

Línea y superficie

“Linha e superfície” [“Line and surface”]

1973-1974

Vilém Flusser

Las superficies adquieren cada vez más importancia en nuestro día a día. Por ejemplo, están en las pantallas de televisión, en las pantallas del cine, en los carteles y en las páginas de revistas ilustradas. Las superficies eran raras en el pasado. Fotografías, pinturas, tapetes, vitrales e inscripciones rupestres son ejemplos de superficies que rodeaban al hombre. Pero ellas no equivalían en cantidad ni en importancia a las superficies que ahora nos circundan. Por lo tanto, no era tan urgente como hoy que se entendiese el papel que desempeñaban en la vida humana. En el pasado existía otro problema de mayor importancia: el intento por entender el significado de las líneas. Desde la “invención” de la escritura alfabética (esto es, desde que el pensamiento occidental comenzó a ser articulado), las líneas escritas pasaron a envolver al hombre hasta el punto de exigirle explicaciones. Estaba claro: esas líneas representaban el mundo tridimensional en que vivimos, actuamos y sufrimos. ¿Pero como representaban eso?

Conocemos las respuestas para esa cuestión, y sabemos que la respuesta cartesiana es decisiva para la civilización moderna: ella afirma, resumidamente, que las líneas son discursos de puntos, y que cada punto es un símbolo de algo que existe allá afuera en el mundo (un “concepto”). Las líneas, por lo tanto, representan el mundo al proyectarlo en una serie de sucesiones. De ese modo, el mundo es representado por líneas, en la forma de un proceso. El pensamiento occidental es “histórico” en el sentido de que concibe el mundo en líneas, o sea, como un proceso. No puede ser acaso que ese sentimiento histórico fue articulado primeramente por los judíos, el pueblo del libro, esto es, de la escritura lineal. Pero no exageremos: Sólo unos pocos sabían leer y escribir, y las masas iletradas desconfiaban, y con cierta razón, de la historicidad lineal de los pequeños funcionarios que manipulaban nuestra civilización. Pero la invención de la imprenta vulgarizó el alfabeto, y se puede decir que en los últimos cien años o más la conciencia histórica del hombre occidental se volvió el clima de nuestra civilización.

Actualmente eso dejó de ser así. Las líneas escritas, a pesar de ser mucho más frecuentes que antes, son cada vez menos importantes para las masas de lo que son las superficies. No necesitamos de profetas para saber que el “hombre unidimensional” está desapareciendo. ¿Qué significan esas superficies? Esa es la pregunta del momento. Con certeza ellas representan el mundo tanto como las líneas lo hacen. Pero ¿cómo ellas lo representan? ¿Será que son adecuadas para el mundo? Y en caso afirmativo ¿cómo? ¿Será que ellas representan el “mismo” mundo que las líneas escritas? El problema es descubrir qué tipo de adecuación existe entre las superficies y el mundo, de un lado, y entre las superficies y las líneas, de otro.

No se trata sólo del problema de adecuación del pensamiento a la cosa, sino del pensamiento expresado en superficies a la cosa, por un lado, y por otro, del pensamiento expresado en líneas. Ahora, en la propia formulación del problema existen varias dificultades. Una de ellas es el hecho de que problema necesita ser puesto en líneas escritas,

presuponiendo ya su conclusión. Otra dificultad dice referencia con el hecho de que, sin embargo ahora predomina en el mundo el pensamiento expresado en superficies, esa especie de pensamiento no es tan conciente de su propia estructura, así como lo es cuando expreso en líneas. (No disponemos de una lógica bidimensional comparable a la lógica aristotélica en lo que concierne al rigor y a la elaboración). Y existen otras dificultades. Tiene poco sentido intentar evitarlas diciendo, por ejemplo, que pensamientos expresos en pantallas o superficies son “sinópticos” o “sincréticos”. Admitamos las dificultades, pero no obstante, vamos a intentar pensar el problema.

[A] Adecuación del “Pensamiento-en-superficie” al “Pensamiento-en-línea”

