

Esteban Prado

Vilém Flusser, escritor-pensador.

Modos de la escritura en *El universo de las imágenes técnicas*

Este trabajo se desprende de una investigación mayor en la que se comparan los modos de construir un discurso sobre el futuro en tres escritores de diferente procedencia, con trayectorias vitales particulares y distintas entre sí y, sin embargo, con un espacio de pertenencia similar, diría, el de venir de nuestro pasado, entendiendo el pasado como ese bloque denominado “historia” por Vilém Flusser y tratar de pensar comunidades o sociedades “por venir”, futuras o probables. Tal vez advertidos del carácter transitorio y sobre todo de transición entre grandes bloques culturales, el del predominio de la escritura y el del predominio de la imagen, estos pensadores desarrollaron modos de concebir el futuro basados en la potencia de sus escrituras. Podríamos preguntarnos, qué escritora o qué escritor no advirtió el carácter transitorio al encarar una interpelación crítica de su tiempo. Frente a esta perspectiva, en la que nos encontramos en situación de desparticularizar los aportes de estos escritores, encontramos que tienen en común un modo de encarar esa transitoriedad y es por medio de la postulación de algunas líneas de pensamiento sobre lo que viene después, el futuro. En los tres casos que proponemos, la “comunidad por venir” tiene una diferencia ontológica basada en una diferencia técnica y, al mismo tiempo, comunicacional y semiótica. Para postular esto, en cierto modo estos escritores apelan al complejo cuerpo-artefacto-ambiente y la técnica, la comunicación y las personas entran en un juego de interrelación en el que cada término se constituye como principio transformador de los otros, que a su vez se retroalimenta de estas transformaciones. De allí que se habilitan en sistemas determinados puntos de precipitación en el que los elementos constitutivos de dichos sistemas cambian su estatuto ontológico.

Los textos en cuestión son tres, aunque podrían ser más tanto de los mismos autores como de otros de sus contemporáneos: *El universo de las imágenes técnicas* de Vilém Flusser (1985), *La comunidad que viene* de Giorgio Agamben (1990) y *El árbol de Saussure* de Héctor Libertella (2000). El primero se pregunta por cómo será la sociedad después del desarrollo del programa de la cibernética –si bien Flusser ocupa de esta cuestión en la mayor parte de sus textos en los últimos quince años de su trayectoria, decidimos comenzar por este en particular-, el segundo se pregunta por un “después del juicio final” y el tercero por un después de que el “signo” haya desaparecido. Los tres se posicionan en tiempos límite cuyo futuro resulta aberrante desde el presente en que es planeado, inimaginable y por lo tanto irrepresentable. Los tres apelan a diferentes y

particularísimos recursos para dar cuenta de ese “después de”. Al mismo tiempo, el interés y la proyección hacia allá implica un revés, una negación y un trabajo de definición por oposición de sus presentes. A los tres, Flusser, Agamben y Libertella, los consideramos “escritores-pensadores”, que no separan su pensar de su escritura y del lenguaje y que hacen con estos las torsiones necesarias, en algunos casos apuestas límite, para hacer, más que decir, su pensamiento. Como anotamos, se trata de una investigación en desarrollo. Nos ceñimos a la propuesta del *dossier*, enfocamos la escritura de Flusser desde el punto de vista de los procedimientos que se tornan operaciones constitutivas de su discurso. El uso de la etimología, la construcción de series, de definiciones *ad hoc* y de paradojas, el modo en que apela al carácter libresco de su escritura y la construcción de ficciones teóricas. El primer impulso al encarar este artículo fue reconstruir cómo Flusser construye la sociedad de “sus” nietos, el modo en que apela a la ficción para hablar del futuro. Sin embargo, al releer el libro advertimos que hay un proceder en cierto punto sintomático y que retrata un modo de trabajo, de manera que desplazamos ese primer impulso y reinsertamos las otras cuestiones señaladas más arriba, reconstruidas a partir de un trabajo de *close reading* con el fin de seguir el pulso de la escritura-pensamiento de Vilém Flusser en *El universo de las imágenes técnicas*.

