

# VILÉM FLUSSER

TEXTOS ESCOGIDOS

Traducción de Breno Onetto Muñoz

## Índice

¿FIN DE LA HISTORIA, FIN DE LA CIUDAD?.....	2
EXCURSO.....	6
DE LA DESAPARICIÓN DE LA CIUDAD .....	12
UNA NUEVA FACULTAD IMAGINATIVA .....	19
¿QUÉ ES LA COMUNICACIÓN?.....	27
EL ESLABÓN PERDIDO DE LA COMUNICACIÓN.....	31
¿EL INSTRUMENTO DEL FOTÓGRAFO O EL FOTÓGRAFO DEL INSTRUMENTO? .....	33
¿LA IMAGEN DEL CACHORRO MORDERÁ EN EL FUTURO? .....	35
Referencia bibliográfica de los textos: .....	37

## ¿FIN DE LA HISTORIA, FIN DE LA CIUDAD?

Wittgenstein piensa, como es por todos ya sabido, que “el mundo es todo cuanto es el caso”. En esta aseveración aparentemente inocente se esconde una subversión. Aquí se esconde un lobo bajo la piel de una oveja. Porque efectivamente hasta ahora se consideraba que el mundo era todo lo que pasaba, lo que había pasado e iba a pasar. En la proposición de Wittgenstein todo acontecimiento ha de ser explicitado por el caso. La proposición anuncia el fin de la historia y, en verdad, de una manera más convincente que todos los innumerables ensayos que desde entonces han tenido como tema la llamada “post-historia”. Las reflexiones aquí presentes van a tratar de enfocar, en algunos aspectos, la diferencia entre lo que acontece y lo que es el caso, es decir, entre la conciencia histórica y la formal. Si bien, el asunto, primero, ha de ir aclarándose con algunos ejemplos.

Veo delante de mí una mesa de madera. Conforme a la tradición de la filosofía occidental habría que decir: veo madera (“hylé”) en la forma (“morphé”) de una mesa. Y ahora puedo preguntar: ¿Cómo es que esta madera ha llegado a convertirse allí en mesa? ¿Cómo es que esta sustancia “madera” ha llegado a introducirse en la forma “mesa”? Ese es el planteamiento de la conciencia histórica. Contiene toda una serie de respuestas, algunas de las cuales alcanzan una gran profundidad. Pero puedo también preguntar: ¿absolutamente aparte de la madera, qué tipo de forma es la forma mesa? Ese es el planteamiento del pensamiento formal. Y que una pregunta como ésta no se pueda responder ni histórica ni procesualmente, es lo que ha de mostrarse, espero, con el segundo ejemplo.

Veo cuerpos pesados rodar en torno a mí de un modo irregular, cuerpos pesados que giran a mí alrededor y veo detrás, gracias a la llamada mirada teórica, la fórmula de la caída libre. Ahora puedo preguntar: ¿es correcta esta fórmula, y puedo entonces decir a partir de allí, que los cuerpos pesados ruedan sólo aparentemente, puesto que en realidad caen según la forma de la ecuación de la caída libre? Este es un planteamiento de la conciencia histórica y las diferentes teorías cognoscitivas de la ciencia moderna ofrecen una respuesta a esto. Sin embargo, yo puedo también preguntar: ¿existen también otras fórmulas con las que yo podría formular la acción de rodar de los cuerpos pesados? Esta es una pregunta posthistórica, porque la explicación, de cómo Galileo encontró su fórmula, no ofrece una respuesta a esto. Y lo interesante en este planteamiento formal es que en él no se da más la cuestión de lo aparente y lo real. Esto ha de ser iluminado mejor con el tercer ejemplo.

Veo que el cielo gira con la luna, el sol, los planetas y las estrellas fijas alrededor de la tierra, y detrás veo teóricamente las complejas órbitas tolemeicas y los trayectos epicíclicos, algunos de los cuales corren en sentido inverso. Ahora puedo imaginarme, aunque no lo vea, que el sol está en el centro y la tierra es un cuerpo celeste. En esa representación no veo ningún otro círculo complejo detrás, sino elipses relativamente simples. Ahora puedo preguntar: ¿En realidad lo que está en el centro es la tierra o el sol? Es un planteamiento de la conciencia histórica, que conduce a un conflicto histórico, y el conflicto ha cobrado vidas humanas. No obstante, puedo también preguntar: ¿Las elipses pueden ser formas más cómodas que las epicíclicas, y por eso es más cómodo poner al sol en el centro en lugar de la tierra?, pero, ¿existirán quizás formas todavía más cómodas y elegantes que cumplen idéntica función? Esta es una pregunta post-histórica, pues afirma

que el conflicto histórico entre la Iglesia y la astronomía sería absurdo. El cuarto ejemplo ha de hacer más clara aún esta superación de la historia gracias a la formalización.

Veo, que se han acumulado armas en Irak, porque los países industrializados las han suministrado, para financiar con ello sus importaciones de petróleo y otras tantas más. Veo también, que eso es un peligro para los países industrializados, porque sus propias armas pueden ser empleadas contra ellos mismos. Ahora puedo preguntar: ¿Tendría uno que hacer una guerra, antes que este peligro llegue a ser demasiado grande, o existen otros métodos menos mortales? Esa es una pregunta de la conciencia histórica, y exige una decisión histórica. Sin embargo, puedo preguntar igualmente: ¿permite el problema ser formalizado? ¿Puedo formular los factores que están en juego (como ser los militares, los económicos, los políticos, los ideológicos, etc.) en un código computacional, alimentar la computadora con ellos, pre-programar un árbol de decisiones para la computadora y recibir así una solución óptima del problema? Ese es un planteamiento formal, posthistórico, y en la medida que la guerra de Irak realmente sea programada efectivamente así, es ella posthistórica. Lo interesante de eso es, que los factores históricos (por ejemplo, la política y la ideología) se anticiparon en el programa y por ende, se les deja sin efecto. El quinto y último ejemplo ha de ponernos frente a los ojos, todo el empuje de este cambio, más allá de la historia:

Existen aparatos que me permiten proyectar fórmulas matemáticas como imágenes en las pantallas, o sea, crear imágenes numéricamente generadas. Lo que veo aquí en la pantalla son formas vacías y sin significado, es decir, que están tanto sin significado y vacías como las ecuaciones de donde se derivaron: se pueden reducir a cero. Ahora puedo preguntar: ¿Puedo dar algún significado a estas formas, puedo yo rellenarlas con alguna materia, y así utilizarlas para algo? Esa es una pregunta de la conciencia histórica, y de allí pueden desprenderse respuestas sorprendentes. Por ejemplo, puedo inventar una forma, que es contraria a la forma del virus del sida y utilizar eso de alguna manera en la lucha contra éste. Sin embargo, puedo preguntar también: ¿Qué pasaría si continuara jugando con estas formas más, insignificantes y vacías, sin tener en cuenta ningún tipo de materia? ¿No estoy acaso abriendo aquí espacios virtuales para eventuales futuros mundos alternativos? ¿Es decir, para la posibilidad de encontrar sustancias hasta aquí inexistentes con el fin de darle un sentido a las formas vacías? Lo interesante en este cambio desde lo histórico a lo formal es que uno ya no busca (como hasta ahora) formas para concebir lo que sucede en la materia, sino que ahora se buscan materias para llenar las formas con ellas. Y de ahí de regreso al primer ejemplo, a la mesa de madera: ya no se pregunta más ¿cómo la madera se introduce en la forma mesa (cómo el carpintero hace la mesa?), sino que ahora se pregunta, cómo el carpintero tuvo la idea y de qué manera elige la madera, que calza con esta idea (con este diseño).

Si uno piensa a fondo el *crescendo* de los cinco ejemplos, entonces podría llegar a la conclusión de que el pensamiento histórico y el pensamiento formal son complementarios, que ambas maneras de pensar han existido siempre una al lado de la otra, y que por eso es una insensatez querer llamar al pensamiento formal pensamiento posthistórico. Pues está claro con el ejemplo de la mesa de madera que ambas preguntas: ¿cómo hago la mesa? y: ¿cómo llego a la idea de hacerla? se complementan y no se contradicen. Y en el ejemplo de las imágenes sintéticas uno puede también argumentar lo siguiente: conozco la forma del virus del sida, hago una contraforma, la lleno con cualquier materia indiferente, opongo esta contraforma ante el virus y hago que así pierda su efecto. En este caso, ambas formas de pensar: ¿cómo luché contra el sida? y: ¿cómo sintetizo la contraforma del sida? son ya

complementarias y no contradictorias. Esta conclusión es correcta cuando, en la medida que, siempre ha existido un pensamiento formal, que ha acompañado el desarrollo de la conciencia histórica y que siempre en el transcurso de la historia se ha acreditado al pensamiento y a la acción. Pero esta conclusión es, sin embargo, es de base incorrecta. El pensamiento formal es, según su estructura, no es histórico y dispone actualmente de aparatos, que le permiten desconectar el pensamiento histórico y la acción histórica.

El pensamiento formal es a-histórico, porque las formas no tienen ni tiempo ni espacio. No tiene sentido preguntar por la ecuación " $1+1=2$ ", si también será correcta a las cuatro de la tarde en Semipalatinsk. Mucho menos tendrá sentido preguntar por el motivo que condujo a la formulación de esta ecuación. Efectivamente se puede afirmar, que " $1+1=2$ " también es correcto a las cuatro de la tarde, y la ecuación fue pronunciada porque a su enunciador le dolía el estómago, y estas afirmaciones podrían ser verdaderas. Pero esos argumentos históricos no tienen ningún significado para la forma " $1+1=2$ ". De ahí la afirmación de Platón, que las formas, las ideas son inmutables, eternas. Somos un poco más modestos hoy día, y decimos más bien, que las formas no tienen ni tiempo ni espacio, porque están vacías. El argumento de " $1+1=2$ " es que " $2-1-1=0$ ". Sólo que ahora este vacío de las formas, esta su vacuidad (esta "categoricidad") lo que les permite a ellos intervenir desde afuera en el curso de los acontecimientos e informarlos. Las formas son como cucharas, las cuales pueden entrometerse en la masa amorfa de los acontecimientos, para hacerlo caer. Por tanto, el pensamiento formal está por sobre la historia (o, como cree Wittgenstein, por debajo de ella) e interviene en la historia, mientras lo histórico está dentro de la historia y actúa en medio de su curso. Dicho de otra manera: el pensamiento histórico es el objeto del pensamiento formal. El pensamiento formal tiene algo trascendental.

Esto es lo que puede mostrar: el código del pensamiento histórico es el alfabeto, es decir, letras, que se siguen en filas, unas detrás de las otras. La Historia y las historias se escriben alfabéticamente. El código del pensamiento formal son números, los cuales se ordenan en un comportamiento de los así llamados algoritmos. Los textos han surgido en el curso de la Historia, no son puramente alfabéticos, sino alfanuméricos: los algoritmos forman islas en el flujo de las líneas de letras. Desde comienzos del Renacimiento los números comienzan a independizarse de las letras, los textos científicos cada vez tienen menos letras. Y desde la invención de las máquinas de calculador que funcionan como computadoras se puede hacer de los números, imágenes. Así es como está surgiendo por un lado, un código, en el que el pensamiento formal puede articularse sin una influencia notable de letras, es decir, del pensamiento histórico, y por otro lado, el exceso inflacionario en impresos alfabéticos son una prueba de la depreciación del pensamiento histórico.

Los cinco ejemplos mencionados anteriormente tenían el propósito de hacer comprensible el surgimiento lento y trabajoso del pensamiento formal a partir del histórico y luego al revés; el surgimiento poderoso del pensamiento formal ante el histórico. Pues bien, el asunto es difícil de entender, porque la mayoría de nosotros no domina completamente los códigos del pensamiento formal, es decir, la matemática, la informática y la computación. Somos, en materia de pensamiento formal, tan analfabetos como la sociedad de la edad medieval lo era en materia de pensamiento histórico. Esa es la explicación de porqué, tratamos desesperadamente de pensar, sin embargo, en forma histórica ante las decisiones posthistóricas, como lo son los escenarios de la guerra de Irak, o ante las imágenes sintéticas posthistóricas, como las de fractales. Es la explicación también del porqué preguntamos por los motivos históricos tras las decisiones de Irak y por

el significado de las imágenes sintéticas de fractales. Si bien los ejemplos han tenido que demostrar, que estas preguntas se pueden ser planteadas y respondidas, no afectan al asunto en sí y que son las preguntas incompetentes las que no pueden hacer justicia a la situación posthistórica, en la que nos desplazamos suavemente.

Wittgenstein ha dicho que el mundo es todo lo que es el caso, mucho tiempo antes que la computadora fuese inventada. Trata de explicar lo que piensa cuando dice, casos serían estados de hechos y no hechos en sí. Entonces el mundo no es al modo de los hechos, de los hechos que surgen separados los unos de los otros (historia) y que decaen nuevamente, sino que el mundo es como se comportan las cosas, o hechos las unas con las otras (formas). Desde que tenemos computadores, podemos divisar gráficamente, lo que Wittgenstein quería decir. Las curvas, superficies y superficies móviles en las pantallas no significan hechos, sino estados de hechos, y no muestran lo que pasa, sino lo que es el caso. Así tenemos aprender a ver: no mesas, sino diseños de mesas, no piedras que ruedan, sino la caída libre, no la salida del sol, sino elipses, no las batallas de Irak, sino parámetros que coinciden, no formaciones alpinas, sino ecuaciones fractales, no materia, sino formas. Cuando hemos aprendido a ver de esta manera, entonces hemos aprendido a vivir posthistóricamente.

No se dice que (como se está tentado a decir), que hemos perdido, entonces, la experiencia de vida concreta. Si vemos, en lugar de la mesa de madera el diseño de madera, sólo entonces tenemos una experiencia vivencial concreta, pues recién la forma hace aparecer la materia. El pensamiento formal es el pensamiento estético, y la visión formal es divisar lo que concretamente es el caso. Eso parece, por el momento, todavía absurdo: que no es la madera, sino la forma, contra la cual chocamos concretamente en el caso de la mesa. Tan pronto como hayamos aprendido a experimentar esto, sólo entonces vamos a poder renunciar a toda esta triste historia, y se llegarán abrir nuevos horizontes de lo formal. En el portugués el adjetivo de forma es “formoso”, y eso significa bello, y también en el griego “morpho” es = belleza y “morphé” = forma. Posthistoria quizás es un vivir en la belleza.