Se puede suscitar, por ejemplo, la siguiente cuestión: ¿Cuál es la diferencia entre leer líneas escritas y leer una pintura? La respuesta es aparentemente simple. Seguimos la línea de un texto de izquierda a derecha, cambiamos de línea de arriba hacia abajo, y damos vuelta las páginas de derecha a izquierda. Miramos una pintura: pasamos nuestros ojos sobre su superficie siguiendo caminos vagamente sugeridos por la composición de la imagen. Al leer las líneas, seguimos una estructura que nos es impuesta; cuando leemos las pinturas, nos movemos, hasta cierto punto, libremente dentro de la estructura que nos fue propuesta. Aparentemente esa es la diferencia. Por el momento, esa no es una respuesta muy buena para nuestra pregunta, pues sugiere que las dos lecturas sean lineales (considerando los caminos o pistas como líneas) y que la diferencia entre las dos tiene que ver con la libertad. En tanto, si comenzamos a pensar sobre eso, la cosa no parece ser de esa manera. De hecho podemos leer las pinturas del modo descrito, pero no necesitamos hacerlo así. Podemos abarcar la totalidad de la pintura con una mirada y entonces analizarla de acuerdo con los caminos mencionados. (Y, en general, es así como sucede). De hecho, ese doble método de leer los cuadros, esa síntesis seguida de análisis (un proceso que puede ser repetido innumerables veces en el transcurso de una misma lectura) es lo que caracteriza a la lectura de los cuadros. Lo que significa que la diferencia entre leer líneas escritas y leer una pintura es la siguiente: Necesitamos seguir el texto si queremos captar su mensaje, mientras que en la pintura podemos aprehender el mensaje primero y después intentar descomponerlo. Esa es, entonces, la diferencia entre la línea de una sola dimensión y la superficie de dos dimensiones: Una anhela llegar a algún lugar y la otra ya está allá, pero puede mostrar cómo ella llegó. La diferencia es de tiempo, y envuelve el presente, el pasado y el futuro.

Es obvio que los dos tipos de lectura involucran tiempo, pero ¿será el “mismo” tiempo? Aparentemente sí, ya que podemos medir en minutos el tiempo utilizado en los dos tipos de lecturas. Pero un simple hecho nos detiene. ¿Cómo podemos explicar el hecho de que la lectura de textos escritos usualmente demanda mucho más tiempo de lo que la lectura de cuadros? ¿Será que la lectura de cuadros es más agotadora, al punto que tengamos que interrumpirla? O será que los mensajes transmitidos en los cuadros son normalmente más “cortos”? O ¿No será entonces más sensato decir que los dos tiempos involucrados ahí son diferentes, y que la medición en minutos no consigue demostrar esa particularidad? Si aceptamos eso, podremos decir que la lectura de imágenes es más rápida porque el tiempo necesario para que sus mensajes sean recibidos es más denso. Ella se abre en menos tiempo. Si denomináramos el tiempo involucrado en la lectura de líneas escritas como “tiempo histórico”, debemos asignar al tiempo involucrado en la lectura de cuadros

con un nombre diferente. Porque la “historia” significa intentar llegar a algún lugar, pero los que observamos pinturas no necesitamos ir a ningún lugar. La prueba de eso es simple: demora mucho más tiempo describir por escrito lo que alguien vio en una pintura de lo que tarda simplemente verla.

Ahora, la diferencia entre los dos tipos de tiempo se vuelve mucho más violenta si, en vez de comparar la lectura de líneas a la de los cuadros, la comparamos a la del cine. Un film, como se sabe, es una secuencia lineal de imágenes. Pero mientras “leemos” un film nos olvidamos de eso. De hecho, tenemos que olvidarlo si queremos leer el film. Pero, al final, ¿cómo lo leemos? Esa cuestión es suscitada por varias ciencias y viene recibiendo respuestas fisiológicas, psicológicas y sociológicas bastante específicas. (Eso es importante, pues el conocimiento de esas respuestas capacita a los productores de cine y de Tv a cambiar el contenido de las películas y, en consecuencia, el comportamiento de aquellos que los ven, esto es, los seres humanos). Pero las respuestas científicas, con su “objetividad”, fallan al mostrar el aspecto existencial de la lectura de películas, que es lo que importa en consideraciones como esa.

Se puede decir que las películas son vistas como si fuesen una serie de imágenes en movimiento. Pero esas imágenes no son idénticas a aquellas que físicamente componen el film, a los fotogramas que componen su cinta. Ellas se parecen más con las imágenes en movimiento de escenas en una pieza teatral, y esa es la razón por la cual frecuentemente se compara a la lectura de películas con la de piezas representadas en el escenario, en vez de compararla con la lectura de imágenes. Es errónea esa comparación, mientras que el escenario tiene tres dimensiones y que podemos caminar dentro de él; la pantalla del cine es una proyección bidimensional, y nunca podremos entrar en ella. El teatro representa el mundo de las cosas por medio de las propias cosas, y la película representa el mundo de las cosas por medio de la proyección de las cosas; la lectura de películas se transmite en la superficie de la pantalla, como en las pinturas. (Aunque se trate de la lectura de “imágenes parlantes”, un problema que será abordado más adelante).