Etimologías

Bien conocemos la diversidad de perspectivas lingüísticas flusserianas, los modos de traducirse de una lengua a otra y la prehistoria de su formación escolar con fuerte ímpetu en las lenguas clásicas. Esta versatilidad y conocimiento le dan un carácter particular a su escritura, basado no en el apego a la regla sino, más bien, en la maleabilidad de las lenguas y en un compromiso más cercano a lo que busca transmitir que a lo que la lengua impone. Es como si Flusser trabajase con determinadas lenguas bajo amenaza de abandono, “si no os gusta lo que voy a decir con las herramientas que me posibilitáis, buscaré otras”. En este marco de libertad lingüística basado, hipotetizo en sus política de lo “apátrida” y en la perspectiva de lo que carece de fundamento, los usos de la etimología de las palabras son bien particulares, como él mismo confiesa: “Después de este excursu etimológico (*y asumo que fue un excursu dirigido*), constatamos que todos los términos considerados (gobierno, régimen, poder y dominio) tienen un idéntico núcleo de significado: compromiso contra el azar, contra la naturaleza, contra la entropía.” (2015: 160; cursivas nuestras).

Uno de los términos clave de *El universo de las imágenes técnicas* es utopía y como tantos otros escritores apela a él a partir de la etimología del neologismo construido por Tomás Moro (1516).

Lo particular reside en que Flusser usa de manera literal el entramado etimológico de *utopía* y además lo utiliza como un término descriptivo de la sociedad venidera para 1985. Cuando decimos “literal” nos referimos no al “no hay tal lugar” como el propuesto si no al “no hay suelo ni espacio”, como él dice: “utopía significa ‘no lugar’, ausencia de un sitio donde el hombre se podría parar” (2015: 26). En otros casos, ese “no lugar” etimológico en la aclaración usual sería: “lugar proyectado, no existente aún, que no tiene lugar en el mundo actual”. Así, ya comenzamos a advertir los modos en que Flusser apela a la etimología. Si entendemos a esta como un modo de buscar la procedencia de las palabras, sus raíces más antiguas, para clarificar el significado actual o para dar cuenta de los vaivenes históricos y filológicos que se dieron en torno a determinado vocablo no estaremos describiendo lo que Flusser hace al apelar a estas etimologías. Sucede que el recorrido histórico por los significados etimológicos de una palabra se le presentan a él como un sistema de opciones paradigmático del cual puede disponer para poder dar cuenta de lo que quiere en el desarrollo de su pensamiento-escritura. Así es que para describir la sociedad futura apela al pasado de una palabra, *utopía*, y encuentra una coincidencia particular: esa “falta del lugar” es una de las características descriptivas de la sociedad por venir tal como se le presenta. El uso que hace del término es paradójico y tal vez la “paradoja” sea una de las figuras retóricas necesarias para hablar de nuestro presente. O, al menos, del futuro de la sociedad telematizada como Flusser la concebía en 1985.

Estos usos en cierta medida arbitrarios o decisionales más que objetivos de la etimología le permiten a Flusser construir una paradoja a partir de una palabra indiscernible: “utopía”. El futuro es previsto por él en términos “utópicos”, en el sentido habitual. Se trata de un futuro probable, no existente aún. A esto se agrega el carácter no decidido, ni eutopía ni distopía: realización del totalitarismo más pleno y de una sociedad plena al mismo tiempo. Y además en función de una descripción “fenomenológica” de los vínculos entre subjetividades, “yos” y entre aparatos, la quietud y la prescindencia de la instancia “corporal” también implican que al momento de precipitar, de la “historia” hacia la “poshistoria”, las nociones de lugar y espacio carecen de sentido, de manera que “utopía” se convierte en un término descriptivo de la nueva condición espacial de la sociedad telematizada.

