Gogh sin decir —a ver, ¿porqué se vendió en 83 millones de dólares?. Los 83 millones de dólares cambian el amarillo de Van Gogh por un amarillismo periodístico. Eso es quitarle su función más importante, por lo que es la especulación. Ahora, una venta adecuada de tu obra es maravilloso, y la especulación destruye eso en ese sentido.

Eso,... que de pronto lo que importa es lo que cuesta, no lo que es. Y entonces la gente se empieza a fijar en ese cuadro porque ya descubrieron que tiene un precio arriba, elevadísimo. Eso le quitó ya totalmente su función de obra de arte... . Eso, en general, es nefasto. Y se vio clarísimo, el arte del primer mundo: el arte americano y el arte europeo, su crisis profunda en cuanto a su mercadeo viene por la especulación. Porque se abusó, porque se utilizaron cantidad de mecanismos; y no fueron tanto los artistas como los *dealers*, los galeristas, los *marchants*.

Un pintor que no puede ser libre por que se le están imponiendo dogmas ya se está negando a sí mismo. Yo creo que no ha habido ninguna propuesta cultural de ninguna especie, ni filosófica ni social, que no haya tenido detractores... Después de tres o cuatro pintores que hicieron *action painting*, los demás fueron academistas, ya estuvieron haciendo lo que hizo otro. Los primeros, los fundadores, fueron los que valieron la pena. Eso es lo que hay que tratar de ser, no ser un remedo de nadie.

Yo creo que ahorita tenemos 40,000 pintores registrados en hacienda. Si bien nos va y somos una generación exitosa, de esos 40,000, de aquí a cien años, se van a recordar qué ¿diez?. Sobran 39,990 pintores. ¿Quiénes son los que van a quedar? los que aportan; pero, ¿quién es el que va a dar el criterio ahorita de quiénes son los que están aportando? se va a sentir, y va a ser muy individual esa apreciación sensible. Esa es la honesta. Y, si hay ya todo un contexto histórico... eso, tratar de justificarlo por medio de un raciocinio es un tanto imposible. Por que estamos tratando de justificar la creatividad en términos de un proceso dialéctico. No es posible, no se está utilizando ninguna lógica para esto. Entonces, no podemos entrar en un debate de silogismos para ver si esto es bueno o malo.

¿Sabes cuántas veces se han equivocado todos esos señores [los críticos]? ¿Qué dijeron de ellos, de Manet, de Monet y de Degas? eran nada, no los dejaban entrar a ningún lado, eran nada... Y después, ¿qué hace la historia con los que, entonces, eran los gigantes; que eran... Meissonier, Gerome, y todos esos? los destruye la historia."⁴⁷

ROBERTO CORTAZAR:

"Sí, estoy en desacuerdo con los jóvenes pintores; me han sido muy decepcionantes... pintan poco y tienen un prejuicio muy fuerte, donde no está claro cuál es la frontera entre su vocación y su necesidad de aplauso.... Mi generación ha sido bastante aplaudida, y eso ha hecho mucho daño. Y, además, les interesa mucho el Art in America y lo de Sotheby's, y les interesa mucho todo este tipo de valores. Creo que hay que retomar un poco la noción de vocación, de obsesión, de necesidad de pintar todos los días...

Esas casas de subastas [Refiriéndose a las casas de subastas como Christie's y Sotheby's] son importantes, son la maravilla. Han funcionado para el arte, le han dado de comer, --no sé si a los pintores, a los galeros, ó a los coleccionistas; pero creo que han generado un movimiento en la pintura. Eso es parte de la realidad. Tenemos un siglo que su principal valor es el consumo, es económico. No tenemos un siglo que su valor sea religioso, político, histórico; sino es material. Entonces, la pintura ha sido un objeto de consumo dentro de ese siglo. Esto le ha hecho sobrevivir de diferentes maneras.

Es evidente que hablamos de un mundo de consumo. Entonces, el mundo de consumo va a vender la firma; no va a vender el producto de la firma. Cuando a Frida Kahlo la cotizan, están cotizando una firma. Pienso que hay gente a la que le podría gustar una cuadro de Frida Kahlo, pero no son cuadros muy importantes ni son los cuadros más importantes de su generación en México. Se me hace más importante Orozco, por ejemplo. Al menos a mí me resulta mucho más trascendente que la narrativa biográfica de Frida Kahlo, pintada con tan pocos elementos de

⁴⁷ Massey, Kenneth F. *Entrevista con Rafael Canaburo*. (Obra inédita) Cuernavaca, Morelos, México, 23 de Noviembre de 1993.

talento. Pero es perfectamente entendible que a cierto sector social le parezca maravilloso y que decida subirlo; y, obviamente, hay todo un mecanismo para hacerlo. Esto, creo que es parte de una cultura. Esto no es un fenómeno particular o individual, sino que es parte de una realidad en lo que uno vive en la actualidad.

Por supuesto que, muchas veces, es muy desesperante ver pinturas que no son muy importantes que las están haciendo leer como muy importantes. Esto nos hace saber que, de repente, cierto público que consume el arte no lo está viendo detenidamente. Los galeros están haciendo su trabajo, y eso está bien. Y algún otro público que consume el arte sí lo está viendo detenidamente y es su gusto. Es su gusto personal. En su época, Caravaggio era un pintor menor. Caravaggio pintaba en Santa Maria del Popolo en la caridad de San Pablo y... el de la orden que fuera Santa Maria del Popolo consideraba que el cuadro no era bueno, y lo descolgaba. Y ponía un cuadro bastante malo de la época ahí. Esos son los gustos de la época. El único juez comprobado en la historia del arte ha sido el tiempo."⁴⁸

IRMA PALACIOS:

"Pues sí, pero ¿qué tanto es eso de permanecer? Es que, depende de qué quiera uno con el arte.... Hay muchos artistas que no se preocupan mucho de esto de la técnica: de si va a permanecer, de si va a perdurar. A veces, eso quita libertad. Yo tengo que hacer el material a mi necesidad.... No soy tan ortodoxa, a lo mejor mis obras en dos o tres años se van a caer... Uno puede manejar el material, más que el material lo condicione a uno.

En la escuela te decían: "ya se te ensució el color", así como si fuera una cosa mal. Entonces no, al contrario, ese "ensuciar el color" es otra posibilidad para la pintura. Uno tiene que ir buscando siempre, como para ir rompiendo, como para ir creando otras posibilidades dentro del arte. Entonces, no sólo limitando como han hecho los grandes maestros sino también hay que tratar de salirse de esos cánones para buscar y encontrar otras posibilidades.

⁴⁸ Massey, Kenneth F.. Entrevista con Roberto Cortázar. (Obra Inédita) México, D. F.. México. 24 de Noviembre de 1993.

Obras buenas con precios bajos y obras malas con precios altos. Se ha llegado, sin duda, a excesos intolerables.... Es un fenómeno ajeno al arte.

Las obras se van a precios estratosféricos. Yo he conocido casos de jóvenes que no pueden vender su obra porque en algún momento dado les apoyaron tanto, vendieron tan cara su obra, y, de repente, ya todo el mercado tiene su obra con coleccionistas. Entonces, ya no venden; porque no pueden vender abajo [*de su precio en el mercado*].

Siempre tiene uno problemas, hay gente que sólo le interesa tener el poder para manipular. Sucede, en general, en todo; no nadamás en los museos...

Por ejemplo, yo no creo en los pintores que exponen mucho. Yo tengo conocidos que dicen, estamos en julio y ya llevan cinco exposiciones en el año, individuales. No es posible, allí hay algo mal. Hay algo que no funciona. Yo no puedo hacer cinco exposiciones en seis meses para tener más *curriculum*. Pero esos *curriculum*s de jóvenes gigantescos... Yo, máximo, debo tener unas doce exposiciones individuales. Y yo veo jóvenes *jóvenes* que tienen treinta exposiciones, y yo digo ¡caramba! No es que esté mal, sino dudo un poquito de gente que sólo quiere estar vendiendo. Piensan que porque venden son muy buenos artistas.

Algo me ha molestado: ha habido unos jurados de concursos que se hacen; pero los pintores deben saber que cuando entran a un concurso es entrar a un juego. Un juego y que, a veces, es tan terrible. Yo alguna vez, nada más una vez en mi vida he sido jurado, y es una cosa tremenda... ¿yo quién soy para decir éste sí, éste no?. Vi un caso en el que los jurados dijeron que no había premio... porque está pésimo... con jóvenes. Eso me molestó tanto. Bueno, ¡van a dar premios de lo que hay, de lo que se hace, de lo que están haciendo los jóvenes! Ahora el criterio de estas personas... A mí me interesa apoyar a los artistas no guardar la *lana* a los de la iniciativa privada.⁴⁹

⁴⁹ Massey, Kenneth F.. Entrevista con Irma Palacios. (Obra inédita) México, D. F., México, 19 de Noviembre de 1993.

PATRICIA QUIJANO VIUDA DE ARNOLD BELKIN:

"...sí debes ser más respetuoso. Y ser respetuoso implica informarte, no opinar así a la ligera, no llegar y desbaratar a alguien sólo porque, como hacen los críticos de arte que se dejan llevar por la viscera y <<me gusta>> o <<no me gusta>> y no saben nada de lo que... te lleva a realizar ese trabajo.

Yo creo que los críticos sí deberían de preocuparse más por conocer el porqué un artista hace una obra, realmente profundizar en él como persona... Yo creo que ahorita hay un vacío en el campo de la crítica... Yo creo que ahorita se necesitan nuevos críticos jóvenes, que tengan actitudes mucho más sencillas, que se acerquen más a los artistas, que vayan más a sus talleres, que conozcan a la gente y que opinen con fundamento...

Y no te estoy hablando de lo que hacen muchos críticos de que porque *fulanito* es mi amigo apoyo su trabajo o porque *menganito* no me cae bien no lo apoyo, sino que realmente sean personas mucho más serias en eso. Yo creo que ahorita hay un vacío en el campo de la crítica. Se está agotando una generación en que sufrieron los artistas de los 50's hacia acá, que se basó mucho en el "amiguismo" y se basó mucho en yo conozco a *fulanito*...

...cuando alguien llega y lo ve imparcialmente... Sería deveras maravilloso que los artistas contáramos con este tipo de opiniones... ...no se trata de reproducir, se trata de interpretar.

...un crítico debe ser creativo... pero se quedan en la *criticadera*, en el *lavadero*... Criticar no es desbaratar, es aportar. Y sí tiene que ser gente muy inteligente, muy muy inteligente, con una capacidad analítica, y también sensibles, humanos. Porque también hay muchos críticos que se van sólo al cajón, a la etiqueta: <<pertenece a la corriente tal>>, <<no pertenece>>. Pues bueno, si pertenezco qué bueno, si no... Yo creo que ya por el hecho de existir en una generación de alguna manera perteneces a ella. Sí, sí, yo creo que hay un hueco muy grande que llenar. ...Yo creo que quien mejor puede describir una obra es el artista mismo, o sea, el que la creó.

Arnold lo vivió en Nueva York y me comentaba <<...soy un artista, allá era un objeto de consumo. Entonces tú, como artista, ó te prestas ó no te prestas. Porque, efectivamente, el que tu obra sea vendible o no, lo fabrican las modas, las conexiones, las galerías y resulta que de repente un pintor está de moda... Desde luego estoy en contra de la especulación que se hace, en el sentido que el artista siempre está tratando de sobrevivir, y los galeristas y todas estas

personas viven como magos, tienen sus casas a todo lujo, se quedan siempre además con obras de los artistas, o sea, son unos explotadores de los artistas. Yo evito esa situación. Espero que nunca tenga necesidad de vivir a través de lo que me venda un galerista. De verdad sí creo que uno como artista sí tiene que ser autogestivo (sic) y mover tu obra y conseguir quién te lo compre y no subir tanto tus precios...>>

Estoy en contra de la falta de apoyo, estoy en contra de cómo las instituciones utilizan a los artistas para adornarse y después ni siquiera se molestan en darles las gracias, estoy en contra de que los acervos culturales de la nación estén llenas de obra donada."⁵⁰

TERESA MORAN:

"Los críticos de arte normalmente están muy prejuiciados. Y yo creo que, por ejemplo, en México una crítica seria, profunda de arte no existe. Yo creo que es como todo: todo depende, está condicionado incluso al propio gusto del crítico. Es decir, no hay una separación de sus predilecciones, de sus gustos o de sus intereses amistosos. No hay una separación para ver el arte con todo el conocimiento y la sensibilidad de un ser humano. Es decir, yo, por ejemplo, no te puedo decir que quisiera que vieran el arte como yo lo veo. Por ejemplo, a mí me gusta el arte por el arte en sí mismo; no porque sea una corriente que se parezca a la mía, o porque sea una obra que tenga vínculo con mi trabajo, con mis intereses. No. Yo la veo como una obra en sí misma, una obra de arte. No importa la corriente, siempre y cuando sea una obra de arte. Y ver los valores de esa obra; sea abstracta, sea figurativa, sea cubista, sea lo que sea. Cualquier corriente y escuela a la que pertenezca no importa; lo que importa es que sea una obra de arte. Y los críticos normalmente no son así. Por lo menos, nuestros críticos de arte.

...Yo pienso que los artistas no venden su obra porque sean muy buenos o porque sean muy malos. Simplemente, porque alguien los está auspiciando, los está ayudando y su obra se vende. Ahora, yo creo que una obra de arte finalmente tendrá que ser apreciado (sic) y tendrá que ser valorado (sic). Yo creo que está muy mal la especulación en el arte. No creo en ello. Definitivamente me parece incorrecto; porque hay artistas muy buenos que están muriendo de

⁵⁰ Masary, Kenneth F., Entrevista con Patricia Orellana Vidua de Arnold Baklin. (Obra inédita) Cuernavaca, Morelos. México, 26 de Noviembre de 1993.

hambre, francamente, que son gente muy talentosa, y hay gente muy mediocre que está en todas las salas y sus precios en el mercado altísimos.

No me gusta el que te encasillen [los críticos]. Pero, así como intolerancia, no. Porque todo mundo tiene derecho a manifestar su opinión. Y es muy respetable."⁵¹

ENRIQUE ESTRADA:

"Yo pienso al revés, yo pienso que un pintor con academia tiene mucha mayor libertad que un pintor que carece de ella. Quizá sea válido el símil: ¿quién tendrá más libertad para conducir un auto, alguien que sabe conducir un auto ó alguien que no sabe conducir un auto? La respuesta es obvia. En la pregunta está la respuesta. Yo creo que la libertad es un proceso consciente, la libertad no puede ser irracional. La libertad, en esta virtud, es algo que se gana, que no es un regalo, que se gana y que se ejerce al ganarse. No creo que una persona ignorante o inconsciente pueda disfrutar igual de la libertad o incluso participar de la libertad...

Nosotros no podemos olvidar nuestro pasado, si queremos tener un futuro, si vemos hacia el futuro inevitablemente tenemos que cargar con nuestro pasado. Nos enriquece...forma parte nuestra... Pero, desde luego, tampoco podemos no ser hombres de nuestro tiempo. Somos hombres de nuestro tiempo. Aunque no queramos ser, somos hombres de nuestro tiempo.

La personalidad es un hecho natural, desde luego que se puede forzar... situaciones, actitudes, caminos, se pueden forzar; incluso, a veces, se adelanta. Pero el centro de lo que es una personalidad..., de lo que nos distingue de los demás, es algo que nosotros ya somos. Nosotros vamos a crecer, vamos a desarrollarnos, vamos a afinar lo que somos, pero en esencia ya lo somos. Es más, esto que somos se va a dar aún a pesar nuestro.

¿porqué un crítico suponemos que deba tener una naturaleza tan soberbia que lo ubique en una posición distinta?...los críticos, yo sí creo que deben hacer un intento más grande, un intento mayor, por corresponder a lo que los pintores hacemos, a lo que los artistas plásticos hacemos..."⁵²

⁵¹ Massey, Kenneth F.. Entrevista con Teresa Morán. (Obra Inédita) México, D. F., México. 25 de Noviembre de 1993.

⁵² Massey, Kenneth F.. Entrevista con Enrique Estrada. (Obra Inédita) Cuernavaca, Morelos. México, 21 y 27 de Noviembre de 1993.

JAZZAMOART:

"Ellos [los coleccionistas] son los que me están ayudando, porque a mí sí me gustaría exponer ahí [en Monterrey, N. L.]; pero como no soy Nahum Zenil ni este cuate que también los están apoyando mucho ¿cómo se llama?... Galán, Julio Galán. Lo que pasa es que el apoyo... Ahora, por otro lado, puedes ser buen artista; pero si tienes un gran apoyo, ya estás del otro lado. Pero, por ejemplo, hay muchas gentes que tienen capacidad y todo, pero no tienen los conectes. Bueno, ya el que no tiene ninguno de los dos ya está *jodido*. Y muchos, aunque no son talentosos tienen un apoyo publicitario extraordinario.

La especulación y el mercado es algo... ajeno al arte. Yo digo que el acto de pintar y el acto de crear es como las pasiones colchoneteras íntimas, ya si después con eso se hace negocio, subasta, o se inflan los precios, ya es algo que creo que es totalmente ajeno. Muchos artistas no se dieron cuenta de eso; pero, yo digo, si Van Gogh se diera cuenta de lo que están haciendo con su obra, no sólo se cortaba la oreja, se cortaba todo. Porque pensar que se lo llevó el *carajo* y ahora se hacen tantos *desmadres* con lo que vale su obra. Hay artistas que sí están viviendo eso en plenitud.

Van Gogh es un pintor que está metido en todos los pintores. Todos hemos sido alguna vez un poco Van Gogh o hemos tenido un poco de Van Gogh, y hemos vivido un poco esa tragedia. Cuando te sientes todo *jodido*, que nadie te hace caso, que no vale nada tu trabajo, o que no vendes, la primera imagen que te viene es Van Gogh; aunque hay muchos artistas de esa desgracia: Modigliani, Lautrec. Pero creo que ninguna tragedia es comparable a la de Van Gogh, sobre todo porque el tiempo y la leyenda le han ido dando ese sabor. A lo mejor hay otras que son más trágicas, pero todo mundo conoce a Van Gogh; hasta los que no saben de pintura cuando menos saben que hubo un pintor que se cortó la oreja."⁵³

Es importante hacer notar que este grupo de artistas demuestran una homogeneidad sorprendente en cuanto a sus preocupaciones por lo que ocurre en el mundo actual del arte, preocupaciones que reflejan los temas que hemos llevado al centro de este estudio. Ellos están

⁵³ Massey, Kenneth F. Entrevista con Jazzamoart. (Obra Inédita) México, D. F. México. 22 de Noviembre de 1993.

preocupados porque, al abrirse "la caja de Pandora", para usar la expresión de Rafael Cauduro, han sido convocados múltiples juegos del lenguaje que pavimentan el camino a todo un mecanismo que capitaliza esta nueva interpretación. Este mecanismo, los artistas aquí entrevistados concuerdan, ha encontrado en la nueva interpretación un ambiente propicio para la especulación y la manipulación de la fama, enajenando y sustituyendo el valor artístico por aquél de consumo y empobreciendo, por ende, la producción artística y las prácticas marginales que llevan esta producción a cabo. Todo esto se traduce para ellos, en última instancia, en un empobrecimiento de la obra artística y de la cultura.

Se escucha también, en el fondo de su discurso, una resignación frente a la pérdida de control de su futuro, control restado por grupos y personas con juegos muy diferentes que los suyos (económicos vs. artísticos). Esta resignación se disfraza como una fe ciega en que, a lo largo, el artista y su obra serán rescatados últimamente por otros artistas como ellos mismos, triunfando a futuro sobre quienes controlan el presente. Aflora la narrativa de Van Gogh como ejemplo mitificado de este triunfo. Lamentablemente, el no darse cuenta del estado de ánimo de resignación que contagia y circula por su comunidad como un tranquilizante, están perdiendo todas las posibilidades ellos mismos de llevar a cabo el cambio y el rescate de valores que tanto anhelan. También pierden la oportunidad de renovar el discurso, y rescatar a este último de la clausura intelectual en la interpretación que permea al medio artístico en el cuál ellos son las principales víctimas. Van Gogh, por supuesto, es el símbolo para nuestra generación, el Valium⁵⁴ que nos reconforta en nuestra inconformidad.

Así, hemos llegado al final de este capítulo. Y en él hemos contemplado el marco histórico del cuál surge el pensamiento desintegrador postmoderno, —al cuál hemos visto de manera muy general—, y los argumentos actuales de apertura total que lo conforman. También hemos advertido que la dogmática apertura total a la diferenciación, individuación, autolegitimación y encierro en lenguajes minoritarios, —expresada en los lemas "Anything goes"⁵⁴ o "Everything goes"⁵⁵ y "Everything is beautiful"⁵⁶—, lejos de ser la mejor respuesta a la

⁵⁴ Valium es un tipo de tranquilizante muy potente.

⁵⁶ Picó, Josep. op. cit., pp. 219, 241.

alienación de que fueron víctimas los individuos y entornos sometidos a los proyectos totalizantes de la modernidad, tan sólo ha generado una confusión del lenguaje. Y hemos observado cómo esta generación de idiolectos o confusión del lenguaje es el ambiente propicio para consolidar nuevos grupos de poder los cuales crean una nueva clausura intelectual que congela y deja fuera interpretaciones alternativas. Estos grupos de poder, hemos dicho, están formados por supuestos intérpretes, quienes fácilmente pueden abusar de la actitud pasiva y de la supuesta "ignorancia" del espectador para conformar sus clausuras intelectuales en la interpretación, y, a través de estas clausuras, dictar qué artistas quedarán incluidos o excluidos independientemente de sus méritos artísticos, y, de esta manera, realizar toda una gama de prácticas de dudosa ética, empobreciendo de esta forma al entorno cultural.

En este mismo capítulo también hemos reunido, como evidencias para soportar al argumento central (resumido en el párrafo anterior), algunos hechos recientes de impacto global en el mercado del arte, así como testimonios de ocho artistas de primera importancia a nivel nacional. Así, después de ver los impactos y los orígenes del pensamiento postmoderno y los argumentos que lo conforman, dedicaremos el segundo capítulo a describir cuáles son, a nivel filosófico, estos argumentos que soportan la apertura total. Es decir, señalaré aquellos pensadores y pensamientos que componen al trasfondo filosófico de los lemas "Anything goes"⁵⁷ o "Everything goes"⁵⁸ y "Everything is beautiful".⁵⁹ Pues, así como no debemos dejar que se olvide la responsabilidad de aquellos intelectuales quienes, educados en las supuestas "mejores universidades del mundo", patrocinaron el genocidio del *Khmer Rouge*, tampoco debemos dejar que los pensadores contemporáneos se laven las manos de la responsabilidad que sus argumentos tienen por la actual prostitución del arte.

⁵⁵ Honneth, Klaus. *op. cit.*, p. 194.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁵⁷ Picó, Josep. *op. cit.*, pp. 219, 241.

⁵⁸ Honneth, Klaus. *op. cit.*, p. 194.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 194.

Capítulo 2

Comentamos, en el capítulo anterior, el cambio radical en la interpretación de la tradición occidental del arte y enfatizamos la responsabilidad que acompaña la interpretación. Hemos subrayado que el pensador ya no puede lavarse las manos de su responsabilidad ante los hechos que afectan al hombre y a su medio ambiente. Por el contrario, debe asumir plena responsabilidad de las interpretaciones que él genera y de los potenciales usos que de sus interpretaciones se hagan.

En la realidad, lejos de asumir responsabilidad sobre sus interpretaciones, muchos de los pensadores y comentaristas más reconocidos, con la ceguera y arrogancia que suele perseguir a las personalidades públicas, articulan sus interpretaciones como si fueran verdades y las arrojan intempestivamente como solución, refutación, o dogma sustituto de la interpretación dominante. Estas supuestas "verdades", debido a la credibilidad de las instituciones detrás de quienes las emiten, pasan a la sociedad como tales. El público, carente de conocimientos profundos sobre la materia, confía de más en la especialización del pensador y da por hecho sus "verdades", aplicándolas irreflexivamente a su entorno. De allí que el alivio, ofrecido a corto plazo por estas nuevas interpretaciones, con frecuencia está relacionado con efectos adversos que, en el largo plazo, sólo contribuyen a reproducir o agravar la situación prevalecte.

Los efectos de la confianza en la Talidomida, en el DDT, en los implantes de silicón, y en los pronunciamientos y las promesas de Hitler, Stalin, Franco y un sin fin de otros dictadores de nuestro siglo, constituyen una evidencia de lo anterior. Asimismo, las consecuencias de la interpretación "Everything goes" (todo va) en el mundo contemporáneo del arte, a las que hicimos referencia en el primer capítulo, comienzan a ser visibles. Sin importar el optimismo y las "buenas intenciones" con que fue propuesta como solución a la alienación de los proyectos totalizantes de la modernidad, la interpretación "Everything goes" últimamente ha conducido a una confusión del lenguaje, propiciando un ambiente adecuado para consolidar diversos grupos de poder, los cuales crean una nueva clausura intelectual que congela y deja fuera interpretaciones alternativas. Paradójicamente, esto obliga a éstas a alienarse o a proscribirse a la interpretación dominante, so pena de marginación; reproduciendo o agravando así la situación que le precedía.

Entonces, ¿son, acaso, las buenas intenciones razón suficiente para liberar de su responsabilidad a los pensadores detrás de la interpretación "Everything goes"? ¿quiénes son estos pensadores? y ¿cuáles son sus juicios individuales? El presente capítulo estará dedicado a exponer a dichos pensadores y a sus respectivos argumentos. Pues no debemos dejar que estos pensadores, quienes, como los fenomenólogos que respaldaron al *Khmer Rouge*, con la excusa de haber sido educados en las supuestas "mejores universidades del mundo" y con el pretexto de sus "buenas intenciones", se laven las manos de la responsabilidad que sus argumentos tienen por la actual prostitución del arte.

No intento, sin embargo, refutar los puntos de vista, algunos sin duda valiosos, de dichos pensadores. Pero sí quiero apuntar que sus modelos (como cualquier modelo), a pesar de ser útiles para resolver problemas relacionados con una meta específica, son peligrosos cuando pretenden ser y son aplicados como verdades absolutas, totalmente independientes de todo contexto, incluyendo el de ellos mismos como creadores de tales modelos. Como señalé en el capítulo inicial, el desastre ecológico y los genocidios del Siglo XX son claros ejemplos de los efectos peligrosos de querer forzar tanto sistema como medio ambiente a la cama de Procrusto de una interpretación, temerariamente cortando o estrechando todo aquello que no se ajuste al molde. Teniendo en cuenta este pasado, evitemos ser sorprendidos nuevamente, —en este caso—, por las interpretaciones que circulan en la actualidad.

I. SUBJETIVISMO / CONTEXTUALISMO

En la actualidad, como mencioné en la introducción, figuran filósofos de dos interpretaciones, principalmente: una subjetivista y otra objetivista. Ambas interpretaciones son a lo que se reduce la multiplicidad de tendencias dentro del Postmodernismo. Entre algunos de los participantes de mayor importancia dentro de la interpretación subjetivista o *contextualismo* sobresalen los franceses Jean François Lyotard y Jean Baudrillard de quienes hablaré a continuación.

I. A. JEAN FRANÇOIS LYOTARD:

Lyotard, el pensador más representativo y más radical de la tendencia subjetivista en el Postmodernismo, encabeza la fuerza filosófica detrás de la interpretación "Everything goes". A los proyectos totalizantes de emancipación del Modernismo, como fueron el proyecto francés Ilustrado burgués de la liberación humana y el Marxismo, Lyotard los llama metarrelatos carentes de legitimación¹ o "*métarécits*".² Esto en respuesta a la paradójica alienación de que fueron víctimas los individuos y entornos sometidos a dichos proyectos utópicos de emancipación.

Estos proyectos utópicos o grandes relatos han perdido, para Lyotard, toda credibilidad.³ Y así como Lyotard insiste en relacionar la alienación y el terror con el pensamiento utópico, no debemos olvidar los nexos entre el pensamiento utópico y la representación clásica. Pues, así, podemos entender porqué para Lyotard la representación, a la que él también asocia con el terror y el totalitarismo, debe quedar amputada. Y, en su lugar, olvidando la alienación de cánones clásicos o tradicionales, propone la reivindicación de la experimentación radical en las artes.⁴ Esta experimentación radical es consistente con el lema

¹ Lyotard, Jean François. *La Condición Postmoderna*. Red Editorial Iberoamericana, S. A., México, 1ª. ed., 1990, pp. 9-11. Ver también Sánchez Vázquez, Adolfo. *Radiografía del Postmodernismo*. Artes Plásticas, U. N. A. M., Volumen 3 Número 12, México, marzo 1991, p. 62.

² Picó, Josep. op. cit., p. 234.

³ *Ibid.*, p. 39. "El gran relato ha perdido su credibilidad, sea relato especulativo o sea relato de emancipación."

⁴ *Ibid.*, p. 233.

"Everything goes" en el sentido de convocar a la creación indiscriminada de variedad sin restricciones. Algunos autores contemporáneos responden con cierto escepticismo a este tipo de actitud:

"Los problemas derivados de las teorías más viejas de un modernismo de la negación no se solucionan dando un salto mortal desde la ansiedad y la alienación a la glorificación de la *jouissance*".⁵

"Ni el desagrado por el Estilo Internacional o por el brutalismo, por los edificios altos, la burocracia, el capitalismo, el gigantismo, o por cuál sea la última cabeza de turco, va a cambiar las cosas de repente y crear un medio ambiente humano. Por una parte parece necesario cambiar el sistema entero de producir arquitectura de una vez.... Y por otra parte, parece innecesario un gesto tan radical."⁶

A pesar de este "gesto tan radical" o "salto mortal" de Lyotard, no debemos descartar inmediatamente su pensamiento. Al menos, no sin antes conocer su argumento en contra del racionalismo. Y este argumento, Lyotard lo ha planteado con inteligencia. Recurriendo a la paradoja Gödeleana, Lyotard cuestiona los alcances del saber racional: "lo que yo digo es verdadero porque yo lo demuestro; pero, ¿qué demuestra que mi demostración es verdadera?"⁷ Kurt Gödel afirma que no hay nada demostrable ni refutable si no es satisfecha la condición de completud en un sistema. Entre esta completud están los alcances tecnológicos de un instrumento o de un sistema de medición en una época determinada. Lyotard, haciendo alusión a la demostración de la teoría de la circularidad de las trayectorias celestes según Copérnico (teoría hoy obsoleta), alega que la completud actual del contexto histórico revela hoy como mitos lo que otrora fuera un *token* (algo que se da por hecho). Como siempre habrá límites para cualquier sistema de verificación, incluyendo el límite en el contexto histórico que restringe

⁵ *Idem*, pp. 230-1.

