

el espíritu y la letra

# filosofía del diseño

*vilém flusser*

1505  
18

BIBLIOTECA  
UAM  
CUAJIMALPA



029731

AG NK1505 F5818

Filosofía del diseño : la forma de  
las cosas / Vilém Flusser ; traducc  
Madrid : Síntesis, [2002]

EDITORIAL  
SINTESS

filosofía  
del diseño

*vilém flusser*



*vilém flusser*

Nacido en Praga en 1920, fue Catedrático de Filosofía de la Comunicación en la Universidad de São Paulo. Murió en 1991 en un accidente de tráfico cerca de la frontera checo-alemana. Las aproximaciones que Flusser promueve entre los campos del arte y de la técnica producen una especie de "ficción filosófica". Esa ficción filosófica, más que un estilo, es un modo de pensar y de encontrarse en el mundo, como queda claro en los ensayos de este volumen.



proyecto editorial *el espíritu y la letra*

número 11 *filosofía del diseño • vilém fluxus*



Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los

derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs. Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos ([www.cedro.org](http://www.cedro.org)) vela por el respeto de los citados derechos.

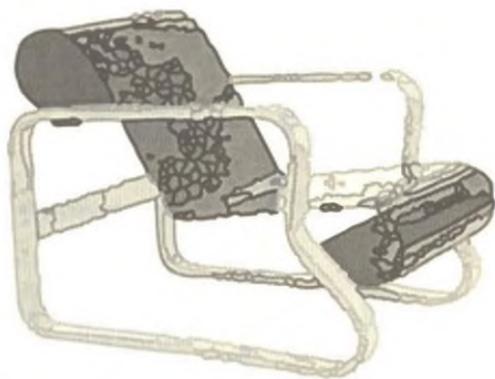
# filosofía del diseño

la forma de las cosas

*vilém flusser*

traducción

*pablo marinas*



EDITORIAL  
SÍNTESIS

35 13235

Consulte nuestra página web: [www.sintesis.com](http://www.sintesis.com)  
En ella encontrará el catálogo completo y comentado

La selección de la presente edición se corresponde con la edición inglesa  
*The Shape of Things*, Reaktion Books, 1999.

Copyright © Edith Flusser

Los siguientes ensayos han sido previamente publicados en *Vom Stand der Dinge*: 'Vom Wort Design', 'Form und Material', 'Der Krieg und der Stand der Dinge', 'Von Formen und Formeln', 'Der Blick des Designers', 'Die Fabrik', 'Der Hebel schlägt zurück', 'Schirm und Zelt', 'Design: Hindernis zum Abräumen von Hindernissen?', 'Warum eigentlich klappern die Schreibmaschinen?', 'Ethik im Industriedesign?', 'Design als Theologie', 'Wittgensteins Architektur', 'Nackte Wände', 'Durchlochert wie ein Emmentaler', 'Schammanen und Maskentänzer', 'Das Unterseeboot', Bollmann Verlag GmbH, 1993.

Copyright © Carl Hanser Verlag, München Wien, 1993

Los siguientes ensayos fueron publicados en *Dinge und Undinge*: 'Das Unding 1', 'Das Unding 2', 'Teppiche', 'Töpfe', 'Räder'.

Traducción: Pablo Marinas

© Editorial Síntesis, S. A.

28015 Madrid

Tel. 91 593 20 98

<http://www.sintesis.com>

ISBN

84-7738-989-6

Depósito Legal

M. 22.227-2002

*Impreso en España • Printed in Spain*

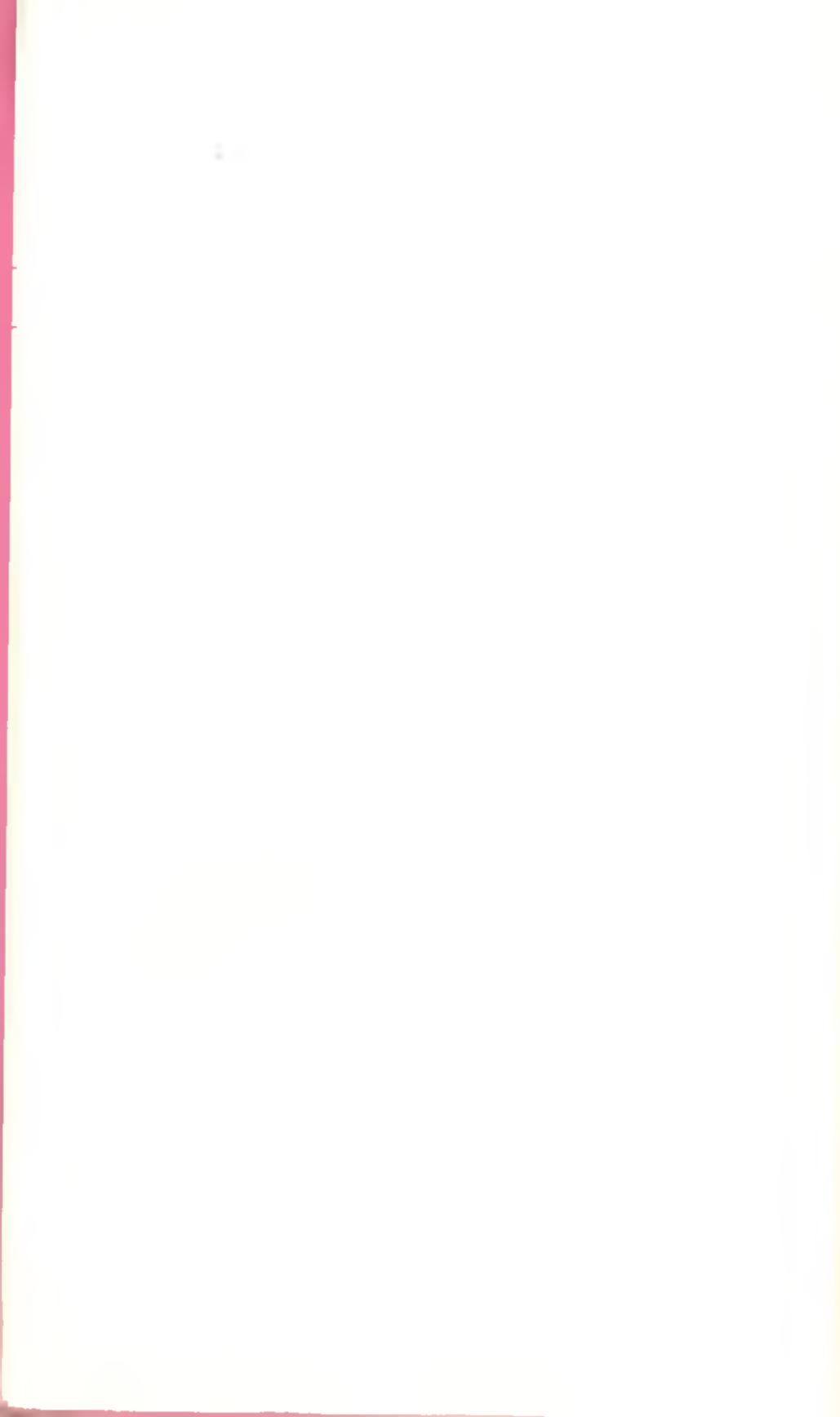
Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil previstos en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o por cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Editorial Síntesis, S. A.

# Índice

PREFACIO	9
CAPÍTULO 1 Acerca de la palabra <i>diseño</i>	23
CAPÍTULO 2 Forma y material	29
CAPÍTULO 3 La guerra y el estado de las cosas	37
CAPÍTULO 4 De formas y fórmulas	43
CAPÍTULO 5 La mirada del diseñador	47
CAPÍTULO 6 La fábrica	51

CAPÍTULO 7	
La palanca contraataca	59
CAPÍTULO 8	
Pantallas, paraguas y tiendas de campaña	63
CAPÍTULO 9	
El diseño: un obstáculo para eliminar obstáculos	67
CAPÍTULO 10	
¿Por qué tabletean las máquinas de escribir	73
CAPÍTULO 11	
¿Ética en el diseño industrial?	79
CAPÍTULO 12	
El diseño como teología	83
CAPÍTULO 13	
Arquitectura wittgensteiniana	91
CAPÍTULO 14	
Paredes desnudas	93
CAPÍTULO 15	
Con más agujeros que un queso suizo	97
CAPÍTULO 16	
La no-cosa (I)	103
CAPÍTULO 17	
La no-cosa (II)	109
CAPÍTULO 18	
Alfombras y tapices	115
CAPÍTULO 19	
Ollas	119

CAPÍTULO 20	
Chamanes y bailes con máscaras	125
CAPÍTULO 21	
El submarino	129
CAPÍTULO 22	
Ruedas	139
CAPÍTULO 23	
La cama	147
NOTA BIOGRÁFICA	169



## PREFACIO

*Gustavo Bernardo*<sup>1</sup>

En 1926 Roman Jakobson fundaba el Círculo Lingüístico de Praga, cuyos integrantes consideraban el arte una expresión de necesidades humanas básicas. Intelectuales extranjeros, como Edmund Husserl, vinieron a Praga para discutir sus ideas en el Círculo —también conocido como Escuela de Praga.

Un poco antes, nació, el 12 de mayo de 1920, Vilém Flusser. Vivió su niñez y juventud bajo la frágil paz del Tratado de Versalles en la ciudad que, a la época, era uno de los mayores centros europeos de arte, filosofía, industria y *design*. Su padre, Gustav Flusser, fue profesor de Matemáticas. Su madre hablaba mejor el alemán que el checo. En 1931 Flusser empezó a estudiar en el *Smichovo Gymnasium*; en 1939, cuando ingresaba en la universidad, la invasión alemana alteró toda su vida. Su padre es aprisionado y muerto. Más tarde, Vilém y Edith Barth, su novia desde la niñez, lograron huir a Inglaterra. Su madre y su hermana murieron en el campo de concentración.

En 1941 Vilém y Edith vinieron para Brasil y se establecieron en São Paulo, donde tuvieron tres hijos. Naturalizado brasileño, Flusser trabajó mucho tiempo en el comercio, mientras proseguía

sus estudios autodidactas. Era común encontrarlo en la cola de un banco paulista tan inmerso en sus pensamientos que, cuando llegaba el turno del señor Flusser, él siquiera sabía dónde estaba, ni mucho menos lo que allí estaba haciendo. En muchos momentos de impaciencia jugaba al solitario (cuando se concentraba tanto que no escuchaba a nadie). Utilizaba, a veces, dos pares de gafas al mismo tiempo, pero veía tan sólo por uno de los ojos —desde niño tenía comprometida la visión del otro ojo.

A fines de la década de los cincuenta, Flusser decidió dedicarse a la vida intelectual; su primer artículo se publicó en 1957. Amigos, reconociendo en él excepcional inteligencia y cultura, le invitaron a participar del *Instituto Brasileiro de Filosofia*, impartir clases en la *Escola de Arte Dramática* y colaborar en el *Suplemento Literário* del periódico *O Estado de São Paulo*. A principio de los años sesenta, pasó a enseñar Filosofía del Lenguaje en el *Instituto Tecnológico da Aeronáutica*. En 1963, publicó su primer libro, *Língua e realidade*, defendiendo la tesis de que la realidad cambia de lengua para lengua:

Toda lengua dispone de estructuras y conceptos para significar *realidad*. Por ejemplo, la lengua alemana lo hace por medio del verbo *sein* y la portuguesa por los verbos *ser, estar y ficar*. La latina puede prescindir del verbo y articular la *realidad* por medio de la estructura de la frase; lo mismo hace la checa: *hic leo = zde lev*. La hebraica no tiene ni verbo ni estructura significando *realidad*, pero tiene la forma *iech*, se asemeja a *há, there is y es gibt*. La *realidad* es, por lo tanto, algo distinto de lengua para lengua<sup>2</sup>.

En 1964 publicó en la *Revista Brasileira de Filosofia* un artículo titulado “A crise da Ciência” que partía de la concepción de Husserl e iba hacia un poco más adelante, llamando la atención crítica de su comunidad académica. Escribía él: “La ciencia se viene automatizando y por lo tanto viene transformando a científicos en sus propias herramientas”. En 1967, fue nombrado profesor de Filosofía de la Ciencia en la *Universidade de São Paulo*. En el mismo año, durante seis meses representó Brasil, con el apoyo del Itamaraty, haciendo conferencias sobre la filosofía brasileña por Estados Unidos y Europa.

En 1972 volvió a Europa, quedándose un tiempo en Merano, en Italia, hasta establecerse en Aix-en-Provence y después en Robion, en Francia. En las décadas de los setenta y ochenta, se publicaron sus ensayos en las revistas *Artforum*, *Main Currents* (Nueva York), *Leonardo* (Berkeley), *Kunstforum International* (Colonia), *European Photography* (Gottingen), *Merkur* (Munich), *Spuren* (Hamburgo), *Design Report* (Frankfurt), *kultuRRevolution* (Bochum), *Zeitmischrift* (Düsseldorf), *Arch+* (Berlín), *Prostor* (Praga), *Communication et langages*, *Théâtre/Public* (París), entre otras. Escribía en cuatro lenguas —alemán, portugués, inglés y francés—, muchas veces traduciendo y retraduciendo su propio texto. De sus cerca de treinta libros, la mayoría publicada en alemán, el más conocido es *Für eine Philosophie der Fotografie*, publicado por *European Photography* en 1983, reeditado ocho veces en Alemania y traducido a catorce lenguas, incluso al chino, al turco y al japonés<sup>3</sup>.

En 1991 fue invitado a proferir conferencia sobre el tema “Cambio de paradigma”, en el Instituto Goethe de Praga. Como volvía a su ciudad natal, se entusiasmó a tal punto que alternó el checo, el alemán y el portugués sin darse cuenta. Al día siguiente, el 21 de noviembre, él y Edith hacen una merienda en el bosque en el cual solían ir cuando eran niños. Al salir en coche en medio de una fuerte neblina, un camión blanco colisiona con su auto. Edith sobrevive, pero Vilém Flusser muere en el accidente.

De la formación praguense, Flusser trajo tres fuertes influjos: el marxismo, el formalismo y el filósofo español Ortega y Gasset. Reconociendo en sí mismo una fuerte base marxista, la distingue, sin embargo, de la de los contemporáneos brasileños, por vivirla más intensamente (su padre fue miembro activo del partido socialista) y por criticarla muy rápidamente. Un auténtico marxista tendría razón en decir que Vilém Flusser nunca habría sido en realidad marxista, “pero tendrá igual razón aquel que, desconociendo el poder persuasivo y la belleza interna del marxismo, asegure que siempre he sido y aún soy marxista”<sup>4</sup>. El formalismo, representado por la Escuela de Praga, por el Círculo de Viena y por Wittgenstein, le atrajo no por el rigor o por la ruptura con el historicismo, sino por el misterio que, paradójicamente, evocaba: “En la época de los falsos misticismos

vociferantes y ululantes de las poses de los pseudorrománticos, pseudogriegos y pseudogermanos, uniformados o no, que llenaban el aire entre dos guerras, este camino abierto por el análisis (sobre todo lingüístico) rumbo a lo inarticulable era como un soplo de verdadera religiosidad". Encuentra el existencialismo y relee a Nietzsche, que lo habría marcado profundamente, "haciendo que no me hubiera disuelto en la banalidad, después del naufragio y del destierro"<sup>5</sup>. Sintetiza los influjos y las lecturas apoyándose en la fenomenología de Edmund Husserl y en la lección de Ortega: la gentileza del filósofo está en la claridad de lo que escribe.

Vilém siempre escribió tecleando directamente la máquina manual. En otro momento preguntaba: ¿por qué las máquinas de mecanografiar hacen "click", en lugar de deslizar suavemente como las ideas deberían hacerlo? La pregunta revela su proceso de volcarse sobre sus propios gestos y mirar su propia mirada. Máquinas de mecanografiar hacen "click", máquinas en general tartamudean, es decir, funcionan a saltos porque todo lo que se encuentra en el mundo y el propio mundo tartamudean y viven a saltos. Demócrito ya sospechaba de ese hecho, pero hasta Planck nadie había sido capaz de probar que todas las cosas cuantifican, es decir, "cuentan". Números, y no letras, corresponden al mundo, que se encuentra abierto al cálculo de las probabilidades pero no a la descripción. Números abandonan el código alfanumérico a favor de nuevos códigos, como el digital, y empiezan a alimentar ordenadores. Letras, si quieren sobrevivir, deben simular números —eso porque máquinas de mecanografiar, como el pensamiento y el mundo abarcado por el pensamiento, hacen *click*—<sup>6</sup>. El mundo, entonces, no es lógico, como lo quería Hegel, sino número; no es hecho, sino posibilidad, es decir, probabilidad. Pensar exige menos a describir que saltar sobre campos, menos una tesis que el ensayo, menos a un silogismo complejo que el aforismo provocador. El mundo como un conjunto de puntos sin puntos centrales puede percibirse como una ficción, como modelo o proyecto de mundo.

Ortega y Gasset ya había intentado escapar de las cristalizaciones idealistas de la fenomenología, suponiendo que debería interesarnos menos la *res cogitans* que la *res dramatica*: el

mundo implica su modo de darse o de hurtarse. Proviene de esa concepción la conocida frase: "Yo soy yo y mis circunstancias"<sup>7</sup>. Ortega quiso con ello decir que sólo desde mis circunstancias puedo captar a mi yo, un yo esquivo, que deviene por medio del diálogo ininterrumpido con las circunstancias. En ensayo sobre máscaras, Vilém Flusser radicaliza ese diálogo, recordando que somos nudos (*knots*) de relaciones sin ningún núcleo –ningún espíritu, ningún yo, ningún *self*, nada que nos identifique–. El yo sería el punto abstracto en el cual relaciones concretas se cruzan y por las cuales empiezan. Nos identificaríamos con esos nudos como un cuerpo, un organismo, una *psyche* o una persona –sin embargo, mejor sería decir: como una máscara–. Pero no se trata tan sólo de sustituir el concepto yo por la idea de una máscara que aquel yo pasa a llevar, pues seguiría presuponiendo una especie de *hard I* subyacente a la máscara superficial. El yo no es tan sólo aquel que viste la máscara, sino también un *designer* de máscaras para los demás. Luego, el yo realiza a sí mismo cuando baila con su máscara y cuando el yo, junto con otros, dibuja máscaras para los demás; el yo no es tan sólo aquel para el cual se dice "tú", sino también aquel que dice "tú"<sup>8</sup>.

Las aproximaciones que Flusser promueve entre los campos del arte y de la técnica producen una especie de "ficción filosófica". Esa ficción filosófica, más que un estilo, es un modo de pensar y de encontrarse en el mundo, como está claro en los ensayos de este volumen, que traduce los trabajos de *Vom Stand der Dinge* ("De la situación de las cosas") y añade cinco artículos retirados de *Dinge und Undinge* (Cosas y no cosas). Martin Pawley, presentador de la edición británica, entendió que el conjunto lanza una filosofía del *design*. El mundo de las artes y el mundo de la tecnología, separados desde el Renacimiento, se reencuentran en el *design* moderno que, aun sobrecargado de la ideología del progreso, admite estrecho espacio de invención, subversión e ironía. Ese espacio, sin embargo, además de estrecho es traicionero, en la medida que el valor se vuelve abstracción remota. El bolígrafo de plástico de por sí tiene coste prácticamente cero, su valor pasa a medirse por el *design* –por lo que designa–. El trabajo, para Marx fuente de todo valor, se vuelve inaprehensible en el momento en que la automatización

sustituye las ya obsoletas cadenas de montaje. Los valores se dislocan, en última instancia, devaluados:

Por el hecho de que la palabra *design* nos hace conscientes de que toda la cultura es trapacería, de que nosotros somos trapaceros que han sido engañados, y de que involucrarse con cultura implica decepción consigo mismo. En verdad, una vez la barrera entre arte y tecnología se haya derribado, una nueva perspectiva se abre, dentro de la cual se crean *designs* más y más perfectos, se escapa cada vez un poco más de la propia circunstancia y se vive más y más artísticamente (con belleza). Pero el precio que pagamos por eso es la pérdida de la verdad y de la autenticidad<sup>9</sup>.

Los misiles utilizados en la Guerra del Golfo, por ejemplo: son buenos y elegantes para lo que se destinan, de cierta manera productos del arte contemporáneo, ese arte que salió de los museos y se esparció por el cotidiano, en las vallas publicitarias, en los paneles escolares, en los centros comerciales, en las guerras. El hecho que los usuarios de los misiles hayan sido muertos representó tan sólo un reto a los *designers* para volverlos aún mejores, o sea, para proyectar misiles que mataran a los asesinos de los primeros asesinos a asesinarse —eso es lo que según Flusser<sup>10</sup> se llama progreso—. Estar en contra la guerra implica volverse un *antidesigner*, rechazando la estetización y la enajenación de la existencia. En sus palabras, “todas las cosas que son buenas para alguna cosa son pura Maldad”<sup>11</sup>. El primado de la funcionalidad intenta instaurar el reinado de la pura bondad, de las cosas que serían todas buenas para algo, como sillas proyectadas para sentarse bien y misiles dibujados para matar mejor. Bien, eso es lo absurdo. El proyectista de munición especial, la que mata mejor, más rápido y con mayor sufrimiento, se alegraría con su proyecto y entonces conmemoraría con su familia en Disneylandia —como nos acuerda el narrador de la novela de Arturo Pérez-Reverte, *Territorio comanche*:

La hala retozona del 5.56, esa misma que hace zigzag y en vez de salir por ahí sale por allá o hace estallar el hígado, se comporta así porque un brillante ingeniero, hombre pací-

fico donde los haya, quizá católico practicante, aficionado a Mozart y a la jardinería, pasó muchas horas estudiando el asunto. Tal vez hasta le dio nombre —*Bala Louise, Pequeña Eusebia*— porque el día que se le ocurrió el invento era el cumpleaños de su mujer, o su hija. Después, una vez terminados los planos, con la conciencia tranquila y la satisfacción del deber cumplido, el asesino de manos limpias apagó la luz en la mesa de proyectos y se fue a Disneylandia con la familia<sup>12</sup>.

Este proyectista es el prototipo del funcionario fascinado. Fascinado como el reportero que entrevistaba al piloto saltando del helicóptero al volver de la misión de combate contra el Iraque y, de pronto, percibe que las armas de la aeronave apuntan hacia él: como el piloto aún no había retirado el casco responsable del comando de los armamentos, hacia donde su cabeza electrónica se direccionaba, se volvía el cañón de las armas —el orden de *atira* podría darse por el guiñar de un ojo—. De hecho, es fascinante; ¿pero de quién, la responsabilidad? ¿Del piloto? ¿Del presidente de Estados Unidos de América? ¿Del científico? ¿Del *designer*?

En Nuremberg, tras la Segunda Guerra, se encontró una carta de un industrial alemán a un oficial nazi, disculpándose por fallos en la construcción de su cámara de gas: en lugar de matar a millares de personas de una sola vez, mataba tan sólo a centenas de personas cada vez. El episodio demostraba sin duda alguna: "a) no hay más normas que se apliquen a la producción industrial; b) no hay más la idea del autor individual de un crimen; c) la responsabilidad se diluyó tan completamente que nos encontramos en una situación de total irresponsabilidad frente a los actos resultantes de la producción industrial"<sup>13</sup>. Flusser no piensa la cuestión de la responsabilidad en los términos de los grandes agentes de la historia; no le interesan Himmler, Hitler, Eichmann o Goering, sino el sujeto común que los permitió y que los permite —y, si lo hizo, fue porque así lo quiso.

Él ve las casas contemporáneas como queso suizo, es decir, llenas de agujeros que no se perciben de ese modo. Por esos agujeros, el *design* contemporáneo diseña a la vez la sumisión voluntaria y la posibilidad de la experiencia futura. Las casas diseñan

a la vez intimidad y subjetividad tan protegidas como amenazadas. El muro de Berlín y la Gran Muralla de China representan el miedo de que nuestro corazón o el de la patria sean contaminados por malos espíritus, siempre del lado de fuera pero siempre demasiado cerca. Las casas que tienen agujeros en las paredes: ventanas y puertas. Ventanas, de acuerdo con los griegos antiguos, serían *theoria*: el lugar por donde percibimos las cosas sin peligro y también sin experiencia. Puertas serían agujeros en la pared para que se entre y se salga. Pero hay muchas más puertas y ventanas que lo que supone la vana ciudadanía: el hilo del teléfono llega a través de la pared, la televisión toma el lugar de la ventana y la puerta se abre de par en par, por el garaje, con el coche. La noción un-hombre-un-castillo se viene derruyendo como si fuera hecha de cartas, sopladas por el viento de la comunicación a través de las grietas de las paredes. Lo que es necesario, dirá Flusser mucho antes de la red virtual que llamamos Internet, son los cables de doble dirección: una casa creativa debería ser el núcleo de una red interpersonal<sup>14</sup>. Sin embargo, eso también es peligroso: los cables favorecen la formación de masas más fácilmente observables y controlables, los cables pueden ser fascistas y no dialógicos —como televisión, no como teléfono—. En ese peor escenario, casas pueden ser las esquinas congeladas de un inimaginable totalitarismo. Luego, arquitectos y *designers* deben providenciar una red de cables reversibles.

De ese juego, la jugada más difícil es traer la indeterminación al habla, sin falsificación. Eso tal vez se exprese en el homenaje que Vilém Flusser hizo al filósofo austríaco en el ensayo “La arquitectura de Wittgenstein”. La metáfora del *Tractatus* como pequeña casa escondida en el paisaje monumental de los textos y escondiendo, a su vez, un abismo, sintetiza su propio pensamiento:

La casa de Wittgenstein se localiza en un suburbio de aquella ciudad cuya plaza central está dominada por las torres de la catedral de San Thomas de Aquino. Los pequeños y modestos pilares de la casa de Wittgenstein apoyan unos a otros según el mismo método lógico filosófico de los pilares de la catedral que se apoyan entre sí mismos.

Pero parece existir un mundo de diferencias entre la catedral y la pequeña casa: la catedral es un navío que señala hacia la dirección del cielo, y la pequeña casa, una trampa que señala hacia la dirección de un abismo sin fondo. Pero, cuidado: ¿podría Thomas de Aquino haberse equivocado al decir, después de su revelación, que todo lo que él había escrito antes era como paja? ¿El cielo sobre la catedral no podría ser el mismo hoyo negro que el abismo bajo la pequeña casa? ¿La pequeña casa de Wittgenstein no podría ser la catedral de nuestros días? Y aquellos espejos, cuyas imágenes reflejan simultáneamente uno y otro, ¿no podrían ser ellos nuestro equivalente de las ventanas con *vitraux*? El paisaje retratado en ese ensayo, no hace falta decírselo, es una metáfora. ¿Es posible identificarla a Viena? ¿Y es posible para cualquiera que entre en la pequeña casa de Wittgenstein, en aquel improbable lugar, discernir una huella de lo indecible? Sobre lo que no podemos hablar nosotros debemos experimentarlo en silencio<sup>15</sup>.

La oposición entre la escolástica de Aquino y el pensamiento lógico-abisal de Wittgenstein no lo hace elegir uno u otro, sino promover una conversación radical, como lo hará también haciendo conversar el pensamiento científico con la vida artística. Esa conversación se asemeja, en Flusser, a la ironía especialmente fina. Él elige, por ejemplo, comentar la condición artística por el gesto de fumar pipa, buscando sorprender el fenómeno según el ángulo de Magritte: al fin y al cabo, *esto* no es una pipa.

En el Occidente, para él, el arte se habría convertido en trabajo que se vuelve hacia una obra final. Esta conversión hace del arte el tipo supremo de trabajo, porque de él se espera que sea *creativo* y produzca obras *nuevas* y *originales*. Estas funciones, para el filósofo secundarias, dificultan percibir la esencia del gesto artístico, que sería la de depurar la sensibilidad. El gesto de fumar pipa implica posibilidad de ritual en la medida de la gratuidad que devuelve al fumador, artista y sacerdote la vivencia íntima de sí mismo. Sin embargo, el arte se presenta con finalidades nobles —“crear” y “comunicar”— que esconden su esencia gratuita y absurda. De modo equivalente, las diferentes ideologías religiosas explican sus ritos ocultando su esen-

cia gratuita e igualmente absurda. Tan sólo el gesto de fumar pipa puede mostrar a las claras su absurdidad, “justo porque sigue siendo profano y permite por eso reconocer lo absurdo como la esencia de lo sagrado”. Es necesario aún distinguir, por prosaico que parezca, fumar pipa de fumar cigarillo. Fumar pipa implica preparación del humo y de la pipa a la cual sigue nueva preparación de la pipa y del humo. Fumar cigarillo implica sacar un cigarillo de su cigarrera, encenderlo y hacer una pose; no hay rito, sino compulsión. Lo esencial de la vida ritual, sagrada o mágica es el abrirse a la vivencia religiosa por medio de gestos estéticos y por lo tanto absurdos. Entendiendo esta dimensión a partir de un acto tan vulgar y profano como el de fumar una pipa, se percibe cómo cada uno de nosotros es un artista, un monje y un profeta. Diciéndolo de otro modo: la entrega sin reservas, por el gesto, al gesto mismo, constituye la esencia del artista, del monje, del profeta y del filósofo<sup>16</sup>.

Del gesto cotidiano de fumar pipa, Flusser puede pasar al gesto emblemático del fotógrafo, observándolo como condensación de la propia filosofía: en contraste con los demás gestos, no se destina a cambiar el mundo o a comunicarse con los demás, sino a contemplar y a fijar, formalizando, lo contemplado. Equivale a lo que los pensadores antiguos entendían por *theoria*: contemplar para formular. El fotógrafo busca una situación y el mejor ángulo para captarla. El ángulo se impone por la forma de la situación, o sea, el artista debe dejarlo ocurrir. El fotógrafo elige, por ejemplo, un fumante de pipa como su objeto, intentando captar el humo que escapa de la pipa –pero de pronto se impresiona con la expresión de quien fuma–. Se desarrolla dupla dialéctica entre el objetivo y la situación, de una parte, y los diferentes puntos de vista sobre la situación, por otra: “El gesto de fotografiar, que es un movimiento en busca de la posición y que revela una tensión tanto interna como externa, la cual empuja a la búsqueda, viene a ser el movimiento de la duda. Observar el gesto del fotógrafo bajo ese aspecto significa atender al desarrollo de la duda metódica. Y ése es el gesto filosófico por antonomasia”<sup>17</sup>.

La búsqueda del fotógrafo implica una serie de procesos decisorios abruptos, circunstancia que lo coloca en lugar inusitado

en el mundo de los aparatos y de los funcionarios fascinados. En la industria automotiva el trabajador se convierte en función de la máquina, lo que provoca la pérdida de su dignidad. En el gesto de fotografiar, por el contrario, el fotógrafo necesitar adaptarse al aparato, no implica autoenajenarse. El fotógrafo es sorprendentemente libre —libre de la cadena de montaje, libre de las caballerizas de las oficinas, libre de funcionar como mera función del aparato que manipula— y no lo es a pesar de, sino justo en razón de la determinación temporal del instrumento que maneja. El fotógrafo amateur, turista en Líbano o mamá en la fiesta del benjamín, aún puede pensar que fotografía la realidad, que no la observa ni la modifica. El fotógrafo profesional, sin embargo, siente a cada vez la extraña sensación de ser testigo, fiscal, defensor, promotor y juez, lo que es tan estimulante como peligroso: los *papparazi* y sus víctimas que lo digan. Por eso el fotógrafo intenta sorprender su motivo en un momento de inadvertencia para transformarlo en un objeto. Odia la pose o busca moldear a su modelo en pose inusitada. Se da cuenta de que fotografiar es un falso diálogo, se hace una trampa con el motivo. Se da cuenta de que el gesto de fotografiar es tan filosófico como artístico: no se puede elegir una posición, un ángulo, un punto de vista, sin manipular la situación. Observar una situación, hacer *theoria*, implica manipular lo que se observa y cambiar el objeto observado. Por eso, también, el gesto de fotografiar refleja, hoy, el límite de la ciencia y del propio pensamiento.

El gesto de fotografiar lo hace volver al gesto de escribir, cuando afirma: “Es falso decir que la escritura fija el pensamiento”<sup>18</sup>. Escribir sería, antes, una manera de pensar, una vez que no hay pensamiento que no se articule por medio de un gesto; antes de su articulación el pensamiento es virtualidad, es decir, nada. No se puede pensar antes de hacer ciertos gestos. Tener ideas no escritas, no expresadas, significa nada tener. Quien asegura que no consigue expresar sus pensamientos está diciendo que no piensa. Importa el acto de escribir, todo lo demás es un mito vacío. *Le style, c'est l'homme*, como se dice. O: *scribere necesse est, vivere non est*.

En esa dimensión, simultáneamente trágica y libertadora, el escribir se vuelve un compromiso con el enigma. El filósofo y

escritor Vilém Flusser repudiaba cualquier intento de resolver los enigmas primordiales, considerándolo especie de *hybris* arrogante. Al contrario, su proyecto siempre fue el de proteger al enigma. Por eso, no aproximaba la filosofía de la literatura para embellecer aquélla o valorizar ésta, sino, sobre todo, por considerar fundamental no disminuir el territorio de lo impensable. Su proyecto, por lo tanto, camina a contracorriente de la Modernidad que intenta transformar toda la Naturaleza, incluso a sí misma, en Objeto de un Sujeto Omnipotente –tanto que puede exterminarse a sí mismo, como especie, varias veces–. En ese sentido, el filósofo de la ficción filosófica procuraba un verso exitoso:

¿Qué significa, entonces, un verso bien exitoso? Significa un enriquecimiento de la lengua, pero de ningún modo un empobrecimiento de lo inarticulable. La lengua se expandió, pero el caos no disminuyó. La poesía aumenta el territorio de lo pensable, pero no disminuye el territorio de lo impensable<sup>19</sup>.

Los ensayos de *La forma de las cosas* producen versos exitosos, porque enriquecen la lengua pero no empobrecen lo inarticulable; aumentan el territorio de nuestro pensable, pero nos dejan la necesidad de pensar más allá –siempre más allá, como si quisiéramos constituirnos en horizonte.

## Notas

<sup>1</sup> Gustavo Bernardo es profesor de Teoría de la Literatura en la Universidade del Estado de Río de Janeiro. Acaba de finalizar tesis sobre la obra de Vilém Flusser, titulada *A dúvida de Flusser*.

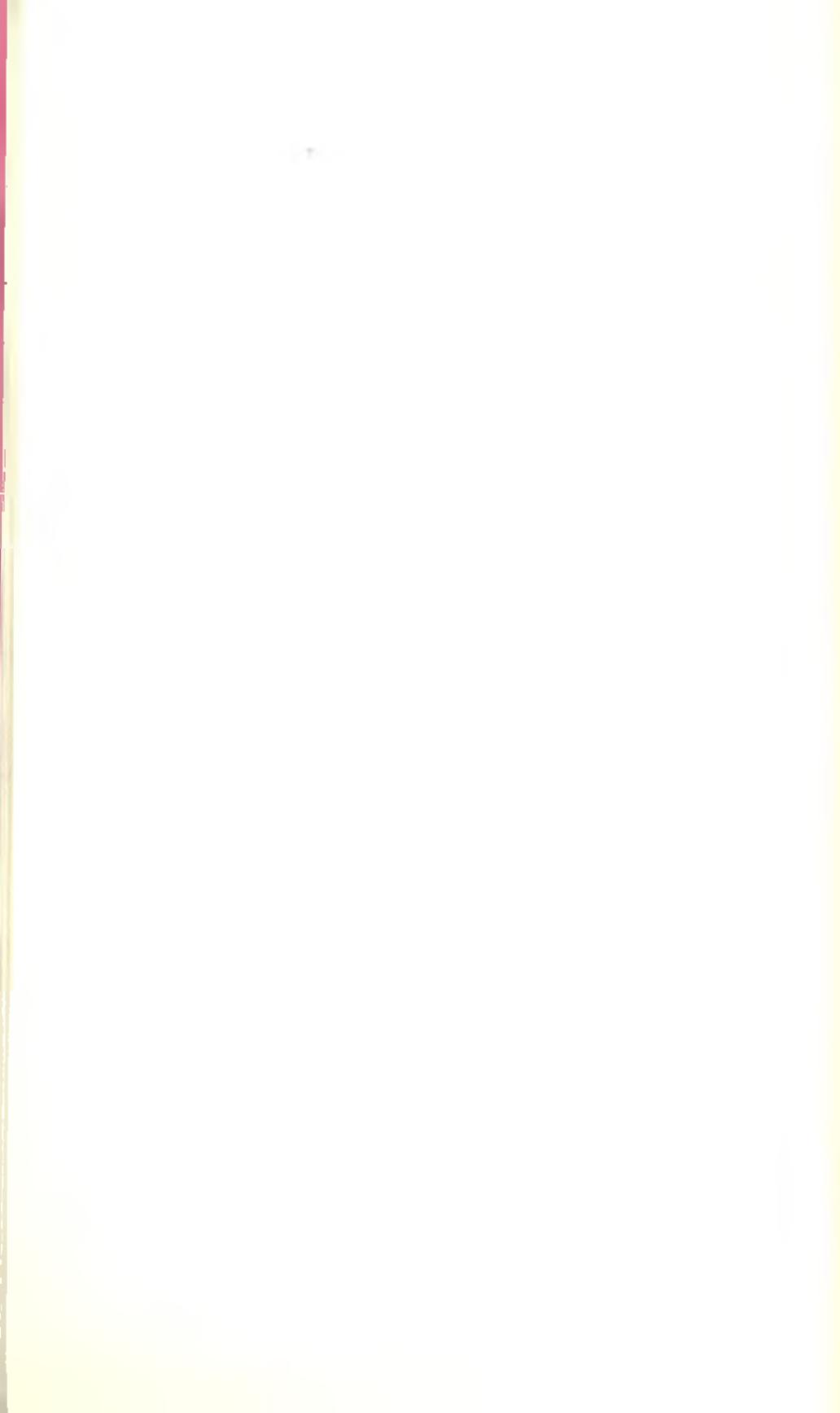
<sup>2</sup> Flusser, Vilém (1963): *Língua e realidade*. São Paulo, p. 128.

<sup>3</sup> Hay una versión en español: *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas, México, 1990.

<sup>4</sup> En Ladusans, Stanislavs (1976): *Rumos da filosofia atual no Brasil: em auto-retratos*. Loyola, São Paulo, p. 497.

<sup>5</sup> En Ladusans, Stanislavs: obra citada, p. 498.