El modo como leemos las películas puede ser mejor descrito cuando intentamos enumerar los varios niveles de tiempo en que la lectura acontece. Está el tiempo lineal, en que los fotogramas de las escenas se siguen unos a otros. Hay un tiempo determinado para el movimiento de cada fotograma. Y también está el tiempo que utilizamos para captar cada imagen (que, a pesar de ser más corto, es similar al tiempo invertido en la lectura de pinturas). Existe también el tiempo referente de la historia que la película está contando. Y probablemente existen otros niveles de temporales aún más complejos. Es muy fácil simplificar esa afirmación y decir que la lectura de películas es parecida a la lectura de líneas escritas, por el hecho de seguir un texto también (el primer nivel temporal). Esa simplificación es verdadera en el sentido de que tanto en las películas como en los textos escritos recibimos el mensaje solamente al final de nuestra lectura. Pero es falsa en el sentido de que las películas, al contrario de lo que sucede en los textos escritos y así como sucede en las pinturas, podemos percibir primero cada escena y después analizarla. Eso significa que la lectura de películas es algo que sucede en el mismo “tiempo histórico” en que ocurre la lectura de líneas escritas, pero el tiempo histórico en sí sucede dentro de la lectura de la película, en un nivel nuevo y diferente. Podemos visualizar esa diferencia fácilmente. Al leer las líneas escritas, estamos siguiendo, “históricamente”, puntos (conceptos). Cuando leemos las películas, estamos acompañando, “históricamente”,

superficies dadas (imágenes). La línea escrita es un proyecto que se dirige ha la primera dimensión. La película es un proyecto que comienza en la segunda dimensión. Pero si entendemos la “historia” como un proyecto en dirección hacia alguna cosa, se vuelve obvio que, en la lectura de textos, “historia” significa algo bien diferente de lo que significa en la lectura de películas.

Ese cambio radical en el significado de la palabra “historia” aún no se ha hecho obvio por una razón muy simple. Es porque aún no aprendemos como leer películas y programas de TV. Aún los leemos como si fuesen líneas escritas y fallamos en el intento de captar la calidad de superficie inherente a ellas. Pero eso cambiará en un futuro muy próximo. Es técnicamente posible, ahora mismo, proyectar películas y programas de TV que permitan al lector controlar y manipular la secuencia de las imágenes y, más aún, sobreponer otras. La grabación de videos y los *slides* apuntan claramente en ese sentido. Lo que significa que la “historia” de una película será algo parcialmente manipulable por el lector hasta se vuelve parcialmente reversible. Eso implica un sentido radicalmente nuevo para la expresión “libertad histórica”, que significa, para aquellos que piensan en líneas escritas la posibilidad de actuar sobre la historia desde dentro de la historia. Y, para aquellos que piensan en películas, significará la posibilidad de actuar sobre la historia desde fuera de ella. Es así porque aquellos que piensan en líneas escritas permanecen dentro de la historia, y aquellos que piensan en películas la miran desde fuera.

Las consideraciones anteriores no tomaron en cuenta el hecho de que las películas son fotografías que “hablan”. Eso es un problema. En términos visuales, las películas son superficies, pero para el oído ellas son especiales. Nadamos en el océano de sonidos, y él nos penetra mientras nos confrontamos con el mundo de las imágenes, ese mundo que nos circunda. El termino “audiovisual” oculta eso. (Parece que Ortega*, entre otros, ignora esa diferencia al hablar de nuestra “circunstancia”; y los visionarios ciertamente viven en un mundo diferente de donde están aquellos que escuchan voces). Podemos sentir físicamente como el sonido, en películas estereofónicas, introduce la tercera dimensión en la pantalla. (De cualquier manera eso no tiene nada que ver con futuros y posibles films tridimensionales, pues ellos no introducirán la tercera dimensión; ellos van a “proyectarla”, así como hacen las pinturas cuando se emplea la perspectiva) Esa tercera dimensión, que cambia completamente el modo de leer las superficies de las películas, es un desafío para aquellos que piensan las superficies, y solamente el futuro podrá decir si eso será resuelto.

Vamos a resumir en este párrafo lo que buscamos decir hasta aquí: Hasta hace poco el pensamiento oficial de Occidente se expresaba mucho más por medio de líneas escritas que de superficies. Ese hecho es importante. Las líneas escritas imponen al pensamiento una estructura específica en la medida en que representan el mundo por medio de los significados de una secuencia de puntos. Eso implica un estar-en-el-mundo “histórico” para aquellos que escriben y que leen esos escritos. Paralelamente a esos escritos, siempre existieron superficies que también representaban el mundo. Esas superficies imponen una estructura muy diferente al pensamiento, al representar el mundo por medio de las imágenes estáticas. Eso implica una manera a-histórica de estar-en-el-mundo para aquellos que producen y que leen esas superficies. Recientemente surgieron nuevos canales de

* Se refiere al filósofo español José Ortega y Gasset (1883-1955)

articulación de pensamiento (como películas y TV), y el pensamiento occidental está aprovechando cada vez más esos nuevos medios. Ellos imponen al pensamiento una estructura radicalmente nueva una vez que representan el mundo por medio de imágenes en movimiento. Eso establece un estar-en-el-mundo post-histórico para aquellos que producen y usufructúan de esos nuevos medios. De cierta forma se puede decir que esos nuevos canales incorporan a las líneas escritas en las pantallas, elevando el tiempo histórico lineal de las líneas escritas al nivel de la superficie.

