

Universidad Austral de Chile

Conocimiento y Naturaleza

Breno Onetto Muñoz (estudio y traducción)

Vilém Flusser
y la cultura de la imagen
2ª ed. revisada y aumentada

Ediciones UACh
Colección Austral Universitaria de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Prefacio
Mauricio Mancilla Muñoz

Posfacio
Norval Baitello

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile

Proyecto financiado por el
Fondo Nacional de Fomento del Libro
y la Lectura 2026

Esta segunda edición en 700 ejemplares de

VILÉM FLUSSER Y LA CULTURA DE LA IMAGEN
2ª ed. revisada y aumentada
de Breno Onetto Muñoz (estudio y traducción)

se terminó de imprimir en octubre de 2026
en los talleres de Andros Impresores

☎ (2) 25556282, www.androsimpresores.cl
para Ediciones Universidad Austral de Chile

☎ (56-63) 2444338
www.edicionesuach.cl
Valdivia, Chile

Dirección editorial
Yanko González Cangas

Cuidado de la edición
César Altermatt Venegas

Maquetación
Silvia Valdés Fuentes

Agradecimientos especiales a los Archivos y a sus investigadores:
http://www.flusser-archive.org
http://www.flusserbrasil.com
http://www.arquivovilemflussersp.com.br

Todos los derechos reservados.
Se autoriza su reproducción parcial para fines periodísticos,
debiendo mencionarse la fuente editorial.

© Universidad Austral de Chile, 2026
© Herederos de Vilém Flusser
© Breno Onetto Muñoz, 2026
© Del prefacio: Mauricio Mancilla Muñoz
© Del epílogo: Norval Baitello, 2026

ISBN: 978-956-390-318-8
142 - Filosofía crítica | QDTK-Filosofía: epistemología y teoría del conocimiento

Esta publicación contó con referato externo por
sistema de pares doble ciego aprobado por el Consejo
Editorial de Ediciones Universidad Austral de Chile.

A Milena

Contenido

Sobre esta reedición 13
por Breno Onetto

Prefacio 21
Vilém Flusser; un filósofo de la cultura de la imagen
por Mauricio Mancilla

Introducción 37
por Breno Onetto

CAPÍTULO I. Lengua y realidad
Acerca de la traducción 51
Acerca de la lengua portuguesa 61
Acerca de la gula 69
La consumidora consumida (o la mujer vista por la sociedad que la hace consumir o que la consume) 75
Acerca del diablo 91
La sociedad posindustrial 97

CAPÍTULO II. El fin de la modernidad
La crisis de la conciencia histórica 109
¿Fin de la historia, fin de la ciudad? 117
Excurso 125
Sobre la desaparición de la ciudad (Vilém Flusser en conversación con Hubert Christian Ehalt) 135

CAPÍTULO III. Códigos de la comunicación
El mundo codificado 149
¿Qué es la comunicación? 159
El eslabón perdido de la comunicación 165

CAPÍTULO IV. La imaginación técnica
Una nueva facultad imaginativa 171
¿La imagen del cachorro morderá en el futuro? 185
El impacto de los instrumentos sobre la conciencia 189

Posfacio 197
Flusser y la invasión desmedida de los aparatos y sus tentáculos en nuestros cuerpos, nuestras casas, nuestro planeta y nuestra vida
por Norval Baitello Jr.

Referencias bibliográficas 205

Sobre esta reedición

Por Breno Onetto M.[1]

En esta segunda reedición aumentada de *Vilém Flusser y la Cultura de la Imagen* hemos querido reafirmar la división realizada en cuatro capítulos de su primera edición, en los cuales presentábamos la versatilidad del pensamiento flusseriano de tal manera de ver en él a un verdadero pensador o filósofo de la cultura contemporánea. Precisamente, en su primer capítulo, se ponen ahora en evidencia sus trabajos dedicados al estudio y análisis del lenguaje y la traducción, o lo que será su labor con su nueva lengua: la portuguesa. He querido aquí agregar, por lo mismo, una de sus primeras tentativas reflexivas con ella. Y entregar un ensayo que complementa al primero con el que comienza esta antología temática y que lleva por título **Acerca de la traducción.** Si bien es cierto, el anterior pertenece a su producción de los años sesenta, el texto ahora propuesto es al parecer de inicios de los