- 6 “¿Por qué tabletean las máquinas de escribir?”, p. 73.
- 7 En San Martín, Javier (1998): *Fenomenología y cultura en Ortega: ensayos de interpretación*. Tecnos, Madrid, p. 123.
- 8 “Chamanes y bailes con máscaras”, p. 125.
- 9 “Acerca de la palabra diseño”, p. 23.
- 10 “La guerra y el estado de las cosas”, p. 37.
- 11 “La guerra y el estado de las cosas”, p. 37.
- 12 Pérez-Reverte, Arturo (1994): *Territorio comanche*. Ollero & Ramos, Madrid, p. 58.
- 13 “¿Ética en el diseño industrial?”, p. 79.
- 14 “Con más agujeros que un queso suizo”, p. 97.
- 15 “Arquitectura wittgensteiniana”, p. 91.
- 16 Flusser, Vilém (1994): *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Versión castellana de Claudio Gancho. Editorial Herder, Barcelona, p. 176-177.
- 17 Flusser, Vilém (1999): *A dúvida*. Relume Dumará, Río de Janeiro, p. 107.
- 18 Flusser, Vilém: obra citada, p. 37.
- 18 Flusser, Vilém: obra citada, p. 37.
- 19 Flusser, Vilém: obra citada, p. 68.



## 1

## ACERCA DE LA PALABRA DISEÑO

En inglés<sup>1</sup>, la palabra *design* funciona indistintamente como sustantivo y como verbo (circunstancia que caracteriza, como pocas, el espíritu de la lengua inglesa). Como sustantivo significa, entre otras cosas, “intención”, “plan”, “propósito”, “meta”, “conspiración malévola”, “conjura”, “forma”, “estructura fundamental”, y todas estas significaciones, junto con otras muchas, están en relación con “ardid” y “malicia”. Como verbo (*to design*) significa, entre otras cosas, “tramar algo”, “fingir”, “proyectar”, “bosquejar”, “conformar”, “proceder estratégicamente”. La palabra en cuestión es de origen latino y contiene en sí el término *signum*, que significa lo mismo que nuestra palabra alemana *Zeichen*, signo, dibujo. Ambas palabras, por lo demás, tienen un origen común. *Diseñar*, por lo tanto, si lo traducimos al alemán, significa, etimológicamente, algo así como *ent-zeichnen*, “de-signar”. La pregunta que aquí nos planteamos es la siguiente: ¿cómo ha adquirido la palabra *diseño* su significado actual, reconocido internacionalmente? El sentido de esta pregunta no es histórico, es decir, que no se trata de consultar en los textos dónde y cuándo empezó a generalizarse ese signifi-

cado concreto de la palabra. Hay que entenderla más bien semánticamente, es decir, que de lo que se trata es de pensar por qué precisamente esta palabra ha adquirido el significado que se le atribuye en el debate actual sobre la cultura.

La palabra *diseño*, como hemos visto, pertenece a un contexto de ardidés y malicias. De acuerdo con esto, el diseñador es un conspirador malicioso, que se dedica a tender trampas. En el mismo contexto aparecen también otras palabras muy significativas. Fundamentalmente las palabras “mecánica” y “máquina”. En griego, *mechos* designa un mecanismo que tiene por objeto engañar, una trampa, y el caballo de Troya es un ejemplo de ello. A Ulises se le llama *polymechanikos*, lo que nosotros en el colegio traducíamos como “el fecundo en ardidés”. La propia palabra *mechos* tiene su origen en la raíz “\*magh-”, que podemos reconocer en las palabras alemanas *Macht* y *mögen*. Por consiguiente, una “máquina” es un mecanismo para engañar (como, por ejemplo, la palanca, que engaña a la gravedad) y la “mecánica” es la estrategia que sirve para burlarse de los cuerpos graves.

Otra palabra que también forma parte de este contexto es “técnica”. La palabra griega *techné* significa “arte”, y está emparentada con *tekton* (“carpintero”). La idea fundamental es que la madera (en griego, *hylé*) es un material amorfo, al cual el artista, el técnico, confiere una forma. Precisamente mediante tal acto es como el artista-técnico obliga a la forma a aparecer. La acusación fundamental de Platón en contra del arte y la técnica, radica en el hecho de que éstas traicionan y desfiguran las formas (ideas) intuitivas teoréticamente cuando las encarnan en materia. Los artistas y los técnicos son, a sus ojos, traidores de las ideas y embusteros, porque inducen maliciosamente a los seres humanos a contemplar ideas deformadas.

El equivalente latino del término griego *techné* es *ars*, lo que en realidad significa (si me es lícito emplear este término del lenguaje callejero) el “truco”, el “tranquillo” (o las “vueltas” en la expresión “cogerle las vueltas a algo”). El diminutivo de *ars* es *articulum*, es decir “artecilla”, e indica que algo gira alrededor de algo (como por ejemplo, la articulación de

la muñeca). En consecuencia, *ars* quiere decir algo así como “volubilidad” o “manipulabilidad”, y *artifex* (“artista”) designa principalmente a aquel que, con su labia, con sus giros, termina enredándole a uno. El genuino artista es el trilero. Y el sentido de esto se percibe con claridad en palabras como artificio, artificial o incluso artillería. En alemán, un artista es un *Könnner*, es decir, alguien que conoce algo perfectamente y que puede hacerlo, pues *Kunst* (arte) es el sustantivo de *können* (conocer, poder hacer). Aunque esto no excluye la tendencia a lo artificioso<sup>2</sup>.

Esta reflexión, por sí sola, constituye ya una explicación de cómo la palabra *diseño* ha podido ocupar el espacio que se le atribuye en el discurso actual. Las palabras *diseño*, *máquina*, *técnica*, *ars* y *Kunst* están estrechamente interrelacionadas, cada uno de los conceptos es impensable sin los demás, y todos ellos tienen su origen en la misma toma de posición existencial frente al mundo. Sin embargo, esta conexión interna ha sido negada durante siglos (al menos, desde el Renacimiento). La cultura moderna, burguesa, oponía de manera tajante el mundo de las artes al mundo de la técnica y las máquinas, de tal modo que la cultura se escindió en dos ramas ajenas la una a la otra: por un lado, la científica, cuantificable, “dura”; y, por otro, la estética, cualificadora, “blanda”. Esta distinción, dañina pero caduca, comenzó, a finales del siglo XIX, a pasarse de fecha. La palabra *diseño* saltó la zanja que existía y formó un puente. Y esto sucedió gracias a que, mediante ella, la conexión interna entre técnica y arte se hizo palabra. Por consiguiente, hoy en día *diseño* significa más o menos aquel lugar en el cual el arte y la técnica (y por ello el pensamiento valorativo y el científico) se solapan mutuamente, con el fin de allanarle el camino a una nueva cultura.

Esta explicación, aunque es bastante buena, no es suficiente. Puesto que lo que une los conceptos que hemos traído a colación es, sin duda, el hecho de que todos ellos (además de otros muchos) significan, también, ardid y malicia. La cultura a la que el diseño podrá allanarle mejor el camino será aquella que sea consciente de que es embustera. La pregunta es: ¿a qué y a quién engañamos cuando nos comprometemos con la cultura

(con la técnica y el arte, es decir, con el diseño)? Ahí va un ejemplo: la palanca es una máquina sencilla. Su diseño imita el brazo humano, se trata de un brazo artificial. Su técnica es, probablemente, tan antigua como la especie *homo sapiens*, quizá incluso más. Y esta máquina, este diseño, este arte, esta técnica, tiene por objeto engañar a la gravedad, burlar las leyes de la naturaleza y, usando de malicias, liberarnos de nuestras condiciones naturales, precisamente aprovechándose de una ley natural. Por medio de una palanca —y a pesar de nuestro propio peso— habremos de poder alzarnos hasta las estrellas, si es posible; y, si nos dan un punto de apoyo, habremos de ser capaces de sacar al mundo de su órbita. Éste es el diseño que constituye el fundamento de toda cultura: engañar a la naturaleza precisamente por medio de la cultura, superar a lo natural mediante lo artificial y construir máquinas, de las que sale un dios que somos nosotros mismos. En pocas palabras: el diseño que está detrás de toda cultura consiste en, mediante engaños, convertirnos a nosotros —simples mamíferos condicionados por la naturaleza— en artistas libres.

¿No es ésta una explicación genial? La palabra *diseño* ha adquirido su posición en el discurso habitual, gracias a que empezamos a ser conscientes de que ser un ser humano es un diseño en contra de la naturaleza. Pero, lamentablemente, tampoco podemos conformarnos con esto. Ahora que el diseño ocupa con claridad creciente el foco de interés, que la pregunta por el diseño ocupa el lugar de la pregunta por la idea, el suelo bajo nuestros pies comienza a tambalearse. He aquí un ejemplo de esto: las estilográficas de plástico recargables se están volviendo cada vez más baratas, y se tiende ya incluso a repartirlas gratuitamente. El material (*hylé* = madera) del que están hechas carece prácticamente de valor, y el trabajo (que, según Marx, es la fuente de todos los valores) es realizado, merced a tecnologías sofisticadísimas, por máquinas totalmente automatizadas. Lo único que confiere valor a esas estilográficas de plástico es su diseño, pues a él deben el hecho de que escriben. Este diseño es una fecunda coincidencia entre ideas geniales provenientes de la ciencia, el arte y la economía, que se han superpuesto, multiplicando así su capacidad creativa. Y sin embargo

tenemos tendencia a no prestarle ninguna atención a ese diseño, razón por la cual las plumas recargables tienden a repartirse gratis (como soportes publicitarios, por ejemplo). Esas ideas geniales que están detrás de las plumas sufren el mismo desprecio que el material del que están hechas y el trabajo necesario para producirlas.

¿Cómo explicamos entonces esta devaluación de todos los valores? Pues a partir del hecho de que, gracias a la palabra *diseño*, estamos comenzando a darnos cuenta de que toda cultura es un engaño, de que somos embaucadores embaucados y de que cualquier compromiso con la cultura desemboca en el autoengaño. No hay duda de que, al superar la separación entre arte y técnica, se abrió un horizonte, dentro del cual podemos *diseñar* con perfección cada vez mayor, liberarnos cada vez más de nuestra condición y llevar una vida cada vez más artificial (más bella). Pero el precio que pagamos por ello es la renuncia a la verdad y a la autenticidad. Lo que la palanca hace, de hecho, es sacar todo lo verdadero y lo auténtico fuera de su órbita y reemplazarlo mecánicamente por artefactos perfectamente diseñados. Así, por consiguiente, todos esos artefactos adquieren el mismo valor que las plumas recargables: se convierten en *gadgets* de usar y tirar. Esto se pone de manifiesto, a más tardar, cuando morimos. Y es que, a pesar de todas las estrategias técnicas y artísticas (a pesar de la arquitectura de hospitales y el diseño de lechos mortuorios), el caso es que nos morimos, como se mueren todos los mamíferos. La palabra *diseño* ha adquirido la posición central que hoy tiene en el discurso común porque (y probablemente tengamos razón al hacerlo) estamos empezando a perder la fe en el arte y en la técnica como fuentes de valores. Porque estamos empezando a atisbar el diseño que se esconde detrás de todo ello.

Lo que esta explicación pretende es acabar con una ilusión. Pero tampoco es absolutamente concluyente o irrefutable. Y aquí me veo obligado a confesar algo, y es que este ensayo sigue un diseño muy determinado: quiere sacar a la luz los aspectos pérfidos y engañosos de la palabra *diseño*. Pues estos aspectos acostumbran a ser ocultados. Si su *diseño* hubiera sido otro, quizá hubiera hecho más hincapié en la

relación de la palabra *diseño* con signo, indicio, presagio, designación, designio; es posible que, en ese caso, hubiera surgido una explicación distinta, e igual de plausible, de la condición actual de la palabra en cuestión. Así es la cosa: todo depende del diseño.

### Notas

- <sup>1</sup> El artículo comienza con una disquisición sobre los sentidos y el origen de la palabra en inglés. Esto no es arbitrario: en alemán (como en muchas otras lenguas) se ha optado por la asimilación directa del término inglés, en lugar de traducirlo, como en el caso del español.
- <sup>2</sup> “Tender a lo artificioso” pretende acercarse al sentido del verbo alemán empleado por el autor, *künsteln*, que comparte la misma raíz que *können* y *Kunst*.

## 2 FORMA Y MATERIAL

Desde hace ya mucho tiempo, la palabra "inmaterial" viene siendo maltratada. Pero desde que se ha empezado a hablar de "cultura inmaterial", ese despropósito ha rebasado ya el límite de lo tolerable. El presente ensayo asume la tarea de contribuir a que se elimine el chusco concepto de "inmaterialidad".

La palabra *materia* es el resultado del intento de los romanos de traducir al latín el concepto griego *hylé*. *Hylé*, originariamente, significa "madera", y la palabra *materia* debía de designar algo parecido, como podemos ver en la propia palabra española ("materia"- "madera"). Pero cuando los filósofos griegos echaron mano de la palabra *hylé*, no estaban pensando en la madera en general, sino en la madera concreta que se almacena en el taller del carpintero. Lo que pretendían era, precisamente, encontrar una palabra con la que se pudiera expresar lo opuesto al concepto *forma* (en griego, *morphé*). Así que *hylé* designa algo amorfo. Aquí, la idea fundamental es ésta: el mundo de los fenómenos, tal y como lo percibimos con nuestros sentidos, es una papilla informe, y detrás de ella están ocultas formas eternas, inmutables, que podemos percibir mediante la mirada supra-

sensible de la teoría. La papilla amorfa de los fenómenos (el "mundo material") es una ilusión, y las formas ocultas detrás de ella (el "mundo formal") son la realidad, que descubrimos gracias a la teoría. Y el modo como la descubrimos es conociendo cómo fluyen en formas los fenómenos amorfos y cómo las rellenan, para después fluir de nuevo hacia lo amorfo.

Quizá entendamos mejor esta oposición *hylé-morphé* si traducimos la palabra "materia" por la palabra "relleno". "Relleno" es el sustantivo del verbo "rellenar"<sup>1</sup>. El mundo material es aquello con lo que se rellenan las formas; es a las formas lo que el relleno al pavo. Esta imagen es mucho más convincente que la de la madera que es tallada en diferentes formas. Porque muestra que el mundo material no aparece más que si está relleno algo. En el lenguaje culinario francés, al relleno se le llama *farce*, lo que permite afirmar que, si consideramos el mundo bajo semejante mirada teórica, todo lo material, todo el relleno, es una farsa. Esta mirada teórica ha caído, en el transcurso del desarrollo de las ciencias, en una contradicción dialéctica con la mirada sensible (el famoso problema "observación-teoría-experimento"), lo que puede ser interpretado como una ofuscación de la teoría. Esto podría incluso conducir al materialismo, para el cual la materia (el relleno) es la realidad. Con todo, en los últimos tiempos estamos empezando, bajo el impulso de la informática, a regresar al concepto originario de "materia" como un relleno transitorio de formas atemporales.

Por razones cuya explicitación excedería los límites de este ensayo, se ha desarrollado, ajena al concepto filosófico de materia, la oposición "materia-espíritu". La concepción básica detrás de esta oposición es la de que los cuerpos sólidos pueden ser transformados en líquidos, y los líquidos en gaseosos, de modo que terminan desapareciendo de la vista. Así se puede entender, por ejemplo, el hálito (en griego, *pneuma*; en latín, *spiritus*) como un cuerpo humano, que ha pasado del estado sólido al gaseoso. El paso de sólido a gaseoso (de cuerpo a espíritu) se puede observar en el vaho que exhalamos en los días de frío.

De la idea del cambio de estado físico en la ciencia moderna (a saber, sólido-líquido-gaseoso, tanto en una dirección como en la otra) ha surgido una imagen del mundo distinta. Según

esta imagen, el cambio, dicho un poco *grosso modo*, se produce entre dos horizontes. En uno de los dos (el del cero absoluto) absolutamente todo es sólido (material), y en el otro (cuando se alcanza la velocidad de la luz) absolutamente todo es más que gaseoso (es energético). (Aprovechemos para recordar que “gas” y “caos” son la misma palabra.) La oposición “materia-energía” que surge aquí recuerda al espiritismo: podemos transformar materia en energía (fisión) y energía en materia (fusión), y esto es lo que articula la fórmula de Einstein. Por demás, para esta imagen del mundo propia de la ciencia moderna, todo es energía, esto es, una posibilidad de que se produzca una aglomeración azarosa, improbable, de que se forme materia. Semejante imagen del mundo considera la “materia” como islotes temporales de aglomeraciones (de pliegues) en campos energéticos de posibilidades, que se superponen unos sobre otros. Y de ahí proviene ese despropósito, ahora de moda, de hablar de “cultura inmaterial”. Lo que se pretende nombrar es una cultura, en la cual se introducen informaciones en el campo electromagnético, y en la cual esas informaciones son transmitidas a través de éste. El despropósito no se reduce al mal uso del concepto *inmaterial* (en lugar de *energético*), sino que incluye también una comprensión inadecuada del concepto *informar*.

Volvamos a la oposición originaria “materia-forma”, es decir, “contenido-continente”. La idea básica es la siguiente: cuando veo algo (como por ejemplo, una mesa), lo que veo es madera en forma de mesa. Aunque la madera sea algo duro (me tropiezo con ella), sé que es algo transitorio (terminará ardiendo y descomponiéndose en cenizas amorfas). Pero la forma de la mesa es impercedera, pues me la puedo imaginar donde y cuando quiera (la puedo situar ante mi mirada teórica). Por ello, la forma de la mesa es real, y su contenido (la madera) no es más que aparente. Y esto demuestra qué es lo que hacen realmente los carpinteros: toman la forma de una mesa (la “idea” de mesa) y se la aplican a un trozo de madera amorfo. Lo trágico del asunto es que, haciéndolo, no se limitan a in-formar la madera (a meterla en la forma de mesa), sino que también de-forman la idea de mesa (la des-figuran al encarnarla en madera). Lo trágico, pues, es que es imposible hacer una mesa ideal.

Todo esto suena arcaico, y sin embargo es de una actualidad que merece el adjetivo de “candente”. He aquí un ejemplo sencillo, y espero que plausible, de este asunto: los cuerpos graves que nos rodean parecen rodar de aquí para allá sin seguir ningún tipo de reglas, pero en *realidad* obedecen a la fórmula de la caída libre. El movimiento percibido sensorialmente (lo material de los cuerpos) es aparente, y la fórmula que inteligimos teoréticamente (lo formal de los cuerpos) es real. Y esta fórmula, esta forma, está fuera del tiempo y del espacio, es invariablemente eterna. La fórmula de la caída libre es una ecuación matemática, y las ecuaciones están fuera de tiempo y espacio: no tiene sentido preguntar si “ $1 + 1 = 2$ ” también es verdad a las cuatro de la tarde en Vladivostok. Pero tan poco sentido tiene decir de la fórmula que es “inmaterial”. Es el *cómo* de la materia, y la materia es el *qué* de la forma. Dicho de otro modo: la información “caída libre” tiene un contenido (un cuerpo) y una forma (una fórmula matemática). Más o menos de este modo lo habrían expresado en el Barroco.

Pero la pregunta no deja de ser: ¿cómo dio Galileo con esa idea? ¿La descubrió acaso teoréticamente detrás de los fenómenos (lo que sería la interpretación platónica), acaso la inventó con el fin de *orientarse* entre los cuerpos, o más bien estuvo jugueteando con ideas y con cuerpos hasta que surgió la idea de la caída libre? De la respuesta a esta pregunta depende que se sostenga o se derrumbe el edificio de la ciencia y el arte, ese palacio de cristal, hecho de algoritmos y teoremas, que llamamos la cultura de Occidente. Para clarificar este problema, para poner de manifiesto la cuestión del pensamiento formal, valga un nuevo ejemplo de la época de Galileo.

Se trata de la pregunta por la relación en la que están el Cielo y la Tierra. Si es el Cielo el que, junto con la Luna, el Sol, los planetas y las estrellas fijas, gira en torno a la Tierra (como parece suceder), entonces resulta que aquéllos se mueven en órbitas epicíclicas muy complejas, de las cuales algunas tienen que girar en sentido contrario. Si el Sol está en el centro y, por tanto, se hace de la Tierra un cuerpo celeste más, entonces las órbitas adquieren unas formas elípticas relativamente sencillas. La respuesta barroca a la pregunta es ésta: en realidad es el Sol el que

está en el centro y las elipses son las verdaderas formas; mientras que las formas epicíclicas de Ptolomeo son figuras, ficciones, formas inventadas para mantener las apariencias (para salvar los fenómenos). Hoy en día pensamos de modo más formal que entonces, y nuestra respuesta dice así: las elipses son formas más cómodas que los epiciclos, y por ello son preferibles. Pero las elipses son menos cómodas que los círculos, y sin embargo los círculos, lamentablemente, no pueden utilizarse en este caso. Así pues, la cuestión ya no es qué es real, sino qué es más cómodo, y en ello se pone de manifiesto que no podemos sin más colocar unas formas cómodas encima de los fenómenos (en este caso, círculos), sino únicamente las más cómodas de entre unas pocas que se ajustan a ellos. En suma: las formas no son ni descubrimientos ni invenciones, ni ideas platónicas ni ficciones, sino recipientes contruidos de tal manera que quepan en ellos fenómenos (o sea, “modelos”). Y la ciencia teórica no es ni “verdadera” ni “ficticia”, sino “formal” (lo que hace es diseñar modelos).

Si admitimos que “forma” es lo opuesto a “materia”, no hay ningún diseño que pudiésemos llamar “material”: lo que hace siempre el diseño es in-formar. Y si es cierto que la forma es el “cómo” de la materia, y la “materia” el “qué” de la forma, entonces el diseño es uno de los métodos para dar forma a la materia y para hacer que ésta aparezca como aparece, y no de otro modo. El diseño muestra, como toda articulación cultural, que la materia no aparece (es inaparente) a menos de que se la in-forme, y que, una vez in-formada, es cuando comienza a parecer algo (se vuelve fenoménica). O sea que la materia en el diseño, como en cualquier otro aspecto de la cultura, es el modo como las formas aparecen.

Pero hablar del diseño como de algo situado entre material e “inmaterialidad”, pese a todo, no deja de tener un cierto sentido. Y es que, efectivamente, existen dos maneras distintas de ver y de pensar: la material y la formal. La barroca era material: el Sol está realmente en el centro y las piedras caen realmente según una fórmula. (Era material, *stofflich*, y, precisamente por eso, no materialista.) La nuestra es más bien formal: el heliocentrismo y la ecuación de la caída libre son formas prácticas

(éste es un razonamiento formal y, justo por esa razón, no inmaterialista). Estas dos maneras de ver y de pensar conducen a dos maneras distintas de diseñar y proyectar. La material lleva a representaciones (como por ejemplo, representaciones animales en las paredes de las cuevas). La formal, a modelos (como por ejemplo, diseños de canalizaciones grabados en tablillas mesopotámicas). La primera de las maneras de ver pone el acento sobre lo que aparece en la forma, la segunda, sobre la forma de lo que aparece, del fenómeno<sup>2</sup>. Así, es posible interpretar, por ejemplo, la historia de la pintura como un proceso, en el transcurso del cual se va imponiendo el modo formal de ver sobre el material (aunque con algunas derrotas parciales, claro está). Intentemos mostrarlo.

Un paso importante en el camino hacia la formalización es la introducción de la perspectiva. Por primera vez, conscientemente, de lo que se trata es de rellenar con materia unas formas preconcebidas, de hacer que aparezcan los fenómenos en formas específicas. Un siguiente paso es quizá Cézanne, quien consigue imponer a la materia dos o tres formas al mismo tiempo (consigue “mostrar”, por ejemplo, una manzana, desde distintas perspectivas). Esto es llevado al extremo por el cubismo: en él, de lo que se trata es de mostrar formas geométricas preconcebidas (que se superponen mutuamente), en las cuales la materia sólo sirve para hacer que las formas aparezcan. Así pues, podemos decir de este estilo pictórico que, entre el contenido y el continente, entre la materia y la forma, entre el aspecto formal y el material de los fenómenos, se mueve siempre en dirección de lo que, incorrectamente, se llama lo “inmaterial”.

Pero todo esto no es más que un mero preámbulo preparatorio respecto de la producción de las llamadas “imágenes de síntesis”. Son ellas las que hacen que la pregunta por la relación entre materia y forma sea hoy en día tan “candente”. Estamos hablando de aparatos que permiten que algoritmos (fórmulas matemáticas) brillen en una pantalla en forma de imágenes en color (e incluso, si es posible, en movimiento). Esto ya es algo distinto que diseñar canales en las tablillas mesopotámicas, que diseñar cubos y esferas en los cuadros cubistas, incluso distinto que diseñar posibles aviones a partir de cálculos. Porque en

estos casos se trata de diseñar formas para diferentes materias que serán contenidas en ellas (formas para acueductos, para *Señoritas de Avignon*, para aviones Mirage), y en el anterior, de lo que se trata es de formas platónicas “puras”. Las ecuaciones fractales, por ejemplo, que brillan en la pantalla como los muñequitos de gengibre de Mandelbrot, no tienen materia, no tienen relleno (aunque posteriormente se los pueda rellenar con materiales como formaciones montañosas, nubes de tormenta o copos de nieve). Tales imágenes sintéticas pueden ser denominadas (erróneamente) como “inmateriales”, y no porque aparezcan en el campo electromagnético, sino porque muestran formas vacías, sin materia que las rellene.

En consecuencia, la cuestión “candente” reza así: antiguamente (desde Platón, e incluso antes que él) la cosa consistía en conformar una materia, dada previamente, para hacerla aparecer, y ahora se trata más bien de rellenar con materia un torrente de formas, proveniente de nuestro mirar teórico y de nuestros aparatos, y siempre efervescente, con el fin de “materializar” las formas. Antes el asunto estaba en ordenar el mundo aparente de la materia con arreglo a formas, y ahora en lo que consiste, más bien, es en hacer que aparezca un mundo preponderante, codificado, de formas que se multiplican incontrolablemente. Si antes se trataba de formalizar el mundo dado, ahora se trata de hacer reales las formas diseñadas creando con ellas mundos alternativos. A esto se refiere la expresión “cultura inmaterial”, pero como debería llamarse en realidad es “cultura materializadora”.

De lo que hablamos es del concepto de in-formar. Y lo que éste quiere decir es imponer formas a la materia. Esto, desde la Revolución Industrial, es algo claramente manifiesto. Un molde de acero en una prensa es una forma, y lo que hace es in-formar el flujo de vidrio o de plástico que fluye a través de ella en botellas o ceniceros. Antes la cuestión estaba en distinguir entre informaciones verdaderas y falsas. Verdaderas eran aquellas en las que las formas eran descubrimientos, y falsas aquellas otras, en la que las formas eran ficciones. Esta distinción ha perdido todo el sentido, desde que consideramos a las formas ya no como descubrimientos (*aletheiai*), ni como ficciones, sino como modelos. Entonces aún tenía sentido distinguir entre ciencia y arte;

ahora esto es absurdo. El criterio para la crítica de la información es ahora más bien el siguiente: ¿hasta qué punto se pueden rellenar con materia estas formas que hemos impuesto, hasta qué punto son realizables? ¿Cuán operativas, cuán fructíferas son las informaciones?

Es decir que la cuestión no es si aquellas imágenes son la superficie de una materia que las rellena o si son los contenidos de unos campos electromagnéticos; la verdadera cuestión es cuán alejadas están de los modos de pensar y ver material y formal. "Material", signifique lo que signifique, no puede significar lo opuesto a "inmaterialidad". Pues la "inmaterialidad", es decir, en sentido estricto, la forma, es precisamente aquello que hace aparecer el material, aquello que lo convierte en fenómeno. La apariencia del material es la forma. Y ésta es sin duda una afirmación pos-material.

### Notas

- <sup>1</sup> En alemán, *Stoff* y *stupsen*. Normalmente, *Stoff* es empleado, sin más, para designar la materia, lo material. En este caso, no obstante, las derivaciones de la línea argumental hacen más recomendable la traducción por "relleno". Más adelante, por el contrario, parece más conveniente optar por la traducción más común ("materia"), especialmente en su forma adjetiva (*stofflich*, "material"), aunque siempre intentando, en tanto sea posible, hacer patente, al mismo tiempo, el otro sentido nombrado.
- <sup>2</sup> *Erscheinung* ("fenómeno") es el sustantivo que corresponde al verbo *erscheinen* ("aparecer"). Así pues, *Erscheinung* significa, literalmente, "aparición", o, dicho de otro modo, el acto de aparecer de aquello que aparece.

### 3

## LA GUERRA Y EL ESTADO DE LAS COSAS

Goethe, como es bien sabido, aconseja al ser humano que sea “noble, generoso y bueno”, lo que nos demuestra cuánto nos hemos alejado ya de la Ilustración. Intentemos imaginarnos la lectura de esta frase de Goethe, por ejemplo, delante de una manifestación masiva de fundamentalistas en Argel (aunque sea, traducida al árabe). Sin embargo, sí que podemos intentar actualizar las cualidades enumeradas en la sentencia. En lugar de “noble” podríamos decir “elegante”, y, en lugar de “servicial”, algo así como “amable con el usuario”. La dificultad, por cierto, estribaría en transponer la palabra “bueno” a este fin de siglo. Por lo demás, sería necesario formular el concepto de *ser humano* en Goethe de manera un tanto más precisa. Tras la muerte del humanismo, ciertamente, ya no cabe hablar del ser humano en sentido absoluto. El ensayo “¿Ética en el diseño industrial?” (pp. 79-82) pretende asumir la tarea de trasladar este consejo (bueno, pero probablemente difícil) de Goethe al debate del diseño, formulándolo de este modo: “El diseñador ha de ser elegante, amable con el usuario y bueno.” Procuremos aclarar el problema con un sencillo ejemplo. Se trata de diseñar un cuchillo cor-

tapapeles. El diseñador ha de ser elegante: el cortapapeles habrá de ser, pues, algo fuera de lo común, pero sin llegar a ser cargante (o sea, noble). El diseñador ha de ser amable con el usuario: el cuchillo habrá de ser, consecuentemente, cómodo de usar y deberá poder usarse sin conocimientos previos particulares (o sea, servicial). Y el diseñador ha de ser bueno: el cuchillo tendrá que funcionar de tal manera que pueda cortar papel (u otro tipo de materiales) sin esfuerzo. Esta bondad es (como ya hemos dicho) problemática. Porque puede resultar que el cortapapeles sea demasiado bueno: que pueda cortar no sólo papel, sino también el dedo del que lo está utilizando. Así pues, quizá haya que formular el consejo de Goethe de forma un tanto diferente: ¿qué tal: “El ser humano ha de ser noble, servicial y bueno, pero tan, tan bueno tampoco tiene por qué serlo”?

Supongamos que en lugar del cortapapeles hubiéramos escogido uno de esos misiles que fueron introducidos en la guerra de Iraq. No cabe duda de que los diseñadores de esos objetos son seres humanos de una extraordinaria nobleza: los misiles son elegantes y pueden ser considerados como las obras de arte características de hoy en día. Tampoco hay duda de que son gente extremadamente servicial: si bien los misiles son sistemas complejos, son tan agradables que incluso unos semianalfabetos imberbes de la cuenca alta del Éufrates pueden utilizarlos. Con todo, se puede ser de la opinión que los diseñadores de los misiles son demasiado buenos tipos, pues dichos objetos no sólo matan bien (lo que, por otra parte, se supone que deben hacer), sino que también provocan el lanzamiento de otros misiles, que terminan matando a los usuarios de los primeros.

Los nobles, serviciales y excesivamente buenos diseñadores de los misiles iraquíes son probablemente ingenieros rusos. Puede que hayan leído a Goethe (aunque en las escuelas secundarias de Rusia se suele servir más bien a Schiller). Desde el punto de vista de estos nobles seres humanos, la cita de Goethe no tiene nada criticable. El hecho de que los usuarios de misiles resulten muertos supone un desafío para los diseñadores para seguir mejorando aún más. Es decir, para diseñar misiles que maten a aquellos que matan a los que mataron en primer lugar. Precisamente a eso se le llama progreso: gracias a este *feedback*

en el campo del diseño, la humanidad puede seguir mejorando. Y por ello puede volverse, asimismo, más noble y más servicial. Ahora bien, un optimismo de esta suerte, basado en el materialismo dialéctico, puede ser cuestionado desde muchos otros puntos de vista.

Pero aquí y ahora no es el momento ni el lugar de polemizar en contra de la mejora progresiva del diseño gracias a la guerra. Esto es, de acusar, por ejemplo, al llamado complejo militar-industrial de ser el auténtico resorte del que surgen toda elegancia, amabilidad y bondad. La guerra de Iraq nos pone una vez más ante los ojos, de modo meridiano, lo que ocurriría con el diseño si no hubiera guerras. Si nuestros antecesores, hace 100.000 años, en África del Este, no hubieran diseñado aquellas puntas de flecha, que eran a un tiempo elegantes, amables con el usuario y buenas (es decir, que permitían matar elegantemente y con total comodidad), hoy en día seguiríamos teniendo que atacar a los animales a base de uñas y dientes. Puede que la guerra no sea la única fuente del buen diseño (quizá tenga también el sexo su parte en ello, véase el diseño de moda). Sin embargo, así como no tiene problema en decir "make love and war" o únicamente "make love", en ningún caso interesa al buen diseño decir "make love not war".

Pero existe gente que está en contra de la guerra. No se dejan matar por misiles más que muy a disgusto (aunque, si se les pregunta, no saben contestar qué tipo de muerte preferirían). Este tipo de gente está dispuesta a aceptar, en pro de la paz, un mal diseño. Se alegran precisamente de que los misiles, los cortapa-peles y las puntas de flecha sean cada vez peores, y por ello menos elegantes y menos cómodos. Son gente buena en un sentido muy distinto de la palabra bueno que el referido hasta ahora. Esta buena gente no es buena más que, sencillamente, para existir. Son anti-diseñadores.

Es cierto: si se mira con atención cómo se concentran en las aceras diseñadas contra ellos, da la impresión de que, a pesar de todo, sí que diseñan algo: por ejemplo, bisutería. Pero eso a la larga no pueden hacerlo, porque nadie aguanta mucho tiempo "making love" (que es aquello para lo que está pensada la bisutería) sin caer en el "make war". No se puede ser a un tiem-

po “bueno en y para sí mismo” y “bueno para algo”, así que es preciso decidirse: o se es santo o se es diseñador.

Puede que exista alguna salida a este dilema: o bien elegimos la guerra y una vida elegante, amable para los usuarios, en medio de buenos objetos, o bien, por el contrario, la paz perpetua y una vida ordinaria, incómoda, en medio de objetos que funcionen mal. Dicho de otro modo: o malvado y cómodo, o incómodo y santo. Quizá sea posible proponer una solución de compromiso: diseñar los objetos, a propósito, menos bien de lo que se puede. Así, por ejemplo, diseñar puntas de flecha que siempre yerran el blanco, cuchillos cortapapeles que pierden el filo cada vez más rápidamente, misiles que tienden a explotar en el aire. Ahora bien, también habrá que aceptar entonces comprar sillas que amenazan con romperse cuando alguien está sentado en ellas, y bombillas que se funden una y otra vez. A esta solución de compromiso entre maldad y santidad están dedicadas, como bien es sabido, las diversas conferencias de desarme (en las que los diseñadores, lamentablemente, toman parte con escasa asiduidad). De acuerdo con todo esto, la máxima de Goethe sonaría así: el ser humano ha de ser noble, servicial y más o menos bueno, y por ello, con el tiempo, cada vez menos noble y menos servicial. Pero, con esto, aún no habríamos conseguido escapar del bien; concretamente por las siguientes razones:

Entre el bien puro (el “categórico”), que no es bueno para nada, y el bien aplicado (el “funcional”), en el fondo, no puede haber compromiso ninguno, porque, en último término, todo aquello para lo que es bueno el bien aplicado, es, categóricamente, malo. El que ha tomado la decisión de ser diseñador debe saber que ha elegido en contra del bien puro. Puede intentar encubrir esto como quiera (acaso negándose a diseñar misiles y limitándose a diseñar palomas de la paz). De acuerdo con su compromiso vital, seguirá estando condenado al bien funcional. Y si, dado el caso, comienza a investigar sobre su actividad de acuerdo al bien puro (si, por ejemplo, comienza a plantearse la pregunta de para qué fines podría servir, en último término, su diseño de la paloma), entonces estaría obligado no ya a diseñar mal la paloma, sino a no diseñarla en absoluto. No puede haber un diseñador que diseñe mal por pura bondad, por-

que incluso la intención de diseñar mal es funcional, y no pura. Así pues, cuando un diseñador sostiene que él diseña únicamente aquellos objetos que corresponden a su idea de bien puro (a los valores eternos, etc.), está en un error.

Y es que, precisamente, cuando se habla de bien y bondad, la cosa, por desgracia, es así: todo aquello que es bueno para algo, es un mal puro. Los santos tienen razón retirándose a vivir en soledad para alimentarse de raíces, cubriendo su desnudez con hojas. Para decirlo un poco más teológicamente: el bien puro no tiene ningún fin, es absurdo, y allí donde se encuentre un fin, allí acecha el demonio. Desde el punto de vista del bien puro, no existe más que una diferencia de grado entre el diseño elegante, y agradable al usuario, de una silla y de un misil: en ambos se esconde el demonio. Pues ambos son funcionales.

Nos hemos alejado mucho de la Ilustración y hemos vuelto a acercarnos (por la puerta de atrás, de alguna manera) a las especulaciones teológicas de la oscura Edad Media. Desde que los técnicos de los nazis tenían que disculparse, porque sus cámaras de gas no eran lo bastante buenas para matar a la clientela rápidamente, desde entonces volvemos a saber lo que es el demonio. Volvemos a saber todo lo que acecha tras el concepto de *buen diseño*. Lamentablemente, eso no impide que sigamos queriendo tener objetos elegantes y cómodos. Exigimos, pese a lo que sabemos del demonio, que el diseñador sea noble, servicial y bueno.



## DE FORMAS Y FÓRMULAS

El Eterno (loado sea su nombre) formó el mundo a partir del caos, del *Tohuwabohu*. Los neurofisiólogos (mejor será que permanezcan innominados) han descubierto su secreto, y ahora cualquier diseñador que se precie es capaz de imitarle e incluso de hacerlo mejor que El.

El asunto es éste: durante mucho tiempo se creyó que las formas que el Dios Creador había llenado de contenido estaban ocultas tras ese contenido, y que podían ser descubiertas ahí. Por ejemplo, se pensaba que Dios había inventado la forma del cielo y la había superpuesto al caos el primer día de la creación. Así habían surgido los cielos. Y que luego gente como Pitágoras y Ptolomeo habían descubierto esas formas divinas detrás de los fenómenos y las habían dibujado. La cosa se explicaba mediante ciclos y epiciclos; en eso consistía precisamente investigar: en descubrir el diseño divino detrás de los fenómenos.