⁶ Jencks, Charles, *op. cit.*, p. 14.

⁷ Lyotard, Jean François, *op. cit.*, p. 81.

nuestra posibilidad de conocer la consecuencia o verdad última de un sistema de "prueba y error", para Lyotard ninguna premisa basada en la razón es justificable.

Lyotard salta aquí de preocupaciones legítimas a conclusiones discutibles. El que no haya sistemas de verificación a infinito plazo no descarta por completo a lo fundamentado en sistemas de verificación a corto, mediano y largo plazo, cuando el contexto de dichos plazos es tomado en cuenta. Por un lado, coincidimos con Lyotard en que la premisa racional de la ciencia Moderna no sólo demostró no ser correcta, sino el costo humano y ambiental fue altísimo y de consecuencias globales. Por otro lado, sin embargo, el que un plazo de tiempo haya sido suficiente para reconocer que cierta premisa racional no fue correcta no significa ni demuestra que sea totalmente injustificable. Lo justificable y lo no justificable dependen mucho del contexto. Un modelo racional, aunque resulte tremendamente inadecuado si es aplicado ciegamente a cualquier contexto, puede ser un sentido común valioso para la supervivencia en gran cantidad de situaciones.

Para ilustrar lo anterior consideremos: "Todos los tiburones blancos son peligrosos si nadas junto a ellos mientras estás sangrando". No necesitamos recurrir a citas para afirmar que existe un gran consenso que está de acuerdo con el valor de supervivencia de dicho consejo. Pero, aunque éste fuera el consenso entre los expertos, Lyotard argumenta: "Todo consenso no es indicio de verdad."⁸ A esto respondemos: si bien no es una verdad absoluta y universal, Lyotard no puede negar que hay suficientes evidencias basadas en múltiples criterios y estándares acumulados en un plazo de tiempo razonablemente extenso que hacen de este juicio un juicio tan sólidamente fundamentado que merece ser considerado por el mismo Lyotard si él sangra y está dispuesto a darse un chapuzón en un tanque infestado con dichos carnívoros acuáticos.

El aconsejar a alguien que no nade entre tiburones blancos cuando está sangrando, si bien no es un juicio justificable racionalmente (llevado el racionalismo hasta sus últimas

⁸ *Id.*, p. 52.

consecuencias), sí es un juicio racional fundamentado en tan extensa gama de contextos que ha merecido convertirse en un sentido común cuya utilidad es bastante difícil de cuestionar en términos de supervivencia. Sean racionales o irracionales, los modelos, como dije anteriormente, son útiles e incluso justificables siempre y cuando no intenten rebasar su naturaleza heurística e ignorar el contexto en que fueron creados. Por ejemplo, no debemos ignorar que en el contexto en que fue elaborado el consejo acerca de la peligrosidad de los tiburones blancos, decir "tiburones blancos" no significaba tiburones ballena pintados de blanco ó tiburones blancos muertos. Estas excepciones, que por obvias son omitidas, no deben considerarse inexistentes. Dichas excepciones tácitas, veladas por el trasfondo de obviedad, dan validez a un consejo que, de otra manera, resultaría bastante discutible. Por ello, aplicar dogmáticamente y sin reservas a este consejo sobre los tiburones blancos, —negando la existencia de contextos y excepciones que evitan que tal modelo se vuelva absurdo—, puede ser igual de peligroso para la supervivencia que ignorar el consejo por completo.

Entonces, ¿hasta qué punto debemos de tomar en serio a un modelo y hasta qué punto debemos ignorarlo? La Segunda Guerra Mundial y el caos ecológico actual presentan en el Siglo XX un enorme reto para los modelos. Por otra parte, millones de años de existencia han probado su utilidad para la supervivencia tanto de hombres como de animales. Los sistemas biofísicos (e. g., seres vivos) y socioeconómicos (e. g., empresas) constantemente elaboran modelos cuando convierten las redundancias que advierten en su medio ambiente en patrones. Estos patrones, si bien no son aplicables indiscriminadamente a cualquier contexto, son necesarios para la supervivencia; pues son mapas, trazos de memoria que permiten minimizar la cantidad de posibles respuestas del sistema a la variedad y a la complejidad de su entorno y que de otra manera le sería hostil. Para evitar la confianza ciega en los modelos, éstos, al no ser incondicionalmente acertados e independientes del contexto que les da validez, comúnmente son reinterpretados mediante simulacros y "prueba y error"; pues también la confianza excesiva en suposiciones o interpretaciones no suficientemente acertadas del entorno, o la inhabilidad de

reconocer contextos, como se vio en el Modernismo, es peligrosa para la supervivencia. El peligro del racionalismo Moderno fue precisamente su pretensión de establecer modelos Ideales y cánones como verdades absolutas, independientes de todo contexto, incluyendo el de quien los creó.

Por ello reitero que lo justificable y lo no justificable dependen mucho del contexto. Este argumento parece sostener al *contextualismo* de los subjetivistas del Postmodernismo. Según estas tesis del *contextualismo* cualquier propuesta es verdadera si el contexto es adecuado. Sería difícil discutir lo contrario e incluso va de la mano con la sólida lógica Gödeliana. Dicho pensamiento es compartido además por la Teoría de los Contextos (que no es lo mismo que *contextualismo*), la Teoría de la Información, la Teoría de Sistemas y por aquella Teoría de la Comunicación que no parte de la Semiología sino de la Biología (cfr. Bateson y Maturana). Y como cualquier propuesta es verdadera si el contexto es adecuado, esto marca la pauta para establecer contextos en que una obra de arte, considerada común y corriente desde el punto de vista tradicional, se convierta en una obra maestra. Desafortunadamente, contrario a la libertad de lo que puede ser interpretado por "tiburón blanco", lo anterior no puede ser discutido en términos de supervivencia.

En este sentido, un garabato puede ser considerado la "Mona Lisa" y la "Mona Lisa" puede ser considerada un garabato si quien interpreta provee el contexto adecuado. Y como en el arte no hay un contexto establecido de una vez por todas,⁹ la obra puede ser descifrada en el contexto que le dé validez. Así, aportando el contexto adecuado, se puede dar validez a todo: todo va, "Everything goes", cualquier interpretación será válida. A esto, Umberto Eco se opone terminantemente. Pero, ¿porqué se opone? Saquemos a la luz de dónde proviene esta oposición.

⁹ *Ibid.*, p. 104 "en los juegos donde no existe la mejor manera de jugar...no se puede preguntar si no es posible, a falta de un código elegido de una vez por todas, jugar de una manera ventajosa variando el juego. Es a partir de esta distinción, como demuestra von Neumann, cómo esta probabilización de la decisión es en sí misma en determinadas condiciones la mejor manera de jugar...Los artistas postmodernos hacen corrientemente uso de esos conceptos".

Muchas de las discusiones actuales en torno al *contextualismo* mantienen un sorprendente paralelismo y aparecieron después del libro *Opera Aperta*, de Umberto Eco; paralelismo que si bien es mera coincidencia, no debe ser ignorado. En este libro, Eco habla acerca del papel que juega quien interpreta (*the interpreter*), en el arte. Esto ha dado pie a pensar que cada individuo tiene el derecho de interpretar lo que le venga en gana de cualquier mensaje. Umberto Eco en su más reciente libro, *The Limits of Interpretation*, critica esta tendencia y, con respecto a su libro anterior, hace una apología que elimina cualquier duda acerca de su postura: "Tengo la impresión que, en el curso de las últimas décadas, los derechos de los intérpretes han sido exagerados".¹⁰ Según la lógica de Eco (con el propósito de ejemplificar lo dicho), la pintura "Sin título 1994" de Julio Galán, al igual que un mensaje que diga "Querido Amigo, En esta Canasta traída por mi Esclavo hay 30 higos que te mando como un Presente",¹¹ puede ser un criptograma, una metáfora, una alegoría, pero quien interpreta no podría decir que dicha obra significa *todo*. Puede significar muchas cosas pero hay sentidos y complejidades que sería ridículo sugerir.¹²

Entonces, ¿dónde comienzan y dónde terminan los derechos de quien interpreta? y ¿cómo justifican Lyotard y los *contextualistas* la autolegitimación del poder de quien interpreta? La primera pregunta será respondida paulatinamente a través del presente escrito. La segunda, se responde como sigue:

La pérdida de fe en el proyecto de emancipación por parte de la tendencia subjetivista o *contextualismo* ha generado conversaciones similares entre algunos de sus más importantes miembros. Para Jean Baudrillard, el "futuro ya ha llegado y no hay que esperar ninguna utopía";¹³ pues la tecnología de la información reduce "los acontecimientos al plano de la

¹⁰ Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. 1990, p. 6. T. del A. Original: "I have the impression that, in the course of the last few decades, the rights of interpreters have been overstressed."

¹¹ *Ibid.*, p. 2. T. del A.

¹² *Ibid.*, pp. 2, 5. Acerca de la frase "Dear Friend, In this Basket brought by my Slave there are 30 Figs I send you as a Present" Umberto Eco dice: "The addressee...could start from that anonymous message in order to try a variety of meanings and referents...But the interpreter would not be entitled to say that the message can mean *everything*. It can mean many things, but there are senses that would be preposterous to suggest."

¹³ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 63.

contemporaneidad y simultaneidad"¹⁴ y el "presente absorbe el pasado e igualmente es absorbido el futuro."¹⁵ Asimismo, para Lyotard, "las sociedades han perdido sentido de su destino, y...el devenir no tiene finalidad".¹⁶

Según Lyotard, ante la pérdida de fe en el devenir y la pérdida de credibilidad y legitimidad de los "metarrelatos de emancipación" que paradójicamente esclavizaron al ser humano al sacrificar y disolver su individualidad y cosificar su existencia, hoy cada uno se ve remitido a sí mismo, de manera fragmentaria, como "átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento Browniano. Átomos cuyo lazo social se ha disuelto."¹⁷ Esto hace que la cuestión de la legitimación sea planteada en nuevos términos como pérdida de la legitimación del saber de los grandes relatos totalizantes de la emancipación y como autolegitimación del poder.

Perdidas las esperanzas de encontrar un utópico futuro y emancipar al ser humano de sus lazos con la naturaleza, "[el] pensamiento postmoderno se centra, pues, en el presente; en un presente que se reproduce a sí mismo y en el que lo nuevo es sólo lo mismo".¹⁸ En palabras de Lyotard, "el tiempo deja de ser el soporte de la memorización y se convierte en un batir inmemorial que, en ausencia de diferencias notables entre los periodos, prohíbe enumerarlos y los despacha al olvido."¹⁹ Además del juicio "lo nuevo siempre es lo mismo", la historia también es juzgada y cuestionada por el criterio postmodernista. "Ya no se trata de la historia sin sujeto: se trata pura y sencillamente de que no hay historia, de que si la ha habido ha llegado a su fin y de que estamos en la posthistoria".²⁰

Tales afirmaciones se fundamentan en observaciones hechas a sociedades 'primitivas' (como la cashinahua): Lyotard opina que "las reglas pragmáticas que constituye su lazo social

¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶ Picó, Josep, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷ Lyotard, Jean François, *op. cit.*, pp. 36-7.

¹⁸ Sánchez Vázquez, Adolfo, *op. cit.*, p. 62-3.

¹⁹ Lyotard, Jean François, *op. cit.*, pp. 48-9.

²⁰ Sánchez Vázquez, Adolfo, *op. cit.*, p. 63.

son transmitidas por medio de relatos 'renovados' en el momento de transmitirse". Suponiendo que "una colectividad que hace del relato la forma-clave de la competencia y no tiene la necesidad, en contra de lo que se pudiera esperar, de apoyarse en su pasado", y "encuentra, bajo este supuesto, la materia de su lazo social, no sólo en la significación de los relatos que cuenta, sino también en el acto de contarlos. La referencia de los relatos" —según Lyotard— "puede parecer perteneciente al mismo pasado y en realidad siempre es contemporáneo a este acto."²¹

En este punto, podemos hacer ya un sumario de los argumentos que para Lyotard justifican la autolegitimación del poder de interpretación. Para él las utopías nunca van a llegar, pues vivimos un eterno presente en que lo nuevo siempre es lo mismo, haciendo de la historia una ciencia muerta y proponiendo como alternativa a la historia oral cuya referencia siempre es contemporánea al acto de ser relatada. Si bien no me propongo refutar este argumento, hay evidencias que hacen de éste una interpretación sumamente débil.

La primera evidencia es la segunda ley de la termodinámica: la tendencia irreversible del Universo hacia la entropía. Mientras esta ley no sea refutada, no habrá manera de fundamentar el juicio "lo nuevo siempre es lo mismo". Dicho juicio, corresponde a las acciones y reacciones simétricas y reversibles del pensamiento de Laplace, con quien comparte su fundamento epistemológico/ideológico Newtoniano-Cartesiano, ya que implica que 'antes' y 'después' son lo mismo. Son el mito de un mundo utópicamente predecible en donde no cabe la posibilidad de sorpresa, y en donde, según explica Norbert Wiener, "todo es necesario y nada es incierto".²² De ser esto cierto, no se explica, en principio, el movimiento Browniano²³ ni la incertidumbre en el principio de Heisenberg;²⁴ como tampoco se explican los fenómenos de 'equifinalidad'²⁵ bajo condiciones iniciales distintas.

²¹ Lyotard, Jean François, *op. cit.*, p. 49.

²² Campbell, Jeremy. *Grammatical Man. Touchstone by Simon & Schuster*, New York, 1982, p. 27. T. del A..

²³ Besson, Gregory. *Mind and Nature*, *op. cit.*, p. 245. "The constant movement of molecules, zigzag and unpredictable, caused by their mutual impacts." Ver también: Wiener, Norbert. *Cybernetics. The Massachusetts Institute of Technology Press*, Cambridge, Massachusetts, 1948, p. 70.

²⁴ Betaloffy, Ludwig von. *General System Theory*, George Braziller, New York, 1968, p. 31. Ver también: Wiener, Norbert, *op. cit.*, pp. 92-3.

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

"Lo nuevo siempre es lo mismo" reduce la relación constante entre '*sistema*' y '*medio ambiente*' a una completa inmovilidad. Esta evolución y supervivencia del contexto —la ecología— son erróneamente interpretados como cambio evolutivo nulo. Sin embargo, cualquier museo de historia natural puede corroborar la existencia de cambios evolutivos y evidentes diferencias en el proceso histórico y en el proceso del equilibrio termodinámico del Universo. De tal manera, es posible distinguir "antes y después" al medir el incremento de la entropía en el mundo físico. Por ejemplo, "si una fotografía nos muestra un perfecto jarrón y otra fotografía nos muestra el mismo jarrón hecho añicos, es virtualmente seguro que la segunda fue tomada después que la primera."²⁶ Asimismo, el aumento de la *neg-entropía* nos permite medir el tiempo en los sistemas biosociales y socioeconómicos. Es decir, podemos distinguir antes y después en las generaciones de computadoras, y también podemos situar con amplia exactitud a qué parte del desarrollo evolutivo corresponde colocar a un animal (e. g. del *Eohippus* al caballo y del mamut al elefante); de igual manera sabemos que la niñez siempre viene antes de la vejez. Estos cambios irreversibles son tan palpables que hacen de "lo nuevo siempre es lo mismo" un juicio difícil de sostener.

La segunda evidencia es la insuficiencia del argumento de Lyotard en cuanto a la historia oral. Si Lyotard propone a la historia oral porque la referencia de sus relatos puede parecer perteneciente al mismo pasado cuando en realidad siempre es contemporáneo a este acto, con el mismo argumento puede ser propuesta la historia escrita. No debemos olvidar que la referencia de la historia escrita, al ser reinterpretada en el momento de ser leída, también es contemporánea a la época en que se insertan las experiencias de quien la interpreta. Así, no sólo la historia oral sino también la historia escrita es reinterpretada en el presente. Lyotard tendría que presentar fundamentos que superen estas evidencias si aún le interesa sostener que no hay historia o sentido de la historia y que lo nuevo siempre es lo mismo.

²⁶ Campbell, Jeremy. *op. cit.*, p. 50. T. del A..

Cuando Lyotard reivindica las características postmodernistas de lo fragmentario (e. g., la autolegitimación del poder de quien interpreta) frente a los grandes relatos totalizantes del Modernismo o *métarécits*, la crítica de su negación postmodernista no se hace con el propósito de sustituirlas por un proyecto que las trascienda, superando sus limitaciones o buscando nuevos fundamentos. Esto último sería fútil; pues Lyotard "arroja por la borda" la categoría misma de fundamento con lo cual se arruina todo intento de legitimar un proyecto.²⁷ "Por otra parte, si se afirma la carencia absoluta de fundamento" —pregunta Sánchez Vázquez:— "¿En qué fundamos la falta de fundamento? Vemos, pues, que no es tan fácil despedir al fundamento."²⁸

La lógica Gödeliana es aplicada por Lyotard, no sólo a los *métarécits*, sino también a la más contemporánea Teoría de Sistemas, contra la cual él se pronuncia. Según Lyotard, "Como la determinación de las reglas morfogénicas del sistema siempre será local, implicando la imprevisibilidad de los descubrimientos y formando opacidades que dejan al momento del consenso para más tarde", la Teoría de Sistemas y el tipo de legitimación que ella propone "no tiene ninguna base científica; porque ni la ciencia funciona en su pragmática según el paradigma en los términos de la ciencia contemporánea del sistema, ni la sociedad puede ser descrita según este mismo paradigma: porque el sistema no puede funcionar más que reduciendo la complejidad."²⁹ (Lyotard 1990). Aquí Lyotard parece ignorar que, con anterioridad, Boltzmann, uno de los hombres claves de la Teoría de Sistemas ya había argumentado que "todas las ecuaciones inevitablemente expresan a la naturaleza de una forma abstracta, enfatizando los rasgos en común de sus varios procesos y negando sus diferencias"³⁰ (Jeremy Campbell 1962).

Asimismo Lyotard, quien se dedica tenazmente a refutar la Teoría de Sistemas comete una omisión incomprensible al ni siquiera mencionar en ninguno de sus libros a Ludwig von Bertalanffy, padre y fundador de la Teoría General de Sistemas. Tiempo antes que las acusaciones de Lyotard, Bertalanffy ya había dicho: "Esta reducción a las partículas elementales

²⁷ Sánchez Vázquez, Adolfo, *op. cit.*, p. 62.

²⁸ *Ibid.*, p. 62.

²⁹ Lyotard, Jean François, *op. cit.*, pp. 110-1.

³⁰ Campbell, Jeremy, *op. cit.*, p. 40. T. del A..

y a las leyes de física no es posible en problemas y formas de pensamiento ocurriendo en las ciencias biológicas, sociales y del comportamiento",³¹ —y continúa,— "[un] modelo verbal es mejor que ningún modelo, o un modelo que, porque puede ser formulado matemáticamente falsifica la realidad".³² "Puede ser preferible encontrar un modelo no matemático con sus limitaciones pero expresando un aspecto previamente inadvertido, aguardando un futuro desarrollo, que partir de modelos matemáticos prematuros, siguiendo algoritmos conocidos; restringiendo en consecuencia, el campo de visión".³³

Lyotard, supuestamente en oposición a la Teoría de Sistemas, afirma: "la pragmática social no tiene la 'simplicidad' de las ciencias", y no hay "razón alguna para pensar que se pueden determinar metaprescripciones comunes a todos esos juegos de lenguajes y que un consenso revisable pueda comprender el conjunto de metaprescripciones que regulan el conjunto de enunciados que circulan en la colectividad."³⁴ Este pensamiento, lejos de ser opuesto a la Teoría de Sistemas, es precisamente en lo que han insistido Bertalanffy, Erwin Laszlo, quienes figuran entre los más importantes creadores de la Teoría de Sistemas. Lyotard ni siquiera menciona al premio Nobel: Ilya Prigogine. Con esto, Lyotard evidencia su ignorancia acerca de la Teoría de Sistemas. Esta ignorancia, obviamente, resta gran fuerza a los argumentos de Lyotard.

Y (refiriéndose a la cita anterior), Lyotard continúa: "es igualmente la pérdida de esta creencia lo que la ideología del 'sistema' viene a la vez a satisfacer por medio de su pretensión totalizante y a expresar por medio del cinismo de su criterio de performatividad".³⁵ Aquí resulta más que evidente que aquello a lo cual Lyotard llama Teoría de Sistemas o *Systemtheorie*, son, en efecto, precisamente aquellas teorías que el mismo padre de la Teoría de Sistemas niega como tales. Estos son los modelos cibernéticos de la sociedad, tales como los de Parsons³⁶ y los de Ashby³⁷ y algunas versiones tecnocráticas de la "*Systemtheorie*" alemana.³⁸

³¹ Bertalanffy, Ludwig von, *op. cit.*, p. xxi. T. del A..

³² *Ibid.*, p. 24. T. del A..

³³ *Ibid.*, p. 24. T. del A..

³⁴ Lyotard, Jean François, *op. cit.*, p. 116.

³⁵ *Ibid.*, p. 116.

³⁶ *Ibid.*, p. 30. Ver también: Habermas, Jürgen. *Pensamiento Postmetafísico*. *Taurus Humanidades*, México, 1990, pp. 85, 188, 234.

Según Lyotard, esta última —la "Systemtheorie"— es "cínica, por no decir desesperada; la armonía de las necesidades y esperanzas de individuos o grupos con las funciones que asegura el sistema sólo es un componente adjunto de su funcionamiento";³⁹ "cuyo fin es la optimización de su performatividad."⁴⁰ Toda crisis, huelga, innovación, cambio en las reglas o revolución no será alternativa ni esperanza sino un simple reajuste interno "[cuyo] resultado sólo puede ser la mejora de la 'vida' del 'sistema'".⁴¹ "[Siendo] la única alternativa a ese perfeccionamiento de las actuaciones la entropía: es decir, la decadencia"⁴².

Esta entropía o decadencia ya se dio deliberadamente desde el Dadaísmo, y hoy resulta, incluso, un *cliché*. El Dadaísmo e incluso el Pop Art, en su actitud provocadora, evidenciaron la esclerotización ideológica de su momento y proporcionaron una ayuda psicológica para la adaptación ó para la supervivencia a través de las condiciones generadas por los "grandes relatos totalizantes"; indicando su arbitrariedad y su reduccionismo y también las particulares patologías de la comunicación que provocaban en su momento. Descubrieron lo 'subjetivo' (por así decirlo) de la belleza.

Esto ha dado pie a una 'paralogía'⁴³ (en palabras de Lyotard); y ahora todo se reduce a lo *subjetivo*, a la diferenciación progresiva y al caos. Aún persiste, pues, la confusión sobre el punto adecuado en dónde se debe apoyar el fulcro para la oposición *inmanencia/interpretación*, evidente en la nueva ideología cuando propone un aumento desorganizado de la variedad irredundante en nuestros códigos y reglas de comunicación (*entropía*), con la consecuente devaluación semántica que implica y nuestro aumento de ignorancia acerca de los mensajes (dada su descontextualización) que recibimos. Así, con 'palabras' tan *polisémicas* como las que escuchamos, poco importa ya si son pronunciadas ó no, si para entenderlas ya no se requiera comprender sino adivinar.

³⁷ Ver Ashby, W. R. *Systems Thinking*, Penguin Books Limited, England, 1969.

³⁸ Lyotard, Jean François, *op. cit.*, p. 30. Ver también, Habermas, Jürgen, *op. cit.*, p. 32, 234-5.

³⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

⁴² *Ibid.*, p. 30.

⁴³ *Ibid.*, p. 117.

I. B. JEAN BAUDRILLARD:

Otro pensador representativo y radical de la tendencia subjetivista detrás de la interpretación postmoderna "Everything goes" es el francés Jean Baudrillard. Él, al igual que Lyotard, es partidario del fin de las utopías, de la Historia como ciencia, y de cualquier *telos*; en fin, de la Metafísica. Características de su pensamiento son las creencias de que vivimos un eterno presente o "post-historia", y de que no existe lo REAL, sino que todo es un simulacro.

Así como abandonar al intento por alcanzar al arco iris o al horizonte, al que se hubiese perseguido inútilmente, Baudrillard quita los ojos de las utopías⁴⁴ para posarlos sobre el presente; ya que —según él— "la tecnología de la información tiende a deshistorizarla al reducir los acontecimientos al plano de la contemporaneidad y simultaneidad"⁴⁵ Según Baudrillard hay límites para suponer que los grandes referentes del trabajo, el capital, el inconsciente, son los referentes de lo REAL. Y, por el contrario, Baudrillard se postula en contra de la reificación que implica semejante "<<ilusión referencial>>".⁴⁶ En lo político, Baudrillard dirige su crítica radical implícita ya no al enfoque social, sino "al mundo transistorizado del simulacro".⁴⁷ Para Baudrillard, al vivir en un mundo de medios de masas electrónicos, específicamente el de la televisión, la existencia irreal de un sistema de signos de la imagen hacen que la lógica de la máquina cultural pueda ser leída invertida e implosivamente: "GENTE REAL, VALORES REALES, SEXO REAL."⁴⁸ Dicha obsesión con lo REAL surge, de acuerdo a Baudrillard, al "horrible conocimiento de que lo real ya no existe, o más exactamente, que hoy día lo REAL sólo se nos aparece como una amplia y seductora simulación".⁴⁹ En efecto, la ocurrencia de eventos

⁴⁴ Sánchez Vázquez, Adolfo, *op. cit.*, p. 63. Baudrillard dice: "El futuro ya ha llegado y no hay que esperar ninguna utopía".

⁴⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁶ Picó, Josep, *op. cit.*, p. 293.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 299.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 314.

es declarada totalmente ausente; según Baudrillard "sólo los <<pseudo-acontecimientos ocurren: <<Todo el escenario de la información pública y todos los medios de comunicación no tienen otra función que la de mantener la ilusión del acontecer o la ilusión de acciones reales y hechos objetivos>>. Todo lo que ocurre está condicionado por la ilusión de que algo <<realmente>> tiene lugar>>".⁵⁰

En este sentido, para Baudrillard "lo <<nuclear es la apoteosis de la simulación>>".⁵¹ Y no hay más en la bomba nuclear que el signo final en el juego de la simulación. Y así como Baudrillard posa los ojos sobre el presente, —para él eterno—, también postula que el instante mesiánico del momento de llegada de la U-topía sea contemplada a manera de parodia como un hecho que ya se ha convertido en real: "<<El futuro ya ha llegado, todo ha llegado, todo está aquí... a mi entender, ni tenemos que esperar la realización de una utopía revolucionaria ni tampoco un acontecimiento atómico explosivo.... El pensamiento postmoderno se presenta así como un intento de vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya ha ocurrido todo y ninguna utopía o razón queda por venir...>>".⁵²

Vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya ha ocurrido todo no puede ser sino una fantasía. La simple tendencia hacia la complejidad hace imposible la predicción a futuro mientras más lejano sea éste (e. g., considerar el principio de incertidumbre de Heisenberg). Además, la sin duda seductora posición de Baudrillard, no deja de tener implicaciones que debemos considerar ¿Qué tan REAL es que lo REAL no existe? Imaginemos a un peatón que, siguiendo las recomendaciones de Baudrillard, ignore a todas las señales de tránsito por considerarlas un simulacro y es atropellado. Este subjetivismo, esta libertad de interpretación

⁵⁰ *ibid.*, p. 353.

⁵¹ *ibid.*, p. 350.

⁵² *ibid.*, p. 48.

que Baudrillard otorga al individuo, no puede negar que hay juicios que, si bien no son REALES, están tan bien fundamentados en criterios, evidencias y estándares acumulados que merecen reflexión; sobre todo si la vida está de por medio. Retamos a Baudrillard a cruzarse con los ojos cerrados en el camino de una carrera de Fórmula 1 y a Lyotard a saltar con una herida sangrante en un tanque de tiburones blancos.

Quizá Baudrillard y Lyotard juzguen estos retos como algo ridículo. Quizá cuando propusieron rechazar la sabiduría acumulada no quisieron decir que se rechazara a tal extremo. Tal vez confían tanto en el sentido común de sus lectores que no mencionaron las reservas y consideraciones que deberían mostrar éstos con respecto a sus propuestas. Pero, ¿porqué guardan silencio? No sabemos. No sabemos si Baudrillard y Lyotard guardan silencio a estas consideraciones accidental o deliberadamente, o porque las juzgan tan obvias que no merecen ser mencionadas. Sin embargo, tanto el subjetivismo y la autolegitimación del poder de interpretación que ellos proponen como las universidades que respaldan sus pensamientos son responsables de la negación de la sabiduría acumulada y de la eliminación de jerarquías en la producción artística. Esto provoca una evaluación simétrica de obras de arte esencialmente asimétricas entre sí, (e. g., Impresionismo vs. Neo clasicismo, o Expresionismo Abstracto vs. Realismo). Este tipo de competencia con frecuencia deja fuera a obras que requieren de más recursos para ser elaboradas (imaginemos que Vermeer de Delft estuviese comprometido a una producción masiva como la de Munch o la de Picasso). Esto, provoca que los artistas, marginados por un desbalance de recursos, tengan que proscribir su estilo y métodos de producción al estilo dominante o abandonar su carrera. Y esto, en consecuencia, no fomenta sino limita la variedad artística, empobreciendo, por ende, a la cultura.

II. OBJETIVISMO / ILUMINISMO

En el ámbito filosófico del Postmodernismo, pero con una influencia bastante menor sobre las prácticas mercantiles en torno al arte, la interpretación objetivista figura como la contraparte de la interpretación subjetivista. La interpretación objetivista, desafortunadamente, comparte con el subjetivismo la arrogante tradición europea de aferrarse a la ranciedad filosófica del viejo continente, —pues también cierra los ojos a las nuevas formas de pensamiento surgidas en países a los cuales consideran demasiado jóvenes (e. g., E. U. A., Chile). Dicha interpretación, al ser incapaz de escaparse del mismo contexto en que surgen y están fundamentadas las discusiones subjetivistas, comparte algunos de los errores lógicos del subjetivismo. El subjetivismo presenta el problema de la objetividad de sus fundamentos y el objetivismo presenta el problema de no poder constituir como objetivo a aquello que parte de sujetos. Pero la principal objeción al *iluminismo* es a su *teleología* y a la conformación de objetos por *ens cogitans* (i. e., espectadores) y no por *ens agens* (i. e., actores) restringidos biológicamente por sus entornos. El *iluminismo* al igual que el *contextualismo* intentan ver al hombre como un espectador y no como un ente biológico: biológicamente restringido.