Desde esas primeras páginas, Flusser dice que la “utopía” ya produjo estructura: la utopía “invade la esencia de nuestro ambiente y de todos nuestros poros” (26). Este uso ya no está vinculado con un carácter “revolucionario”, “transformador” de la sociedad en pos de un compromiso con una utopía que idealiza la convivencia entre hombres. Si nos ponemos a pensar en el sentido figurado de “utopía” combinado con el literal de poros nos da una cosa así como que un agujero invade otro agujero, un vacío invade otro vacío. Ahora bien, Flusser no utiliza “poros” en el sentido literal, sino que lo utiliza en sentido figurado como instancia de contacto y

diálogo entre un yo y el ambiente. Así, la invasión de los poros implica un cambio en el orden constitutivo tanto del ambiente como de la subjetividad. La “utopía” se constituye como un principio corruptor, ni positivo ni negativo, que nada tiene de “ideal”, que tiene lugar y que todo lo trastoca con su inminencia, con su emergencia .

Como dijimos, este uso de las opciones que ofrece la etimología de una palabra hace que se tomen como posibilidades paradigmáticas las diferentes acepciones que tuvo una palabra a lo largo de su historia y a su vez que un nuevo uso construya nuevas. Esto también sucede con el recorrido que hace respecto del término “calcular”. Flusser sostiene una argumentación en el que el texto escrito es entendido como una “collar” que une piedritas. Como sabemos, uno de sus tesis más significativas y definitorias de su pensamiento es que la combinación de una serie de procesos técnico-culturales han producido el corrimiento de la dominancia de la escritura, en principio, la emergencia de las imágenes técnicas –siglos XIX y XX- y, también, la crítica del texto constituida por el denominado “giro lingüístico” –siglo XX-. Así es que en una multiplicidad de procesos simultáneos, a medida que surge el reemplazo, el texto acusa una profunda crisis. En función de esto, retoma el texto como collar y construye la analogía: al collar se le ha podrido su tiento y las piedras han quedado libres, lo que abre el paso de la escritura a la imagen técnica. Esto implica un paso, dado que estas piedritas no son manipulables por las manos, ni imaginables por los ojos, ni concebibles por los dedos, pero sí son “calculables”. ¿Por qué? Aquí bordeamos la tautología, basado en la etimología pasa de una instancia a la otra –“(de *calculus* = piedrita)” (32)- y de ahí también del “cálculo” del ábaco al ordenador.

Este tipo de usos de la etimología, implican juegos de sentido, desplazamientos de un orden a otro, que son trabajados con gran maleabilidad por Flusser para llevar adelante sus argumentos. Lo mismo puede señalarse de la noción de “haces” que conectan a la sociedad emergente, esos “haces” atados a su raíz etimológica devienen *fascis* (90) y así los recorridos transversales a los de la sociedad emergente serán “antifascistas”, lo que implica que Flusser llega a la palabra “antifascismo” a través de un recorrido oblicuo, etimológico, que en sentido estricto sería un neologismo y sin embargo tiene un eco referencial tanto en la “historia” como en la “posthistoria”: en ambos casos se referiría a los modos de existencia que resisten al totalitarismo. Para cerrar este primer apartado con otro de los pasajes en los que es él quien señala estos usos de la etimología, traigo a colación un momento clave del capítulo “Crear”, en el que afirma lo siguiente: “Confieso que en mi análisis etimológico de “estrategia” recurrí yo mismo a la astucia deliberada. Traduje *strategos* por “mariscal de campo” para introducir el término “campo”, y traduje la raíz *strg* por “distribuir” para introducir la noción de la computación de lo disperso. Procedí de esta forma para incluir al futuro *homo ludens* en el contexto del universo abstracto de los puntos, en el universo del “campo”. Procuré sugerir que el *homo ludens* será el jugador que, en

diálogo con otros, computará los *quantas* y los bits del universo vacío a fin de crear *estrata* de informaciones que cubran el abismo de la nada con la piel del significado. Intenté sugerir que el *homo ludens* será un artista creativo. Espero, no obstante, que mi astucia no haya violentado el significado de “estrategia” sino que le haya sido fiel. (2015: 136)