Desde el Renacimiento nos hemos encontrado con algo sorprendente y, aún hoy, no del todo digerido: ciertamente, los cielos se pueden formular y formalizar en los ciclos y epiciclos ptolemaicos, pero aún mejor en los círculos de Copérnico y las elipses de Kepler.

¿Cómo es esto posible? ¿Empleó acaso el Creador ciclos, epiciclos o elipses el primer día de la creación? ¿O resulta que no fue Dios nuestro Señor, sino más bien los señores astrónomos los que establecieron esas formas? ¿Son acaso las formas, no divinas, sino humanas? ¿No eternas en el mundo supralunar, sino plásticas y modelables en el nuestro? ¿Es posible que sean no ideas e ideales, sino fórmulas y modelos? Lo difícil de digerir en este asunto no es el hecho de quitar a Dios para poner a los diseñadores como creadores del mundo. Lo que realmente no puede digerirse es que, si fuese verdad que hemos ocupado el trono de Dios, los cielos (y en general todo aspecto de la Naturaleza) deberían poder ser formalizados del modo que quisiéramos, y esto no ocurre así. ¿Por qué describen los planetas órbitas circulares, epicíclicas o elípticas, pero no cuadradas o triangulares? ¿Cómo es que podemos formular las leyes naturales de distintas maneras, pero no de cualquiera? ¿Existe acaso algo ahí fuera que se traga algunas de nuestras fórmulas, mientras que escupe y nos tira a la cara otras? ¿Hay quizá una "realidad" ahí fuera que, si bien se deja informar y formular por nosotros, sin embargo nos exige una cierta adecuación a ella?

La pregunta es absolutamente indigerible, pues no se puede ser diseñador y creador del mundo, y al mismo tiempo estar sometido a él. Afortunadamente (pues aquí un "gracias a Dios" no tiene mucho sentido) hemos descubierto recientemente una solución a esta aporía. Una solución que se retuerce como el nudo de Möbius. Hela aquí: nuestro sistema nervioso central (SNC) recibe de su entorno (que, evidentemente, incluye también nuestro propio cuerpo) estímulos codificados digitalmente. El sistema procesa estos estímulos por métodos electromagnéticos y químicos (aún no del todo conocidos) y los convierte en percepciones, sentimientos, deseos y pensamientos. Percibimos el mundo, sentimos y deseamos con arreglo a cómo el SNC ha procesado los estímulos; y este proceso se encuentra programado de antemano en el SNC. Es un proceso que, codificado en nuestra información genética, le está prescrito al sistema. El mundo tiene para nosotros las formas que están inscritas en la información genética desde el principio de la vida en la Tierra. Ésta es la explicación de por qué no podemos imponerle al

mundo cualquier forma. El mundo sólo toma aquellas formas que correspondan con nuestro programa vital.

Ahora bien, continuamente le hacemos burla a ese programa vital, y no de una, sino de muchas maneras. Efectivamente, hemos inventado métodos y aparatos que funcionan de modo similar al sistema nervioso, sólo que de otra manera. Podemos computar esos estímulos (partículas) que llegan por todos lados de modo distinto al SNC. Somos capaces de crear percepciones, sentimientos, deseos y pensamientos distintos, alternativos. Además de en el mundo computado por el SNC, podemos vivir en otros mundos. Podemos vivir el presente de varias maneras distintas. E incluso la expresión “el presente” puede significar varias cosas. Lo que acabamos de decir es ciertamente terrorífico, incluso monstruoso, pero los nombres que se le asignan son de lo más tranquilizadores: *ciberespacio* o *espacio virtual*, denominaciones que suenan de lo más bonito. Y que lo que significan es la siguiente receta:

Cójase una forma, una cualquiera, un algoritmo cualquiera articulable numéricamente. Introdúzcase esa forma a través de un ordenador en un *plotter*. Una vez que, de este modo, se ha hecho visible la forma, rellénesela con partículas tanto como sea posible. Y obsérvese cómo van surgiendo mundos. La realidad de cada uno de esos mundos se acercará tanto más a la del mundo producido por el SNC (es decir, hasta ahora, el nuestro), cuanto más nos acerquemos al SNC en nuestra capacidad de rellenar las formas.

Es ésta una bonita cocina de brujas: cocinamos mundos de formas arbitrarias y lo hacemos al menos tan bien como lo hizo el Creador en el transcurso de los famosos seis días. Somos los auténticos maestros hechiceros, los genuinos diseñadores, y eso nos permite, ahora que ya le hemos ganado la mano a Dios, hacer oídos sordos a todo canto de sirena y a todo Immanuel Kant que proclame con voz melodiosa la cuestión de la realidad: “real” es aquello que está computado elegante, eficaz y concienzudamente en formas; e “irreal” (por ejemplo, soñador, ilusorio) es aquello que está computado chapucera. Por ejemplo, si la imagen de la mujer de nuestros sueños no es del todo real, es porque nuestro sueño nos ha salido chapucero. Si le encargamos

a un diseñador profesional que se ocupe de ello, y si puede ser, a uno que esté provisto de un hológrafo, entonces él sí que nos proporcionará mujeres de los sueños, y de las buenas, y no sueños cutres. Así es como habrá de ser, y de ningún otro modo.

Le hemos descubierto el truco al Eterno (loado sea su nombre), le hemos robado sus recetas de cocina y ahora cocinamos incluso mejor que Él. ¿Estamos realmente ante una nueva Historia? ¿Cómo era el cuento ese de Prometeo y el fuego robado? Quizá creemos estar simplemente sentados delante del ordenador, cuando en realidad estamos a punto de ser encadenados al Cáucaso. Y quizá estén ya algunos pajaros afilándose el pico, preparándose para comérsenos las entrañas.

## LA MIRADA DEL DISEÑADOR

Hay un verso en el *Cherubinischer Wandersmann*, del poeta místico alemán del siglo XVII Angelus Silesius, que citaré de memoria: "Dos ojos tiene el alma, uno mira en el tiempo/el otro, hacia lo lejos, a donde está lo eterno". (Quien quiera ser fiel al texto, puede consultar el original y corregir la cita.) La mirada del primer ojo ha conocido, desde la invención del catalejo y el microscopio, toda una serie de mejoras técnicas. Hoy en día somos capaces de mirar en el tiempo más lejos, con mayor profundidad y con mayor precisión de lo que Angelus Silesius podía siquiera imaginar. Recientemente, hemos adquirido incluso la capacidad de reunir todo el tiempo en un único punto temporal, y de ver todo simultáneamente en una pantalla de televisión. Por lo que respecta al segundo ojo, esa mirada que percibe la eternidad, sólo en años recientes se han empezado a dar los primeros pasos en dirección a su perfeccionamiento técnico. De este asunto tratará el presente ensayo.

La capacidad de mirar la eternidad a través del tiempo y de reproducir lo que, de ese modo, se ha visto, entró en juego, como muy tarde, a partir del tercer milenio antes de Cristo. En aque-

lla época existía una serie de gente que podía prever, mirando desde lo alto de las colinas de Mesopotamia, aguas arriba en el río, desbordamientos y sequías, y que después trazaba rayas en tablillas de barro, las cuales representaban los canales que había que cavar. Entonces se consideraba a aquella gente como profetas, pero hoy día les llamaríamos más bien diseñadores. Esta diferencia en la consideración del “segundo ojo del alma” es totalmente significativa. Los habitantes de Mesopotamia en aquella época, como la inmensa mayoría de la gente hoy en día, opinaban que aquella mirada tenía por objeto prever el futuro. Si alguien construye canales de riego es porque prevé el futuro del curso del río. Sin embargo, desde los filósofos griegos existe la opinión, compartida desde entonces por toda persona más o menos culta, de que esta segunda mirada no ve el futuro, sino la eternidad. No ve el curso futuro del Éufrates, sino la forma de todos los cursos de río. No ve la futura trayectoria de un cohete, sino la forma de todas las trayectorias que describen los cuerpos en campos gravitatorios. Formas eternas. Sólo que en nuestros días la gente culta no opina exactamente igual que los filósofos griegos.

Por ejemplo, si seguimos a Platón (quien llamaba “teoría” a la mirada del segundo ojo del alma), entonces resulta que lo que hacemos es intuir, a través de los huidizos fenómenos, formas eternas e inmutables (“ideas”), tal y como éstas se encuentran en el cielo. De acuerdo con esta concepción, en Mesopotamia la cosa se hizo así: algunas personas intuyeron teóricamente formas que se encontraban detrás del Éufrates y las dibujaron. Ellos fueron los primeros en hacer geometría teórica. Las formas que habían descubierto, por ejemplo los triángulos, eran “formas verdaderas” (en griego, “verdad” y “descubrimiento” son la misma palabra, *aletheia*). Pero al trazar los triángulos en las tablillas de barro, al inscribirlos, los deformaban. Por ejemplo, la suma de los ángulos de un triángulo dibujado nunca es exactamente  $180^\circ$ , mientras que esto sí sucede en el triángulo teórico. A los geómetras se les habían deslizado errores al pasar de la teoría a la praxis. Y así se explica por qué ninguna canalización (ni ningún cohete) funciona exactamente como debiera.

Hoy vemos este asunto de manera un tanto distinta. Ya no creemos (dicho brevemente) que descubramos los triángulos, sino más bien que los inventamos. La gente en Mesopotamia se construyó formas, por ejemplo triángulos, para poder calcular de alguna manera el curso del Éufrates, y luego empezaron a colocar en el río una forma tras otra hasta que el río cupo en una de ellas. Galileo no descubrió la fórmula de la caída libre, sino que la inventó: fue probando una fórmula tras otra hasta que el asunto de la caída de los graves le cuadró. Así pues, la geometría teórica (y la mecánica teórica) es un diseño que colocamos bajo los fenómenos para poder tenerlos bajo control. Esto suena más razonable que la creencia platónica en las ideas celestes, pero en realidad es extremadamente inquietante.

Si las llamadas leyes naturales son una invención nuestra, ¿por qué resulta que el Éufrates y los cohetes se rigen precisamente de acuerdo con ellas, y no con cualesquiera otras formas y fórmulas? De acuerdo: que el Sol gire en torno a la Tierra o la Tierra en torno al Sol es meramente una cuestión del diseño. Pero, ¿es también cuestión del diseño cómo caen las piedras? O dicho de otro modo: si ya no creemos, como Platón, que el diseñador de los fenómenos esté en el cielo y que haya de ser descubierto teóricamente, sino, más bien, que somos nosotros mismos los que diseñamos los fenómenos, entonces ¿por qué tienen los fenómenos precisamente el aspecto que tienen, en lugar de tener el que nosotros queremos que tengan? Ciertamente, esta inquietud no puede ser despachada sin más en el presente ensayo.

Con todo, de lo que no hay duda es de que las formas, ya sean descubiertas o inventadas, ya estén hechas por un diseñador divino, ya por uno humano, son eternas, es decir, no están en el espacio ni en el tiempo. La suma de los ángulos de un triángulo teórico es siempre y en todo lugar  $180^\circ$ , lo hayamos descubierto en el cielo o lo hayamos inventado en la mesa de dibujo. Y si retorremos la mesa de dibujo y diseñamos triángulos no-euclídeos con sumas de ángulos distintas, entonces esos triángulos son también eternos. La mirada del diseñador, tanto la del divino como la del humano, es, sin duda alguna, la del segundo ojo del alma. Y aquí surge la siguiente peculiar pregunta:

¿Qué aspecto tiene realmente la eternidad? ¿El de un triángulo (como en el caso del Éufrates) o el de una ecuación (como en el de la caída de las piedras), o quizá otro distinto? Respuesta: tenga el aspecto que tenga, siempre puede, gracias a la geometría analítica, ser reducido a ecuaciones.

Éste puede ser el comienzo de la tecnificación del segundo ojo del alma. Podemos formular en ecuaciones todas las formas eternas, todas las ideas inmutables, pasar esas ecuaciones del código numérico a los códigos de computación y cebar a los ordenadores con ellas. El ordenador, por su parte, puede hacer aparecer esos algoritmos como líneas, superficies y (algo más tarde) como volúmenes en la pantalla o en forma de hologramas. Puede hacer con ellos imágenes sintéticas “generadas numéricamente”. En ese caso lo que se ve con el primer ojo del alma es exactamente lo mismo que lo que se intuye con el segundo. Eso que brilla en la pantalla del ordenador son formas eternas, inmutables (como por ejemplo, triángulos), fabricadas a partir de fórmulas eternas e inmutables (como por ejemplo, “ $1 + 1 = 2$ ”). Y sin embargo, por muy extraño que parezca, esas formas inmutables pueden alterarse: los triángulos se pueden deformar, girar, encoger y ampliar. Y todo lo que surge de este proceso es igualmente una forma eterna e inmutable. El segundo ojo del alma sigue mirando la eternidad, pero ahora puede manipularla.

Ésta es la mirada del diseñador: la de un tercer ojo (a saber, un ordenador) gracias al cual puede intuir y manejar eternidades. Luego puede programar a un robot para que transfiera esa eternidad, así intuita y manipulada, a la temporalidad (por ejemplo, para que cave canales o construya cohetes). En Mesopotamia le llamaban profeta. Merece más bien el nombre de Dios. Pero gracias a Dios no es consciente de ello y cree ser un técnico o un artista. Que Dios le conserve esa fe.

## 6 LA FÁBRICA

El nombre que la taxonomía zoológica otorga a nuestra especie, *homo sapiens sapiens*, expresa la opinión de que nos diferenciamos de las especies humanas que nos han precedido, exactamente por una doble ración de sabiduría. Esta afirmación, si observamos aquello en lo que nos hemos convertido, es bastante cuestionable. Por el contrario, el nombre *homo faber*, menos zoológico que antropológico, es también menos ideológico. Lo que este nombre quiere decir es que pertenecemos a aquellas especies de antropoideos que fabrican algo. Es ésta una descripción funcional, pues permite poner en juego el siguiente criterio: si encontramos en algún lugar algún resto de un ser homínido, cerca del cual haya una fábrica, y si es manifiesto que ese homínido ha trabajado en ella, entonces debe denominarse al homínido como *homo faber*, es decir, como genuino ser humano. Por ejemplo, existen hallazgos arqueológicos de esqueletos de monos que ponen de manifiesto que las piedras cercanas a los esqueletos fueron amontonadas por los monos mismos, que fueron montadas por ellos de modo fabril. Semejantes monos, pese a todas las dudas zoológicas que puedan

existir, merecen el nombre de *homines fabri*, de genuinos seres humanos. Así pues, la “fábrica” es el rasgo característico del ser humano, aquello que una vez se llamó la “dignidad” humana. Por sus fábricas los reconoceréis.

Y esto es lo que los especialistas en prehistoria hacen, y lo que los historiadores deberían hacer y no siempre cumplen: estudiar las fábricas para identificar a los seres humanos. Para descubrir, por ejemplo, cómo vivían, pensaban, sentían actuaban y padecían los seres humanos de la era paleolítica, no hay nada mejor que estudiar con detenimiento las fábricas de vasijas. Todo, empezando por la ciencia, la política, el arte y la religión de la sociedad de entonces, puede leerse a partir de las alfarerías, de su organización fabril y de los objetos fabricados en ellas. Esto mismo es válido para todas las demás épocas. Verbigracia, si se somete a una investigación detallada un taller de zapatero del siglo XIV en el norte de Italia, se podrán entender las raíces del Humanismo, de la Reforma y del Renacimiento con mayor profundidad que estudiando las obras de arte y los textos políticos, filosóficos y teológicos. Pues estas obras y textos, en su mayor parte, fueron producidos por monjes, mientras que las grandes revoluciones de los siglos XIV y XV tienen su origen en los talleres y en las tensiones que reinaban en ellos. Así pues, quien quiera saber algo de nuestro pasado debería empezar por excavar ruinas de fábricas. Quien quiera saber de nuestro presente debería empezar examinando críticamente las fábricas actuales. Y quien se plantee la pregunta por nuestro futuro estará preguntando por la fábrica del futuro.

Así pues, si, de acuerdo con esto, se considera la historia de la humanidad como la historia de la fabricación, y todo lo demás como meros comentarios adicionales, es posible distinguir, *grosso modo*, los siguientes períodos históricos: manos, herramientas, máquinas, aparatos. Fabricar significa conseguir extraer algo (en alemán, *entwenden*) de lo que está dado, convertirlo (*umwenden*) en algo hecho, consagrarlo a algún uso particular (*anwenden*) y emplearlo (*verwenden*). Estos cuatro movimientos de extracción, transformación, aplicación y uso, que en alemán tienen el mismo radical, *wenden* (girar, trocar), son llevados a cabo, primero, por manos, después, por herramientas,

máquinas y, finalmente, por aparatos. Puesto que las manos humanas, como también las de los monos, son órganos para girar las cosas, y trocarlas en y por otras (es decir, puesto que girar y trocar es una información heredada genéticamente), podemos considerar las herramientas, las máquinas y los aparatos como imitaciones de manos que, cual prótesis, las prolongan y, consiguientemente, amplían la información heredada mediante información adquirida, cultural. De acuerdo con esto, las fábricas son lugares en los que lo dado se transforma en algo hecho, proceso durante el cual la importancia de la información heredada es cada vez menor, y la de la adquirida, la de la aprendida, cada vez mayor. Son aquellos lugares en los que los seres humanos se vuelven cada vez menos naturales y cada vez más artificiales, y la razón de ello radica en que la cosa transformada, el producto de fábrica, devuelve los golpes al ser humano que la ha fabricado: un zapatero no hace únicamente zapatos a partir de cuero, sino que, en ese mismo proceso, también hace, de sí mismo, un zapatero. O lo que es lo mismo, pero dicho de otro modo: las fábricas son lugares en los que se fabrican siempre nuevas formas de ser humano: primero, el *homo manus*, luego el *homo ferramentum*, luego el *homo machina* y, finalmente, el *homo apparatus*. Como ya he dicho: ésta es la historia de la humanidad.

Sólo con gran dificultad podemos reconstruir la primera Revolución Industrial, la que supone el cambio de la mano a la herramienta, a pesar de que está bien documentada mediante hallazgos arqueológicos. Pero algo es seguro: en el momento en que una herramienta (digamos, un hacha de mano) entra en juego, es posible hablar ya de una nueva forma de existencia humana. Un ser humano rodeado de herramientas, es decir, de hachas, puntas de flecha, clavos, cuchillos, en una palabra, de cultura, ya no se encuentra en el mundo como en su propia casa, cosa que sí sucedía con el ser humano prehistórico que utilizaba las manos: aquél está alejado del mundo, y la cultura le protege y es su cárcel.

La segunda Revolución Industrial, de la herramienta a la máquina, tiene poco más de doscientos años y apenas estamos empezando a comprenderla. Las máquinas son herramientas

diseñadas y fabricadas a partir de teorías científicas, y, precisamente por eso, son más eficaces, más rápidas y más caras que las anteriores. Mediante este cambio, la relación ser humano-herramienta se ve invertida, y la existencia humana se vuelve otra. En el caso de la herramienta, el ser humano es la constante y la herramienta, la variable: el sastre está sentado en medio del taller, y si se le rompe un alfiler, lo cambia por otro. En el caso de la máquina, ella es la constante y el ser humano, la variable: la máquina está situada en medio del taller, y si uno de los seres humanos se hace demasiado viejo o se pone enfermo, el dueño de la máquina lo cambia por otro. Parece como si el dueño de la máquina, el fabricante, fuese la constante y la máquina, su variable, pero, visto más de cerca, resulta que también el fabricante es una variable de la máquina, o al menos del parque industrial de máquinas en su conjunto. La segunda Revolución Industrial ha arrancado al ser humano de su cultura, como la primera le arrancó de la naturaleza, y por eso podemos considerar las fábricas mecanizadas como una suerte de manicomio.

La tercera Revolución Industrial, de máquinas a aparatos, es la cuestión de la que nos ocupamos ahora. Aún está en marcha, su final no está a la vista, y por eso preguntamos: ¿cuál podrá ser el aspecto de la fábrica del futuro (o sea, la de nuestros nietos)? Incluso la propia pregunta sobre qué significa en realidad la palabra "aparato" se enfrenta con algunas dificultades; he aquí una posible respuesta: las máquinas son herramientas construidas a partir de teorías científicas, en un momento en que la ciencia consistía, fundamentalmente, en física y química, mientras que los aparatos pueden ser también aplicaciones, teorías e hipótesis de la neurofisiología y la biología. Con otras palabras: las herramientas imitan la mano y el cuerpo empíricamente, las máquinas, mecánicamente, y los aparatos, neurofisiológicamente. Se trata de "convertir" (*wenden*) en cosas unas imitaciones de la información genética, heredada, que tienen un parecido con ésta cada vez más perfecto y más engañoso. Pues los aparatos son, de todos los métodos para convertir, transformar y trocar creados hasta ahora, los que con más facilidad se pueden convertir, transformar y trocar, dependiendo del

uso al que estén dedicados. La fábrica del futuro será, con certeza, mucho más adaptable que las actuales y habrá de reformular, con toda seguridad, la relación ser humano-herramienta de una manera completamente nueva. Por lo tanto, cabe esperar que la loca alienación del ser humano respecto de la naturaleza y la cultura, en el grado extremo en que se encuentra en la revolución de las máquinas, podrá ser superada. La fábrica del futuro ya no será un manicomio, sino más bien un lugar en el cual se realizará el potencial creativo del *homo faber*.

Lo que, ante todo, está en cuestión aquí es la relación ser humano-herramienta. Se trata de una cuestión topológica, es decir –si se quiere– de una cuestión arquitectónica. Mientras se fabrica sin herramientas, esto es, mientras el *homo faber* agarra la naturaleza con la mano, sin mediación alguna, para extraer cosas de ella y transformarlas, la fábrica no es aún localizable, carece de “topos”. El ser humano prehistórico, constructor de los llamados “eolitos”, fabrica en cualquier lugar. En cuanto entran en juego las herramientas, se hace posible y necesario recortar al mundo determinados espacios específicos de fabricación. Por ejemplo, unos lugares en los que se consigue sílex extrayéndolo de las montañas, y otros en los que se convierte el sílex en cosas, para consagrarlas a ciertos usos y emplearlas. Estos espacios de fabricación son círculos, en cuyo centro está el ser humano, mientras, en círculos excéntricos, yacen las herramientas que están, a su vez, rodeadas por la naturaleza. Esta arquitectura de fábricas ha sido la norma durante prácticamente toda la historia de la humanidad. En cuanto se inventan las máquinas, esa arquitectura se ha de alterar; concretamente, del siguiente modo:

Puesto que es ahora la máquina la que debe estar en el medio, ya que para el proceso de fabricación es más duradera y más valiosa que el ser humano, habrá que subordinar entonces la arquitectura humana a la arquitectura de las máquinas. Primero en Europa occidental y en el este de Norteamérica, y posteriormente en todo el mundo, aparecen enormes concentraciones de máquinas que forman los nudos de una red de circulación, de tráfico y de comercio. Los hilos de la red son ambivalentes, pero pueden ser ordenados en centripetos y cen-

trífugos. A lo largo de los centrípetos, las máquinas absorben cosas de la naturaleza y seres humanos, para trocarlos y emplearlos. A lo largo de los centrífugos, fluyen las cosas y los seres humanos transformados por las máquinas. Las máquinas están en la red conectadas entre sí, formando complejos de máquinas, y éstos, a su vez, se unen formando complejos industriales, mientras los asentamientos humanos conforman aquellos lugares de la red de los que los seres humanos son absorbidos por las fábricas, para después ser periódicamente regurgitados, escupidos de nuevo. En esta succión de las máquinas está toda la naturaleza implicada concéntricamente. Ésta es la estructura de la arquitectura industrial de los siglos XIX y XX.

Esta estructura ha de cambiar radicalmente con los aparatos. No sólo porque los aparatos sean más hábiles y, por ello, fundamentalmente más pequeños y más baratos que las máquinas, sino porque, en su relación con el ser humano, ya no son constantes. Cada vez es más evidente que la relación ser humano-aparato es reversible, y que ambos sólo pueden funcionar conjuntamente: el ser humano en función del aparato, no hay duda, pero también el aparato en función del ser humano. Que el aparato sólo hace lo que el ser humano quiere, pero que el ser humano sólo puede querer aquello que el aparato puede hacer. Está surgiendo un nuevo método de fabricar —a saber, la función—: el ser humano es funcionario de los aparatos, que funcionan en función suya. Este nuevo ser humano, el funcionario, está unido a los aparatos por medio de miles de hilos, algunos de ellos invisibles: adonde quiera que vaya, o donde quiera que esté, lleva consigo los aparatos (o es llevado por ellos) y todo lo que hace o padece puede ser interpretado como si fuera una función de un aparato.

A primera vista parece como si estuviésemos retornando a la fase del fabricar previa a las herramientas. Como aquel troglodita que, sin mediación alguna, agarraba la naturaleza con la mano y que, gracias a ello, podía fabricar en cualquier momento y lugar, los futuros funcionarios, provistos de aparatos pequeños, minúsculos o incluso invisibles, estarán siempre y en todo lugar en disposición de fabricar algo. Así pues, los gigantescos complejos industriales de la era de las máquinas habrán de extin-

guirse como los dinosaurios y, en el mejor de los casos, terminarán expuestos en museos de historia; y no sólo eso, sino que también los talleres se volverán innecesarios. Todos estaremos conectados con todos donde y cuando queramos mediante aparatos, a través de cables reversibles, y, gracias a esos cables y a esos aparatos, podremos extraer todo lo extraíble, transformarlo y emplearlo.

Sin embargo, semejante mirada telemática, posindustrial y poshistórica sobre el futuro del *homo faber* tiene un pequeño problema. Y es que, cuanto más complejas se vuelven las herramientas, tanto más abstractas se vuelven sus funciones. El ser humano primitivo, que lo hacía todo con las manos, podía tratar de resolver el asunto de cómo usar lo extraído, simplemente con las informaciones heredadas concretas. El fabricante de hachas, vasijas y zapatos, para poder usar herramientas, tenía que adquirir esas informaciones empíricamente. Las máquinas exigían una información no sólo empírica, sino también teórica, y esto explica el porqué de la escolarización universal obligatoria: escuelas elementales para aprender el manejo de las máquinas, escuelas de grado medio para aprender el mantenimiento de las máquinas y escuelas superiores para aprender a construir máquinas nuevas. Los aparatos exigen un proceso de aprendizaje aún más abstracto, así como el desarrollo de disciplinas aún no accesibles para todo el mundo. La conexión en forma de red telemática de los seres humanos con los aparatos y, por tanto, la desaparición de la fábrica (mejor dicho: la desmaterialización de la fábrica) supone que todos los seres humanos han de ser competentes para ello. Y esa condición previa no está dada.

Esto permite atisbar cuál será el aspecto de las fábricas del futuro: serán como escuelas. Habrán de ser lugares en los cuales los seres humanos aprendan cómo funcionan los aparatos, para que, después, esos aparatos puedan, en su lugar, realizar la transformación de la naturaleza en cultura. Y además, los seres humanos del futuro, en las fábricas del futuro, aprenderán a hacer esto con aparatos, en aparatos y de aparatos. Así pues, en el caso de la fábrica del futuro deberemos más bien pensar en laboratorios científicos, en academias de arte y en bibliotecas y discotecas que en las fábricas actuales. Y el *homo apparatus* del futuro habrá

que imaginárselo más bien como un académico que como un obrero, como un trabajador o como un ingeniero.

No obstante, esto hace surgir un problema conceptual que constituye el núcleo de estas reflexiones: según los cánones clásicos, la fábrica es lo opuesto a la escuela: la "escuela" es el lugar de la contemplación, del ocio (*otium, scholé*), y la "fábrica", el lugar de la pérdida de la contemplación (*negotium, ascholía*); la "escuela" es noble, y la "fábrica", repudiable. Los hijitos románticos de los fundadores de grandes industrias compartían aún esta opinión clásica. Ahora está empezando a desvelarse el error fundamental de platónicos y románticos. Precisamente, mientras escuela y fábrica están separadas y se desprecian mutuamente, gobierna la errancia industrial. Por el contrario, en cuanto los aparatos desplazan a las máquinas, se hace visible que la fábrica no es otra cosa que la escuela aplicada, y la escuela no es más que la fabricación de informaciones adquiridas. Y sólo en este instante adquiere el concepto de *homo faber* su entera dignidad.

Esto nos permite formular la pregunta por la fábrica del futuro de manera topológica y arquitectónica. La fábrica del futuro habrá de ser aquel lugar en el cual los seres humanos aprenderán, junto con los aparatos, qué hay que emplear, para qué uso y de qué manera. Y los futuros arquitectos de fábricas tendrán que diseñar escuelas. Para decirlo de modo clásico: academias, templos de la sabiduría. El aspecto que tengan estos templos, ya sean materiales y estén en el suelo, ya floten como objetos semi-materiales, ya sean en su mayor parte inmateriales, es algo secundario. Lo decisivo es que la fábrica del futuro habrá de ser el lugar en el que el *homo faber* se convertirá en *homo sapiens sapiens*, porque se habrá dado cuenta de que fabricar significa lo mismo que aprender, esto es, adquirir informaciones, fabricarlas y repartirlas.

Esto suena tan utópico o más que la sociedad conectada en red telemáticamente con aparatos automáticos. Pero, en realidad, no se trata más que de una proyección de tendencias observables en la actualidad. Por todas partes surgen ya semejantes escuelas-fábricas y fábricas-escuelas.

## LA PALANCA CONTRAATACA

Las máquinas son imitaciones de los órganos del cuerpo humano. La palanca, por ejemplo, es un brazo prolongado. Potencia la capacidad que tiene el brazo de levantar cosas y descuida todas sus demás funciones. Es “más estúpido” que el brazo, pero a cambio llega más lejos y puede levantar cargas más pesadas.

Los cuchillos de piedra –cuya forma imita a la de los colmillos– son una de las máquinas más antiguas. Son todavía más antiguas que la especie *homo sapiens sapiens*, y aún siguen pinchando y cortando: precisamente porque, en lugar de ser orgánicos, están hechos de piedra. Probablemente, los hombres y mujeres de la era paleolítica también disponían de máquinas vivas: por ejemplo de chacales, que debían de utilizar en la caza como extensión de sus propias piernas y colmillos. Como colmillos, los chacales son menos estúpidos que los cuchillos de piedra, en cambio estos últimos duran más tiempo. Ésta es, quizá, una de las razones por las que, hasta la Revolución Industrial, se empleaban máquinas tanto “inorgánicas” como orgánicas: tanto cuchillos como chacales, tanto palancas como burros,

tanto palas como esclavos: para poder tener a disposición durabilidad e inteligencia. Pero las máquinas “inteligentes” (chacales, burros y esclavos) son estructuralmente más complejas que las “estúpidas”. Éste es el motivo por el cual, desde la Revolución Industrial, se empezó a prescindir de ellas.

La máquina industrial se distingue de la preindustrial por el hecho de que aquélla tiene como base una teoría científica. Evidentemente, la palanca preindustrial también tiene la ley de la palanca en su panza, pero sólo la industrial *sabe* que la tiene. Esto, comúnmente, se expresa así: las máquinas preindustriales están empíricamente fabricadas, mientras que las industriales lo están tecnológicamente. En la época de la Revolución Industrial, la ciencia disponía de una serie de teorías respecto del mundo “inorgánico”; sobre todo teorías de la mecánica. Pero respecto del mundo orgánico, las teorías escaseaban. ¿Qué leyes tiene el burro en la panza? No sólo el propio burro las desconocía, sino que tampoco los científicos sabían mucho más de ellas. De ahí que, desde entonces, el buey haya cedido el paso a la locomotora y el caballo al avión. El buey y el caballo eran técnicamente imposibles de hacer. Y respecto a los esclavos, la cosa era aún más complicada. Las máquinas técnicas no sólo se iban volviendo cada vez más eficaces, sino también cada más grandes y más caras. De este modo, la relación “ser humano/máquina” se volvió del revés, de tal modo que los seres humanos ya no se servían de las máquinas, sino que las servían a ellas. Se habían convertido en esclavos relativamente inteligentes de unas máquinas relativamente estúpidas.

En nuestro siglo, esta situación ha cambiado un tanto. Las teorías se han perfeccionado y, gracias a esto, las máquinas se han hecho cada vez más eficaces y, al mismo tiempo, más pequeñas y sobre todo más “inteligentes”. Los esclavos resultan cada vez más redundantes y huyen de las máquinas hacia el sector servicios o se quedan en paro. Éstas son, como bien sabemos, las consecuencias de la automatización y la “robotización” que caracterizan el proceso de la sociedad posindustrial. Pero no es éste el cambio realmente importante. Mucho más significativo es el hecho de que estamos empezando a disponer también de teorías bastante aplicables al ámbito del mundo orgánico. Esta-

mos empezando a saber qué leyes tiene el burro en la panza. En consecuencia, próximamente podremos fabricar tecnológicamente bueyes, caballos, esclavos y superesclavos. Esto se llamará, probablemente, la Segunda Revolución Industrial o la Revolución Industrial "Biológica".

Con ello se pondrá de manifiesto que el intento de construir máquinas "inorgánicas inteligentes" es, en el mejor de los casos, un remiendo, y en el peor, un error; una palanca no tiene por qué ser un brazo estúpido, si se le instala un sistema nervioso central. La inteligencia elevada del buey puede ser incluso superada por locomotoras que estén bien construidas "biológicamente". Próximamente, al construir máquinas se podrá combinar la durabilidad de lo "inorgánico" con la inteligencia de lo orgánico. Pronto estará todo plagado de chacales de piedra. Pero ésta no es necesariamente una situación paradisiaca: los chacales, bueyes, esclavos y superesclavos de piedra se agitan frenéticamente en torno a nosotros, mientras intentamos comer y digerir los productos industriales secundarios que ellos expulsan sin parar. Esto no puede ser así. Y no sólo porque estas "inteligencias de piedra" se están volviendo cada vez "más inteligentes" y, en consecuencia, están dejando de ser lo bastante estúpidas como para servirnos. No puede ser porque las máquinas, por muy tontas que sean, contraatacan y nos devuelven el golpe. ¿Cómo habrán de golpear cuando se vuelvan listas?

Nuestra vieja palanca nos ha devuelto el golpe: desde que disponemos de ellas, movemos los brazos como si fueran palancas. Imitamos a nuestros imitadores. Desde que criamos ovejas, nos comportamos como rebaños y necesitamos de pastores de almas. Actualmente, este contraataque de las máquinas se está volviendo aún más evidente: los jóvenes bailan como robots, los políticos toman decisiones de acuerdo con escenarios computerizados, los científicos piensan digitalmente y los artistas maquinan. Consiguientemente, toda futura fabricación de máquinas habrá de tener también en cuenta el contragolpe de la palanca. Ya no es posible construir máquinas atendiendo exclusivamente a la economía y la ecología. Es necesario pensar también cómo esas máquinas nos devolverán los golpes. Una tarea difícil, si tomamos en consideración que, en la actualidad, las más

de las máquinas son construidas, a su vez, por “máquinas inteligentes” y que nosotros sólo observamos, desde el horizonte (por así decirlo), para intervenir ocasionalmente.

Éste es un problema del *diseño*: ¿cómo deben estar hechas las máquinas, de manera que su contragolpe no nos haga daño? O, si es posible, aún mejor: ¿cómo deben estar hechas para que aquél nos haga bien? ¿Cómo han de ser los chacales de piedra para que no nos hagan trizas, y para que nosotros mismos no nos comportemos como chacales? No hay duda: podemos diseñarlos de manera que nos laman, en lugar de mordernos. Pero, ¿realmente queremos que nos laman? Éstas son *cuestiones* difíciles de resolver, porque, claro, nadie sabe de hecho cómo quiere ser. Sin embargo, debemos debatir estas cuestiones antes de ponernos a diseñar chacales de piedra (o siquiera clones de invertebrados o quimeras de bacterias). Y estas cuestiones son más interesantes que cualquier chacal de piedra o cualquier superhumano futuro. ¿Estará preparado el diseñador para plantearlas?

PANTALLAS, PARAGUAS  
Y TIENDAS DE CAMPAÑA

No hay duda de que existe un sinnúmero de objetos estúpidos en torno a nosotros, pero entre los más estúpidos se encuentran los paraguas y los toldos (y, en general, todos los objetos de estructura similar: todos aquellos que consisten en un pedazo de tela extendido sobre algún tipo de armazón<sup>1</sup>). Los propios paraguas, por ejemplo, son mecanismos relativamente complejos, pero precisamente en el momento en que se supone que deberían funcionar (por ejemplo, en un día de viento), no funcionan; la protección que ofrecen es precaria; son incómodos de llevar; y son un peligro público para los ojos de aquellos prójimos que se pasean sin estar protegidos a su vez por un dispositivo semejante. Eso sin contar la cantidad de paraguas que se dejan olvidados o que, simplemente, se toman confundidos con otros. Es cierto que existen modas en el sector de los paraguas, pero realmente no existe ningún progreso técnico desde la época de los antiguos egipcios, y cuando, en alemán, decimos *der Ewige ist mein Schirm*, "el Señor es el toldo que me ampara", habría que interpretar esta afirmación casi como una blasfemia.

Si observamos con qué velocidad y facilidad se despliegan y se vuelven a enrollar las gigantescas carpas de circo, podríamos pensar que los mecanismos del tipo citado al principio (al que pertenecen paraguas y carpas de circo) no están mal hechos del todo: no es culpa suya que la gente no los entienda, en cuanto vayan de acampada y empiecen a montar las tiendas de campaña, terminarán aprendiendo cómo funcionan. Pero si pensamos en otro objeto más de la misma categoría, a saber, el paracaídas, entonces volvemos de nuevo a nuestra convicción originaria de la estupidez de dichos objetos. Para usar el paracaídas, se salta de un avión en vuelo y el viento lo despliega automáticamente. Pero, una vez se llega abajo, se pasan los siete males para volver a doblarlo. En este punto se reconoce lo escandalosamente estúpido que tienen los paraguas y los paracaídas y, en general, las tiendas de campaña y las carpas de circo (si admitimos que la estructura citada constituye la esencia de todos ellos): la estupidez consiste en que los arquitectos (y, en general, los diseñadores de tiendas, toldos y carpas), desde los egipcios, no se han dado cuenta de que aquello con lo que se las tienen que ver es con el viento, y no con la fuerza de la gravedad. Que el peligro que corren paraguas y paracaídas, tiendas, toldos y carpas no es el de derrumbarse, sino el de que el viento las barra y se las lleve volando. Esto va a cambiar. Cuando se demuelan los muros aprenderemos a pensar “de modo más inmaterial”.