## EXCURSO

Para la conferencia de más arriba he escrito a máquina un original manuscrito de cuatro páginas. En la conferencia misma me ceñí más o menos al texto, y ahora me han pedido con el fin de su publicación el que yo extienda el asunto en algo así como el doble. Puesto que soy contrario a abrir lo que se hizo de forma concisa, y puesto que por otro lado me importa mucho, que el ayuntamiento vienés lo publique, me he decidido por el siguiente camino: voy a asumir la consideración de este tema desde un ángulo totalmente distinto de la conferencia, e intentaré acoplar esta segunda visión como un anexo a la primera. Con la esperanza de que en Viena se tenga una indulgente comprensión para esto.

\*

Quien hable de fin de la historia tendría que poder decir aquello que en verdad piensa cuando habla de historia. Pero, esto, en principio, justamente no es posible. Es injusto esperar de historiadores y post-historiadores una definición inequívoca y clara del concepto de historia. La explicación de ello es la ambigüedad del concepto y la imposibilidad de desenmarañar ambos sentidos. En el primer sentido, la palabra alude a un proceso, un avance. En el segundo, la palabra alude a una narración, un relato. Pareciera que se trata aquí de dos significaciones totalmente diferentes, pero: ¿Existirán procesos de los que nadie haya hecho relato alguno? Esto es una pregunta metafísica.

Por otra parte, ¿existen narraciones que traten de algo otro que de procesos? Esa es una pregunta retórica. Para decirlo en forma más radical: Para que un suceso se perciba como tal, ha de ser narrado. Y para que una narración sea una narración, ha de haber transcurrido algo. Todo intento de separar claramente la historia del primer sentido, de la historia del segundo sentido, es decir, la historia de la historiografía, o dicho de otra forma, la “history” de la “story”, ha de crear confusión en lugar de eliminarla. A esto se añade, que el relato de las historias mismas forma parte de aquella historia de la que se está relatando. O con otras palabras, que las narraciones hacen historia. La guerra de Troya es parte de la historia, y se lo debe a la *Iliada*. Y la *Iliada* es una parte de la historia y eso se lo debe a la guerra de Troya. Y este hecho no puede ser modificado ni por la investigación arqueológica de Schliemann, ni por los investigadores filológicos de Homero, pero si pueden llegar a poner en evidencia la ambigüedad del concepto de historia.

Los posthistóricos, la gente, que cuenta del fin de la historia, son narradores de historias. Cuando narran el fin de la historia, están haciendo historia. Da la impresión como que tal gente estuviese envuelta en una paradoja sofista. Igual que cuando alguien, que habla del fin de la filosofía, hace una declaración filosófica y con ello, filosofa. Sin embargo, no es contradictorio, hablar del fin de la historia. Dado que las narraciones ya no son infinitas, sino que tienen un fin. De hecho, se pueden dividir las narraciones en cortas y largas: “Short” y “long stories” Por tanto, los posthistóricos creen que, en general, todas las narraciones se acercan a su fin y que, en adelante, no habrá más narraciones, sino tan sólo enumeraciones o descripciones gráficas. (Sólo se harán estadísticas o grabaciones gráficas electromagnéticas). Y si no hay nada más que narrar, nada más habrá de acontecer. Los posthistóricos creen que, la pregunta que se les plantea, en relación a lo que viene después del fin de la historia, es igualmente absurda que si uno plantease a Sherezade la pregunta de lo que viene después de *Las mil y una noches*.

Seamos ingenuos por un momento y hagamos como si supiéramos, qué queremos decir con “historia”. A saber, con proceso. Por lo tanto, existe sólo una única historia, pues cada proceso es la marcha posterior de uno que lo precede, y un precedente de una marcha posterior. Todo proceso se haya inserto en un único proceso gigante. Llamemos a ésta, a la historia única, “historia de la naturaleza”. Y hagamos como si no supiéramos que hay una disciplina que relata esta historia de la naturaleza, es decir, las ciencias naturales. Hagamos como si no supiéramos que no existe una historia de la naturaleza, si no existiesen las ciencias naturales. Y nada de las ciencias naturales existiría, si no hubiera historia de la naturaleza. Y este “hacer como si” no tiene ya dificultad para nosotros, pues no sabemos, en efecto, si lo sabemos. Existe una ecuación relativamente simple; la del segundo principio de la termodinámica. Este narra toda la gigantesca historia de la naturaleza. En ella se hallan contenidos todos los sucesos pasados, los que están pasando y los que aún han de pasar. Esa es una narración maravillosa; narra en forma breve y concisa a todas las historias cortas y largas. Este breve algoritmo puede formularse de diferentes maneras, por ejemplo, también en términos alemanes. Si bien, la historia se alarga un poco, sin embargo y a pesar de todo, permanece bajo control y dice entonces algo como esto: Hace aproximadamente dieciséis mil millones de años hubo un gran estallido, cuyo eco se puede escuchar todavía, si uno presta verdadera atención. Desde entonces las partículas arrancan separándose unas de otras, casi a la velocidad de la luz. En el transcurso de este proceso chocan unas con otras por casualidad y forman conglomerados. Todo el proceso va al encuentro de una distribución uniforme de partículas, a pesar de estas casualidades. Cuando consiga ese objetivo, entonces la historia habrá llegado a su fin, porque entonces ya no existirá más tiempo. Pues tiempo significa distribución de partículas. Tanto la “short story”, ahora narrada y la historia de la naturaleza narrada por ella con todos los pormenores, han encontrado ambas un final. Todos los procesos precedentes, presentes y futuros han pasado. Sin embargo, provisionalmente, es decir, en el transcurso de la narración, están todavía en curso. Y este transcurso provisional suena como esto:

Actualmente la naturaleza mide dieciséis mil millones de años de diámetro, porque tiene dieciséis mil millones de años. Sabemos aproximadamente de sus medidas. En principio, ella es un espacio vacío, a través del cual las partículas van a toda velocidad al encuentro de su distribución uniforme, la entropía. En este espacio vacío, sin embargo, existen conglomerados formados por casualidad, y entre éstos actúan fuerzas. Algunos de estos conglomerados no parece como si se hubiesen formado por casualidad. Por ejemplo, nuestros sistemas nerviosos. Su complejidad es tan grande, que el azar, que puede producirlos, se burla de nuestra imaginación. Aunque, de igual manera, el número de partículas, que andan flotando y que se chocan unas con otras, desde dieciséis mil millones de años, se burlan también de nuestra imaginación. Con un número tan inimaginable, en un periodo tan inimaginable tienen también que producirse, necesariamente por casualidad, complejidades tan inimaginables como nuestros sistemas nerviosos. Y en algunos de esos conglomerados casuales y absurdamente improbables, se ha construido, el simple, y corto algoritmo del segundo principio de la termodinámica y la gigantesca historia de la naturaleza, para que a través de eso pueda narrarse por sí misma.

Los posthistóricos piensan probablemente, que no se puede permitir hacer más tal tipo de narraciones. Algo así no se le puede hacer creer más a la gente. Historias tan cortas, que narran una única historia larga, no pueden seguir siendo narradas. Y si no pueden narrarse más, entonces, en principio, nada más puede ser narrado. Pues la única, la gigantesca historia narrada, de la cual habla la historia corta, contiene todas las historias ya

contadas, que están a punto de narrarse y las que todavía tienen que llegar a serlo. Y si esa historia corta ya no puede ser contada por una más grande, entonces, no puede narrarse en principio ninguna historia. Ese es, entonces, el significado de la posthistoria.

¿Por qué, en realidad, uno no puede narrar más una historia como ésta? Porque ella se mueve en círculo, tal como un perro que trata de morderse la cola. Esto puede explicarse así: El algoritmo, que formula el segundo principio de la termodinámica, es la idea para una película. La formulación en palabras de este algoritmo, es el guión. La historia de la naturaleza ahí narrada es la película. La ciencia natural es la crítica a esa película. ¿Qué es lo que ella critica? ¿La película? ¿El guión? ¿La idea? La idea (el algoritmo), sin embargo, viene de la misma crítica de la película, de la ciencia natural, es decir, de la termodinámica. Y esto significa que se ha sacado esa idea de la película. Entonces, se parece a esto: alguien tiene una idea, que cree se la debe a una película, la cual él tiene que rodar todavía para tener la idea. Sin embargo, no se hace así. Algo así no se le puede hacer creer más a la gente. Posthistoria.

Ese vértigo, ese torbellino en que gira nuestro pensamiento, cuando trata de pensar la relación de la ciencia natural y de la historia de la naturaleza, es un síntoma del fin de la historia. La embriaguez que nos arrastra hasta aquí es el torbellino, desde el cual nos salimos de la conciencia histórica para penetrar en otra. Los giros de ese torbellino son sucesos, y nuestro pensamiento procede siguiendo esos giros. Pero el torbellino como un todo no es un suceso, sino una forma. De esta forma procedemos: Saliendo del suceso a la forma. Saliendo de lo histórico a lo formal. Esto no es sólo algo que da vértigo, sino también algo que es consecutivo. Intentemos ahora seguir de manera consecutiva por algunos de estos giros:

El sistema nervioso central es una acumulación de masa formada por casualmente. De esa manera, al menos, se narra a sí mismo. Y a partir de esa narración relata la historia totalmente diferente. También ha sido en sentido contrario. La gran historia entera se narra también a partir del sistema nervioso central. En esto ese sistema se da cuenta que se ha narrado a sí mismo. Entonces estamos de nuevo en esa paradoja aparentemente sofista: ¿Cómo el mundo puede estar en el cerebro si es el cerebro el que está en el mundo? Atiéndase ahí, que la paradoja se resuelve, cuando el perro deja de perseguir su cola.

Entonces, ya no hablaremos más del ser del cerebro en el mundo y del ser-en-el-mundo del cerebro. Ya que, entonces, el cerebro narra el mundo y el mundo es narrado desde el cerebro. Porque, entonces, el cerebro se dispone frente al mundo de la misma manera como lo hace Homero con Aquiles (o K con Kafka). Tampoco tiene sentido preguntar, si Aquiles existe en Homero o el Homero en Aquiles, así como tampoco tiene sentido de buscar el mundo en el cerebro o el cerebro en el mundo. Mundo y cerebro se comportan como suceso y relato, y en esto el suceso hace el relato, y el relato hace el suceso (el cerebro al mundo y el mundo al cerebro). Uno se mareta con esto cuando piensa históricamente, pero se acaba ello cuando uno lo piensa formalmente. Y este es uno de los giros en el torbellino, que nos lleva de lo histórico hacia lo formal.

He aquí otro giro: La historia de la especie humana es, con seguridad como la de cualquier otro tipo biológico, parte de la historia de la naturaleza. De igual forma que el origen de los trilobites, de los gran saurios o del rinoceronte peludo, así también es posible explicar el origen de la especie humana a partir de aquello que lo ha precedido, y asimismo es de esperar también, la extinción de esas tres especies mencionadas, así también es previsible nuestra propia extinción. Somos, como todas las otras especies, protuberancias pasajeras del fluido de las informaciones genéticas que se modifican y mutan casualmente.



Sin embargo: La historia de la humanidad es diferente que la de todas las otras especies. Incluso es diferente de toda la historia natural restante. Esta diferencia puede expresarse del siguiente modo: En toda historia, excepto la humana, se trata de procesos que llegan a ser, por casualidad, necesarios: Una cáscara de Trilobites, una pierna de saurio y el cuerno del rinoceronte son productos del azar, y preguntar para qué son, es una pregunta impertinente. La historia de la humanidad, sin embargo, está llena de cosas que exigen otro planteamiento de pregunta. Quien no pregunta, para lo que una cuña de puño, un cántaro, un automóvil, pero también una palabra, una canción o un pensamiento filosófico fueron hechos, todavía no ha empezado a narrar la historia de la humanidad. Aquí está entonces la diferencia entre la historia de la naturaleza y la historia de la humanidad. Los sucesos de la naturaleza son explicados, cuando uno pregunta “porqué”, y los sucesos de la cultura cuando, además, se pregunta “para qué”. Pero alto, porque aquí es donde se debe empezar desde el principio/ o de nuevo.

Nuestros antepasados (y los mitos a través de los cuales nos hablan todavía) se han acercado en general a todo los sucesos preguntando “¿para qué?”. “¿Por qué brilla el sol? Para que veamos el camino”. “¿Para qué el abeto es siempre verde? Su ropa quiere mostrarnos algo”. “¿Para qué hay vacas? Para que nos regalen queso azul”. En caso de que los sucesos de la naturaleza no permitan preguntar para qué, entonces no ha existido ninguna naturaleza para nuestros antepasados. Todo era historia del hombre y los seres humanos tuvieron una relación muy cercana con los animales, plantas, piedras y estrellas. Y luego, muy tarde, seguramente no antes de los pre-socráticos, en algunos sucesos algunas preguntas por el “¿para qué?” fueron abandonadas. Y, en realidad, sólo de esa manera, nació la naturaleza. Primero se han abordado según la forma como lo hacen las ciencias naturales, es decir, como fenómenos casuales y sin intención, las estrellas y piedras, pues plantas y animales, y finalmente el hombre mismo. Por consiguiente, se impone a nosotros el siguiente pensamiento:

Por un lado ya es, como hemos dicho más arriba, correcto, que la especie humana es una de las especies biológicas, es decir, un suceso histórico-natural. Por otro lado, es también correcto, que los sucesos históricos-naturales en sí empezaron solamente a relatarse hace más de dos mil quinientos años. Por una parte la historia del ser humano es un capítulo tardío de la historia de la naturaleza, y por otra parte, la historia de la naturaleza es un capítulo tardío de la historia del ser humano. Por un lado, el ser humano es un producto casual tardío de la naturaleza, y por otro lado, la naturaleza es un producto tardío del ser humano, que fue producido con la intención de explicar sin intención el mundo y a sí mismo. Por una parte, el ser humano es como cualquier otro suceso relatado por las ciencias naturales, está libre de toda valoración. Y por otra parte, la naturaleza es como todo producto de la historia del ser humano, una consecuencia de la acción de valorar. El pensamiento histórico nos produce confusión, porque, ¿cómo la cultura puede originarse en la naturaleza y la naturaleza originarse en la cultura? Sin embargo, ese es sólo uno de los giros en el torbellino que lleva fuera de lo histórico a la historia de la naturaleza. Porque para el pensamiento posthistórico, cuando el perro no persigue más su cola, la historia de la naturaleza es unote los relatos de la historia de la cultura. Y es exactamente por eso que la historia de la cultura es una parte de la historia de la naturaleza narrada por ella-misma.