Definiciones y redefiniciones

Vilém Flusser es un constructor de series. Sus razonamientos son engarzados no tanto como argumentos lógico-argumentativos sino como cadenas en las que se agrega un nuevo ítem y en el juego entre este y los anteriores se configura el próximo. Sus índices son un ejemplo reducido de esto y tiene sus golpes de efecto: los cortes en la serie. En algunos casos la regla se instaura y no se transforma, como puede ser *Los gestos* y en otros, como en *El universo de las imágenes técnicas*, se da, al final, un quiebre: de los infinitivos que van de “abstraer a encoger” nada habilita “música de cámara”. Flusser es una de esos escritores que piensan con la(s) lengua(s) y ese pensar con la lengua implica escribir. Su escritura se maneja por diferentes tonos: el de la definición, certero y ajustado; el de la complejidad discursiva planteada sin grandilocuencia, las paradojas; el oblicuo que busca en la parábola y la construcción de analogías modos de dar cuenta de lo que imagina; el que tiene la retórica latina cerca y apela a su léxico para dar cuenta de lo que está haciendo (*ex definitione, contradictio in adjecto*, etc.); el de la multidireccionalidad de traducciones que implica la inclusión de barbarismos, entre otros que podríamos seguir inventariando.

El modo en que define términos nos invita a pensar en que Flusser también trata de construir un lenguaje, una lengua ajustada a aquello que intenta dar cuenta. El índice de *El universo de las imágenes técnicas*, más allá de la falta de orden alfabético y de que el uso del infinitivo tiene una función específica, se asemeja a un diccionario, salvo por la cuestión del orden alfabético. Es decir, cada verbo en infinitivo implica una entrada en la que ese término será definido desde los parámetros de la sociedad emergente, posthistórica, y el avance discursivo, en esto se distancia de un diccionario, sostiene una relación de implicancia entre las definiciones dadas: las más avanzadas suponen las anteriores. En el caso de “calcular” definido en función de una relación con “piedrita” basada en la etimología *calculus* nos da una pauta, veamos lo que dice en el capítulo “Imaginar”: “Sugiero entonces que el término ‘imaginar’ significa la capacidad de concretizar lo abstracto, y que tal capacidad es nueva; que fue solo con la invención de aparatos productores de tecno-imágenes que adquirimos tal capacidad; que las generaciones anteriores no podían siquiera imaginar lo que el término ‘imaginar’ significa” (2015: 63)

A medida que nos introducimos en un nuevo mundo parece necesario refundar un lenguaje. Si consideramos la múltiple determinación entre “yo”, “lenguaje”, “mundo” está claro que la variación de uno de los términos implicará la necesidad de reajuste de los demás y, al mismo tiempo, la maleabilidad de los demás será al mismo tiempo que descriptiva, fundadora. Entrar en *el universo de las imágenes técnicas*, entre otras cosas, es seguir a Flusser en la construcción de una lengua pertinente. Sin embargo, no se trata de algo estático ni idealizado, no se trata de la Lengua, sino de una construcción por definiciones y uso, así es que al final de dicho capítulo, tiene que volver a calibrar que fue lo que pasó desde la definición, como punto de partida, y la redefinición, como punto de llegada. Así, después de unas páginas usando y resemantizando “imaginar”, dice: “Redefinamos ‘imaginar’ con el significado aquí planteado:” (2015: 67) y pasa a explayarse nuevamente. Poco más adelante, agrega: “En suma: esta definición de ‘imaginar’ fue formulada para articular la revolución epistemológica, ético-política y estética que estamos atravesando. Para articular la nueva sensación vital emergente” (2015: 67).