Intentemos, pues, una vez más, hacer que lo esencial de la tienda de campaña se haga palabra: se trata de un refugio con una estructura similar a la de un toldo, que se despliega cuando hay viento, que se emplea contra el viento, para volver después a plegarla en medio del viento. Con esta formulación de la esencia de la tienda, ¿cómo no pensar en una vela? Y efectivamente, la vela es, sin duda, aquella forma de la tienda mediante la cual, por fin, se controla de verdad el viento. La tienda, usada como toldo, intenta oponerse al viento; usada como vela, por el contrario, intenta aprovechar la fuerza de ese viento. Tan estúpido es el toldo, como inteligente la vela: un velero que esté bien construido puede navegar prácticamente contra cualquier viento, y sólo cuando hay calma chicha es incapaz de moverse.

Y un ala delta puede manipular el viento no meramente en horizontal, sino también en vertical. Así pues, los diseñadores del futuro deberán pensar en sus próximos proyectos, además de por analogía con los paraguas, por analogía con las cometas, como esas con las que los niños juegan, haciéndolas bailar al compás del viento. Al abrir la cuestión sobre la esencia de la tienda, hemos hecho aparecer los paracaídas y las alas delta como dos variantes más, entre otras muchas, de una misma estructura básica: la de la tienda. Efectivamente, lo que se ve en la tienda de campaña es una pantalla de tela que se hincha con el viento. La pantalla de tela es al muro de piedra, lo que el soplado del viento es al romper del viento: no es éste un mal punto de partida para analizar el cambio cultural que está irrumpiendo en nuestro mundo. Pero antes de entrar a fondo en el problema de las paredes, debemos reflexionar sobre el viento, y de este modo entramos en unos terrenos bien antiguos. En efecto, llegamos a la conclusión de que, si bien oímos el viento (con frecuencia ruge ensordecedor), si bien podemos sentirlo (puede llegar a tumbarnos), sin embargo no podemos verlo, sino únicamente sus consecuencias, a menudo devastadoras. En cuanto, en el ámbito de las paredes, pasamos de los muros de piedra a las pantallas de tela, todo parece querer perder su materialidad.

La pared de tela, ya esté anclada en el suelo como en el caso de la carpa del circo, ya tensada sobre un palo como en el caso del paraguas, ya flote en el aire como en el del paracaídas y la cometa, ya ondee en un mástil como las velas de barco y las banderas, es una pared de viento. Por el contrario, el muro, tenga la forma que tenga, esté provisto de tantas puertas y ventanas como se quiera, es una pared de roca. Por ello, la casa, como la caverna excavada en la roca, de la que proviene, es un oscuro misterio (el "íntimo misterio del hogar"<sup>2</sup>) y la tienda de campaña, como el nido de pájaros, que es su predecesor, es un lugar de confluencia y dispersión, un lugar en el que el viento está en calma. En la casa poseemos, es una posesión, y esa posesión está delimitada por unos muros. En la tienda nos desplazamos y, *de* ese nuestro *ir por* el mundo, vamos coleccionando en ella *experiencias*, y esas experiencias se ramifican y se subdividen a lo largo

de la pared de la tienda. El hecho de que esta pared es una red (concretamente, un tejido) y el hecho de que, sobre esta red, se procesan experiencias es algo que está contenido en la palabra "pantalla". Se trata de una tela que se mantiene abierta a las experiencias (que se abre al viento, al espíritu) y que las almacena. Desde tiempos inmemoriales, la pared de la tienda ha ido almacenando imágenes, bajo la forma de tapices y alfombras; desde la invención de la pintura al óleo, las ha ido almacenando bajo la forma de cuadros expuestos; desde la invención de la película cinematográfica, ha captado imágenes proyectadas; desde la invención de la televisión ha servido como pantalla para imágenes tejidas electromagnéticamente; y desde la invención de los chips de ordenador, la pared de la tienda, ahora ya inmaterial, permite subdividir y ramificar las imágenes merced a su red de procesamiento. Esta pantalla, que hincha el viento, colecciona las experiencias, las procesa y las difunde, y a ella debemos agradecerle el que la tienda sea un nido de creatividad.

### Notas

- <sup>1</sup> La palabra alemana *Schirm* está contenida en *Regenschirm* ("paraguas"), *Fallschirm* ("paracaídas") y *Bildschirm* ("pantalla"), de ahí mi intento por encontrar alguna designación que pueda englobarlos a todos: en este caso me he decantado por su común estructura (que no es sólo común a ellos, sino también al resto de objetos que analiza Flusser). Por sí sola puede significar "pantalla", "toldo" y, en sentido figurado, "amparo", "abrigo", "protección". Todo esto permite a Flusser poner en juego una serie de familiaridades lingüísticas, en ocasiones difíciles de reproducir en traducción.
- <sup>2</sup> De nuevo hace hincapié Flusser en la proximidad entre *Geheimnis* ("secreto", "misterio") y *Heim* ("hogar").

## EL DISEÑO: UN OBSTÁCULO PARA ELIMINAR OBSTÁCULOS

Un “objeto” es algo que está en medio, que estorba, algo que nos ha sido arrojado en mitad del camino y que nos lo bloquea (en latín, *ob-iectum*; en griego, *pro-blema*; en alemán, *Gegenstand*). El mundo es objetual, objetivo, problemático, en tanto en cuanto estorba. Un “objeto de uso” es un objeto que se necesita y se utiliza para apartar otros objetos del camino<sup>1</sup>. En esta definición está contenida una contradicción: ¿un obstáculo que sirve para eliminar obstáculos? Esta contradicción constituye la llamada “dialéctica interna de la cultura” (si por “cultura” entendemos el conjunto de los objetos de uso). Quizá se pueda comprender esta dialéctica del siguiente modo: al avanzar me topo con obstáculos que obstruyen mi camino (me topo con el mundo objetual, objetivo, problemático); para seguir progresando, doy vuelta a algunos de esos objetos (los transformo en objetos de uso, en cultura); y esos objetos vueltos del revés se muestran, a su vez, como estorbos. Cuanto más progreso, tanto más me cierran el paso objetos de uso (más bien objetos del tipo coches o aparatos burocráticos que del tipo tormentas de granizo o tigres). Y me obstruyen, por cierto, doblemente: primero, por-

que los necesito para seguir avanzando; y segundo, porque están siempre en medio del camino, bloqueándolo. Dicho de otro modo: cuanto más progreso, tanto más objetual, objetiva y problemática se torna la cultura.

Valga esto a modo de introducción (como apunte sobre el estado de la situación, por decirlo de algún modo). Con respecto a los objetos de uso, en efecto, cabe preguntarse de dónde y para qué han sido arrojados de tal manera que están en medio, estorbando. (Respecto de otros objetos, esta pregunta carece de sentido.) Y la respuesta a esta pregunta es la siguiente: han sido *proyectados* (en latín, *pro-jicere*; en alemán, *ent-werfen*, arrojar, desde un lugar, hacia adelante), diseñados<sup>2</sup>, por otros seres humanos que nos han precedido. Son estos proyectos, estos diseños, aquello que yo necesito para progresar y que, al mismo tiempo, obstaculiza mi progreso. Para salir de este dilema, yo mismo hago proyectos: arrojó a mi vez objetos de uso que estorbarán a otros seres humanos. ¿Cómo he de configurar esos proyectos, esos diseños, de modo que mis sucesores puedan emplearlos para su propio progreso y para que, al mismo tiempo, se vean obstaculizados por ellos lo menos posible? Ésta es una cuestión política y estética a partes iguales y constituye el núcleo del tema *creación* o *configuración*<sup>3</sup>.

También es posible formular la cuestión de otro modo. Cuando trato con objetos de uso, me topo con proyectos y diseños de otros seres humanos. (Cuando trato con objetos de otro tipo, entonces me topo con otra cosa, acaso con lo absolutamente otro.) Así pues, los objetos de uso son mediaciones (*media*) entre mí y otros seres humanos, y no únicamente meros objetos. No sólo son objetivos, sino también intersubjetivos, no sólo problemáticos, sino también dialógicos. De acuerdo con esto, la pregunta sobre la configuración o la creación de cosas puede formularse también de este modo: ¿puedo yo configurar mis proyectos y mis diseños de tal manera que se acentúe más en ellos lo comunicativo, lo intersubjetivo, lo dialógico, que lo objetual, lo objetivo, lo problemático?

Con la configuración y la creación de objetos se plantea la cuestión de la responsabilidad (y, por ende, de la libertad). Que la libertad está en cuestión, se sobreentiende. Aquel que diseña objetos de uso (aquel que hace cultura), les arroja, a los demás, objetos que estorban su avance, y nada puede cambiar en lo más

mínimo esta situación (ni tan siquiera una eventual intención emancipatoria). Pero que con la configuración se plantee la cuestión de la responsabilidad y que eso sea lo único que, en último término, permite hablar de libertad en el campo de la cultura es algo sobre lo que hemos de reflexionar. La reponsabilidad es la decisión de *responder de algo* respecto a otros seres humanos. Es una apertura hacia los otros. Cuando, en la configuración de mi proyecto o de mi diseño, decido que *responderé de él*, entonces pondré de relieve, en el objeto de uso que he diseñado, lo intersubjetivo y no lo objetivo. Y cuanto más atención dedique al objeto al configurar mi diseño (cuanto más irresponsablemente cree el objeto), tanto más habrá de estorbar éste a mis sucesores y tanto más encogerá el espacio de la libertad en la cultura.

Una simple mirada a la situación actual de la cultura revela lo siguiente: que ésta está caracterizada por objetos de uso cuyos diseños han sido creados irresponsablemente, con una atención centrada en el objeto. Esto, en la situación actual (y al menos desde el Renacimiento), es prácticamente inevitable. Los creadores, los diseñadores, al menos desde entonces, son personas que proyectan formas sobre objetos, para producir objetos de uso cada vez más útiles. Los objetos se resisten a esos proyectos. Esta resistencia atrae y fascina a la vez que encadena<sup>4</sup> la atención de los creadores. Les permite penetrar más y más profundamente en el mundo objetual, objetivo y problemático, les permite conocerlo y dominarlo cada vez mejor. Permite el progreso científico y técnico. Este progreso cautiva y engancha de un modo tal que los creadores, ocupados con él, olvidan aquel otro progreso, a saber, el progreso en dirección a los demás seres humanos. El progreso científico y técnico es tan cautivador que cualquier creación o diseño responsable es entendido prácticamente como una regresión, como un paso atrás. La situación cultural actual está como está porque se considera retrógrado crear responsablemente.

Los profetas llamaban "paganos" a aquellos que estaban cautivados y atados al mundo de los objetos, y denominaban "ídolos" a aquellos objetos de uso que, en tanto que objetos, podían cautivar y atar. Así pues, la situación cultural actual, según su punto de vista, se caracteriza por el culto a los ídolos. No obstante, existen síntomas que apuntan al hecho de que la actitud a

la hora de crear, de diseñar, está comenzando a transformarse. De que los proyectos y diseños son creados de manera cada vez menos "pagana" y cada vez más "profética". Estamos empezando, de hecho, a separar el concepto *objeto* del concepto *materia* y hemos comenzado ya a diseñar objetos de uso inmateriales, como por ejemplo, programas de ordenador y redes de comunicación. Esto no supone que el surgir de tal "cultura inmaterial" vaya a estorbar menos: incluso puede que coarte la libertad aún más que la material. Pero en la configuración de tales diseños inmateriales, la mirada del diseñador está dirigida espontáneamente (por decirlo así) hacia la otra persona. Es conducido por la propia cosa inmaterial a crear de una forma responsable. Los objetos de uso inmateriales son ídolos (y se los adora), pero son ídolos transparentes, y permiten percibir a los otros seres humanos, que están detrás de ellos. Su cara mediática, intersubjetiva, dialógica, resulta visible.

Ahora bien, esto no es aún motivo suficiente para esperar en el futuro una cultura más responsable. No obstante, todavía hay que añadir un punto más que sí justificaría un cierto optimismo. Los objetos de uso son, ciertamente, obstáculos que necesito para poder progresar, y cuanto más los necesito, tanto más los consumo. Los objetos de uso consumidos son aquellos en los cuales el proyecto que los arrojó de modo que estorbaban ha sido borrado. Han perdido la forma (la configuración) proyectada sobre ellos, se han deformado (desconfigurado) y son tirados a la basura. Esto se puede retrotraer al segundo principio de la termodinámica, el cual dice que toda materia tiende a perder su forma (su información). Este principio es válido también (aunque de modo menos pregnante) respecto de los objetos de uso inmateriales: también ellos se dirigen en pos de la basura. Estamos comenzando a ser cada vez más conscientes del carácter efímero de todas las formas (y, por tanto, de todo crear, de todo conformar). Pues los desechos comienzan a estorbarnos al menos tanto como los objetos de uso. La pregunta por la responsabilidad y la libertad (esa pregunta inherente al acto de configurar, de crear) se plantea no sólo al diseñar (al proyectar), sino también al tirar a la basura los objetos de uso convertidos en desechos. Es posible que el hecho de que seamos cada vez más conscientes del carácter efímero de todo

crear (aun cuando aquello que se crea sea diseños inmateriales) contribuya a que, en un futuro, se cree de manera más responsable, de tal manera que se abra el espacio a una cultura, en la cual los objetos de uso supongan cada vez menos un obstáculo y representen, cada vez más, una conexión entre personas. A una cultura, en suma, con algo más de libertad.

## Notas

- <sup>1</sup> La expresión alemana cuyo significado equivale a nuestro *estorbar* (“obstaculizar”, “bloquear”) es *im Weg stehen* (literalmente, estar situado en medio del camino). Flusser emplea la estructura de esta expresión, a lo largo de todo el ensayo, en fórmulas como *etwas aus dem Weg räumen* (“apartar algo del camino”, esto es, quitar algo de en medio, eliminar un obstáculo), *auf seinem Weg gegen etwas stoßen* (literalmente, chocar con algo [yendo] por su camino) o *etwas in den Weg werfen* (es decir, tirar algo en mitad del camino, de tal manera que estorba). Esta última expresión permite además jugar con el parentesco entre “lanzar”, “tirar” (*werfen*) y “diseñar”, “pro-yectar” (*ent-werfen*) (véase la nota siguiente). *Weg* tiene aquí el sentido del camino vital.
- <sup>2</sup> Los alemanes utilizan el verbo *entwerfen* para traducir el inglés *to design*, que equivale a nuestro “diseñar”. En la traducción he optado, en la mayor parte de los casos, por esta posibilidad, salvo en aquellas ocasiones (en éste y en los demás ensayos) en las que el autor saca partido argumental de la estructura de la palabra. En tales casos, suelo emplear también la forma “proyectar”, de estructura casi idéntica a la de la palabra alemana (como se explica en el texto). Lo mismo ocurre con el sustantivo *Entwurf* (“proyecto”, pero también “diseño”).
- <sup>3</sup> “Configuración” y “creación” (esta última es la escogida por el traductor inglés, Anthony Mathews) son una aproximación a la palabra alemana *Gestaltung*, sustantivo del verbo *gestalten* (fomar, conformar, crear), que a su vez es la verbalización del sustantivo *Gestalt* (“forma”). En adelante, todos estos términos castellanos y sus derivados (que aparecen en algunos casos por partida doble para mantener siempre presente, de algún modo, la polisemia del término) serán traducción de *Gestalt*, *Gestaltung* y *gestalten*.
- <sup>4</sup> El verbo que emplea Flusser, *fesseln*, reúne todos los sentidos propuestos en la traducción (“cautivar”, “atraer”, “fascinar”, “encadenar”, “enganchar”, “atar”).



## ¿POR QUÉ TABLETEAN LAS MÁQUINAS DE ESCRIBIR?

La explicación es muy sencilla: el tableteo es más fácil de mecanizar que el deslizamiento. Las máquinas son tartamudas, aun cuando parezcan deslizarse. Esto es fácil de reconocer cuando un coche o un proyector de cine empieza a estropearse. Pero esta explicación no es suficiente. Pues lo que la pregunta quiere decir es: ¿por qué tartamudean las máquinas? Y la respuesta es: porque absolutamente todo lo que hay en el mundo (y el mundo como totalidad) tartamudea. Pero, sin duda, hay que observar un poco más de cerca para poder reconocerlo. Esto ya lo vislumbró Demócrito, aunque fue Planck el primero en poder probarlo: todo "cuantiza". Por ello los números se adecuan al mundo, pero no así las letras. El mundo es cuantificable, pero indescriptible. Por tanto, los números deberían escapar del código alfanumérico y hacerse independientes. Las letras inducen al mero parloteo *sobre* el mundo y deberían ser dejadas de lado como algo no adecuado a éste. Y esto, de hecho, ya está en marcha. Los números están emigrando del código alfanumérico a otros nuevos (por ejemplo, al código digital) y sirviendo para alimentar ordenadores. Y las letras (si es que quieren sobrevi-

vir) deben imitar a los números. Por eso tabletean las máquinas de escribir.

Sin duda, aún hay algo que decir sobre el tema. Por ejemplo: el hecho de que todo en el mundo tartamudea no se ha puesto de manifiesto hasta que no se ha empezado, precisamente, a contarlo todo. Para poder contarlo, se lo ha descompuesto en piedrecitas (“calculi”) y, posteriormente, a cada una de ellas se le ha asignado un número. El hecho de que nuestro mundo sea una dispersión de partículas ¿es, pues, acaso una consecuencia de nuestro contar? ¿No un descubrimiento, sino una invención? ¿Acaso descubrimos en el mundo aquello que nosotros mismos hemos introducido en él? Es posible que el mundo sólo sea cuantificable, porque nos lo hemos fabricado de tal manera que coincida con nuestros cálculos. No es que los números se adecuen al mundo, sino más bien al revés: nosotros hemos hecho el mundo de tal manera que se adecuase a nuestro código numérico. Estos son pensamientos inquietantes.

Son inquietantes en tanto en cuanto conducen a lo siguiente: el mundo es hoy en día una dispersión de partículas porque nosotros nos lo hemos fabricado de ese modo, para que encaje con nuestros cálculos. Antiguamente, por el contrario (al menos desde los filósofos griegos), se describía el mundo alfabéticamente. Así pues, en aquel entonces, el mundo tuvo que haberse organizado según las reglas del discurso disciplinado, según las reglas de la lógica, y no según las de la matemática. De hecho, Hegel era de la opinión, que hoy en día nos parece enloquecida, de que todo en el mundo es lógico. Actualmente somos de la opinión opuesta: todo en el mundo es reducible a contingencias absurdas, las cuales pueden ser computadas por medio del cálculo estadístico. Hegel, precisamente, pensaba por escrito (en discursos “dialécticos”), mientras que nosotros pensamos calculando (procesando datos puntuales).

La cosa se pone aún más inquietante si pensamos que Russell y Whitehead, en sus *Principia mathematica*, demostraron que las reglas de la lógica no podían reducirse por entero a las de la matemática. Estos dos señores, como es sabido, intentaron manipular matemáticamente el pensamiento lógico (lo que llamaron “cálculo proposicional”), intento durante el cual se

toparon con dicha irreductibilidad. Así, entre el mundo descrito (por ejemplo, el de Hegel) y el mundo cuantificado (por ejemplo, el de Planck) no puede tenderse ningún puente adecuado. Desde que, metódicamente, aplicamos el cálculo al mundo (es decir, cuando menos desde la geometría analítica de Descartes), la estructura del mismo ha cambiado hasta hacerse irreconocible. Y, poco a poco, ha corrido la voz.

De acuerdo con lo anterior, podemos tener la tentación de concluir que depende de nosotros cómo esté estructurado el mundo. Si nos apetece describirlo, tiene pinta de discurso lógico, y si el cuerpo nos pide más bien calcular, entonces aparece como una dispersión de partículas. Ésta sería una conclusión precipitada. Sólo desde que calculamos disponemos de máquinas (por ejemplo, de máquinas de escribir), y sin máquinas no podríamos vivir, aunque quisiéramos. Así pues, estamos obligados a contar en lugar de escribir, y si, a pesar de todo, queremos escribir, entonces debemos hacerlo tableteando. Es como si, efectivamente, hubiese que fabricar el mundo con arreglo al cálculo, pero como si él mismo estuviera también pidiendo que se lo fabrique de ese modo.

En este punto del rompecabezas, ha llegado el momento de ponerle bridas al asunto. En caso contrario, se corre el peligro de caer en terreno sin suelo de lo insondable (en lo religioso). Para evitar semejante caída en una sacralización de los números de tipo pitagórica, debemos representarnos el gesto de contar como opuesto al de escribir. Cuando aún se escribía con la mano, lo que se hacía era trazar, de izquierda a derecha, a lo largo de un renglón, una línea curvada, interrumpida en algunos puntos (esto si se vivía en Occidente, claro está). Era un gesto lineal. Cuando se cuenta, se escogen unas piedrecillas de un montón grande y se las junta en montoncitos más pequeños. Es un gesto puntual. Primero se calcula (se escoge) y luego se computa (se junta). Se analiza, para después sintetizar. Ésta es la diferencia radical entre escribir y contar: el contar termina en síntesis, pero no así el escribir.

Los que se dedican a escribir pretenden negar esto. En el contar sólo ven el cálculo y dicen que éste es frío y carente de sentimientos. Éste es un malentendido realmente malintencio-

nado. Cuando se cuenta, de lo que se trata es de computar lo fríamente calculado en algo nuevo, no habido hasta entonces. Semejante furor creativo, mientras sólo se empleen números en el cálculo, permanece inaccesible para aquellos que no saben contar. Éstos no pueden experimentar la belleza y la profundidad filosófica de algunas ecuaciones extraordinarias (como por ejemplo, la ecuación de Einstein). Pero desde que es posible decodificar, mediante ordenadores, los números en colores, formas y notas, la belleza y profundidad del cálculo se han hecho perceptibles sensorialmente. Su potencia creadora puede verse con los ojos en una pantalla de ordenador, oírse con los oídos en la música sintética y en un futuro, probablemente, se podrá tocar con las manos en forma de hologramas. Lo más fascinante del cálculo no es que construye el mundo de modo que se adecue a él (eso también lo puede hacer la escritura), sino el hecho de que sea capaz de proyectar, a partir de sí mismo, mundos perceptibles por los sentidos.

No tiene mucho sentido ponerse a denostar esos mundos proyectados sintéticamente por ser imitaciones del mundo genuino, por ser ficciones. Esos mundos son acumulaciones de puntos, computaciones de cosas calculadas. Pero esto vale también para el mundo "genuino", al que hemos sido arrojados. También él es computado mediante cálculos por nuestro sistema nervioso a partir de estímulos puntuales, y luego es percibido como real. Así que, o bien los mundos proyectados son tan reales como el "genuino" (si es que pueden concentrar los puntos con la misma densidad con la que lo hace éste), o bien el mundo "genuino" que percibimos es tan ficticio como los proyectados. La revolución cultural actual consiste en que hemos adquirido la capacidad de colocar, junto al mundo que supuestamente nos está dado, mundos alternativos. En esto nos estamos convirtiendo, de sujetos de un único mundo, en proyectos de muchos mundos. En que hemos empezado a aprender a contar.

Omar Jayam dice: "Ah love! Could you and I with fate conspire to grasp this sorry scheme of things entire. Would we not shatter it to bits-and then/Re-mould it nearer to the heart's desire?" (Oh, amor, si pudieses conspirar conmigo y el destino,

de modo que pudiésemos aprehender entero este lamentable sistema de las cosas. ¿Acaso no lo destruiríamos, reduciéndolo a bits, para poder computarlo como nuestro corazón lo desee?) La gente ve cómo estamos destruyendo entero y reduciendo a bits el lamentable sistema de las cosas. Pero lo que no ve es que también podemos computarlo como nuestro corazón lo desee. La gente debería de una vez aprender a contar.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

## ¿ÉTICA EN EL DISEÑO INDUSTRIAL?

Hace no mucho tiempo, esta pregunta hubiera resultado superflua. ¿La moral de las cosas? La intención del diseñador consistía, en primer lugar, en la fabricación de objetos útiles. Los cuchillos, por ejemplo, debían estar concebidos de tal manera que pudiesen cortar algo adecuadamente (entre otras cosas, los cuellos de los enemigos). Por añadidura, una construcción que fuera de utilidad debía, también, estar realizada con exactitud (es decir, que tenía que coincidir con los conocimientos científicos). Debía tener, también, un aspecto hermoso (esto es, tenía que poder convertirse en una experiencia para su usuario). El ideal del constructor era pragmático, es decir, funcional. A sus ojos, consideraciones de tipo moral o político no cumplían prácticamente ningún papel. Las normas morales eran establecidas por el ámbito de lo público (bien por una instancia suprahumana, bien por consenso, bien por ambos). Y tanto los diseñadores como los usuarios del producto estaban sometidos a esas normas, bajo pena de ser castigados (en esta vida o en la venidera).

No obstante, la pregunta por la moral de las cosas, por la responsabilidad moral y política del diseñador ha adquirido, en

la situación actual, un nuevo significado (e incluso un carácter de urgencia). Existen al menos tres razones diferentes para ello:

Primero, ya no existe ningún ámbito público que acuñe normas. Pese a que, como antaño, siguen existiendo instancias autoritarias (de naturaleza religiosa, política y moral), sus reglas no pueden reclamar ya ninguna confianza; su competencia respecto de la producción industrial es, cuando menos, problemática. Cada vez se cree menos en las autoridades, entre otras razones porque la revolución de las comunicaciones ha destruido el espacio público, tal como lo conocíamos. Se duda de su competencia, ya que la producción industrial se ha hecho extremadamente complicada y que las normas de ese tipo tienen tendencia a ser confusamente simples. De este modo, revelada como incompetente, toda universalización autoritaria de normas tiende más bien a obstaculizar o a desorganizar el progreso industrial, en lugar de mostrarle una línea directriz. La única instancia que aún parece permanecer más o menos intacta es la ciencia. También es cierto que ésta está constantemente reivindicando poder investigar sin valor alguno y que, consiguientemente, lo que hace es suministrar normas técnicas, pero ninguna norma moral.

Segundo, la producción industrial, incluido el diseño, se ha desarrollado hasta convertirse en un complejo entramado que se sirve de informaciones de ámbitos diversos. La cantidad de informaciones a las que el fabricante tiene acceso supera con mucho la capacidad de una memoria individual. Incluso si se emplean almacenadores de información artificiales, surge el problema de cómo podemos escoger las informaciones para seguir elaborándolas. En consecuencia, se ha hecho necesario actuar en grupos, en *teams* que se componen de elementos humanos y artificiales; de este modo, el resultado no puede serle asignado a un solo autor. El proceso del diseño está, pues, organizado de acuerdo con una minuciosa división del trabajo. Por esta razón, no es posible ya responsabilizar a una sola persona de un producto. Aun cuando existiesen instancias que estableciesen normas, nadie se sentiría personalmente vinculado a ellas. Esta irresponsabilidad moral que subsigue a la lógica del proceso de producción ha de producir también, por consiguiente, engendros moralmente condenables; eso si no somos

capaces de ponernos de acuerdo sobre algún tipo de código ético para el diseño.

Tercero, en el pasado, era algo tácitamente aceptado que la responsabilidad moral de un producto residía en su usuario. Si alguien le clavaba un cuchillo a otro, él era el único que debía asumir la responsabilidad y no, por ejemplo, el diseñador del cuchillo. De este modo, la construcción de cuchillos era una clase de actividad pre-ética, libre de valores. Hoy en día, éste ya no es el caso. Muchos productos industriales son manejados por aparatos automatizados, y sería algo absurdo hacer a unos robots responsables del uso de esos productos.

¿A quién habría pues que hacer responsable cuando un robot mata? ¿Al constructor del robot, al del cuchillo o a aquel que ha instalado el programa del robot? ¿No sería también posible atribuir la responsabilidad moral a un error en la construcción, en la programación o en la fabricación? ¿Y qué tal si le endosamos la responsabilidad moral a la rama entera de la industria que ha fabricado el robot? ¿O incluso al complejo industrial en su conjunto o, ya puestos, por qué no a todo el sistema al que pertenece este complejo?

Dicho de otro modo: si los diseñadores no se ocupan de estas cuestiones, la consecuencia puede ser una ausencia total de responsabilidad. Evidentemente, éste no es un problema nuevo. Éste ya se puso de manifiesto, de manera hórrida, en 1945, cuando se planteó la cuestión de a quién se debía responsabilizar de los crímenes de los nazis contra la humanidad. En tiempo de los procesos de Núremberg apareció una carta de un industrial alemán dirigida a un funcionario nazi. En ella, el industrial pide mansamente perdón porque sus cámaras de gas estaban mal construidas: en lugar de matar a miles de seres humanos de una sola vez, sólo mataba a unos cientos. Los procesos de Núremberg y, algo más tarde, el juicio a Eichmann muestran claramente que: *a)* ya no hay norma alguna que se pueda aplicar sobre la producción industrial; *b)* no existe un causante único de un delito; y *c)* que la responsabilidad está diluida hasta tal punto que nos encontramos efectivamente en una situación de absoluta irresponsabilidad respecto de aquellas acciones que proceden de la producción industrial.

Recientemente, la guerra de Iraq ilustraba esta problemática de manera aún más evidente, aunque menos absurda y bestial que en el caso de los nazis. Allí, la proporción de muertos era la siguiente: un soldado aliado por 1.000 iraquíes. Esta cuota fue alcanzada mediante un extraordinario diseño industrial. Un diseño funcional, de exactitud científica y, sin duda alguna, estéticamente impresionante. ¿Hay aquí algún tipo de responsabilidad ética o moral (no digamos ya política) en juego? Intenten representarse la imagen de un piloto que sale de su helicóptero tras un ataque aéreo y que, justo después, entabla una conversación con un reportero televisivo. Aún conserva el casco puesto. Mientras se dirige al reportero, los cañones del vehículo giran y se sitúan en la misma dirección, apuntándole. Su casco está sincronizado con los cañones, sus ojos comandan el ataque. ¿Quién es pues responsable de este complejo posindustrial de los pilotos de helicóptero, y quién lo es de la conducta que surge de una relación tan imbricada? ¿Es pensable acaso alguna instancia que estuviera en disposición de juzgar una conducta tal (sea esta instancia un juez, un cura, un parlamento nacional o internacional, o una comisión de ingenieros o de especialistas en analizar sistemas complejos)?

Si no somos capaces —más allá de toda ideología— de encontrar como mínimo un camino de acercamiento a una solución de los problemas éticos del diseño, entonces el nazismo, la guerra de Iraq y fenómenos parecidos habrán de representar únicamente los primeros estadios de la destrucción y la autodestrucción. El hecho de que comencemos a plantearnos preguntas es un motivo de esperanza.

## EL DISEÑO COMO TEOLOGÍA

En el siglo XIX era común la siguiente opinión: que Occidente es Occidente, Oriente es Oriente, y que ambos jamás pueden encontrarse (*West is West and East is East, and never the twain shall meet*). Se trataba de una opinión fundada en un juicio profundo pues, para Occidente, lo más terrible es la muerte, mientras que, para Oriente, lo es la vida. En Occidente hay que morir (que es el pago que corresponde por los pecados), y en Oriente hay que volver siempre a reencarnarse (que es el castigo por los delitos cometidos). "Salvación" significa para Occidente la superación de la muerte; para Oriente, la superación de las reencarnaciones. Cristo promete la vida eterna; Buda, la liberación de la vida. Dicho de otro modo: en Occidente la gente no quiere morir, pero sin embargo tiene que hacerlo, y en Oriente no quiere vivir (pues la vida es considerada como un sufrimiento), y no obstante tiene que reencarnarse. Un abismo infranqueable parece abrirse entre esos dos mundos. Pero cuando sostenemos en la mano un aparato japonés (como por ejemplo, un transistor), comprendemos que el abismo comienza a cerrarse.

No hay nada más fácil que banalizar este acontecimiento, inaudito hasta ahora. El transistor es un producto de la ciencia aplicada occidental, y su diseño es japonés. Siempre ha habido cosas de ese tipo. Por ejemplo, la porcelana china se fabricaba según un diseño inglés. Probablemente ya en el Imperio Romano se introdujeron cultuemas del Extremo Oriente, y al revés, cultuemas helenísticos en China. Por no hablar de los dragones mongoles en las catedrales góticas y de los cascos de los dioses de la época de Alejandro en Angkor Watt. El diseño no sigue a la función, sino a los mercaderes a bordo de sus barcos o a lo largo de las rutas de la seda. No hace falta invocar a Cristo o a Buda para comprender el transistor japonés. Basta con recordar la ocupación de los puertos de Japón por la flota de Estados Unidos o el espionaje industrial japonés en Europa y América durante el período de entreguerras. Y sin embargo, en cuanto empezamos a banalizar de este modo, tenemos la sensación de que se nos escapa de las manos el fenómeno que queríamos explicar. ¿Acaso esos Toyotas que recorren las autopistas alemanas no sean comparables con los Fiats, sino con la Horda Dorada?

No es que el transistor japonés imponga la ciencia aplicada de Occidente a una forma oriental, sino que se trata de una síntesis, dentro de la cual ambas se van completando mutuamente. Si se piensa bien, ésta es una afirmación estremecedora. La ciencia occidental existe gracias a esa distancia que la teoría hace posible, y que se abre cuando tomamos una posición crítica-escéptica respecto del mundo de los fenómenos. La forma oriental de las cosas tiene su fundamento en una vivencia concreta muy específica, gracias a la cual ser humano y mundo se funden el uno con el otro y se confunden. Entre teoría científica y vivencia concreta de la unidad inseparable, media el abismo del que hablábamos. Y sin embargo cabe preguntar: ¿ha conseguido el transistor sintetizar ambas? ¿Ha conseguido unir la botánica con el *ikebana*, la balística con el arte de tirar con el arco, el ajedrez con el juego del Go? Pues aquí surge la afirmación de que el diseño japonés no fue colocado sin más sobre un transistor, sino que creció a partir de él.

Puede que veamos más de cerca este problema (que es decisivo para el futuro) si intentamos confrontar el concepto occi-

dental de *diseño* con representaciones del Lejano Oriente. Desde nuestro punto de vista, el *diseño* es considerado como la imposición de una forma sobre una masa informe. La forma (*eideia*) le resulta visible a la mirada teórica: por medio de la teoría se puede ver, por ejemplo, que el triángulo es una forma, cuyos ángulos suman  $180^\circ$ . Después se coge eso que se ha visto, se impone a algo informe y, así, se “diseña” (se crea, se configura), por ejemplo, una pirámide. Ahora bien, hay que aceptar que la suma de los ángulos de un triángulo producido de este modo ya no es exactamente  $180^\circ$ . Ningún diseño puede ser “perfecto”, ninguno puede coincidir completamente con el modelo teórico según el cual ha sido creado. Éste es el problema que tenemos nosotros con el diseño, pero, con toda seguridad, no el que tienen en el Lejano Oriente. Podemos observar cómo, entre las manos de los orientales, aparecen formas, como por ejemplo, pictogramas escritos con un pincel o flores de papel, o simplemente la forma como realizan el gesto de beber té. En todos estos casos no se trata de una idea impuesta sobre algo amorfo, sino más bien de hacer surgir de sí mismo y del mundo circundante una forma que los abarque a ambos. El *diseño* sería pues —en el sentido del Lejano Oriente— un abandonarse en lo no-yo (por ejemplo, en el papel, en el pincel y en la tinta), sólo gracias al cual se configura el yo (por ejemplo, como pictograma).

Mientras, en Occidente, el diseño lo que hace es crear un ser humano que introduce la mano en el mundo y lo agarra, en Oriente el diseño es, más bien, el modo en que los seres humanos surgen del mundo para experimentarlo, para vivirlo. Así, si consideramos la palabra *estético* en su significado originario (esto es, en el sentido de “experimentable”, de “vivable”), el *diseño* en Oriente es puramente estético.

Ahora bien, evidentemente, no es que, al crear un transistor, el diseñador japonés surja del mundo en una suerte de *unio mística* con el plástico y los hilos de cobre. Así como, en el caso de un transistor occidental, el diseñador tampoco introduce su mano en el mundo, desde una perspectiva teórica, para agarrarlo y darle forma. Muy al contrario, ambos diseñadores, tanto el oriental como el occidental, lo que tienen en cuenta al crear formas es el mercado al que está destinado y la función que ha de cum-

plir el objeto al que tienen que dar forma. No obstante, este aparente paralelismo no debe confundirnos. El diseñador japonés surge de un contexto caracterizado por la figura de Buda como aquel que salva de la vida, y esto se ve reflejado en su diseño: en los árboles enanos retorcidos y en las paredes móviles, en las sandalias y en los transistores, en el *walkman* y, próximamente, en robots electrónicos y genéticos y en inteligencias artificiales. En todo diseño de esa clase se expresa la peculiar cualidad estética de la fusión-confusión con el medio entorno, de la disolución del yo. Una mirada cultivada fenomenológicamente debería detectar este fenómeno tanto en el transistor, en el Toyota y en la cámara de fotos, como en la comida japonesa (y, en general, en la gastronomía de cualquier otra cultura de Extremo Oriente).

Esta afirmación es estremecedora por la siguiente razón: la ciencia natural y la técnica basada en ella sólo podían haber surgido en suelo occidental. Presuponen la distancia teórica, pero también la convicción judía de que es necesario cambiar el mundo para cambiarse a sí mismo. En el fondo, la ciencia es un método para descubrir al Dios judeo-cristiano “detrás de los fenómenos”, y la técnica es un método para traer a la Tierra, fabricándolo, el reino de ese Dios. Si transplantamos la ciencia y la técnica a un diseño del Lejano Oriente, ambos deberán alterar su esencia.

Esta alteración fática está ya en proceso, aunque no siempre nos demos cuenta de ello. Lo que se produce en los laboratorios japoneses no es ya la misma ciencia que condujo a la Revolución Industrial, pues el “espíritu” que se expresa en ella es muy otro. Los productos industriales que desbordan Japón y fluyen por todo el globo terráqueo no respiran el mismo ambiente que el que se vivía en la Revolución Industrial desde los tiempos de la Ilustración. Y esto se ha de poner aún más claramente de manifiesto cuando China irrumpa en el desarrollo científico y técnico y comience a crear de acuerdo con él. Es como si la intención con la que, en origen, fueron creadas la ciencia y la técnica se hubiera retorcido en un giro de 180°. Podemos explicitar ese giro de la intención fundamental, por ejemplo, de este modo:

Nuestra ciencia es un discurso lógico, y este discurso está codificado alfanuméricamente. Con otras palabras: la ciencia describe y contabiliza la Naturaleza según las reglas de la escritura y el pensamiento lineales. La intención que esconde la técnica es la de hacerse con el control de la Naturaleza así descrita y computada, la de elevar el saber a poder. En Extremo Oriente no existe ningún código estructuralmente comparable con el alfanumérico. La ciencia y la técnica allá son exclusivamente inglesas y pensables en nuestro sistema de números. Sin embargo, el código alfanumérico está empezando ahora a ser abandonado en beneficio de los códigos digitales de ordenadores. Estos nuevos códigos tienen más en común con los orientales (con los ideográficos, por ejemplo) que con los lineales. Ahora ciencia y técnica en el Lejano Oriente se tornan al menos tan comprensibles como en Occidente. Y ahora detrás de ellas se esconde otra intención.