El objetivismo ya no se caracteriza por aquella búsqueda hegeliana de la razón última de la naturaleza. En este sentido, tanto para el *contextualismo* como para el *iluminismo*, la Metafísica ha muerto. Tan sólo queda para el *iluminismo* el *Telos*, ó el "objeto", de aquellos rasgos permanentes conformados por el conjunto intersección ó consenso entre símbolos intersubjetivamente compartidos que adquieren el carácter de trascendental. Aquí se corre el peligro de querer ajustar a individuos a las estadísticas de un consenso, e ignorar sus particularidades, cayendo en un nuevo Modernismo o nuevo conservadurismo. Entre algunos de los participantes de mayor importancia dentro de la interpretación objetivista o *iluminismo* sobresalen los alemanes Jürgen Habermas y Theodor W. Adorno, y el italiano Gianni Vattimo de quienes hablaré a continuación.

II. A. JÜRGEN HABERMAS:

Habermas es el principal defensor del objetivismo en las conversaciones que se suceden a nivel teórico en la contemporaneidad. Sin embargo, lejos de insertarse en el objetivismo tradicional, —al cuál critica duramente⁵³—, él reinterpreta lo objetivo cuando propone que la *teleología* ya no sea entendida como una orientación hacia fines ideales: un *Telos* más allá de la física. El *Telos*, para Habermas, es el aspecto en común, el conjunto intersección o "intersubjetividad"⁵⁴ entre participantes en la acción comunicativa a través del tiempo, que adquiere el carácter de trascendental:⁵⁵ un *Telos* formado no de Ideas sino de sentido común.⁵⁶ En fin, de acuerdo a la *teleología* de Habermas no hay transmisión de ideas sino formación de consensos⁵⁷ hacia los cuales se enfocan los actos de habla.⁵⁸

Por ello, es de particular interés para Habermas el hecho de la producción de consenso, del entendimiento entre hablantes,⁵⁹ y de la unidad de la razón en la pluralidad de voces,⁶⁰ que se hace posible gracias a aquél acervo común de saber que provee al participante de interpretaciones, —generado también a través de la acción comunicativa—,⁶¹ al cual denomina *cultura*.⁶² Sin embargo, los principales post-estructuralistas de Francia, se mantienen escépticos a que, *La teoría de la acción comunicativa*, supere las fallas de la filosofía trascendental. Según ellos, "Habermas sólo ofrece una metanarrativa más general y abstracta que las de Freud y Marx". Por ejemplo, Lyotard (recordemos la discusión sobre Lyotard cuando hace el juicio: "Todo consenso no es indicio de verdad"⁶³) asegura que ha demostrado que "el consenso es sólo

⁵³ Habermas, Jürgen, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 51. "productos que ya están simbólicamente preestructurados y que, por así decirlo, poseen la dignidad de productos trascendentales."

⁵⁶ *Ibid.*, p. 49. Un "mundo de la vida como una totalidad de carácter no objetual, preteórico —como esfera de las autoevidencias cotidianas, del common-sense—."

⁵⁷ *Ibid.*, p. 138. "No es la transmisión de ideas sino la producción de un consenso sobre algo." Ver también p. 73.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 59, 67.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 157, 164, 181.

⁶¹ *Ibid.*, p. 99. "Por las vías que representan los procesos de interpretación, éste se consolida en forma de patrones de interpretación que pueden transmitirse; se adensa en la red de interacción de los grupos sociales generando valores y normas, y por la vía de procesos de socialización se transforma en actitudes, competencias, formas de percepción e identidades... La red de la práctica comunicativa cotidiana se extiende sobre el campo semántico de los contenidos simbólicos, así como sobre las dimensiones del espacio social y del tiempo histórico, y constituye el medio a través del cual se forman y reproducen la cultura, la sociedad y las estructuras de la personalidad."

⁶² *Ibid.*, p. 99.

⁶³ Lyotard, Jean François *op. cit.*, p. 52.

un estado particular de la discusión en las ciencias, pero no su finalidad. Su finalidad, por el contrario, es la <<paralogía>> (razonamiento falso-aparente)".⁶⁴

Asimismo, para Lyotard, el coqueteo con la fascinación kantiana por lo sublime del universo, es un nuevo deseo, enlazado con el terror, de totalidad y representación el cual "rechaza y persistentemente critica en Habermas." Lyotard pregunta: "¿qué sería más sublime e irrepresentable que el holocausto nuclear, la bomba como significante de lo definitivamente sublime?"⁶⁵ Sin embargo, Habermas sostiene su postura ante la irracionalidad post-nietzscheana del *contextualismo* post-estructuralista francés.⁶⁶ Recalcitrantemente encontrado con el pensamiento de Lyotard, Habermas mira con nostalgia al Modernismo no como un movimiento muerto, sino como un proyecto inconcluso. Por ello, intenta rescatar el potencial emancipador del pensamiento ilustrado que para él "es la condición *sine qua non* de la democracia política." Y defendiendo a la racionalidad comunicativa del "gesto tan radical" que significa "colapsar la razón con la dominación, creyendo que abandonando la razón se liberarán a sí mismos de la dominación", según Habermas, así como "no estamos obligados a completar el proyecto de la modernidad...no debemos caer necesariamente en la irracionalidad o en el delirio apocalíptico". Para Habermas: "Después de todo, Auschwitz no fue resultado de una excesiva razón ilustrada... sino de un espíritu violento de antiilustración y antimodernidad, que explotó indiscriminadamente la modernidad en su propio provecho"⁶⁷.

Habermas no sólo defiende su posición de los ataques del *contextualismo*, sino cuestiona, de manera un poco distinta a Sánchez Vázquez, cómo los subjetivistas, *contextualistas*, o *relativistas*, fundamentan la falta de fundamento. Habermas dice: "la tesis relativista de que a toda concepción del mundo lingüísticamente constituida le asiste un derecho perspectivista, no puede defenderse sin autocontradicción realizativa". Según él, "El contextualismo sólo es el reverso del logocentrismo."⁶⁸

⁶⁴ Picó, Josep, op. cit., p. 44.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 43-4. Ver también p. 217.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 220.

⁶⁸ Habermas, Jürgen, op. cit., p. 61. Habermas, acerca de los logocentristas y los contextualistas dice: "Los primeros cuentan con una realidad independiente hacia la que en última instancia convergerían nuestras representaciones en el sentido de una teoría de la verdad como correspondencia. Dejan intacta la idea de la razón de que a largo plazo al mundo objetivo habría de responder exactamente una teoría verdadera y completa. Los relativistas, en cambio, sostienen una teoría de la verdad en términos de socialización y planes que toda posible descripción sólo refleja una construcción particular de la realidad, la construcción que gramaticalmente lleva en su seno la imagen lingüística del mundo en cuyo contexto esa descripción se hace. No hay estándares de racionalidad que vayan más allá de las obligaciones y vínculos locales que establece cada cultura. Ambas posiciones se ven confrontadas con dificultades insuperables.

El mejor fundamentado de los autores postmodernos, Habermas, se apoya en argumentos difícilmente cuestionables. Sin embargo, al proponer un rescate de la potencia emancipadora del Modernismo, si bien supone una actitud contraria al nihilismo de Lyotard, Habermas parece ignorar la gran importancia que han cobrado las conversaciones sobre la co-evolución (e. g., la Ecología) y cómo ha quedado obsoleto en términos de supervivencia sistémica el concepto de progreso *teleológico* (y, en consecuencia, la emancipación). Las objeciones de Lyotard, a este respecto, resultan ampliamente legítimas.

Pero el *Telos* propuesto por Habermas es diferente al *Telos* tradicional. Aún así, no resulta menos polémico. Recordemos aquel diálogo de Platón en que Sócrates critica al consenso, comparando a la democracia con un grupo de niños eligiendo al cocinero y linchando al doctor; pues el primero, a pesar de cocinar alimentos dañinos, les halaga el paladar, y el segundo, a pesar de preparar alimentos propicios para la salud, les son nauseabundos. Lo que para Sócrates era bueno, lo dejaremos de lado. Lo que interesa aquí es que tenemos un caso en donde el consenso entre los niños va en contra de lo que por consenso médico es nocivo para ellos. Lo que por consenso es "bueno" de sabor es, en este caso, incompatible con lo que por consenso es "bueno" para la salud. Lyotard llamaría el razonamiento de los niños un razonamiento falso-aparente o "paralogía". Y Habermas entendería la decisión de los niños como un acto comunicacionalmente *teleológico*. Por un lado, Lyotard por lógica Gödeliana, no podría demostrar que es un razonamiento falso. Tendría que apoyarse en el consenso, pero esto también lo rechaza. Por otro lado, Habermas, si exigiera a niños y doctores <<come algo bueno>> sin esclarecer a qué se refiere por <<algo bueno>>, no podría sino recibir respuestas encontradas entre ellos. ¿Bueno para qué? pueden preguntar. Y mientras no nos diga el "para qué", todas y a la vez ninguna de las respuestas serán la correcta. En este caso, decir <<come algo bueno>> se convierte en un doble vínculo que, dada la ambigüedad u omisión del contexto (es decir, en donde no sabemos a qué se refiere por <<algo bueno>>), genera una divergencia de acciones incompatible con la convergencia que exige un acto *teleológico*. Cuando el conjunto intersección intersubjetivo entre los participantes (o *Telos*) de la acción comunicativa es conjunto

Los objetivistas se ven ante el problema de que para defender su tesis habrían de poder adoptar una posición entre lenguaje y realidad: pero en favor de tal contexto sólo puede argumentarse en el contexto del lenguaje de que se está haciendo uso. Por otro lado, la tesis relativista de que a toda concepción del mundo lingüísticamente constituida le asiste un derecho perspectivista, no puede defenderse sin autocontradicción realizativa. Así pues, quien trata de absoletizar uno de esos dos aspectos del medio lingüístico en que se materializa la acción, sea el de su universalidad o el de su particularidad, no puede menos de caer en aporías (sic)." (p. 176).

vacio, no pueden existir sino *Telos* contradictorios. Sin embargo, Habermas siempre parte del supuesto de sentidos comunes convergentes.

Este problema ha sido explicado de manera más sencilla y creíble por la Teoría de Sistemas. Desafortunadamente, las objeciones de Habermas a la Teoría de Sistemas guardan demasiada similitud con las de Lyotard, pues se reducen a la misma bibliografía: aquellos teóricos de pseudosistemas o sistemas cibernéticos tales como Niklas Luhmann⁶⁹ y Talcott Parsons⁷⁰ quienes extrañan "el mundo de la vida desde una perspectiva metabiológica, que sobrepuja toda ontología."⁷¹ Por ende, la crítica a Lyotard en este sentido también resulta aplicable a Habermas.

Para la Teoría de Sistemas, contrario a lo que Habermas supone, las decisiones y la voluntad entre los participantes de la acción comunicativa no se reducen a lo metabiológico. Una cosa es explicar desde el punto de vista metabiológico y otra cosa es extrañar el mundo de la vida desde la perspectiva metabiológica. La Teoría de Sistemas sí toma en cuenta el aspecto biológico y metabiológico como una perspectiva para estudiar los factores que influyen las decisiones de un sistema cuyas libertades se encuentran restringidas por su entorno. Aún así, si bien fundamenta sus explicaciones en la relación entre el sistema y su entorno, la Teoría de Sistemas se pronuncia en contra de reificar a cualquiera de ambos (ya sea sistema, ya sea entorno). Basta recordar las recomendaciones que hace Bertalanffy acerca de los modelos. Cuando la Teoría de Sistemas genera modelos, lo primero que establece son los propósitos del modelo y los criterios, evidencias, y estándares, del contexto que hace dicho modelo posible; y después, deja un espacio abierto para resultados imprevisibles. Y, aunque su crítica a la Teoría de Sistemas estuviera bien fundamentada, Habermas⁷² sería un ciego si negara que hay evidencias contundentes, a través de años de investigación, que sugieren (cfr. Benjamin Whorf) y sostienen⁷³ que sí existe una enorme relación biológica entre el medio ambiente y las decisiones de un organismo.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 32, 87, 234.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 85, 188, 234.

⁷¹ *Ibid.*, p. 32.

⁷² *Ibid.*, ver p. 235.

⁷³ Campbell, Jeremy, *op. cit.*, p. 142.

II. B. THEODOR W. ADORNO:

Dentro del Postmodernismo, otro de los *iluministas*, —de vocabulario paradójicamente oscuro—, es Adorno. Su defensa, más que la lógica, es lo criptográfico y elitista de su caló filosófico: un campo minado para sus detractores. De vocabulario innecesariamente pedante y poco amigable para sus lectores, podemos delinear algunos de los nubarrones de sus propósitos. Entre ellos, el rescate del proyecto modernista y la formación de un nuevo objeto que, más que intersubjetivo y teleológico como en Habermas, es trans-subjetivo.

En cuanto a su rescate del Modernismo, Adorno intenta reivindicar el proyecto de emancipación del racionalismo, —al igual que Habermas—, corrigiendo el "reduccionismo de la razón a su configuración instrumental y de dominio".⁷⁴ Esto, sólo se lograría transformando a la sociedad mediante un proceso complejo. Según Brunkhorst, Adorno asume, con algunas excepciones, la postura "de un modernismo radical" y, también al igual que Habermas,⁷⁵ se opone abiertamente tanto al nuevo y al viejo conservadurismo como al Postmodernismo (si entendemos al Postmodernismo como la posición subjetivista, contextualista, o relativista, de éste) sea fundamentalista o antifundamentalista.⁷⁶

En este sentido, Adorno propone dejar atrás el punto de vista filosófico del subjetivismo para el cual toda objetividad se encuentra fundada en determinadas estructuras fundamentales de la subjetividad y en que la totalidad de determinaciones del Ser están disueltas en las determinaciones del pensamiento. Dicho punto de vista, Adorno sugiere sustituirlo "por un planteamiento mediante el cual se ganaría un Ser diferente, radicalmente diferente, una región del Ser fundamentalmente diferente, una región del Ser trans-subjetiva, *óptica*"⁷⁷.

En cuanto a su formación del objeto "trans-subjetivo" Adorno "se niega a tomar los conceptos como si tuvieran un significado constante, no parte de definiciones cerradas, despliega determinaciones, definiciones sin pretensión de cierre, que van rodeando lo que nombra."⁷⁸ Adorno forma constelaciones, de manera parecida al 'perspectivismo' de Teoría de Sistemas, centrando "palabras alrededor de una cosa"⁷⁹ sin reducir, por esto, el modelo a sus

⁷⁴ Vattimo, Gianni, *op. cit.*, p. 109.

⁷⁵ Sánchez Vázquez, Adolfo, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁶ Adorno, Theodor W., *Actualidad de la Filosofía*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1991, pp. 67-8.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 48.

descripciones. Si bien Habermas también se opone al reduccionismo, esta posición de Adorno permite, además, cierta disparidad entre la pluralidad de interpretaciones o constelaciones que se hacen en torno a lo que se nombra sin exigir necesariamente un conjunto intersección de interpretaciones como lo exige el *Telos* en Habermas. En este sentido Adorno se muestra más cauteloso. Es decir, mientras para Adorno diferentes espectadores pueden advertir diferentes constelaciones de puntos, entre los puntos que forman a una misma circunferencia, sin necesariamente coincidir en un punto determinado, el *Telos* intersubjetivo de Habermas requiere cuando menos un punto de coincidencia para constituirse como *Telos* para un conjunto de sujetos.

Si bien no tenemos grandes objeciones al pensamiento de Adorno, —excepto a su aproximación fenomenológica al "ser"—, encontramos sus métodos demasiado tortuosos y sus aportaciones tardías; pues, dado su encierro en la rancia y unidisciplinaria tradición fenomenológica europea, no fue capaz de ver que lo que él plasmaba como novedad en los años 70s (*i. e.*, el *perspectivismo*) ya había sido contemplado y publicado de manera más sencilla y mejor fundamentada por pensadores multidisciplinares en los años 40s (*cf.* Bertalanffy).

Lo que sí encontramos sumamente cuestionable en Adorno es su proyecto de emancipación. Al igual que Habermas, Adorno difícilmente podría demostrar que no existen restricciones biológicas a todos los organismos biológicos incluyendo al ser humano. Y que estos organismos socialmente interdependientes y orientados a metas compiten por *inputs* de materia-energía en un medio ambiente limitado. En todo caso, sólo encontramos posible la eliminación de cierta interdependencia entre seres humanos en un microcontexto de tiempo-espacio (mientras la diferencia de niveles de entropía no haya alcanzado un máximo equilibrio termodinámico (es decir, —en lenguaje coloquial—, mientras la energía no se agote) a escala universo en que la condición de distribución equitativa de materia-energía pueda ser cumplida. Dadas las enormes diferencias sistémicas (*e. g.*, raza: racismo, cultura: acumulación de riquezas, religión: menosprecio) y ambientales (*e. g.*, sequía, plagas, pestes) entre seres humanos, esta condición resulta inmensamente improbable. Más aún, lo que es una emancipación total de restricciones biofísicas resulta, hasta la fecha, lógicamente imposible de fundamentar.

II. C. GIANNI VATTIMO:

Teniendo en mente las graves faltas que podrían ser cometidas en contra del hombre y su entorno por consensos o sentidos comunes generales dispares con los de particulares, Vattimo, un caso excepcional, añade al consenso o a la intersubjetividad una conciencia ética. Según Vattimo, sí hay una necesidad de proyectos y normativas totalizantes. Pero, contrario al Modernismo, Vattimo propone a lo totalizante como el punto de conciliación entre sujetos, y no como proyectos alienantes que atenten contra la integridad del individuo. En este sentido, lo totalizante sería el punto total de encuentro de una democracia éticamente aplicada.

Según Vattimo, "el desencanto del mundo actual deriva de la desaparición en los últimos decenios de todo proyecto y normativa totalizante."⁸⁰ Vattimo critica a la teoría de la acción comunicativa (cfr. Habermas), a la moral del diálogo, y al relativismo cultural (cfr. Lyotard, Baudrillard y K. Honneth). Está de acuerdo con Habermas en la existencia de una "intersubjetividad"; sin embargo, abandona la teleología por la interpretación de "un mundo de la conciencia compartida".⁸¹ Asimismo, reclasifica tanto al "logos-lengua"⁸² o "lengua-conciencia común"⁸³ gadameriano o el "mass media como al <<politeísmo>> weberiano"⁸⁴ dentro del cual hemos sido arrojados; viendo en ellos, no una teoría de verdad como conformidad sino, una teoría de verdad como interpretación. Pone asimismo en tela de juicio al relativismo cultural o subjetivismo cuando cuestiona a aquéllos para quienes, —retomando la afirmación de Nietzsche: <<no hay hechos, sólo interpretaciones>>—,⁸⁵ <<"Todo es subjetivo">>. Vattimo rompe el carácter de verdad absoluta de este juicio, cuando pregunta si "no es necesario meter al intérprete dentro de la interpretación".⁸⁶ En resumen, Vattimo asume una postura mediadora; y propone, para su teoría de verdad como interpretación, la necesidad de existencia de una

⁸⁰ Picó, *Josep*, op. cit., p. 45.

⁸¹ Vattimo, Gianni, op. cit., p.123.

⁸² *Ibid.*, p. 210.

⁸³ *Ibid.*, p. 208.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 127.

vocación ética originaria sin tener que regresar a la metafísica ni al fútil relativismo de la cultura.⁸⁷

Encontramos en Vattimo una excelente postura crítica. No obstante, sus propuestas no son ajenas a consideraciones y miramientos. La postura mediadora de Vattimo exige, de antemano, una ética media. Sin embargo, siendo los sentidos comunes tan dispares como encontramos a nivel global, y habiendo contextos sistémicos y ambientales que condicionan necesidades humanas en formas diferentes, difícilmente podríamos encontrar un código de ética estático o, cuando menos, satisfactoriamente medio. Prueba de esto son las constantes disputas sobre lo que es ético y las guerras comerciales entre norteamericanos y japoneses por lo que mutuamente consideran prácticas mercantiles faltas de ética (e. g., el *dumping* de aparatos electrónicos ó el proteccionismo en el mercado de automóviles). Por lo que un consenso o conciencia ética común no sería posible sin cierto descontento e hipocresía entre quienes se someten a ella. Además, en el caso de ser tácito el código ético, podríamos llegar a estar atrapados en un juego Gödeliano de actos éticos con propósitos meta-éticos pero meta-meta-éticos y así, *ad infinitum*. El hecho de que existan códigos de ética evidencia que lo ético no es un sentido común y que, por lo tanto, tiene que ser establecido. ¿Deberíamos confiar en la buena fe de los "buenos salvajes" que merodean en la madrugada y dejar nuestro automóvil estacionado en el centro de Chicago con la llave en la puerta? Las propuestas de Vattimo parecen heredar algunas de las ingenuidades congénitas del "contrato social" de Rousseau.

En este punto, quedan plasmados ya las principales interpretaciones, filósofos y pensamientos postmodernos. Es importante resaltar que dichas interpretaciones, tanto *contextualistas* como *iluministas*, a pesar de sus diferencias, guardan una enorme semejanza en cuanto a su relación con el sujeto. Recordemos los términos "subjetivismo", "intersubjetividad", "trans subjetividad" y "conciencia común". Todos estos términos se refieren a la capacidad de "todos" los sujetos de conformar sus propios "objetos" —ya sea a través de contextos individuales (*contextualismo*) ó a través del consenso (*iluminismo*). Lo "objetivo" ya no es aquel concepto clásico de lo impuesto por ciertos sujetos que componen a una *elite*. Ahora lo

⁸⁷ *Ibid.*, p. 224.

"objetivo", —dictan las interpretaciones postmodernas—, es creado por las masas. Consideremos, por ejemplo, cómo los cantantes de *Pop Rock* (e. g., Michael Jackson) han batido en récords de venta de discos a los cantantes de *Opera* (e. g., Luciano Pavarotti).

El que una *élite* de expertos comparta ahora su lugar con las masas, como decididores de lo que conformará al objeto cultural, hace parecer que la opinión tanto de expertos como de masa vale ya lo mismo: "todo va" ("Everything goes"). Dado el poder que otorgan a las masas, tanto *contextualismo* como *iluminismo* parecen, hasta aquí, igualmente responsables por la interpretación "Everything goes". Pues, ¿qué papel juegan ya los expertos frente al poder de las masas de elegir su objeto? Sin embargo, de acuerdo al *iluminismo*, sí es posible el consenso entre expertos. Mientras que, de acuerdo al *contextualismo*, la perspectiva de los expertos, como hemos visto, no tiene validez alguna (sea porque se le considera un "metarrelato carente de legitimación", sea porque se le considera un "simulacro"). Así, donde el *contextualismo* simetriza totalmente la opinión de un experto con la de un no-experto y niega a la sabiduría acumulada, vemos que el *iluminismo* aún es capaz de reconocer jerarquías y no necesariamente descarta a la sabiduría acumulada. Por ello, pesa aún más la responsabilidad del *contextualismo* que la del *iluminismo* sobre la interpretación "Everything goes".

Podemos comprender que esta nueva relación con el sujeto, —lo que Ortega y Gasset llamó "la rebelión de las masas"—, brindó nuevas oportunidades y libertades al individuo. Incluso, somos capaces de entender que estas nuevas oportunidades y libertades fueron parte de las "buenas intenciones" con que fueron emanadas la interpretación "Everything goes" y los argumentos que la soportan. Sin embargo, no podemos dejar de relacionar esta libertad con las licencias que se tomaron los bárbaros para destruir la Biblioteca de Alejandría (destrucción de la cual, muy probablemente, los mismos descendientes de los bárbaros se arrepienten). Pues "Everything goes", además de cortar con ciertas restricciones del Modernismo y presentar nuevas opciones al individuo, presenta el doble filo de generar nuevas cegueras que amputan toda una gama de libertades que la sabiduría acumulada ofrece como parte fundamental de la variedad cultural.

Las interpretaciones se convierten en cegueras que eliminan libertades precisamente porque los pensadores mencionados no han ofrecido el contexto fuera del cual sus interpretaciones resultan absurdas. Tal vez, confiando en el sentido común de sus lectores, no mencionan que sus propuestas pueden transformarse en absurdos de ser interpretadas en el contexto inadecuado. Dichas condiciones, en que sus propuestas puedan convertirse en interpretaciones peligrosas, no por ser tácitas desaparecen. Es, entonces, inexplicable el silencio —accidental o deliberado— de estos pensadores. Y más inexplicable aún resulta su silencio en vista de la manifestación práctica de la eliminación de jerarquías, simetrización, marginación, y, en consecuencia, prostitución de obras que requieren de más recursos para ser elaboradas que obras producidas en masa; reduciendo la variedad artística al estilo dominante, empobreciendo así a la cultura. Por ello, no permitimos a estos pensadores lavarse las manos de su responsabilidad frente a la situación actual en el arte.

Pero, ¿bajo qué condiciones se vuelven absurdas las propuestas de estos pensadores? Esto será obvio cuando acabemos de mostrar cómo la interpretación "Everything goes" congela y excluye interpretaciones alternas, otorgando eficazmente valor tan sólo a algunas manifestaciones de arte, —tanto porque se nos muestra como la única forma acertada de contemplar al arte, como por la facilidad con que puede ser utilizada por una mafia intelectual para corromper a los principales participantes en la creación, comercialización y distribución del arte, imposibilitando la supervivencia de quienes no se conforman a la norma. Estas cegueras de "Everything goes" y la manera en que dicha interpretación cumple una función de mercadotecnia que restringe la variedad y la libertad, serán materia del siguiente capítulo. Y, como evidencia, presentaremos la relación entre "Everything goes" y lo que ocurre entre los críticos, los coleccionistas, las casas de subastas y los llamados "artistas de la *transvanguardia*". Pues tampoco debemos permitir que dicha interpretación trunque valiosos proyectos, inconclusos en un limbo de aspiraciones inalcanzables, y prive a nuestra cultura de inimaginable variedad y riqueza artísticas.

Capítulo 3

"la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto... [Las] proposiciones [resultantes], a primera vista incoherentes, sin duda son capaces de una justificación criptográfica o alegórica... No puedo combinar unos caracteres *dhcmlrchtjdj* que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sonido. Nadie puede articular una sola sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios... Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?"¹

J. L. Borges, *La Biblioteca de Babel, Ficciones*, pp. 98-99

Hasta aquí, ya hemos discutido la situación actual del Postmodernismo y el contexto en donde surge, así como los pensadores y los argumentos prevaletentes en él. Hemos observado, asimismo, que existe en el Postmodernismo una nueva relación con el sujeto, y tiene que ver con los crecientes derechos de las masas y los decrecientes derechos de las *élites* de regular las libertades de interpretación. El lema "Everything goes" ("Todo vale" o "Todo va") es el estandarte de esta creciente 'democracia' que se fundamenta en los filósofos (y sus argumentos) del Postmodernismo, y se orienta a abrir nuevas posibilidades comunicacionales en las artes mediante la autolegitimación del poder de interpretación, y frente a la alienación y reificación comunicacional del Modernismo y del pensamiento racionalista.

¹ Borges, Jorge Luis. *Ficciones. La Biblioteca de Babel*, Alianza Editores, México, 1991, pp. 98-9.

Empero, veremos cómo "Everything goes" ("Todo va"), lejos de abrir libertades comunicacionales, se convierte en *solipsismo* comunicacional. Para hacer esto, evaluaremos la interpretación "Everything goes" en diversos dominios: el de la experiencia, el lógico, el biológico, el filosófico, el comunicacional, y el sistémico. El dominio biológico es el dominio de mayor peso en el análisis de argumentos que intenten transgredir estos dominios; pues el dominio biológico es, en tanto que los otros dominios son construcciones derivadas del dominio biológico. Por ello, lógicamente no podrán sostenerse aquellos argumentos que transgredan la biología en la cual últimamente se fundamentan.

La interpretación "Everything goes" o "Todo vale", aunque quiera aparecer en la filosofía del Postmodernismo como un movimiento novedoso de emancipación de otras interpretaciones, es simplemente otra manifestación de un pensamiento ya rancio en la tradición filosófica que no ha escapado la crítica en el campo de la biología. Humberto Maturana escribe:

"Por el otro lado tenemos la otra trampa, la de negar el medio circundante, la de suponer que el sistema nervioso funciona completamente en el vacío, donde todo vale y todo es posible. Es el extremo de la absoluta soledad cognoscitiva o *solipsismo* (de la tradición filosófica clásica que afirmaba que sólo existe la propia interioridad). Y es una trampa porque no nos permite explicar el cómo hay una adecuación o conmensurabilidad entre el operar del organismo y su mundo"²

"Everything goes" ("Todo vale" o "Todo va"), es, en efecto, *solipsismo* comunicacional, ya que, si "todo vale", si cualquier interpretación es válida, el lenguaje sería totalmente arbitrario y privado, y el mensaje pierde significado transmisible. Es decir, el lenguaje sólo significa lo que el emisor o el receptor libre y arbitrariamente imponen al mensaje, incapacitándolos—por ende—para comunicar significado.³ Y en donde cualquier interpretación de un mismo mensaje es igualmente válida y probable, la certeza de entender el lenguaje que leemos desaparece, como

² Maturana R., Humberto, Varela G., Francisco. *El Árbol del Conocimiento*. Editorial Universitaria. Colección *Fuera de Serie*, Santiago de Chile, 1992 (primera edición 1984), p. 89.

³ Campbell, Jeremy, *op. cit.*, p. 113.

en la cita de *La Biblioteca de Babel* de Borges que abre el capítulo. Y, al igual que dicho mundo borgiano, "Everything goes" tan sólo es posible como ficción o acto de habla, pues en los dominios biológico, social, cultural, histórico, filosófico, comunicacional, y sistémico, es totalmente ilógico. Es ilógico enunciar a través de la comunicación que la comunicación es imposible: es una contradicción en términos. Es absurdo porque el simple hecho de enunciar esta negación (e incluso pensar esta negación) ya es una auto-refutación (puede no aceptarse la biología ni la tradición de la cual proviene, más es imposible negarse). En pocas palabras, es absurdo que un acto—del habla—ontogenético⁴ pretenda sobrepasar toda filogenia.⁵

Encontramos, de hecho, una enorme relación entre la ficción de Borges arriba mencionada y la interpretación "Everything goes". Por un lado, Borges plantea, no sin cierta ironía, que al no discriminar ni desechar disparates (lentos "de ternuras y de temores" en algún secreto lenguaje), podemos encontrar valiosísimos mensajes, "el nombre poderoso de algún dios", si son interpretados en el lenguaje (o contexto) adecuado. Por otro lado, si recordamos el capítulo 2, siguiendo la lógica de "Everything goes", un garabato puede considerarse la "Mona Lisa" y la "Mona Lisa" puede considerarse un garabato en algún contexto; dado que, —de acuerdo al contextualismo—, cualquier propuesta es verdadera si el contexto es adecuado. Así, aportando el contexto o "lengua secreta" propicios, todo puede justificarse (*i. e.*, criptográfica o alegóricamente): todo vale, "Everything goes", cualquier interpretación será válida.