Si eso fuera verdad, podemos admitir que actualmente el “pensamiento-en-superficie” viene absorbiendo el “pensamiento-en-línea”, o por lo menos viene aprendiendo como producirlo. Y eso representa un cambio radical en el ambiente, en los patrones de comportamiento y en toda la estructura de nuestra civilización. Ese cambio en la estructura de nuestro pensamiento es un aspecto importante de la crisis actual.

[B] Adecuación del “Pensamiento-en-superficie” a la “Cosa”

Vamos a proponer aquí otro tipo de cuestión. Tomemos una piedra, por ejemplo. ¿Cuál es la relación de aquella piedra de afuera (que me hace tropezar) con su fotografía, y cuál es la relación de la piedra con la explicación mineralógica sobre ella? La respuesta parece fácil. La fotografía representa a la piedra en la forma de imagen y la explicación la representa en la forma de un discurso lineal. Eso significa que puedo imaginar a la piedra si leo la fotografía, y puedo concebirla al leer las líneas escritas de la explicación. Las fotografías y la explicación son mediaciones entre la piedra y yo; ellas se colocan entre nosotros, y me presentan a la piedra. Pero puedo también ir directamente al encuentro con la piedra y tropezar con ella.

Hasta aquí todo bien, pero todos sabemos desde la escuela que el problema no es tan fácil. Lo mejor que podemos hacer es intentar olvidar todo lo que nos dijeron en la escuela. Por la siguiente razón: la epistemología occidental se basa en la premisa cartesiana de que pensar significa seguir la línea escrita, y eso no da crédito a la fotografía como una manera de pensar. Entonces vamos a intentar olvidar que, de acuerdo con nuestra escuela, adecuar el pensamiento a la cosa significa adecuar el concepto a la extensión. El problema de verdad y falsedad, de ficción y realidad, necesita ahora ser reformulado a la luz de los medios de comunicación de masa, la gran media, si quisiéramos evitar la esterilidad del academismo.

Pero el ejemplo de la piedra no es muy apropiado para nuestra situación actual, si bien podemos andar hasta una piedra, pero no podemos hacer nada parecido a eso en relación a la mayoría de las cosas que nos determinan en el presente. No podemos hacer nada parecido con la mayoría de las cosas que ocurren en explicaciones y tampoco de las cosas que acontecen en imágenes. Tomemos como ejemplos a la información genética, a la guerra de Vietnam, las partículas alfa o los senos de la señorita Bardot. No tenemos una experiencia inmediata con esas cosas, pero somos influenciados por ellas. No tiene sentido hacerse preguntas, con relación a esas cosas, en que medida la explicación o la imagen les son adecuadas. Como no tenemos experiencia inmediata con ellas, para nosotros, los medios de comunicación son la propia cosa. “Saber” es aprender a leer a los medios de comunicación, en este caso. No importa si la “piedra” o entonces la partícula de alfa o los

senos de la señorita Bardot están “realmente” en algún lugar allá afuera, o si sólo aparecen en los medios: esas cosas son reales en la medida en que determinan nuestras vidas. Y podemos afirmar eso de manera aún más contundente. Sabemos que algunas de las cosas que nos influyen son deliberadamente producidas por los medios de comunicación, como los discursos de los presidentes, los Juegos Olímpicos y los matrimonios de celebridades. ¿Qué sentido tiene preguntar si los medios de comunicación son un lugar adecuado para esas cosas?

Sin embargo, podemos volver a la piedra como un ejemplo extremo, aunque atípico, pues a fin de cuentas aún tenemos alguna experiencia inmediata, a pesar de que ella se este volviendo cada vez más rara. (De hecho, vivimos en un universo en expansión: los medios de comunicación cada vez nos ofrecen más cosas que no podemos experimentar directamente, y nos priva de otras con las cuales podríamos tener contacto). Si nos atenemos a la piedra con obstinación, podemos arriesgar la siguiente afirmación: vivimos, hablando en forma cruda, en tres reinos - el reino de la experiencia inmediata (la piedra de afuera), el reino de las imágenes (la fotografía) y el reino de los conceptos (las explicaciones). (Es posible que haya otros reinos, pero vamos a dejarlos de lado). Por conveniencia, podemos denominar al primer reino “el mundo de los hechos” y a los otros dos “el mundo de la ficción”. Y entonces nuestra pregunta inicial puede ser formulada en los siguientes términos: ¿En nuestra situación actual, cómo se relaciona la ficción con los hechos?

Una cosa es obvia: la ficción casi siempre finge representar a los hechos, substituyéndolos y apuntando hacia ellos. (Ese es el caso de la piedra, su fotografía y su explicación mineralógica). ¿Cómo ella puede hacer eso? Por medio de símbolos. Símbolos son cosas que han sido convencionalmente designadas como representativas de otras (sea esa convención implícita e inconsciente o explícita y consciente). Las cosas que los símbolos representan son su significado. Entonces, tenemos que preguntar como los diferentes símbolos del universo ficcional se relacionan con sus significados. Eso eleva nuestro problema a la estructura de los medios de comunicación. Si nos basáramos en lo que fue dicho en el primer párrafo, podemos responder a la pregunta de la siguiente manera: las líneas escritas relacionan sus símbolos con sus significados, punto por punto (ellas “conciben” los hechos que significan), mientras que las superficies los relacionan por medio de un contexto bidimensional (ellas “imaginan” los hechos que significan) – si es que ellas significan hechos mismos y no símbolos vacíos. Por lo tanto, nuestra situación nos proporciona dos tipos de ficciones: la conceptual y la imagética; su relación con el hecho depende de la estructura del *médium*.