La gigantesca historia de la naturaleza es medida con escalas, cuyas unidades están constituidas en mil millones de años. Estas unidades pueden subdividirse, sin embargo, esa subdivisión no es suficientemente fina para divisar los siglos, y para que decir los minutos. Esa debería, por consecuencia, ser una historia completamente poco interesante, puesto que

existimos en un mundo de vida, que puede cogerse desde un extremo como mucho en siglos, y en el otro extremo como mucho en segundos. Sin embargo, sorprendentemente es una historia de mucho interés. Es mucho más interesante relatar el surgimiento de la vida sobre la Tierra hace dos mil millones de años atrás, que hacerlo del clima del año pasado. Y mucho más interesante relatar la historia de los primeros lemures, esos antepasados primates parecidos a las ardillas de hace cuatrocientos a doscientos millones de años atrás, que (con su permiso) relatar la historia acerca de nuestras abuelas. La explicación para esto son los lentes logarítmicos modificados, que nosotros recibimos ya puestos para la observación del relato de las historias. Puede ser que los primeros mil millones de años sean más breves que la media hora pasada. Los lentes pueden ser dispuestas inversamente, como sucede en el caso de los lentes para leer y para ver de lejos. Y recién a través de este cambio de lentes es que la historia adquiere interés. Los lemures graciosos en su bosque, que uno no puede imaginarse en detalle, nos son más cercanos existencialmente que la bisabuela (para no hablar, por cumplimiento, de la abuela). Y sólo desde ese enfoque de lentes se produce lo que llamamos historia. Ella no es una letanía que narra con una voz monótona un suceso indiferente tras otro. Es una epopeya excitante y rítmicamente escandida, en que grandiosas figuras heroicas como los Trilobites, grandes saurios, rinocerontes peludos y lemures galopan hacia nosotros, para hacer que nuestros corazones golpeen más fuerte. Y lo que vale de la historia de la naturaleza, vale también *a fortiori* de la historia humana. No nos cuenta de la sirvienta (perdón, de la mujer de la limpieza) de Homero o de Hegel. Pero lo que se ha dicho recién, precisa ser pensado más a fondo.

Tercer giro: Hay anticuarios, es gente que colecciona curiosidades, como por ejemplo fósiles de Trilobites, huesos de grandes saurios, cuernos de rinocerontes peludos y dienteillos de lemures. Otros anticuarios coleccionan monstruosidades como fotografías de terneros con cinco piernas, firmas dudosas de Dante y plumas estilográficas aún más dudosas de Kafka. En las tiendas de antigüedades van a comprar los turistas, las tiendas de más alta calidad suministran a los museos, pero todas ellas son despreciadas por los historiógrafos serios. Injustamente.

Porque son los anticuarios los que hacen historia. Los historiógrafos que se conforman con ensartar las curiosidades recogidas, para hacer de ellas sucesos. No es así, como si algo pasara en la historia de la cultura o de la humanidad. Sino, que son las curiosidades recogidas por los anticuarios son, posteriormente, vinculadas a procesos como las perlas en un collar de perlas. Por lo tanto, no como si los lemures hubiesen surgido de los saurios, sino que algún científico hubiese tejido los hilos entre los saurios con los lemures, para que aparezca como que los lemures se originaron de los saurios.

Y no es que el barroco haya nacido a partir del renacimiento, sino de tal manera que los históricos anduvieron en anticuarios, y habiendo recolectado curiosidades allí, las dividieron en dos montoncitos, calificando a uno como renacimiento y a otro como barroco y asociaron a ambos, a uno con otro de manera diacrónica. Y eso es muy discutible.

Nuevamente se nos presenta aquí la paradoja sofisticada mencionada más arriba. ¿Se haya el mundo compuesto de granos, que se acumulan en dunas y luego se asemejan a olas? ¿O se compone este de olas, que se rompen en las rocas y luego se asemejan gotas? ¿Es una ola un montón de partículas o es una partícula una ola que se eleva? Este es un problema ontológico irresoluble para el pensamiento histórico: Heráclito de un lado, y Demócrito del otro lado. Para la conciencia posthistórica la cosa se resuelve así: La historia es un relato tan cautivador, porque los historiógrafos han procesado las curiosidades, coleccionadas por los anticuarios, las partículas en olas (sucesos). Por eso la historia narra sólo cosas

cautivadoras, porque las banalidades no son consideradas. También en las historias de cotidianas que parecen triviales se trata, en el fondo, de curiosidades procesadas en sucesos. En el sentido inverso, los anticuarios recogen para picotear dentro de las olas espumosas de los sucesos. Los fósiles de Trilobites son entresacados de la vulgar piedra, terneros con cinco piernas de un vulgar establo. La pregunta, si la historia (o si la realidad en general) tiene una estructura de partícula o de onda, resulta ser para la conciencia posthistórica una pregunta equivocada. Depende de cómo se mire la historia (y el mundo), si anticuada o históricamente. Y esta comprensión es un giro más en el torbellino que sale de la conciencia histórica hacia la posthistórica.

\*

En la primera parte del ensayo he tratado de controlar algunas de las categorías de la conciencia posthistórica. En esta segunda parte me he esforzado en demostrar, que gracias a los giros entramos en una conciencia cuya velocidad es necesaria para alcanzarla, así como en esto nos da vuelta la cabeza. Ojala que este texto despierte en el lector una experiencia similar, a la vez que embriagadora y lo mismo liberadora, tal como lo ha hecho en el escriba de estas líneas.

## DE LA DESAPARICIÓN DE LA CIUDAD

(Vilém Flusser en conversación con Hubert Christian Ehalt).

**Ehalt:** Estimado Sr. Flusser. Existe una tendencia que es discutida en las ciencias sociales y en la planificación urbana y que se refiere a la pérdida del espacio público. Antiguamente la política, el ser cotidiano y la celebración tenían lugar en la calle; estos elementos de la vida comunitaria han ido retrocediendo cada vez más. Las calles y las plazas se han ido transformando en superficies para el tránsito, y se está pensando de qué manera poder revitalizar los espacios públicos. Esta es una cuestión respecto del clima de la ciudad, pero seguramente una cuestión para los individuos que viven allí. ¿Serán estas propuestas de discusión, las cuales que quieren revivir las viejas formas, por ejemplo, a través de pequeños puestos de vendedores que se abren en las calles, locales de ferias, músicos callejeros, comerciantes, etc., una nostalgia sin sentido alguno? ¿Dónde ve usted las oportunidades y las tendencias del desarrollo?

**Flusser:** Quisiera en primer lugar referirme al origen de la ciudad, pues es allí donde está el origen de todo su cuestionamiento. La ciudad se originó hace cerca de 10.000 años atrás con el tránsito del nomadismo a la sedentariedad y, en verdad, junto a las orillas de ríos -al menos en lo que toca a la cultura occidental. Y estaba constituida, por lo pronto, por tres espacios totalmente diferentes los unos de los otros. Y esto tiene que ver con el hecho de que, la ciudad era una sala de espera para la maduración de la siembra. Nosotros podemos considerar a la ciudad como una sala de espera -hoy día quizás en el sentido de la espera por la muerte, sin embargo originariamente se trataba de una espera por la cosecha. Y existían los tres espacios siguientes: en primer lugar había una colina sobre la que se ubicaba un silo de granos, puesto que los granos debían ser protegidos contra las inundaciones. Esta colina, la acrópolis, era el espacio sagrado que los griegos habían denominado "*temenos*" (*templum*). Sobre ella se sentaba un vigía o guardia que vigilaba los frutos, y puesto que tenía una muy buena perspectiva, muy pronto devino aquél en un sacerdote, en un rey sacerdotal y finalmente en Dios. Debajo de la colina se halla el espacio donde se reúnen la gente, para acarrear el grano hacia la colina o para volver a repartirlo. Este espacio fue denominado por los romanos el "foro", por los griegos el "ágora" y nosotros lo llamamos actualmente la "república". A esta república nos llevaban caminos en los que hallábamos casas privadas que fueron denominadas por los griegos "oikoi", por los romanos de un modo más violento "la res privata", lo que significaba "la cosa que se recorta de la sacralidad y de lo público", y que hoy podríamos describir como "el espacio privado".

Esta estructura básica de la ciudad ya no es más válida, puesto que el espacio sagrado ha entrado a ocupar un segundo plano. A pesar de que cierta gente diga que los bancos y las estaciones eran el espacio sagrado del siglo XIX y que el espacio sagrado del siglo XX sea, en Francia, quizá, el Centro G. Pompidou; pero, no voy a entrar en ello en estos minutos. De todos modos, el espacio sagrado no funciona de un modo adecuado desde a lo menos 200 años. Si usted mira, por ejemplo, en Viena, el Stephandom, entonces reconocerá la degradación del espacio sagrado porque se le antepone a él, ahora, una casa o edificio que es más alta que él. El espacio público y el espacio privado se han mantenido por siglos.

Como usted sabe, Hegel exaltó este fluctuar entre ambos espacios como un principio fundamental de su “Fenomenología del Espíritu”. Él dijo: “Uno abandona el espacio privado y va al espacio público para conquistar el mundo, y uno se pierde entre tanto. Luego se regresa desde el espacio público a la casa para reencontrarse y se pierde en ello el mundo”. Él denominó a esto “la conciencia infeliz”. Si la separación entre el espacio público y el privado ya no está claramente definida, perdemos según Hegel la conciencia. Esta separación se hace ya insostenible desde el comienzo de la así llamada revolución de las comunicaciones. El espacio privado está definido y el espacio público ya no lo está. El espacio privado está definido por medio de muros y techos, y en los muros hay dos tipos de agujeros: las ventanas y las puertas. La ventana es un agujero para mirar hacia fuera –por tanto según la teoría “uno vería la república sin mojarse”- y la puerta es un agujero para el compromiso. Uno pasa a través de ella, para participar en la república, para ir a buscar algo y llevarlo a casa, o para conquistar algo. Uno pasa por la puerta, para publicitar (algo) o para prostituirse, lo que equivale más o menos a lo mismo, pues “prostituire” significa “exponerse”. El espacio público es también el espacio donde se puede hacer lo que se quiere. Incluso la corrupción se halla contenida en la república. Pues el espacio público, el ser comunitario –en inglés >the commons< o >the green<- está ahí para ser robado. Los españoles han instalado por ello al “conquistador”, el que está allí para los asaltantes y las putas, pues en la medida que uno se expone se pone a disposición del otro. Un publicista es, por lo mismo, a la vez un ladrón y una puta, y lo mismo vale también para el político, cuyo lado putesco y ladronesco puede ver clara y distintamente. Para ello es que sirve la puerta, mientras que la ventana está ahí presente para mirar noblemente hacia fuera.

Ahora bien, ambos agujeros tienen empero una dialéctica interna. A través de la puerta pueden entrar, por cierto, la policía, lo que significa el espacio público y puede entrar también la política. Frente a esto uno tiene que cuidarse en la medida que se instalan cerraduras y llaves, las que después de todo pueden ser desarrajadas. A través de las ventanas pueden mirar los vecinos. A consecuencia de esto, también, la teoría es vista desde el punto de vista de la política, como una cosa dudosa. Esto que yo le he descrito a usted ahora es válido hasta los tiempos de la Segunda Guerra Mundial. La política fue siempre algo peligroso que amenazaba a los hombres y que se mantuvo a raya mediante el espacio sagrado. Las excusas para el espacio público, para la política, rezaban que se tenía que publicar, esto es, haber llevado información elaborada en casa para la plaza del mercado, y que uno solamente podría tener informaciones si se salía del espacio privado y se la conquistaba, robaba, compraba o lo que fuere. Todo esto, hoy, no cuenta, porque los muros como también las puertas han sido perforados (durchlöchert) por cables y antenas, de modo que ahora las informaciones fluyen al interior del espacio privado. Usted recibe todas las informaciones transmitidas directamente a la casa sin tener que moverse. No tiene sentido ir más al concierto, al teatro o a la escuela. Con ello el espacio público y la ciudad han perdido toda justificación. Esa es la base aquí; ahora, me puede seguir preguntando.

Ehalt: O sea, de una cierta manera la vida tradicional hasta la Segunda Guerra Mundial había sido construida sobre muchas formas de la vida colectiva, de la familia, de grupos, de partidos. En verdad, todas las culturas tradicionales lo fueron hasta bien entrado el siglo XX. También los estilos arquitectónicos expresaban posturas valóricas de colectividades que mantuvieron su validez a lo largo de muchas generaciones. El desarrollo que estos hubieron caracterizado condujo a una situación en la que toda vivienda es algo terminal y

con ello hay una pérdida total de la colectividad que viene a expresarse en las relaciones personales. Ya no existe, en absoluto, un sentido para lo público.

Flusser: Quiero hacer notar que con su argumentación usted tiene siempre en mente la ciudad occidental. Tiene razón usted que la palabra “colectividad” es ambigua, pues puede significar por un lado la comunidad en donde no existe ninguna individualidad, y por otro lado una masificación en la que los individuos son triturados por una masa.

Originariamente una calle de pueblo tenía dos lados y a cada lado se le adscribía un animal totémico, los que entre ellos era tabú. Esto significaba que a uno no le estaba permitido casarse dentro del ámbito del animal totémico propio, sino que uno tenía que cruzar la calle para ir a buscar una mujer, por lo que la calle servía para el intercambio sexual. Esto corresponde a una estructura matriarcal.

Luego esta organización tribal fue reemplazada por otras colectividades, pero cuanto más se desarrollaban estas colectividades, más independiente se hicieron los individuos. Y surgió una conciencia – yoica, cada vez más clara, hasta que finalmente en el siglo XIX se perdió lo colectivo y, en lugar de eso, surge una masa, una individualidad pulverizada. Usted lo formuló con el ejemplo de las viviendas individuales: cada uno de nosotros está sentado en su cuadrado de cemento y recibe y almacena las raciones, sin poder enviar por sí mismo ningún tipo de información. Bajo esta circunstancia no se puede hablar más de “colectividades” sino que el ser humano deviene parte de un supraorganismo.

Usted tiene en mente siempre a la ciudad europea; contrario eso, la ciudad norteamericana y la sudamericana no poseen ningún espacio público, sino un colosal y gigantesco espacio privado. Cuando la masa pulula por las calles eso no puede ser descrito como fenómeno político, sino como uno popular. Pero “populus” no en el sentido de pueblo, sino lo que aquí se alude es a la chusma.