Pero, en un mundo en donde—porque cualquier combinación (*e. g.*, de caracteres) puede significar todo—cualquier interpretación es válida o "todo vale" ("Everything goes"), ¿cómo sería posible la comunicación? ¿cómo sería posible la supervivencia misma? ¿es válida cualquier interpretación desde el punto de vista de supervivencia? ¿podríamos interpretar una

⁴ *Ontogenia*. El proceso de desarrollo del individuo; embriología más cuales sean los cambios que el medio ambiente y el hábito impongan. Bateson, Gregory. *Mind and Nature*, *op. cit.*, p. 248. T. del A.. "La ontogenia es la historia del cambio estructural de una unidad sin que ésta pierda su organización." Maturana R., Humberto, Varela G., Francisco, *op. cit.*, p. 49.

⁵ *Filogenia*. La historia evolutiva de las especies. Bateson, Gregory. *Mind and Nature*, *op. cit.*, p. 248. T. del A.. "Una filogenia es una sucesión de formas orgánicas emparentadas secuencialmente por relaciones reproductivas. Y los cambios experimentados a lo largo de la filogenia constituyen el cambio filogenético o evolutivo." Humberto, Varela G., Francisco, *op. cit.*, p. 69.

manada de tiburones que nos circunda, ó un vehículo de Fórmula 1 a punto de atropellarnos, como una amenaza nula?

En el capítulo anterior, vimos cómo la interpretación "Everything goes" enfrenta serios problemas en el dominio biológico desde el punto de vista de supervivencia. (cfr. Lyotard y Baudrillard). Y en el dominio de la comunicación, el pluralismo de contextos aceptado por la interpretación "Everything goes" presenta el problema comunicacional de la necesidad de conocer cada lenguaje, cada regionalismo y cada individualismo para establecer el significado de cada mensaje;⁶ pues el aumento en los significados probables de un mismo mensaje se traduce en una disminución de la probabilidad de acertar con el significado conferido.⁷ Por ello, el presente capítulo observará bajo qué condiciones se vuelve absurda la interpretación "Everything goes" y los argumentos que la soportan. Continuamos, pues, con un análisis de "Everything goes" en el dominio de la experiencia.

I. "EVERYTHING GOES": Una Crítica desde el Dominio de la Experiencia.

I. A. ¿ESTÁS SEGURO DE ENTENDER MI LENGUAJE?

No citamos casualmente este pasaje de *La Biblioteca de Babel* de Borges. Según esta cita, la combinación de caracteres: "dncmrldtdj" en alguna lengua secreta puede encerrar un terrible sonido—el nombre poderoso de un dios. En la práctica, ¿en cuántos de los idiomas existentes podríamos leer una misma frase? Pongamos un ejemplo: encontramos tirado en medio del puente internacional entre México y E. U. A. un papel con la siguiente inscripción: "**Tender red mocha pies**". Hasta aquí, la pregunta de Borges: "Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?" resulta apropiada porque "Tender red mocha pies" puede ser leída en español y en inglés. Leída en español, esta frase se interpretará como una frase que habla acerca de poner

⁶ Habermas, Jürgen, *op. cit.*, p. 60. "Hoy predomina en muchos ámbitos un contextualismo que restringe todas las pretensiones de verdad al radio de alcances de juegos de lenguaje locales y reglas de discurso que fácticamente se han logrado imponer, que asimila todo estándar de racionalidad a usos y costumbres, a convenciones sólo válidas en el lugar en que se esté."

⁷ Si encontramos tirado un papel con un mensaje que dice "Come mole" en el puente que divide a México y a Estados Unidos, al presentarse esta situación en que los contextos de lectura se abren, no sabremos si se nos dice en español que acudamos a ingerir un conocido platillo mexicano ó si se le ordena a un topo que se aproxime ó si es tan sólo un disparate escrito al azar por alguien que no conoce ninguno de ambos idiomas.

algún tipo de trampa para mutilar las extremidades inferiores, y en inglés, significará "pasteles tiernos de moca roja".⁷ Sin embargo, ¿cuál es la probabilidad para que esto ocurra? ¿Acaso todas las secuencias posibles de palabras en los idiomas ya existentes son interpretables en más de uno de estos idiomas?

Después de consultar tres diccionarios inglés/español, el autor de esta tesis sólo encontró un máximo de 754 morfemas con significados en ambos idiomas. De estos morfemas, menos de 20 tenían significados radicalmente distintos; siendo los demás pertenecientes directamente a las mismas raíces etimológicas. Al no ser casi ninguno de estos morfemas pronombres o verbos conjugables, la probabilidad de construir frases legibles en dos idiomas disminuyó considerablemente. A pesar de dominar ambos idiomas con precisión, el autor del presente escrito tan sólo fue capaz de construir un puñado de frases con significados distintos que fueran legibles en dos idiomas.⁸ Y fue totalmente incapaz de generar una secuencia coherente legible en dos idiomas más grande que un renglón.

Fuera del contexto de una inmensidad de idiomas isomorfos como en *La Biblioteca de Babel* de Borges, la inseguridad de saber si entendemos un lenguaje disminuye considerablemente. De existir una incertidumbre en la comunicación semejante a la que plantea Borges, la comunicación y, por lo tanto, la coordinación entre interlocutores para efectuar una misma acción resulta virtualmente imposible (consideremos, por ejemplo, la improbabilidad de que contratistas, constructores, ingenieros civiles, arquitectos, y obreros, se pusieran de acuerdo aleatoriamente a través de malentendidos para construir un rascacielos). Millones de años de supervivencia y organización biosocial evidencian que esta incertidumbre, esta carencia o ambigüedad de contextos que determinen cómo deberá ser interpretado un mensaje, desde genético hasta lingüístico, es la excepción y no la regla.

⁷ Siendo "Tender", tierno o tiernos; "Red", rojo o rojos; "Mocha", moca; y "Pies", plural de un tipo de pastel.

⁸ "A pillar vine sin temple" leído en inglés significará "un templo del pecado (construido) de vainas 'pilar'"; "Ten quince vales" interpretado también en inglés significará "Diez valles de membrillo"; y "God is for ham" leído en español será un disparate, leído en inglés significará "Dios es para (hacer) jamón", y leído en noruego significará "buen hielo para él".

El que esta incertidumbre sea la excepción y no la regla viene, precisamente, de la estandarización de signos y de los contextos en que estos signos normalmente aparecen. Esto corresponde a lo que Enzo Paci denomina la sedimentación (y fetichización) del lenguaje. Según Enzo Paci, la comunicación presupone una sedimentación del lenguaje. De acuerdo a Paci no es posible que haya consenso sobre el significado de un signo desconocido. Por ello, según él, el lenguaje transforma signos físicos en signos con significado, y convierte el lenguaje transmitido en el lenguaje del sujeto. Pero, para que un mensaje pueda ser transmitido, requiere primero que se sedimente en el sujeto y sea repetible para él, como si le perteneciera. Luego, —al difundirse y practicarse a través del tiempo—, el lenguaje transforma los signos en el lenguaje de una intersubjetividad.⁹ En este momento se habrá sedimentado el lenguaje lo suficiente como para que un signo pase a ser objeto de un *sentido común*. Así, al sedimentarse el lenguaje, se convierte en el aspecto en común, el conjunto intersección o "intersubjetividad" entre participantes en la acción comunicativa que, a través del tiempo, adquiere el carácter de fetiche.

Por otra parte, mientras menos compartido sea un código o la codificación de un mensaje, más podrán ser los significados posibles, y progresivamente más privado y arbitrario será el lenguaje¹⁰. Este fenómeno es bastante claro en la metacomunicación. Así como el incremento de lenguajes posibles en el ejemplo de Borges y el incremento de contextos posibles en la interpretación "Everything goes", la metacomunicación (e. g., el uso de metáforas, mímica o gestos) incrementa el nivel de abstracción de un discurso, otorgando al receptor mayor flexibilidad para cambiar la etiqueta que indica a qué tipo de mensaje pertenece dicho mensaje para reetiquetarlo en un contexto diferente.¹¹

⁹ Paci, Enzo. *The Function of the Sciences and the Meaning of Man*. Northwestern University Press, Evanston, 1972, p. 207.

¹⁰ Campbell, Jeremy, op. cit., p. 115 "sin reglas, cualquier secuencia de letras sería posible, y el lenguaje sería totalmente privado y arbitrario, libre de hilar letras al azar y, por lo tanto, incapaz de comunicar significado." T. del A.. *Ver afasia*.

¹¹ Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*, Ballantine, New York, 1990, p. 209. Un individuo puede reestimar un mensaje de la siguiente manera: tomará un enunciado metafórico literalmente cuando aquello que es denotado por las señales es negado por otras señales o cuando es ambiguo elegir el contexto adecuado para interpretar una señal icomorfa a otra (VER PIE DE PAGINA 21). Responderá "defensivamente a la manera de un esquizofrénico.. cuando está en una situación en que debe responder, en donde se enfrenta a mensajes contradictorios, y en donde es incapaz de comentar dichas contradicciones. Por ejemplo, un día un empleado regresó a casa durante horas de oficina. Un compañero de trabajo habló a su casa, y dijo suavemente, "Bueno, ¿cómo llegaste?" El empleado respondió, "En automóvil." Respondió literalmente porque se enfrentó a una pregunta que le cuestionaba qué

I. B. EL EJEMPLO CHAUNCEY:

Una clásica parodia de este fenómeno lo encontramos en la película Chauncey the Gardener; en donde Chauncey (encarnado por Peter Sellers), es una especie de retrasado mental cuya única interacción con el mundo exterior es su televisión a control remoto, el jardín de su casa y el sirviente quien le da de comer. Un día muere su tutor y se enfrenta al mundo con el cual tan sólo había mantenido una relación pasiva. Su comportamiento se vuelve similar al de un *solipsista*: tal vez creyendo ser un dios (quien por razones de diversión ha olvidado su certeza de serlo), y el mundo circundante meras alucinaciones o creaciones propias. Al ser rodeado por maleantes, saca su control remoto e intenta cambiar de canal. Los pandilleros, con enormes carcajadas, lo dejan ir; pues interpretan esto como un saludo muy auténtico y una señal de ser un camarada enviado por el "jefe". Así, sortea innumerables situaciones hasta llegar a ser el consejero de un millonario; cuando todo lo que hace es hablar acerca de su jardín y jugar con su control remoto. Ignorantes de sus taras, sus receptores o escuchas, empeñados en dar coherencia a sus idioteces, se proyectan: reclasifican sus discursos idiotas como complejas metáforas; y este cretino desconocido, encarnando a un auténtico 'aleph' borgiano¹² y en cierta manera al "estadio del espejo" lacaniano,¹³ súbitamente es considerado por sus oyentes como el más grande sabio.

No es extraño, asimismo, encontrar en la crítica del Arte una gama increíble de elucubraciones acerca de la genialidad de obras poco imaginativas y más bien fáciles, tanto técnica como conceptualmente. Dado que (por falta de un contexto establecido) todo *metalinguaje* requiere reinterpretación,¹⁴ tanto un "burro que toque la flauta" como un crítico de *action painting* quien, engañado con una obra dibujada por un simio, elabora un amplio discurso sobre lo visionario del autor, ilustran cómo un *metalinguaje* puede ser reclasificado fácilmente o manipulado, incluso, al grado de charlatanería. Lo anterior constituye un *reductio ad absurdum* en la praxis de las teorías detrás de la interpretación "Everything goes".

hacia en casa cuando debía estar en la oficina, pero que negaba que esta pregunta estaba siendo cuestionada por la manera en que era fraseada. (Porque el emisor sintió que realmente no era sus asuntos, habló de manera metafórica.)" T. del A..

¹² Borges, Jorge Luis. El Aleph. *Alfonsa Editores*, México, 1991, p. 169, "El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa...era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo". *IML*, p. 170, "En su cristal se reflejaba el universo entero."

¹³ Ver Lacan, Jacques. Escritos I. *Siglo Veintiuno Editores*, México, 1976, pp. 11-3, 31, 71. En la enajenación del estadio del espejo el sujeto ve en el 'Otro' la imagen de su 'Yo' reflejada en un espejo (como un 'Alter ego').

¹⁴ Wilden, Anthony, Communication in Context, op. cit., p. 263. Pues la metacomunicación siempre involucra un cambio de puntuación y/o de código.

I. C. TEORÍA Y PRAXIS:

"Everything goes" ("todo vale"), hemos dicho, es el lema prevaleciente en la crítica postmoderna.¹⁵ Proviene de las ambiguas teorías filosóficas contemporáneas propuestas con el supuesto propósito de abrir oportunidades a los individuos, y supone—en teoría—que todo va como arte. Sin embargo, si "todo va" ("Everything goes"), ¿acaso es arte la conducta extremadamente violenta de un psicópata en un hospital psiquiátrico? ¿es arte el que una hormiga sea aplastada en el desierto por una avestruz montada por un solitario aborigen australiano quien va hurgando su nariz y no se ha percatado de dicho evento? Sin duda, cualquiera de ambos ejemplos son capaces de una justificación "criptográfica o alegórica" como arte en el contexto de "Everything goes". ¿Debemos entonces otorgarles la misma importancia que a la "Ronda de Noche" de Rembrandt, por el simple hecho de que puedan encerrar un "terrible sonido" en alguna "lengua secreta"? Si tienen la misma importancia, la necesidad de crear obras de arte desaparece ya que, en el contexto de "Everything goes", cualquier cosa es arte.

Pero, ¿es posible que todo sea arte? ¿es posible no discriminar y dar la misma importancia a todo? En la práctica, la operación que sugiere la frase "Everything goes" requiere que el individuo elimine jerarquías, simetrice valores y le atribuya un mismo valor a todo. Dicha operación es imposible de realizar; ya que el individuo no recibe, para empezar, 'copias de la realidad'; sino de golpe, a través de la percepción y la *apercepción*, hace una discriminación. Un ejemplo de lo que ocurriría si no discrimináramos lo da Borges: cierto emperador lleva su país a la ruina cuando se propone hacer un plano perfectamente preciso del imperio y como resultado toda la población dedica su energía entera a la cartografía.¹⁶ Y en otro cuento, Borges dice:

"hay 'cierta enciclopedia china' en la cual se dice que 'los animales se dividen en: a) pertenecientes al Emperador; b) embalsamados; c) domados; d) lechones mamando; e) sirenas, f) fabulosos; g) perros sin correa; h) incluidos en la presente clasificación; i) aquellos que brincan por todas partes como locos; j) innumerables; k) dibujados por un pincel muy fino de camello; l) etcétera; m) aquellos que acaban de romper un jarrón con agua; n) aquellos que a distancia parecen moscas..."¹⁷

¹⁵ Picó, Josep, *op. cit.*, p. 219. Honneth, Klaus, *op. cit.*, p. 194.

¹⁶ Borges, Jorge Luis. *Historia Universal de la Infamia. Del rigor de la ciencia*, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1954, pp. 131-2. La nota en cuestión es atribuida por Borges a Suárez Miranda, *Viajes de Varones prudentes*, Libro cuarto, cap. XIV, Llérida, 1658. El resumen que se hace aquí es en parte infiel.

¹⁷ Wilden, Anthony. *Communication in Context*, *op. cit.*, p. 169. T. del A..

Y en otra historia aún, Borges escribe:

"Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración... En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración. Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades; análisis que no existe en los <<números>> *El Negro Timoteo* o *manta de carne*. Funes no me entendió o no quiso entenderme."¹⁸

El primer ejemplo resulta una ingeniosa metáfora del "alfabeto" chino y el segundo ejemplo es una brillante parodia de aquéllos quienes, como Barthes, pretenden abarcar todo en un sistema de comunicación.¹⁹ Si los chinos decidieran continuar la tarea inconclusa de Barthes de etiquetar todo, de abarcar todo en un sistema de comunicación, intentando asignar taxonómicamente un significante por cada significado,²⁰ con esta actitud demasiado parecida a la patología paranoica,²¹ su capacidad de conocer su idioma hubiera disminuido considerablemente a medida —y a pesar— de un incremento en los significantes o ideogramas. Así como el emperador de Borges no podría hacer un plano perfectamente preciso del imperio sin llevar su país a la ruina, si nuestro discurso acerca de nosotros mismos, sobre la sociedad, y sobre el Universo fuera tan complejo como lo somos nosotros, o tan complejo como la sociedad ó el cosmos, entonces ya no sería un discurso. Sería la realidad misma.²²

Y si nuestro discurso acerca de la realidad es la realidad misma, nos podemos conformar con la realidad, mientras la necesidad del discurso desaparece: Si todo es arte, nada

¹⁸ Borges, Jorge Luis. *Elecciones: Artificios*. Funes el Memorioso. Alianza Editores, México, 1991, p. 129.

¹⁹ Por ejemplo, según Roland Barthes es posible asignar taxonómicamente un significante por cada significado. Barthes afirma: "no hay significado que no pueda ser designado", T. del A. —es decir, que la 'semántica' es un subconjunto de la 'sintaxis' y no al revés—, podríamos recibir copias de la realidad ó hacer un mapa fiel de él. Esta corriente de pensamiento sostiene que no hay nada que no pueda pertenecer a una clase, que la realidad puede ser atomizada o descompuesta en átomos: 'significantes' para Barthes (Barthes, Roland. *Elements of Semiology*, pp. 9-11), 'mitomas' para Lévi-Strauss (Wilden, Anthony. *System and Structure*, pp. 7-9) que conforman la infraestructura supuestamente inherente a dicha realidad. Ver también el libro de Kardinsky, Wassily, *Punto y Línea sobre el Plano*, p. 76-7, "constituir un diccionario que reúna la denominación de los elementos artísticos", y Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*. A este tipo de comportamiento, Bateson lo llama "paranoid labeling" (etiquetación paranoica).

²⁰ Barthes, Roland. *Elements of Semiology*, op. cit., pp. 91-2. Barthes planteaba que los problemas de connotación eran realmente problemas de meta (meta-meta y factorialmente meta-) lenguajes. Por ello afirmaba que no hay significado que no pueda ser designado.

²¹ Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*, op. cit., p. 211. "Habrá individuos... quienes traten de sobriedadificar, de hacer una excesivamente rígida identificación de qué tipo de mensaje es cada mensaje. Esto dará un cuadro paranoico." T. del A. (p. 200). "Un paranoico puede, por ejemplo, asumir que detrás de cada enunciado hay un significado oculto... Y entonces estará excesivamente preocupado por los significados ocultos y por demostrar que no puede ser engañado... y continuamente estará en busca de significados detrás de lo que la gente dice y detrás de eventos aleatorios en su medio ambiente y será característicamente sospechoso y desafiante. Al tener problemas para identificar qué tipo de mensaje un mensaje es, será atacado lo que Bateson ha llamado "señales-identificadoras-de-mensajes"—aquellas señales sin las cuales el "ego" no se atreve a discriminar hechos de fantasías o lo literal de lo metafórico" (p. 199-200) T. del A.

²² Wilden, Anthony. *Communication in Context*, op. cit., p. 16.

es arte. Y así como subrayar todos los renglones de un libro—con el propósito de hacer resaltar lo más importante—equivale a no haberlo subrayado, si "todo va" ("Everything goes"), cualquier cosa tiene la misma importancia o, en pocas palabras, da igual. Hay una simetrización de valores. Y, como ya hemos visto en páginas anteriores,²³ la simetrización (implícita en la máxima "Everything goes") es uno de los clásicos errores lógicos del pensamiento Newtoniano-Cartesiano. Además, si existe en la práctica esta simetría, no se explican entonces las preferencias existentes en el mercado del arte, y la discriminación hacia ciertos artistas, o las diferencias en los precios: tampoco existe explicación para la necesidad de las galerías, ya que siguiendo este criterio, una subasta puede llevarse a cabo en una tienda de orinales.

Hasta hoy, sin embargo, ¿quién cambia oro por espejos? Difícil resulta imaginar qué clase de galería pagaría directamente a la fábrica una cantidad estratosférica por un orinal sin las firmas de un Marcel Duchamp²³ o un Robert Gober.²⁴ La publicidad ha conferido *status* a estos objetos comunes firmados con sus simbólicas manos,²⁵ transformándolos en fetiches. En ausencia de tales factores, dicha compraventa resulta ridículamente improbable. En este punto, es lógico si un artista cuestiona si "todo va"; pues resulta evidente aquí la incongruencia entre teoría y praxis.

En la praxis reciben atención, no todos los artistas, sino sólo un grupo muy pequeño (los artistas de la "transvanguardia") formado por los pintores predilectos de coleccionistas como Saatchi y de casas de subastas como Sotheby's y Christie's: Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Sandro Chia, Enzo Cucchi, David Hockney, Eric Fischl y Julian Schnabel (alemanes, italianos y estadounidenses—¿acaso no son éstas las nacionalidades de las primeras potencias occidentales en la Segunda Guerra Mundial?). ¿Qué sucede con Armando Morales y tantos otros artistas latinoamericanos? Hay un menosprecio expreso a artistas de países en vías de desarrollo, sobre todo a aquéllos quienes no imitan las tendencias de moda en el primer mundo, aún a pesar de poseer innovaciones técnicas, talento, y autenticidad, sobresalientes a nivel histórico.

²³ Ver Lyotard, Jean François, *op. cit.*, Capítulo 2.

²³ Nos referimos a la obra *Fountain*, 1917, un orinal con título y firma, de Marcel Duchamp. Ver: Michael Wood, Bruce Cole, Adithold Gask, *Art of the Western World*, Summit Books, New York, 1989, p. 286.

²⁴ Honef, Klaus, *op. cit.*, pp. 206, 207. Ver ilustraciones de obras "Tres urinarios" y "Sin título" de Robert Gober.

²⁵ Hughes, Robert, *op. cit.*, Los compradores no compran obras, compran firmas: "buyers may be aesthetically unsophisticated —they buy names, not pictures" (p. 36).

II. LA REDUNDANCIA: UNA NECESIDAD

Jeremy Campbell nos dice que en casi todas las formas de comunicación, más mensajes son enviados de los estrictamente necesarios para conferir la información pretendida por el emisor. Tales mensajes adicionales, dice Campbell, disminuyen lo inesperado, el efecto sorpresa, de la información misma, haciéndola más predecible. Esta ración extra de predecibilidad es lo que Campbell llama redundancia: uno de los conceptos más importantes de la teoría de la información.²⁶

II. A. REDUNDANCIA Y MINIMIZACIÓN DE INCERTIDUMBRE:

En el mundo de *La Biblioteca de Babel* de Borges observamos la incertidumbre de saber en qué lenguaje se está hablando. Y en la interpretación "Everything goes", dada la falta de un contexto establecido, observamos la incertidumbre de saber en qué contexto interpretar una obra de arte. En ambos casos observamos incertidumbre y confusión: una confusión del "qué significa". En otras palabras: una confusión o embrollo del lenguaje. Interpretar la obra, ante este embrollo del lenguaje; y saber qué significa algo en esta pluralidad de connotaciones, denotaciones, idiomas, —en fin—, de contextos; requiere de la ayuda de un intérprete. Pero, como dijimos en el primer capítulo, tratándose de un mundo subjetivo de lenguajes personales, ¿quién garantiza que el intérprete es capaz de interpretar aquello que alega interpretar? y, sobre todo, en un mundo de intereses creados, ¿quién garantiza la imparcialidad del intérprete?

En el ejemplo Chauncey observamos que un *metalinguaje*²⁷ puede ser reclasificado fácilmente o manipulado, incluso, al grado de charlatanería. Esto ocurre precisamente porque la *metacomunicación* siempre involucra un cambio en la codificación. Y este cambio en la codificación—y la posibilidad de hacer una elucubración alrededor del mensaje recibido—, en el momento de reinterpretar un mensaje, se hace posible por la carencia de redundancia en el mensaje.

La posibilidad de elaborar elucubraciones de este tipo disminuirá conforme aumente nuestro conocimiento del código en que están siendo generados los mensajes y el contexto en que el crítico explica dicho código.⁸ La redundancia será aquellos datos que restrinjan la

²⁶ Campbell, Jeremy, *op. cit.*, p. 68.

²⁷ Wilden, Anthony, *Communication in Context*, *op. cit.*, p. 261. "La *metacomunicación*—de la cual proviene el *metalinguaje*—puede ser definida ya sea como comunicación acerca de la comunicación (en el sentido más general), o como comunicación acerca de una comunicación en particular (en el sentido más usual)." T. del A.

Es imposible conocer la totalidad de códigos y contextos. Sin embargo, inferir acerca del conjunto total a partir de una redundancia suficiente en sus miembros, aunque faltes la totalidad, puede ser un buen comienzo heurístico; pues ha probado ser un arma efectiva, tanto en la organización de individuos para coordinar y efectuar una acción, como en la supervivencia de las especies. También ha permitido topamos con hallazgos científicos. Siempre y cuando se reconozcan estas inferencias como principios heurísticos

libertad semiótica de un mensaje disminuyendo su nivel de abstracción y aumentando nuestra certidumbre acerca del qué se dice. Al igual que en el principio de incertidumbre de Heisenberg,²⁸ es posible predecir qué rangos son probables, —tanto para el campo de movimiento de un electrón, como para el significado de un mensaje—, sin necesidad de conocer locaciones exactas.⁹ Estos datos cuya repetición y grado de especificidad restringen la cantidad de contextos y significados probables de un mensaje es llamado *redundancia*. Según Anthony Wilden, la redundancia es una forma necesaria de *ineficiencia* que protege a sistemas de mensajes de errores de transmisión.²⁹

Pongamos un ejemplo para ilustrar lo anterior. La frase "dame una pluma" enunciada en un salón de clases puede adquirir significados bastante diferentes si es enunciada en un santuario de aves. Este tipo de redundancia tácita en el contexto es llamada *trasfondo de obviedad*. Si en el salón de clases decimos "dame una pluma de tinta azul", la redundancia del discurso sumada al trasfondo de obviedad reduce aún más los probables significados del mensaje. Y, más aún, si especificamos "dame una pluma de tinta azul, marca Bic", es menos probable que nos estemos refiriendo a una pluma de tinta roja de otra marca, mucho menos probable que nos estemos refiriendo a una pluma de ave y mucho menos aún que nos estemos refiriendo a una butaca roja con el número 427.³⁰ Si los mensajes en los sistemas de comunicación no fueran redundantes, cada simple error sería capaz de convertir cualquier mensaje en otro.

De allí lo importante de la redundancia en el lenguaje. Imaginemos una revoltura 'libre', o al azar de un código (ya no pongamos ilimitado, sino) limitado —colores, símbolos, iconos— siguiendo la operación que sugiere la frase "Everything goes". Como el caos siempre es lo más probable,³¹ ordenar una secuencia particular al azar,⁹ —sobre todo si es grande y compleja—, resulta virtualmente imposible.

relacionados con metas específicas y no como verdades absolutas, estaremos a salvo de temerariamente cortar o estrechar todo aquello que no se ajuste a nuestra causa de Procrusto.

²⁸ Wiener, Norbert, *op. cit.*, pp. 92-3 "En la mecánica cuántica, el pasado total de un sistema individual no determina de una manera absoluta el futuro de dicho sistema sino la masa de distribución de posibles futuros de un sistema." T. del A.

Consideremos una moneda volando dentro de un frasco, mientras más pequeño sea el frasco, más certidumbre tendremos acerca de la posición probable de la moneda. En un tiro al blanco, mientras más cercanos estamos al blanco, más probabilidades tendremos de acertar. En la frase "come mole", si está inserta en una oración —"Ven y come mole que sabe muy rico" ó "Please come mole. I've got some turnips just for you"— tendremos más certidumbre en cuanto a saber en qué idioma interpretarlo (en este caso en Inglés y en Español).

²⁹ Wilden, Anthony, *Communication in Context*, *op. cit.*, p. 109.

³⁰ Los equivoconos generalmente se enfrentan a este problema de identificar dicho *trasfondo de obviedad* (generado por nuestro sentido común) y otras "etiquetas abstractas que la mayoría de nosotros somos capaces de usar convencionalmente pero que somos bastante incapaces de identificar en el sentido de que no sabemos qué nos dijo de qué tipo de mensaje se trataba. Es como si de alguna manera adviniéramos correctamente. De hecho, somos bastante inconscientes de recibir estos mensajes que nos dicen qué tipos de mensajes recibimos." T. del A.- Bateson, Gregory, *Sense in an Ecology of Mind*, *op. cit.*, pp. 194-5.

³¹ Campbell, Jeremy, *op. cit.*, p. 42.

⁹ ya sea crear un organismo, escribir la frase "To be or not, to be...", u ordenar un paquete de naipes.

II. B. EL EJEMPLO BENNETT:

Observemos la comunicación aleatoria que sugiere la frase "Everything goes" desde los dominios de la comunicación y de la información. Experimentalmente ya fue creado un simulacro de comunicación "libre" o aleatoria; es decir, que permite la entrada a "todo" (caos y orden, disparates y palabras, neg-entropía y entropía) tal y como lo exigen los *slogans* "Todo es hermoso" y "Everything goes". Un profesor de la universidad de Yale quien daba clases en la facultad de ingeniería, "William R. Bennett, Jr., usando su computadora, ha calculado que si un billón de simios habían de teclear diez teclas por segundo al azar, les llevaría más de un billón de veces el tiempo que lleva existiendo el Universo para meramente producir la frase: 'To be, or not to be: that is the question'." (Jeremy Campbell, 1982).³²

Decir "Everything goes", al igual que en el simulacro de Bennett,³³ es quitar las reglas y perder la *redundancia*. Este aumento sin reglas (sin generalizaciones) de la variedad irredundante en el sistema es equivalente al principio de Clausius³⁴ sobre la disminución de la calidad en un sistema: el de la *entropía*.³⁵ Asimismo, como el billón de simios de Bennett intentando lograr una secuencia particular al azar, mientras más lejos se esté de la mano del hombre y más cerca del azar, más cerca se estará a la estructura del *idiolecto o de la afasia* (Barthes 1968)³⁶ —(o de la *ataxia*)³⁷.

Las reglas son una especie de redundancia: un soporte que elimina a la incertidumbre. La *redundancia* es lo que permite la creación de sistemas complejos: desde microorganismos hasta organizaciones socioeconómicas. La redundancia es la salvaguarda contra el error: porque hace la secuencia (no el mensaje) más predecible. De ahí que sea claro acerca de qué se habla; y al haber variedad en el discurso creativo, basado en las *redundancias* del lenguaje, nos sea posible

³² Campbell, Jeremy, *op. cit.*, p. 116. T. del A.