Para leer una película tenemos que asumir el punto de vista que la pantalla nos impone. Si no lo hacemos, no podríamos leer nada. El punto de vista es establecido a partir de una butaca de cine. Si no sentamos en ella, podremos leer lo que la película quiere decir. Si rechazamos sentarnos y a aproximarnos a la pantalla, veremos puntos de luz destituidos de significado. Una vez sentados en la butaca, no tendremos problemas: “sabremos” lo que la película significa. Por otro lado, al leer un periódico, no necesitamos aceptar el punto de vista que nos intenta imponer. Si sabemos lo que la letra “a” significa, no importa el modo como la miramos, ella siempre tendrá el mismo significado. Pero no podremos leer el periódico si no hemos aprendido el significado de los símbolos allí impresos. Eso

demuestra la diferencia entre la estructura de los códigos conceptuales e imagéticos y sus respectivas decodificaciones. Códigos imagéticos (como las películas) dependen de puntos de vistas predeterminados: son subjetivos. Son basados en convenciones que no necesitan ser aprendidas conscientemente: ellas son inconscientes. Códigos conceptuales (como alfabetos) no dependen de un punto de vista predeterminado: son objetivos. Son basados en convenciones que necesitan ser aprendidas y aceptadas conscientemente: son códigos conscientes. Por lo tanto, la ficción imaginativa se relaciona con los hechos de un modo subjetivo e inconsciente, y la ficción conceptual hace lo mismo de manera objetiva y consciente.

Eso nos puede conducir a la siguiente interpretación: la ficción conceptual (“pensamiento-en-línea”) es superior y posterior a la ficción imagética (“pensamiento-en-superficie”) en la medida en que hace objetivos y conscientes los hechos y eventos. De hecho, ese tipo de interpretación dominó nuestra civilización hasta hace poco y aún explica nuestra actitud hostil en relación a los medios de masa. Pero eso es un error, por la siguiente razón: al traducir una imagen en concepto, descomponemos la imagen y la analizamos. Lanzamos, por así decir, una red conceptual de puntos sobre la imagen y captamos solamente aquel significado que no escapó por entre los intervalos de aquella red. El entendimiento de la ficción conceptual es, por lo tanto, mucho más pobre de lo que es el significado de la ficción imagética, a pesar de que la primera es mucho más “clara y nítida”. Los hechos son representados por el pensamiento imagético de manera más completa, y son representados por el pensamiento conceptual de manera más clara. Los mensajes de los medios imagéticos son más ricos y los mensajes de los medios conceptuales son más nítidos.

Ahora podemos entender mejor nuestra situación actual en lo que respecta a los hechos y a la ficción. Nuestra civilización pone a nuestra disposición dos tipos de medios. Aquellos conocidos como ficción lineal (como libros y publicaciones científicas) y otros llamados de ficción-en-superficie (como películas, imágenes de TV e ilustraciones). El primer tipo de medios puede hacer la interfase entre nosotros y los hechos de manera clara, objetiva, consciente, eso es, conceptual, a pesar de ser relativamente restringido en su mensaje. El segundo tipo puede hacer esa mediación de manera ambivalente, subjetiva, inconsciente o sea, imagética, pero es relativamente rico en su mensaje. Podemos participar de dos tipos de medios de comunicación, pero el segundo tipo requiere, para eso, que primeramente aprendamos a usar sus técnicas. Eso explica la división de nuestra sociedad en una cultura de masas (aquellos que participan casi exclusivamente de la ficción-en –superficie) en una cultura de elite (los que participan casi exclusivamente de la ficción lineal).

Para esos dos grupos, llegar hasta los hechos consiste en un problema. No obstante, es un problema diferente para cada uno de ellos. Para la elite, el problema es que cuanto más objetiva y clara se vuelve la ficción lineal, ella se hace más pobre, una vez que amenaza perder el contacto con la realidad que pretende representar (el significado como un todo). Los mensajes de ficción lineal ya no consiguen ser adecuadamente satisfactorios con la experiencia inmediata que aún tenemos del mundo. Para la cultura de masa, el problema es que cuanto más técnicamente perfectas se van volviendo las imágenes, tanto más ricas ellas se hacen y se dejan sustituir mejor por los hechos que en su origen debieran representar. En consecuencia, los hechos dejan de ser necesarios, las imágenes se pasan a sustentar por sí mismas y entonces pierden su sentido original. Las imágenes ya no necesitan adecuarse a la