Este procedimiento, en el que parte de un definición de un término, la utiliza para pensar-escribir sobre la sociedad emergente y luego vuelve a la definición para recalibrarla es una de las operaciones determinantes del libro. Uno de los modos en que funcionan esas “redefiniciones” a partir del uso reside en el salto del término respecto de su ámbito de pertenencia. Por ejemplo, las nociones de “programa” y de “aparato” pasan del ámbito de la informática a otros ámbitos con un salto que excede la definición inicial y que arrastra, sin embargo, a esos otros ámbitos hacia esa definición. “Ejemplos de tales aparatos que escapan del control y continúan funcionando automáticamente se pueden observar en todas partes: aparatos administrativos, aparatos políticos, aparatos económicos, aparatos culturales y, sobre todo, obviamente, aparatos termonucleares.” (104). Así, la noción de “aparato” se amplía de manera considerable hasta volver lo suficientemente lábil como para los dos bloques culturales que identificaban, para Flusser, el mundo en los ’80: los superaparatos “occidental” y el “oriental” que codifican programas codificadores de la vida en ese triple vínculo “yos”, “comunicación” y “ambiente”. Lo particular, a su vez, de la sociedad emergente sería una tendencia a la “sincronización” (*Gleichschaltung*) de todos los programas para dar un nuevo salto: “Ambas manifestaciones apuntan a una meta convergente: totalitarismo cósmico de un único superaparato. El metaprograma comienza a programarse automáticamente” (2015: 106).

La calibración general del léxico implica también señalar la decadencia de algunos términos: “‘lucha’ (o cualquier otro equivalente dramático de cuño ‘historicista’) ya no se aplican.” (2015: 99). Sólo por dar un ejemplo más, “democracia” también entra en este torbellino redefinicional: “Esto sería ‘democracia’ en el sentido poshistórico del término: no democracia electiva (de teclas) sino democracia programadora de aparatos.” (108)

A medida que se avanza, de algún modo vamos entendiendo que no se trata de la redefinición de un término aquí y otro allá, sino que se trata de la refundación de un sistema lexical con la finalidad de donar sentido a una instancia, para 1985, muy poco tematizada, elaborada y/o pensada como es el mundo que emergía en aquellos años.

El desfasaje y la calibración entre técnica y cultura¹, haciendo abstracción de estos términos sin ignorar la íntima ligazón que los une, pareciera señalar hay posibilidades contempladas en uno y otro término de las que la otra no puede dar cuenta. Este desfasaje, cuyo conflicto tiene un desarrollo temporal continuo, va teniendo ajustes y reajustes permanentes basados en posibilidad y poder: un claro ejemplo, señalado por Flusser es el de la propiedad intelectual frente a la reproductibilidad digital que elimina la escasez como justificativo de la propiedad.

Cuando enfocamos una escala macro, como la que Flusser sostiene por momentos: “el superaparato occidental” y “el superaparato oriental” y la supuesta sincronización entre sí afirmamos que sin dudas algo de eso está sucediendo y al mismo tiempo que se necesitan procesos culturales de larga data, gestión y conflicto de poder entre el poder constituido en función de las posibilidades técnicas, que ya funciona de hecho, y el poder construido democráticamente, en términos históricos.

Para poder hablar, para “habilitar” esto Flusser en ocasiones apela a barbarismos, en otras a neologismos y sobre todo redefine, como hace con “democracia”. Podríamos decir, “programa” un lenguaje a la altura de las nuevas circunstancias. Al redefinir la “creatividad”, Flusser sostiene que “es forzoso constatar que la capacidad creadora imaginística e imaginadora comenzará, en rigor, solo después de la revolución hoy en curso” (135). Ese “después de”, tal vez esta sea una hipótesis para otra instancia de la investigación, inaugure ese espacio posthistórico del que habla Flusser, dado esa revolución en curso no ha sido agotada, el desfasaje entre potencia técnica y modo de vida no ha sido actualizado.²

El carácter libresco del ensayo

Flusser, como escritor, no desdeña la instancia de lectura a la que está destinada el libro. Así, más de una vez, vuelve sobre lo dicho, apunta una reflexión y se permite abrir un paréntesis metaescritural para tematizar lo que acaba de decir o hacer. En algunos casos se trata de

¹ Entendida esta última en un sentido amplio y abarcador desde nuestros modos de vida en términos íntimos hasta los sistemas de gobierno que definen nuestras sociedades.