³³ *Ibid.*, p. 116.

³⁴ *Ibid.*, p. 37.

³⁵ *Ibid.*, pp. 24, 46, 115.

³⁶ Barthes, Roland. *Elements of Semiology*, *op. cit.*, pp. 21-2 (ver incisos: I.17. y I.18.).

³⁷ Wiener, Norbert, *op. cit.*, pp. 95-6.

establecer verdaderos juicios de valor. Tanto sobre del cómo como del qué que se ha dicho y encontrar en las formas un significado no-arbitrario: sino relacionado con la intención.

Mientras más se provee de redundancias, menos es la probabilidad de interpretaciones aventuradas (la libertad semiótica) de un mensaje.³⁸ Para reconstruir algo que viene en pedazos (un jarrón, antiguas civilizaciones, un modelo de plástico, un significado) necesitamos ser guiados por ciertas redundancias para discriminar entre lo que *es* y lo que *podría ser*. Es decir, necesitamos ver si las piezas están contextualizadas; 'si casan'. Necesitamos información acerca de su estructura y de su organización, y necesitamos comprender el código (un chino puede ser muy claro en sus explicaciones, pero nosotros podemos no comprender el chino). No podemos construirlo adivinando o al azar. Es tan probable como lo sería que se congelara una olla de agua en el momento de hervir³⁹ ó que los hipotéticos simios de William Bennett⁴⁰ escribieran las obras completas de Shakespeare al azar.

En el dominio biológico, si la supervivencia se basara en meras adivinanzas o entendimientos aleatorios, la probabilidad para la subsistencia sería casi nula.⁴¹ Consideremos una operación quirúrgica, —o cualquier otra actividad cuyo éxito depende de una interpretación específica de la información recibida—, realizada al azar. Es más fácil establecer juicios en este tipo de actividades en donde una pequeña falla se vuelve del todo evidente. Por otra parte, la disminución en la redundancia y el aumento en la fragmentación⁴² o eclecticismo (variedad descontextualizada) en el arte contemporáneo vuelven obtusos a los estándares y, en consecuencia, la elaboración de juicios de valor.

³⁸ Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 5. "El destinatario... podría comenzar con aquel mensaje anónimo con miras a probar una variedad de significados y referentes. ... Pero el intérprete no está autorizado decir que el mensaje puede significar todo. Puede significar muchas cosas, pero hay sentidos que sería ridículo sugerir." T. del A..

³⁹ Campbell, Jeremy, *op. cit.*, pp. 40, 116. Isaac Newton demostró que es físicamente posible que esto ocurra si todas las ondas de calor llegaron a ser equivalentes por las moléculas de agua. Dicha coincidencia es, sin embargo, virtualmente imposible.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 115-8.

⁴¹ *Ibid.*, p. 98. Murray Eden, Ingeniero del MIT, intentó simular la evolución de los humanos según las fuerzas clásicas de selección natural, actuando con la mutación al azar de los genes, y encontró que no hubiera existido tiempo suficiente en la evolución para poner en escena al ser humano.

⁴² Sánchez Vázquez, Adolfo, *op. cit.*, "El eclecticismo tan desprestigiado en la modernidad, y tan ajeno a las vanguardias artísticas, es asumido positivamente por el Postmodernismo". "[Puesto que], según la lógica postmodernista, no hay historia, o sentido de la historia, se justifica el eclecticismo ante sus normas, paradigmas o estilos" (p. 63). "En el arte" —dice Simón Marchán— "la fragmentación tiene que ver con el abandono de los cuadros permanentes de las jerarquías, del estilo o las tendencias homogéneas" (p.66).

II. C. EL EJEMPLO DEL JARRÓN:

En el dominio de la experiencia, hemos diseñado un ejemplo sencillo que enfatiza la necesidad y la importancia de la redundancia en la reconstrucción de un mensaje. Esta necesidad e importancia se ilustra como sigue: Un amigo nos quiere mandar un jarrón. Sin embargo, este jarrón es demasiado grande como para mandarlo por el único transporte accesible; así que decide romperlo. Si lo rompe en dos pedazos, la redundancia en el patrón de su curva y la repetición (*redundancia*) de la forma de la cuarteadura en ambos pedazos, será una guía fiel para reconstruir de manera (casi) exacta al jarrón en su estado original. Incluso, si falta un pedazo pequeño, la forma de su curva y la de su superficie (su *redundancia*) serán una guía para resanarlo. Si rompemos el jarrón progresivamente en más pedazos (aumentamos la variedad), se irá complicando la manera de reconstruirlo; y puede llegar al nivel de estar tan fragmentado o hecho polvo, que revolver sus *átomos* al azar (eclecticamente, es decir descontextualizadamente y sin información de la particular locación que tenía cada fragmento en la organización que formaba al todo), no nos indicará, de ninguna manera, la forma que tenía el jarrón.² Lo único que nos queda es adivinar su forma, ó reconstruirlo a base de explicaciones (pero no a base del polvo) y no veremos, ni con estas explicaciones, al jarrón en el polvo. Sino en las explicaciones (en el meta-lenguaje) que del jarrón se hagan.³

De la misma manera que sería imposible comprender la forma que tenía el jarrón si nos llega hecho polvo, la terquedad de quien nos envía el jarrón no resolverá este problema: ya que es imposible reconstruir, pieza por pieza, la organización previa de sus fragmentos y restituir su forma original; pues la complejidad de semejante tarea requiere demasiada energía y tiempo. Podríamos pasar la vida examinando el polvo y tratándolo de organizar como a un rompecabezas sin haber obtenido logro alguno. Necesitamos instrucciones (*redundancias*); ya sea que las piezas al 'casar' (como las de un rompecabezas, las de un modelo de plástico sencillo, o

²Como hemos visto previamente, de cerca las partículas diferentes entre sí, al ser improbable encontrar las partículas circundantes y posicionarlas de manera correcta, nos parecerán 'disparates', si se le mira de cerca; asimismo, a gran escala 'todo será igual' (polvo) porque nuestra ignorancia acerca de su organización será absoluta y el que 'damos con el clavo' de cómo iban posicionadas las partículas disminuye mientras esta variedad aumenta.

³Debemos considerar el contexto: dada nuestra experiencia y la redundancia que nos brinda el conocimiento de una gran cantidad de jarrones y dada una redundancia suficiente en las piezas en que el jarrón se ha descompuesto (que dentro de lo destruido permanezca reconocible), asumiremos, muy probablemente, que se trata de una jarrón roto.

las de un jarrón que no se ha roto en demasiados pedazos), tengan en sí mismas suficiente información, como para permitirnos reconstruir su forma original (mensaje), ó a través de un *metalenguaje* (una hoja de instrucciones, una crítica, etc.) que nos ayude a reconstruirla (en el mejor de los casos), ó a imaginarla (en el peor). Si el propósito del *metalenguaje* acerca de los fragmentos es imaginar la pieza, mientras más fragmentada esté la pieza, menos posibilidades tendremos de imaginar la pieza en su estado original y, dado el incremento en nuestra ignorancia, más probabilidades tendrá un charlatán o un especulador de salirse con la suya y hacemos creer sus propias descripciones de la pieza.

Así, el planteamiento heurístico de los *slogans* "Everything goes" ("todo va") y "Todo es hermoso", si bien nos abre una gama de nuevas posibilidades, cae en un *cul de sac*. Pues, el supuesto aumento en la riqueza de significantes y sus posibles interpretaciones se traduce en una disminución de nuestra capacidad de entendimiento. Pues la mezcla ecléctica, descontextualizada y al azar de los elementos del código nos dará como resultado, 'ruido' y no un 'mensaje'. Es decir, hay tal aumento sustancial en la variedad sin redundancias que permitimos la entrada de 'disparates', si se le mira de cerca; asimismo, a gran escala 'todo será igual' porque nuestra ignorancia acerca de su organización será absoluta y el que 'demostramos con el clavo' de lo que significa disminuye mientras esta variedad aumenta^o. Esta creciente ignorancia es—como hemos dicho—el ambiente propicio para grupos de poder que manipulan la interpretación y caracterizan la crisis de interpretación que hoy vive el mundo del arte.

En resumen: Efectivamente, podemos concluir de los lemas "Todo es hermoso" y "Everything goes" lo siguiente: Comunicacionalmente, el aumento en los significantes se traduce en una disminución de nuestro conocimiento de la totalidad. Y esto, como hemos evidenciado en varios ejemplos desde distintas perspectivas, se traduce en la crisis de interpretación que vivimos en la actualidad.

^o Pensemos en las voces en un estadio de fútbol lleno de personas: El discurso de quienes nos rodean puede ser muy claro; hay una heterogeneidad de voces. Pero conforme intentamos escuchar conversaciones más y más lejanas, paulatinamente se irán estrechando hasta encontramos con un homogéneo zumbido de aquellos individuos en la zona más distante. Asimismo podremos referirnos a un conjunto de diferentes caracteres desconocidos como a un mismo texto incomprensible.

Así, si no sabemos el idioma en que debemos interpretar un mensaje escrito, si leemos "Tendar red mocha pies" (que leído en español significa poner algún tipo de trampa para mutilar las extremidades inferiores) en chino será un conjunto de disparates, y en inglés, significará "pateles tiernos de vaca roja"; "A pillar vine sin temple" leído en inglés significará "un templo del pecado (construido) de vainas 'pilar'"; "Ten quince valos" interpretado también en inglés significará "diez valles de membrillo"; y "God is for ham" leído en español será un disparate, leído en inglés significará "Dios es para (hacer) jamón", y leído en noruego significará "buen hielo para él".

III. DOMINIO BIOLÓGICO:

Consideremos el siguiente silogismo: Si la tradición y la sabiduría acumulada no son de ningún valor, si sólo existe la propia interioridad y todo es subjetivo e imposible de fundamentar, si no hay historia o sentido de la historia, y si la historia oral puede renovarse y la historia escrita no, entonces: Todo vale, "Everything goes". Este silogismo presenta— aunque de manera resumida— la forma en que está fundamentada filosóficamente la interpretación que hoy domina la práctica en la creación, comercialización y distribución de las obras de arte. Sometamos esta interpretación—"Everything goes"—a un nuevo silogismo: Si todo vale ("Everything goes"), entonces...¿? Para completar este silogismo necesitamos plantearnos primero la siguiente pregunta: ¿Cómo sería el mundo si "Everything goes" fuera la regla y no la excepción? Contestemos esto desde el dominio de análisis de mayor poder: el dominio biológico.

III. A. COMUNICACIÓN GENÉTICA, COMUNICACIÓN CELULAR Y AUTOPOIESIS:

En un mundo en donde todo vale ("Everything goes") ¿cómo hay una adecuación o conmensurabilidad entre el operar del organismo y su mundo—apropiándonos del lenguaje de Humberto Maturana? Y aún más, ¿cómo es posible que se desarrolle la vida de este organismo? El estado más probable del Universo, de acuerdo a la segunda ley de la termodinámica, es de completo caos.⁴³ Por ello, parece un milagro que, aún así, existan formas improbables de orden tales como la vida. La genética cuenta con explicaciones bastante bien fundamentadas de cómo ocurre este 'milagro'. Entre estas explicaciones es de vital importancia la comunicación genética. Pero, ¿acaso el que la vida se dé a pesar del caos universal significa que todo vale ("Everything goes") a nivel comunicación genética?

Los genes son un sistema para mandar mensajes químicos a las fábricas de proteína de las células, instruyéndolas para hacer un organismo viviente.⁴⁴ Siendo la *autopoiesis*

⁴³ Campbell, Jeremy, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

(es decir, la organización de los seres vivos de tal manera que su único producto es sí mismos) una característica de los seres vivos,⁴⁵ el sistema de comunicación genética debe estar y, de hecho, está codificado de tal manera que preserve la estructura ordenada de los mensajes que instruyen a las células cómo reproducir en el *fenotipo*⁴⁶ las relaciones que favorezcan la conformidad y la conservación del *genotipo*.⁴⁷

En otras palabras, el sistema de comunicación genética está codificado de tal manera que no haya error en los mensajes de reproducción de los individuos de tal manera que los individuos reproducidos guarden suficiente semejanza con los de su especie como para que sean compatibles (en cuanto a reproducción) y viables.

Una condición necesaria para poder conservar la especie es la compatibilidad de los individuos de tal manera que sean capaces de reproducirse a sí mismos, y que el producto de su cruce sea, a su vez, compatible con otros miembros de su misma especie. Para asegurar esta compatibilidad es necesario prevenir mutaciones que a) hagan incompatibles a los individuos en cuanto a reproducción y b) hagan a la especie no viable. Este argumento es fundamental en la crítica a Lamarck,⁴⁸ quien suponía que los cambios somáticos se heredaban. Gregory Bateson ha utilizado con habilidad los hallazgos de los experimentos de Conrad H. Waddington con el gene *bithorax* de la mosca Diptera para fundamentar esta crítica a Lamarck.⁴⁹ A continuación, extrapolaremos algunos de dichos argumentos a la crítica de la interpretación "Everything goes".

⁴⁵ Maturana R., Humberto, Varela G., Francisco, *op. cit.*, p. 29. "El que los seres vivos tengan una organización, naturalmente, no es propio de ellos, sino común a todas aquellas cosas que podemos investigar como sistemas. Sin embargo, lo que es peculiar en ellos es que su organización es tal que su único producto es sí mismos, donde no hay separación entre productor y producto. El ser y el hacer de una unidad autopoiética son inseparables, y esto constituye su modo específico de organización."

⁴⁶ *Fenotipo*: Conjunto de proposiciones que conforman la descripción del organismo real; la apariencia y las características del organismo real. T. del A. Bateson, Gregory. *Mind and Nature*, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁷ *Genotipo*: Conjunto de recetas y órdenes que son las contribuciones hereditarias a la determinación del fenotipo. T. del A. Bateson, Gregory. *Mind and Nature*, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 171-3.

Los cambios *genéticos*⁵⁰ son menos flexibles y reversibles que los cambios *somáticos*.⁵¹ Si las mutaciones o cambios genéticos fueran muy acelerados en los individuos, éstos cambiarían entre sí de tal manera que en poco tiempo serían incompatibles para reproducirse. Esto, por *reductio ad absurdum* es lo que ocurriría si los cambios somáticos se heredaran como suponía Lamarck.⁵² Por el contrario, los cambios genéticos de generación en generación son lo suficientemente lentos y pequeños como para permitir contraadaptaciones a los cambios entre individuos y conservar su compatibilidad; esto es, que aún puedan 'casar' genéticamente. De hecho, así como las piezas de un rompecabezas o las piezas de un jarrón roto tienen que 'casar' para poderlos reconstruir, en la reproducción sexual los cromosomas tienen que 'casar' para reforzar el proceso de comparación. Es decir, debe haber redundancia entre sus patrones. Lo que es nuevo sea en óvulo o espermatozoide debe estar de acuerdo con lo que es viejo en el otro, y la prueba favorecerá la conformidad y la conservación. Lo grotescamente nuevo será eliminado en base a incompatibilidad.⁵³

Una vez que 'casen' los cromosomas del óvulo y del espermatozoide, las fábricas de proteína del cigoto deben comprender los mensajes instructivos del ADN para comenzar la división celular y, a su vez, hacer un organismo viviente viable y compatible a reproducirse con los de su especie. Para hacer esto con precisión, se requiere que las células sean capaces de entender claramente los mensajes con un margen despreciable de error. Las células tienen que saber discriminar entre información y el ruido que se adhiere a los mensajes.

Los mensajes están inmersos en ruido, porque el ruido es desorden, y es un axioma de la termodinámica clásica que el desorden es más fácil y más permanente que el orden., el cual es

⁵⁰ *Genético*: Estrictamente, la ciencia de la genética se enfrenta todos los aspectos de herencia y variación en organismos y con procesos de crecimiento y diferenciación dentro del organismo. T. del A. Bateson, Gregory. *Mind and Nature*. op. cit., p. 246.

⁵¹ *Somático*: (Origo *soma*, cuerpo) Una característica se dice es de origen somático cuando quien habla desea enfatizar que la característica fue obtenida mediante cambio corporal realizado durante la vida del individuo por impacto del medio ambiente o por práctica. T. del A. Bateson, Gregory. *Mind and Nature*. op. cit., p. 249.

⁵² *Ibid.*, p. 163.

⁵³ *Ibid.*, p. 192.

difícil y efímero. El ruido siempre tiende a adherirse a los mensajes distorcionándolos y volviéndolos aleatorios, haciéndolos menos confiables. La naturaleza evidentemente ha triunfado en encontrar la manera en que esta tendencia pueda ser resistida, o al menos reducida, para que las secuencias de símbolos enviados por la fuente de mensajes puedan alcanzar su destino más o menos en su forma original.⁵⁴

Por otra parte, así como resulta ridículamente improbable que los simios de Bennett escriban las obras completas de Shakespeare al azar, o que el agua en una olla se congele en el momento de hervir, Murray Eden, Ingeniero del MIT, intentó simular la evolución de los humanos según las fuerzas clásicas de selección natural, actuando con la mutación al azar de los genes, y encontró que no hubiera existido tiempo suficiente en la evolución para poner en escena al ser humano.⁵⁵

Encontramos, de hecho, que no todo vale en la comunicación genética como lo supone la interpretación "Everything goes". Por el contrario, la comunicación genética, que es la base de la compleja red de sistemas de comunicaciones que abarca desde el nivel biofísico hasta el nivel socioeconómico, tiene unas reglas muy específicas de comunicación. Estas reglas son tan específicas y confiables que no sólo han permitido la comunicación celular, sino la organización (crecimiento metamérico y equifinalidad) y la autopoiesis de 'seres vivos'—desde unicelulares hasta complejamente organizados conjuntos multicelulares inmensos—a través de cientos de millones de años. Y, como hemos visto, contrario a lo que suponía Lamarck, las variaciones grotescamente diferentes—al querer transgredir la lógica jerarquía de estas reglas—serán eliminadas en base a incompatibilidad. En este nivel del dominio biológico, la interpretación "Everything goes" resulta absurda.

⁵⁴ Campbell, Jeremy, *op. cit.*, pp. 67-8.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

III. B. COMUNICACIÓN SISTEMA-MEDIO AMBIENTE:

La relación que existe entre un ser vivo y su medio ambiente es un tema de extrema complejidad. Por ello, sería ingenuo pretender, y de hecho no pretendemos, que esta relación compleja se simplifique o reduzca a la perspectiva de un observador. Esto no niega, sin embargo, que el observador, basado en evidencias, criterios, y estándares, pueda emitir un juicio sólido, bien fundamentado y coherente acerca de dicha relación. Tal es el juicio de que existe una conmensurabilidad entre el ser vivo y su medio ambiente.⁵⁶ (Contrario a la doctrina del *solipsismo*). De acuerdo a este juicio: Cualquier ser vivo es un producto de una compleja relación con su medio ambiente. Evidencias de esta relación son observables en la simbiosis⁵⁷ y coevolución⁵⁸ entre seres vivos y medio ambiente.

Un ejemplo bastante conocido de simbiosis que envuelve animales y plantas, y requiere de condiciones climatológicas cíclicas, lo encontramos en los ungulados y las planicies de pasto en África: Los ungulados consumen el pasto y, con sus pezuñas, entierran las semillas del pasto; después viene la sequía, el pasto se incendia y las cenizas fertilizan el suelo; después vienen las lluvias, se apaga el fuego y se humedecen las semillas del pasto; las semillas húmedas y fertilizadas brotan, crecen y alimentan a los ungulados de las planicies; y así, se repite el ciclo.

Y un ejemplo de la coevolución es verificable en un hecho de conocimiento común: Los depredadores de la mosca, al eliminar a las más torpes, dejan a las que escapan para reproducir la siguiente generación. Así, los depredadores paulatinamente van seleccionando en la mosca una creciente habilidad (somática y, a largo plazo, genética) para escapar de sus depredadores. Y llega el momento en que el vuelo errático de la mosca ha triunfado sobre sus

⁵⁶ Ver Maturana R., Humberto. Varela G., Francisco, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁷ *Simbiosis*: Asociación de organismos de diferentes especies que se favorecen mutuamente en su desarrollo. Casares, J. *Diccionario Léxico de la Lengua Española*. Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1963, p. 771.

⁵⁸ *Co-Evolución*: Un sistema estocástico de cambio evolutivo en que dos o más especies interactúan de tal manera que cambios en la especie A preparan la plataforma de selección natural de cambios en la especie B. Cambios posteriores en la especie B, a cambio, preparan la plataforma para la selección de más cambios similares en la especie A. T. del A., Bateson, Gregory. *Mind and Nature*, *op. cit.*, p. 245.

depredadores. En este punto, los depredadores tienen dos opciones: adaptarse a la adaptación de la mosca ó morir de inanición. La coordinación precisa entre la visión y la lengua larga, pegajosa, y rápida de los sapos y camaleones, son adaptaciones efectivas al vuelo errático de la mosca que les han permitido seguir con vida.

Pero, ¿Porqué mencionamos la simbiosis y la coevolución para criticar la interpretación "Everything goes"? Porque "Everything goes" significa que todo vale y todo es posible y supone, por lo tanto, que el sistema nervioso funciona completamente en el vacío. Tal forma de negar el medio circundante corresponde, dijimos al iniciar el capítulo, al extremo de la absoluta soledad cognoscitiva o *solipsismo*. Dicha tradición filosófica—también hemos dicho—no puede explicar el cómo hay una adecuación o conmensurabilidad entre el operar del organismo y su mundo. Las evidencias de tal adecuación o conmensurabilidad son la simbiosis y la coevolución. Además de que sí hay una adecuación o conmensurabilidad entre el operar del ser vivo y su medio ambiente, no hay evidencias de lo contrario: No hay una sola evidencia de la existencia de un ser vivo sin medio ambiente.

No sólo no hay evidencias de la existencia de un ser vivo completamente independiente de medio ambiente; no hay evidencias, siquiera, de un ser vivo completamente independiente de condiciones ambientales. Es decir, el ser vivo ni siquiera puede existir en cualquier medio ambiente. La viabilidad del ser vivo sólo puede existir en—y está restringido a—ciertos tipos muy particulares y muy improbables de medio ambiente en donde cualquier variación puede ser letal.

Especulemos acerca de la viabilidad de un ser vivo en un medio ambiente en el que todo vale como sugiere la interpretación "Everything goes". Encontraremos que sí hay rangos de temperatura, de acidez, de alcalinidad, de oxigenación, y de humedad, que son tolerables para los seres vivos. Pero, si cualquier nivel de éstos fuera válido; es decir, si éstos fueran demasiado altos o demasiado bajos, ¿cómo estaría capacitado el ser vivo para sobrevivir? En tal situación, evidentemente, la viabilidad del ser vivo tiende a desaparecer. Por lo tanto, no

todo ambiente biofísico vale. Y un ser vivo que no esté equipado para reconocer señales de peligro—como demasiada o demasiada poca temperatura, acidez, alcalinidad, oxigenación, humedad—está destinado a perecer.

Comencemos, pues, con las preguntas: ¿Cómo sobrevive el ser vivo? ¿Qué es un ser vivo? Un ser vivo es demasiado complejo como para reducirlo a una simple distinción lingüística; sin embargo, puede ser caracterizado con propósitos de estudio, desde el punto de vista de teoría de sistemas, como un sistema abierto que intercambia materia-energía con el medio ambiente y demuestra comportamientos *teleonómicos* (intencionales). Este sistema, para ser viable, necesita mantener una diferencia con su medio ambiente.

Bertalanffy expresa lo anterior de la siguiente manera: Biológicamente, la vida no es mantener o restaurar equilibrio, sino esencialmente mantener el desequilibrio. Como lo revela la doctrina del organismo como sistema abierto. Alcanzar el equilibrio significa la muerte y una consecuente decadencia. Un organismo viviente se convierte en un cuerpo en descomposición cuando las tensiones y fuerzas que lo apartan del equilibrio se detienen.⁵⁹

El ser vivo, por lo tanto, necesita reconocer señales de peligro en su ambiente para responder oportunamente y poder mantener—con respecto a dicho ambiente—la diferencia necesaria para sobrevivir; y estas señales no se reducen a simples cambios en el ambiente biofísico. Un antílope que confiara en la mansedumbre de un león tarde o temprano sería devorado. El que un perro nos enseñe los dientes es buena razón para dejar su comida en paz. También es razonable cambiar nuestra ruta si oímos el cascabel de una víbora a nuestro paso. Hay señales de peligro más sutiles: un destello de malicia, un hombre alcanzando su bolsillo cuando le hemos dicho "manos arriba", un beso, y, a veces, hasta una sonrisa. ¿Cómo es posible reconocer estas señales de peligro, sobre todo cuando los signos de éstas son idénticos a los de señales de seguridad? No siempre es posible.

⁵⁹ Bertalanffy, Ludwig von. *op. cit.*, p. 191.

Sin embargo, millones de años de existencia prueban que hay cierta correspondencia entre nuestras percepciones y la realidad. Si las percepciones de los seres vivos fueran totalmente engañosas, aleatorias, y arbitrarias, cientos de millones de años de vida sobre la tierra serían prácticamente imposibles de explicar. No sólo no cualquier medio ambiente biofísico vale, sino tampoco cualquier interpretación vale. Si un gato cree que sólo existe la propia interioridad y permanece despreocupado sin resguardarse de un enorme peñasco a punto de rodarle encima, seguramente será aplastado. Si un individuo desconocido se nos aproxima en un callejón desolado, a media noche, con un cuchillo empuñado en la mano, sería una interpretación muy pobre creer que lo que intenta es vendernos un cuchillo. Es posible, más no es probable. El sentido común nos aconsejaría huir, prepararnos para un enfrentamiento, ó cualquier innovación sorprendente en nuestro comportamiento que nos alejara de un peligro inminente.

Aquí descubrimos que interpretar apropiadamente la información percibida tiene valor de supervivencia, tanto en el ambiente biosocial como en el ambiente biofísico. Parte del valor de supervivencia en la interpretación de la información percibida tiene que ver con cierta estabilidad en el significado de las señales recibidas, y en nuestra habilidad de reconocer contextos que confieren y/o cambian el significado de estas señales. Utilizando el lenguaje de Borges, debemos estar seguros de entender el lenguaje en que se habla. De no entender lo que ocurre, nuestra habilidad en responder correctamente a una situación de peligro se verá mermada.

El valor de supervivencia puede perderse cuando los contextos de interpretación cambien demasiado y las señales percibidas adquieran una inestabilidad semántica; o cuando no seamos capaces de reconocer el contexto adecuado en el que debemos interpretar la señal. Así como con las frases "Tender red mocha pies" y "dame una pluma", existen contextos que pueden transformar completamente el significado de una señal. Aquí encontramos el origen de las patologías de la comunicación.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Por lo pronto, dejaremos las patologías de la comunicación de lado. Ahora, sólo nos interesa reiterar que millones de años de existencia evidencian que la comunicación patológica ha sido minimizada a tal grado que ha sido permitida la transmisión exitosa de mensajes —condición necesaria (desde el nivel genético hasta el nivel social) para la continuidad ontogenética desde el inicio de la vida. Por el contrario, si todo vale, (si cualquier contexto de interpretación es válido,) la comunicación patológica habrá alcanzado su máximo. Y de ser así la comunicación entre sistema y medio ambiente—sea a nivel genético, celular, o social—, la existencia de los seres vivos sería prácticamente imposible.

Ya hemos visto que el ser vivo no puede existir si su interpretación del medio ambiente es totalmente arbitraria, como supone el lema "Everything goes" ("Todo vale"). Si todo valiera en la comunicación entre sistema y medio ambiente, no se podría explicar la conservación de la especie. Hay interrelaciones físicas imposibles de negar: la colisión de una partícula subatómica influencia la trayectoria de la otra; el viento erosiona las montañas; y el agua da forma a las burbujas. Y hay interrelaciones biológicas imposibles de negar: los fenómenos de simbiosis; y los fenómenos de coevolución. Simplemente no existen evidencias, en ningún dominio, de una absoluta libertad sin reglas en la que todo vale como lo supone la interpretación "Everything goes".

Existen, por el contrario, evidencias de la dependencia e interdependencia de organismos entre sí, y entre ellos y sus medios ambientes. Y, como hemos dicho, no hay evidencias de seres vivos completamente independientes de condiciones ambientales. Más aún, no hay una sola evidencia de la existencia de un ser vivo sin medio ambiente; o, en términos de Maturana, no hay una sola evidencia de la existencia de un sistema nervioso que funcione completamente en el vacío. Por ello, insistimos que la interpretación "Everything goes"—que supone que todo vale y todo es posible—, al creer que un sistema abierto puede sobrevivir independientemente de su medio ambiente, cae en la trampa del solipsismo.

Sólo podemos separar un sistema abierto de su medio ambiente con el propósito de estudiar las relaciones de fronteras de intercambio de materia-energía entre sistema y medio ambiente. Cualquier separación de sistema abierto y medio ambiente es arbitraria. Una separación para estudiar la óptica del sistema abierto no es posible. En resumen, no se puede explicar el ser vivo independientemente de su medio ambiente.

Desde el punto de vista de Teoría de Sistemas, un sistema sólo puede prescindir de su medio ambiente si su medio ambiente, y sus entradas de energía, están en sí mismo; si está codificado por sí mismo; si es generado por sí mismo; si no evoluciona de otros sistemas; si es autosuficiente; si puede existir estando completamente aislado y no es afectado por intercambios de materia-energía. Un sistema—en el que todo vale y no hay reglas que lo restrinjan—, para tener estas características, no pudo haber evolucionado de otros sistemas; y, por lo tanto, tendría que estar totalmente aislado. Y no existe en el mundo una sola evidencia de sistemas totalmente aislados. Por lo tanto, "Everything goes", desde el punto de vista de Teoría de Sistemas no tiene fundamento.

Así hemos mostrado, desde la inscripción encontrada en el puente internacional hasta la supervivencia a largo plazo de sistemas viables, cómo el slogan "Everything goes" es una declaración absurda. Como declaración autorreferencial es lógicamente imposible, desafía a las reglas de biología (la *ontogenia* recapitula a la *filogenia*),⁶⁰ va más allá de los límites de la interpretación y cae en el abismo del solipsismo. Quizá tenga algún valor como poyección de un estado de ánimo preocupado con la historia tradicional de las restricciones que los exponentes de este slogan sienten en relación con su deseo de innovar y contribuir en el cambio de su mundo, pero no puede ser visto como un "punto de anclaje" serio para un sistema de pensamiento confiable y creíble. Es incluso una declaración imposible pues, en la práctica, no podría ir lógicamente más allá de la ausencia misma de cualquier tipo de representación. Hacerlo sería reconocer las reglas que fallan en contra de dicha declaración.