Ehalt: Una pregunta incidental. Yo creo que con respecto a la historia social europea se podría decir que en la sociedad preindustrial ha habido, en verdad, solo un espacio público y que las casas, sin embargo, eran partes pequeñas de un espacio público mucho mayor. De todos modos, no consistían solamente en estos firmes muros con los dos agujeros dentro. La separación entre la casa y la calle era en efecto muy fluida y fluctuante, ambas eran partes de un espacio público mayor que culminaba entonces en las celebraciones o en manifestaciones políticas. ¿Podría decirse que por el encapsulamiento de la sociedad burguesa en Europa y por de su retirada hacia los pequeños y delimitados espacios privados, el espacio público se ha disolviendo lentamente? ¿Existe la tendencia de que el espacio público en general se disuelva –tal como usted lo ha caracterizado por medio de la ciudad norteamericana y la sudamericana?

Flusser: Quisiera referirme en particular a la palabra clave suya de “sociedad burguesa”. La revolución burguesa comenzó en el norte de Italia, y si contemplamos una ciudad italiana como Lucca o Mantua, tenemos allí típicamente el modelo de una ciudad occidental. Al observar desde dentro hacia fuera encontramos una Piazza del Duomo, la plaza central. Este es el espacio público en el que se ubica la torre (Dom), por tanto, el espacio sagrado. Además encontramos allí también las Ragione, el edificio del príncipe y el vecindario, los oficios (Ufficii). Estos tres poderes – el arzobispo, el príncipe y el vecindario - conforman

el centro. En éste desembocan concéntricamente las diversas calles de los gremios artesanales. Existe la calle del zapatero, la calle del mercenario, etc., en las que las casas estandarizadas están allí paradas con muchos pisos. En la planta baja se halla el taller con el maestro y los dos aprendices; en el segundo piso vive el maestro con su esposa y sus niños, donde la maestra cocinera cocina para toda la casa; en el tercer piso estaba la reserva, allí vivían el viejo maestro y su señora. Esa era la estructura de la sociedad burguesa antes de la revolución. El maestro iba con su obra a la plaza del mercado y la ubicaba de un lado de ésta. Por la muralla, que se extendía en torno a la ciudad, circulaban diariamente los hombres hacia el interior, e instalaban sus frutos del otro lado de la plaza del mercado. Y entonces se presentaba el arzobispo, quien daba el visto bueno a las mercaderías y determinaba el *Pretium justum*, esto decir, fijaba el precio de las mercaderías escogidas. Su función consistía en instaurar la justicia en la república, en el sentido de la Iglesia. La revolución de los ciudadanos consistió en que ellos destituyeron la autoridad del arzobispo y, en lugar de ello, introdujeron la cibernética del libre mercado, por tanto, la ley de la oferta y la demanda. A través de esto, los ciudadanos asumieron el gobierno de la ciudad. Por lo que prontamente devino de la ciudad un *centro storico*. Alrededor de la ciudad, detrás del muro, apareció una nueva ciudad, en la cual ya no queda en absoluto ningún espacio público más, sino únicamente casas privadas para los ciudadanos y los campesinos que se mudaron a la ciudad para trabajar en las máquinas. Es cierto que hay grandes avenidas que conducen al centro de la ciudad, pero ya no es más el verdadero espacio público. Yo creo que la ciudad italiana lo muestra esto muy bien.

Viena no es tan diferente. Viena es, en este sentido, es más una ciudad italiana que una alemana, porque aquí también hay una Piazza del Duomo, y hasta un cierto grado también un *centro storico*. Y en lugar del muro, tiene usted esta ridícula calle circular. Yo creo que Viena es en este sentido mucho más interesante que ciudades equivalentes como Praga o Manchen. Una excepción es París, sobre la cual hablaré de forma más expresa.

Ehalt: Ahora estos desarrollos que usted ha caracterizado se han realizado en Europa entre las regiones y las capas a una velocidad desigual, y ha habido por siglos un colorido espectro de desfases temporales. En Viena se puede realizar un paseo que vaya desde los espacios medievales hasta los espacios actuales, y lo emocionante y vital en ello es que aún se conservan algunas de esas mentalidades. En un circuito así uno se encuentra mentalidades del medioevo, del mundo feudal del siglo XIX y del café vienés burgués del siglo 19 y 20. Pero esto se ha perdido y probablemente ha desaparecido casi totalmente en muchas de las ciudades norteamericanas. ¿Existirá alguna posibilidad de una contra maniobra, de una conservación de esto o simplemente el café vienés es ya cosa de museo?

Flusser: No puedo adentrarme de una manera precisa en la argumentación vienesa, puesto que respecto de esto no poseo experiencia suficiente. Pero en Francia existe un sentimiento de la ciudad, que se ha descrito con la expresión “metro”, “boulot”, “dodo”. Esto significa: que se toma el metro, se saca la vuelta y luego se va uno a dormir. Este es el ritmo de la ciudad, en el que no existe en absoluto ningún espacio político. Frente a ello nos queda el vagar por las calles. Usted sabe que el vagar (flanieren) en París es la base de toda una literatura. Este vagabundear es, por así decirlo, una negación personal de la dinámica del “metro”, “boulot”, “dodo”. No sé si exista en Viena literatura al respecto, pero yo quisiera contraponerle a esto una otra ciudad, a saber, la ciudad de Nueva York. En Nueva York

existe una despolitización de largo alcance. Allí se ha desarrollado algo que uno no puede describir ni con el término privado ni con el de política, sino que tal vez podría llamársele >show<. La ciudad se ha transformado en un teatro, en una serie de presentaciones y eso es lo excitante, lo vertiginoso. La vida se nos va en Washington Square, en Village y en Bowery. Extrañamente el teatro se ha convertido en Nueva York en el centro de la ciudad.

Ehalt: En Viena existe la Donauinsel, la otrora llamada región de las inundaciones. Este espacio para nada definido arquitectónicamente se lo habían apropiado diversos grupos como, por ejemplo, el movimiento naturalista y los no conformistas políticos. Al minuto de hacer una instalación para la protección contra las inundaciones se estableció allí un gran centro de actividades de recreación, lo que en un sentido similar se ha ido transformando en un gran escenario. Las escenificaciones se han ido de alguna manera concretando.

Tengo también otra idea. Cuando observo el trabajo cultural vienés veo, entonces, que en lugar de las colectividades que se fueron perdiendo como las culturas populares, las ligas, y los grupos de canto, ha entrado la escenificación privada, íntima y personal. Y entiendo esto también como una oportunidad ¿Es esta la tendencia a la que se ha empujado a la ciudad de Nueva York hace diez años?

Flusser: ¿Sabe? Yo tengo otra mirada de Viena que la suya, puesto que provengo de afuera. Viena es en su núcleo una ciudad romana; las excavaciones que pueden verse delante de Hofburg son del siglo I y II d. C. El núcleo de la ciudad es este *castrum* cuadrado románico, y entorno a él se configuró una ciudad genuinamente medieval en la que se reconoce la autenticidad de la clase burguesa, ya que si se va más allá comienza la cosa a desvirtuarse en kitsch y en ostentación. Los edificios son demasiado poderosos y da la impresión de un barroco importado de España o Italia. Viena quiere ser una cuarta Roma, pero no le resulta, porque es sólo un Lemberg agrandado. Hay algo balcánico en ella.

En este instante me hallo en un café vienés. El café vienés es algo totalmente distinto que el café parisino. Allí se entra para debatir, para discutir sobre filosofía o pintura. El café parisino es efectivamente el sustituto de un espacio público, allí uno se aturde y el ruido llega hasta la calle, respectivamente hasta la acera. Se trata por tanto de una prostitución como corresponde al espacio político. En Viena, sin embargo, la gente se cierra, se sientan detrás de un cafecito y de un vaso con agua, leen el periódico y nadie le habla al otro. Esta reserva marca al café vienés y es totalmente lo contrario de un café latino. Cuando usted entra a un café vienés se le suele decir a uno “en esta mesa empezó Freud a escribir su libro sobre la interpretación de los sueños”, “en esta mesa empezó Hitler a escribir su libro *Mein Kampf*”. Cuando usted va a París, por el contrario, se le suele contar que aquí Camus le dio una bofetada a Sartre, que allí fue cantada la Marsellesa por primera vez, que allí fue declarada por primera vez la independencia de la corona. Ahí reina una tradición totalmente distinta.

Ehalt: No obstante, también durante la revolución de Marzo (*Vormärz*), el café vienés era el lugar donde se había planificado la Revolución de 1848, si bien esta función se ha de volver a perder con el neoabsolutismo. En los años 50 fue nuevamente un lugar de los literatos. La función política ha sido descartada del café vienés, pero no la discusión.



Flusser: Viena es un fenómeno extraordinario pues es una ciudad frontera. Es una ciudad que no pertenece verdaderamente a occidente y que a pesar de eso, por lo menos, dos veces ha sido el centro de occidente, a saber, a fines del siglo 18 y en el tránsito del siglo 19. en el 20., y hasta entrados los años 20 de este último siglo.

No puedo explicarme como es que al inicio de este siglo Viena fue tan rectora respecto de la música, como en la matemática, como en la filosofía, del mismo modo que en ciertas ciencias naturales y en la psicología.

Ehalt: Una explicación podría ser quizás la mezcla de culturas que no tuvo lugar en ninguna otra parte de esa forma. Aquí vivieron durante siglos españoles, italianos, franceses por lo que el lenguaje cortesano y urbano de la elite no era el alemán. En el siglo XIX fue un crisol con muchas culturas...

Flusser: En París, sin embargo, no hay ningún hombre que hable en francés. Allí viven polacos, italianos, árabes, negros –ahí tiene usted una mezcla aún más salvaje. París fue también un centro y lo es hoy todavía hasta un cierto grado. Si bien, no como creen los parisinos. Extrañamente el centro de la cultura se ha trasladado de París a Colonia. Esto es para mí algo misterioso. ¿Por qué Colonia? Quizás venga a ser hoy, otra vez, Berlín. Mucha gente apuesta nuevamente por Berlín. Pero yo creo que todo esto son sólo señales de que la ciudad se está muriendo.

Ehalt: Yo quisiera volver una vez más al espacio público. Muchas cosas hablan a favor de la tesis iluminadora de que la política ha perdido significado por estas fuertes tendencias al aislamiento y a la individualización, a la disolución de las colectividades en las cuales se discutía y hacía la política. Todo esto ha ido retrocediendo fuertemente después de 1945 y luego de 1968 en una medida particularmente fuerte ¿Cómo interpreta usted los acontecimientos de Europa del Este de 1988/89, donde repentinamente el espacio público se convirtió en el lugar de la política?

Flusser: Yo creo que esto se lo puede aclarar técnicamente. En occidente la red comunicacional está muy bien trabajada. Usted ya no tiene que salir más de la casa para informarse y teóricamente tampoco lo ha de hacer para comunicarse con los otros. La red telefónica es buena, hay telefax y Minitel, en occidente el espacio público ya no es necesario. Pero en Oriente no existía, hasta ahora, una red así. Existían centros, que irradiaban sus mensajes y en la otra punta se sentaban los destinatarios, los que no se hallaban conectados unos con otros. Para suprimir este plan de conexión la gente tuvo que producir de alguna manera lazos transversales, y esto es lo que da el aspecto como si fuese política. Los destinatarios que entraron en contacto unos con otros tejieron en verdad una red para adecuarse a la situación occidental. Estoy convencido que la ciudad en occidente está condenada a desaparecer en un plazo de 100 a 150 años. Y, por cierto, no por la suburbanización, sino por la telepresencia. En el tercer mundo se han de agrandar estos colosos quizás por un tiempo más. Pero la cantidad es un enemigo de la ciudad, porque si se sobrepasa el límite de 20 millones de habitantes ya no se puede hablar verdaderamente de una ciudad. Sao Paulo tiene 16 a 17 millones de habitantes y a pesar de ello yo no la denominaría más “ciudad”, porque no existe un centro de la ciudad y tampoco existe una periferia. La ciudad se ve por doquiera igual, a saber, rascacielos y entremedio chozas. Habría que encontrar una nueva palabra para ello y yo propondría: >hormiguero<.

La ciudad no es, en verdad, ningún campo de actividad, sino de pasividad. La ciudad no es ningún lugar donde se negocie, sino donde se sufre. Yo creo que el comercio es siempre una cosa del pueblo. Sabe, yo le voy explicar la diferencia entre la ciudad y la aldea desde mi propia autobiografía. Yo viví durante 32 años en Sao Paulo y ahora vivo hace 20 años en un pueblo de 300 habitantes.

Ehalt: Una diferencia la dan justamente las velocidades. Existen investigaciones sobre las velocidades en Sao Paulo y en un pueblo pequeño.

Flusser: En lo que toca a la velocidad debo contarle un chiste: Dos personas están paradas una frente a la otra en Sao Paulo, en dos lados distintos de la calle, y el uno le dice al otro: “¿Cómo es que llegaste al otro lado?”, donde el otro le responde: “Yo nací aquí”.

Quisiera mencionar también que en la editorial alemana Suhrkamp (Frankfurt a. Main) va a ser publicado un libro con el título “La ciudad y el intelectual”, en el que conocidas personas escriben al respecto de alguna gran ciudad. Hay una contribución mía sobre la ciudad de Sao Paulo. En total hay alrededor de 50 ciudades de fama mundial, entre ellas también está la ciudad de Viena.

## UNA NUEVA FACULTAD IMAGINATIVA

La capacidad particular del hombre de crear imágenes para sí mismo y para los demás hombres ha sido, por lo menos desde Platón, uno de los temas de la reflexión filosófica y religiosa. Esta capacidad parece efectivamente ser algo propio de la especie humana, pues ninguna otra especie anterior a la nuestra parece haber producido cosas que se pudiesen comparar con las pinturas rupestres de la Dordoña, por ejemplo. En la tradición mencionada arriba, la reflexión sobre esa competencia ha sido descrita, la mayor parte de las veces y de manera especulativa, bajo el nombre de “imaginación” (Imagination) o de la “facultad imaginativa” (Einbildungskraft): ella es comprendida allí casi siempre como algo dado, como un hecho. Se presume que existe algo así como una “capacidad imaginativa” y entonces se intenta discutir sobre ella. Desde Husserl hemos aprendido a poner entre paréntesis ese tipo de supuestos y de hablar de fenómenos propiamente. Si hacemos esto en este caso, entonces aparece la imaginación como un gesto complejo, deliberado (“intencional”), con el cual el hombre se posiciona en el mundo de vida suyo. Si consideramos este gesto, empero, de una manera más precisa, nos percatamos que las imágenes deben su surgimiento no a un único gesto, sino a dos gestos exactamente contrapuestos el uno con el otro. La tradición filosófica y teológica piensa exclusivamente uno de estos gestos, y esto por un buen motivo: el segundo gesto de creación de imágenes se torno factible casi en un pasado muy reciente. De allí que parezca necesario, por tanto, diferenciar de una forma más precisa, y lo antes posible, esos dos gestos, contraponer esas dos “facultades imaginativas” (Einbildungskräfte), una frente a otra, para que se pueda comprender la revolución cultural contemporánea (gegenwärtigen kulturellen Umbruch) y el nuevo modo de estar en el mundo.