Visto desde Occidente, hay que considerar lo que ahí está tomando forma como una disolución de las estructuras fundamentales de la cultura occidental. Ese flujo de productos provenientes de Oriente que nos inundan llega diseñado de tal modo que, bajo la forma de cada uno de ellos, obtenemos una vivencia concreta del modo de vida oriental. Con cada transistor japonés entramos en contacto concreto ("estético") con el sentimiento vital budista, taoísta o sintoísta. Experimentamos como nuestro modo de pensar, que, entre otras cosas, ha conducido a la aparición de la ciencia y la técnica (aunque también a otras cosas, mucho más terroríficas), se disuelve en el oriental. Mucho antes que las diversas sectas orientalistas (que, sobre todo en América, surgen como setas), lo que realmente nos quita el suelo del judeo-cristianismo de debajo de los pies y nos sumerge en Oriente es el diseño de los productos industriales orientales. Pero, probablemente, visto desde Oriente, la sensación que debe de dar es la opuesta. La irrupción de la ciencia y la técnica occidentales se comprende allí seguramente como una disolución del sentimiento vital oriental, y esto aparece de forma meridiana si comparamos al diseñador de transistores con el de kimonos o con el de espadas de samurai.

Mirando desde un punto de vista "más elevado", quizá quepa hablar actualmente de una interfluencia de Occidente en Extre-

mo Oriente y viceversa. Quizás lo que se ponga de manifiesto en el diseño de los productos *post-industriales* (¿“posmodernos”?) sea esta mutua subversión. Y sin embargo, el siglo XIX tenía razón cuando tenía por imposible una fusión de Buda con Cristo o de Cristo con Buda. El Dios de uno es el demonio del otro. Quizá esté ocurriendo una banalización universal, una destrucción mutua de los valores.

En este asunto es necesario anteponer la sinceridad a un sentimiento de justicia que quiera poner todo al mismo nivel. Y es que sólo existen dos cumbres en la civilización humana: la cultura del Lejano Oriente y la nuestra. Todas las demás son bien superposiciones de ambas (como por ejemplo, India), bien primeros pasos hacia formas aún no desarrolladas. Si, como parece ser el caso, el trasplante de la ciencia y la cultura occidentales al Extremo Oriente conduce a una dilución de ambas culturas, entonces, sin duda, cabe hablar efectivamente de “cultura de masas”, una cultura, que se expresa estéticamente bajo la forma de diseño *Kitsch*. Pero también podemos intentar comprender el proceso actual de encuentro entre Occidente y Oriente de otro modo. ¿Y si en el diseño de los productos pos-industriales encontrara su expresión un nuevo sentimiento existencial?

Al comienzo de este ensayo sugerimos que la diferencia fundamental entre Occidente y Oriente es la actitud respecto de la muerte y de la vida. De la actitud occidental surgieron la filosofía griega, la profecía judía y, de ahí, el cristianismo, la ciencia y la técnica. De la actitud oriental surgió una estrategia vital estético-pragmática, que nosotros, los occidentales, nunca hemos podido entender del todo. Ahora pueden (o incluso deben) esas dos actitudes excluyentes entre sí disolverse la una en la otra. Ya han producido ambas diversos códigos nuevos (los códigos de ordenadores), que conectan los dos lados del abismo. Y de su fusión hacen surgir una ciencia y una técnica que ya no puede clasificarse y cuyos productos están diseñados con un espíritu que ya no cuadra con las antiguas categorías. ¿No sería necesario acaso someter a este diseño a un análisis “teológico”, para poder saber si la actitud frente a la vida y la muerte se está situando en un plano nuevo? ¿No será acaso que este diseño es expresión de un judeocristianismo “elevado”, de un budismo “eleva-

do", para los cuales, provisionalmente, nos faltan las palabras? Esta es una hipótesis atrevida, aventurada. Pero cuando sostenemos en la mano un transistor japonés y profundizamos en su diseño, la hipótesis ya no parece tan aventurada, sino que se hace absolutamente necesaria. Un acercamiento a este asunto es, precisamente, la intención del presente artículo, el cual, con todo, debe confesar que considera lo propuesto aquí como provisional. Pretende que se lo lea como *ensayo*, esto es, como tentativa de una hipótesis.



## ARQUITECTURA WITTGENSTEINIANA

Podemos contemplar el universo de los textos como si de un paisaje se tratase. De este modo reconoceremos en él montes y valles, ríos y lagos, castillos, granjas y grandes ciudades con sus barrios residenciales. En el horizonte de este retablo imaginado aparecerán poderosas cumbres nevadas, como la Biblia u Homero. El grande y calmo lago de los textos aristotélicos, al cual lanzan sus redes, parsimoniosos, los pescadores, y en el cual reman los filólogos, llenará una parte de la cuenca del valle. Veremos cómo la cascada impetuosa de Nietzsche, que cae de las montañas, es atrapada por el ancho y manso río del pragmatismo moderno. Superando en altura a todos los demás edificios, se alzará la catedral gótica de las Sumas de Santo Tomás en la plaza mayor de aquella ciudad, en la que se agolpan los tejados y las fachadas de las especulaciones del barroco. En los arrabales de esta misma ciudad se podrán ver las casas de vecinos y las fábricas románticas, realistas y secesionistas de la literatura moderna, y, algo alejada del resto, encontraremos una caseta pequeña, aparentemente insignificante, más parecida a un andamaje que a un edificio acabado: la casa de Wittgenstein.

La casita se llama *Tractatus*. Es un nombre que trata de embrollarnos. Pues, al entrar en la casa, constatamos inmediatamente que aquí nadie trata de agasajarnos. Muy al contrario: éste es un lugar de imágenes reflejadas. La casa está apoyada sobre seis pilares, que se sostienen unos a otros mediante travesaños ordenados jerárquicamente. Mas en el centro se yergue un séptimo pilar, que tiene la función de romper el edificio y desgajarlo del suelo. Así pues, la casa, en todas sus esquinas, ángulos y juntas, se mantiene protegida, acorazada e inexpugnable. Y sin embargo, y precisamente por esa razón, amenaza con derrumbarse y desaparecer sin dejar rastro: condenada desde el principio, nada más empezar.

El edificio está asentado: las proposiciones que lo componen lo asienten y lo asientan. Cada proposición presupone todas las anteriores, y ella misma está presupuesta en todas las proposiciones siguientes. Proposición tras proposición va entrando el visitante en las supuestas habitaciones, y su pie se apoya en consistencias. Y de golpe, con una proposición, con una única proposición, se retira el suelo bajo los pies. El intruso se precipita en el pozo sin fondo de lo insondable.

La casa de Wittgenstein se encuentra en un suburbio de aquella ciudad, en cuya plaza mayor se alzan las torres de la catedral de Santo Tomás. Los pequeños y modestos pilares de la Casa Wittgenstein se apoyan los unos en los otros siguiendo el mismo método lógico-filosófico que los cimientos de la catedral. Pero parece existir una diferencia fundamental entre ésta y aquélla: la catedral es un barco que conduce al cielo, y la casita es una trampa por la que se cae en un abismo sin fondo. Pero cuidado: ¿no dice acaso Santo Tomás ser como un gran buey que devora, como paja, todo lo escrito antes de su revelación? ¿Es posible que el cielo por encima de la catedral, y el abismo que hay debajo de la casita, sean el mismo agujero negro? ¿Será acaso la pequeña casita de Wittgenstein la catedral del futuro? ¿Y no serán esos espejos que se reflejan unos en otros las vidrieras de nuestra iglesia?

El paisaje que he descrito aquí es, obviamente, metafórico. Pero, ¿será posible trasladarlo a Viena? ¿Y podrá alguien que entre en la discreta casita de Wittgenstein percibir el aroma de lo indecible? De lo que no se puede hablar, hay que callar.

## PAREDES DESNUDAS

Hablamos de paredes desnudas, del mismo modo que del cuerpo desnudo, como de algo que hay que cubrir. Hace falta valor para mostrarlo como es, que es desnudo. Formamos parte, inevitablemente, de la tradición cristiana. Y en esa tradición, desnudez significa naturaleza. La naturaleza está ahí, existe, para ser alterada por el ser humano, por ese "espíritu similar a Dios". La naturaleza es lo dado y debe ser convertido por el ser humano en algo hecho (en cultura). Con otras palabras: la desnudez es entrópica y debe ser cubierta por la actividad negentrópica del espíritu humano. Las paredes están ahí, desnudas, a despecho de la voluntad conformadora, creadora, del ser humano. Contra las paredes, el ser humano se asegura a sí mismo como un ser que se opone a la estupidez amorfa que el mundo presenta.

Sí, pero, las paredes ¿están realmente dadas? Por supuesto que no. Son construidas por el ser humano, y eso lo sabemos, no sólo "históricamente" (sabemos quién las construyó, cómo y por qué las construyó), sino también "estructuralmente" (sabemos que tienen una estructura in-natural).

Ahora bien, esto destapa un problema histórico a la par que uno existencial. El problema histórico es el siguiente: para el habitante de las cavernas, las paredes de la cueva estaban dadas, y, por oposición a ellas, él componía pinturas murales y articulaba su voluntad contra la naturaleza (una articulación de "belleza"). Nuestras paredes son formas tardías y decadentes de las paredes de las cuevas. El problema existencial es éste: aunque nuestras paredes están hechas por seres humanos (por albañiles, arquitectos y por aquellos que imponen su ideología a albañiles y arquitectos), sin embargo, a aquellos que viven entre ellas les están dadas. Es un error el decir que la cultura la hace el ser humano y que es, por ello, el reino de la libertad humana. Para todos los que viven en una cultura, ésta les está dada como condición, lo mismo que la naturaleza. Por eso están dadas las paredes. Les están dadas incluso a aquellos que las construyen.

Con todo, debemos admitir una extraña ambivalencia ontológica de las paredes: vistas desde dentro, están dadas, vistas desde fuera, están hechas por el ser humano. (Es ésta una diferencia entre el habitante de las cavernas y nosotros: él no podía ver sus paredes por fuera, carecía de "distancia filosófica".) Nosotros podemos salir de nuestras cuatro paredes y ver no sólo el mundo exterior, sino también nuestras propias cuatro paredes. Somos seres reflexivos y especulativos. Por eso podemos hacer algo que el cavernícola no podía: desarrollar una filosofía de la cultura. Y la cultura se nos aparece bajo la forma de una colección siempre creciente de cosas, que ponemos frente a las cuatro paredes de nuestra morada, para tapar su desnudez y ocultar el hecho de que nos están dadas. A veces, esas cosas, que constituyen la cultura, ocultan algo más que la mera desnudez de las paredes. Esconden también las grietas que hay en ellas y disimulan el peligro que existe de que el edificio se venga abajo y nos entierre bajo sus escombros.

Esta visión de la cultura se vuelve aún más plausible si nos imaginamos que una de las cuatro paredes ha sido demolida y transformada en una ventana sin cristal. Las tres paredes restantes se convierten entonces en un escenario, sobre el cual sigue y sigue desarrollándose la tragicomedia de la cultura (una visión de la cultura verazmente histórica: el ser humano como un actor

sobre un escenario). Lo verazmente histórico de esta visión es su carácter representativo (simbólico) y el hecho de que se trata de un proceso limitado en el tiempo. La cultura aparece entonces como "ficción" (en el sentido de *fingere*, "formar", "dar forma"). Las tres paredes que quedan albergan el *pathos* con el que el ser humano busca imponer su voluntad a la naturaleza, y también ocultan, por razón de la inercia universal, las condiciones de su derrota última (pues las tres paredes que quedan, con el "fin", también han de caer).

No obstante, y a pesar de que sabemos todo esto, el ser humano continuará rellenando el espacio entre las paredes con cosas surgidas de su fuerza creativa. Seguirá haciéndolo, sencillamente porque las paredes están ahí, existen y no pueden quedar desnudas. Y si es cierto que hay momentos en la historia que quieren mostrar la desnudez (épocas de un puritanismo retorcido que insiste en la belleza de la desnudez y en la determinación funcional de las paredes), entonces esos momentos son la parte dialéctica del proceso durante el cual el ser humano cubre sus paredes. Ese proceso no pretende eliminar las paredes (eso es imposible), pero, puesto que vivir-entre-paredes es una parte de la condición humana, trata de sacar de ello el mejor partido. Así pues, todo compromiso cultural se convierte en un "compromiso heroico" en el sentido genuino de la palabra, y el arte se vuelve una tragedia y una agonía, tal y como se entiende en el teatro griego.

En resumidas cuentas, consideradas desde un punto de vista estético, las paredes son los límites de un escenario sobre el cual se desarrolla la tragedia del humano afán por alcanzar la belleza.



15  
CON MÁS AGUJEROS  
QUE UN QUESO SUIZO

Las casas se componen de un tejado, unos muros con ventanas y puertas, y de otras partes no tan importantes. El tejado es lo más determinante: decir "sin techo" es lo mismo que decir "sin casa". Los tejados son unos instrumentos para uso de súbditos: uno puede escapar y ocultarse, bajo ellos, del Señor (sea éste un Dios o la propia Naturaleza). La palabra alemana, *Dach*, tiene la misma raíz que la griega *techné*: los techadores, según esto, son unos artistas. Trazan el límite entre el imperio de la ley y el espacio privado del sujeto-súbdito<sup>1</sup>. Bajo techo imperan las leyes, pero con muchas reservas. Las copas de los árboles ya les servían a los homínidos como tejados de sus nidos. No creemos que seamos nosotros mismos los que proyectamos las leyes. No necesitamos tejados.

Los muros están ahí para defendernos hacia fuera, no hacia arriba. La palabra alemana para muro, *Mauren*, viene de *muni-re*: protegerse. Son municiones. Tienen dos paredes: la pared exterior sirve para parar a forasteros peligrosos (que pasan por ahí fuera, amenazantes<sup>2</sup>), a inmigrantes potenciales; la pared interior se dirige a los reclusos de la casa, los recluye por su seguridad. En

el caso de muros sin techo (como, por ejemplo, el Muro de Berlín o la Muralla China), esta función se hace patente: la pared de fuera es política, la de dentro, hogareña, y el muro ha de proteger de lo inhóspito el secreto que hospeda<sup>3</sup>. Al que no le gusten los secretitos a la oreja tendrá que ponerse a derruir muros.

Pero incluso a los que les gusta ir de misteriosos y los patriotas tienen que excavar agujeros en los muros. Puertas y ventanas. Para poder mirar y poder salir. Nuestra palabra alemana *Schau* (la acción de mirar, de “echar una ojeada”), antes de convertirse en sinónimo de *show* (que, en realidad, lo que quiere decir es “mostrar”), significaba esa mirada hacia afuera, de la cual era instrumento la ventana. Se podía mirar desde dentro, sin mojarse. Los griegos llamaban a esto *theoria*: un conocimiento sin correr peligro y sin tener experiencia alguna<sup>4</sup>. Mas ahora es posible sacar instrumentos por la ventana para, de manera segura, adquirir experiencia. La cuestión epistemológica es la siguiente: los experimentos ¿son impertinentes porque son llevados a cabo desde la ventana (es decir, desde la teoría)? ¿O es que es necesario salir por la puerta para experimentar algo?

Las puertas son agujeros en las paredes para entrar y salir. Salimos para experimentar el mundo, y nos perdemos en él, y volvemos a casa para volvernos a encontrar, y de este modo perdemos el mundo que queríamos conquistar. Hegel llama a este ir y venir de las puertas la “conciencia desgraciada”. Por lo demás, puede suceder que al volver a casa nos encontremos la puerta cerrada. Por mucho que tengamos en el bolsillo las llaves —en latín, *claves*— de la puerta (esto es, por mucho que dispongamos de la clave para descifrar el código secreto), nada impide que, entretanto, el código haya cambiado. La malicia es lo propio del hogar: maliciosos e insidiosos, ya se sabe, los hay hasta en los mejores hogares, ya sea en el íntimo, en la familia, ya sea en el hogar de toda la comunidad, en la patria. Y luego se queda uno sin techo, bajo la lluvia, como quien dice bajo el chorro del canalón. Las puertas son unos instrumentos que no son ni alegres, ni fiables.

Por añadidura, aún hay algo más que echarles en cara a puertas y ventanas: desde fuera se puede mirar por las ventanas lo que hay dentro o incluso colarse por ellas, y la esfera de lo

público puede entrar por la puerta en el ámbito privado. Claro que podemos proteger las ventanas de espías y de ladrones poniendo persianas, y defender la puerta de la policía con un puente levadizo, pero entonces terminamos viviendo entre cuatro paredes, con miedo y estrecheces. Semejante arquitectura no tiene un futuro muy floreciente, que digamos.

El tejado, los muros, las ventanas y la puerta, en la actualidad, ya no son operativos, y esto explica por qué estamos empezando a sentirnos desprotegidos, como vagabundos sin casa. Como ya no podemos volver como antes a las tiendas y las cavernas (aunque hay algunos que lo intentan), debemos, nos guste o no, diseñar un nuevo tipo de casas.

Y, efectivamente, ya nos hemos puesto manos a la obra. La sagrada casa con tejado, muros, ventanas y puerta no existe ya más que en los cuentos de hadas. Ahora está tan agujereada por cables materiales e inmateriales que parece un queso suizo: en el tejado, la antena; a través de los muros, el cableado del teléfono; en lugar de ventanas, la televisión; y en lugar de la puerta, el garaje con el coche. La sagrada casa está hecha ruinas, y por entre las grietas sopla el viento de la comunicación. Los remiendos son bastante cutres. Se hace necesaria una nueva arquitectura, un nuevo diseño.

Diseñadores y arquitectos deben dejar de pensar geográficamente y empezar a pensar en términos topológicos. La casa ya no como caverna artificial, sino como un pliegue en el espacio de las interrelaciones entre seres humanos. Un cambio de pensamiento tal no es cosa fácil. Bastante esfuerzo costó ya cambiar la forma de pensar geográfica, de la superficie plana a la esférica. Pero el pensamiento topológico se simplifica gracias a imágenes de síntesis hechas a partir de ecuaciones. Por ejemplo, con tal forma de pensar ya no se ve la Tierra como un lugar geográfico dentro del Sistema Solar, sino como un pliegue en el campo gravitatorio del Sol. Ese es el aspecto que habrá de tener la nueva casa: el de un pliegue en el terreno de la comunicación humana, que se irá "cubriendo" con relaciones. Una casa tan atractiva debería reunir todas esas relaciones, procesarlas en informaciones, almacenar éstas y transmitir las. Habrá de ser una casa creativa, como un nudo de la red de comunicaciones entre seres humanos.

Semejante manera de construir las casas, a base de cableados, está llena de peligros. Los cables pueden ser convertidos, en lugar de en redes, en masas de ovillos informes: pueden volverse "fascistas", en lugar de "dialógicos". Como la televisión, no como el teléfono. En este caso, el peor posible, las casas se convertirían en puntales de un totalitarismo inimaginable. Los arquitectos y diseñadores deben velar porque se construya una red de cables reversibles. Esta es una tarea para técnicos, y ellos ya están acostumbrados a hacer estas cosas.

No cabe duda de que construir casas de semejante manera sería una revolución técnica que sobrepasaría las competencias propias de la arquitectura y el diseño. (Cosa que sucede, por lo demás, con todas las revoluciones técnicas.) Una arquitectura semejante, sin techo ni paredes, que estuviera abierta al mundo entero (es decir, que consistiera única y exclusivamente en ventanas y puertas reversibles), cambiaría la determinación de nuestra existencia. Los seres humanos no podrían ya agazaparse y esconderse, ya no tendrían ni suelo, ni paredes tras de las que ocultarse. No les quedaría otra alternativa que tenderse la mano mutuamente. Ya no serían (estarían) sujetos, sobre ellos no habría ya señor alguno del que hubiera que esconderse, pero también dejaría de existir un señor en el que poder cobijarse. (Schiller se equivoca cuando dice que sobre millones de hermanos ha de *morar* un Padre bueno<sup>5</sup>). Y no existiría naturaleza alguna que los amenace, y que ellos, a su vez, quisieran dominar. En su lugar, esas casas abiertas las unas a las otras producirían proyectos de una riqueza hasta ahora inimaginable: serían proyectores, conectados en red, de mundos alternativos en común para todos los seres humanos.

Tal manera de construir casas sería, sin duda, una aventura peligrosa. Pero menos peligrosa que la obstinación en permanecer entre las ruinas de las casas actuales. El terremoto del que somos testigos nos empuja a atrevernos a vivir la aventura. Si esto funcionase (lo que no está excluido de antemano), entonces podríamos de nuevo morar, podríamos procesar ruidos en informaciones, podríamos experimentar algo. Si no nos atrevemos a vivir esa aventura, entonces estamos condenados, por un tiempo cuyo límite no alcanzamos a vislumbrar, a quedarnos

sentados como sacos de patatas delante de la tele, entre cuatro paredes agujereadas y bajo un techo también agujereado, o a errar con el coche por ahí, sin obtener experiencia de aquellos lugares por los que vamos.

## Notas

- <sup>1</sup> Es interesante comprobar cómo, en francés, la palabra *sujeto* y la palabra *súbdito* son una y la misma, a saber, *sujet*. Para una mayor profundización en el calado filosófico de este asunto, véase el artículo de José Miguel Marinas (1999): “Le sujet est le corps: De Montaigne à Lacan à travers les mysthiques”, en *Rue Descartes*, n.º 62, París.
- <sup>2</sup> Juego de palabras basado en la raíz morfológica compartida por ambas, entre *gefährlich* (“peligroso”) y *fahrend* (aquí traducido como “que pasa”).
- <sup>3</sup> Los términos “hogareño”, “inhóspito”, “secreto”, así como, más abajo en el texto, “misterioso”, “patria”, “patriota” y, aún más adelante, “malicioso” e “insidioso” contienen, en alemán, la raíz *Heim*, que significa “hogar”. Allí donde ha sido posible, he intentado transponer esa familiaridad entre palabras bien mediante términos españoles, también emparentados entre sí bien mediante giros lingüísticos.
- <sup>4</sup> En alemán, *Gefahr* (“peligro”) y *Erfahrung* (“experiencia”).
- <sup>5</sup> Flusser cita aquí uno de los versos del famoso himno “A la alegría” de Friedrich Schiller, del que L. V. Beethoven se sirve para poner texto al conocidísimo “Coro final” de su *Novena Sinfonía*.



LA NO-COSA<sup>1</sup> (I)

Aún hasta hace bien poco nuestro entorno estaba formado por cosas: muebles y casas, máquinas y vehículos, trajes y mudas, libros e imágenes, latas de conserva y cigarrillos. En nuestro entorno había también seres humanos, aunque, en gran parte, la ciencia ya los había convertido en objetos: se habían vuelto, como todas las demás cosas, medibles, calculables y manipulables. El entorno, en suma, era la condición de nuestra existencia. Orientarse en él significaba saber distinguir las cosas naturales de las artificiales. Una empresa nada sencilla. Por ejemplo, esta hiedra que sube por la pared de mi casa ¿es una cosa natural porque crece y porque la botánica, que es una ciencia natural, se ocupa de ella? ¿O es una cosa artificial porque la plantó mi jardinero según un modelo estético? Y mi casa ¿es una cosa artificial porque es un arte el proyectar y construir casas? ¿O es más bien algo natural para el ser humano el morar en una casa, como para los pájaros lo es el morar en un nido? ¿Tiene algún sentido querer seguir distinguiendo entre naturaleza y cultura, cuando de lo que se trata es de orientarse en el entorno de las cosas? ¿No habría más bien que echar mano de otros criterios "ontológicos"? ¿Distin-

guir, por ejemplo, cosas que se mueven de cosas que no se mueven, muebles de inmuebles? Aunque esto tampoco está exento de dificultades. Un país es, en apariencia, una cosa inmóvil, y sin embargo Polonia se ha desplazado hacia el Oeste. Una cama es, a todas luces, un mueble, sin embargo mi cama se ha movido menos que Polonia. Todo posible catálogo del entorno de las cosas, cualesquiera que sean los criterios según los que se haga, “animado-inanimado”, “tuyo-mío”, “útil-inútil”, “cerca-lejos”, estará lleno de imprecisiones y de lagunas. No es fácil saber de cosas y poder orientarse entre ellas.

Y sin embargo, si echamos la vista atrás, nos damos cuenta de que vivir en un entorno de cosas era más bien cómodo y agradable. Es cierto que existían, dicho de modo elegante, dificultades epistemológicas, pero uno sabía más o menos lo que tenía que hacer para poder vivir. “Vivir” significa dirigirse hacia la muerte. En ese camino se topaba uno con cosas que le cerraban el paso. Esas cosas llamadas “problemas” tenían que ser, en consecuencia, retiradas del camino. “Vivir” significaba entonces resolver problemas para poder morir. Y esos problemas se resolvían bien transformando las cosas de reacias en dóciles, lo que se conocía como “producción”, bien saltándoselas por encima, lo que se conocía como “progreso”. Hasta que se llegaba a ciertos problemas que no se dejaban ni transformar ni saltar por encima. Se los llamaba las “últimas cosas”, y uno se moría de ellos. Esa era la paradoja de la vida entre las cosas: se pensaba que lo que había que hacer era resolver problemas para despejar el camino hacia la muerte, para, como se solía decir, “liberarse de las condiciones”, y de lo que uno se moría era justamente de los problemas irresueltos. Es posible que esto no suene muy grato, pero, bien mirado, es tranquilizador. Uno sabe, por lo menos, a qué atenerse en la vida, esto es, a cosas.

La situación, por desgracia, ha cambiado. Ahora surgen no-cosas por todos lados e irrumpen en nuestro entorno suplantando a las cosas. A esas no-cosas se las llama “informaciones”. Dan ganas de decir “vaya sinsentido”. Informaciones las ha habido siempre y, como la propia palabra “in-formación” indica, se trata de “formas en” las cosas. Todas las cosas contienen informaciones: los libros y las imágenes, las latas de conserva y

los cigarrillos. Sólo hay que leer las cosas, “descifrarlas”, para sacar la información a la luz. Siempre ha sido así; no hay ninguna novedad en ello.

Esta objeción es absolutamente fútil. Las informaciones que hoy están irrumpiendo en nuestro entorno y suplantando a las cosas son de una clase como nunca antes ha habido: son informaciones intangibles. Las imágenes electrónicas en la pantalla de la televisión, los datos almacenados en los ordenadores, todas esas películas y microfilmes, hologramas y programas son “blandos” (*software*) hasta tal punto, que todo intento de agarrarlos con las manos fracasa. Esas no-cosas son, en sentido estricto, “inaprehensibles”. Sólo son descodificables. Es verdad que, como las antiguas informaciones, parecen estar también inscritas en cosas: en tubos catódicos, en celuloide, en microchips, en rayos láser. Sin embargo, aunque esto sea “ontológicamente” cierto, se trata de una ilusión “existencial”. El sustrato material de esta nueva clase de informaciones es existencialmente despreciable. Prueba de ello es que el *hardware* es cada vez más barato y el *software*, cada vez más caro. Lo poco de cosa que aún tienen adherido estas no-cosas puede quedar descartado si contemplamos nuestro nuevo entorno. Éste se está volviendo cada vez más blando, más nebuloso, más fantasmal, y el que quiera orientarse en él tiene que partir de ese carácter espectral que le es propio.

Pero ni siquiera es necesario traer a la conciencia este nuevo carácter de nuestro entorno. Estamos todos penetrados por él. Nuestro interés existencial se desplaza a ojos vista de las cosas a las informaciones. Cada vez nos interesa menos poseer cosas y, cada vez más, consumir informaciones. Ya no queremos tener otro mueble, otro traje más, sino otro viaje de placer más, una escuela para los niños aún mejor, otro festival de música cerca de casa. Las cosas empiezan a retirarse hacia un segundo plano en nuestro campo de intereses. Al mismo tiempo, una parte cada vez mayor de la sociedad se ocupa de fabricar informaciones, de los “servicios”, de administrar, de programar, y cada vez menos se ocupan de fabricar cosas. El proletariado, los productores de cosas, se convierte en minoría, y los funcionarios y la gente chic de la administración, los fabricantes de no-cosas,

conforman la mayoría. La moral burguesa de las cosas, la de la fabricación, acumulación y consumo de cosas, retrocede ante una nueva moral. La vida en este entorno que se vuelve intangible adquiere una nueva complejidad.

A una descripción semejante de este cambio radical se le puede reprochar que no considera el torrente de trastos inútiles que acompaña a la irrupción de las no-cosas. Este reproche no viene al caso: los trastos inútiles son precisamente una prueba del ocaso de las cosas. Lo que ocurre es que introducimos información en máquinas automáticas para que vomiten esos trastos inútiles masivamente y con el menor coste posible. Esos trastos desechables, esos encendedores, esas maquinillas de afeitar, esas estilográficas, esas botellas de plástico, no son cosas de verdad: uno no puede atenerse a ellas. Y en la medida en que aprendamos a informar cada vez mejor a las máquinas automáticas, todas las cosas se convertirán en trastos de ese tipo, incluso las casas y los cuadros. Las cosas perderán todas su valor, y todos los valores se desplazarán hacia las informaciones. "Transvaloración de todos los valores." Esta definición, por lo demás, corresponde también al nuevo imperialismo: la humanidad es dominada por aquellos grupos que disponen de informaciones sobre la construcción de tecnología y armamento nuclear, de automóviles y de aviones, de operaciones genéticas, de aparatos administrativos. Y esos grupos le venden a la humanidad dominada las informaciones a un altísimo precio.

Lo que está en marcha ante nuestros ojos, este desplazamiento de las cosas hacia el horizonte lejano de nuestros intereses y esta adhesión del interés a las informaciones, no tiene parangón en la historia. Y es, por ello, inquietante. Pero si queremos orientarnos en este proceso habremos de buscar, a pesar de la ausencia de ejemplos, algún tipo de paralelo. Pues si no, ¿cómo podremos siquiera intentar representarnos el modo en el que hemos de vivir en este tipo de entorno intangible? ¿Qué clase de ser humano será el que se ha de ocupar, ya no de cosas, sino de informaciones, de símbolos, de códigos, de sistemas, de modelos? Existe un paralelo: la primera Revolución Industrial. El interés, entonces, se desplazó de la naturaleza animada, de las vacas y los caballos, de los campesinos y los artesanos, hacia las cosas, hacia las máquinas

y sus productos, hacia la masa trabajadora y el capital, y así surgió el entorno "moderno" aún vigente hasta hace poco. En aquella época se podía afirmar con razón que un campesino de 1750 d. C. tenía más en común con un campesino de 1750 a. C. que con su hijo proletario de 1780 d. C. Hoy en día ocurre algo parecido. Estamos más cerca del trabajador y del ciudadano de la Revolución Francesa que de nuestros propios hijos. De esos niños y niñas que vemos jugar ahí con sus aparatos electrónicos. Puede que este paralelo no consiga que el cambio radical actual nos resulte más grato, pero quizá nos ayude, al menos, a controlar el asunto en alguna medida.

Comprobaremos entonces, efectivamente, que nuestro intento de vivir ateniéndonos a las cosas quizá no sea la única manera racional de vivir, como tenemos tendencia a pensar, sino que esta "objetividad" nuestra es relativamente joven. Veremos que también se puede vivir de otra manera. Por lo demás, la vida "moderna", la vida entre las cosas, no es tan extraordinariamente maravillosa como quizá nuestros padres aún pensaban. Muchas sociedades no occidentales del tercer mundo parecen tener buenas razones para rechazarla. Con lo cual, aunque nuestros hijos comiencen ahora también a rechazarla, no tenemos necesariamente que desesperarnos. Al contrario: lo que hemos de hacer es intentar representarnos esta nueva vida con las no-cosas.

Admitámoslo: no se trata de una tarea sencilla. Este nuevo ser humano, que está naciendo en torno a nosotros y en nuestro interior, carece en realidad de manos<sup>2</sup>. Ya no maneja ninguna cosa, y por ello no se puede ya decir de él que "se maneja", que actúa. No ha lugar hablar ya de praxis, de trabajo. Lo único que le queda de las manos son las yemas de los dedos, con las que presiona teclas para jugar con símbolos. El nuevo ser humano ha dejado de ser un actuante, para convertirse en un jugador: un *homo ludens*, ya no un *homo faber*. Su vida no es ya un drama, sino un espectáculo. No tiene argumento, no tiene acción, sino que consiste en sensaciones. El nuevo ser humano no quiere hacer y tener, sino vivir, en el sentido transitivo del verbo. Quiere experimentar, conocer y sobre todo disfrutar. Como no le interesan las cosas, no tiene ningún problema. En lugar de eso tiene programas. Y, sin embargo, sigue siendo un ser huma-

no: ha de morir, y lo sabe. Nosotros nos morimos de cosas, como problemas irresueltos; él, de no-cosas, como programas incorrectos. Con reflexiones de este tipo conseguimos acercarnos a él. La irrupción de la no-cosa en nuestro entorno es un cambio radical, pero que no tocará la determinación fundamental de la existencia humana, el ser para la muerte. Ya se quiera entender la muerte como una cosa última o como una no-cosa.

### Notas

- <sup>1</sup> He optado, entre varias posibilidades, por traducir *Unding* por “no-cosa”. Me ha parecido lo más oportuno por dos razones principalmente: en primer lugar, para poder conservar el contraste entre *Ding* (“cosa”) y *Unding*; en segundo lugar, por el carácter fundamental y englobante que sólo tiene la palabra cosa. Sin embargo, es fundamental tener en cuenta que la palabra *Unding* pertenece al lenguaje común alemán (lo que no ocurre con “no-cosa” en español), viniendo a significar, entre otras acepciones, una cosa imposible, tanto a nivel lógico (es decir, contradictorio en relación con las leyes de la lógica), como también a nivel moral (es decir, contradictorio en relación con las normas morales).

En forma adjetiva, y desechando el aparentemente obvio pero horri-sono “no-cósico”, he decidido —en consonancia con la traducción inglesa a cargo de Anthony Mathews— emplear la forma “intangible”, pues este carácter de la no-cosa (su intangibilidad, su inaprehensibilidad) es el aspecto que más destaca el autor, por encima de cualquier otro.

Empleada en sentido filosófico, *Unding* aparece asimismo en Kant I., *Crítica de la Razón Pura*, B-348, donde designa una de las formas de la nada, a saber, la que corresponde a la categoría de la modalidad que Kant llama “un objeto vacío sin concepto”. En este sentido, está más directamente emparentada con lo contradictorio, lógico u ontológico. Se trata, en cualquier caso, de algo inconcebible, incomprensible, “inaprehensible” (véase más abajo).

- <sup>2</sup> El autor, en este último párrafo, emplea una serie de términos alemanes que están emparentados con *Hand*, mano. Algunos ejemplos: *behandeln* (manejar, tratar), *handeln* (actuar, “manejarse”), *Handelnder* (“actuante”, actor), *Handlung* (argumento, pero también, y en primer lugar, acción, en el sentido arendtiano de acción humana).

## LA NO-COSA (II)

El ser humano, desde que es humano, maneja su entorno. La mano, con su pulgar oponible a los demás dedos, es lo que caracteriza la existencia humana en el mundo. Esta mano específica del organismo humano aprehende cosas: la mano aprehende el mundo como cósmico. Pero no sólo aprehende: la mano trae hacia sí las cosas que ha aprehendido para transformarlas. "In-forma" las cosas que ha aprehendido. Así, surgen en torno al ser humano dos mundos: el mundo de la "naturaleza", que es el de las cosas dispuestas ante él (*vorhanden*), de las cosas que ha de aprehender; y el mundo de la "cultura", que es el de las cosas de las que dispone (*zuhanden*), de las cosas informadas. Aún hasta hace poco era opinión compartida que la historia de la humanidad es el proceso gracias al cual la mano convierte progresivamente a la naturaleza en cultura. Esta opinión, esta "fe en el progreso", debe hoy ser abandonada. Efectivamente, cada vez se hace más visible que la mano no deja ni mucho menos en paz a las cosas informadas, sino que sigue manoseándolas hasta que se desgasta la información que contienen. La mano consume la cultura y la transforma en dese-

chos. De modo que no dos, sino tres son los mundos en torno al ser humano: el de la naturaleza, el de la cultura y el de los desechos. Esos desechos se están volviendo cada vez más interesantes: ramas enteras del saber como la ecología, la arqueología, la etimología o el psicoanálisis se ocupan precisamente de estudiarlos. Y estos saberes ponen de manifiesto que los desechos retornan a la naturaleza. Por tanto, la historia humana no es una línea recta que va de la naturaleza a la cultura. Sino que se trata de un círculo que va girando de naturaleza a cultura, de cultura a desechos, de desechos a naturaleza, y así sucesivamente. Un auténtico círculo vicioso.

Para poder zafarse de este círculo sería necesario tener a disposición informaciones inconsumibles, "inolvidables". Informaciones que no se pudieran manosear. Pero la mano no deja de manosear todas las cosas, intenta aprehenderlo todo. Por lo tanto, esas informaciones no consumibles no deben conservarse en cosas. Así pues, sería necesario fabricar una cultura de no-cosas. Si esto resultase, ya no existiría ningún olvido, la historia de la humanidad sería efectivamente un progreso lineal. Una memoria siempre creciente. Somos testigos presentes del intento de fabricar una tal cultura de no-cosas, una memoria tal, siempre creciente. Las memorias de los ordenadores son un ejemplo de ello.

La memoria de un ordenador es una no-cosa, es intangible. El mismo tipo de no-cosas son las imágenes electrónicas y los hologramas. Son cosas puramente intangibles, pues no pueden aprehenderse con la mano. Son no-cosas, pues son informaciones que no pueden ser consumidas. Bueno, es cierto que esas cosas intangibles siguen estando, por el momento, arraigadas en cosas como chips de silicio, tubos catódicos o rayos láser. Pero el *Juego de abalorios* de Hesse y otras futurologías por el estilo permiten cuando menos imaginarse una liberación de las cosas por las no-cosas. Una liberación del *hardware* por el *software*. Por lo demás, no es siquiera necesario fantasear con el futuro: la creciente intangibilidad y blandeza de la cultura es ya de manera presente un acontecimiento cotidiano. Las cosas encogen en torno a nosotros, lo que llamamos "miniaturización", y se vuelven cada vez más baratas, y las no-cosas se inflan,

lo que llamamos "informática". Y estas cosas intangibles, estas no-cosas, son a un tiempo efímeras y eternas. No están dispuestas ante nosotros, y sin embargo disponemos de ellas: son inolvidables.