⁶⁰ Maturana R., Humberto, Varela G., Francisco, *op. cit.*, p. 51.

Aún así, no debemos descartar por entero la interpretación "Everything goes". Si bien hemos criticado el callejón sin salida de su ilegítima lógica, hemos pasado por alto el legítimo estado de ánimo que proyecta. Por ello, sería injusto señalar sólo la irresponsabilidad que gira en torno a esta interpretación y olvidar su legitimidad como un estado de ánimo que rechaza a un mundo de pura objetividad. Los pensadores detrás de la interpretación "Everything goes" han olvidado el contexto de las operaciones cerebrales de donde últimamente surgen sus conflictos entre inmanencia e interpretación. Dicho contexto será tomado en cuenta, en el siguiente capítulo, como el primer paso en rescatar el estado de ánimo detrás de la interpretación "Everything goes".

Capítulo 4

"Every questioning grows out of a *tradition* —a pre-understanding that opens the space of possible answers. We use the word 'tradition' here in a broad sense, without the connotation that it belongs to a cohesive social or cultural group, or that it consists of particular customs or practices. It is a more pervasive fundamental phenomenon that might be called a 'way of being.' In trying to understand a tradition, the first thing we must become aware of is how it is concealed by its obviousness. It is not a set of rules or sayings, or something we will find catalogued in an encyclopedia. It is a way of understanding, a background, within which we interpret and act. We use the word 'tradition' because it emphasizes the historicity of our ways of thinking —the fact that we always exist within a pre-understanding determined by the history of our interactions with others who share the tradition."¹

Terry Winograd - Fernando Flores, Understanding Computers and Cognition

"Nada hay genial en arte sin que exista la posibilidad de su derrumbamiento."²

Theodor Adorno, Teoría Estética.

"Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable."³

Jorge Luis Borges, El Aleph.

¹ Winograd, Terry, Flores, Fernando. Understanding Computers and Cognition. Addison Wesley, U.S.A. Third Printing 1988, p. 7. Preferimos la versión en inglés, aunque existe una traducción al español de la misma cita en Winograd, Terry, Flores, Fernando. Hacia la Computación de la Informática y la Cognición. Editorial Hispano Europea, España, 1988, p. 28: Cada cuestionamiento nace de una tradición, o sea, una concepción previa que abre el espacio de posibles respuestas. Se utiliza aquí la palabra <<tradición>> en sentido amplio sin connotaciones de pertenencia a un grupo social o cultural cohesionado, o bien, en la acepción de prácticas o usos particulares. Es un fenómeno más fundamental y permeable que podría interpretarse como un <<modo de ser>>. Al intentar entender una tradición el primer tema del que tenemos que tomar conciencia es acerca de cómo se encubre por su aparente obviedad. No consiste en un conjunto de reglas o dichos, o bien algo que se ha de encontrar clasificado en una enciclopedia. Es, más bien, un modo de interpretación, un fondo desde el cual interpretamos y actuamos. Se utiliza la palabra <<tradición>> debido a que enfatiza el hilo histórico de nuestras formas de pensamiento; es el hecho de que siempre existe en el interior una comprensión previa determinada por la historia de nuestras interacciones con otros que comparten la tradición.

² Adorno, Theodor W. Teoría Estética. Ediciones Orbis, S. A., Barcelona, 1983, p. 226-7.

³ Borges, Jorge Luis. El Aleph. *op. cit.*, p. 160.

I. EVERYTHING GOES: UN ESTADO DE ANIMO LEGÍTIMO

En el primer capítulo hablamos acerca de la fetichización del arte y del marco histórico que envuelve esta fetichización. En el segundo capítulo señalamos cuáles son los dogmas detrás de la fetichización del arte y cómo llegaron a predominar. En el tercer capítulo vimos el discurso que recapitula estos dogmas y las fallas, *breakdowns*, y contradicciones de dicho discurso. En el presente capítulo nos interesa rescatar el estado de ánimo y las legítimas preocupaciones de este discurso —"Everything goes"— al proponer maneras de eliminar las trabas—como la creciente fetichización del arte—que impiden a este discurso realizar sus metas.

Entre estas metas están el propiciar la pluralidad y el abrir espacios para las minorías. Las preocupaciones que motivan a estas metas surgen del rechazo al genocidio, al caos ecológico, y a cualquier acción que afecte de manera negativa al ser vivo y su medio ambiente. Las trabas que impiden conseguir estas metas se originan al utilizar la lógica de la interpretación "Everything goes" para crear—paradójicamente—una clausura intelectual. Pues, si todo es válido—como sugiere esta interpretación, cualquier lectura de una obra de arte es igualmente probable y, por lo tanto, la certidumbre de entender qué se quiere decir es casi nula. Y esto, lógicamente, otorga poder a los intérpretes para manipular y clausurar la interpretación. Sin embargo—como evidenciamos en el capítulo anterior—no todo es válido. La libertad individual está restringida: hay una conmensurabilidad entre el organismo y su entorno. Por ello, si deseamos reivindicar las libertades individuales y minoritarias, es necesario estudiar cómo y hasta qué punto la libertad del ser vivo está tradicional y biológicamente restringida.

Reivindicar estas libertades no necesariamente implica respaldar la fetichización del arte. Pues esta fetichización fue propiciada por las debilidades inherentes al Postmodernismo como sistema de pensamiento; debilidades que tienen que ver con su ilegítima lógica y no con sus legítimas preocupaciones. Ya hemos visto, a través de esta tesis, que "Everything goes" es absurdo e imposible en una organización intercultural. Es un sin sentido: un *non sequitur*. Pues cada cultura tiene un sentido común compartido y no es posible desaparecer la cultura con

un *slogan*. También hemos visto, mediante una *reductio ad absurdum*, a dónde nos llevaría el creer en este discurso.

La novedad no puede ser resultado de generación espontánea como lo propone este discurso. La novedad es novedad con respecto a algo. Por ello, la ruptura con la historia también es un sin sentido. Romper con la historia sería eliminar los criterios y estándares con que la novedad es evaluada y reconocida como novedad. La novedad no es completamente ajena a la historia que le precede. Aún más, existe la posibilidad de encontrar novedad en la reinterpretación de viejas interpretaciones.

Sin embargo, la manipulación de la interpretación "Everything goes" ha hecho que la novedad adquiera en el arte contemporáneo un enfoque de mera simplificación de la técnica, por ver a la técnica—en palabras de Adorno—como un quehacer práctico, vacío y escolar.⁴ Si bien la simplificación de la técnica reduce tiempo y esfuerzo en la producción artística, hay en la complejidad algunas calidades que no debemos pasar por alto—*e. g.*, como si se trataran de calidades meramente artesanales. Hay artistas poderosos que incorporan aspectos tradicionales—tal como la técnica—a su arte. Entre ellos sobresalen Armando Morales y Antonio López García. Ellos han sido exitosos a pesar de la utilización de la interpretación "Everything goes" para manipular al juicio estético.

En los juicios penales es común citar expertos en distintos dominios para juzgar con fundamentos. Esto no sucede en los juicios acerca de obras de arte. Hoy el arte es juzgado, con frecuencia, por quienes desconocen las prácticas marginales con que se realiza una obra de arte. Estas personas, al carecer de la experiencia de enfrentar ciertos obstáculos visibles solamente en un proceso de prueba y error, no son capaces de hacer distinciones sutiles que están relacionadas más con el proceso en sí que con la obra terminada. Además, es frecuente que los jurados en un concurso de arte provengan de un trasfondo de intereses imbricados. Por ello, propongo que los jurados sean elegidos al azar de la comunidad de artistas e intelectuales. Asimismo, propongo evitar que los críticos rebasen los límites de la interpretación al obligarlos a presentar criterios, evidencias y estándares. Para que, así, no puedan ejercer su poder,

⁴ Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, *op. cit.*, p. 226-7.

sostenidos en un nuevo oscurantismo por el mito de "quien se supone ha de saber", sin mostrar dichos criterios, evidencias y estándares. Mencionaré una experiencia personal al respecto:

Esta experiencia inició cuando presenté un libro a artistas reconocidos internacionalmente. Se trataba de una parodia del arte contemporáneo.⁵ Los autores de este libro, con el lenguaje de un crítico de arte, elaboran una teoría estética alrededor de fenómenos circunstanciales, relacionados con el comportamiento natural de los gatos, como si tuvieran intensión artística (e. g., interpretan sillones arañados por un gato como obras de expresionismo abstracto). Nunca declaré, a los artistas en cuestión, si se trataba o no de una parodia. Estos artistas (cuyos nombres no mencionaré por cuestiones de ética), lejos de reconocer y reírse de la parodia, fueron presos de la charlatanería; pues estaban convencidos de que los fenómenos descritos en el libro tenían intensión artística—tal como los plebeyos estaban convencidos de la hermosura del inexistente ropaje de su rey en el famoso cuento de Hans Christian Andersen.⁶ El que estos artistas sean tan fácil presa para la charlatanería, en el dominio en que supuestamente son expertos, es, según mi juicio, síntoma de una grave crisis de interpretación. En el dominio biológico, la supervivencia sería difícil de explicar si el engaño fuese así de fácil en situaciones de vida o muerte. Estos contextos de comunicación patológica, en que el engaño es posible, también serán materia de estudio en el presente capítulo.

Sin embargo, los absurdos, contradicciones y peligros de la ilegítima lógica en la interpretación "Everything goes" son materia del capítulo anterior. Sólo concierne al presente capítulo, reiteramos, rescatar el legítimo estado de ánimo que dicha interpretación nos evoca, así como sus legítimas preocupaciones. Ahondaremos, por lo tanto, en la historia del estado de ánimo y de las preocupaciones de la interpretación "Everything goes". Para esto, conviene hacer una breve recapitulación.

⁵ Busch, Heather - Silver, Burton, *Why Cats Paint. A Theory of Feline Aesthetics. The Speed Press, Berkeley, California, 1994.*

⁶ En este cuento, un sastre se compromete con un proyecto tan ambicioso que es incapaz de hacerlo. Este proyecto se trataba de un vestido para el rey. Llegado el momento, y sin nada que ofrecer, el sastre opta por decirle que ha fabricado el traje con una tela tan fina y ligera que no es palpable. Este traje, además, sería invisible sólo para los tontos. El rey, no queriendo aceptar que es un tonto, dice ver el traje y que es el traje más hermoso que ha visto. Los plebeyos, por la misma razón, también dicen ver el traje y felicitan al rey por tener tan hermoso traje; cuando, en realidad, le ven desnudo. Un niño finalmente desenmascara la charlatanería cuando pregunta al rey porqué se pasea desnudo por la calle.

I. A. UNA BREVE RECAPITULACIÓN:

En el primer capítulo entendemos al mundo Postmoderno de pura subjetividad como un rechazo a la alienación y genocidio perpetrados por un mundo Moderno de pura objetividad. Hay un intento en el Postmodernismo de reivindicar las diferencias individuales, —a las minorías. Hallamos en él un mundo más sensible a las diferencias naturales y a la complejidad; diferencias y complejidades que el Modernismo deseaba reducir y simplificar a meras descripciones supuestamente objetivas. El hipotético perfeccionamiento y progreso hacia 'conquistar la naturaleza' que suponía dicha reducción, al no comprender la naturaleza y la organización de sistemas abiertos, se tradujo en alienación, desbalance ecológico y genocidios. Haber llevado al objetivismo a tal extremo constituyó una *reductio ad absurdum* del pensamiento racionalista. Esto cambió la interpretación tradicional del objeto.

De las legítimas preocupaciones que dicha *reductio ad absurdum* propició surgió—como vimos en el segundo capítulo—el terreno en que muchos teóricos reevaluaran y propusieran alternativas filosóficas a la Modernidad. Los más radicales, los *contextualistas*, proponen un rechazo a todos los aspectos de la tradición racionalista: a su *teleología*, a los alcances tecnológicos en que se fundamenta el saber en una época determinada y a la creencia del beneficio de la sabiduría acumulada por la tradición—sea científica o sea histórica. Los más conservadores, los *iluministas*, proponen la posibilidad de rescatar la potencia emancipadora del objetivismo si se toma ahora en cuenta a los sujetos quienes—intersubjetivamente, trans subjetivamente o por consenso—constituyen al objeto. Ambas posiciones están encontradas en cuanto a la oposición inmanencia/interpretación. Sin embargo, guardan una enorme semejanza en cuanto a declarar la muerte de la Metafísica y otorgar al sujeto el derecho de conformar al objeto (sea individualmente o a través de mutuo acuerdo).

En resumen, las alternativas filosóficas de ambas posturas del Postmodernismo apuntan hacia—y se preocupan por—los derechos y las libertades de interpretación de las masas y cuestionan los derechos de las *élites* de regular las libertades de interpretación. Y un valeroso intento por llevar a la práctica esta 'democracia' hasta sus últimas consecuencias lo encontramos en el lema "Everything goes".

A pesar de ser lógicamente imposible llevar a cabo la operación que sugiere la interpretación "Everything goes", es evidente la influencia que ha tenido esta interpretación en el mundo del arte. Esta influencia es observable en la pluralidad de tendencias que compiten por un mismo premio en los concursos de arte (e. g., en México, los concursos de: Arte Joven, Premio MARCO, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y Rufino Tamayo; y en Estados Unidos, el premio Museum Of Modern Art de Nueva York). También observamos la influencia de esta interpretación en el eclecticismo técnico, cultural, e histórico, en obras de artistas (tales como Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Francesco Clemente, Sandro Chia y Julian Schnabel; y, a nivel nacional, Alberto Gironella, Julio Galán y Germán Venegas). Este nuevo contexto, abierto por la interpretación "Everything goes", vuelve compleja la lectura del arte.

Ahora, según la interpretación "Everything goes", cada individuo tiene una absoluta libertad de interpretación y cada individuo puede hablar su propio idioma—sin importar lo personal. Esto, sin embargo, no necesariamente aporta más libertad. Pues la libertad del individuo de hablar su propio idioma y no uno que le sea ajeno, se gana a costa de la libertad de entendimiento o consenso con otros individuos quienes también solamente hablan su propio idioma. Este culto a las diferencias de las minorías presenta el problema de comprender a nuestro(s) interlocutor(es); pues ya no se expresa(n) en nuestro 'idioma-en-común' sino en su(s) propio(s) idioma(s).

Lo mismo ocurre con la obra de arte. Al estar codificada la obra en un lenguaje personal, ajeno al lenguaje de quien la desea interpretar, la obra de arte se vuelve también ajena a quien la percibe e interpreta. Y, ante este embrollo del lenguaje, sólo un intérprete nos podría traducir la obra de arte. Lo anterior constituye un ambiente propicio para la acumulación de poder de quien asume el puesto de intérprete. Así, la lucha en contra de grupos que regulan las libertades de interpretación paradójicamente propicia el florecimiento de grupos que regulan las libertades de interpretación.

En el tercer capítulo reunimos suficientes evidencias para fundamentar el juicio de lo absurdo—e, incluso, de lo peligroso—de la declaración "Everything goes". Y, si revisamos los

dos párrafos anteriores, esta declaración ha tenido impactos bastante negativos en la práctica: Primero, que la inmensidad de lenguajes propios (y tendencias) convocados por dicha declaración, y la resultante disminución de nuestras probabilidades de conocer el lenguaje en que se está hablando, convierten al entendimiento en una tarea titánica—cuando no imposible. Y segundo, la falta de entendimiento que lo anterior acarrea, como he dicho antes, es una situación propicia para la acumulación de poder de quienes se denominan intérpretes a sí mismos.

Este ambiente propicio para que grupos con intereses creados manipulen el poder; la unanimidad en el estado de ánimo reflejado por los pintores entrevistados en el primer capítulo; así como las condiciones sospechosas que "enmarcaron" al Premio MARCO 1995 y al caso Saatchi, son criterios y evidencias que fundamentan nuestra desconfianza hacia la imparcialidad de dichos intérpretes. Pero, si no hay intérpretes confiables, ¿acaso—para saber lo que se está diciendo—debemos aprender todos los idiomas, regionalismos e individualismos del mundo? Seguramente nos tardaríamos bastante más que una vida en poderlo hacer.

Ya evidenciamos (en el capítulo 3) que "Everything goes", llevado al extremo, es una interpretación absurda y, en términos de supervivencia, peligrosa. Sin embargo, las preocupaciones y el estado de ánimo que "Everything goes" proyecta son completamente legítimos. Pues, si pensamos en el desbalance ecológico y los genocidios del siglo XX, es comprensible, no sólo la caída de la tradición racionalista, sino también el deseo postmoderno de querer huir de un mundo de pura objetividad. Al huir, sin embargo, los pensadores detrás de la interpretación "Everything goes" cometen el error de querer reivindicar la libertad del individuo mediante la negación de jerarquías y de todo contexto. Es decir, quieren erradicar todas las restricciones al individuo y volcarse a un mundo de pura subjetividad. Y esto, reiteramos, es lógicamente imposible.

¿Significa lo anterior que debemos rechazar "Everything goes" por completo, incluyendo su estado de ánimo y sus preocupaciones, y regresar a un mundo de pura objetividad? Esta pregunta marca el término de nuestra recapitulación y el comienzo del conflicto entre objetividad y subjetividad:

I. B. LÍMITES A LAS TEORÍAS DE OBJETIVIDAD Y SUBJETIVIDAD:

Jürgen Habermas dice: "los objetivistas se ven ante el problema de que para defender su tesis habrían de poder adoptar una posición entre lenguaje y realidad; pero en favor de tal contexto sólo puede argumentarse en el contexto del lenguaje de que se está haciendo uso. Por otro lado, la tesis relativista de que a toda concepción del mundo lingüísticamente constituida le asiste un derecho perspectivista, no puede defenderse sin autocontradicción realizativa. Así pues, quien trata de absolutizar uno de esos dos aspectos del medio lingüístico en que se materializa la razón, sea el de su universalidad o el de su particularidad, no puede menos de caer en aporías (sic)."⁷

Coincidimos con Habermas en que tanto el mundo de pura objetividad como el mundo de pura subjetividad caen en aporías. Esto parece sugerir una postura mediadora. Pero, ¿podría defenderse una postura mediadora sin caer en aporías? El primer paso en la resolución de este conflicto entre objetividad y subjetividad es saber de qué trata. Y el siguiente paso será estudiar cómo la libertad del ser vivo está restringida tradicional y biológicamente.

Las cuestiones sobre objetividad y subjetividad—y la combinación de ambas—a través de la historia caen en aporías por olvidar y/o negar que dichas cuestiones surgen de una tradición y, últimamente, de operaciones mentales limitadas por el aparato psicofísico del organismo quien las formula. Según el Premio Nobel Ilya Prigogine—pensador clave de Teoría de Sistemas—, las descripciones presentadas por la ciencia ya no podrán deshílvase de nuestra actividad cuestionadora y, por lo tanto, ya no podrán ser atribuidas a un ser omnisciente.⁸

Lo anterior, sin embargo, no significa que vivimos en un mundo completamente subjetivo como supone Lyotard.⁹ Si bien Lyotard nos recuerda que, según Kurt Gödel, no hay

⁷ Habermas, Jürgen. *op. cit.*, p. 176.

⁸ Prigogine, Ilya, Stengers, Isabelle. *Order out of Chaos*. Bantam Books, New York, 1984, p. 55.

⁹ *Id.*, p. 218. Objective description was defined precisely as the absence of any reference to its author... This does not mean, however, that it is a "subjective" physics, the result of our preferences and convictions; it remains subject to intrinsic constraints

nada demostrable ni refutable si no es satisfecha la condición de completud en un sistema, no olvidemos que, aún a pesar de que el ser vivo no conoce la completud de su mundo, somos testigos de la supervivencia del ser vivo como un observador situado dentro del mundo observado. Y es que las suposiciones del ser vivo no necesitan ser 'verdaderas' ni la completud del sistema necesita ser absoluta para permitir la supervivencia. Bastan suposiciones suficientemente no erróneas acerca de un contexto suficientemente adecuado para que estas suposiciones funcionen. Aún así, estas suposiciones no erróneas a corto plazo pueden resultar desastrosas a largo plazo. Pero hay suposiciones que sí pueden mantener y han mantenido (e. g., la adaptación de las pinzas del cangrejo) su aspecto certero a través de las eras geológicas.¹⁰ Asimismo, lo que resulta verdadero para la supervivencia de cierto individuo puede resultar falso para la supervivencia de su especie y viceversa—tanto genética como socialmente.¹¹

Y es que, como individuos, nacemos en contextos diferentes. De allí que—tanto genética como socialmente—nuestras necesidades, nuestras experiencias, y lo que suponemos verdadero o falso sea inextricable de nuestro muy particular contexto. Y la supuesta objetividad que niega estas diferencias no puede sino enajenar al ser humano y al medio ambiente. Tomar en cuenta estas diferencias es, por ende, una preocupación legítima—el estado de ánimo que deseamos rescatar—de la interpretación "Everything goes".

Tratar de entender estas diferencias, esta variedad de valores y actitudes que sociedades diferentes se han apropiado diferencialmente, "actitudes y valores que los miembros de otras sociedades pueden admirar o condenar (a la luz de sus propios sistemas de valores)" es la doctrina conocida como pluralismo.¹²

Si bien queremos tomar en cuenta estas diferencias, no queremos caer en el mundo de pura subjetividad del relativismo. El relativismo no es la única alternativa frente al

that identify us as part of the physical world we are describing. It is a physics that presupposes an observer situated within the observed world. Our dialogue with nature still be successful only if it is carried from within nature.

¹⁰ Bateson, Gregory. *Mind and Nature*, op. cit., p. 187.

¹¹ *Idem.*, p. 188.

¹² Berlin, Isaiah. *Árbol que Crece Torcido*. Editorial Vuelta, S. A., México, 1992, p. 105.

universalismo—al que Lovejoy llamó "uniformitarismo" (*uniformitarianism*).¹³ Asimismo, nuestro rechazo a los absurdos de la interpretación "Everything goes" no significa que queremos caer en el mundo de pura objetividad del universalismo. Nos interesa un mundo que presupone que el observador está situado dentro del mundo observado. Nos interesa un mundo como el que describen Ilya Prigogine e Isabelle Stengers en el que:

"Toda descripción implica una elección del aparato de medición, una elección de la pregunta formulada. En este sentido, la respuesta, el resultado de la medición, no nos dan acceso a una realidad dada. Tenemos que decidir qué tipo de medición vamos a realizar y qué tipo de preguntas formularán nuestros experimentos al sistema. Por lo tanto, hay una multiplicidad irreducible de representaciones para un sistema; cada una conectada con un conjunto determinado de operadores.

Esto implica una bifurcación de la noción clásica de objetividad, pues para la visión clásica la única descripción "objetiva" era la descripción completa del sistema como es, independientemente de la elección de cómo es observado."¹⁴

Un ejemplo extremo de la noción clásica de objetividad lo encontramos en la 'teoría de la percepción de copia'; que sostiene que, cuando miramos al mundo, lo que recibimos, a través de nuestras percepciones, son 'verdaderas copias del mundo'.^o Y un ejemplo extremo de la noción clásica de subjetividad lo encontramos en el 'solipsismo'; que sostiene que sólo existe la propia interioridad. Habermas ha criticado ambas posturas: "quien trata de absolutizar uno de esos dos aspectos del medio lingüístico en que se materializa la razón, sea el de su universalidad o el de su particularidad, no puede menos de caer en aporías (sic)."

¹³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴ Prigogine, Ilya, Stengers, Isabelle, *op. cit.*, pp. 224-5.

^o Como la epistemología que encontramos en el siglo XIX que comparten Engels y Lenin. La epistemología de ambos compartía la misma base bio-energética y su teoría simplista, unilateral, unidimensional de percepción -derivada del 'sensacionismo' de John Locke (1632-1714) y de los filósofos franceses del siglo XVIII, como Destutt de Tracy (1754-1836), el sucesor de Condillac (1715-1780).

Nuestras descripciones ya no son separables de la mente ni de las perturbaciones creadas por los procesos de medición. A pesar de ello, (a pesar de ser incapaces de hacer una descripción objetiva de su mundo—usando la palabra "objetiva" en el sentido clásico,)¹⁵ los seres vivos han minimizado efectivamente la cantidad de posibles respuestas a la incertidumbre de su entorno al encontrar los improbables patrones acerca del medio ambiente que les son necesarios para poder sobrevivir. (Es decir, los seres vivos tampoco se conducen en base a descripciones enteramente subjetivas del mundo.) Concluimos que no podemos favorecer a la interpretación objetivista ni a la subjetivista. Según mi juicio, ambas están limitadas por las operaciones que el cerebro—biológica y tradicionalmente restringido—realiza como parte del sistema de adaptación y supervivencia del organismo viviente en su entorno.

Por ejemplo, dependiendo de las condiciones mentales del individuo y de la relación de éste con su medio ambiente, hay quienes, cuando ven algo, se preguntan si están viendo ese *algo en sí* ó si lo que ven es completamente aleatorio. Otros, no tan radicales, se preguntan si lo que ven es su propia interpretación de ese *algo* y, de ser así, qué tanto limita ese *algo en sí* a lo que ellos interpretan y qué tan libre es su propia mente de interpretar ese *algo* a su antojo. En términos más específicos: cuando vemos una cama, una silla, o una obra de arte, ¿realmente las estamos viendo en sí? ¿es completamente arbitrario lo que vemos? ¿qué tanto limitan éstas a lo que interpretamos y qué tanto depende lo que interpretamos del instrumento con que las captamos, del sentido con que las percibimos, de nuestra inteligencia, de nuestra tradición, o del mero capricho de nuestra imaginación? ¿qué tan objetivo y qué tan subjetivo es lo que recibimos? ¿qué tanto es inmanencia y qué tanto es interpretación? Aquí el individuo se enfrenta a lo que, repetimos, es el añejo conflicto entre objetivismo y subjetivismo—entre inmanencia e interpretación.

¹⁵ Usando la palabra "objetiva" en el sentido clásico.

Si lo recibido es completamente aleatorio (e. g., fantasías de la propia interioridad), ¿cómo puede haber métodos repetibles para distinguir la "Mona Lisa" de una falsificación? Y, por otra parte, si lo recibido es una copia exacta de algo en sí (e. g., copias de la realidad), ¿cómo puede haber quienes confundan la "Mona Lisa" con una falsificación? ¿Ó es que el ojo experto recibe imágenes más cercanas a ser copias de ese *algo en sí* y el ojo inexperto recibe imágenes más aleatorias de ese *algo en sí*? Y, si tal es el caso, ¿Tendrá una *élite* de expertos mayores derechos de interpretación que una masa de inexpertos?

Responderemos la última pregunta cuestionando los métodos repetibles y la capacidad del experto (de poder demostrar que puede distinguir entre ese *algo en sí* y una falsificación) con la inteligente formulación Gödeliana hecha por Lyotard: "lo que yo digo es verdadero porque yo lo demuestro; pero, ¿qué demuestra que mi demostración es verdadera?"¹⁶ Varios autores han fundamentado el juicio de que no hay nada que demuestre—en extremo—que la demostración del experto es verdadera. Estos autores (Bertalanffy, Campbell, Flores y Winograd, Laszlo, Merton, Prigogine y Stengers, von Uexküll, Whorf, e incluso Lyotard,) enfatizan que las descripciones de un sistema no pueden desligarse de las perturbaciones creadas por el proceso de medición. Entre estas perturbaciones incluimos los límites del aparato psicofísico de percepción y las limitantes de la tradición.¹⁷

Pero si lo recibido—como evidenciamos en el capítulo anterior—no es completamente aleatorio ni tampoco es copia del *sistema en sí*, ¿qué es lo recibido? ¿de qué manera y hasta qué punto están restringidas tradicional y biológicamente las interpretaciones del ser vivo? Estas preguntas acerca del origen, la naturaleza, los métodos y los límites del conocimiento, son cuestiones epistemológicas. Por ello, para responder a estas preguntas, llevaremos la epistemología a un punto crítico. Lo anterior será logrado—a continuación—mediante una revisión de las conversaciones, los experimentos y los cuestionamientos acerca de cómo se generan las patologías de la epistemología.

¹⁶ Lyotard, Jean François, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷ Se utiliza aquí la palabra <<tradición>> como un <<modo de ser>>: como un modo de interpretación y concepción previo a los cuestionamientos acerca del sistema. Ver epígrafe al inicio del capítulo.

II. PATOLOGIAS DE LA EPISTEMOLOGIA

¿Qué recibe el ser vivo?, ¿copias de la realidad ó imágenes completamente aleatorias? ¿cómo distingue entre lo que es y lo que no es una silla, una cama, un círculo ó la "Mona Lisa"? Si tenemos una silla frente a nuestros ojos y decimos que *vemos* la silla, estamos mintiendo. Por supuesto, *no vemos la silla en sí* . Lo que "vemos" son pedazos de información acerca de la silla, que sintetizamos como imágenes visuales de la silla. Es decir, recibimos '*data*' de la silla.

Data no son eventos u objetos sino siempre registros o descripciones o memorias de eventos u objetos.¹⁸ Siempre hay una transformación o registro del evento crudo que interviene entre el observador y el objeto observado. Existe una selección de *data* porque el universo total, pasado y presente, no está sujeto a la observación independientemente de cómo y desde qué punto de vista es observado.¹⁹ En un sentido estricto, por lo tanto, no existe *data* verdaderamente "cruda," y cada registro ha sido sujeto a alguna forma de edición y transformación ya sea por el ser vivo o por los instrumentos con que el ser vivo la capta.²⁰

La proposición "vemos una silla" contiene una carga epistemológica. Pues si creemos que "vemos una silla" estamos asumiendo que sabemos qué tipo de información estamos recibiendo y cómo estamos recibiendo esta información. Es decir, estamos de acuerdo con ciertas proposiciones acerca del origen y de la naturaleza de conocer, de la naturaleza del universo en que vivimos y de la manera en que conocemos algo acerca de él. Y—como la epistemología es la teoría de la ciencia que investiga el origen, la naturaleza, los métodos y los límites del conocimiento—todas éstas, son cuestiones epistemológicas.

Aún y cuando compartimos—y atestiguamos evidencias que sostienen—gran cantidad de estas proposiciones, la mayoría de ellas, según mi juicio, resultan ser falsas. Pero, como contienen errores difícilmente detectables, estas proposiciones epistemológicas, con las que estamos de acuerdo, no siempre son desmentidas o castigadas inmediatamente. Somos capaces

¹⁸ Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*, op. cit., p. xviii.