² Tal vez ese “después de”, más allá de la actualidad de muchas de las predicciones de Flusser, indique que sus “nietos” todavía no somos nosotros. En este sentido, esto lo acerca de manera considerable a los “después de” *La comunidad que viene* de Agamben y de *El árbol de Saussure* de Libertella.

instancias argumentales, de volver sobre lo dicho en un capítulo anterior para construir el nuevo. Esto es sintomático y sistemático en su escritura. Dado que está construyendo un mundo referencial inexistente, utópico, constantemente tiene que volver para restablecer el significado de las palabras utilizadas en un sentido particular. Según esta operación, su estrategia argumental es la de quien cose y segura lo cosido, avanza linealmente como toda escritura y en cada nuevo capítulo recomienza unos pasos atrás para emerger unos pasos adelante. Sin embargo, también hay otras instancias en las que abre un paréntesis en esa linealidad no para ir y venir sino para construir otro espacio, otro nivel en el que ve su propio texto y se permite una humorada, una mirada irónica sobre sí mismo, una declaración de intenciones. “como me he cansado de repetir en capítulos anteriores” (2015: 156), lo mismo sucede con la reflexión sobre la etimología de “estrategia” analizada más arriba y también algo parecido se da cuando después de retratar el hormiguero que imagina para sus nietos, en el que segregarán arte en vez de ácido fórmico y “vivirán en un orgasmo cerebral permanente”, dice: “Sea cual fuera la validez de la fábula barroca que acabo de proponer” (2015: 167). Así, advertimos esos momentos en los que queda inscripta la lectura por parte de Flusser de lo que nosotros acabamos de leer. El cierre del ensayo, su última oración, también es un acto de este orden, en el que se apela a la lectura y al carácter libresco del escrito para jugar con/contra él: “Cabe, no obstante, una última recomendación: este último capítulo puede ser leído como el primero”. (2015: 189)

Ficciones, fábulas

Una de las operaciones que saltan a la vista en *El universo de las imágenes técnicas* es la de la construcción de “ficciones teóricas”. Flusser utiliza la escritura y el lenguaje como plataformas de simulación a partir de los recursos de la ficción, en tanto permite proponer un mundo referencial virtual y reflexionar en torno. Es decir, utiliza las posibilidades representativas del lenguaje para crear entidades fabulosas respecto de las cuales ponerse a pensar. Mientras los simuladores informáticos se han convertido en el territorio en el que las ciencias experimentales realizan sus pruebas, la escritura ha sido un espacio de simulación de escenarios para el pensamiento de larga data. Más allá de la imagen del “hormiguero” que atraviesa el libro, Flusser apela constantemente a narraciones que le permiten la manipulación del pasado, no en el sentido de la tergiversación sino de pasarlo por el tamiz de la narración para hacerlo manejable. Al comienzo del libro, establece un modelo desde el cual pensar: “lo que se acaba de proponer es un modelo ‘fenomenológico’ de la historia de la cultura, un modelo que busca validez general sino apenas servir de marco para poder plantear el problema” (2015: 32) y, enseguida, la ficción teórica se

nutre con un personaje: “el futuro productor de imágenes”. (32-34). Allí construye, literalmente, una suerte de fábula para este personaje de la cual extra conclusiones/moralejas. Lo mismo sucede cuando simula tres personajes -un chimpancé, un hombre, una máquina- que tipean textos para referirse al modo en que el aparato “máquina de escribir” programa los textos posibles. Y lo llamativo es que por medio de las herramientas de la ficción lleva hacia su lector a seguirlo en un entramado del que Flusser sale primero, como decíamos en el apartado anterior, y reflexiona sobre lo que acaba de hacer: “Tal argumento es radicalmente inaceptable. Elegí un ejemplo (el de la máquina de escribir) para mostrar cuán absurdo es un argumento como este.” (53)