Consideremos, en primer lugar, el gesto inaugural de crear imágenes. A modo de ejemplo puede servirnos la imagen del caballo en la pared de la gruta de Pêche-Merle. Cuando se intenta comprender el gesto de uno de esos primeros configuradores de imágenes (Bildermacher), entonces habría que decir algo así como lo siguiente: que él se apartó del caballo, lo miró para sí, y después fijó esa huidiza visión en la pared de la caverna y, ciertamente, de tal forma, que otros pudieran reconocerla. El propósito de este complejo gesto puede haber sido probablemente utilizar la visión fijada como modelo para una acción posterior con aquello visto (para una caza de caballos, p. ej.). Cada fase de este gesto deberá ser comprendido en todos sus detalles.

La pregunta de fondo que hay que hacer es, hacia dónde se dirige uno cuando se distancia del caballo. Podría pensarse que bastaría con dar unos pasos hacia atrás y dirigirse a un lugar más apartado de allí, a una colina, por ejemplo. Solo que, sabemos por experiencia que esta descripción no es del todo correcta. Para poder hacerse una imagen del caballo hay que retirarse, de algún modo, también, dentro de sí mismo. (Lo que no sería una afirmación fidedigna, si no tuviésemos precisamente una experiencia propia de aquello.) Ese raro no-lugar, en el que entramos y desde el cual uno crea las imágenes, ha sido descrito en esta nuestra tradición con el nombre de “subjetividad” o “existencia”. De tal manera que: “imaginación” es la singular capacidad de distanciarse del mundo de los objetos hacia la propia subjetividad, es la capacidad de tornarse sujeto de un mundo objetivo. O incluso, más: es la singular capacidad de ec-sistir en vez de in-sistir. De

cualquier manera: ese gesto comienza con un movimiento de abstracción, del retirarse de sí, de retirada.



El punto de vista que se alcanza de esta forma no es nada reconfortante. Ya que ciertamente se ha abierto entre él y el mundo objetivo un abismo de distancia. Nuestros brazos no son lo suficientemente largos como para atravesar ese abismo que se abre entre nosotros como sujetos y el mundo objetivo. Los objetos dejaron de ser accesibles y por ello, en sentido de esta palabra, no son más “objetivos” (gegenständlich), sino que ahora son sólo “fenoménicos”, ellos solamente aparecen, son sólo visibles. Y un punto de vista así no es nada reconfortante, porque nos hace dudar de la objetividad de este mundo que apenas aparece y no se manifiesta más. No obstante, nos ofrece sí una ventaja: ahora, que no nos estrellamos más contra las cosas, podemos observarlas, verlas en su contexto, podemos divisar hechos. Ahora, que no vamos chocando más de un árbol en otro, podemos ver el bosque. Y es precisamente ese el propósito de este gesto de abstracción: a saber, precisar circunstancias, fijarlas, y utilizarlas como modelos para futuras acciones con las cosas. Para poder cazar mejor caballos. Se trata de “*réculer pour mieux sauter*” (retroceder para saltar mejor): imágenes semejantes son visiones fijadas de los hechos, que han de servir como marcos de orientación para una futura acción con las cosas.

Contra esta afirmación han sido presentadas, sobretudo, en la tradición, algunas objeciones. ¿Será que la intención detrás de la imagen del caballo no es, efectivamente, ninguna otra más que el de obtener una mejor cacería de éste? Y suponiendo que así fuera (que tras la imagen del caballo no hubiera ocultas otras motivaciones “puramente” estéticas) ¿qué se podría decir de esta relación respecto de otras imágenes? ¿Son acaso las así llamadas imágenes “abstractas” también visiones fijadas de hechos? Y en caso de que

las entendiéramos como marcos de orientación ¿servirían de modelo de una acción con qué tipo de cosas? Se podría intentar encarar a todas estas objeciones de la estética tradicional, una tras otra, pero esto no es del todo necesario. Lo que importa aquí, en este ensayo, es el diferenciar el reciente gesto bosquejado de creación de imágenes de uno diferente, y para esa finalidad basta con la afirmación hecha más arriba, aún cuando ésta tuviera que simplificar indebidamente la situación.

Frente a esto, debe agregarse que el apartarse aquí descrito, que hace abstracción del objeto, no es suficiente para la creación de imágenes. La “imaginación” por sí sola no basta para la creación de imágenes. Aquello que es visto (los hechos) debe ser fijado y tornarse accesible para otros. Debe ser reconvertido (umkodiert) en símbolos, y ese código debe ser alimentado en una memoria (en una pared rupestre, por ejemplo), y el código debe ser descifrado por otros. Dicho de otro modo: aquello que es visto de modo privado tiene que ser publicitado, lo que es visto de modo subjetivo tiene que ser intersubjetivizado. Lo que nos arroja problemas complejos, que no son aún del todo evidentes. Si bien las teorías de la información y de la comunicación en este asunto se han empeñado en ello ya, y por lo tanto ha eliminado del camino ciertas reflexiones tradicionales (por ejemplo, al identificar como ideológicos conceptos como “intuición” o “inspiración”), no se puede decir que hayamos conseguido ya de hecho comprender esa fase del gesto de creación de imágenes. Pero afortunadamente en este momento no es necesario entrar en estos problemas. De lo que se trata aquí no es de la creación/ configuración de imágenes, sino de diferenciar entre dos tipos de creación imagética. Y para hacer esta diferencia basta con que pensemos a fondo la primera fase de la creación imagética (en este caso, el apartarse que se abstrae del mundo objetivo). Todas las otras fases, por lo tanto, han de ser excluidas por ahora.

La tradición (no sólo la filosófica, sino ante todo la teológica que ha prosperado con el judaísmo) se ha opuesto contra ese tipo de figuración (Bildermachen) descrito recientemente. Esa oposición puede ser resumida de la siguiente forma: las imágenes así producidas no son marcos de orientación dignos de confianza. (Y puesto que la tradición desconoce otro modo de producción, esa oposición acabó conduciendo a la prohibición de las imágenes.) Si trasladásemos estas objeciones a una terminología actual, entonces ellas podrían ser agrupadas en tres argumentos principales. Primero: el punto de vista desde el cual se imagina es ontológica y epistemológicamente dudoso (permite que se pueda dudar de la objetividad de aquello visto). Segundo: los códigos imagéticos son necesariamente connotativos (permiten interpretaciones contradictorias), y es por eso que no se puede confiar en las imágenes en cuanto que modelos de comportamiento. Tercero: las imágenes son mediaciones entre el sujeto y el mundo objetivo, y en cuanto tales están sometidas a una dialéctica interna: se ponen delante de los objetos que han de presentar. El argumento (3) juega un rol principal sobretodo para la tradición teológica, mientras que el argumento (1) tiene más bien su peso en la tradición filosófica. Como la tradición teológica precede en su significación a la tradición filosófica, el argumento (3) ha de ser analizado con más detención.

Las imágenes (como toda mediación, en general) tienen la tendencia a obstruir el camino en dirección a aquello que es mediado por ellas. Y debido a ello su posición ontológica se trastorna: de fuentes indicativas devienen obstáculos. La consecuencia de esto es una inversión (“voltetace”) nociva del hombre en relación a las imágenes. En lugar de utilizar la circunstancia visionada en las imágenes como un modelo para orientarse en el mundo de los objetos, el hombre comienza a emplear su experiencia concreta en el mundo objetivo para orientarse en las imágenes. En vez de basarse en ellas para manejarse en el

mundo de los objetos, comienza a tomar como base su experiencia con el mundo objetivo para lidiar con las imágenes. A esta inversión del hombre se le llama “idolatría” y el comportamiento resultante de esa idolatría se le llama “mágico”. Las imágenes han de ser prohibidas entonces porque ellas alienan necesariamente al hombre, y lo inducen a la locura de la idolatría y del comportamiento mágico.

Solo que a través de estos tres argumentos (sobretudo del tercero) se puede defender un punto de vista que evite la prohibición de las imágenes. Se puede decir, con todo, lo siguiente: que es imposible orientarse en el mundo sin que uno se haga de antes una imagen de él (la imaginación es algo imprescindible para nuestra acción y comprensión del mundo). A pesar de esto, los argumentos contra las imágenes son correctos. Por tanto, no es oportuno que se prohíba la creación de imágenes, sino que más bien es oportuno que las imágenes producidas sean sometidas a una crítica. Una crítica semejante deberá esclarecer ontológica- y epistemológicamente el dudoso punto de vista de la imaginación (argumento 1), deberá interpretar y convertir los códigos imagéticos en códigos denotativos (argumento 2), y deberá también tornar transparentes las imágenes para aquello que es representado por medio de ellas (argumento 3). Para poder hacer eso, una crítica semejante ha de tomar distancia de las imágenes (realizar un paso aún más distante del mundo de los objetos).

Ese punto de vista que se acaba de bosquejar fue adoptado por occidente hace al menos tres mil quinientos años. La cultura occidental en su totalidad puede ser considerada como una tentativa progresiva de esclarecer la imaginación (de explicar las imágenes). Para conseguir esto es que fue inventada la escritura lineal. Ella es un código, que permite denotar los códigos imagéticos, aclarando de ese modo el punto de vista de la imaginación y tornando las imágenes otra vez transparentes para el mundo de los objetos. Que esto es así, es algo que se hace demasiado evidente en las primeras tablillas escritas mesopotámicas. Allí se torna de manifiesto el propósito que hay detrás del gesto de la escritura lineal. Los elementos imagéticos individuales (Pixels) son arrancados de la superficie de la imagen, para ser ordenados en filas de pictogramas. El propósito ahí es decodificar las imágenes bidimensionales en líneas unidimensionales, someterlas a una crítica que las enumera, que las cuenta. Ese propósito iconoclasta que hay detrás del gesto de la escritura lineal se torna aún más nítido con el alfabeto que con los pictogramas. Ahí la crítica descriptora de imágenes deviene no sólo una que narra, sino también una que discute.

El propósito esclarecedor que hay detrás de la escritura lineal (tal como puede observarse ejemplarmente en las epopeyas griegas, en los profetas judíos y de allí en la filosofía y la teología) prueba que allí fue alcanzado un nivel de pensamiento mucho más abstracto que aquel a partir del cual las imágenes son producidas: un nivel unidimensional (discursivo). A partir de ahí, el mundo de los objetos no es entendido más como un contexto de circunstancias, sino como un haz de procesos. Las reglas de la escritura son muy claras y distintas, y los símbolos de la escritura bastante denotativos, de modo que el mundo de los objetos puede ser tratado en forma muy metódica como un haz de procesos: a saber, de manera científica y técnica. En el fondo, se trata ahí de explicar de manera causal y lógica las imágenes, para poder abordar el mundo en forma metódica, mediante las imágenes que se tornaron así transparentes.

Con todo, se ha podido constatar que una crítica de las imágenes puesto que se debe a la escritura lineal, no es lo suficientemente radical. Ya que ciertamente las reglas de la escritura lineal (a saber, sobretudo las explicaciones causales y los procesos de

pensamiento) no siempre pueden ser usados siempre como modelos para un abordaje metódico del mundo. Esta “crisis de la ciencia” (esta crítica científicista, que en el fondo es una crítica a la ilustración/iluminismo) no ha comenzado primeramente con Hume y Kant, sino que acompaña “sotto voce” a la totalidad del discurso de occidente. Desde la perspectiva de las reflexiones aquí propuestas, relacionadas con la imaginación, esta crítica a la crítica de las imágenes puede ser formulada de la siguiente forma: en verdad, el gesto lineal de la escritura retira los *pixeles* aislados de la superficie de la imagen, pero trama luego los puntos (o *bites*) seleccionados de la imagen en líneas. Esa fase de tramado del gesto escritural niega su propósito crítico, puesto que acepta ya de manera acritica la estructura lineal. Se trata aquí probablemente de un antiguo elemento cultural asumido acriticamente desde entonces: los mariscos fueron siempre hilados en forma de cadenas. Si se quisiera criticar radicalmente a las imágenes, entonces uno tendría que analizarlas. Y ello significa: procesar formalmente los bites extraídos, en lugar de ordenarlos según supuestas estructuras lineares. Tendríamos que “calcularlas”. Sólo una imaginación totalmente calculada puede ser considerada explicada.

Un código apropiado para un análisis de ese tipo, a saber, el código numérico, se encuentra a disposición hace mucho tiempo. Y, efectivamente, ha sido incorporado hace bastante tiempo al código alfabético, y esto debido a que desde hace largo tiempo nos hemos hecho conscientes de la insuficiente radicalidad de la crítica a las imágenes (la venida del lado de la escritura alfabética), al menos desde la praxis. Lo que acontece en esa incorporación, empero, es la introducción de un cuerpo extraño en la línea. El código alfanumérico es intrínsecamente contradictorio, porque ciertamente el gesto de la notación numérica es un movimiento completamente distinto de aquel de la escritura lineal. No es un gesto deslizante, sino uno más interruptor, selectivo (*klaubend*). La “visión” (*Schau*) fenoménica muestra a ese gesto como un procesamiento de elementos nulo-dimensionales, de “gránulos”. Se trata aquí de una intención diferente de aquella dada en el *ductus* escritural, se trata justamente de una intención analítica, disgregante y separadora. Y allí, el pensamiento habrá alcanzado una altura más elevada e insuperable en la abstracción. Se habrá salido del mundo de la vida y entrado en la nada (en los elementos puntuales sin dimensión, separados unos de otros por intervalos). Para que a partir de allí, se puedan analizar primero los procesos, luego los acontecimientos y, finalmente, el mundo de los objetos.

Durante el tiempo que el código numérico estuvo preso en el código alfabético (esto es: durante casi toda la historia occidental), era su poder denotativo (la claridad y distinción de sus símbolos) el que ponía de extraña manera dificultades aparentemente insuperables. Cuando se analiza una imagen (u otra cosa), se la desarma en elementos puntuales, entre lo cuales se abren intervalos, y a través de los intervalos debe escaparse aquello que es analizado. El código numérico es “vacío” y un pensamiento cifrado en ese código (como la *clara et distincta perceptio*) debe necesariamente perder aquello que es pensado. Descartes intentó superar esa dificultad mediante la geometría analítica, y Newton y Leibniz intentaron hacer esto por medio de la integración de diferenciales. Ellos querían, gracias a artificios cada vez más complejos, insertar el código numérico en la estructura del código lineal, y forzar a las ecuaciones diferenciales a describir procesos. A pesar del nivel de abstracción alcanzado por el pensamiento numérico lo que se quería era permanecer en el pensamiento lineal, procesual (“histórico”).