experiencia inmediata del mundo, y esa experiencia es abandonada. En otras palabras: el mundo de la ficción lineal, el mundo de la elite, cada vez está mostrando más su carácter ficticio, meramente conceptual; y el mundo de la ficción-en-superficie, el mundo de las masas, está enmascarando cada vez mejor su carácter ficticio. No podemos pasar más del pensamiento conceptual al hecho por la falta de adecuación y tampoco podemos pasar del pensamiento imagético al hecho por la falta de un criterio que nos posibilite distinguir entre el hecho y la imagen. Perdemos el sentido de “realidad” en las dos situaciones, y nos volvemos alienados. (Por ejemplo, no podemos decir más si la partícula alfa es un hecho o si los senos de Brigitte Bardot son “reales”, pero ahora podemos afirmar que esas cuestiones tienen poquísima importancia).

Es perfectamente posible pensar que nuestra alienación es sólo un síntoma de una crisis pasajera. Lo que pasa actualmente tal vez sea el intento de incorporación del pensamiento lineal al pensamiento-en-superficie, del concepto a la imagen, de los medios de elite a los medios de masa. (Y ese es el argumento del primer párrafo). Si eso sucede, el pensamiento imagético se podría volver objetivo, conciente y claro, además de permanecer rico y aún hacer la mediación entre nosotros y los hechos de manera mucho más efectiva de lo que fue posible hasta ahora. ¿Cómo puede suceder eso?

Eso involucra el problema de traducción. Hasta ahora la situación ha sido más o menos esta: el pensamiento imagético era una traducción del hecho en imagen y el pensamiento conceptual era una traducción de la imagen en concepto. En el principio era la piedra. Después, la imagen de la piedra. Y, entonces, la explicación de esa imagen. En el futuro la situación podría ser la siguiente: el pensamiento imagético será la traducción del concepto en imagen y el pensamiento conceptual, la traducción de la imagen en concepto. En esa situación de retroalimentación (*feedback*) se puede elaborar un modelo de pensamiento que finalmente venga a adecuarse a un hecho. Primeramente habrá una imagen de alguna cosa. Después, una explicación de esa imagen. Y, por fin, habrá una imagen de esa explicación. Eso resultará en el modelo de alguna cosa (una cosa que a su vez haya sido originalmente un concepto). Ese modelo se podrá aplicar a una piedra (o a algún otro hecho, o a nada). Y así un hecho (o ningún hecho) habrá sido descubierto. Por lo tanto, nuevamente habría un criterio de distinción entre hecho y ficción (modelos adecuados o inadecuados), y así se reconquistaría un sentido de realidad.

Lo que fue dicho ahora no es una especulación epistemológica u ontológica (que podría ser bastante problemática). Es una observación de las tendencias del momento. Las ciencias y otras articulaciones del pensamiento lineal, tales como la poesía, la literatura y la música, están apropiándose cada vez más de recursos del imagético pensamiento-en-superficie, y lo hacen por causa del avance tecnológico de los medios de comunicación de superficie (*surface media*). Y esos medios, incluyendo pinturas y anuncios publicitarios, están recurriendo cada vez más a los recursos del pensamiento lineal. El que aquí se dice puede ser problemático teóricamente, aunque ya se ha puesto en práctica.

En síntesis, queremos decir que el pensamiento imagético está siendo capaz de pensar conceptos. Él es capaz de transformar el concepto en su “objeto” y puede, por lo tanto, volverse un metapensamiento de un modo de pensar conceptual. Hasta entonces sólo era posible pensar los conceptos por medio de otros conceptos, de la reflexión. El pensamiento

reflexivo era el metapensamiento del pensamiento conceptual, y el mismo era conceptual. Ahora el pensamiento imagético puede comenzar a pensar conceptos en forma de modelos de superficie (*surface models*). Tal vez, esa sea la razón por la que la filosofía se está muriendo. Ella pretende ser el metapensamiento de los conceptos. Ahora el pensamiento imagético puede tomar su lugar.

Sin duda, lo que se presentó es extremadamente esquemático. La situación actual de nuestra civilización es bastante más compleja. Por ejemplo; existe la tendencia de pensamiento de regresar a la tercera dimensión. Ciertamente siempre existió ese medio tridimensional. Las esculturas paleolíticas están ahí para probarlo. Pero lo que está sucediendo ahora es muy diferente. Un programa audiovisual de tv que puede ser oído y que provoque sensaciones corpóreas no es una escultura. Ese es uno de los avances del pensamiento en el sentido de representar los hechos de manera sensorial, como resultados que aún no pueden ser previstos. Eso sin duda nos capacitará para pensar cosas que por el momento aún son impensables. Y con certeza, existen en nuestra civilización, otras tendencias que aún no han sido consideradas en la previsión del futuro, pero servirán a sus propósitos, esto es, para mostrar un aspecto de nuestra crisis y una de las posibilidades para superarla.