Promediado el libro, Flusser construye dos nuevas fábulas, en realidad, como los Grimm las colecta del acervo cultural, y lo hace para discutir la relación “programa”, “preparación” y “subjetividad”. De qué manera, se pregunta, en el programa están inscriptos tanto el azar como la preparación de una vida que posibilitan la intuición que logra “destruir el programa”. Para tomar casos puntuales, piensa en el inicio de la manipulación del fuego y en la unión de la mecánica y la astronomía propiciadas por Newton y reconstruye los conocidos relatos alrededor: el azar -“el rayo en el árbol”, “la manzana en la cabeza”-; la preparación que hace que uno y no todos los demás haya visto en el árbol ardiente o en la manzana una posibilidad. Estas dos narraciones de algún modo le permiten no dar ejemplos sino simular momentos en los que se advierte el funcionamiento de la tríada: “programa”; “preparación”; “yos”. Ahora bien, Flusser es precavido respecto de la capacidad de captura de los relatos y antes de generar una fábula para la sociedad telematizada, dice: “La actitud subjetiva debe admitir que la telemática es, por el momento, azar probable que todavía no evocó en nosotros una “intuición”, que todavía no sabemos qué hacer con un árbol que arde ni con una manzana que cae. Sin embargo, se puede afirmar que al procesar los datos telemáticamente, estamos comenzando a sentir el aroma de lo improbable, de lo nunca visto, de la destrucción del programa vigente.” (2015: 147) Como vemos, Flusser se muestra reticente a que el programa de la sociedad emergente habilite que lo improbable, la intuición, el acontecimiento se actualicen, pasen al acto, sin embargo, en una suerte de voluntarismo en la posibilidad del error, el cual posibilitaría la emergencia de lo improbable y, sin embargo, desde el punto de vista de la validez de lo dicho podría ser demoledor: “No obstante, la actitud irónica, a pesar de ser la correcta, es banal y tediosa. Por decirlo de otro modo: quien actualmente tiene razón es tedioso, y quien actualmente combate el tedio está equivocado. El presente ensayo elogia a los que están equivocados.” (2015: 148).

Si pensamos en la definición “futarar” que arma en el libro, podremos decir que todo este consiste en la construcción de ficciones teóricas basadas en la tendencia más probable entre las inscriptas en el programa. En algunos casos, estas ficciones tienen un carácter fabulesco, sobre todo en el sentido de que quien la narra ya no conoce el final y la moraleja, y en otros, tienen un

carácter experimental, en el sentido de que carece de certeza respecto del resultado y es utilizada la ficción como plataforma de pensamiento. Sin embargo, hay un juego paradójico respecto del carácter unívoco de las líneas de fuga de su presente. Como dice al comienzo, “no creemos que vaya a ocurrir ninguna catástrofe” (2015: 27) y, como reafirma al final, “quien prevé no ve lo que se aproxima, sino que ve la dirección hacia la cual se aleja el presente.” (179).

Esta idea de la “catástrofe” como aquello inscripto en el programa capaz de destruirlo, de hacerlo precipitar en otra cosa, de tan improbable es imprevisible, un verdadero “cisne negro”. A esto, queremos agregar que la catástrofe lo antecede a Flusser, por eso no está en condiciones de poder imaginar otra nueva. Consideramos que de esto reside el valor de sus “profecías”, término con el que se cargan de mística algunas de sus ficciones teóricas. Si de verdad hubiese estado antes de la catástrofe, no hubiese podido tener semejante carácter interpelador respecto de nuestro presente: “no se trata de un lugar distante en un futuro inimaginable: ya estamos listos para sumergirnos en él” (2015: 25).

Antes de pasar al cierre de este artículo, nos interesa indagar una última ficción teórica: “los nietos”. Lo dice claramente cuando comienza a cerrar el libro: “Los nietos que preveo son solo los nietos que me preocupan, a saber, entes fabulosos: *de te fabula narratur*”. De nuevo aquella indiscernibilidad de *utopía*: ¿se trata o no de un lugar inexistente o de la inexistencia del lugar y aquí se trata de que no se refiere a sus nietos o de que sus nietos serán entes fantásticos? Esa falta de decisión, ese carácter paradójico y hasta la opción de no seguir narrando son modos de detenerse frente al advenir del acontecimiento, reconocer su inminencia a pesar de que el programa señale lo contrario, elogiar la equivocación, dar una oportunidad a la creatividad, tal como la define poshistóricamente.