En una situación de este tipo, las manos no tienen nada que buscar ni que hacer. Ahí la mano, la actividad de aprehender y de producir, se ha vuelto innecesaria. En esa situación, todo lo que aún tiene que ver con aprehender y producir viene proporcionado por no-cosas, por programas: por "inteligencias artificiales" y por máquinas robotizadas. En una situación tal, el ser humano se ha emancipado del trabajo de aprehender y producir, se ha convertido en un parado, ha perdido su puesto de trabajo. El problema actual del paro, es decir, de la ausencia de trabajo, no es un "fenómeno coyuntural", sino un síntoma de lo innecesario del trabajo en este estado de cosas intangibles.

Las manos se han vuelto innecesarias y pueden atrofiarse. Pero no las yemas de los dedos. Al contrario: pasan a convertirse en los órganos más importantes. Pues de lo que se trata en un estado de cosas intangibles es de fabricar informaciones a su vez intangibles y de disfrutarlas. La fabricación de informaciones consiste en un juego de permutación de símbolos. El disfrute de informaciones consiste en contemplar símbolos. De lo que se trata en esta situación es de jugar con símbolos y de contemplarlos. De programar y de disfrutar de los programas. Y para jugar con símbolos, para programar, hay que presionar teclas. Lo mismo hay que hacer para contemplar símbolos, para disfrutar de los programas. Las teclas son dispositivos que permutan símbolos y permiten que aparezcan: véanse, por ejemplo, el piano o la máquina de escribir. Para poder presionar teclas son necesarias las yemas de los dedos. El ser humano, en este futuro de cosas intangibles, existirá gracias a las yemas de sus dedos.

A partir de ahí, se hace necesario preguntarse qué es lo que ocurre existencialmente cuando presiono una tecla. Qué ocurre cuando presiono una tecla de la máquina de escribir, del televisor, del teléfono. Qué ocurre cuando el presidente de Estados Unidos presiona el botón rojo o cuando un fotógrafo presiona el disparador. Pues ocurre que elijo una tecla, que me decido por una tecla. Me decido por una determinada letra de la máqui-

na de escribir, por un tono determinado del piano, por un determinado programa de televisión, por un número de teléfono determinado. El presidente se decide por una guerra, el fotógrafo por una toma. Las yemas de los dedos son órganos de la elección, de la decisión. El ser humano se emancipa del trabajo para poder elegir y decidir. Esta situación en la que se encuentra, sin trabajo, en medio de no-cosas, le confiere la libertad de elección y de decisión.

Esta libertad sin manos de las yemas de los dedos es sin embargo inquietante. Si me pongo un revólver en la sien y aprieto el gatillo, me decido por una muerte libre. Ésta es aparentemente la mayor libertad: apretando el gatillo puedo liberarme de toda situación de opresión. Pero, en realidad, lo que hago al apretar el gatillo es desencadenar un proceso que está programado con anterioridad en mi revólver. No se puede decir que haya decidido "libremente", sino que he decidido dentro de los límites del programa del revólver. O del programa de la máquina de escribir, del programa del piano, del programa del televisor, del programa del teléfono, del programa de Estado norteamericano, del programa de la cámara fotográfica. La libertad de decisión al presionar con las yemas de los dedos se revela, pues, como una libertad programada. Como una elección de posibilidades prescritas. Lo que elijo, lo elijo por prescripción.

De acuerdo con esto, parece como si la sociedad de este futuro de no-cosas se fuese a dividir en dos clases: la de los programadores y la de los programados. La clase de los que fabrican programas y la de los que se comportan conforme a programas. La clase de los jugadores y la de las marionetas. Pero ésta es una visión demasiado optimista. Pues lo que los programadores hacen cuando presionan teclas para jugar con símbolos y fabricar informaciones es el mismo movimiento de dedos que hacen los programados. También ellos deciden dentro de un programa, que podríamos llamar "metaprograma". Y los jugadores del metaprograma, por su parte, presionan metateclas de un "metametaprograma". Y este recurso de meta a meta, de programadores de los programadores de programadores, se revela infinito. No: la sociedad del futuro de los intangibles carecerá de clases, será una sociedad de programadores programados.

Ésta es pues la libertad de decisión a la que nos abre la emancipación del trabajo. El totalitarismo programado.

En cualquier caso, se trata de un totalitarismo especialmente satisfactorio. Pues los programas son cada vez mejores. Esto es: contienen cantidades astronómicas de posibilidades elegibles. Cantidades que desbordan la capacidad de decisión humana. De tal modo que, cuando decido, cuando presiono teclas, nunca me topo con los límites del programa. Las teclas disponibles son tan numerosas que las yemas de mis dedos jamás pueden tocarlas todas. Por ello tengo la impresión de decidir de manera totalmente libre. El totalitarismo programador, si alguna vez se ha de consumir, no será ya nunca constatable por los que tomen parte en él: se volverá invisible para ellos. Sólo es visible ahora, en su estado embrionario. Quizá seamos la última generación que puede ver con claridad lo que ahí se está preparando.

Lo podemos ver claramente, pues por ahora seguimos teniendo manos con las que podemos aprehender, para poder manejarlos, para poder actuar. De ahí que podamos reconocer como no-cosa, como cosa intangible, al totalitarismo programador que viene: y es que no podemos aprehenderlo. Pero, que nos resulte inaprehensible ¿es quizá un signo de que estamos "anticuados"? Pues, una sociedad emancipada del trabajo que cree poder decidir libremente, ¿no es acaso aquella utopía que la humanidad, desde siempre, se había imaginado? ¿Vamos, tal vez, hacia el culmen de los tiempos? Para poder juzgar esto, habría que analizar con más precisión el concepto de *programa*, un concepto fundamental tanto en la actualidad como en el futuro.



## ALFOMBRAS Y TAPICES

La caverna, la matriz de las montañas, es nuestra morada. Nuestros edificios, por muy altos, funcionales y abiertos que quieran ser, no dejan de ser, pese a todo, imitaciones de cavernas. Cuanto más cómodas y agradables son nuestras habitaciones, tanto más se parecen a cavernas. Nuestro carácter troglodita viene confirmado, de un lado, por la historia, y, del otro, por la psicología profunda. Pero, ¿es la caverna efectivamente el hábitat originario del ser humano? La respuesta depende del significado que se le quiera dar a la palabra *origen*. El cavernícola descende de habitantes de nidos. La caverna es sólo un paso intermedio en el camino que va desde el nido hacia el incipiente ser humano. Porque origen, en el caso de los humanos, significa algo distinto que, por ejemplo, en el caso de los caballos. Existe efectivamente un caballo originario, el Eohippus, pero no hay un ser humano realmente originario. Ni el nido (la tienda) ni la caverna (la casa) son viviendas humanas naturales. Nada humano es natural. Lo que tenemos de natural no es humano. Sin embargo, el nido y la caverna, aunque ambos sean humanos, son contradictorios entre sí. La dialéctica entre

nido y caverna, entre estepa y río, entre pastor y campesino, entre tienda y casa, aparece aquí como una cuestión por resolver; a saber: la cuestión de la alfombra. La alfombra es, para la cultura de la tienda, lo mismo que la arquitectura para la cultura de la casa. Y sin embargo, ha salido de una tienda y, sobrevolando la estepa, se ha colado, por una ventana abierta, en nuestras casas. Ahora nuestros suelos se han convertido en mera base para alfombras. Y las alfombras han terminado convirtiéndose en tapices para disimular las paredes<sup>1</sup>.

Las primeras alfombras que conocemos aparecen en el Egipto del siglo XVI a. C., como contribución de la estepa asiática a la grandiosa arquitectura del río. Las alfombras triunfan en las riberas de los grandes ríos de China y la India, traídas desde Mongolia por Gengis y Kublai. El gran imperio persa de los tímíridas puede considerarse como una síntesis de la Mesopotamia, las estepas de Asia Central y el Pamir. Una síntesis nunca suficientemente valorada por nuestra filosofía de la historia. Los tapices y las alfombras del Perú imperial quedarían aquí fuera de la discusión porque, como todo lo precolombino, confunden nuestras categorías.

El arte gótico de la tapicería es un relámpago lejano de las tormentas del desierto que, viniendo de la estepa rusa y del Sáhara, amenazan a los señores feudales con proyectar su sombra sobre los muros de sus castillos. Los gobelinos del siglo XVIII, como mensajeros de Persia y de China, entran por las grietas de las paredes en los palacios occidentales, que están empezando a resquebrajarse: como últimos restos del barrido aventurado del viento sobre la tundra y la taiga, susurran ahora, domesticados, en las paredes rococó de la moribunda nobleza francesa. Y si esto es cierto, si todos nuestro tapices y nuestras alfombras, sin excepción, son vendavales furibundos, que se han colado en nuestras casas por entre las grietas de las paredes para murmurar burlescamente a nuestro alrededor, ¿cómo hay que interpretar entonces ese renacimiento de los tapices, que podemos comprobar ahora en eso que llaman "exposiciones de arte"? Porque, si eso es cierto, entonces los tapices y alfombras no son sólo mensajeros de las tormentas pasadas, sino también presagio de las venideras<sup>2</sup>. Las alfombras egipcias no son sólo testigos de los ciclones

sinaicos, sino también de Akenatón. Los tapices góticos no dan fe únicamente de las hordas seléucidas, sino también de Simone Martini e incluso de Lutero. Los gobelinos son testigos de la guerra de religión de los Treinta Años, pero también lo son de las Revoluciones Francesa e Industrial. ¿De qué dan fe, pues, los tapices de hoy en día? ¿Qué tormentas traen consigo y lanzan contra nuestras paredes, y qué torbellino nos anuncian?

La respuesta está oculta en los propios tapices. Se trata de un tejido en el cual el entramado oculta y recubre las cuerdas del telar. En una alfombra de lana bien tejida se oculta, gracias a elegantes nudos, el hecho de que las cuerdas del telar no son más que hilo de bramante corriente. La actitud del tejedor de alfombras es totalmente opuesta a la del tejedor de telas. Nuestros trajes son el resultado de un entramado que no reniega del telar, sino que lo trae a la superficie. El tejido anudado de los tapices, por el contrario, resulta de la negación y el ocultamiento del telar. Esta descripción de la técnica del tejido de telas y de alfombras pretende poner en palabras el espíritu conspiratorio, incluso mentiroso del asunto. El tejido de tapices es un compromiso de la superficie contra el telar, contra su propio soporte. Por eso el tapicero siempre echa mano de patrones que han sido previamente diseñados con total exactitud, patrones que, por otra parte, son perfectamente conscientes de que no son más que pretextos. Esas muestras de papel y otros materiales desechables, dibujadas hasta el más mínimo detalle y según las cuales se teje el tapiz, son artificios conscientes de que su destino es ser tirados a la basura. El hacer alfombras no admite ningún gesto espontáneo. Cada uno de los nudos ha sido antes sutilmente proyectado. El anudado mismo no es un proceder fluido, sino que va a saltos, cada uno de los cuales ya estaba previsto en un mosaico provisional. De este modo pueden anudarse, por ejemplo, los hilos verdes, luego los amarillos, luego los rojos y luego los azules, en este orden, y la forma prevista sólo se hace visible cuando concluye el último salto de la lanzadera. La impresión que dan los tapices de que son algo estático es un engaño: es consecuencia de una técnica, aparentemente aleatoria, que procede a saltos y que es a su vez soportada por un bosquejo estático.

El intento de ponerse en la piel de un tejedor de alfombras no puede sino fracasar. Su praxis es recomendada hoy día como psicoterapia por algunos psicólogos, pero esa recomendación es problemática. Es cierto que el tejedor de alfombras parece manipular hilos de lana con sus dedos y tejer con distintos estilos, pero lo hace de manera paradójica. Sin duda, agarra la materia, pero lo hace únicamente para seguir un plan que le es previo y superior, para hacer que el plan aparezca, de tal manera que recubra la materia. No quiere reconocer la cosa sobre la que ha trabajado, sino esconderla. Quiere la apariencia, y eso implica no sólo belleza, sino también falsedad. Quiere, gracias a la belleza, ocultar la verdad. Está comprometido en colocar, schopenhauerianamente, el mundo como representación frente al mundo como voluntad. Está comprometido, en suma, en colgar el tapiz tapando la pared.

De esta indagación sobre la alfombra puede surgir la respuesta a la pregunta “¿de dónde nos ha llegado volando, y a dónde nos quiere llevar?”. Viene, soplándonos en la cara como un viento frío, de aquellas regiones en las que se hizo cuestión de la verdad. Y sopla en dirección a aquellas campiñas en las que belleza y apariencia ocultan el hecho de que hemos perdido la verdad. Los tapices son colgados de las paredes para tapar los desperfectos que hay en ellas. Probablemente no sea ésta una de las peores descripciones de la situación cultural actual.

### Notas

- <sup>1</sup> “Tapices para disimular las paredes” pretende dar cuenta de los varios sentidos de la palabra *Vorwand*, que Flusser utiliza conscientemente. Como tal, *Vorwand* significa “disimulo”, “subterfugio”, sin embargo, su estructura se compone de *vor* (“ante”, “delante de”) y *Wand* (“pared”).
- <sup>2</sup> En el original, el autor juega con las palabras alemanas *Bote* (“mensajero”) y *Vorbot* (“presagio”).

19  
OLLAS

Y dijo el Señor: “Haré añicos a los pueblos como a las vasijas de un alfarero”. El presente ensayo tiene por objeto interpretar esta profecía amenazadora. Es una profecía interpretable porque dice varias cosas. Las expresiones que tienen un único sentido no lo son, en ellas no hay nada sutil que interpretar. La frase que queremos interpretar está en la Biblia, que es un texto que se deja leer de muchas maneras, y de eso precisamente viven los teólogos. Este ensayo se encuentra, pues, en medio de una larga tradición, pero no necesariamente ha de leerse con el espíritu de las polémicas teológicas.

Existe una interpretación plausible de la citada frase: todos hemos hecho añicos una olla, como mínimo un vez, pero ninguno hemos hecho añicos un pueblo. Sin embargo, para el Señor son los pueblos lo que para nosotros las ollas, y amenaza con demostrarlo. La interpretación que pretendemos hacer aquí defenderá un punto de vista totalmente distinto. Lo que hará es suponer que, a ojos de Dios, las ollas son algo distinto de lo que las cocineras consideran que son. A saber, que, a ojos de Dios, las ollas se asemejan a aquellas formas que los antiguos llama-

ban “ideas inmutables”. Aquí se partirá de este hecho para actualizar la profecía: “Os haré añicos junto con vuestras ideas supuestamente eternas e inmutables”.

Consideraremos las ollas como formas vacías. Y es que lo son. Aquí no se trata de reducir una temática complicada a algo tan simple como una olla. Más bien al contrario: de lo que se trata es de ver la “forma pura” fenomenológicamente, y entonces se la ve precisamente como una olla. Es decir, que no simplificaremos la pregunta por lo formal, sino que iremos complicando cada vez más la pregunta por la olla. La olla es una vasija, un instrumento para envasar y para contener. Es un instrumento epistemológico (un instrumento de la teoría del conocimiento). Por ejemplo: cojo una olla vacía y la pongo debajo del grifo. De esa manera le confiero contenido a la olla y forma al agua, y el agua ahora informada por la olla está comprendida en la olla, en lugar de fluir amorfamente. Esto es un hecho banal, pero hasta ahora ninguna teoría del conocimiento ni ninguna teoría de la información le habían hecho justicia.

He aquí un ejemplo de algunas de las dificultades que van unidas a esto. Como es sabido, De Gaulle tenía “une certaine idée de la France”, aunque por desgracia dejó sin concretar cuál era esa idea que él tenía de Francia. ¿Acaso fue el general un día a una tienda de cerámicas y se puso a buscar, hasta que dio con una olla en la que podía verter a Francia? ¿O más bien resulta que se compró una olla especialmente bonita en la que intentó verter a Francia, con mucho cuidado de que no se le desbordase? ¿O, por el contrario, no será que se modeló él mismo una olla, y la puso luego debajo del grifo francés para recoger a Francia en ella?

Éstas son preguntas bastante inquietantes porque no sólo tienen que ver con el general, sino también con el orgulloso edificio de las ciencias naturales entero. ¿Qué es lo que hago cuando formulo matemáticamente las leyes de la Naturaleza (cuando me hago “une certaine idée” de los fenómenos naturales)? ¿Acaso me pongo a buscar entre los algoritmos disponibles, hasta que encuentro uno en el que encaje el fenómeno? ¿O busco más bien un algoritmo bonito y elegante (por ejemplo, la ecuación de Einstein) e intento verter poco a poco, sin que se me desborde, los fenómenos en él? ¿O no será que yo mismo me fabrico una ecua-

ción, y que luego me voy por ahí a pescar fenómenos? Ese gigantesco palacio de cristal, hecho entero de algoritmos y de teoremas, que llamamos ciencia, se apoya sobre pilotes que están hechos de las respuestas a esas preguntas. Y esos pilotes se tambalean. La amenaza del Señor de hacer añicos a los pueblos como a ollas comienza a cobrar un significado nuevo.

Quizá nos sirva aquí de ayuda considerar cómo se fabrican las ollas. Una olla es un espacio vacío, hueco, y eso suena bastante negativo. Un vacío aparece cuando de un lleno se extrae, se abstrae algo. Por ejemplo, con una pala. Así, una fosa es un vacío. También se pueden hacer ollas de esta manera, por ejemplo, escarbando con el pulgar en una pella de barro. Pero probablemente la invención del arte de la alfarería sucedió de una manera totalmente distinta. Seguramente se empezó entrelazando los dedos de ambas manos de tal manera que formasen un espacio hueco para recoger el agua y beberla. Después, en lugar de los dedos, se empezaron a entretrejer ramas, y así surgieron las cestas (y los tejidos en general). Pero, como las cestas no aguantan ningún líquido, se las untó por dentro con barro. Finalmente, por azar o intencionadamente (ya sabemos cuánto dependen azar e intención el uno del otro), la gente quemó estas cestas impermeables, y así se produjeron esas hermosas primeras vasijas, con motivos geométricos en negro sobre fondo rojo (en realidad, las huellas de las ramas calcinadas).

Este excursio por la técnica de la cerámica no ha sido muy revelador. Ha revelado que las ollas vacías, las ideas puras, las puras formas, pueden ser tanto abstracciones como mimbres producidos por nosotros mismos. Para un pensador formal (por ejemplo, para un matemático), mediante esta explicación, no se clarifica suficientemente aquello con lo que él, en su tarea, está realmente comprometido. No sabe si a lo que se dedica es a tejer formas para atrapar fenómenos, o más bien a abstraer formas de los fenómenos, o incluso a jugar con formas vacías (con pompas de jabón). Pero hay algo que sí está claro en todo este asunto: ya estén tejidas o escarbadas, esas ollas vacías no pueden ser hechas añicos. En ellas no hay nada susceptible de hacerse añicos. Por ejemplo, la olla vacía "1 + 1 = 2": da igual que sea una red para cazar cosas contables o una abstracción de cosas contadas, el caso es que está fuera del

tiempo y el espacio. No tiene sentido preguntarse si lo que afirma también será verdad a las cuatro de la tarde en Rodrigatos de la Obispalía. Más o menos así deben de aparecer las ollas a ojos del Señor. ¿Y, a pesar de eso, quiere destruirlas?

Si observamos el mundo desde su punto de vista, es decir, desde el del alfarero, entonces vemos detrás de todos los fenómenos, y a través de ellos, aquellas ollas que contienen estos fenómenos y los in-forman. Detrás de la manzana, la esfera; detrás del árbol, el cilindro; detrás del cuerpo de la mujer, varias figuras geométricas; y, recientemente, incluso detrás de fenómenos aparentemente caóticos y sin forma como nubes y rocas, vemos esas formas llamadas "fractales". Esa visión de alfarero, esa vista como con rayos X, para la cual los fenómenos huidizos son como velos que esconden formas eternas, se llama visión teórica. Y este modo de ver ha llegado hoy día a producir una nueva técnica para fabricar ollas, una cerámica electrónica. Hay aparatos que proyectan sobre pantallas de ordenador formas hechas de algoritmos, vacías pero a todo color: las llamadas imágenes de síntesis. Quien mira esas imágenes tiene ante sí las ollas vacías e irrompibles que se esconden tras los fenómenos.

Cuando Pitágoras veía detrás de la octava y del triángulo la misma forma vacía, entonces se trataba de un mirar místico. Cuando Platón veía teóricamente a través de los fenómenos las formas eternas de la Belleza y del Bien y las extraía del olvido, eso era una intuición. Incluso el propio Galileo, cuando reconocía, detrás de los movimientos amorfos de los cuerpos graves, la sencilla fórmula de la caída libre; o cuando aquellos otros percibían, detrás de las masas caóticas de materia, esas fórmulas relativamente simples de la química: todos ellos creían aún haber descubierto una parte de los planos con los que Dios había construido los fenómenos. Pero, ¿qué ocurrirá ahora con aquellos que se sientan delante del ordenador para, jugando, hacer aparecer formas en la pantalla y después esperar a que otros rellenen de contenido esas ollas vacías? ¿Qué habrá de suceder con aquellos que diseñan esos llamados "espacios virtuales", para, a partir de ellos, crear mundos alternativos? El Señor los hará añicos junto con sus ollas.

La interpretación de la profecía que acabamos de ofrecer es, pues, la siguiente: haré añicos a los pueblos de la gente compu-

tadora, a esos creadores de ollas, junto con sus vasijas vacías. Esto puede que no suene muy bíblico, pero miedo sí que da, y debería acompañar a modo de *sotto voce* todos los simposios sobre cosas como "imágenes digitales", "ciberespacio" o "simulación sintética y holografía". La profecía así interpretada habla, como todo este ensayo, de la vaciedad, de la oquedad. Las ollas vacías son vasijas huecas. Las ideas eternas son pensamientos puros, huecos. Las fórmulas matemáticas son proposiciones huecas, sin contenido. La idea más pura, la forma más elevada, es la divinidad. Como las ideas puras están vacías, son eternamente irrompibles. El Señor es eterno. Y a ello están empezando ya a llegar los computadores (es decir, la gente que computa), esos alfareros formalistas. Actúan igual que Dios (*sicut Deus*) cuando diseñan formas vacías y las rellenan con posibilidades creando, así, mundos alternativos. El Señor los hará añicos.

Quien dice *hohl* ("hueco", "vacío") está tocando la raíz. De la palabra *hohl* surgen tanto *Heil* ("salud", "salvación") como *Holle* ("infierno"), y en inglés se escribe tanto *hole* ("vacío") como *whole* ("total"). El que dice *hohl* habla de la totalidad. Gracias al pensamiento formal, la ciencia ha conseguido situarse, ya desde hace tiempo, detrás de los fenómenos, y puede ver el vacío (ese espacio retorcido donde se recortan campos de posibilidades unos sobre otros) que está detrás de ellos. Pero sólo muy recientemente se ha comenzado a computar, a partir de ese vacío, nuevos rellenos. Como quien dice, acabamos de aprender aquello en lo que consiste la alfarería. A saber: en producir formas vacías para in-formar lo amorfo. Precisamente lo que hizo Dios el primer día de la Creación. Éste es el verdadero *Big Bang*: por fin hemos aprendido el arte de la alfarería. Y la profecía dice que Dios nos hará añicos junto con nuestras ollas, antes de que empecemos a saber hacerlas igual que Él o incluso mejor.

Esto es lo que pasa con las interpretaciones: son propuestas para que alguien las refute, es decir, para provocar nuevas interpretaciones que serán igualmente refutables. Esta frase, a modo de conclusión, puede leerse como una jaculatoria de la profecía que acabamos de interpretar.



20

CHAMANES  
Y BAILES CON MÁSCARAS

Si introducimos en un ordenador las ecuaciones en las que se expresan las ciencias, aparecerá en la pantalla la imagen científica del mundo. Y su aspecto será el de una malla de alambres que se entrecruzan y se recubren unos con otros. En algunos sitios se condensan los alambres formando prominencias. Esas concavidades en el interior de los espacios de la malla se denominan "materia", mientras que los alambres que la forman son denominados "energía". Si "animamos" esta imagen computerizada (es decir, si la convertimos en una película de cine), entonces podremos comprobar cómo las protuberancias emergen de la red de alambres, cómo en diversos lugares se van volviendo cada vez más complejas, y cómo, después, se van aplanando, para desaparecer finalmente en la malla sin dejar rastro. El "final feliz" de la película es una red de alambre que se extiende, sin forma, en todas direcciones. Podemos llamarlo la "muerte térmica". Uno de los puntos cóncavos podría identificarse como "nuestro sol". En este punto podemos reconocer otra subconcavidad representando nuestra tierra. Si observamos esta última más de cerca, veremos en ella

una cantidad enorme de minúsculas prominencias: es la biomasa que envuelve la Tierra. Si dirigimos nuestra atención hacia ese chapoteo, nos reconoceremos a nosotros mismos entre las pequeñas y fugaces ondulaciones.

Si nos reconocemos de este modo como protuberancias provisionales de campos de fuerzas, que se recortan los unos sobre los otros, entonces habrá que tirar por la ventana toda la antropología tradicional. Porque, en ese caso, lo que somos son relaciones (alambres) entrelazadas, sin ningún tipo de núcleo (de "espíritu, de "yo", de "identidad", sin nada de nada con que podamos "identificarnos"). Si desanudamos las relaciones de las que estamos hechos, nos quedamos con las manos vacías. Dicho de otro modo: "yo" es, pues, aquel punto abstracto en el que se cruzan y del que salen relaciones concretas. Ahora sí que podemos "identificarnos" con esos nudos de relaciones: por ejemplo, como cuerpo grave (como punto nodal en el campo electromagnético y gravitacional), como organismo (como punto nodal en el campo genético y ecológico), como "psique" (como punto nodal en el campo psicológico colectivo) y como "persona" (como punto nodal en campos sociales, intersubjetivos, que se recortan unos sobre otros). En lugar de "persona" podemos también decir "máscara". Lo que antes se denominaba "autoidentificación", puede describirse ahora con mayor precisión como identificación con una máscara (o con un cierto número de máscaras que se pueden intercambiar o superponer).

De esta manera, el concepto de *máscara* recupera su significación existencial originaria. Se es lo que se es sólo si se porta una máscara específica (si se baila con ella puesta) y si los demás miembros de la tribu la reconocen y la aceptan. En el origen había relativamente pocas máscaras: la del chamán, la del cazador, la del homosexual. Más tarde las máscaras empezaron a crecer en número; ahora pueden llevarse puestas unas sobre otras: por ejemplo, se puede bailar como director de banco y llevar debajo la máscara del entendido en arte, la de jugador de bridge y la de padre. Si vamos retirando una máscara tras otra, al final (como pasa con la cebolla) nos quedamos sin nada. El análisis existencial expresa esto así: "yo" es aquello a lo que se le dice "tú".

Contemplando de este modo la sociedad (el campo de las relaciones intersubjetivas) como una tienda de máscaras y disfraces, reconoceremos en ella una red, en la cual intersecciones físicas, biológicas, psicológicas (y de otro tipo) son reunidas en forma de máscara, para después ser condensadas en "personas". La cuestión, entonces, es cómo se producen esas máscaras y cómo se implantan en la multitud de relaciones de la red social. De esta manera, el diseño de máscaras se convierte en la cuestión genuinamente política. Este problema, en el caso de una tribu de la Amazonia, es evidente: ¿cómo se produce el diseño de una máscara de chamán, y cómo se la coloca después a un hombre que entra en la pubertad, de manera que sea aceptado por todos como chamán, y que él mismo pueda identificarse como tal? En el caso de una sociedad tan compleja como la llamada sociedad "posindustrial", este proceso es menos manifiesto. No obstante, basta con formular esta cuestión para sembrar la confusión entre la mayoría de las categorías políticas.

Poco éxito cabe esperar si se pregunta por este asunto a los propios indios de la Amazonia. Lo que harán será atribuir el diseño de la máscara a alguna fuerza sobrenatural (como por ejemplo, a un ancestro con forma de leopardo), y explicarán el acto de colocar la máscara aludiendo a una tradición sagrada. Esta es una ideología que, aunque no es menos creíble que la nuestra, sin embargo nos resulta ajena. Nuestras propias ideologías (principalmente la judeo-cristiana y la humanista) presuponen en nosotros un Yo-núcleo, que se insinúa en máscaras que están disponibles y que se oculta tras ellas; esto dificulta la comprensión del diseño de máscaras aún más que el ancestro-leopardo. Por tanto, no hay más remedio que intentar alejarnos un poco del campo de las relaciones intersubjetivas y observar las máscaras desde fuera; un intento imposible, porque, sin máscaras, "nosotros" no somos y, por ello, no podemos reconocer máscara alguna. (Antiguamente, esto se llamaba la "dialéctica de la conciencia desgraciada".)

No obstante, podemos decir lo siguiente: las máscaras, que son como cucharas que se meten en la papilla de las relaciones, para sacar cucharadas de personas, han surgido, a su vez, de

alguna manera, de la propia papilla: ellas mismas son formas intersubjetivas. (La máscara de director de banco no ha caído a la sociedad de ningún cielo de vocaciones o de oficios, sino que la vocación y el oficio de banquero son consecuencia de la máscara.) Por tanto, la cuestión del diseño de máscaras es una cuestión intersubjetiva. Esto quiere decir que aquello que soy, lo soy únicamente porque, en el "diálogo" colectivo, me he ido convirtiendo en ello. De aquí es posible sacar la siguiente consecuencia: "yo" no es sólo un enmascarado, sino también un diseñador de máscaras para los otros. Así pues, no sólo me "realizo" cuando bailo tras de una máscara, sino, de igual modo, cuando, junto con otros, diseño máscaras para los demás. "Yo" no es sólo aquello a lo que se le dice "tú", sino también aquello que dice "tú". Ahora bien, no puedo diseñar máscaras más que si voy emascarado. Esta respuesta a la pregunta por el diseño de máscaras no es ningún modo concluyente; es, al contrario, en el mejor de los casos, una ocasión para seguir preguntando. El hecho de que nos planteamos estas preguntas es lo único que nos diferencia de los indios (incluso de éstos que bailan en torno a nosotros o que pasan el tiempo sentados delante del televisor esperando sacar de él sus máscaras). *Diseño* significa, entre otras cosas, designio, destino. Plantearse estas preguntas constituye un intento conjunto de asir el destino con ambas manos para poder conformarlo juntos.

## EL SUBMARINO

Si es cierto que la Modernidad representa la demolición, el desmenuzamiento y la parcelación del pensamiento practicado en la Edad Media bajo el signo del catolicismo, entonces los años que comienzan con la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, y que terminan con el Submarino, suponen, de nuevo, un recogimiento del espíritu humano bajo el signo del solipsismo. Intentaré poner de manifiesto —tanto como me lo permitan los documentos y los restos arqueológicos que, desde aquellos tiempos agitados y enfermos de guerras hasta hoy, nos han sido conservados— aquellos campos de la ciencia, la filosofía, el arte y la religión, cuyas influencias tenían que conducir, necesariamente, al surgimiento del submarino. Las ciencias físicas fueron disolviendo la materia y la energía en una nebulosa de símbolos matemáticos y lógicos; las ciencias biológicas redujeron la vida y sus manifestaciones a una encarnación de principios abstractos; las ciencias sociales acabaron entendiendo la sociedad como una organización de leyes que podían ser expresadas, cuando menos, en el lenguaje de la matemática estadística. Las religiones veían en Dios una idea abstracta, y en el

demonio, en el mejor de los casos, una alegoría, cuando no una fábula. Las artes se fueron volviendo cada vez más abstractas, ya no presentaban ni representaban nada, sólo organizaban en el vacío. La filosofía había renunciado a la cosa en sí, y con ello al conocimiento, y se reducía a cláusulas formalistas de la lógica pura, de la matemática pura y de la gramática pura, o bien a discusiones sobre el *Dasein* (la existencia humana) con exclusión del ser en cuanto tal. Dicho brevemente: en todas las parcelas del espíritu se fue perdiendo el sentido de la realidad, el mundo se convirtió en un sueño, el cual, lentamente, se fue transformando, y deformando, de sueño ideal (a principios del siglo XIX) en pesadilla (hacia mediados del XX). Esa transformación del mundo en una imagen de ensueño, sin embargo, no vino acompañada de debilitamiento o resignación en las actividades humanas, sino todo lo contrario: no conocemos otra época que haya creado, combatido, pintado, escrito o pensado más febrilmente que ésta.

La humanidad no se parecía en nada a un soñador tranquilo, sino que se agitaba en su lecho como en un sueño atormentado. A mediados del siglo XX despertó, de golpe, de su sueño inquieto o, por decirlo de otro modo, su sueño se hizo realidad. De este despertar hablaré únicamente en cuanto a su forma exterior, más adelante referiremos de su significado y su efecto sobre tiempos posteriores.

Las investigaciones de aquella época en física hicieron posible demostrar la unidad fundamental entre materia y energía por métodos puramente matemáticos, sin juicios profundos ni intuiciones místicas de ningún tipo, lo que tuvo como lógica consecuencia que de pronto estuvieran a disposición cantidades ilimitadas de energía y que cantidades ilimitadas de materia se ofrecieran a ser destruidas. Porque el hecho de poder condensar, gracias a este mismo conocimiento, materia a partir de energía y, por tanto, de poder no sólo destruir, sino también construir es, típicamente, un desarrollo científico muy posterior. Esta capacidad ilimitada de destrucción conocía una única y precaria limitación, a saber, la de los altos costes económicos necesarios para desencadenar el proceso de destrucción. Por ello, en un principio, era imposible que una única persona tuviera la

capacidad de destruir el mundo; esa posibilidad estaba reservada a los gobiernos que dispusieran de los medios de financiación necesarios. Con el paso del tiempo, empero, se hizo cada vez más evidente que los costes para destruir el mundo se presentaban a reducirse sustancialmente, y que, por tanto, la lista de destructores potenciales del mismo debía ir aumentando y ampliándose, con nuevos gobiernos, con potencias económicas, como por ejemplo, grandes industrias y bancos, y, finalmente, con individuos. Esta evolución no era entorpecida por límite moral alguno (si, efectivamente, el mundo era un sueño, es decir, éticamente neutral, entonces podía ser destruido con toda tranquilidad), de tal modo que un ser humano de la mitad del siglo XX debía de pensar que la destrucción definitiva del mundo de las cosas no era más que una cuestión de tiempo, y de un tiempo que se mide, no en décadas, sino en años. Precisamente en esta época acontece la creación de ese fenómeno único en su especie que acostumbramos en llamar el "Submarino".

La correspondencia de los científicos y filósofos, de los artistas y los eruditos en religión que crearon, para evitar el diluvio, esa nueva Arca de Noé, nos ha sido conservada en parte. Para ilustrar el clima intelectual de entonces, citaré aquí un fragmento de una de aquellas históricas cartas. Se dice en ella:

Soy consciente de que mi educación como químico no me capacita, en ningún modo, para ser un salvador de la humanidad. Yo mismo no tengo aún del todo claros los motivos que me llevan a tomar parte en nuestro enloquecido intento, a plantarle cara a una evolución de la situación que es inevitable. La humanidad parece condenada a sucumbir por sus errores y sus crímenes; y a veces me parece que nuestro intento de contrariar este veredicto sea pecaminoso en grado extremo.

Podría traer a colación muchos otros ejemplos más, pero pienso que he demostrado ya suficientemente la separación total entre lógica y ética, entre saber y fe que existía en aquel momento, y creo también haber demostrado la desesperación a la que conduce una separación semejante. Éste, precisamente, me parece uno de los más grandes actos llevados a cabo por aquellos

diecisiete hombres y mujeres, que abandonaron la sociedad humana para salvarla: y es el hecho de que volvieron a reunirse, en ellos mismos, el saber y la fe, y que, de ese modo, se encontraron de nuevo en la realidad.

Los hechos externos son conocidos, no haré más que recordarlos brevemente: diecisiete hombres y mujeres destacados en ciencias, artes y religiones se dispusieron a construir, mediante subvención con dinero público, un submarino gigantesco para los cánones de entonces, o, más bien, hicieron construirlo por partes, para montarlo después en un astillero abandonado, en Noruega. Consiguieron que el submarino fuera independiente de aprovisionamiento material, gracias a un reactor nuclear que lo abastecía con un suministro de energía ilimitado; independiente de aprovisionamiento biológico mediante un laboratorio construido sobre una base de algas marinas, que proporcionaba una provisión de alimentos ilimitada; e independiente de aprovisionamiento intelectual y espiritual<sup>1</sup> gracias a receptores de radio y de televisión, que garantizaban una conexión intelectual y espiritual ininterrumpida con la humanidad. En este sumergible instalaron también una serie de mecanismos, que describiré con el nombre genérico de "armas para amenazar material y espiritualmente, y, de este modo, dominar a la humanidad". Y alrededor del vehículo colocaron una coraza de antimateria que ellos creían impenetrable. Para mayor seguridad, vararon la embarcación en las profundidades del Océano Índico, cerca de las Filipinas, para, desde allí, forzar un desarme militar y espiritual de la humanidad.

Uno de los chistes más trágicos de la historia es éste, en el que precisamente el fracaso del proyecto, así como la caída de los que lo llevaban a cabo, fue lo que provocó que se cumpliera su cometido y que se convirtieran, en sentido negativo (por decirlo así), en salvadores de la humanidad. Como sabemos, lo único que consiguieron fue que multitud de poderes fácticos del mundo se unieran contra ellos, amén de movilizar en su contra no sólo el armamento militar, sino también el desarme moral de la humanidad. A raíz de esa movilización cósmica se originó la nueva paz. Si se quiere, es posible trazar paralelos entre este acontecimiento y lo sucedido en el Gólgota, pero me he propuesto no hablar aquí más que de los hechos externos.

De los problemas con los que se enfrentaron durante la construcción y el aprovisionamiento, no diré nada. Pudieron ser resueltos, y por ello a nosotros ya no nos resultan problemáticos. Sin embargo, sí que hablaré de los problemas que estos seres humanos se habían propuesto resolver en su camino en pos del dominio del mundo, y ante los cuales fracasaron, como tenían que fracasar. Se trata de problemas eternos y que, probablemente, no puedan resolverse nunca, así que, visto de este modo, el submarino no era más que uno de los innumerables experimentos para hacer realidad las utopías. Pero el modo en que los diecisiete se plantearon los problemas e intentaron resolverlos es lo que los hace tan actuales y lo que, pasados ya tantos siglos, los sigue convirtiendo en figuras controvertidas. Asimismo, el hecho de que, durante un tiempo, todas las potencias mundiales estuviesen concentradas en el submarino, y que, por tanto, el estado de la relación de fuerzas políticas no estorbase en nada a que se realizasen las soluciones propuestas, hace que este complejo de cuestiones sea tan interesante.