¹⁹ Ver: *Id.*, p. xviii. Ver también: Prigogine, Ilya - Stengers, Isabelle, op. cit., pp. 224-5.

²⁰ Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*, op. cit., p. xviii.

de movernos en el mundo y transportarnos a la universidad y encontrar una silla y sentarnos a leer esta tesis y discutir acerca de su contenido y funcionar razonablemente como seres humanos a pesar de estar inmersos en profundo error. Las premisas erróneas, de hecho, funcionan.²¹

Por otra parte, las premisas funcionan solamente hasta cierto límite, y, llegando a cierta etapa o bajo ciertas circunstancias, si acarreamos errores epistemológicos serios, encontraremos que ya no funcionan.²² Por ejemplo: la proposición "veo una piedra" puede ser reforzada en la práctica gran cantidad de veces—e incluso convertirse en un hábito—antes de ser fatalmente desmentida al pisar un venenoso pez piedra. Por ello, funcionan el camuflaje y las trampas. Hay proposiciones—tales como "veo salir el sol" o "la tierra es plana"—que, de no ocurrir un evento crítico, pueden transmitirse durante generaciones sin ser desmentidas. La mayoría de los errores epistemológicos son así de perniciosos y es difícil deshacernos de ellos.

Intelectualmente podemos saber que *no vemos* una silla. Pero Adelbert Ames Jr. ha diseñado experimentos en los cuales encontramos las circunstancias en que nuestros errores epistemológicos conducen a errores de acción:

II. A. EL TROMPE L'OEIL DE AMES:

Uno de los clásicos experimentos diseñados por Ames es un *trompe l'oeil* que consiste de tres mirillas. El sujeto estará de acuerdo en que ve, a través de cada mirilla, un objeto que parece—invariablemente—una silla tubular. No hay error epistemológico aparente. Pero al dar la vuelta y mirar los objetos desde otro ángulo, el sujeto sólo puede reconocer a uno de ellos como silla. El de la derecha parece un objeto deforme y torcido que sólo adopta el aspecto de silla a través de la mirilla. El del centro causa mayor sorpresa aún: no parece—siquiera—un objeto coherente, sino una maraña de alambres dispuestos frente a un fondo donde está pintado lo que el sujeto toma por el asiento de la silla. En palabras de E. H. Gombrich: "Una de las tres sillas que vimos era real, las otras dos ilusiones.... Lo que resulta difícil de imaginar es la

²¹ *JML*, p. 479.

²² *JML*, p. 479.

tenacidad de la ilusión, la fuerza con que se nos agarra incluso cuando nos hemos desengañado. Volvemos a los tres agujeros, y tanto si queremos como si no, la ilusión está ahí²³

Con este experimento descubrimos, en la práctica, que aquellos procesos mentales con los cuales creamos el mundo en perspectiva tridimensional están dentro de nuestra mente pero en el subconsciente y más allá de cualquier control voluntario. Esto es bastante claro—que la mente crea las imágenes que vemos. Experimentarlo, sin embargo, aún y cuando ya forme parte de nuestro conocimiento intelectual, no deja de sorprendernos epistemológicamente. Basta ver la sorpresa de Gombrich al descubrir dos de sus tres errores epistemológicos.

Este ejemplo resulta útil para hablar del tipo de error que nos interesa. Es sencillo y está fundamentado experimentalmente. Se trata de la naturaleza intangible del error epistemológico y lo difícil de cambiar el hábito epistemológico. Tan difícil es, que el mismo Gombrich supone que sí es capaz de ver—cuando menos—una silla real. Distinto a lo que plantea Gombrich, no considero lo anterior como una oposición entre "lo real" y "lo ilusorio" sino una cuestión de hipótesis sostenida vs. hipótesis desmentida. Gombrich, al ver la silla desde otros ángulos, posee más información para fundamentar su hipótesis de que una silla sí es real. Aún así, Gombrich no podría asegurar que ve una silla real—cuando menos—sin cometer, de nuevo, un error epistemológico—su tercer error epistemológico. Sin embargo, en la mayoría de las circunstancias—con propósitos prácticos—puede ser preferible creer que *vemos una silla* aunque intelectualmente sepamos que no es así.

Sin embargo, en ocasiones es preferible saber que no *vemos* lo que creemos ver; por ejemplo, en situaciones en que nuestros errores epistemológicos conducen a errores de acción que pueden ser castigados incluso con la muerte. La 'neurosis experimental' consiste precisamente en obligar a la víctima del experimento a cometer errores epistemológicos que conducen a errores de acción que son castigados:

²³ Gombrich, E. H., *Arte e Ilusión*. Gustavo Gili, España, 1977. p. 219.

II. B. LA NEUROSIS EXPERIMENTAL DE PAVLOV:

Un clásico ejemplo lo da Pavlov; es uno en que un perro ha sido entrenado para hacer una distinción entre un círculo y una elipse—justo como un niño es entrenado en la escuela para creer que un concepto dado ó una 'cosa' puede ser descrita siempre como *ó* es 'A' *ó* es 'no-A.' Habiendo definido una serie de reglas para el animal para definir un contexto de distinciones '*ó/ó*' quien efectúa el experimento progresivamente contrae la distancia entre los focos de la elipse; volviéndola circular paulatinamente. Enfrentado eventualmente con la imposibilidad de escoger, el animal se vuelve 'neurótico.' El perro ahora está atrapado en un contexto aprendido de *distinciones*; en donde las reglas acerca de las *distinciones* aprendidas en un principio ya no son válidas: las reglas originales parecen estar negándose. La supervivencia para el perro requiere que haga ciertas *distinciones* en un contexto en donde tales *distinciones* dejan de ser posibles. El animal no se ha dado cuenta de esto en su nuevo contexto; la mejor estrategia es *apostar* en lugar de 'decidir.'²⁴ Asimismo, afuera del contexto del laboratorio hasta el animal entrenado puede someterse a la misma situación sin mostrarse 'perturbado.'²⁵

Tanto en el experimento de Ames como en el experimento de Pavlov, el sujeto o 'víctima' del experimento salta a conclusiones en base a información incompleta—es decir, está infiriendo. Pero, ¿porqué inferir? ¿porqué no esperar a recibir la información completa para así llegar a la conclusión adecuada? Aquí se presenta el demonio de James Clerk Maxwell. Pues el demonio de Maxwell siempre se presenta cuando un observador (e. g., un científico) quisiera tener información completa acerca de una muestra:

²⁴ Wilken, Anthony, *op. cit.*, p. 260.

²⁵ Bateson, Gregory. Steps to an Ecology of Mind, *op. cit.*, p. 296-7

II. C. EL DEMONIO DE MAXWELL:

No podemos estudiar algo en su completud sin afectar la estructura y el comportamiento de sus partículas. El demonio de Maxwell, un ser capaz de estudiar cualquier cosa sin afectarla, puede obtener, por ejemplo, información acerca de todas las moléculas en el turbulento microcosmos de su probeta de gas, pero sólo porque es un ser mítico e ideal. Su cabina está completamente sellada a todo tipo de impactos probabilísticos e influencias del mundo externo. El demonio habita un mundo perfectamente cerrado, pero no existe tal sistema en el mundo real, en donde es necesario tomar en cuenta, por ejemplo, los efectos de una fuerza no local tal como la gravedad. Se ha estimado que el estado microscópico de un gas en un laboratorio sería alterado significativamente en una fracción de segundo si un sólo gramo de materia tan lejos como la estrella Sirio se moviera la distancia de un centímetro. Si un científico no mítico quisiera tener información completa acerca del comportamiento exacto de todas las partículas microscópicas en un volumen cerrado de gas en un instante dado, tal como predecir cómo se comportarían en algún instante en el futuro, necesitaría saber acerca de las influencias perturbadoras que rodean la cabina. Entonces necesitaría saber acerca de las influencias perturbando esas influencias, extendiendo más y más su red de investigación hasta que fuera una necesidad estar informado acerca del detalle más pequeño acerca de cualquier partícula y fuerza en el universo.²⁶ Si esto fuera posible, y si fuera posible transcribir toda esta información en un mapa, sería posible también predecir todas las trayectorias y todas las formas posibles de organización de las partículas en el universo—siempre y cuando el tiempo-espacio y la materia-energía del universo fueran finitos. Esto es parte de la Teoría de los Autómatas que corresponde a la máquina Turing:

II. D. LA MAQUINA TURING:

La máquina Turing (1936) es un modelo general acerca de cómo predecir y responder a todas las trayectorias posibles de todas las partículas del universo suponiendo que el número de partículas en el universo y el espacio del universo son inmensos pero finitos. Bertalanffy describe la máquina Turing de la siguiente manera:

²⁶ Campbell, Jeremy, *op. cit.*, p. 87.

"Expresado en la manera más sencilla el autómata Turing es una máquina abstracta capaz de imprimir (o suprimir) marcas de "1" y "0" en una cinta de longitud infinita. Puede ser demostrado que cualquier proceso de cualquier complejidad puede ser simulado por una máquina, si el proceso puede ser expresado en un número finito de operaciones lógicas. Cualquier cosa que sea lógicamente posible (por ejemplo, con un simbolismo algorítmico) también puede ser construido—en principio, aunque está claro que por ningún medio en la práctica—por un autómata, por ejemplo, una máquina algorítmica."²⁷

Bertalanffy asimismo desarrolla una *reductio ad absurdum* del modelo mecanicista de la máquina Turing.²⁸

Imaginemos una gráfica dirigida de N puntos. Entre cada par puede o no existir una flecha (dos posibilidades). Por lo tanto, hay $2^{N(N-1)}$ maneras de conectar N puntos. Si N es 5, hay más de un millón de posibles conexiones (Si $N = 5 \Rightarrow 2^{N(N-1)} = 2^{5(5-1)} = 2^{20} = 2^{20} = 1,048,576$). Ahora, si N fuera 20 átomos, la cantidad de combinaciones posibles entre 20 átomos (2^{360}) excede la cantidad de átomos estimados en el universo (se estima en el orden de 10^{80}). Suponiendo que el número de átomos en el universo fuera "inmenso" pero "finito", y que fuera posible registrar sus trayectorias en un "mapa"—en una cinta "inmensa"—, ¿cuántas combinaciones serían posibles con todos los átomos del universo? Esta pregunta incluye no sólo moléculas, sino virus, células, combinaciones complejas de células y neuronas, seres vivos complejos, y organizaciones socioeconómicas de seres vivos. Además, hay que tomar en cuenta las posibles catástrofes y destrucción de sistemas y estructuras, así como la capacidad de ciertos sistemas para restaurarse a sí mismos.

Si en el código genético hay un mínimo de 20 "palabras" (tríos de nucleótidos) que enuncian veinte aminoácidos (realmente 64); el código puede contener más de un millón de unidades. Esto nos da $20^{1,000,000}$ de posibilidades. Suponiendo que el espíritu Laplaceano sea encontrar todos los valores funcionales a cada combinación; tendría que hacer tal cantidad de muestras, pero sólo hay 10^{80} átomos en el universo. Imaginemos que hay 10^{30} células en la

²⁷ Bertalanffy, Ludwig von, *op. cit.*, p. 22. T. del A.

²⁸ Los siguientes dos párrafos, por propósitos didácticos, no son una transcripción enteramente fiel a la demostración original que hace Bertalanffy. Ver *Ibid.*, pp. 25-6.

tierra en un momento determinado. Si asumimos una nueva generación de células por minuto tendríamos, para una edad de la tierra de 15 mil millones de años (10^{16} minutos), un total de 10^{46} células. Para asegurarnos de obtener una cantidad máxima, debemos asumir que hay 10^{20} planetas portadores de vida. Entonces, en el universo entero, ciertamente no habría más de 10^{66} seres vivos, que es un número grande pero lejos de ser "inmenso" y muy por debajo de las $20^{1,000,000}$ de posibilidades del código genético.

En suma, tanto porque un ser vivo no es el demonio de Maxwell como por lo complejo y costoso que supondría que el ser vivo respondiera a su entorno como la máquina Turing, un organismo viviente no puede esperar a recibir la información completa de su entorno para llegar a la conclusión correcta y responder así de manera indefectiblemente óptima a dicho entorno. Aún así—aún si recibe información incompleta—el organismo viviente tiene que actuar de manera suficientemente no errónea como para poder sobrevivir. Pero, como no puede recibir información completa acerca de lo observado, tiene que inferir un patrón ante el cual actuar. Tiene que llenar los espacios en blanco, basado tanto en las redundancias que advierte en lo observado como en las redundancias que observa entre lo advertido y lo almacenado por su experiencia y por su tradición. De hecho, al ser un observador dentro del mundo observado, no puede no inferir; porque un objeto no está sujeto a que el organismo viviente, como observador, lo observe desde todos los puntos de vista posibles, en todos los momentos de todas las épocas posibles, y de todas las maneras posibles. Esto, sin embargo, no contradice a lo expuesto en el capítulo anterior.

En el capítulo anterior evidenciamos que el organismo viviente no podría actuar adecuadamente y sobrevivir basado en información completamente aleatoria de su entorno. En el presente capítulo evidenciamos que el organismo viviente tampoco actúa en base a información completa de lo que observa. En este punto tenemos suficientes fundamentos para sostener el juicio de que el organismo viviente actúa en base a pedazos de información que sintetiza. Es decir, actúa en base a 'data' de lo que observa. A continuación veremos cómo la libertad del individuo para seleccionar, interpretar y hacer distinciones con la 'data' que recibe está tradicional y biológicamente restringida.

III. TRADICION, BIOLOGIA, Y DISTINCION

Ahora, si nunca podemos tener acceso a la información completa de sillas, círculos, o camas, ¿cómo distinguir entre silla y no-silla, entre círculo y no-círculo, entre cama y no-cama? Platón dirá que una cama es una Forma imperfecta derivada de la Idea original de cama.²⁹ Otros dirán que cualquier cosa será una cama si tienes suficiente sueño o suficiente imaginación. ¿Qué tanto es inmanente una cama, un círculo, o una silla y qué tanto es interpretación? ¿Quién(es) tendrá(n) razón y quién(es) estará(n) equivocado(s)? ¿Quién(es) posee(n) la ideología verdadera? ¿Ó es que todos tienen razón ó todos están equivocados?

La libertad del individuo para seleccionar e interpretar la 'data' que recibe está tradicional y biológicamente restringida. Si hubiera algo de verdad acerca de cualquier ideología, entonces sólo aquellos grupos sociales que pensaran de acuerdo a la verdad serían razonablemente estables. Por otra parte, si ninguna cultura en el mundo piensa de acuerdo a la verdad entonces no podría haber cultura estable alguna. Encontramos que sí hay grupos sociales y culturas estables, pero sólo hasta cierto punto y bajo ciertas condiciones—en que sus errores epistemológicos no conducen a errores de acción que se traducen en una autodestrucción sociocultural.

Es decir, sociedades y culturas en general—y organismos vivientes en particular—son capaces de sobrevivir—cuando menos hasta cierto punto—a pesar de que la 'data' que reciben está tradicional y biológicamente restringida, y a pesar de que cometen errores epistemológicos constantemente. Por ejemplo, generaciones enteras fueron capaces de sobrevivir a pesar de no tener manera de advertir la *redondez* de la tierra y a pesar de creer que la tierra es plana. Y el que generaciones enteras compartieran el mismo sentido común no significa que su sentido común fuera *verdadero*—aún a pesar de haber evidencias que reforzaran su *veracidad*. Significa más bien que el contexto no desmintió sus falsas premisas por ser suficientemente estable.

Y es que las falsas premisas permiten la supervivencia del organismo viviente en su contexto, a menos que dicho contexto sea—como los experimentos de Ames y de Pavlov—un caso improbable, inflexible, y patológico. Notamos de nuevo que nos enfrentamos a la cuestión de cuánto tiempo toma hasta enfrentar problemas serios. El error epistemológico frecuentemente funciona y por lo tanto se autovalida. Pues millones de años de supervivencia

²⁹ Murdoch, Iris. *El Fuego y el Sol*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982. p. 17-8.

sostienen que el contexto, al ser—en general—suficientemente estable, no propicia que nuestros errores epistemológicos conduzcan a errores de acción fatales.

Si todos nuestros contextos fueran experimentos de Ames ó de Pavlov, ó trampas mortales camufladas, el comportamiento adecuado para sobrevivir seguramente sería del tipo paranoide. Es decir, tener una perpetua ansiedad por develar nuestros errores epistemológicos hasta deshacernos del más mínimo e improbable peligro latente en el universo. Tal comportamiento resulta ineficiente en un contexto estable.

Sería impráctico estar en constante estado de alerta y hacer distinciones rígidas en un contexto tan estable que resulte improbable cometer errores graves de acción. Por ello, en su lugar, nuestro comportamiento debe ser más económico. Es preferible agrupar como patrones a aquellos cambios aleatorios que se repiten y que representan un peligro improbable en cuanto a cometer errores de acción. Después, debemos seleccionar reglas prácticas, modos y procedimientos para adecuarnos a dichos patrones. Por último, debemos entregar esas adecuaciones o "soluciones" a un mecanismo menos flexible como el hábito. De aquí surge el principio (basado en el aprendizaje de patrones que se repiten) llamado 'mecanización progresiva'. Así, reservamos nuestras distinciones más rígidas sólo para casos en donde sea probable que nuestros errores epistemológicos sí conduzcan a errores de acción.

Por ejemplo, sería impráctico andar a tientas y hacer todo tipo de experimentos para distinguir si la silla en que diario nos sentamos a desayunar ha sido sustituida, mientras dormíamos, por una trampa mortal tan bien camuflada que nos resulta idéntica a dicha silla—a menos que existieran motivos razonables para sospechar de una trampa mortal. Por otra parte, sería poco aconsejable correr atropelladamente sin hacer un esfuerzo por distinguir o, siquiera, por sospechar de trampas mortales camufladas, en tiempos de guerra, en un campo que muy probablemente esté minado con dichas trampas.

También por ejemplo, sería impráctico hacer un dibujo con distinciones anatómicas del cuerpo de Pedro si nuestro propósito es señalar en qué parte del salón estaba sentado Pedro. Pero en el caso de una cirugía, sí sería práctico hacer un dibujo con distinciones anatómicas del cuerpo de Pedro si nuestro propósito es señalar en qué parte de su cuerpo se aloja una bala.

Acabamos de ejemplificar cómo hay espacios en donde la presencia ó ausencia de ciertas distinciones puede ó no repercutir de manera evidente en nuestras acciones. Las distinciones que hace un individuo o una sociedad no están determinadas por la clasificación objetiva de 'situaciones', pero tampoco son totalmente arbitrarias.³⁰ Las distinciones más bien son concernientes a los potenciales rompimientos que son recurrentes en las actividades que el individuo o la sociedad realizan dentro del espacio de posibilidades que son determinadas por su propia biología y tradición. Por ejemplo, la presencia ó ausencia de 'fuego' determina un espacio de rompimientos potenciales en una variedad de actividades entre las que se incluye el alumbrar, incinerar, o cocinar. La distinción lingüística ('fuego') surge para anticipar y afrontar dichos rompimientos (e. g., está oscuro, la ropa está infectada, la carne está cruda).³¹

Si revisamos el capítulo anterior, encontraremos algunas citas en donde Borges se burla de las distinciones irrelevantes. En una de estas citas, en que cierto emperador lleva su país a la ruina cuando se propone hacer un plano perfectamente preciso del imperio,³² podemos identificar una parodia de modelos tales como la máquina Turing. En otra de estas citas, que trata de 'cierta enciclopedia china' en la cuál se dice cómo se dividen los animales,³³ podemos identificar una parodia de la clasificación objetiva de 'situaciones' tal como las taxonomías de Barthes y de Kandinsky. Las distinciones (sean geográficas o sean lingüísticas) son irrelevantes por sí mismas; pues están ligadas a propósitos concernientes a una tradición.

Las letras de un mensaje no tienen significado en sí mismas. Nuestra capacidad de leer una distinción lingüística o simplemente de saber que se trata de una distinción lingüística está relacionada con una tradición en que la distinción lingüística es utilizada. El que seamos capaces de leer un mensaje presupone que conocemos el lenguaje en que dicho mensaje está escrito. Y el que seamos capaces de entender que se trata de un mensaje escrito, aunque no lo podamos leer, presupone que nosotros conocemos qué son las letras y qué tipo de patrones pueden tener las letras y los mensajes. Pero cuando nos aproximamos al mundo pictórico, que es más abstracto que el lingüístico, ¿podemos etiquetar el mensaje por idiomas? ¿hay tal cosa como pintar en chino como contrario a pintar en ruso?

³⁰ Winograd, Terry - Flores, Fernando, *op. cit.*, p. 69.

³¹ *Ibid.*, p. 69.

³² Borges, Jorge Luis. *Historia Universal de la Infamia. Del rigor de la ciencia*, *op. cit.*, pp. 131-2.

³³ Wilden, Anthony. *Communication in Context*, *op. cit.*, p. 169. T. del A.

Un antiguo filósofo dijo: "El fuego quema aquí y en China." Pero, ¿podemos decir que el color negro sea el color del luto aquí y en China? ¿Qué tan cierto será que el color negro sea el color del luto? o ¿qué tanto depende de la tradición el que un color sea o no el color del luto? ¿Será posible clasificar objetivamente el arte por idiomas? ¿Será posible constituir un diccionario que reúna la denominación de los elementos artísticos como proponía Kandinsky?³⁴

El que animales, personas y culturas apartados entre sí reaccionen de manera similar ante el fuego puede hacernos caer en la trampa de creer que distinciones tales como el signo 'fuego' están determinadas por la clasificación objetiva de 'situaciones.' Sin embargo, las distinciones no se determinan mediante alguna clasificación objetiva de 'situaciones' en el mundo. Tampoco son totalmente arbitrarias. Surgen distinciones a partir de patrones recurrentes de rompimiento en una actividad concerniente. Entre éstos, hay patrones recurrentes de rompimiento que conciernen a la actividad de todo ser vivo. Por ejemplo, variaciones climatológicas extremas que amenazan con extinguirlo.

El que individuos aislados compartan patrones de comportamiento ante ciertos 'signos' ocurre porque las distinciones que hace el organismo viviente no sólo operan en el nivel lingüístico o señalético sino operan a nivel más abstracto: en el nivel biológico. Según la interpretación de Gregory Bateson, Kant establece en su Crítica del Juicio que el acto primario del juicio estético es la selección de un hecho. Gregory Bateson responde a esto que no hay hechos en la naturaleza; o en todo caso, hay un número infinito de hechos potenciales en la naturaleza o *diferencias*. Según Bateson, sólo unos cuantos de estos hechos o *diferencias* son seleccionados por el juicio y se convierten en *hechos en sí* por el acto de selección porque sólo unos cuantos de estos hechos o *diferencias* hacen una diferencia.³⁵ En este caso, la percepción selecciona qué *diferencias* hacen una diferencia. Es decir, qué *diferencias* son concernientes a los potenciales rompimientos que son recurrentes en las actividades que el individuo o la sociedad realizan dentro del espacio de posibilidades que son determinadas por su propia biología.

³⁴ Kandinsky, Wassily, Punto y Línea sobre el Plano, op. cit., p. 76-7.

³⁵ Bateson, Gregory, Steps to an Ecology of Mind, op. cit., p. 481.

III. A. PERCEPCION Y APERCEPCION:

A la recepción de estas *diferencias* la llamaremos percepción. Y qué parte de estas *diferencias* son enfocadas la llamaremos apercepción. La percepción y la apercepción son distinciones que hace el individuo. Dichas distinciones están tradicional y biológicamente restringidas. Los organismos vivientes que hacen estas distinciones comienzan sus vidas en contextos biológica e incluso socialmente organizados, en una locación en particular de dicho contexto, de lo cual y del cual no poseen responsabilidad alguna.³⁶ Es decir, no son totalmente independientes de ellos. Esto es criticado por Bertalanffy: "tal parece que la más seria limitación de la clásica filosofía occidental, desde Platón hasta Descartes y Kant, ha sido considerar al hombre primordialmente como un espectador, como '*ens cogitans*' cuando, por razones biológicas, ha sido esencialmente un actor (un performer), un '*ens agens*' en el mundo al cual ha sido arrojado."³⁷

De acuerdo a este juicio, las observaciones o distinciones que haga el hombre tendrán que ser relevantes a las actividades que éste desempeñe dentro del espacio de posibilidades determinado por su propia biología y por su contexto sociocultural y espaciotemporal. Julio Cortázar, en su cuento Las Babas del Diablo hace una observación respecto a cómo la tradición y, por lo tanto, la cultura, así como la retroalimentación psicológica e incluso fisiológica entre el sujeto y su entorno espaciotemporal—manifestada en la comunicación mediada y regida por un código (*explícito ó implícito*) dentro de esa misma cultura y tradición—mueven y manipulan los límites entre inmanencia e interpretación y restringen las posibles distinciones:

"Va a ser difícil [contar] porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo...o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad; y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto."³⁸

³⁶ Wilden, Anthony. *Communication in Context*, op. cit., p. 8.

³⁷ Bertalanffy, Ludwig von, op. cit., p. 240. T. del A..

³⁸ Cortázar, Julio. Las Armas Secretas. *Las babas del Diablo*, p. 69

Estas distinciones, relevantes a diversos rompimientos en actividades desempeñadas por quien percibe, y determinadas por su espacio de posibilidades, son llamadas apercepciones. Las apercepciones son distinciones hechas a lo percibido. Son un enfoque idiosincrásico de lo percibido. Son aquellos patrones advertidos en lo percibido. Y esto que es advertido por quien percibe, pertenece a su espacio de posibilidades determinado tradicional y biológicamente: "...no es la verdad salvo para mi estómago...".

La creencia común de que los procesos cognitivos de todos los seres humanos poseen una estructura lógica común que opera previa e independientemente al lenguaje, —según el punto de vista de Benjamin Whorf— es errónea; son los patrones lingüísticos mismos quienes determinan lo que el individuo percibe en este mundo y cómo piensa acerca del él. Al variar ampliamente estos patrones, las formas de pensamiento y percepción en grupos utilizando diferentes sistemas lingüísticos conducirá a visiones del mundo particularmente diferentes.³⁹

Según Whorf, son los mismos patrones lingüísticos los que determinan lo que el individuo percibe en el mundo y lo que piensa (en general) de él. Como estos patrones varían ampliamente, las formas de pensamiento y percepción en grupos utilizando sistemas lingüísticos diferentes, resultarán básicamente diferentes en cuanto a sus visiones del mundo. De acuerdo a este nuevo principio de relatividad se sostiene el hecho que todos los observadores no son llevados por la misma evidencia física a la misma imagen del Universo, a no ser que sus bases (lingüísticas) sean similares.⁴⁰

El planteamiento de Whorf resulta revolucionario para el pensamiento de su época. A pesar de ser útil para ciertos propósitos, este juicio es difícil de sostener en algunos aspectos. Hay animales que no tienen lenguaje y que dependen de sus procesos cognitivos para poder sobrevivir. Si los procesos cognitivos no fueran funcionales previamente al lenguaje, la supervivencia de estos animales sería difícil de explicar. A pesar de estas dificultades, el juicio

³⁹ Bertalanffy, Ludwig von, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 222.

de Whorf puede adquirir nueva fuerza si es llevado a un nivel más abstracto. Es decir, transformar el juicio de Whorf en el siguiente: son la tradición y, últimamente, la biología quienes determinan lo que el individuo percibe en este mundo y cómo piensa acerca de él.

Para evidenciar este juicio basta observar que la percepción se restringe a los límites de los órganos con que se percibe: los ojos, la nariz, la lengua, la piel, y los oídos. Asimismo las experiencias postnatales propias a la tradición del individuo influyen en las distinciones que hace dicho individuo.

Estas experiencias postnatales tienen que ver con el proceso de aprendizaje, pues el individuo tiene que hacer distinciones idiosincrásicas para enfrentar los patrones recurrentes de rompimiento en su particular contexto. Se ha evidenciado que el hombre ha desarrollado altamente mayor flexibilidad y complejidad en su comportamiento que el chimpancé, a quien es idéntico genéticamente en un 99%,⁴¹ precisamente por el proceso retardado de maduración, o *neotenia*.⁴² Esto permite que el cerebro humano se adapte a tal grado de *especializar* su estructura y organización para enfrentar patrones recurrentes de rompimiento en su entorno.

Incluso las distinciones que hacen los animales dependen de los patrones recurrentes de rompimiento propias de su tradición. Se han hecho experimentos con diversas especies animales—principalmente con el macaco—nacidas en cautiverio e integradas a lo que debe ser su medio ambiente natural; estos animales han manifestado un síndrome de inadaptabilidad, y, además, sus patrones naturales de lenguaje varían considerablemente en comparación con los de aquéllos nacidos y criados en ambientes naturales. Pues han perdido alguna forma de memoria que va más allá de la memoria individual. Sin embargo, la sociedad es raramente percibida como un sistema entero que influye sobre la *apercepción* del individuo quien se desarrolla en su seno.⁴³

⁴¹ Campbell, Jeremy. *op. cit.*, p. 137.

⁴² *Ibid.*, p. 142.

⁴³ Wilden, Anthony. *Communication in Context*, pp. 28-9. Ver también: Bertalanffy, Ludwig von, *op. cit.*, p. 236.

Un ejemplo sencillo de cómo la tradición y el contexto particular de un individuo pueden influir la apercepción es la prueba Rorschach. Hermann Rorschach diseñó una prueba para el análisis de la personalidad, en que la persona quien se somete al experimento dice qué distingue en una serie de diseños hechos con manchas de tinta: sus respuestas después son analizadas e interpretadas. Lo que sea interpretado lo dejaremos de lado. Lo que resulta relevante a nuestro objetivo es enfatizar que las distinciones hechas acerca de una misma mancha de tinta difieren en cada persona. Las distinciones, incluso, muchas veces están relacionadas con la carrera estudiada por quien se somete al experimento. Por ejemplo, un artista puede relacionar la mancha con cierto estilo, un bacteriólogo puede relacionar la misma mancha con la muestra de algún tejido, y un botanista puede relacionarla con alguna planta.

Tanta diversidad de apercepciones acerca de un mismo objeto percibido no indica, como sea, que la experiencia sensorial sea completamente caprichosa. Según Uexküll, las categorías culturales en general, no cambiarán las potencialidades de la experiencia sensorial. Pero sí, como sea, cambiarán la *apercepción*;⁴⁴ por ejemplo, qué partes de la realidad experimentada son enfocadas y enfatizadas y cuáles son discriminadas. Los juicios que hace el organismo viviente basados tanto en la tradición como en la biología, aunque contengan errores epistemológicos que conduzcan a errores de acción, no pueden ser—por muy diferentes que sean—completamente caprichosos y subjetivos; porque el organismo necesita reaccionar a los estímulos que vienen de afuera, de acuerdo a su equipo psicofísico innato y de acuerdo a su aprendizaje. Y esto sería imposible si su experiencia sensorial fuera completamente caprichosa.