Una lengua propia para hablar de lo desconocido

Las operaciones señaladas hasta aquí son un aporte reducido al análisis de los modos de trabajo con el lenguaje flusserianos. Hay tres ejes que nos interesan destacar: se trata de un escritor-pensador, se trata de alguien tratando de describir el futuro de una sociedad emergente y se trata de alguien que señala que la tríada “técnica, subjetividad, cultura” acaba de dar un salto que separa historia de poshistoria. El hecho de hablar de “poshistoria”, más allá de la definición particular que hace Flusser del término “historia” vinculado al dominio de la escritura, nos habla de esa falencia lingüística que permanentemente trata de sortear. Así es que esos tres ejes combinados lleven a que en el último período de su obra, al que pertenece *El universo de las imágenes técnicas*, se interrelacionen y lo lleven a construir a tientas y en el uso un sistema lexical

alrededor de su núcleo de reflexión. Así apela a los recursos que hemos caracterizado y a tantos otros, “disponemos de la formula gramatical que articula esto: “f (x,y). Esta fórmula supera la distinción entre pasivo y activo” (165). Y también apela a la indeterminación: “así como el horror con el que nosotros miramos a esa generación emergente y a punto de ser devorada por el poder (*o cualquiera sea la forma gramatical adecuada a tal evento*). (2015: 168; cursivas nuestras).

El capítulo “Programar” es paradigmático sobre el modo en que construye su lengua entendida como un conjunto de definiciones y usos particulares: en la primera página, Flusser dice: “Los emisores son *cebollas*: puede ser “explicados” una capa tras otra, hasta que no queda nada.” (2015: 99), poco más adelante, agrega: “Los emisores son lugares de *algodón*, lugares blandos: *software*.” (99, 100). Unas páginas más adelante, ya parte desde ahí y recombina: “Pues es así como se presentan las *cebollas de algodón* en el centro de nuestra sociedad si las pensamos en términos fenomenológicos: como centros de programación humanamente incontrolada e incontrolable.” (2015: 104; en los tres casos cursivas nuestras).

En gran medida, hace lo que dice y dice lo que hace. Declara la caducidad de una sistema conceptual: “debo confesar que semejantes cálculos acabarán con todos nuestros conceptos políticos, con todos nuestros modelos de gobierno, de poder, de dominio, desde los judeocristianos hasta los marxistas.” (2015: 166) y hasta sostiene que el modelo según el cual se “lee” el mundo es inadecuado, dado que el mundo se habría vuelto insignificante. Entonces, afirma: “Libertad no ya para transformar el mundo de los objetos, sino para imponer un significado (información) a la vida.” (2015: 177). Las cosas no tienen sentido, nosotros se lo donamos. En esta línea, la escritura de Flusser tiene un carácter performativo fuerte y con esto queremos decir que se trata de una escritura que en su discurrir enriquece sus puntos de partida y en ocasiones lo hace a partir de la heterogeneidad, la contradicción y la paradoja. A modo de cierre, en gran medida condensador, traemos a colación su noción de “arte” e inscribimos, con él, sus operaciones de escritura en esta propuesta: “He aquí una de las definiciones de ‘arte’: un hacer limitado por reglas que son modificadas por el hacer mismo. De hecho, todo lo que acabo de escribir es producto del vértigo de la producción artística en tanto opuesta al vértigo del abismo”. (128)

Bibliografía citada

Agamben, Giorgio. (1990). La comunidad que viene, Valencia: Pre-textos.

Flusser, Vilém. (2015). El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad, Buenos Aires: Caja Negra.

Libertella, Héctor. (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.