1 Académico de la Universidad Austral de Chile, doctor en Filosofía (Ruhr-Universität, Bochum), profesor, crítico e investigador. Traductor e intérprete de obras de autores principalmente alemanes del siglo XIX y XX, tales como M. Heidegger, W.F. Hegel, G. Anders F. Schleiermacher, F. Schlegel y G. Anders; así como de otros autores de la literatura moderna (F. Hölderlin, I. Bachmann, Heissenbüttel) y teoría de medios como V. Flusser y H. Eickhoff. Entre sus artículos publicados destacan, entre otros, *La vida en el laberinto de los aparatos técnicos. Un contrapunto entre Günther Anders y Vilém Flusser* y *El mundo de lo simbólico, el mundo de las máquinas,* primeras traducciones al castellano de Friedrich Kittler (2017). Sus traducciones y publicaciones se encuentran en revistas de filosofía, ciencias sociales y estética nacionales e internacionales.

sesenta, y corresponde a una primera de varias contribuciones suyas a la *Revista Brasileña de Filosofía,* y que fuera publicada con el título que sigue: **Acerca de la lengua portuguesa,** y en el que Flusser nos concede un tanteo inicial en una de las cinco lenguas empleadas para sus escritos.

Con todo, el siguiente texto que trae esta nueva versión, en el mismo primer capítulo sobre «Lengua y Realidad», es **Acerca de la gula,** un texto aparecido en el periódico, que adelanta los títulos de su ocupación en la época del consumo industrializado de los años sesenta en el resto del globo, poniendo en evidencia la emergente aparición de la sociedad de consumo que empezara a apoderarse ya de las sociedades del hemisferio norte, y luego de todo el planeta. Este texto lleva una conexión inmediata por el tema con su libro de mitad de los sesenta que es *La historia del Diablo* (1965), el cual desarrolla un sugerente estudio de los siete pecados capitales del hombre y entre ellos el de la gula. Podría tenerse hasta por un primer adelanto de las ocupaciones teóricas del filósofo en la época de la sociedad industrial y cambio de su primera dedicación sobre la filosofía del lenguaje. **Acerca de la gula** es seguido por ese segundo libro en lengua brasileña que es *La historia del Diablo* y retomado en **La consumidora consumida** de los setenta. Probablemente su última relación con este tema de la gula o del alterado consumismo moderno o contemporáneo viene a ser para Flusser la última conferencia dada por él en Essen, Alemania, antes de su prematuro deceso. Hablamos de la grabación aún inédita de la **Sociedad de la información: ¿fantasma o realidad?** El siguiente texto del capítulo es un artículo de Flusser de su libro *Olhares Brasileiros (Miradas brasileñas)* que se llama **Acerca del diablo** publicado primero en la prensa, en el suplemento literario del periódico *O Estado de Sâo Paulo* (aproximadamente a inicios de los sesenta). De allí que el tercer texto que agregamos ahora venga a ser forzosamente: **La sociedad posindustrial** (ca. 1979/80); un texto de los años ochenta que viene justamente a situar el contexto filosófico-cultural el devenir de aquella sociedad referida ya en **La consumidora consumida** propuesta anteriormente en su reflexión; y con cuyo análisis de la forma de producción suya, y de la necesidad de consumo, venimos a cerrar este primer capítulo.

Avanzando hacia el segundo capítulo del libro, que denominamos «El fin de la modernidad», he querido en esta nueva versión agregar un texto al inicio del capítulo, que va a ser clave para una comprensión de esta bullente época de los años setenta y ochenta en el autor; y que atañe a la honda preocupación que tiene con los medios de comunicación y sus estructuras, que en la posmodernidad ya iniciada, en parte, antes de los años ochenta propiamente —como lo sabemos hoy—, le inducen a observar cambios en las relaciones humanas de la sociedad occidental del hemisferio norte, en la que él mismo se encontraría viviendo ya a inicio de los años setenta; pero a la vez también vislumbrar la crisis provocada por esta modernidad tardía respecto de las categorías del pensamiento típicamente moderno de la ciudad y del tema fundamental de la historia de Occidente. Temática que —como veremos más adelante en los textos que le siguen— viene directamente relacionada con los cambios onto-epistemológicos de la sociedad posmoderna de los ochenta y siguientes. El único texto que sumamos a este capítulo es entonces: **La crisis de la conciencia histórica (10.03.88)**,[2] un texto que nos adelanta el quiebre provocado por esta última crisis del pensamiento histórico procedente del paulatino abandono de la escritura alfanumérica en dirección de un pensamiento técnico o una imaginación nueva, configurada o programada desde los aparatos y sus asombrosas imágenes. El texto desarrolla una exégesis de la codificación de las informaciones que recibimos a diario por los medios masivos de la comunicación como una codificación ya programada por una imaginación definida desde estos mismos, y por tanto, como una alteración también desde los presupuestos epistemologicos de nuestra imaginación modificada ya por la realidad de los aparatos técnicos que la determinan (que no escriturales sino digitales, por ej.,). Ni tampoco las imágenes técnicas suministradas por los aparatos resultan idénticas a las tradicionales (es decir, las creadas sin ellos). Esto pone de manifiesto la evidente crisis de esa gestación de la historia por la escritura en Occidente y, lo que es peor, destruye fundamentalmente la época de la historia