Retomemos nuestro argumento: actualmente disponemos de dos medios entre nosotros y los hechos- el lineal y el de superficie. Los medios lineales se están volviendo más y más abstractos y van perdiendo cada vez más el sentido. Los de superficie vienen cubriendo los hechos de manera cada vez más perfecta y, por lo tanto, también están perdiendo el sentido. Pero esos dos tipos de medios se pueden unir en una relación creativa. Así, deberán surgir nuevos tipos de medios, los que harán posible que se descubran nuevamente hechos, abriendo nuevos campos para un nuevo tipo de pensamiento, con su propia lógica y sus propios tipos de símbolos codificados. En resumen: de la síntesis de los medios de comunicación lineal con los de superficie puede resultar una nueva civilización.

[C] Rumbo a un Futuro Post-histórico

Nos podemos preguntar cómo será ese nuevo tipo de civilización. Si examináramos a la sociedad actual desde el punto de vista histórico, inicialmente ella parecería el resultado de un desarrollo del pensamiento, que parte de la imaginación en dirección al concepto. (Primero ocurrirán las pinturas rupestres y luego las Venus de Willendorf, entonces después surgirán los alfabetos y otros códigos lineales, como, por ejemplo, el Fortran). Pero ese punto de vista histórico empieza a ser inadecuado, pues los actuales medios imagéticos (películas, tv, *slides*, etc) obviamente son desarrollos del pensamiento conceptual, en los dos sentidos: porque resultan de la ciencia-que es conceptual- y porque avanzan a lo largo de líneas discursivas, que también son conceptuales. (Una Venus de Willendorf nos puede contar una historia, pero una película cuenta su historia por medio de una línea, de una trama, por lo tanto lo hace históricamente). Entonces, necesitamos rectificar nuestra explicación sobre la civilización contemporánea. Ella no parece ser el resultado de un desarrollo lineal que se origina en una imagen y va hasta un concepto; más bien parece el resultado de un tipo de espiral que va y de la imagen, pasando por el concepto, a la imagen.

Eso puede ser afirmado del siguiente modo: cuando el hombre se asume como un sujeto del mundo, cuando retrocede un poco para poder pensar sobre él, esto es, cuando se hace

hombre, gracias a su curiosa capacidad de imaginar ese mundo. Así creó un mundo de imágenes que fuesen la mediación entre él y el mundo de los hechos, con los cuales estaba perdiendo contacto en la medida que retrocedía para observarlos. Más tarde él aprendió a lidiar con ese su universo imagético gracias a otra capacidad humana –la capacidad de concebir. Al pensar por medio de conceptos, el hombre no sólo se volvió el sujeto de un mundo objetivo de hechos, sino también de un mundo objetivo de imágenes. Ahora, el hombre está empezando a aprender a lidiar con ese su mundo conceptual, al recurrir nuevamente a su capacidad imaginativa. Mediante la imaginación él comienza a objetivar sus conceptos y, consecuentemente, a librarse de ellos. En su primera posición, el hombre se encuentra en medio de imágenes estáticas (los mitos). En una segunda posición, se coloca entre conceptos lineales progresivos (la historia). En una tercera posición, él se ve en medio de imágenes que ordenan conceptos (el formalismo). Pero esa tercera posición implica un estar-en-el-mundo tan radicalmente nuevo que se hace difícil comprender sus múltiples impactos. Vamos a intentar encontrar un modelo para eso.

Pensemos en el teatro, por ejemplo. La posición mítica correspondería a aquella asumida por el bailarín que representa una escena sagrada. La posición histórica, a aquella asumida por un actor en una pieza. La posición formalística correspondería posiblemente a aquella asumida por el autor de una pieza. El bailarín sabe que está actuando, sabe que lo que está haciendo es algo simbólico. Él acepta eso como algo impuesto por la realidad que está representando. Si actuara diferente, estaría traicionando a la realidad, estaría pecando. Pecar es su libertad. El actor sabe que está actuando y también sabe que la cualidad simbólica de su actuación es una convención teatral. Por lo tanto, él puede interpretar esa convención de varias maneras, y así cambiarla, esa es su libertad, la libertad histórica en el sentido estricto del término. El autor sabe que está proponiendo una convención dentro de los límites impuestos por él por el medio teatral, y él intenta dar significado a aquello que convencionó. Esa es su libertad, la libertad formal. Del punto de vista del bailarín, el actor es un pecador y el autor es un demonio. Del punto de vista del actor, el bailarín es un actor inconsciente y el autor, una autoridad. Ya para el autor, el bailarín es una marioneta y el actor, una herramienta con la cual él (el autor) aprende continuamente.

Pero el modelo teatral no es muy bueno. No muestra muy bien la tercera posición, ya que ella no existe propiamente en el teatro; es muy reciente. Entonces, vamos a buscar otro modelo que la revele más claramente: el papel de un espectador de tv en un futuro próximo. Él tendrá a su disposición una videocasete con cintas de varios programas. Será apto para mezclarlas y componer, así, su propio programa. Pero podrá hacer aún más: filmar su propio programa y otros en la secuencia, inclusive filmarse a sí mismo, registrar eso en una cinta y después pasar el resultado en la pantalla de su tv. Él se verá, por lo tanto, en su programa. Eso significa que el programa tendrá el comienzo, el medio y el fin que el consumidor quiera (dentro de las limitaciones de su videocasete), y también significa que él podrá desempeñar el papel que quisiese. Ese es un ejemplo mejor para la situación formal que la del autor de teatro.