Sin embargo, esa situación se ha modificado recientemente de manera radical. El código numérico se ha escapado del código alfabético, y con eso pudo liberarse de la

obligación de linealidad y pasar de los números a lo digital. De esa forma, todos los artificios considerados necesarios hasta aquí, como el del cálculo diferencial, se tornaron superfluos: ahora se puede calcular con los dedos, pero ante todo con velocidad sobrehumana, ya que existen máquinas automáticas de calcular para ello. La revolución en el pensamiento (y en la acción), que surgió con esto, se halla todavía en curso de desarrollo. Desde el punto de vista de las reflexiones aquí propuestas: las imágenes son, gracias a la rapidez posible de contar con los dedos, se hicieron en la práctica por completo analizables, y con esto, todas las objeciones presentadas por la tradición filosófica y teológica en contra de las imágenes se quedaron sin objeto. Podemos, ahora, a partir de nuestra imaginación, voltear hacia una abstracción absoluta, y a partir de allí, tratar los objetos mediante ese tipo de imaginación renovada. Finalmente podemos cazar caballos de una forma correcta y metódica.

El acto de retirar el código numérico del alfabético (y, con eso, la retirada del pensamiento calculador del pensamiento histórico lineal) tuvo, sin embargo, un resultado imprevisto para la tradición: permitió un nuevo gesto de creación de imágenes, contrario al gesto antiguo e intencional. Surgió una nueva imaginación (Einbildungskraft), contraria a la antigua, de la que resultan imágenes contra las cuales las objeciones de la filosofía y la teología no pueden ser aplicadas. Si se nos permitiera expresar de modo fenomenológico ese nuevo gesto de creación de imágenes, entonces se mostraría éste como un nuevo gesto de agrupación de elementos puntuales (de algo calculado) para la formación de imágenes. Mostrándose como una com-putación. Podría pensarse que las objeciones filosóficas y teológicas serían algo serían infundadas en el caso de este tipo de imágenes, porque se trata, respecto de ellas, de una imaginación desde el inicio completamente criticada y analizada. Ni el talmudista más ortodoxo tendría alguna objeción frente a esas imágenes, puesto que aquellas no inducen al error ontológico de confundir lo que se imagina con lo imaginado. Ni el epistemólogo más ortodoxo tendría tampoco nada que objetar, porque ese tipo de imágenes no ocultan su carácter de simulación. Incluso Platón no tendría nada en contra que decir, pues esas imágenes son las “ideas puras” y su contemplación es, por tanto, teoría, lo que conduce a la sabiduría y no a la opinión. Pero cuando se piensa esto así, es que aún no se aprecia lo suficientemente la radicalidad de la inversión de la imaginación con respecto a estas imágenes. Es necesario, por lo tanto, revisar de una forma más cercana ese nuevo gesto de creación de imágenes.

Es un gesto que concretiza: reúne elementos nulo-dimensionales, para recogerlos en una superficie, dejando de lado los intervalos entre ellos. Con eso, este gesto se diferencia del aquel otro gesto figurativo, que se ha venido discutiendo hasta aquí: no es un gesto que abstrae ni uno que se retira, sino por el contrario, él concretiza, proyecta. En verdad, ambos gestos llevan a la creación de imágenes (y, por lo mismo, pueden ser llamados de “imaginación”), pero se trata, en ambos casos, de otro tipo de imágenes. Las imágenes de la imaginación habida hasta ahora son bidimensionales, porque fueron abstraídas del mundo de la vida, digámoslo aquí, de uno de cuatro dimensiones, y las imágenes de la nueva imaginación, son bidimensionales porque fueron proyectadas por cálculos nulodimensionales. El primer tipo de imágenes hace la mediación entre el hombre y su mundo de vida; el segundo tipo, lo hace entre cálculos y su posible aplicación en el entorno. El primer tipo de imágenes significa el mundo de la vida, el segundo, cálculos. El primer tipo de imágenes es copia de hechos, de circunstancias, el segundo, de cálculos. Los vectores significativos de las dos imaginaciones indican direcciones opuestas, y las imágenes del primer tipo deben ser interpretadas de otra manera que las del segundo. Esa es



la verdadera razón, por qué la crítica tradicional ha pasado de largo por esas nuevas imágenes.

El modo como funciona ese gesto que concretiza y crea imágenes, puede ser observado en la sintetización de las imágenes computacionales. El computador es una calculadora provista de una memoria. En esa memoria pueden ser insertados cálculos, en el caso de que hayan sido traspuestos del código numérico al código digital: o sea, en el caso de que esos cálculos hayan sido extraídos del código alfanumérico. Ahora uno se sienta delante un teclado, y se busca en la memoria, con cada toque en el teclado, un elemento puntual detrás del otro, con el fin de integrarla en una imagen en la pantalla, de computarla. Esa extracción realizada paso a paso puede ser automatizada y acontecer muy rápidamente. Las imágenes aparecerán en la pantalla a una velocidad sorprendente, una detrás de la otra. Se puede observar esa secuencia de imágenes como si imaginación se hubiese autonomizado, como si aquella hubiese emigrado desde dentro (digamos, desde la cabeza) para fuera (al computador), como si uno pudiese ver sus propios sueños desde afuera. De hecho, algunas de esas relucientes imágenes nos sorprenden por lo inesperadas. Pueden ser fijadas en la pantalla (y en la memoria del computador). De ese modo, las imágenes fijadas pueden ser alteradas, se puede iniciar una especie de diálogo entre la propia imaginación y aquella que fue introducida en el computador. Una vez alteradas, las imágenes pueden ser enviadas hacia otros productores de imágenes (no importando el lugar en que estos se encuentren), y estos pueden seguir alterándolas nuevamente, para reenviarlas luego a los remitentes. Como se ve: el nuevo gesto de creación imagética tiene una estructura diferente de aquella de Pêche-Merle, si bien también algunos de aquellos elementos pueden ser reconocidos.

Con todo, lo de hecho es nuevo allí es: que los propósitos, las intencionalidades de los dos gestos son diferentes. El propósito detrás de la imagen de Pêche Merle es crear la copia de una circunstancia, que pueda servir de modelo para acciones futuras con las cosas. El intención detrás de una imagen sintética puede ser una similar: establecer la copia de un cálculo (como por ejemplo, el cálculo de un avión), que pueda servir de modelo para acciones futuras con las cosas (por ejemplo, para fabricar aviones mediante robots). No obstante, si las nuevas imágenes hubiesen sido hechas con ese propósito, entonces se habría puesto a la nueva imaginación bajo al servicio de la antigua y la revolución que actualmente se halla en marcha no se habría llevado a cabo. Porque esencialmente, las nuevas imágenes fueron producidas, para que se busque entre las posibilidades dadas algo inesperado (y, en verdad, en diálogo con los otros), de modo que la realización de eso inesperado mediante el tratamiento del mundo objetivo, es vivenciada (experimentada), solamente, como una especie de fenómeno concomitante. Un ejemplo impresionante de ese nuevo propósito es el que ofrecen las imágenes de las así llamadas “ecuaciones fractales”: se trata de copias de cálculos, que analizan sistemas extraordinariamente complejos y similares en sí mismos (digamos: caóticos). Semejantes cálculos tienen por resultado extraordinarias imágenes inesperadas (informativas y “bellas”), y con ellas se puede jugar prácticamente hasta el infinito. Es verdad que algunas de estas imágenes parecen copias de las circunstancias (cuando esas circunstancias, tales como las formaciones geológicas, las nubes o los bordes costeros, poseen una estructura fractal), y es verdad también que algunas de estas imágenes pueden servir de modelo para acciones (por ejemplo, para la producción de medicamentos, que tengan la estructura fractal opuesta a la de los virus a combatir). Pero esa es solo un fenómeno concomitante en la creación de tales imágenes. La verdadera intención es buscar situaciones inesperadas en un campo de posibilidades dado. La propia

intencionalidad detrás de la nueva imaginación es aquello, que la tradición llamó “estética pura” (*l’art pour l’art*). De allí que pueda decirse, que lo que diferencia a la nueva imaginación de la antigua sea el hecho que en ella se despliega la estética pura que se encuentra depositada en la antigua, y que ella puede hacer esto porque la nueva imaginación está puesta en un punto de vista de abstracción insuperable, y a partir del cual se pueden proyectar imágenes totalmente criticadas y analizadas a cabalidad. Dicho de otro modo: solamente cuando las imágenes han sido hechas a partir de cálculos y no más de las circunstancias (lo mismo daría que estas circunstancias tuvieran que ser “abstractas”), es que la “estética pura” (el gozo por el juego con “formas puras”) puede desplegarse; sólo entonces es que puede desprenderse el *Homo faber* del *Homo ludens*.

En ese intento de diferenciar las dos fuerzas imaginativas, la una de la otra, han venido a expresarse una serie de gestos, los que vistos en su conjunto nos ofrecen una imagen del desarrollo de la humanidad. Algo así como que: primero nos retiramos del mundo de la vida para poder imaginarlo. Luego nos apartamos de la imaginación para describirla. Después nos apartamos de la crítica escritural lineal para analizarla. Y finalmente uno se proyecta imágenes sintetizadas a partir del análisis que debemos a una nueva imaginación. Obviamente que esta secuencia de gestos no ha de ser vista como una consecuencia lineal. Los gestos aislados no se desprenden ni derivan unos de otros, sino que se superponen y se prenden los unos de los otros. Junto a la síntesis de imágenes, se continúa pintando, escribiendo y analizando, y esos gestos entrarán en una tensión imprevisible y en fructificaciones opuestas. Aunque lo que nos atañe existencialmente aquí y ahora es el penoso salto desde lo lineal a lo nulo-dimensional (“lo cuántico”), y en lo sintetizable (lo computacional) que hemos de dar. La exigencia que se nos pone es la de arriesgar el dar el salto en la nueva imaginación.

Sin duda alguna que esto es algo de riesgo. Hemos de poner en juego, allí, todas nuestras categorías históricas, lineares (o sea, todo cuanto nos da apoyo), y desarrollar nuevas categorías. Lo que tenemos que poner en juego no son categorías únicamente categorías epistemológicas, sino también las categorías de nuestro valorar y de nuestra vivencia concreta. (Dicho con Kant: no sólo la razón pura sino también la razón práctica y la facultad del juicio han de ser puestas en juego). En el caso de las categorías epistemológicas, el asunto se halla ya en pleno curso, y éste no ha sido en lo más mínimo doloroso. Por ejemplo: tenemos que aprender a renunciar a las explicaciones causales en favor del cálculo de probabilidades, a las operaciones lógicas en favor del cálculo proposicional. En el caso de las categorías de valor y de vivencia, la cosa es mucho más difícil. Un mínimo ejemplo: se exige trabajar con un nuevo concepto de libertad, cuando no se trata más de superar las condiciones, sino de aportar un orden en el caos. Debemos de aprender a preguntar no más por ¿libertad de qué?, sino por ¿libertad para qué? Otro ejemplo: se nos exige que sustituyamos nuestra moral de trabajo por una diferente, cuando no se trata de modificar más las realidades dadas, sino de realizar las posibilidades dadas. En otras palabras: la exigencia que se nos ha puesto, es la de saltar de un nivel de existencia lineal a uno completamente abstracto, a un nivel de existencia nulo-dimensional (en la “nada”).

Sin duda alguna que esto es algo de riesgo, pero no tenemos otra elección: debemos de correr el riesgo. Independientemente de si lo queremos o no: la nueva imaginación entró en escena. Y es un riesgo excitante: los niveles de existencia que hemos de lograr alcanzar mediante esta nueva imaginación nos promete vivencias, representaciones, sentimientos, conceptos, valores y decisiones, de las que hasta ahora a lo sumo nos permitíamos tan sólo

soñar, y nos promete poner en juego las capacidades que hasta ahora apenas si estaban dormidas dentro de nosotros.

## ¿QUÉ ES LA COMUNICACIÓN?

La comunicación humana es un proceso artificial. Descansa sobre artificios, sobre invenciones, sobre instrumentos, esto es, sobre símbolos que han sido ordenados en códigos. Los hombres no se entienden los unos a los otros de un modo “natural”. Al hablar no salen tonos “naturales” como en el canto del pájaro, y el escribir no es tampoco un gesto “natural” como el baile de las abejas. De allí que la teoría de la comunicación no sea ninguna ciencia natural, sino que pertenece a aquellas disciplinas que tienen que ver con los aspectos no naturales del hombre, y que alguna vez fueron llamadas “ciencias del espíritu”. La designación norteamericana de “*humanities*” da con la esencia de tales disciplinas de una forma más exacta.

Sólo en este sentido puede llamársele a él un animal social, un *zoon politikón*. Se dice que es un idiota (originalmente: una “persona privada”), cuando no ha aprendido a servirse de los instrumentos de la comunicación (p. ej., de un lenguaje). La idiotez, ser humano imperfecto es una carencia de arte. Por cierto que existen también relaciones entre los hombres que son “naturales” (como la existente entre la madre y el lactante, o en las relaciones sexuales) y se podría afirmar de ellas que son las formas de comunicación más originarias y fundamentales. Pero no son lo más característico de la comunicación humana y están contaminadas por lo demás por conceptos artificiales (“influenciados por la cultura”).

El carácter artificial de la comunicación humana –el hecho de que él se entienda con los otros hombres a través de artificios- no siempre es algo consciente para el hombre. Luego de haber aprendido un código tendemos a olvidar su artificialidad. Una vez que hemos aprendido el código de los gestos, no se piensa nuevamente que el asentir con la cabeza sólo significa un “sí” para aquellos que se sirven de tal código. Los códigos (y los símbolos, de los que están hechos) se convierten en una especie de segunda naturaleza, y el mundo codificado en el que vivimos –el mundo de los fenómenos significativos como el movimiento de la cabeza, las señales del tránsito y los muebles- nos hace olvidar el mundo de la “primera naturaleza” (el mundo significativo). En último término, este es el objetivo del mundo codificado que nos rodea: hacernos olvidar que él es un tejido artificial, que llena de significado a la insignificante naturaleza, en sí y para sí carente de significado, y que se adecua a nuestros requerimientos. El objetivo de la comunicación humana es hacernos olvidar el contexto falto de significación en el que nos hallamos por completo solos e *incomunicados*, es decir, aquel mundo en el que nos hallamos condenados a la prisión individual y a morir: el mundo de la “naturaleza”.