La *percepción* y la *apercepción* mismas no pueden funcionar más que reduciendo la complejidad y han permitido aún así la evolución de organismos complejos.⁴⁵ Ya hemos mencionado que el organismo no recibe información completa a través de sus percepciones sino pedazos de información seleccionada o 'data'. Según Jacob von Uexküll es la percepción la que

⁴⁴ Bertalanffy, Ludwig von, *op. cit.*, p. 235.

⁴⁵ *Ibid.*, p. xxii

debe permitir al animal guiarse en el mundo.⁴⁶ Esto—reitero—sería imposible si los pedazos de información o 'data' que recibe y sus interpretaciones de esa 'data' fueran enteramente engañosos. La confiabilidad de la 'data' que recibe y las reacciones adecuadas del organismo ante su interpretación de dicha 'data' han surgido de la evolución, y tienen que justificarse continuamente en la lucha por la existencia. Si no correspondieran de alguna manera con el entorno, la reacción apropiada sería imposible y tal organismo sería rápidamente eliminado por selección.

Aún y cuando la percepción y las categorías de la experiencia no necesitan ser espejo de lo que sucede en el mundo 'real'; deben ser, sin embargo, isomorfos a él a tal grado de guiar y permitir la supervivencia.⁴⁷ Según Bertalanffy, lo que es verdad se responde así: Ya el hecho de que los animales y los seres humanos aún existan, prueba que sus formas de experiencia corresponden, en cierto grado, a la realidad⁴⁸. Las categorías de la percepción, como las determina la organización biofísica de las especies, no pueden ser completamente "erróneas", fortuitas y arbitrarias. Más bien deben, de cierta manera y en cierta medida, corresponder a la 'realidad'.

Sin embargo, en este punto tenemos suficientes evidencias para fundamentar el juicio de que las distinciones que hace el individuo y la libertad de interpretar dichas distinciones están tradicional y biológicamente restringidas, y que no existen evidencias de verdades como tales. Sólo existen evidencias de premisas que funcionan en un contexto adecuado para su funcionamiento. Además, como cualquier estímulo es experimentado no como es sino como el organismo reacciona ante él,⁴⁹ estas premisas o distinciones son inseparables del individuo que las hace y no podemos atribuirles a un ser omnisciente.

⁴⁶ *ibid.*, p. 240.

⁴⁷ *ibid.*, p. 241.

⁴⁸ *ibid.*, p. 241.

⁴⁹ *ibid.*, pp. 240-1.

IV. SUMARIO

Hemos fundamentado, a través del presente capítulo, que las distinciones que hace el organismo viviente—la percepción y la apercepción—no son copias del *sistema en sí*, ni están determinadas por la clasificación objetiva de situaciones. Asimismo hemos fundamentado que dichas distinciones no son completamente engañosas o arbitrarias, sino que surgen de patrones recurrentes de rompimiento en una actividad concerniente tanto al individuo como a la especie. Estas distinciones contienen premisas que, dependiendo de la estabilidad ó inestabilidad del contexto—de lo recurrente ó de lo esporádico de los patrones de rompimiento—, pueden ser moldeables y efímeras ó estables y duraderas.

Reitero el juicio de que las interpretaciones que hace el individuo no son completamente libres, sino que surgen de patrones recurrentes de rompimiento en una actividad concerniente. Sin embargo, cada individuo nace en un contexto diferente y en una locación particular de dicho contexto. Esto abre el espacio para reivindicar las libertades individuales y minoritarias. Pues no hay individuo que se enfrente a patrones recurrentes de rompimiento idénticos a los de otro individuo. De allí la necesidad de que individuos y minorías sean libres de hacer distinciones relevantes a sus contextos particulares.

A pesar de que podemos reivindicar la libertad individual y minoritaria, hay límites a la interpretación; pues todas las interpretaciones individuales y minoritarias surgen dentro de una tradición y una biología compartidas. Y es imposible negar la cultura, la historia, la tradición, y la biología, con un lema. Es más, "Everything goes", al querer establecerse mediante el lenguaje, cae en una aporía. Pues dicho lema, al decir que cualquier interpretación es válida, niega el mismo lenguaje que utiliza para anunciarse. Es decir, "Everything goes", al ser un mensaje en que se declara que cualquier lectura de un mensaje es igualmente probable, nulifica la probabilidad de entender qué quiere decir dicho mensaje.

Si cualquier lectura de un mensaje es igualmente probable, lo que el emisor quiere compartir con el receptor se vuelve intransmisible. Pues lo que el emisor ha querido enunciar se

vuelve totalmente irrelevante en el momento en que puede tener cualquier significado para el receptor. El interlocutor, en este sentido, se convierte en un afásico. El afásico, según Jakobson, "no entiende a otra gente y no recibe un mensaje."⁵⁰ El lenguaje, entonces, es completamente privado, es idiolecto puro.

Encontramos que "Everything goes" no es filosóficamente coherente ni puede ir más allá de los límites de interpretación. Es comprensible solamente como una protesta a un mundo que pretende alienar el punto de vista individual conforme a una visión del mundo supuestamente independiente de cómo es observado. De hecho, no se ha dado el caso, según el conocimiento de quien escribe, de ningún artista que pregone este lema que haya demostrado su resolución de negar la existencia del fenómeno que llamamos "arte", y esto demuestra, de alguna forma, la necesidad de quedarse abrigados por la milenaria tradición que hemos heredado.

⁵⁰ Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. *op. cit.*, pp. 21-2. T. del A.

Conclusión

Nos hemos propuesto, en la presente tesis, evidenciar que existe una crisis de interpretación en el mundo del arte contemporáneo. El motivo por el cual nos hemos propuesto hacer esta tesis es la creciente preocupación que siente la comunidad de artistas frente a las consecuencias latentes, las consecuencias que se sospecha existen, y las consecuencias ya existentes de dicha crisis de interpretación. Una de las consecuencias existentes más graves de esta crisis es la fetichización del arte. Por ello hemos expuesto una serie de razones por las cuales hay que detener la crisis de interpretación.

También nos hemos propuesto estudiar y cuestionar los dogmas detrás de esta crisis de interpretación, y la historia de cómo se generaron dichos dogmas. Pues existen muchos resultados que no hubieran sido deseados por los estados de ánimo que originaron estos dogmas. Por ello, hemos dedicado parte de la tesis a rescatar los estados de ánimo que provienen de preocupaciones legítimas. Asimismo subrayamos cómo la hipocresía de quienes manipulan estos dogmas puede influir en que dichas preocupaciones no reciban debida atención.

En cuanto a la historia de cómo se generaron estos dogmas, hemos comparado la transición del Modernismo al Postmodernismo con "antes" y "después" de la Torre de Babel. Es decir, como la unión y la universalidad que se transforma en la desunión y la individualidad; tanto en la acción como en el lenguaje.

Esta transformación se dio, como hemos visto, en reacción al mundo de pura objetividad del Modernismo que alienaba a individuos y entornos conforme a supuestos Ideales. El genocidio, como parte de la búsqueda por una raza superior, constituyó uno de los máximos absurdos de querer forzar tanto al individuo como al entorno a la cama de Procrusto de dichos Ideales: temerariamente cortando o estrechando todo aquello que no se ajusta al molde.

La negación de la historia y del sentido de la historia, la autolegitimación del poder, y el resultante encierro en lenguajes privados, fueron la respuesta a los absurdos del Modernismo. Esto provoca una confusión del lenguaje que es aprovechada por quienes se adjudican a sí mismos el puesto de intérpretes. Esto constituye el meollo de la crisis de interpretación. Dichos "intérpretes" utilizan la crisis de interpretación para crear una clausura intelectual y manipular el arte con propósitos ajenos a la estética; dictando qué artistas quedan incluidos o excluidos. Esto provoca un empobrecimiento de la cultura.

Hemos recogido la opinión de ocho artistas de primera importancia a nivel nacional quienes opinan al respecto. Todos ellos comparten la opinión de que existe una crisis de interpretación que es aprovechada por grupos de poder para generar una clausura intelectual. Coinciden también en sus preocupaciones acerca de cómo intereses creados corrompen el arte. Estos artistas asimismo están de acuerdo en que la crítica contemporánea del arte está fundamentada en argumentos muy pobres y que los críticos—con frecuencia—son extremadamente ignorantes en el dominio de las prácticas marginales relacionadas con la elaboración de la obra de arte. Los juicios penales, para hacer juicios bien fundamentados, recurren a expertos en la práctica. No hay razones para excluir, si se quiere hacer un juicio fundamentado acerca de una obra de arte, la opinión profesional del artista. Por ello, estos ocho artistas han propuesto enriquecer la crítica al incluir al artista dentro del campo de distinciones que se hacen acerca de la obra de arte.

Asimismo, además del origen de los dogmas y de sus rompimientos, hemos presentado cuáles son los dogmas detrás de la crisis de interpretación y quiénes están detrás de estos dogmas. Reiteramos que existen resultados no deseados por los estados de ánimo que

originaron dichos dogmas. Los resultados indeseables ocurren al arrojar los dogmas sin tomar responsabilidad de ellos, como si se trataran de verdades, a un público neófito que confía en la credibilidad de quien los genera. Este público, carente de conocimientos profundos sobre la materia, acepta ingenuamente estos dogmas como "hechos". Ignorar la naturaleza heurística de dichos dogmas puede conducir a rompimientos graves tales como la fetichización del arte. Por ello, hemos hecho resaltar la importancia de la responsabilidad que acompaña la interpretación.

Para llevar lo anterior a cabo, hemos llevado al frente a quienes están detrás de estos dogmas. Pues las descripciones no deben ser separadas de quien las hace ni deben ser atribuidas a un ser omnisciente. Dado que, separar una interpretación de su contexto (e. g., de quien la crea y de donde surge), hace que una premisa útil en un contexto pueda convertirse en una premisa peligrosa en otro. Y no debemos dejar que los autores de estos dogmas se laven las manos de su responsabilidad ante las consecuencias de una aplicación irresponsablemente descontextualizada de sus dogmas: de la crisis de interpretación y de la fetichización del arte (en el caso del arte contemporáneo).

Estos dogmas los hemos dividido en dos grandes bloques: los subjetivistas y los objetivistas. Ambos proponen la muerte de la Metafísica. Ambos tratan, asimismo, acerca de la naturaleza subjetiva de las descripciones presentadas por el hombre. Sin embargo, mientras el objetivismo acepta normas creadas por consenso, el subjetivismo considera el consenso una paralogía y simetriza, de esta manera, cualquier interpretación. Es decir, según el subjetivismo, todas las interpretaciones y todos los lenguajes son válidos. Por ello, el subjetivismo tiene mayor influencia en la crisis de interpretación que el objetivismo.

Los subjetivistas caen en autocontradicción al constituir como un hecho objetivo la premisa de que todo es subjetivo. Otra de las tautologías destructivas del subjetivismo ocurre cuando busca fundamentar que los fundamentos no son válidos. Finalmente, recurren a la razón para descartar por completo cualquier premisa racional.

Hemos presentado—además de haber evidenciado cómo el subjetivismo sucumbe en la red de sus propias aporias—evidencias de la utilidad de las premisas racionales. Lyotard nos ha presentado la lógica de Kurt Gödel, en que ninguna premisa puede ser demostrada o refutada si no es satisfecha la condición de completud en un sistema. Si bien un consenso entre expertos no es indicio de *verdad*, hay juicios tan bien fundamentados que merecen ser tomados en cuenta. El peligro latente de cualquier premisa yace, más bien, en rebasar su naturaleza heurística, y aplicarla irreflexivamente como una verdad independiente de todo contexto.

Lo anterior fue una razón de peso en la caída del Modernismo. Los subjetivistas, por el contrario, declaran que cualquier premisa es válida si el contexto es adecuado. Es evidente la utilidad de este juicio dentro de ciertos parámetros. Sin embargo, los subjetivistas han querido utilizar este juicio para independizarse del consenso entre expertos a lo que los subjetivistas llaman razonamiento falso-aparente o “paralogía”. Al hacer esto, hay una simetrización de contextos. Es decir, interpretaciones pobres adquieren el nivel de interpretaciones fuertes y viceversa. Aquí, los subjetivistas corren peligro pues, reitero, hay juicios tan bien fundamentados que no merecen ser ignorados o simetrizados con un juicio débil.

Esta simetrización, y la falta de reconocimiento de contextos, ha tenido otras consecuencias en el arte: la simetrización de obras esencialmente diferentes en concursos, subastas, y otras actividades en que la obra de arte debe ser evaluada. Esta simetrización de obras más costosas con obras menos costosas provoca una competencia desleal. Obras que requieren de más recursos para ser realizadas no pueden sobrevivir ante el *dumping* en el mercado por obras considerablemente menos complejas. La única salida para el autor de obras más complejas es prostituir su estilo para poder competir ante el *dumping* de obras simples producidas en masa. Esto nos priva de la riqueza potencial de ciertos patrones que sólo pueden ser creados en la complejidad.

Si bien “Everything goes” (el discurso que recapitula los dogmas a los que me refiero) corta con la rigidez y la alienación de los paradigmas del Modernismo, también amputa la riqueza que nos brinda la sabiduría acumulada como parte esencial de la variedad cultural.

Es por ello que incluimos una crítica al discurso que recapitula los dogmas detrás de la crisis de interpretación. Esta crítica consistió en una *reductio ad absurdum* de dicho discurso. Esta *reductio ad absurdum* se llevó a cabo en diversos dominios entre los cuales el biológico fue el principal.

Hemos fundamentado el juicio de que este discurso, "Everything goes", sí es absurdo. Pues resulta absurdo que un acto ontogenético pretenda sobrepasar a la filogenia. Es absurdo en el dominio comunicacional porque la coordinación y la organización serían fenómenos difíciles de explicar si la comunicación fuera totalmente aleatoria como sugiere dicha interpretación. Es absurdo en el dominio biológico porque la supervivencia sería difícil de explicar si la comunicación genética fuera completamente aleatoria. Así, hemos discutido toda una gama de dominios en que la interpretación "Everything goes" resulta absurda.

Asimismo, en el dominio de la experiencia, hemos observado la improbabilidad de la existencia de una incertidumbre en la comunicación que sea, como propone el discurso "Everything goes", de tal magnitud que nadie esté seguro de entender el lenguaje en que está codificado el mensaje que se recibe. Hay evidencias que fundamentan que la existencia de la comunicación y de la coordinación presuponen una sedimentación del lenguaje. Sería improbable que la comunicación, la coordinación, y el consenso, fueran el producto de la casualidad o del 'milagro'.

Hemos citado asimismo a Enzo Paci, quien dice que no es posible que haya consenso sobre el significado de un signo desconocido. Este juicio resulta fundamental para examinar la lógica de "Everything goes". "Everything goes" convoca a la participación de todos los lenguajes—tanto comunes como privados. Es evidente la imposibilidad de llegar a un consenso sobre lo enunciado en un lenguaje privado. A menos que fuera obra de una remota casualidad o de un 'milagro'. Tendríamos que conocer cada individualismo, cada regionalismo, cada idioma. En este sentido, los concursos de arte resultan absurdos, pues no hay, de acuerdo al solipsismo que representa "Everything goes", posibilidad alguna de formar el consenso sobre un lenguaje privado. Cualquier decisión será, en este sentido, arbitraria.

Sin reglas, cualquier secuencia de letras es posible, y el lenguaje sería totalmente privado y arbitrario, libre de hilar letras al azar y, por lo tanto, incapaz de comunicar significado. Las reglas, hemos dicho, son una especie de redundancia que minimiza la probabilidad de lecturas aventuradas de un mensaje. He aquí también la importancia de la redundancia.

Dado que las interpretaciones son relevantes a la experiencia y, últimamente, a la biología, podemos sostener el juicio de que no cualquier interpretación es válida como sugiere la interpretación "Everything goes". No negamos que tal interpretación sea valiosa en el sentido de querer reivindicar las libertades individuales y minoritarias. Sin embargo, dicha interpretación se ha ciclado y ha propiciado el clima para la manipulación de la interpretación, y la corrupción del arte, dejando, de nuevo, las libertades individuales y minoritarias en manos de pequeños grupos de poder. Lo anterior no significa, sin embargo, que el estado de ánimo y las preocupaciones de la interpretación "Everything goes" no pueden ser rescatadas:

En este sentido, las distinciones relevantes—lo "admirable" y lo "genial"—en el arte no pueden separarse de para quién son relevantes y por qué son relevantes. En el experimento de Pavlov observamos cómo las distinciones que hace un perro entre un círculo y una elipse progresivamente se vuelven más rígidas por ser relevantes al desempeño del perro en un contexto aprendido de distinciones. Asimismo, las distinciones que hace el experto son más rígidas que las distinciones que hace el inexperto porque son relevantes a su contexto. Esta rigidez de distinciones no hace al juicio del experto más *verdadero* que el juicio del inexperto; simplemente, al estar fundamentado en más distinciones, el juicio del experto está mejor fundamentado que el juicio del inexperto.

Los juicios del experto no deben ser juicios oscuros y demagógicos. Los expertos deben declarar los criterios, evidencias, y estándares, que hagan relevante su juicio. Los expertos deberán llevar de la mano al inexperto a enfocarse en ciertos aspectos de la obra de arte que, por sutiles, pasaban inadvertidos; abriendo así un espacio en que el inexperto sea capaz de hacer nuevas distinciones potencialmente relevantes; para enriquecer, así, su juicio estético.

Lo anterior constituye un absurdo en el terreno de la evaluación y de la crítica de la obra artística. Pues no hay—y no puede haber—estándares comunes acerca de lenguajes privados. Sólo puede haber estándares comunes acerca de lenguajes comunes. Por ello, cualquier mensaje y, por lo tanto, cualquier obra de arte, sólo pueden ser juzgados dentro de un sentido común.

Es absurdo convocar a participantes a concursar con lenguajes privados por un premio de arte. Pues es imposible descifrar un lenguaje, en todos los sentidos, desconocido. Los mismos jeroglíficos requieren, cuando menos, de una piedra Rosetta para ser descifrados. Premiar una obra de arte, en estos términos, es arbitrario.

Debe haber estándares en las premiaciones de arte. Y estos estándares deben ser claros; tanto al convocar a los participantes a concursar como al deliberar el juicio para la premiación. Asimismo, debe haber distinciones entre pintura, gráfica y plástica. Pues la evaluación de la plástica es diferente si es evaluada en términos de pintura ó de gráfica que si es evaluada en su propio dominio. (Lo mismo ocurre con la pintura y la gráfica.) Y debe haber distinciones de tendencias. Pues la interpretación de una obra de arte cambia si es interpretada con los estándares de otra tendencia. Citamos a Pierre Menard, Autor del Quijote, como un ejemplo de cómo un mismo texto puede ser interpretado de maneras distintas si se declara que pertenece a otra época, a otro autor, y a otra tendencia. Otro ejemplo sería cómo cambiaría la interpretación del Neo Geo (que pretende crear objetos que sean 'referentes' y no 'representaciones') si fuera interpretada en términos del Abstraccionismo Geométrico (que consistía en representar a sus referentes mediante abstracciones geométricas). Al no haber estándares claros, la crítica y la evaluación del arte se vuelven oscuras, y la ética de la interpretación se vuelve dudosa. Lo anterior constituye el suelo fértil en donde florecen la manipulación del poder de interpretación y la fetichización del arte.

En este punto queda fundamentado el juicio de que las actitudes y creencias prevalecientes han provocado una crisis de interpretación; y que esta crisis empeorará si no se reconoce que estas actitudes y creencias ya no son la lucha en contra del dogmatismo sino una

lucha dogmática que ha cristalizado y ha petrificado sus propias verdades, y ha generado una clausura intelectual que congela y deja fuera interpretaciones alternativas. Esperamos que esta tesis contribuya a la concientización de este fenómeno. Y, al grado en que esto se logre, sirva para que los afectados por lo mismo tomen cada vez en mayor medida las acciones que hagan más difícil que esto ocurra. Por ello, el autor de la presente tesis ha señalado los rompimientos que él advierte en la interpretación dominante y cómo se ha cristalizado el sentido común de dicha interpretación. No debemos dar cabida a que los valores estéticos de nuestra cultura sean sustituidos por la fetichización del arte; ni que nuestros artistas valiosos sean marginados, privándonos de la potencial riqueza cultural que carguen sus manos anónimas.

Propongo, como una alternativa para los artistas marginados por la clausura intelectual en la interpretación, que se abran galerías de arte subterráneas; que se conformen grupos de promoción estética; que se abran foros de discusión abierta acerca de los intereses creados; y que se unan los artistas para hacer una crítica a la crítica. Queda dentro de las posibilidades de la movilización de acción, por parte de los afectados, hacer más difícil que las estrategias de la mercadotecnia sean tan determinantes sobre la formación de la cultura. Queda dentro de nuestro poder evitar que las tendencias y estandartes de nuestra cultura sean meros reflejos del gusto (cuestionable) del mejor postor.

El autor de la presente tesis considera necesario que se investiguen más a fondo a los participantes, y sus transacciones, en el mundo del arte. Y, así, desenmascarar aquellos sistemas de intereses imbricados que son ajenos no sólo a la estética sino también a la ética y que, además, tienden a empobrecer a la cultura.

Esta tesis no puede ser exhaustiva y necesita un punto de cierre. Por ello, queda el espacio abierto para que las sugerencias arriba propuestas contribuyan como punto inicial para futuras investigaciones y proyectos. Queda asimismo en manos de los sinodales, quienes integran el honorable comité lector de la presente, hacer del conocimiento a sus alumnos la necesidad de ahondar en estas áreas. Contribuyamos para generar una nueva era en las Artes.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W.
1983 *Teoría Estética*. Barcelona: Ediciones Orbis, S. A.
- Adorno, Theodor W.
1991 *Actualidad de la Filosofía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Ashby, W. R.
1969 *Systems Thinking*. England: Penguin Books Limited.
- Barthes, Roland
1968 *Elements of Semiology*. United States of America: Beacon Press.
- Barthes, Roland
1968 *Writing Degree Zero*. United States of America: Beacon Press.
- Bateson, Gregory
1990 *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine.
- Bateson, Gregory
1979 *Mind & Nature: A Necessary Unity*. New York: Bantam Books.
- Berlin, Isaiah
1992 *Árbol que Crece Torcido*. México: Editorial Vuelta, S. A.
- Bertalanffy, Ludwig von
1968 *General System Theory*. New York: George Braziller.
- Borges, Jorge Luis
1991 *Artificios, Funes el Memorioso*, México: Alianza Editores.
- Borges, Jorge Luis
1991 *El Aleph*. México: Alianza Editores.
- Borges, Jorge Luis
1991 *Ficciones, La Biblioteca de Babel*. México: Alianza Editores.
- Borges, Jorge Luis
1991 *Ficciones, Pierre Menard, autor del Quijote*. México: Alianza Editores.
- Borges, Jorge Luis
1954 *Historia Universal de la Infamia, Del Rigor de la Ciencia*. Buenos Aires: Emecé Editores, S. A.
- Busch, Heather - Silver, Burton,
1994 *Why Cats Paint, A Theory of Feline Aesthetics*. Berkeley: The Speed Press.
- Campbell, Jeremy
1982 *Grammatical Man*. New York: Touchstone by Simon & Schuster.
- Casares, Julio
1963 *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Cortázar, Julio
1990 *Las Armas Secretas, Las babas del diablo*. México: Alfaguara.
- Cortázar, Julio
1991 *Rayuela*. México: Alfaguara.

Bibliografía

Dalí, Salvador

1949 50 Secretos Mágicos para Pintar. España: Ediciones Caralt.

Deutsch, Karl

1979 Las Naciones en Crisis. México: Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto

1990 The Limits of Interpretation. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Génesis

1989 Biblia de Jerusalén. *La Torre de Babel*. México: Editorial Porrúa, S. A.

Gombrich, E. H.

1977 Arte e Ilusión. España: Gustavo Gili, S. A.

Habermas, Jürgen

1990 Pensamiento Postmetafísico. México: Taurus Humanidades.

Hegel, G. W. F.

1989 De lo Bello y sus Formas. México: Espasa Calpe.

Honnef, Klaus

1991 Arte Contemporáneo. Alemania: Taschen.

Hughes, Robert

1989 Time, *Art and Money* (November 27, 1989). United States of America: Time Magazine International.

Jencks, Charles

1984 El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna. Barcelona: Gustavo Gili, S. A.

Jung, Carl G.

1966 Man and his Symbols. New York: Double Day & Co.

Jünger, Ernst

1981 Eumeswil. Barcelona: Seix Barral.

Kant, Immanuel

1991 Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir - Observaciones sobre el Sentimiento de lo Bello y de lo Sublime - Crítica del Juicio. México: Porrúa.

Kandinsky, Wassily

1994 De lo Espiritual en el Arte. México: Ediciones Coyoacán, S. A. de C. V.

Kandinsky, Wassily

1994 Punto y Línea Sobre el Plano. México: Ediciones Coyoacán, S. A. de C. V.

Lacan, Jacques

1976 Escritos I. México: Siglo Veintiuno Editores.

Lacan, Jacques

1976 Escritos II. México: Siglo Veintiuno Editores.

Liotard, Jean François

1990 La Condición Postmoderna. México: REI.

Bibliografía

- Marcuse, Herbert
1955 Eros and Civilization. Boston: Beacon Press.
- Massey, Kenneth F.
1993 Ocho Pintores Mexicanos. México: Obra inédita.
- Massey, Kenneth W.
1976 Poetry as a System. Madison: University of Wisconsin.
- Maturana R., Humberto - Varela G., Francisco
1992 El Árbol del Conocimiento. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Milner, Peter
1993 Scientific American, *Donald O. Hebb and the Mind* (January 1993). New York: Scientific American.
- Minai, Ashgar Talaye
1989 Design as Aesthetic Communication: Structuring Random - Order: Deconstruction of Formal Rationality. New York: Peter Lang Publishing Inc..
- Murdoch, Iris
1982 El Fuego y el Sol. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paci, Enzo
1972 The Function of the Sciences and the Meaning of Man. Evanston: Northwestern University Press.
- Picó, Josep
1988 Modernidad y Postmodernidad. Madrid: Alianza Editorial, S. A..
- Platón
1989 Diálogos. México: Porrúa.
- Prigogine, Ilya - Stengers, Isabelle
1984 Order out of Chaos. New York: Bantam Books
- Sánchez Vázquez, Adolfo
1991 Artes Plásticas, *Radiografía del Posmodernismo* (marzo 1991). México: Artes Plásticas, Volumen 3 No. 12, U. N. A. M..
- Sutherland, John W.
1973 A General Systems Philosophy for the Social and Behavioral Sciences. New York: George Braziller.
- Vattimo, Gianni
1991 Ética de la Interpretación. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A..
- Wiener, Norbert
1948 Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Wilden, Anthony
1977 Communication in Context. Canada: Simon Fraser University.
- Wilden, Anthony
1972 System and Structure. U.S.A.: Tavistock Publications.
- Winograd, Terry - Flores, Fernando
1988 Understanding Computers and Cognition. U.S.A.: Addison Wesley.

Agradecimientos

A mi familia: Kenneth, Guadalupe, Juan Cristóbal, Rebecca.

A mis sinodales:

Mtro. Enrique Estrada.

Mtro. Luis Argudín.

Mtro. Marco Antonio Albarrán.

Mtro. José Salat Figols.

Lic. Renato Esquivel.

A los entrevistados:

Mtro. Enrique Estrada.

Mtra. Teresa Morán.

Patricia Quijano vda. de Belkin

Jazzamoart

Mtro. Roberto Cortázar

Mtro. Rafael Coronel

Mtro. Rafael Cauduro

Mtra. Irma Palacios.

Agradecimientos

A quienes colaboraron para hacer las entrevistas posibles:

Lic. Eugenio Del Bosque (Productor asociado)

Lic. Guillermo Errecalde (Fotógrafo, CCC)

Lic. Valeria Asencio (Fotógrafa, Periódico El Reforma)

**Mtra. Cecilia Madrazo (Una de aquellas preciosas y escasas personas
que saben escuchar, Museo MARCO)**

Mtro. Enrique Estrada y familia (por su hospitalidad)

Arq. Yolanda Gutiérrez Zamora y familia (por su amor y su hospitalidad)

A los miembros del Departamento de Titulación de la ENAP:

**Lic. Erika Soto (por poner especial atención a mi caso y trabajar horas
extras por mí cuando yo estaba lejos).**

Lic. Edgardo Martínez Hidalgo (por lo mismo).

A mis amigos más cercanos:

Roldán West, Catalina Yllades, Yolanda Gutiérrez, Elizabeth Ochoa Del Río,

Liliana Coss De Gortari, Sofía Revilla Porte Petit y Jacqueline Corado Da Silva.

A mis musas:

Sandra Amaya.

Darcy Cavanaugh

Agradecimientos

Agradecimientos Especiales:

En relación a la tesis:

Al Director de la ENAP, el Mtro. José de Santiago, por tomar mis problemas como si se trataran de sus propios asuntos.

A la Directora del Centro de Investigaciones Estéticas de la UNAM, la Mtra. Rita Eder, por recibir mi tesis: su crítica constructiva es para mí invaluable.

Al Mtro. Enrique Estrada por incontables favores, por su hospitalidad, por interceder por mí como sinodal, y, sobre todo, por sus enseñanzas

To my father for sharing his criticism, his editorial expertise,...and his computer I ruined.

En relación a mis momentos más difíciles

A mi familia: Kenneth, Guadalupe, Juan Cristóbal y Rebeca por todo.

Al Cafenauta, y a mis amigos Luis Anguán y su esposa Ana Luisa por su apoyo en tiempos de hambre y de crisis

A Santiago Osuna por preocuparse por mí y ayudarme cuando enfermé.

A mis amigos el Arq. Guillermo Díaz De León, la Arq. Fabiola Garduño Lemelí y el Pintor Mauricio Garduño Lemelí por cuidarme cuando enfermé.

A mi amiga la bella y talentosa colega María del Carmen Parra Velasco por cuidarme, apoyarme y preocuparse por mí en tiempos de enfermedad y soledad.

Más aún porque yo era un perfecto desconocido. Se ganó el Cielo.

En el tiempo que me tomó hacer esta tesis pude haber pintado 36 (treinta y seis) cuadros