El dominio material del mundo se reveló como el problema más fácil, y el papel de los físicos y los químicos de entre los diecisiete, una vez cumplido, quedó muy pronto subordinado. Mediante rayos controlables con muchísima precisión, el submarino podía amenazar a cualquier ser humano, en cualquier lugar de la Tierra, con una muerte inmediata, y, de este modo, podía tener a cada uno constantemente aterrorizado, sin que con ello se extendiese por toda la humanidad un terror generalizado. Así, el submarino consiguió tener bajo control a todo el mundo, y sólo en los primeros días, durante los cuales se puso de manifiesto la efectividad de los rayos, fue necesario matar realmente.

Desde esos días hasta la revuelta universal de la humanidad, la preponderancia del submarino sobre la Tierra fue absolutamente indiscutida, y la carga del gobierno de toda la humanidad descansaba sobre los hombros de los economistas nacionales, de los etnólogos, de los biólogos, de los filósofos, de los teólogos y de los artistas que se encontraban entre los diecisiete. Los protocolos y las grabaciones que probablemente se realizaron durante las sesiones de este comité todopoderoso se per-

dieron lamentablemente con el hundimiento del navío, de manera que no tenemos noticia de las disputas y las disparidades de opinión que, sin duda, se dieron dentro del submarino, y el sumergible nos parece un supracerebro colectivo, un monarca mundial con pensamiento y voluntad individual. La primera proclama a la humanidad que el submarino trasmitió después de tomar el poder, y que fue anunciada por todas las emisoras de radio de la Tierra en todos los idiomas, permite sacar conclusiones sobre la naturaleza de este cerebro. Decía así:

En interés de la conservación de la Tierra como lugar habitable para los seres humanos, nos hemos hecho cargo del poder legislativo y ejecutivo de toda la humanidad. En el ejercicio de ese poder nos guiaremos por los siguientes principios. Primero: el ser humano está hecho a singular imagen y semejanza de Dios. Segundo: el hecho de que los seres humanos se reúnan en grupos biológica o económicamente condicionados, si bien habrá de ser tenido en cuenta por la Administración, sin embargo no deberá ensombrecer la singularidad fundamental del ser humano. Tercero: la Administración ha de construir y conservar los fundamentos económicos, jurídicos, biológicos y educativos necesarios para que, sobre ellos, se pueda desplegar el camino intelectual, moral y artístico de cada uno de los seres humanos hacia su creador. No obstante, la propia Administración no ha de tener influencia alguna sobre ese camino.

A continuación, como sabemos, seguían los decretos que ordenaban la disolución de todos los ejércitos, la destrucción de todos los buques y aviones de guerra, sin excepción, así como de toda arma atómica, y que mantenían provisionalmente la validez de las leyes y preceptos del gobierno anterior.

Como explicaba, este primer manifiesto muestra ya la toma de posición fundamental del submarino respecto del problema de la dominación del mundo y permite anticipar *in nuce* el trágico final de este imperio del terror. Contra una violación semejante del espíritu humano era absolutamente lógico que se produjera una unión de todas las tendencias. Los materialistas —ya fueran de la vertiente socialista, ya de la liberal— estaban pro-

fundamente indignados con el primer principio de la proclama. El segundo punto convirtió a todos los nacionalistas místicos de la sanguinidad y teóricos de las razas en enemigos acérrimos, pero también a todos los sindicalistas, líderes obreristas cristianos, libertadores de pueblos musulmanes, y negros anticolonialistas. La primera frase del tercer principio enemistó a todos los librepensadores, filósofos independientes y artistas, la segunda frase del mismo punto tornó a todas las religiones en enemigas. Con este manifiesto estaban ya dadas todas las bases para una reconciliación de la humanidad bajo el signo de la guerra santa contra el submarino.

El sumergible comenzó entonces, desde sus profundidades pacíficas, a transformar sus ideas en realidades. En el terreno económico, empezó a desmontar las empresas colosales —ya fueran de tipo capitalista privado o capitalista público— y a sustituirlas por pequeñas empresas colectivas y competitivas. Al mismo tiempo, borró todas las fronteras nacionales y fundó lo que él denominaba “comunidades económicas naturales”. A través de regulaciones de los créditos (ya que la banca se hizo estatal, esto es, se sometió al submarino) intentó conducir la economía a una más amplia automatización en la industria y la agricultura, y reducir con ello el tiempo de trabajo al mínimo. Así pensaba el submarino hacer de cada ser humano un capitalista, un accionista de empresas en las que las que pensasen fueran las máquinas. Tuvieron que pasar siglos hasta que la humanidad se hubo repuesto de este caos económico.

En el terreno de la biología, el submarino intentó perfeccionar a la humanidad mediante la eugenesia. De las innumerables tragedias consecuencia de este intento de hacer racional el amor, prefiero no hablar; en ningún modo se aceleró, mediante este intento, la mescolanza automática de todas las razas en una única raza humana, sino que, aunque era algo pretendido, más bien se impidió.

La psicología al servicio del submarino, esto es, la propaganda difundida por radio, prensa, etc., y dirigida a condicionar a la población para la felicidad, no obtuvo el éxito esperado: los seres humanos no eran felices escuchando los programas de radio. Quizá haya que atribuir este fracaso al conocimiento

aún incompleto de la psique que se tenía en esa época, pero también a la resistencia que cada uno de los ciudadanos oponía a la propaganda del submarino. Citaremos sólo de pasada los intentos fracasados en el terreno de las artes, las ciencias, la educación, especialmente en el campo de la educación para la fe; pues que son mucho más fundamentales que los anteriores, habrán de ser objeto de futuras investigaciones.

¿Qué fue lo que provocó que fracasara el intento del submarino de dominar el mundo? Fue la realidad, aquella realidad de la cual el siglo XX se había alejado por completo, y en la cual ya no creía. Al comienzo de mis observaciones traté de demostrar que el ser humano del siglo XX vivía en un sueño, en el cual un bastón de paseo podía ser bien un campo electromagnético, bien un producto de la cultura, bien un objeto fabricado, bien un símbolo sexual, bien una cosa que da realidad de cosa a la existencia humana; en suma, cualquier cosa: menos un bastón de paseo. Los diecisiete del submarino no hicieron nada más que intentar soñar el sueño hasta el final. Ahí fue donde el sueño explotó como una pompa de jabón y la humanidad despertó a la realidad, reconoció de nuevo la divinidad en el bastón de paseo, por decirlo de modo irreverente. Y este despertar tenía una intensidad elemental que lo hacía comparable únicamente con el despertar a la realidad del tercer siglo después de Cristo. Todo lo que era moderno, es decir, lo supuestamente ilustrado, lo abstracto y lo lógico fue barrido de la faz de la Tierra, y el submarino fue la primera víctima sacrificada en esta catarsis.

Las consecuencias de esta revuelta de la fe procuraremos analizarlas próximamente. El presente informe lo he consagrado únicamente al submarino, y no quiero terminarlo sin antes llamar la atención una vez más sobre la grandeza trágica de aquellos seres humanos en el fondo del Océano Pacífico. Diecisiete hombres y mujeres se condenaron a sí mismos a las profundidades para salvar a la humanidad de una muerte segura. Aún estaban, y esto es algo obvio, completamente envueltos en los prejuicios y las ideas de su tiempo, y provocaron, como también es obvio, un daño enorme. A nosotros, hijos de una época posterior y —creemos— más ilustrada, nos resulta fácil condenarlos o incluso burlarnos de ellos. Pero no hay que olvidar que

fueron también, al mismo tiempo, los fundadores de una nueva época. Constituyen el primer intento de la humanidad desde la Edad Media, de unir fe, saber y arte. El hecho de que este intento fracasara, porque lo predominante en él era el saber (esto es, la ciencia), y no la fe como en las catedrales góticas, no hace a estos seres humanos menos importantes, sino, al contrario, más todavía. Con este comentario dejamos pues ese efímero imperio mundial del submarino, esa fallida —y, exactamente por la misma razón, acertada— catedral del saber.

### Notas

- <sup>1</sup> *Geistig*, en alemán, es una de las formas adjetivas del sustantivo *Geist*. Todo intento de traducir este término de riquísimas connotaciones no puede resultar más que eso, una tentativa parcial, no exhaustiva. Con todo, algunos de sus significados coinciden con los de las palabras españolas “mente”, “espíritu”, “intelecto”.

Vertical text or markings along the left edge of the page, possibly bleed-through from the reverse side.

## 22 RUEDAS

Una de las consecuencias más duraderas del nazismo es la banalización de la cruz gamada. Cosa que, aunque no lo parezca, no es nada fácil, ya que ese símbolo está asentado en lo más profundo de la conciencia humana. Tan profundamente que el Atlántico, en comparación, se convierte en un riachuelo vadeable: la esvástica tiene un aspecto similar en la cultura celta y en la azteca. El presente ensayo pretende reflexionar sobre este símbolo; pero antes corresponde hacer una observación metodológica.

Las cosas se pueden considerar al menos de dos maneras distintas: bien observándolas o bien leyéndolas. Si las observamos, entonces las vemos como fenómenos. En el caso de la cruz gamada, por ejemplo, lo que vemos son dos travesaños que se cruzan en el centro, y, en las puntas de los travesaños, vemos unos ganchos<sup>1</sup> (la forma de la letra "gamma"). Si leemos las cosas, entonces damos por supuesto que significan algo e intentamos descifrar ese significado. (Mientras se consideró el mundo como un libro, *natura libellum*, y mientras se intentó descifrarlo, era imposible una ciencia natural sin presupuestos

previos. Desde que observamos el mundo, en lugar de leerlo, éste ha perdido su significado.) Si nos acercamos a la cruz gamada para leerla, veremos cuatro radios saliendo de un eje que giran en la dirección que marcan los ganchos, y éstos comienzan a describir el perímetro de un círculo. Bajo la mirada lectora, el símbolo toma la palabra, y dice: soy la rueda del sol e irradío mi luz.

Aquí he de confesar el motivo de este ensayo: si observamos la condición del mundo posindustrial, quedaremos impresionados por la lenta pero irrefrenable desaparición de las ruedas. En los aparatos electrónicos ya no se oye su tictac. Aquel que quiere avanzar ya no se coloca sobre ruedas, sino sobre alas, y una vez que la biotecnología haya superado a la mecánica, entonces las máquinas ya no tendrán ruedas, sino dedos, piernas y órganos reproductores. Quizá lo que ocurre es que la rueda se está convirtiendo en un mero círculo, y, a partir de ahí, en una mera curva entre muchas otras. Antes de que dicha decadencia de las ruedas sea excesiva, parece obligado, en este último instante, y a pesar de la banalización, leer una vez más esa imagen de la rueda del sol y extraer de ella la profunda inaprehensibilidad que entraña la rueda.

La imagen apunta del signo hacia lo significado, de la esvástica hacia el Sol. El Sol es un disco llameante que gira en círculo alrededor de la Tierra. Ahora bien, lo único que vemos de ese círculo es su mitad superior, la que va de la salida al ocaso, mientras que la inferior permanece siempre en un oscuro secreto. Este círculo eterno, que se repite eternamente en todas sus fases, es totalmente antiorgánico. En el reino de lo vivo no existen las ruedas, y lo único que rueda son las piedras o los troncos talados. Además, la vida es un proceso: describe un camino desde el nacimiento hasta la muerte, es un devenir para desaparecer. Pero la rueda del Sol también contradice a la muerte, y no sólo a la vida: secretamente, completa el círculo uniendo el ocaso con el amanecer. La rueda del Sol está por encima de la vida y la muerte, y el mundo todo se ve bajo esa rueda, pues sólo ella lo vuelve visible.

Y si consideramos el mundo así, entonces aparece de este modo: como un escenario, en el cual seres humanos y cosas se

comportan y actúan los unos con respecto a los otros, es decir, van cambiando su disposición en el contacto con los demás. La rueda del Sol, el tiempo circular, los coloca a todos, sin excepción, en el lugar que se merecen. Cada movimiento es un delito que los seres humanos y las cosas cometen unos contra otros y contra el eterno orden circular, y el tiempo se mueve en círculo para expiar esas faltas y para devolver a los seres humanos y a las cosas al lugar que se merecen. En este sentido, no existen diferencias esenciales entre seres humanos y cosas: a ambos los anima el deseo de provocar el desorden, y ambos están condenados por el tiempo, y con el tiempo, a desaparecer<sup>2</sup>.

Todo en el mundo está animado, pues todo se mueve, y si se mueve, algún motivo habrá de tener para ello. El tiempo es juez y verdugo: rueda por el mundo, lo pone todo en su sitio y todo lo atropella. Precisamente en esta tesitura de culpa y expiación y de eterno retorno, es decir, bajo el signo de la rueda del Sol, es como la humanidad ha pasado la mayor parte de su existencia en la Tierra. Siempre ha habido gente que ha intentado alzarse contra la rueda del destino. Pero lo único que conseguía era provocar al destino todavía más. Edipo se acostó con su madre precisamente porque no quería y, precisamente por la misma razón, tuvo que arrancarse los ojos de la cara. A eso lo llamaban los griegos "heroísmo". Los presocráticos pretendían superar a la rueda desde fuera (desde la trascendencia). Afirmaban que la rueda, para poder girar, tenía que necesitar a su vez algún motivo, algo que la moviera. Esta idea del motor inmóvil más allá del tiempo, posteriormente afinada por Aristóteles, este motivo a su vez no motivado, tiene un influjo tal sobre el concepto occidental de Dios, que éste no puede ser pensado sin aquél.

Sin embargo, mucho antes de los presocráticos, en Mesopotamia, surgió un heroísmo de una clase totalmente distinta. Intentemos ponernos en el papel de un sacerdote sumerio. Sentado en su tel, el sacerdote intentaba descifrar el girar de la rueda del mundo. Veía el nacimiento, la muerte y el renacimiento, veía la culpa y la expiación, el día y la noche, el verano y el invierno, la guerra y la paz, los años de vacas gordas y de vacas flacas, y veía cómo esas fases se encadenan cíclicamente las

unas a las otras. En esos ciclos y epiciclos, el sacerdote podía leer el futuro –astrológicamente, por ejemplo– no para prevenirlo, sino para profetizarlo. Mas de pronto se le ocurrió la inaudita idea de construir una rueda que pudiera girar en sentido opuesto a la rueda del destino. Una rueda que, colocada en el Eúfrates, pudiera cambiar las aguas de dirección, de tal manera que fluyeran en canales, en lugar de hacia el mar. Esto representa, dicho desde el aquí y el ahora, un pensamiento técnico. Pero allí y entonces supuso una ruptura que nos resulta ya imposible de comprender. La invención de la rueda irrumpe en el círculo mágico de la prehistoria, quiebra el destino. Abre el campo a una nueva forma del tiempo, a la historia. Si algo merece el nombre de “catástrofe”, eso es la invención de la rueda hidráulica.

El vértigo filosófico que nos posee no ha de impedirnos seguir el desarrollo posterior de la rueda. Así, debemos ahora poner ante nuestros ojos aquel carro que, tirado por un asno, lleva el grano al molino. Esta escena es muy distinta de la del heroico sacerdote inventor. Se encuentra en mitad de la historia y está más cerca de la Revolución Industrial que del mito. Pues el concepto de la rueda de vehículo, la idea de esa rueda enganchada al carro, se la debemos enteramente a la conciencia histórica, y sólo puede surgir allí donde se vive históricamente. Precisamente así:

Sáquese la rueda hidráulica de su eje y désele un impulso. En realidad debería recorrer, por un tiempo infinitamente largo, un espacio infinitamente extenso, y eso precisamente se llama “historia”: un rodar infinitamente largo e infinitamente extenso. Sin embargo, es evidente que éste no es el caso, sino que es necesario un motor, el burro, que esté siempre dando a la rueda un nuevo impulso, para que ésta siga rodando. ¿Cómo podemos pues explicar que esa rueda sobre la que nos desplazamos<sup>3</sup> haya de ser un ciclo-motor y no un auto-móvil, un *perpetuum mobile*, un eterno moviente? La idea de que la rueda se desplaza no puede aclarar esto por sí sola. La rueda es un círculo y, en cuanto tal, está en contacto con el suelo siempre mediante un único punto. Como un punto es algo cero-dimensional, una nada, la rueda no está en contacto alguno con la

realidad sobre la que avanza, así que no debería ser influida por ella de ninguna manera. Sin embargo, de hecho, roza contra la maliciosa repelencia del mundo, y hacen falta burros que tiren de ella para mantenerla en movimiento.

Démonos cuenta ahora de cuánto nos hemos alejado del mundo mítico de la rueda solar al formular el problema de la rueda de vehículo. La diferencia fundamental entre el mundo del mito y el nuestro es ésta: en el mundo mítico no puede existir ningún movimiento inmotivado. Allí, si algo se mueve, es que algún motivo tiene, es decir, que algún motivo lo anima. En nuestro mundo, por el contrario, el movimiento precisa una explicación más detallada. Nuestro mundo es inerte o, dicho con más elegancia, la ley de la inercia explica en él todo movimiento y todo reposo. Ahora bien, en nuestro mundo también hay movimientos que parecen estar motivados. Este tipo de movimientos anormales son los que caracterizan a los seres vivos. Como, por ejemplo, nuestros propios movimientos. El siglo XVIII abrigaba la esperanza de poder explicar los motivos de los seres vivos simplemente mediante fábulas, y, a los propios seres vivos, como si fueran máquinas complejas. La esperanza no se ha cumplido y, sin embargo, el mundo del mito es un mundo animado, todo en él son seres vivos, y la rueda del destino los hace girar; el nuestro, por el contrario, es un mundo inerte, sin vida, aunque se den en él algunos seres vivos, y este mundo inerte rueda sin cesar y sin motivo alguno.

Entonces, ¿cómo es que las bicicletas<sup>4</sup>, por ejemplo, siempre tropiezan, una y otra vez? Pues porque sólo teóricamente un punto es una nada y porque sólo teóricamente una rueda es un círculo. En la práctica, un punto es siempre un tanto extenso, y un círculo, un tanto irregular. Según la ley de la inercia, las ruedas deberían, teóricamente, rodar eternamente, pero en la práctica tropiezan con el rozamiento que las frena. Ahora bien, eso no quiere decir que tengamos que renunciar a la teoría a la hora de construir ruedas. Al contrario: lo que quiere decir es que tenemos que introducir una teoría del rozamiento dentro de nuestra teoría de la inercia. Con el carro y el burro nos hemos metido de lleno en la contradicción entre teoría y observación, entre teoría y experimento, esto es, de lleno en el pensamiento científico y el pensamiento técnico.

El mundo se ha vuelto inerte e inanimado, y por ello malicioso y repelente, desde que, gracias a la invención de la rueda (en primer lugar, la hidráulica y, posteriormente, la rueda de vehículo), hemos conseguido romper el eterno retorno de lo mismo. Gracias a la dialéctica entre teoría y experimento, empero, podemos superar la repelente malicia del mundo inanimado y obligarle a servir de base a un progreso que rueda ilimitadamente. La rueda del progreso no puede avanzar de forma automática eternamente, ya que debe una y otra vez superar los ciegos obstáculos inmotivados del mundo inanimado; por ejemplo, la atracción terrestre y las irregularidades del terreno. La rueda del progreso necesita un motor, y ese motor somos nosotros mismos, nuestra propia voluntad. De ahí la llamada de la Revolución Industrial triunfante: "Si tu brazo fuerte quiere, ninguna rueda se mueve", o, dicho de otra manera: somos el volante de todas las ruedas, el dios vivo de un universo muerto.

Pero esta situación, por desgracia, no ha de durar mucho. En los últimos tiempos se ha hecho evidente que los rozamientos que obstaculizan la rueda del progreso pueden ser, de hecho, superados, y que el progreso está empezando, de hecho, a rodar automáticamente. Que se está convirtiendo en un automóvil. Entonces, cualquier giro del volante por parte de la humanidad se convertirá en innecesario. El progreso empieza a derrapar, igual que ocurre con los coches cuando ruedan sobre una placa de hielo. Y existe el peligro de que, en medio de un progreso que rueda ya sin rozamiento, la humanidad sea atropellada justamente en el momento en que intenta pisar el freno. Una situación que, vista desde el pasado, recuerda a la del Edipo que se alza contra la rueda del destino y que, por ello, ha de arrancarse los ojos. Quizá esto consiga explicar el intento actual de desconectar todas las ruedas y de saltar de este mundo de ruedas a otro aún por conocer. El presente ensayo es un intento de mirar hacia atrás, antes de saltar de ese automóvil que rueda ya sin rozamiento, para atrapar, detrás de esas ruedas que derrapan, el rutilante secreto a partir del cual toda la historia fue puesta en movimiento.

## Notas

- <sup>1</sup> El término alemán que designa a la cruz gamada, *Hakenkreuz*, es un compuesto de las palabras *Haken*, “gancho”, “garfio”, y *kreuz*, “cruz”.
- <sup>2</sup> En este párrafo se dedica el autor a reformular las ideas contenidas en un fragmento (el más conocido de los que se le atribuyen) del filósofo presocrático Anaximandro de Mileto. (Véase, por ejemplo, Kirk, Raven y Schofield, *Los filósofos presocráticos*.)
- <sup>3</sup> El autor emplea el término *Fahrrad*, que yo traduzco, según el contexto, por “rueda para desplazarse” o bien por “rueda de vehículo” (esta última posibilidad he de agradecerécela a la traducción inglesa a cargo de Anthony Mathews). Ahora bien, *Fahrrad*, en su sentido más comúnmente empleado, significa “bicicleta”. Esta polisemia permite a Flusser introducir varios juegos lingüísticos, difíciles de trasladar al castellano.
- <sup>4</sup> Véase la nota anterior.



23  
LA CAMA

To bed, to bed: there's knocking at the gate.  
Come, come, come, come, give me your hand.  
What's done cannot be undone.  
To bed, to bed, to bed.

*Macbeth, Acto V, Escena I.*

1.

Moramos<sup>1</sup>. Si no morásemos, no podríamos vivir. Estaríamos desprotegidos, sin el amparo de una casa. Excluyamos un mundo sin centro. Nuestra morada es el centro de los mundos. Desde ella penetramos en el mundo, para luego regresar a ella. Desde nuestra morada desafiamos al mundo, y a ella volvemos cuando huimos del mundo. El mundo son los alrededores de nuestra morada. Ella es la que afianza el mundo. El tráfico entre morada y mundo es la vida. Un palpitar entre horizonte y centro. Un verter y un recoger, un darse y un encontrarse, un

actuar y un observar, despedida y vuelta a casa. El mundo es el alfabeto que desciframos. Nuestra morada es el alfa y el omega. Moramos.

¿Moramos? ¿Dónde? ¿Qué nos protege? ¿Qué es lo que hace que no estemos excluidos? ¿Dónde está el centro de nuestros mundos? ¿En qué nos apoyamos para penetrar en ellos? ¿Disponemos de algún sitio al que nos podemos retirar? ¿Aquello que nos rodea es acaso el mundo? y ¿está afianzado? ¿Qué es nuestra vida? ¿Tiene alguna dirección? ¿Tenemos horizontes y centro? ¿Podemos verternos? ¿Y recogernos? ¿Podemos darnos? ¿Y encontrarnos? ¿Actuamos sin observar y observamos sin actuar? ¿Cómo podemos despedirnos si no podemos volver a casa? ¿Y cómo podemos volver a casa sin habernos despedido? ¿Qué clase de alfabeto es uno que no tiene alfa ni omega? ¿Podemos descifrar una serie interminable de cifras? ¿Se puede seguir hablando de alfabeto allí donde no hay sentido? ¿Moramos?

Las preguntas corroen las afirmaciones hasta que éstas se desmoronan. Como ratas racionales, roen los fundamentos suprracionales de nuestra morada. Destruyen infraestructuras. Y engendran otras preguntas. Nuestra morada descansa ahora sobre un montón de preguntas explosivamente fructíferas. La fecundidad de estas preguntas es el suelo de nuestra morada. No somos seres sin suelo. Pero se trata de un suelo inestable y movedizo. Los morros y las colas de esas fructíferas preguntas son ahora el lugar desde el que penetramos en el mundo y huimos del mundo a lomos de las ratas. Como en un barco que baila en la tormenta, vemos nuestros horizontes alzarse, caer y desfigurarse. Sobre las olas que forman las ratas, nos atrapa un mareo salvaje. Profundamente asqueados, rompemos el suelo de nuestra morada y escapamos a lomos de las ratas. *What's done cannot be undone. To bed, to bed, to bed.*

Aún quedan las camas. Que son moradas en sentido riguroso y estricto. En sentido estricto y riguroso, moramos en camas. Moramos en la estrechez y el rigor de las camas. Y, por ello, este intento de filosofar de modo un tanto peculiar versará sobre camas.

2.

La peculiaridad de este filosofar exige, por desgracia, unas cuantas observaciones sobre el método. Lamentablemente, aún no es posible filosofar sin método. Aún no podemos sumergirnos sin estructuras en el torrente desatado de la conciencia. El filosofar está aún atado al discurso. Éste es un intento de romper el discurso, o al menos de torcerlo. Pero la camisa de fuerza de la gramática, es decir, de la lógica, se impone a lo por decir. Y he de reconocer cómo lo hace en este caso:

La cama como morada en sentido riguroso y estricto es un centro de mundos. Es el centro de un sinnúmero de mundos. Debo elegir entre esos mundos. ¿Cómo puedo elegir, dónde encuentro un criterio, cómo puedo decidirme? Puedo hacerlo, en tanto en cuanto, desde mi cama, no he experimentado una infinidad de mundos. Mi experiencia desde la cama es una experiencia limitada. Y puedo elegir entre un número limitado de casos. Puedo decidirme por los que, para mí, sean más decisivos. Mi criterio es autobiográfico. Elijo los siguientes mundos cuyo centro es la cama: el nacimiento, el acto de leer, el sueño, el amor, el insomnio, la enfermedad y la muerte.

Éste es un intento de describir los mundos que he escogido. Antes de describirlos, tengo que ordenarlos. Otro problema metodológico más que afrontar. Escojo como criterio para ordenarlos el padecer. Ordenaré según el padecer esos mundos que he de describir. De tal modo que en ellos el padecer vaya de forma ascendente. ¿Por qué el padecer? Porque el padecer, lo pasivo, la pasión, es la forma de ser que corresponde en la cama, por oposición, por ejemplo, a la mesa, a la que corresponden más bien lo activo, el manejo, la acción.

Pero el padecer no basta por sí solo como criterio del orden. No es un criterio racional, y no sirve de nada en geometría. Sin embargo, la razón, como me demuestra Descartes, es una hermana de la geometría, y yo quiero que mi relación con ella sea fraternal. Procederé *more geometrico* y erigiré una pirámide en su honor. En la cima situaré al amor; a sus flancos colocaré mundos paralelos. Es decir, mirando desde la cima hacia derecha e izquierda, sueño e insomnio como primer par, lectura y enfer-

medad como segundo, y nacimiento y muerte, como par fundamental, en la hipotenusa. Así consigo establecer una jerarquía. Una jerarquía polivalente, o al menos eso espero. Los mundos escogidos están conectados mediante vectores que apuntan hacia el amor en la cima. Pero otros vectores conectan mundos homomorfos. Pitágoras, inesperadamente has terminado colándote.

Aún me queda otro problema metodológico del que dar cuenta. Los cinco mundos que están subidos en la pirámide pueden ser atacados reflexivamente, pues pueden ser vividos. Pero los mundos fundamentales del nacimiento y la muerte no podemos vivirlos. Debemos confesar que no podemos conocer nuestro nacimiento ni nuestra muerte. Sólo conocemos el nacimiento y la muerte del otro. Esto no puede ser de otro modo. Y ésta es, en fin, mi confesión metodológica.

### 3.

Veo dos camas. En una hay una mujer acostada, digamos que la mía. La otra es una cuna. Intento hacer de esa cuna centro del mundo. Me proyecto en la cosa ésa que chilla en la cuna. El proyecto es difícil. Tengo que intentar renunciar a mí. ¿A qué he de renunciar? Pues ante todo, a mi experiencia. Voy a intentar ponerla entre paréntesis. ¿Pero qué he de poner entre paréntesis? La siguiente experiencia:

Esa cosa que chilla en la cuna es un ser humano, porque es hijo de seres humanos. Un ser pluricelular compuesto de tres hojas embrionarias. Un vertebrado, del tipo mamífero antropoideo. Si lo analizamos, está compuesto principalmente de agua, de polímeros con base de carbono y de otros elementos. Es un sistema, consume energía y depende del aire, del agua y de ciertas sustancias llamadas "alimento". Y el sistema se descompondrá, y lo hará precisamente en aire, agua y alimento. Es un ser humano en este sentido.

Esa cosa que chilla es un ser humano, porque es hijo de seres humanos. Sus tres kilos de masa pastosa contienen un sistema nervioso que es estimulado por influjos externos e internos. Por el momento sólo están activos los internos. Pero pronto se abri-

rá a los externos, y el terreno de estos influjos tendrá dimensiones gigantescas. Lo estimularán influjos extremadamente complejos, de muy distinto origen y muy distinta intensidad. El sistema transformará esos influjos en vivencias, inclinaciones, pensamientos y acciones. Elegirá entre los estímulos, los valorará y se construirá modelos para adaptarse a ellos. Finalmente reflexionará, se alejará de los estímulos y, desde la distancia, no podrá distinguir bien modelos de estímulos. Dudará y filosofará. Es un ser humano en este sentido.

Esa cosa que chilla es un ser humano, porque es hijo de seres humanos. Ahora no es más que un punto en mi campo de experiencia, es decir, un objeto que es para mí. Pero pronto no permitirá que le cosifique así. Pronto querrá, a su vez, convertirme a mí en su objeto. En esa mutua cosificación, la cosa que está ahí y yo nos entenderemos y nos reconoceremos. Hablaremos uno con otro. Uno con otro: pues el uno se convertirá en el otro del otro. Y así la cosa que chilla se sumergirá en el río del discurso, en ese río que llamamos "cultura" e "historia". El gran discurso la programará. Será la red en la que esa cosa será capturada para existir en ella. Jamás escapará de esa red. La historia, la cultura, la condicionarán. Esta cultura, esta historia. Por mucho que intente rebelarse, la cosa seguirá siendo un prisionero. Pero a pesar de todo, se ha de rebelar. Esa rebelión no la liberará, pero enriquecerá su cárcel. La cosa que está ahí es un ser humano en este sentido.

Esa cosa que chilla es un ser humano, porque no sólo es hijo de seres humanos. No puedo prever su futuro, y no únicamente porque no conozco todas sus condiciones. Los alimentos, los estímulos y la historia, aunque me fueran del todo conocidos, no explicarían por completo las acciones y el futuro de la cosa que chilla. Siempre habrá un resto de originalidad, de sorpresa, algo inesperado. Y este resto será algo en todo punto nuevo, algo inexplicable e insustituible, es decir, algo misterioso. Algo aún no existido se esconde en esa cosa que chilla. Esa cosa es un ser humano en este sentido.

Éstas y otras experiencias similares son, pues, las que tengo que poner entre paréntesis para proyectarme sobre la cuna. Para hacer de la cosa que chilla centro del mundo. ¿Qué queda

entonces? El chillido. ¿Y qué dice el chillido? ¡No quiero! Nadie me ha consultado antes de haber sido arrojado a la cuna. Yo no he elegido nacer. No se me ha dado la posibilidad de elegir ser mamífero u otra cosa. El que sea un ser humano, miembro de esta cultura y de este pueblo y de esta clase e hijo de estos padres, no es elección mía, y me niego a que me condicionen así. No acepto la vida en esas condiciones. Quiero volver al lugar del que he sido arrancado. ¡No quiero! *To bed, to bed, to bed.*

## 4.

Noche, tiempo de la pasión, del padecimiento. Con el sol, la gran ciudad se ha puesto bajo mi horizonte. Se ha puesto el palpar rítmico de sus aparatos que estructura mi mundo. La noche se ha tragado mi mundo. Se ha tragado acción y actividad. Ahora el terreno se ha abierto a la pasividad, a la pasión y al padecer. Estoy acostado en la cama, leyendo.

Durante el día, ahí fuera, en el mundo, he sido un puño cerrado. He golpeado mesas y paredes para abrirme un camino. Ahora el puño se ha abierto. En la palma de esta mano abierta que soy reposa el libro que estoy leyendo. Vivo ahora en dirección contraria. No irradío, absorbo. No presiono, me dejo impresionar. No hablo, escucho. No actúo, comprendo. No soy excéntrico, soy concéntrico. Mi concentración es la palma de mi mano: estoy concentrado, ya que me he abierto.

La mano abierta es una concha. Recoge, como una vaina, lo que leo. Recopila enunciados informativos. Soy una red para cazar informaciones, una araña para moscas informativas. Mi boca se ha abierto. Estoy sediento. Estoy abierto, y por lo tanto necesitado. Necesito informaciones que fluyan, por mi abertura, en la nada de mi centro. Puedo leer, pues la nada que hay en mí absorbe informaciones. Si fuese compacto, como el puño que hoy he sido, las olas de información romperían en la orilla de mi isla. Escucho y obedezco gracias a mi vaciedad. Mi nada es el órgano de mi padecer, de mi permitir, de mi aprender.

Leo, escucho. Escucho, obedezco<sup>2</sup>. Obedezco, permito. Permito, concedo permiso de entrada. Concedo a las informacio-

nes permiso para entrar. Permito al libro que entre. El libro es el otro. Permito la entrada al otro. Permito que el otro me modifique, me altere<sup>3</sup>. Leo para alterarme. Me he abierto al otro para alterarme. Soy plástico. Dejo que el otro se grabe a fuego en mi plasma.

Pero no sin defenderme. No soy amorfo. Tengo estructuras. Ya he leído. Otros me han marcado ya a fuego. Por eso tengo programas. Y por eso no puedo leer las informaciones actuales sin prejuicios. Tengo juicios de antes, previos. Esos prejuicios discriminan. Eligen. Descartan algunas informaciones como "falsas". Y "falso" significa: no en consonancia con mis programas. Otras informaciones son descartadas como "sinsentidos". Y "sinsentido" quiere decir: algo no contenido en mis programas. Así que leo tres tipos de informaciones: "falsas", "sinsentidos" y "verdaderas". Mis programas no me permiten incorporar todas las informaciones. No me permiten leer todas las frases.

Pero algunas de esas frases alteran mis programas. Muchas frases "sin sentido" se convierten en informaciones. Es que las he aprendido. Muchas frases "falsas" se convierten en "verdaderas". Es que las he captado. Muchas frases "verdaderas" se convierten en "falsas". Es que las he entendido. Las frases del libro han entresacado las de mis programas. Se han abalanzado sobre éstos y han transformado sus frases. Lo que para mí antes era verdadero y falso y sin sentido ya no es así, sino de otro modo, al menos en parte. Mis prejuicios son ahora diferentes y más débiles. En cierto modo, me he vuelto otro. Gracias a que leo. Me he vuelto otro, pues he aprendido, captado y entendido.

¿Qué es lo que ha cambiado en mí? Mis creencias. Creencia significa expectativa y esperanza. Mi leer ha alterado mi expectativa y mi esperanza. Pues que me he vuelto otro, tengo otras expectativas y otras esperanzas. Para mañana por la mañana, cuando me levante, aguardo un mundo distinto, y espero también encontrármelo de otra manera. Porque mi leer ha alterado mi creencia, ha alterado mi mundo. Mañana, como puño cerrado, golpearé otras mesas y otras paredes. El golpear de mañana será una articulación de la alteración sufrida hoy, es

decir, mi respuesta al libro que estoy leyendo. Mañana entablaré una discusión con el libro de hoy.

Golpeo el mundo para modificarlo. Para modificarlo como yo me he modificado. Esta es mi respuesta: cambiar el mundo de acuerdo con la alteración que he sufrido. Padeciendo, he cambiado, ahora, actuando, he de cambiar el mundo. Mañana responderé actuando, hoy me haré cargo de mi responsabilidad. Mi padecer, mi pasión, mi leer, son la responsabilidad; mi acción y mi actividad, mi compromiso, son la respuesta a ello. Leo para ser responsable de mis respuestas.

Leo: permito que fluyan en mi vacío interior palabras de responsabilidad y respuesta, y que alteren, en ese fluir, mis creencias. Soy un torbellino que absorbe. Mañana me volveré centrífugo. Proyectaré mi alteración contra mis horizontes. El proyecto de esa proyección está contenido en mi acto de leer. Leer es soportar proyectos. La lectura es una pasión, pues me permite proyectar. Leo apasionadamente. La pasión que padezco ha de cambiar el mundo. Es una pasión que altera el mundo, pues altera las creencias. Leo para alterar mis creencias, es decir, apasionadamente. Mis creencias son alteradas por el otro. Leo en dirección del otro. Del otro que llama a mi puerta. *To bed, to bed: there's knocking at the gate.*

## 5.

Duermo. Mañana volveré de nuevo en mí. ¿Dónde estoy ahora? En la cama, sí, pero estoy esperando mi regreso. Estoy fuera de mí. ¿Dónde? En el sueño: he caído dormido<sup>4</sup>.

Sé que he caído dormido, porque me he dejado caer. Sé que he de volver, porque me llamarán. Pero hay un abismo entre esas dos certezas. No puedo hablar de ese abismo, pues estoy fuera de mí cuando lo cruzo. Cuando camino por el abismo estoy en la cama. En el abismo no estoy presente. Pero tampoco me pierdo en él, ni vuelvo en mí. El abismo es intemporal.

No puedo hablar del abismo, pero puedo cantarle. Oh, abismo, fundamento abismal de mi cama. Oh, abismo sobre el que habito. Oh, abismo en mi interior. Oh, sueño, dulce hermano

de mi nacimiento y mi muerte. Cuando estoy a tu merced, me abandono, y cuando te abandono a ti, me vuelvo a encontrar. ¿O cuando caigo en ti me vuelvo a encontrar, y cuando te abandono me enajeno de mí? Caer en ti ¿no es la distensión de un espasmo? Y el despertar ¿no es un crisparse? Oh, sueño, confundes mis conceptos. Eres inconcebible. No puedo comprenderte conceptualmente. Sólo de modo negativo puedo alcanzarte. Sólo cuando no te quiero concebir, vienes. Eres el misterio al que me entrego. Me das ganas de dormir.

Y sin embargo: debo decidirme por ti. Debo llamarte: ¡ven! Debo abrirme a ti. Debo tomar la decisión de dejarte ser. La decisión de someter mi voluntad. Una voluntad contra la voluntad. Una decisión contradictoria, un arco tensado dialécticamente. El arco es mi esperanza. Por la abertura de la contradicción caigo en el sueño, en el abismo de la negación, que no es posición alguna.