Obviamente que, con un saber así, acerca de la soledad y de falta de sentido, no se puede vivir. La comunicación humana teje un velo del mundo codificado, un velo de arte y de ciencia, de filosofía y de religión en torno a nosotros y lo teje cada vez más denso, para que nos olvidemos de nuestra propia soledad y de nuestra muerte, y también de la muerte de aquellos a quienes queremos. Dicho brevemente, el hombre se comunica con los demás,

es un “animal político”, no porque el sea un animal social, sino porque el es un animal solitario, que es incapaz de vivir en soledad.

La teoría de la comunicación se ocupa del tejido artificial que hace que nos olvidemos de la soledad y es, por esto, una *humanity*. Por cierto que no es este el lugar para dilucidar la diferencia entre “naturaleza”, por una parte, y “arte” (o “cultura” o “espíritu”), por la otra. Pero la consecuencia metodológica de constatar que la teoría de la comunicación no es ninguna ciencia natural, debe ser puesta en palabras. Alrededor de fines del siglo 19 se había aceptado, en términos generales, que las ciencias naturales explican los fenómenos, en tanto que las “ciencias del espíritu” los interpretan. (Por ejemplo, se explica una nube si se la remite a sus causas, y se interpreta un libro, si se apunta a su significado) Según esto, la teoría de la comunicación sería una disciplina interpretadora: ella tendría que ver con los significados.

Lamentablemente hemos olvidado lo ingenuo que resulta creer que los fenómenos mismos demandan o una explicación o una interpretación. Las nubes pueden ser interpretadas (los adivinos y algunos psicólogos hacen esto) los libros pueden ser explicados (los materialistas históricos y algunos otros psicólogos hacen esto). Parece que un asunto se convierte en “naturaleza”, en el momento en que se lo explica y se torna “espíritu”, cuando nos decidimos a interpretarlo. Según esto, en general, para un cristiano todo sería “arte” (esto es, obra divina) y para un filósofo ilustrado del siglo 18, en general, todo sería “naturaleza” (a saber, en principio, explicable). La diferencia entre ciencia natural y “ciencia del espíritu” no habría que referirla, por lo mismo, al asunto, sino a la postura del investigador.

Sólo que esto no se corresponde con el estado efectivo de las cosas. Es verdad que todo puede ser “humanizado” (p. ej., leer las nubes) y todo puede ser “naturalizado” (p. ej., descubrir las causas de los libros). Empero, con esto, hay que hacerse consciente de que el fenómeno investigado, en cualquiera de los dos modos de proceder, muestra diferentes aspectos y que, por lo tanto, no tiene mucho sentido hablar de un “mismo fenómeno”. Una nube interpretada no es la nube de los meteorólogos y un libro explicado no tiene nada que ver con la literatura.

Si uno empleara lo que acabamos de decir en los fenómenos de la comunicación humana, entonces reconoceríamos el problema del cual hemos estado hablando. En efecto, si se intenta explicar la comunicación humana (por ejemplo, como un desarrollo continuo de la comunicación del mamífero, como consecuencia de la anatomía humana o como método de transferencia de informaciones), se hablaría entonces de un fenómeno diferente a que si se lo intentase interpretar (o mostrar lo que este significa). El presente trabajo propone tener a la vista este hecho. En consecuencia, la “teoría de la comunicación” ha de ser entendida como una disciplina interpretativa (a diferencia, por ejemplo, de la “teoría de la información” o “informática”), y la comunicación humana ha de ser vista como un fenómeno significativo y por interpretar.

La no naturalidad de este fenómeno, que se hace visible bajo el punto de vista interpretativo no ha sido comprendida aún del todo con la artificialidad de sus métodos, ni con la producción intencional de los códigos. La comunicación humana no es natural, incluso hasta antinatural, porque se propone almacenar la información adquirida. Ella es “neg-entrópica”. Se puede afirmar que la transferencia de información adquirida de generación en generación es un aspecto esencial de la comunicación humana, y esto es una característica del hombre en general. Que él es un animal, que ha encontrado trucos para acumular un montón de información adquirida.

Es cierto que en la “naturaleza” existen también tales procesos negentrópicos. A modo de ejemplo, podríamos considerar el desarrollo de la biología como una tendencia a alcanzar formas cada vez más complejas, hacia una acumulación de informaciones –como un proceso que conduce a configurar estructuras cada vez menos probables. Lo que nos permitiría decir que, la comunicación humana presentaría un último estadio provisorio en este proceso de desarrollo –en todo caso, cada vez que se intenta explicar el fenómeno de la comunicación humana. Pero se hablaría entonces de un fenómeno diferente al que aquí se menciona.

Desde el punto de vista de la ciencia natural, explicativa, el almacenar informaciones es un proceso que se juega a espaldas de un proceso mucho más vasto de pérdida de información, para desembocar finalmente en esa acumulación de informaciones: un epiciclo. Efectivamente, la encina es más compleja que la bellota, pero ella se convierte finalmente en ceniza, la cual es menos compleja que la bellota. Efectivamente, la estructura del cuerpo de una hormiga es más compleja que la estructura de la ameba, pero la tierra acercándose al sol y todo el epiciclo biológico, finalmente, se transforman en cenizas, en donde esta ceniza una vez más se convierte en algo menos complejo que la ameba. Los epiciclos de almacenamiento de informaciones son en efecto improbables, pero estadísticamente posibles, y han de desembocar de todos modos y por igual, estadísticamente, por la segunda ley de termodinámica, en lo probable.

De un modo completamente diferente y exactamente a la inversa, esta tendencia entrópica de la comunicación humana negativa aparece cuando se la intenta interpretar en lugar de explicar. Es entonces cuando la acumulación de información no se vuelve un proceso estadísticamente menos probable, aunque posible, sino que es captada como un tentativo humano –no, por tanto, como una consecuencia del azar y la necesidad, sino de la libertad. El almacenamiento de las informaciones adquiridas no es interpretado como un caso excepcional de la ley de termodinámica (como acontece en la informática), sino como una intención antinatural del hombre que está condenado a morir y, en verdad, quizá de la siguiente manera:

La tesis de que la comunicación humana sea un artificio frente a la soledad dispuesta hacia la muerte, y la tesis de que ella sea un proceso que se mueva en sentido contrario a la tendencia general de la naturaleza, dirigida por la entropía, sostienen las dos la misma cosa. La tendencia obstinada de la naturaleza de dirigirse hacia estados cada vez más probables, hacia la acumulación, hacia las cenizas (hacia la “muerte calórica”), no es sino el aspecto objetivo de la experiencia subjetiva de nuestra estúpida soledad y de nuestra condena a morir. Tanto desde el punto de vista existencial –como intento de superar la muerte en comunidad con otros- así como también desde el punto de vista formal –como intento de almacenar y producir informaciones- nuestra comunicación aparece como el intento de negar la naturaleza, y esto no sólo atañe a la “naturaleza” allí afuera, sino también a la “naturaleza” del hombre.

Si interpretásemos nuestro compromiso con la comunicación de esta forma, las reflexiones estadísticas (y, en principio, las cuantificadoras) se transformarían luego en insignificantes. La pregunta acerca de qué probabilidad tengan las piedras y los ladrillos de agruparse en una ciudad y cuándo es que vuelvan a desmoronarse en un montón de escombros, sería entonces una falsa pregunta. La ciudad ha nacido por una intención de darle un significado al sin sentido de la existencia echada hacia la muerte. La pregunta acerca de cuántos monos y cuantas años han de golpearse maquinas de escribir para poder tipear de “manera necesaria” la *Divina Comedia* es entonces una pregunta carente de

significado. La obra de Dante no debe ser explicada por lo tanto desde sus causas, sino que debe ser interpretada a partir de sus intenciones. Luego tampoco se puede medir con la escala que emplean los científicos naturales el compromiso humano por el almacenamiento de la información frente a la muerte. El test del carbono mide el tiempo natural ejemplarmente en la pérdida de información de los átomos radioactivos específicos. Con todo, el tiempo artificial de la libertad humana (el “tiempo histórico”) no es posible medirlo mediante la inversión de la fórmula empleada en el test del carbono, como acumulación de informaciones. La acumulación de información no es entonces la medida de la historia, sino tan sólo, por así decir, los restos muertos de la intención impulsora de la historia frente a la muerte, por tanto, de la libertad.

Lo importante es retener de ello, que no existe contradicción alguna entre el acercamiento interpretativo y el acercamiento explicativo en la comunicación, entre la teoría comunicacional y la informática. Un fenómeno no es una “cosa en sí”, sino una cosa que aparece al interior de una consideración, y por esto no tiene mucho sentido hablar con dos tipos de consideración de la “misma cosa”. Considerado desde el punto de vista de la informática, la comunicación es un fenómeno diferente del que se da a la vista de este trabajo. En la informática, la comunicación es un proceso “natural” y tiene ser dilucidado por tanto de un modo objetivo. Aquí, la comunicación es entendida como un proceso antinatural y tiene que ser interpretada de manera intersubjetiva. En algún lugar tendrán que intersectarse los dos campos de la visión. Lo común de las dos perspectivas podría ser asumida, entonces, desde una tercera perspectiva. Sin embargo, esto se halla más allá del propósito del presente trabajo. Su punto de vista es uno “humanista”; pues trata de la comunicación humana como un fenómeno de la libertad.

## EL ESLABÓN PERDIDO DE LA COMUNICACIÓN

En la situación inmediatamente anterior a la actual revolución de las comunicaciones era posible distinguir tres niveles comunicacionales, en la sociedad occidental avanzada. Según el criterio temático, el nivel superior lo constituía la cultura “universal”, el nivel medio la cultura “popular”. Según el criterio de los códigos el nivel superior se caracterizaba por símbolos que eran relativamente bien convencionales (como los de la ciencia o de las artes de la elite), el nivel medio se caracterizaba por símbolos cuya codificación deliberada había caído en el olvido (los de las llamadas lenguas nacionales), y el nivel básico se caracterizaba por símbolos jamás deliberadamente codificados (como eran los símbolos de los dialectos, trajes o danzas típicas). Pero es según el criterio estructural donde la distinción entre los niveles ofrece el mayor interés.

El nivel superior tenía la estructura en árbol -círculos dialógicos ligados entre sí por discursos ramificados- el nivel medio tenía la estructura piramidal -discurso retransmitido por relatos jerárquicamente organizados. Y el nivel básico tenía la estructura de mosaico (círculos dialógicos mutuamente aislados). Ejemplos de árboles son por ejemplo, universidades, laboratorios, tendencias en la pintura. Ejemplos de pirámides: escuelas medias, ejércitos, partidos. Ejemplos de mosaicos serían aldeas, sectas, tribus. La comunicación en árbol se caracteriza por la progresiva producción de información nueva, la piramidal por la preservación de información disponible, la de mosaico por la distribución dialógica de información disponible. La dinámica del árbol es la de la historia, linealmente progresiva. La dinámica de la pirámide es autoritaria, verticalmente conservadora. Y la dinámica del mosaico es prehistórica, circularmente participatoria.

La sociedad occidental anterior a la revolución actual integraba estos sus tres niveles de comunicación de la siguiente manera: el nivel superior elaboraba la información nueva, el nivel medio la transmitía en dirección al nivel básico y éste la integraba en la memoria de la sociedad. Tal descripción de la dinámica de la comunicación es esquemática porque despreja el feedback complejo entre los tres niveles, pero por ser esquemática facilita la comprensión de la escena. En tal escena le cabía a la clase media un papel relativamente bien definido. Ella era portadora de varias culturas nacionales, traducía las informaciones elaboradas por el nivel superior en los códigos de las lenguas nacionales y las transmitía, así transcodificadas, hacia el nivel básico de la sociedad. Fue en este sentido que la cultura occidental era histórica como un todo, siendo que el nivel superior había participado apenas activamente en el proceso de la elaboración de la nueva información. La clase media constituía el canal por el cual la historia informaba al pueblo.

Tal papel desempeñado por la clase media le entrega un carácter específico en el contexto de la sociedad. La clase media era conservadora en relación al nivel superior (conservaba las informaciones elaboradas), y revolucionaria en relación al nivel básico (transmitía nueva información). El apéndice del nivel superior (le servía de canal de transición), y autoritaria en relación al nivel básico (constituía una pirámide de la cual el último receptor era el pueblo). La posición de la clase media en el contexto de la sociedad era pues ambigua, era receptora de informaciones en cuya elaboración no participaba, y era informadora del nivel popular en el cual tampoco participaba. Esto explica la ideologización, a veces violenta, su nacionalismo, su doble moral, su compromiso en

movimientos revolucionarios que constituirían una amenaza a su propia sobrevivencia. En tal sentido, el papel de la clase media era el de un suicida.

La actual revolución en las comunicaciones transformó la escena descrita. Ella consiste fundamentalmente en la introducción de una estructura nueva: la del anfiteatro. Es ella la estructura que irradia las informaciones elaboradas en nivel superior directamente hacia la base de la sociedad. Ejemplos de anfiteatro: radio, televisión, cine. El árbol de la comunicación superior está de aquí en adelante ligado a los anfiteatros que funcionan como canales y como transcodificadores. Traduce las informaciones nuevas en códigos para esto, elaboradas por el propio nivel superior y las transmiten rumbo a la base de la sociedad.

El resultado es la destrucción de la cultura popular y su substitución por la cultura de masas. La estructura de mosaico se diluye, los diálogos cesan de circular y la base de la sociedad se transforma en una masa pasiva agitada por las informaciones que inciden sobre ella desde de los anfiteatros. Tal agitada, conocida “opinión publica” sirve de feedback para los programadores de los anfiteatros, los cuales participan de la comunicación en árbol del nivel superior.

En tal situación el nivel medio de la comunicación, la clase media, deja de desempeñar un papel funcional y pasa a cumplir un anacronismo. Los actuales remanentes de la clase media son testimonios de una situación superada por la revolución en la comunicación, exactamente como los son los remanentes de la costumbre popular, especie de folclor. El hecho es, por cierto, encubierto, por una densa neblina ideológica esparcida por los anfiteatros, pero análisis como los que aquí esbozamos pueden contribuir a la disolución de tales neblinas. En suma, en la situación actual, la clase media no desempeña ningún papel comunicológico para la mantención de la sociedad, y deberá mas temprano que tarde sumergirse en la cultura de masas. La situación actual demanda solamente dos niveles de comunicación: el de los elaboradores y los programadores de la información, y el de los receptores y programadores.