Ese modelo muestra más claramente la diferencia entre estar-en-el-mundo histórico y formalístico. El espectador es determinado por la historia (por la videocasete) y aún actúa en la historia (al aparecer el mismo en la pantalla). Sin embargo, está además de la historia en el sentido de que compone el proceso histórico y en la medida en que asume el papel que

quiera dentro del proceso histórico. Eso puede ser afirmado de manera más decisiva: aunque él actué en la historia y sea determinado por ella, ya no está más interesado en la historia como tal, sino en la posibilidad de combinar varias historias. Eso significa que para él la historia no es más un drama (como lo es para la posición histórica), es sólo un juego.

Esa diferencia entre las dos posiciones es básicamente temporal. La posición histórica se encuentra en el tiempo histórico, en el proceso. La posición formalística se encuentra en aquel tipo de tiempo en que los procesos son vistos como formas. Para la posición histórica, los procesos son el método por el cual las cosas suceden: para la posición formalística, los procesos son un modo de mirar las cosas. Otra manera de mirar las cosas, del punto de vista formalístico, es encarar los procesos como dimensiones de las cosas. El primer método de mirar las cosas las descompone en fases (es un método diacrónico). El segundo método reúne fases y formas (es un método sincrónico). Para la posición formalística, la cuestión de los procesos serán hechos que no dependen de la perspectiva de quien esta viendo las cosas.

Por lo tanto, lo que es una aporía para la posición histórica (materia-energía, evolución-información, entropía-neguentropía, positivo-negativo, etc) es complementario para la posición formalística. Y eso significa que el conflicto histórico, incluyendo guerras y revoluciones, no parece propiamente un conflicto del punto de vista formalístico, sino jugadas complementarias en un juego. De ahí el por qué el punto de vista formalístico es frecuentemente calificado de inhumano por aquellos que ocupan la posición histórica. Y es de hecho inhumano, pues es característico de un nuevo tipo de hombre, que no es reconocido como tal por el antiguo hombre.

Pero hay un problema ahora. Todo lo que se hablo aquí respecto a la tercera posición fue hecho por medio de líneas escritas, y es por lo tanto, producto de un pensamiento conceptual. Pero si el argumento era correcto, al menos parcialmente, la tercera posición no puede ser concebida: ella necesita ser imaginada con ese nuevo tipo de imaginación que está siendo formada. Por lo tanto, este ensayo, sólo puede ser sugestivo. Por otro lado, continúa siendo verdad que nos podemos volver víctimas de una nueva barbarie –la imaginación confusa-, a no ser que intentemos incorporar el concepto a la imagen. Ese es un tipo de justificación, a pesar de todo, para el presente ensayo. He aquí el hecho: la tercera posición se está tomando ahora, independientemente de que podamos concebirla o no, y con certeza ella superará la posición histórica.

Vamos a recapitular nuestro argumento en el intento por decir como podrá ser la nueva civilización. Tenemos dos alternativas. La primera posibilidad es la del pensamiento imagético no ser bien sucedido al incorporar al pensamiento conceptual. Eso conducirá a una despolitización generalizada, a una desactivación y alienación de la especie humana, a la victoria de la sociedad de consumo y al totalitarismo de los medios de comunicación de masa. Muy parecido a la actual cultura de masa, incluso más, y la cultura de la elite desaparecerá para siempre. Y ese es el fin de la historia en cualquier sentido significativo que ese término pueda tener. La segunda posibilidad es que el pensamiento imagético sea bien sucedido al incorporar al conceptual. Eso llevará a nuevos tipos de comunicación, en los cuales el hombre asumirá conscientemente la posición formalística. La ciencia no será más meramente discursiva y conceptual, sino que recurrirá a modelos imagéticos. El arte no

trabjará mäs con cosas materiales (“*oeuvres*”), ella propondr modelos. Los políticos no lucharán mäs por el cumplimiento de valores, ellos elaborarán jerarquías manipulables e modelos de comportamiento. Y eso significa, en resumen que un nuevo sentido de realidad se pronunciar, dentro del clima existencial de una nueva religiosidad.

Todo eso es utópico. Pero no fantástico. Aquel que mira la escena actual podrá encontrar todo eso, en forma de líneas y superficies ya en funcionamiento. El tipo de futuro posthistórico que exista dependerá mucho de cada uno de nosotros.

*Texto traducido a partir de la edición Vilém Flusser:
O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação.
São Paulo. Cosac Naify. 2007*

*Traducción al Español de
Andrea Soto Calderón.*

Valparaíso, Diciembre 2007