Una decisión es una elección, es decir, escoger una posibilidad y perder todas las demás. Gano algo y pierdo algo cuando me decido. ¿Qué gano cuando elijo dormir? Nada, no gano nada, o más bien es la nada lo que gano. Gano el océano del anonadamiento, de la aniquilización. La suspensión, la liberación, la destrucción de la carga, la pausa, *epoché*, lo esencial. El descanso: *quies in pace*. ¿Qué pierdo? Todo. Me pierdo a mí, pierdo el mundo, la fuerza para decidir y el terreno de decisión. Cuando decido dormir pierdo lo decisivo y la decisión. Pierdo mi dignidad, pues mi dignidad es mi libertad de decidir. Caer en el sueño es la decadencia de mi dignidad. Cuando duermo soy indigno. Mi decisión de dormir es una pérdida de dignidad, pero puedo intentar quitarle importancia si digo: se trata de una decisión racional y por ello algo digno. Me duermo para recuperar fuerzas, para poder decidir mejor cuando despierte. Mi dormir es un *reculer pour mieux sauter*, una retirada estratégica. Mi decisión de dormir no es una decisión final, como la de morir. El sueño no es más que el hermano menor de la muerte.

Bueno, ya le he quitado hierro al asunto del sueño. Lo he objetivado racional y razonablemente. Ahí está él, aquí estoy yo, y todo va estupendamente. Ésta es una explicación. Pero el

sueño explicado ¿es acaso *mi* sueño? Aquello que, por ejemplo, la ciencia natural cuenta sobre el sueño ¿es acaso una explicación de *mi* sueño? ¿Es mi sueño realmente un objeto que yo puedo explicar, y por tanto también manejar y modificar? ¿O no será más bien que yo soy un objeto de mi sueño, un fenómeno superficial de mi sueño? ¿Acaso no son mis días despierto un archipiélago que flota en el océano del sueño? ¿No será que soy un collar de perlas, un collar de instantes de vigilia al que el oscuro cordón del sueño confiere una estructura? ¿No es verdad que soy alguien expulsado periódicamente del sueño? ¿No es precisamente el ser expulsado del sueño lo que constituye la forma de ser de mi existencia? ¿No es cierto que existo, que estoy aquí, porque vengo del sueño, y hacia el sueño voy? El cálido abrazo de lo oculto circunda de nuevo mi especulación.

La entrada al abismo del dormir está tapada por un velo, y ese velo puedo o abrirlo o desgarrarlo. Es el velo de los sueños<sup>5</sup>. Ahora no quiero rasgarlo, como lo hace el psicoanálisis; sólo quiero airearlo un poco, filosóficamente. Ahora es algo, ahora es nada, pues ahora ya es mundo, y ahora ya no lo es más, pues aún es yo, y yo ya lo soy. Yo y mundo, sueños extremos, casos límite de los sueños. Mundo despierto del yo despierto: sueños en extremo alejados del dormir. Mundo despierto del yo despierto: extrema enajenación. ¿Se puede en algún caso pensar ontológicamente respecto de este velo? ¿Acaso adquiere la palabra "realidad" un significado con sentido, únicamente en relación con el sueño? ¿Es relativa al sueño, de tal modo que "real" es aquello que está lo más alejado del sueño?

Y sin embargo: sí, hay que pensar ontológicamente. Pues hay que encontrarse. Hay que encontrarse, para poder darse. Y la ontología comienza con el velo de los sueños. Cuanto más tupido sea el velo, más me encuentro a mí mismo. Me encuentro en el punto más tupido del velo. La realidad es un tupido velo. Pero la realidad no *es*, la realidad *se hace*, y se hace a partir de sueños. La realidad es un soñar denso, y soy yo el que lo densifica. Al despertar, golpeo mesas y muros reales, pues vengo de estar soñando, y los golpeo para hacerlos parecidos a mis sueños, y por ello más reales. Soy un mensajero de los sueños en el terreno de las realidades, un enviado de los sueños al terre-

no de las realidades, y soy yo quien transforma el terreno en realidad.

Atravesando sueños, llego al mundo cuando me despierto. Atravesando sueños caigo dormido en el abismo sin sueños. Cuando despierto le arranco al dormir sus sueños superficiales para hacerlos reales. Cuando me abandono al dormir, pierdo todos mis sueños. Los sueños son modelos. La realidad son, precisamente, sueños realizados y por tanto destruidos. Cuando caigo dormido, abandono todos los modelos. Cuando caigo dormido me encuentro, wittgensteinianamente, más allá de todo modelo. Pero de lo que no se puede hablar, hay que callar.

El abismo del sueño está abierto bajo la cama. Me llama para que caiga en él. Para que ya no me dé, sino que me entregue. Para que me deje y me abandone. *There's knocking at the gate. Come, come, come, come.*

6.

Eres mi otra. Me reconozco en ti, eres mi estremecimiento, mi otra que se estremece. Nos estremecemos, yo y tú, mi otra. Temblamos en el abrazo. Algo nos ha abrazado. ¿Qué es ese algo, ese algo totalmente otro?

Eso totalmente otro es lo que nos hace ser "nosotros". En nuestro "nosotros" hemos perdido nuestro "tú" y nuestro "yo". Quizá sea, precisamente, el "nosotros" que somos, aquello completamente otro que nos abraza. ¿Tiene eso otro un nombre? ¿Acaso amor? ¿Acaso deseo y muerte del deseo? ¿Voluntad de ser y voluntad de desaparecer? ¿Querer ser y querer dejar que el otro sea? ¿Acción y pasión, actuar y padecer? Aunque quizá sea simplemente "nosotros" el nombre que buscamos. Te necesito a ti, mi otra, en mi soledad, para mi consuelo. Reconozco en tu soledad mi soledad; así pues, unamos nuestras soledades para consolarnos mutuamente. Ahora ya no estoy solo. La otra está sola, pero junto a mí. Estamos, y somos, juntos<sup>6</sup>.

Estoy solo, pues solo nací y solo he de morir. Nadie me suplía al nacer, y nadie me suplirá cuando muera. En el nacimiento y en la muerte no puedo delegar mi poder en nadie, ni nombrar

apoderados. Mi poder está solo. Tampoco puedo yo suplir a nadie en el nacimiento o en la muerte, o actuar y padecer como apoderado suyo. Por eso todos los poderes o responsabilidades que yo, en vida, asumo u otorgo, quedan invalidados ante la muerte. Son destruidos por mi soledad fundamental. Estoy solo, pues, por principio, no puedo sustituir a nadie, ni nadie puede sustituirme. Soy insustituible. Todo lo que me rodea es sustituible. Todo se puede cambiar por otra cosa. Y, por ello, todo tiene valor. El valor de algo en mi entorno se percibe al cambiarlo. Que yo pueda cambiar una cosa, es aquello que le confiere valor. Yo mismo soy una cosa para otros. Pueden sustituirme por un valor que consideren que tengo para ellos. Para ellos tengo un valor, pues, para ellos, soy una cosa. Cuando muera, ellos habrán perdido algo. Pues ellos me valoran, como yo les valoro a ellos. Yo y los otros no nos queremos.

Pero tú, mi otra, careces por completo de valor. No te puedo sustituir. Sé de tu soledad, de tu insustituibilidad, de tu inintercambiabilidad, porque me reconozco en ti. Porque te reconozco y te elogio. Para mí no tienes ningún valor, mi otra, porque te quiero. Cuando mueras, no consideraré en ti una pérdida, sino que, a través de tu muerte, todas las cosas perderán su valor. Las cosas tienen valor porque las intercambio. Y las intercambio porque me reconozco en ti. Tú, mi otra, eres el fundamento sin valor de todos los valores.

Moriremos, cada uno por nuestra cuenta, en soledad. No moriremos juntos, pues nosotros no podemos morir juntos. Sólo "yo" y "tú" pueden morir. El "nosotros" no puede morir. Nosotros somos inmortales. Sobre el nosotros la muerte ha perdido todo poder. Pues la muerte es juez únicamente del yo insustituible, y lo juzga con rigor y justicia. En nuestro "nosotros" hemos vencido a la muerte. Ven, destruyamos juntos la muerte. Di conmigo "nosotros", y, aunque tú y yo muramos solos, cada uno por nuestro lado, nosotros seremos inmortales. Bien sé al decir esto cuán mortal es nuestro nosotros. Pues muchos son los yoes y túes que lo acechan y lo arrastran hacia el abismo. Pero no conozco otro modo de intentar vencer a la muerte. Yo sé bien que estás sola y que eres para la muerte. Yo sé bien que estoy solo y que soy para la muerte. Tomemos nues-

tro nosotros y tirémoselo a la cara a la muerte. *Come, come, come, come, give me your hand.*

7.

Estoy tumbado en la cama, decidido a dormir. Hace ya una eternidad que decidí dormir. Estoy totalmente abierto en dirección al sueño. Pero él no ha venido. Hace una eternidad que espero, y, alrededor de mí, el tiempo se petrifica en eternidad. El *nunc stans* de los antiguos. El tiempo petrificado se ha tragado el espacio, lo ha digerido y lo ha hecho desaparecer. El tiempo encenagado, interminable, el pantano de los tiempos. En esta ciénaga experimento el significado de la palabra "Gracia"<sup>7</sup>.

He sido ab-yecto, condenado<sup>8</sup>. La Gracia del sueño me ha sido arrebatada. Me abrí, lleno de expectativas y esperanzas, pero el sueño no vino. No he caído dormido. ¿Es esto el infierno? ¿El espacio tragado y el pantano de los tiempos? ¿El abismo que se me resiste, y yo, atrancado, a pesar de estar abierto? ¿La abertura que se veda? ¿Por qué esta condena<sup>9</sup>?

Porque persisto. Persisto en existir. Me afirmo, soy mi propia afirmación. Y cuando me afirmo, cuando soy, soy una cosa pensante. Eso es el insomnio: una cosa pensante sin cosas extensas<sup>10</sup>. El infierno. Una noria de pensamientos pensantes. Pensamientos que se encadenan y pensamientos que se bifurcan. Pensamientos que ruedan y pensamientos que se precipitan como una avalancha. Pensamientos que se entierran unos a otros. Y todo eso sin cosas extensas. Sin espacio y en el pantano de los tiempos. En el eterno retorno de lo mismo. Intento salvarme. Argumento racional y razonablemente con mis pensamientos. Quiero demostrarles que no son nada. Mis pensamientos se afirman, pues son *mis* pensamientos. Se afirman, porque los afirmo. ¿Cuánto es seiscientos setenta y cuatro por mil veintiocho?, preguntan mis pensamientos. Me da igual cuánto sea, respondo yo. Sí, sí, todo lo igual que tú quieras, dicen mis pensamientos, conciliadores, pero ¿cuánto es? Hago la cuenta para liberarme. Pero no puedo multiplicar. Estoy cansado.

Ven a mí, dulce sueño, libérame de contar. ¿No quieres? Ya sabré yo cómo obligarte —dice el yo afirmado.

Me pongo a contar ovejas. Simulo el sueño. Tomo pastillas. A fin de cuentas, conozco la técnica del sueño. Puedo conseguir que me seas dócil, instrumento rebelde. Y efectivamente: duermo. Por fin duermo. Duermo sintéticamente. Duermo a propósito. He domeñado el insomnio. He vencido al infierno. Por la fuerza, he obtenido el sueño. Por la fuerza, he alcanzado el Paraíso.

¿Acaso todos los paraísos forzados están hechos del mismo modo? ¿Son todos sintéticos? ¿Es que todas las técnicas de salvación, el yoga, el zen, el marxismo, tienen por consecuencia un paraíso de esta clase? ¿Son todos ellos como el sueño producido por somníferos o contando ovejas? ¿Es decir, infiernos que simulan ser paraísos?

Pero, ¿por qué necesariamente ha de ser falso el sueño forzado? Porque me constriñe. Porque me deniega el acceso a mi origen fundamental. Porque me disuelve, sin salvarme<sup>11</sup>. Porque me libera sin redimirme. Si hay un sueño falso, ¿por qué no ha de existir también una muerte falsa? ¿Es acaso el suicidio una muerte por somníferos? Ésta es la pregunta de todas las preguntas. La pregunta más extrema. Pues si es cierto que el suicidio no es más que una falsa muerte, ¿qué pasa con mi libertad? ¿Cómo puedo tomar la decisión de morir sin falsear la muerte? ¿No me es, pues, posible dar el primer paso hacia ella? ¿Debo acaso, como ocurre con el sueño, simplemente dejarme caer en ella? Estoy condenado<sup>12</sup>.

Sin embargo, no puedo vivir sin dormir. No puedo vivir si el acceso al abismo que me fundamenta me está vedado. No lo puedo, pues nací de mujer, vengo del abismo. El abismo es mi patria, soy un ser del abismo, un ser soñoliento. Y no lo puedo, porque he de morir: voy hacia el abismo. El abismo es mi meta, mi sentido, mi utopía, soy un ser del abismo, un ser soñoliento. Si el sueño se me resiste, entonces tendré que forzarlo. Pues a fin de cuentas: ¿qué es la cultura, sino somníferos? ¿Qué son el arte, la ciencia, la filosofía, sino pastillas que fuerzan el sueño? ¿Qué la religión, sino simulación del sueño? Nosotros, seres cultivados, somos insomnes, pues forzamos el sueño: estamos condenados.

Por supuesto: todo esto no es más que un puro delirio tramado en pleno insomnio, y que, como éste, gira y se enreda. Es una provocación, sin esperanza alguna, de la Gracia. Pues la esperanza ha sido traicionada. Así, debemos llevar con dignidad nuestra condena. La última alienación. No puedo dormir, así que no quiero dormir. Quiero o estar despierto o simular. Me afirmo y cierro con ello el círculo del infierno. *What's done, cannot be undone.*

8.

Estoy enfermo: ¡a la cama! Sufro dolor. Soy cuerpo. Estoy todo yo aquí, en la cama. Mi dolor demuestra que estoy por entero aquí. Mi ser está concentrado todo en mi dolor. Mi ser es mi dolor. Soy todo cuerpo.

El dolor me aísla, pues es en todo privado y no puedo hacerlo público. No puedo publicarlo, pues el dolor publicado, el dolor compartido, ya no es dolor. Se ha espiritualizado. Pero el dolor, en su entera corporalidad, no permite que se lo espiritualice. No puede haber una teoría del dolor. No se lo puede pensar, hay que sufrirlo. El dolor es la vivencia auténtica, la vivencia inmediata, y por ello incomunicable<sup>13</sup>. Se puede y se debe experimentar dolor, pero no se lo puede pensar. Por eso no podemos recordarlo. El dolor se olvida enseguida. No es temporal, sino totalmente espacial. No se puede y no se debería pensar en él. Es la última vergüenza e ignominia, pues es privado y manifiesto. Me condena al empirismo más extremo. Porque es repugnante, y yo, que sufro dolor, también lo soy.

El dolor me hace objeto, pues, a través de él, el cuerpo se arroga todo el poder sobre la cosa en la que me he convertido. Ya sólo interesa el cuerpo. Este repugnante, doliente cuerpo. El tiempo ha desaparecido. Soy una cosa extensa. Las dimensiones del espacio son mi dolor. Esas dimensiones lo son todo. No soy historia, no soy cultura, no soy pensar. Soy extensión, soy naturaleza, soy cosa. Soy completamente objetivo, a pesar de mi empirismo. Nada en mí es problemático. Mi dolor prueba lo contrario que el discurso cartesiano. Sufro dolor, luego exis-

to. Sufro dolor, luego no pienso. Soy una cosa extensa. Ay, repugnante positivismo.

El cristianismo dice que la palabra hecha carne sufrió los injuriosos dolores en la cruz, es decir, que se volvió una cosa extensa. El cristianismo afirma que Dios se objetivó de modo tan repugnante. Tan repugnantemente como yo ahora, en mi cama. ¿Qué clase de Dios es éste? ¿Es acaso el abismo del que vine al nacer? ¿Es el abismo en el que caigo, cuando caigo dormido? ¿Es el abismo hacia el que camino con la muerte? ¿Es este abismo que tengo bajo la cama, sobre el que habito? ¿Es el abismo del que tengo consciencia cuando digo “nosotros”? ¿Acaso el abismo se ha hecho carne y sufre, en un extremo positivismo, un dolor repugnante? ¿Se ha convertido pues en algo ajeno al abismo, en algo que está, repugnantemente, del todo aquí? Eso que dice el cristianismo no lo puedo creer.

O tal vez sí: puedo creerlo, si le doy la vuelta como a un guante. Para ello quizá me ayude mi experiencia lectora. Cuando leo, sufro una alteración que el otro me produce. Es como si el otro me hiciera llagas en las palmas de las manos. Los estigmas del leer son una enfermedad al revés. Así pues, quizá sea Dios, que está aquí con su repugnante dolor, una respuesta al abismo, el cual, a su vez, está en otro sitio completamente distinto. Una respuesta negativa. Una respuesta que demuestra lo que mi dolor me enseña: todo es un sinsentido. Si tomo el cristianismo al pie de la letra, entonces puedo creer en él. Dios ha muerto, y la prueba de ello es su dolor.

Así pues, en este sentido, mi enfermedad es una imitación de Cristo. El cristianismo, sin embargo, me diría que es una deformación de Cristo. Enfermo, soy un mono imitador del Mesías. Porque el Mesías, por lo que parece, eligió ser cosa, pero yo lo soy sin que medie elección por mi parte. ¿Así pues, no fue del todo humano? Pues si elijo la enfermedad, entonces ya no es tal. En la enfermedad, lo que nos hace perder nuestra dignidad es la ausencia de sentido y de elección, la contingencia y el modo como nos atrapa. No es más que dolor y, por ello mismo, no es ningún enigma. Aquí no hay misterios. El argumento del cristianismo termina por contradecirse a sí mismo.

Y en fin, a fin de cuentas, en último término, he de creer en el cristianismo. Pues en esta enfermedad sin misterio, sin enigma y sin sentido, soy, como cosa, el otro del otro. El hecho de repugnarme a mí mismo es la prueba de que soy el otro y de que el otro me altera. Pero esto ya no se puede casi ni pensar. Aquí ya no queda más que dejar que el dolor sea dolor. Porque, precisamente, lo misterioso es que no hay ningún misterio. Por tanto, debo dejarme arrastrar, siendo indigno y repugnante, siendo, en fin, una cosa. *What's done, cannot be undone. To bed, to bed, to bed.*

9.

Lecho de muerte, agonía, lucha desesperada; así que, por favor, nada de sensiblerías. Esta cosa que está en la cama, ese objeto enfrente de mí, quiere, por absurdo que parezca, seguir siendo cosa. Como aquella cosa que chillaba. Pero, qué curioso, el no que expresa es justo el contrario.

Esto es pues la muerte del otro. Un teatro de tingladillo. Supuestamente debería despertar compasión y miedo. Lo que despierta es una sensación de impotencia. Y de absurdidad. El teatro de lo absurdo. Pero cuidado. Aquí se está escenificando algo, se nos está representando algo que no está totalmente en la superficie, y que sin embargo se puede ver. Ahí, por algún sitio, se ve una grieta. Eso que tenemos delante es un cuerpo. Pero, ¿ese cuerpo era antes un ser humano? ¿De verdad hemos estado hablando alguna vez ese cuerpo y yo? ¿Qué es lo que ha ocurrido con aquello que hablamos? Claro, lo guardo en mí, y así está a salvo de esta muerte. Lo que este cuerpo tenía de ser humano, se conservará. En mí y en el resto de sus compañeros en contra de la muerte, en el resto de sus compañeros de conjura. Así es la inmortalidad de este ex-ser humano: en nuestra conjura contra la muerte, él se salva. Pero este cuerpo que tengo delante parece negar con vehemencia esta explicación. Dice no querer morir. ¿Por qué no? ¡Pero si todo está en orden! Él está salvado. Pero parece que eso no le interesa nada a este cuerpo. Parece haber perdido todo interés

por sus compañeros, por mucho que éstos sean, real o supuestamente, su inmortalidad.

Aparentemente, este cuerpo no está interesado en monumentos. Ni tan siquiera en uno para su propio recuerdo. La inmortalidad del tiempo no parece tener nada que ver con la batalla que se está librando aquí, en la cama. Respecto de esta batalla, no es más que vacuo parloteo. El interés está orientado en una dirección totalmente distinta. Está dirigido hacia esa grieta de la que hablé, que nada tiene que ver con el tiempo, con la historia, con la cultura, con el lenguaje: está dirigido hacia lo "transcendente".

La grieta oculta tras el lecho de muerte es una grieta ontológica. Este cuerpo tendido en la cama ha perdido ya por la grieta su esencia humana. Y está luchando agónicamente para no perder también su corporalidad y volverse una cosa. ¿A dónde ha ido a parar la esencia humana de este cuerpo? Y ¿a dónde irá a parar la corporalidad, cuando la batalla se haya decidido, y esto de aquí se haya convertido en cosa? Y ¿por qué quiere este cuerpo seguir siendo cuerpo?

A mí, que observo desde una distancia irónica, me parece que todas estas preguntas tienen algo que ver con sistemas, con organización, con información. La muerte me parece a mí, como observador, una pérdida gradual de información a través de la grieta abierta. Ser humano quiere decir ser un sistema complejo. Ser cuerpo quiere decir ser un sistema menos complejo. Ser cosa es una simplificación más del sistema. El padecimiento que la muerte acarrea consigo equivale a sufrir una pérdida de información. Entropía: eso es la muerte para mí como espectador. Para mí, la grieta abierta es, simple y llanamente, el tiempo, un vector en el sentido del segundo principio de la termodinámica. Quiero decir: así me aparece la grieta cuando no me pongo sentimental. Así, la muerte del otro me resulta más o menos lo contrario que el leer. La muerte es un desaprender.

Pero este cuerpo de aquí, en su lucha, parece significar algo distinto. Es como si estuviese luchando desde el otro lado de la grieta. Como si fuese la esencia humana de este cuerpo la que estuviese librando, desde fuera, el combate. Ya está más para allí que para aquí. Quizá ésta sea la lucha: una lucha por la

inmortalidad en el otro lado. Y eso ¿qué quiere decir? ¿No dijo Unamuno que él quería la inmortalidad contra toda razón? Y ¿no se estaría refiriendo con ello a la agonía en el lecho de muerte? Pero, a fin de cuentas, lo que aquí sucede es únicamente la muerte del otro. Es una pérdida para mí, y por tanto algo muy distinto de mi propia muerte, que no es pérdida alguna.

¿Cómo será mi muerte? ¿Cómo me encontraré en la hora de la soledad? ¿En la hora en que se disuelve toda dignidad humana? ¿Cuando todo discurso se deshace en palabrería, toda historia en mero acontecer<sup>14</sup>, toda cultura en pose? ¿Cuando todas las obras se transforman en espuma y todos los valores se devalúan? ¿Es ésta la salvación de la que me hablan las religiones?

No puedo vivir mi nacimiento. Ya ha "pasado". No puedo vivir mi muerte. Está "por venir". Pero el pasado me proyecta y el porvenir es el sentido del proyecto. En mis entrañas, siento mi nacimiento como proyecto y mi muerte como meta. Soy nacimiento y muerte, y ambos me están siempre presentes. En este sentido, en realidad estoy siempre viviendo solamente nacimiento y muerte, que son las dos caras de todos mis presentes. Realmente, sólo sé del nacimiento y de la muerte, y todo lo demás no es sino cháchara. Una cháchara que pretende olvidar el nacimiento y silenciar la muerte. El nacimiento es mi único fundamento, y la muerte mi único tema. La muerte como abismo de mi morada. Esta muerte que tengo bajo los pies, y no aquella otra "muerte", la que observo en el lecho que está ante mí. Esta muerte, mi muerte, la conozco muy bien, pues, día a día y hora a hora, en cualquier instante en que piense en mí, estoy en contacto íntimo con ella. De ella vine, está en mí, y siempre me llama.

Cómo seré en la hora de mi muerte es indiferente. La hora de mi muerte es aquí y ahora. El cuerpo agonizante que tengo ante mí no está representando mi muerte. Mi muerte soy yo, y todo cuanto hago es representación suya. Lo que está hecho no puede ser des-hecho<sup>15</sup>. Lo que yo hice era una representación de mi muerte. Pero, precisamente por eso, era una negación de ella. Aquello que hice se ha hecho ahora presente, y se ha colocado delante de mi muerte, pues la representa<sup>16</sup>. Aquello que yo hice, es mi afirmación con respecto a la muerte. Es un ob-

tinarse contra la muerte. En este sentido, yo soy lo que hice, y eso es más yo que mi muerte. Yo soy yo cuando hago algo representándome mi muerte. Yo no puedo ser des-hecho. Y, en ese sentido, mi muerte no existe.

La muerte está aquí y ahora, y yo me encuentro abierto a ella. Que venga. Que venga y se me lleve más allá de todo modelo. Pero lo que yo hice, lo que yo mismo modelé, no tiene nada que ver con la muerte, aunque la represente. Lo que yo hice no puede ser des-hecho. Y en eso consiste mi dignidad. *What's done, cannot be undone. To bed, to bed, to bed.*

## Notas

- <sup>1</sup> “Morar” traduce el verbo alemán *wohnen*. En las traducciones castellanas de textos alemanes es común encontrarlo traducido como “habitar”, que también utilizo, en algunos casos, en mi versión. Sin embargo, el sustantivo de “morar”, *morada*, sí que equivale al sustantivo alemán *Wohnung* (aunque quizá en otro registro de lenguaje), lo que no ocurre con “habitación”. También cabría la posibilidad de traducir *Wohnung* por “vivienda” (*wohnen* significa “habitar”, es decir “vivir en un lugar”), pero he preferido conservar el par “morar-morada”. (Por otro lado, “vivir” se reserva para traducir *leben*.)
- <sup>2</sup> El autor juega con las palabras alemanas *hórchen* (“escuchar”) y *gehórchen* (“obedecer”).
- <sup>3</sup> El par “otro-alterar” (adjetivo y verbo) pretende poner de manifiesto la raíz morfológica común entre el adjetivo *ander...*, por un lado, y los verbos *ändern* y *verändern*, por otro. No obstante, la aspereza del verbo *alterar* en español me ha hecho decantarme por una traducción no unitaria de los dos verbos alemanes. El lector, sin embargo, deberá tener presente que bajo los verbos cambiar y modificar se encuentra también, en el original, dicha raíz común.
- <sup>4</sup> La forma sustantiva de *schlafen* (“dormir”) es *der Schlaf*. En la versión española aparecen, según el contexto, bien “el sueño”, bien “el dormir” (este último, especialmente en los casos en que pueda existir una confusión con *Traum*, el sueño, aquello que se sueña).
- <sup>5</sup> En el sentido de *Traum* (véase la nota anterior).
- <sup>6</sup> En este párrafo, el autor despliega las posibilidades lingüísticas de los términos, emparentados entre sí, *einsam* (“solo”, “en soledad”), *gemeinsam* (“juntos”, “conjuntamente”, “reunidos”) y *Einsamkeit* (“soledad”).

+ *Gnade*, es decir, "Gracia divina".

<sup>8</sup> En alemán, *verworfen* es tanto un adjetivo como un participio. Como participio del verbo *verwerfen*, significa algo así como "arrojado", "lanzado", "tirado". (Es, por lo demás, la misma palabra que utiliza Heidegger para definir la determinación fundamental del ser humano en el mundo.) La palabra española *abyecto* contiene en sí la memoria del sentido de la palabra latina de la que proviene: *abjicere* es un compuesto de "ab" y "jacio", y viene a significar "lanzar algo desde un sitio". Como adjetivo, *verworfen*, es empleado, en sentido religioso, para designar a aquel que se condena mediante sus actos impíos, abyectos. Por añadidura, debido al, para nosotros, doble sentido del verbo *sein* (ser y estar), la frase *Ich bin verworfen* deja abiertas las dos posibilidades de traducción, cosa que yo he intentado reflejar en mi versión.

<sup>9</sup> Véase la nota anterior.

<sup>10</sup> Cfr. Descartes: *res cogitans* y *res extensa*.

<sup>11</sup> Los términos alemanes, *auflösen* y *erlösen*, pertenecen a la misma familia morfológica.

<sup>12</sup> Véase la nota 8.

<sup>13</sup> En alemán, el autor juega con los términos *unmittelbar* ("inmediato", "no mediado") y *unvermittelbar* ("incomunicable", "intransmisible").

<sup>14</sup> Juego de palabras entre *Geschichte* ("historia" o "Historia") y *geschehen* ("suceder", "acontecer").

<sup>15</sup> En alemán, *ungetan werden*. Esta forma verbal, inventada por Flusser, pretende calcar la formulación shakesperiana *be undone*.

<sup>16</sup> El verbo alemán *vorstellen*, dependiendo de la entonación, significa bien "representar", bien "colocar(se) delante de".



## NOTA BIOGRÁFICA

1920 Vilém Flusser nace en Praga el 12 de mayo. Se cría en una familia de intelectuales judíos; su padre, Gustav Flusser, es catedrático de matemáticas en la Charles University.

1931 Asiste al Smichovo Gymnasium en Praga.

1939 Empieza a estudiar filosofía en la Charles University de Praga.

1940 Escapa a Londres con Edith Barth.

Finales de 1940 Ambos emigran a Brasil.

1941 Se casa con Edith Barth en Río de Janeiro.

1950-1961 Trabaja en la industria de transformación en São Paulo. Al mismo tiempo continúa con los estudios de filosofía, es decir, trabajaba por el día y estudiaba por las noches.

1957 Primeras publicaciones sobre temas de filosofía del lenguaje en *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*.

1959 Es nombrado Lector en Filosofía de la Ciencia en la Universidad de São Paulo.

desde 1960 es miembro permanente de la plantilla de *Suplemento Literario do Estado de São Paulo*. Publica sus primeras contribuciones a la *Revista Brasileira de Filosofia*, revista del Brazilian Philosophical Institute, São Paulo.

desde 1961 publica regularmente en varias revistas brasileñas, tales como *Cultura Brasileira. Folha de São Paulo*, uno de los periódicos diarios más grandes del país, y crea una columna, 'Posta Zero'.

1962 Miembro de Brazilian Philosophical Institute, São Paulo.

1963 Obtuvo la cátedra de Filosofía de la Comunicación en la Universidad de Comunicación y Ciencias Humanas (FAAP) en São Paulo. Miembro del Comité de *Fundação Bienal das Artes*. Se publica su primer libro: *Lingua e Realidade* (São Paulo: Herder).

1964 Editor Ayudante de *Revista Brasileira de Filosofia*.

1965 Conferencias sobre filosofía del lenguaje en la Facultad de Humanidades del Technological Institute of Aeronautics, São Paulo. Publica *A História do Diabolo* (São Paulo: Martins).

desde 1966 contribuye regularmente en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

1966 Publica *Filosofia da Lingages* (Campos de Jordão: ITA) y *Da Religiosidade* (São Paulo: Comissão Estadual de Cultura).

1966-1967 Emisario del Ministerio de Asuntos Exteriores de Brasil para la cooperación cultural con Norteamérica y Europa.

desde 1967 Conferencias como invitado en universidades norteamericanas y europeas. Participa en congresos internacionales. Publica en periódicos europeos y norteamericanos incluyendo *Artitudes* (París), *Communication et langages* (París), *Main Currents* (Nueva York) y *Merkur* (Múnich).

1972 Debido a conflictos con el gobierno militar, los Flusser se trasladan a Europa y se establecen en Merano. Flusser trabaja en una autobiografía filosófica, *Zeugenschaft aus der Bodenlosigkeit* (Testimonio del desarraigo), parte del cual se publica en 1922 en Bollmann (Düsseldorf y Bensheim) con el título *Bodenlos*. Publica *La Force du quotidien* (París: Mame).

1973 Se traslada a Robion al sur de Francia. Trabaja en una fenomenología de gestos humanos.

1974 Publica *Le Monde codifié* (París: Institut de l'Environnement).

1977 Publica *L'Art sociologique et la vidéo à travers la démarche de Fred Forest* (París: Collection 10/18).

1979 Publica *Natural:mente* (São Paulo: Duas ciudades).

1981 Publica *Pos-história* (São Paulo: Duas ciudades). Primera publicación formato libro en alemán, *Für eine Philosophie der Fotografie* (Göttingen: European Photography) (desde entonces traducida a ocho idiomas).

1985 Publica *Ins Universum der technischen Bilder* (Göttingen: European Photography) y *Vampyrithis infernalis* (junto con Louis Bec) (Göttingen: Immatrix Publications/European Photography). *Die Schrift: Hat Schreiben Zukunft?* se publica simultáneamente en forma de libro y disco en Immatrix Publications/European Photography.

desde 1985 Conferencias frecuentemente en Europa Occidental, particularmente en la República Federal de Alemania. Publica artículos, ensayos y comentarios en revistas y periódicos, incluyendo *Artforum* (Nueva York), *Leonardo* (Berkeley), *Spuren* (Hamburgo), *kulturRevolution* (Essen), *Design Report* (Fráncfort del Meno), *Kunstforum International* (Ruppichteroth), *Arch+* (Aquisgrán).

1986 Publica *Krise der Linearität* (Berna: Benteli).

1989 Publica *Angenommen: Eine Szenenfolge* (Göttingen: Immatrix Publications/European Photography).

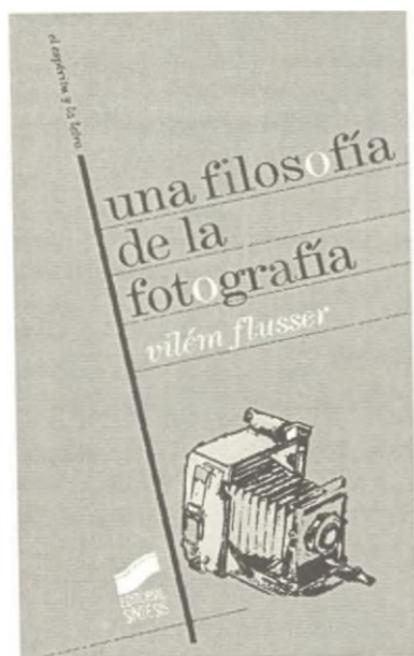
1990 Publica *Nachgeschichten* (Düsseldorf y Bensheim: Bollmann).

1991 Publica *Gesten: Versuch einer Phänomenologie* (Düsseldorf y Bensheim: Bollmann).

Vilém Flusser muere el 27 de noviembre en un accidente de coche cerca de Praga, poco tiempo después de visitar la ciudad de su nacimiento por primera vez en más de cincuenta años.



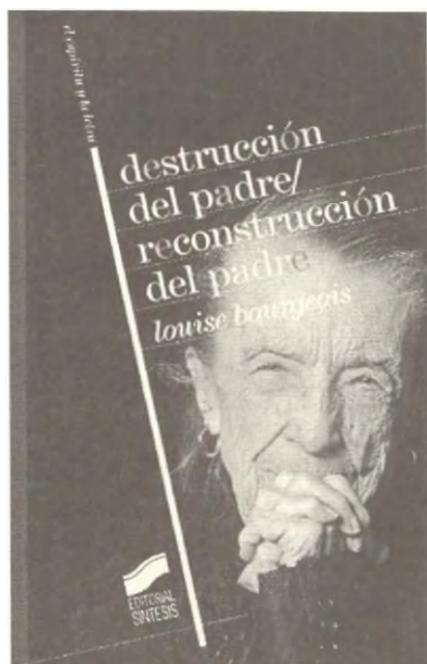
## OTROS TÍTULOS



Vilém Flusser propone un nuevo modo de ver la fotografía: el análisis de la fotografía en sus aspectos estéticos, científicos y políticos le sirve de clave para el estudio de la actual crisis cultural y de la nueva forma de existencia y sociedad que está en vías de generar. El autor demuestra que la transición de la cultura del texto a la cultura de la imagen (de la linealidad de la historia a la bidimensionalidad de la magia) corre pareja con la transición de la sociedad industrial a la sociedad postindustrial (del trabajo al juego) y cómo esta mutación puede reconocerse y observarse con especial evidencia en la fotografía.



Este libro debe entenderse como el tercer volumen de una serie de ensayos de teoría del arte escritos por Vasili Kandinsky. *De lo espiritual en el arte* (1911) y *Punto y línea frente al plano* (1926) son los dos primeros. *Escritos sobre arte y artistas* recoge una selección de ensayos aparecidos precisamente en diversas publicaciones que eran inéditos para el lector de lengua española. El corpus teórico va acompañado de una completa selección de dibujos del autor ruso que rara vez se han dado a conocer.



La escultora empezó a escribir a los catorce años. Desde entonces, no ha dejado de escribir y dibujar. *Destrucción del padre* –el título viene del nombre de la escultura que creó después de la muerte de su marido en 1973, y que algunos críticos citan como un hito en el desarrollo de su obra– contiene textos formales y lo que la autora llama “pensamientos de bolígrafo”: una mezcla de texto y dibujo a menudo relacionados con sus dibujos finales y sus esculturas, con relatos o poemas inscritos en los márgenes.

Este libro ofrece una selección de sus escritos y comentarios en varias entrevistas y confirma el estrecho enlace que existe entre su obra y su biografía, además de presentar nuevos aspectos de su pensamiento y trabajo creativos.

Sol 2009-3885  
Solicitante Dra. Esperanza García López  
Agencia UAM-C  
Orden 2010-24, Librería del Sótano-Coyoacán  
Factura 57875, 02/02/2010  
\$Unidad 388.25 MN  
Codigo de Barra 28731

# el espíritu y la letra otros títulos

Escritos de Arte, J. W. Goethe

El Arte, A. Rodin

Literatura y Arte, F. Dürrenmatt

Cromofobia, D. Batchelor

Una filosofía de la fotografía, V. Flusser

Escritos, A. Giacometti

Diccionario de Bellas Artes, E. Delacroix

Los colaques, Louis Aragon

Destrucción del padre/reconstrucción  
del padre, Louise Bourgeois

Escritos sobre arte y artistas,  
Vasili Kandinsky





Esta obra recoge una selección de algunos de los artículos más sugerentes de Flusser. El autor propone que el futuro depende del diseño. Analizando distintos objetos cotidianos, así como temas relacionados con el diseño, desde las tiendas de campaña y los paraguas hasta la ética industrial y la arquitectura de Wittgenstein, Flusser hace hincapié en las relaciones existentes entre el arte y la ciencia, la teología y la tecnología, y la arqueología y la arquitectura. De la misma manera en que la creatividad formal ha producido armas de destrucción a la vez que grandes obras de arte, el autor cree que la forma de las cosas representa tanto una amenaza como una oportunidad para los diseñadores del futuro.

ISBN 84-7738-989-6



4 3 0 1 1



9 788477 389897

  
EDITORIAL  
SÍNTESIS