## ¿EL INSTRUMENTO DEL FOTÓGRAFO O EL FOTÓGRAFO DEL INSTRUMENTO?

Curiosa profesión es ésta. La mayoría de las profesiones exige un compromiso en un asunto determinado. El zapatero se compromete con zapatos, el constructor civil con casas, el científico con la física, el ministro con el gobierno. En cuanto al fotógrafo, éste se compromete con la máquina fotográfica, la que no es ningún asunto sino un instrumento. Es como si el zapatero se comprometiese con las agujas, el constructor con el bulldozer, el físico con los microscopios, el ministro con los papeles. O bien, para quien considere la fotografía como un “arte”: es como si el escultor se comprometiera no con la piedra sino con el martillo. Obviamente, ser fotógrafo no es tener una profesión como lo son las demás. El interés de su hacer se concentra en el instrumento y no en la obra. Y esto por dos razones diferentes: (1) la máquina fotográfica es un nuevo tipo de instrumento, y (2) la fotografía es un nuevo tipo de obra.

(1) Desde que el hombre es hombre, que recurre a utensilios para transformar el mundo. Los utensilios (cuchillos, lanzas, potes) son prolongaciones del cuerpo humano, e imitan órganos del cuerpo (dientes, brazos, palmas). El hombre está rodeado por sus utensilios al enfrentar el mundo. Rodeado por la “cultura”. Como en la revolución industrial, esta situación ha de transformarse. Los utensilios pasan por la criba de la ciencia y se tornan instrumentos de alto costo y gran tamaño: los cuchillos se convierten en tornos, las lanzas en cohetes, los potes en silos. No rodean más al hombre, sino que pasan a formar, ellos mismos, centros (industriales y administrativos). La humanidad se halla dividida en dos: en una parte poseedora de los instrumentos (capitalistas), y en otra parte poseída por los instrumentos (proletariado). La relación pre-industrial “hombre-utensilio” viene a invertirse. El instrumento no funciona más en función del hombre, sino que el hombre pasa a funcionar en función del instrumento, sea éste proletariado o capitalista. A esto se le ha llamado “trabajo alienado”.

Las máquinas fotográficas son instrumentos pos-industriales, aparatos. Ellos transforman la relación “hombre-utensilio” tan radicalmente, que ya no es posible hablar más de “trabajo” en el significado tradicional del término. Y esto debido a su impenetrable complejidad. Son “cajas negras”. Quien recurre a los aparatos, sabe apenas confusamente lo que pasa al interior de tales cajas. Sabe manipular apenas su “input” y “output”. Puede que los aparatos tiendan a ser progresivamente más pequeños y más baratos, además de más eficientes y omnipresentes. De modo que se hace siempre más fácil y accesible su manipulación, y siempre más difícil el comprenderlos. Por la facilidad en su manipulación es que los aparatos parecen funcionar en función del hombre. Pero debido a su complejidad parece ser el hombre quien funciona en función de los aparatos. En la realidad, hombre y aparato se hallan complicados, y va a formar un amarrado de funcionamiento: la máquina funciona en función del fotógrafo, si y solamente si, este funcionar es en función de la máquina.

Pues el fotógrafo se ha comprometido precisamente en tal amarrado del funcionamiento. Quiere descubrir experimentalmente (y también teóricamente) cuales son las posibilidades ofrecidas por esa co-implicación entre “hombre y aparato”. Para él, el problema industrial de la división del trabajo (¿quién posee los instrumentos, y quién debe poseerlos?), no tiene más cabida. El problema que ha de ser resuelto es el del

funcionamiento. ¿Quién dominará? ¿Será el aparato quien dominará al hombre, o será el hombre quien dominará al aparato? Hacerse fotógrafo profesional es procurar resolver este problema.

(2) Desde que el hombre es hombre, que “produce obras”, esto es, que imprime información sobre pedazos del mundo. Imprime la forma del zapato sobre el cuero, y de la casa sobre el ladrillo. Tal información materializada va a ser consumida: la casa se derrumbará, el zapato se gastará. Pero en la medida que esto no acontezca, la información ha de conservarse en la obra. Este es el “valor” de la obra: ser ella la conservadora de la información, la que puede ser materialmente transportada – cambiada por otra. Y es posible medir tal “valor” por la escala del dinero. Como en la revolución industrial, esta situación ha de transformarse. La información no se imprime más directamente sobre pedazos del mundo, sino que pasa por la criba de la herramienta. El zapatero no imprime más su idea del zapato sobre el cuero, sino el ingeniero es quien imprime tal idea sobre la herramienta, que la imprime sobre el cuero. La herramienta contiene de ahora en adelante el “modelo” del zapato, de la casa pre-fabricada. Es la herramienta la que conserva la información y la obra pasa a ser apenas un múltiplo estereotipado que irradia la información sobre los consumidores. El valor se transfiere de la obra hacia la herramienta. Por esto es que, las obras industriales se hacen progresivamente más baratas. Y el valor se acumula en las manos de los propietarios de las herramientas. Esta es la sociedad de consumo. Y el valor conservado en la herramienta no es fácilmente transportable y cambiante. Este es el problema de la “transferencia de tecnología”.

Las fotografías son obras pos-industriales, informaciones casi exentas de soporte. El papel que guarda y transporta la información fotográfica no es un soporte verdadero. Las fotografías son copiables de un papel a otro. Los negativos no son las herramientas auténticas. Ellos mismos son copiables. El “valor” no está ni en la fotografía, ni en el negativo. Está en el acto de fotografiar, en aquel amarrado del funcionamiento. Tal valor no está ni en lo transportable ni en lo cambiante, y no puede ser medido con el dinero. Lo que más parece ser tal valor, y serlo de una manera curiosa, es “eterno”: jamás se gastará la información producida, por ser eternamente copiable. Esto contrasta, paradójicamente, con la efeméride del acto fotográfico, y con la efeméride de la fotografía y del negativo.

Pues el fotógrafo está comprometido precisamente en la producción de tal “valor” eterno. Esto es: en la efeméride de su acto. Está comprometido en la producción de un máximo de informaciones, en la producción de informaciones siempre nuevas. Como efecto: el fotógrafo ejecuta una danza en rededor del mundo para, premunido de la máquina, producir un máximo de informaciones, siempre nuevas al respecto del mundo.

Por esto, se halla desinteresado en la “obra”. No pretende cambiar el mundo, como lo hace el trabajo tradicional sino que pretende cambiar a otros, dándoles información al respecto del mundo. Para él, el problema industrial (¿cómo debe ser el mundo?) no tiene más cabida. El problema que ha de ser resuelto es el de la información: ¿cuál ha de ser la actitud del hombre informado al respecto del mundo? Hacerse fotógrafo profesional es procurar resolver este problema.

La profesión fotográfica es curiosa, por ser una profesión post-industrial en un contexto todavía industrial, y por no encuadrarse bien en tal contexto. Esta es la razón de las dificultades profesionales con los cuales el fotógrafo se ha de confrontar.

## ¿LA IMAGEN DEL CACHORRO MORDERÁ EN EL FUTURO?

En los días 2 y 5 de diciembre se reunieron en esta ciudad los albigenses de Toulouse-Lautrec, ingenieros, artistas, economistas, sociólogos y pensadores, para discutir el “futuro de la cultura”. Por más divergentes que hayan sido los puntos de vista, había consenso en cuanto a uno de los aspectos más fundamentales del problema: la cultura del futuro será una cultura de la imagen. Cuanto más se avanzaba en las discusiones, tanto más se iba concentrando la reflexión sobre la función de la imagen en la sociedad pos-industrial del futuro. Y esto fue captado por la siguiente pregunta: “¿La imagen de un cachorro morderá en el futuro?”. Para ilustrar tal pregunta fueron exhibidos hologramas, juegos electrónicos, fotografías electrónicas sintetizables por los receptores, e imágenes de objetos “imposibles” proyectadas por computadores. Pretendo, en este artículo, considerar apenas uno de los parámetros de tal revolución de las imágenes por la cual estamos pasando: el de la transferencia del interés existencial del mundo concreto para la imagen. Y restringiré aún más las consideraciones, concentrándolas sobre las fotografías.

En el tiempo en que las fotografías no eran electromagnéticas todavía, éstas eran superficies inmóviles y mudas, cuyo soporte material era el papel o una sustancia parecida. En esa su materialidad provisoria, las fotografías se asemejaban a las imágenes tradicionales, cuyo soporte era la pared de las cavernas, la tumba etrusca, el vidrio de la ventana, o la tela. Pero la fotografía se distingue de las imágenes tradicionales por dos características: (1) fue producida por un aparato, e (2) se puede multiplicar. Es esta segunda diferencia la que interesa ahora para las consideraciones aquí propuestas. Porque tienen consecuencias profundas para la manera futura de ser del hombre e de la sociedad. Las fotografías son superficies que pueden ser transferidas de un soporte para otro, como despegadas (calcomanías). La superficie no se asienta firmemente sobre el soporte, como es el caso de las pinturas (o el de las paredes de la caverna o del óleo sobre la tela). Es como si una superficie fotográfica despreciase su soporte, e estuviese libre de cambiar de soporte: puede ser puesta en el diario, en una revista, en carta o en la lata de conserva. Pues es el desprecio del soporte material lo que será la característica del mundo futuro de las imágenes.

La superficie de la fotografía es la imagen. Es decir: un sistema de símbolos bidimensionales que significan escenas. Este es el “valor” de toda imagen: que sirve de mapa para una orienta en el mundo de las escenas. De modelo estético, ético y epistemológico de tal mundo. Que “informa”. Pues en las imágenes tradicionales la información esta impresa firmemente en el objeto que la soporta. Por esto las imágenes tradicionales tienen valor en cuanto que objetos. En la fotografía la información desprecia su soporte, y es por esto que la fotografía tiene un valor despreciable como objeto. El valor en ella se halla concentrado sobre la información misma. El “objetivo” de la fotografía no interesa: lo que interesa es su aspecto “informativo”. Querer poseer la fotografía de una escena de guerra no tiene sentido: sentido tiene querer ver la fotografía para tener una información en tanto que evento. El concepto de “propiedad” se vacía en el terreno de la fotografía, y con eso se vacían los conceptos de “distribución justa” y de “producción” de propiedad. Una sociedad “informática” será una sociedad en la cual tales conceptos hayan sido superados.

Retornemos al ejemplo de la fotografía de la escena de guerra. Como toda imagen, la fotografía “significa” una escena, esto es: es sustituida simbólicamente por ella. De manera que, quien quiera saber descifrar una fotografía podrá ver “a través” de ella su significado. Parece, pues, que existe una relación unívoca entre el universo de las fotografías y el universo de las escenas del “mundo de afuera”: el universo de las fotografías es “significante”, el mundo de las escenas “significado”. Solo que fácticamente la relación pasó a ser equívoca: la fotografía de la escena de guerra puede pasar a ser el “significado” del evento fotografiado. Un evento puede haber acontecido con el fin de ser fotografiado. E igualmente, si esto no fuera el caso, y lo mismo si el evento hubiera acontecido independientemente al acto fotográfico, la fotografía puede pasar a funcionar en cuento que “significado”: para quien ve el diario de la mañana, una fotografía de la escena de guerra pasa a ser tener el “significado” de guerra, y el evento de afuera pasa a un mero pretexto para la fotografía. En otros términos: para un receptor de la imagen el vector de significación se invierte, y el universo de las imágenes pasa a ser la “realidad”.

La sociedad “informática será la sociedad para la cual los valores y la realidad, el “deber ser” y el “ser”, residirán en el universo de las imágenes. Una sociedad que vivirá, sentirá, se emocionará, pensará, sufrirá y se moverá en función de las películas, de la televisión, de los vídeos, de los juegos electrónicos y de la fotografía. En una sociedad semejante, el poder se transferirá de los “propietarios” de los objetos (materias-primas, energías, máquinas) a los detentadores y productores de la información, a los “programadores”. “El imperialismo informático y pos-industrial” será esto. Y Japón, esa sociedad carente de energía y de materias-primas es, desde ya, un ejemplo de esto.

La decadencia del mundo “objetivo” en cuanto sede del valor y de lo real y la emergencia del mundo simbólico en cuanto que centro de interés existencial, es observable, desde ya, en el terreno de la fotografía. Es un terreno en el cual el poder está siendo apresado por los programadores de los aparatos. Se trata de un poder jerarquizado y des-humanizado. El fotógrafo ejerce poder sobre el receptor de su mensaje porque le impone un modelo determinado de vivencia, de valor y de conocimiento. La cámara ejerce un poder sobre el fotógrafo, al estructurar su gesto de fotografiar, y al limitar su acción a las posibilidades programadas en el aparato. La industria fotográfica ejerce poder sobre la cámara al programarla. El aparato industrial, administrativo, político económico e ideológico ejerce poder sobre la industria fotográfica al programarla. Y todos estos aparatos gigantescos son, a su vez, programados para programar. Si analizamos cautelosamente, no importa cual sea la fotografía individual, podremos desde ya verificar como ha de funcionar la cultura de las imágenes.

Y esto nos permite responder afirmativamente a la pregunta de Albi: “¿La imagen de un cachorro morderá en el futuro?” Morderá, en el sentido que: modelará la acción y la experiencia más íntima del hombre futuro.

## Referencia bibliográfica de los textos:

1.-Fin de la Historia, fin de la ciudad, Excurso y Respecto de la desaparición de la ciudad (Vilém Flusser en conversación con Hubert Christian Ehalt) pertenecen al libro de nombre homónimo, Ende der Geschichte, Ende der Stadt. Pincus, Wien 1991.

2.- Una nueva imaginación (Eine neue Einbildungskraft) apareció en versión extensa alemana, por vez primera, en: Volker Bohn (compilador). Bildlichkeit. Frankfurt 1990, pp. 115-128.

3.- ¿Qué es comunicación? (1973/4) apareció, en su original alemán, en: Vilém Flusser, *Kommunikologie*. Frankfurt am Main 2003, 3ª edición, 9-15.

4.- El eslabón perdido de la comunicación (O elo perdido da comunicação), aparece en portugués por primera vez, en: Folha de São Paulo, 31-08-1980.

5.- ¿El instrumento del fotógrafo o el fotógrafo del instrumento? (O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento?), fue publicado originalmente en portugués en la revista IRIS (Sao Paulo), en agosto de 1982.

6.- ¿La imagen del cachorro morderá en el futuro? (A imagem do cachorro morderá no futuro?) fue publicado originalmente en portugués en revista IRIS (Sao Paulo), en marzo 1983, con el título “El futuro y la cultura de la imagen”)