2 La data exclusiva de este texto se encuentra en la versión mecanografiada en portugués, cuya versión presumimos viene del alemán original, pues el subtítulo entre paréntesis del ensayo «Crise da conciencia histórica» dice: (Badischer Kunstverein, Karlsruhe 10.03.88, traducao para Milton Vargas).

pasada de una manera profunda y decisiva, sin la necesidad siquiera de la desaparición de la especie humana.

El texto adelanta, sin duda, lo que veremos en profundidad respecto de las relaciones de esta crisis escritural histórica en función del pensamiento (de)codificador de nuestro saber, producto de la imaginación de la época de la escritura y la actual imaginación contemporánea externa debida a los aparatos productores de las nuevas imágenes no sujetas a la subjetividad moderna de los siglos escriturales de antaño. Un texto que el autor dedica a Milton Vargas, su más crítico amigo siempre, desde una postura intelectual que enfrenta la más ferviente revisión y análisis estricto de la filosofía de las ciencias, de la cual su colega es fiel representante.

De aquí en adelante, y respecto de los últimos textos con que aumentamos esta entrega, y que vuelco aun en detalle para los dos capítulos siguientes; estos podrían leerse incluso de manera independiente sin el problema de una estricta cronología temporal de sus textos —los que muchas veces presentan falta de una datación precisa o incluso carecen de una—, pues la ocupación teórica de Vilém Flusser en su pensamiento maduro, ya desde mediados de los setenta, va reiterando e hilvanando mucho de lo ya producido, así como dándole un sentido bastante sistemático (aunque el autor seguramente no estaría del todo de acuerdo con nuestro parecer). Y no obstante, aquello es efectivo, puesto que, desde su análisis y revisión exhaustiva de los medios de comunicación y su estructura técnica, la relación de la codificación del saber y la información de todo tipo hacia la época contemporánea ha producido un cambio paulatino tanto en nuestras percepciones individuales como en las relaciones sociales o humanas de fondo, y en los nuevos saberes científicos de esta nueva sociedad posindustrial con cambio tanto en lo político como en lo económico, social y cultural.

Por esto, teniendo en cuenta la densidad textual de este segundo capítulo, he dejado para el último, en su cierre, un texto de mayor envergadura, pero igualmente de los ochenta, que busca mostrar de manera precisa y profunda el proceder de la conciencia y del pensar a partir del despliegue dado por la facultad de la imaginación en su proceso civilizatorio actual, y cómo los cambios técnicos en él nos refieren igualmente

una pequeña historia del desarrollo tecnológico de la sociedad occidental, vista desde el mundo de los instrumentos y aparatos que el hombre desarrolla en el despliegue de la historia en el mundo, hace unos 3500 años atrás.

Siguiendo el orden de los capítulos ya presentados, en el capítulo tercero, llamado «Códigos de la comunicación», presentamos aquí únicamente un texto pequeño que se le agrega como una mínima coda al segundo texto allí presente, y que viene a definir su ocupación en lo que él ha desarrollado, durante todo los setenta, como una Teoría de la comunicación o Comunicología, texto que se suma al texto fundador **¿Qué es la comunicación?** El texto que anexamos a este tercer capítulo, permitiendo darle incluso algo más de espesor al mismo, lleva por título **El eslabón perdido de la comunicación,** y remite justamente al modo en que las estructuras de la comunicación se nos han vuelto hoy tan decisivas como determinantes para ese espacio político cambiante que se viene produciendo hace unos decenios ya con la nueva generación de imágenes desde los actuales aparatos de comunicación masiva o las habituales pantallas de la vida cotidiana contemporánea.

Finalmente, para el cierre de la obra ya revisada y que creemos ahora más consolidada en su diversidad, en el cuarto y último capítulo titulado «La imaginación técnica», cerramos esta reedición de espacio con **El impacto de los instrumentos sobre la conciencia (Rückschlag der Werkzeuge auf das Bewusstsein) (ca. 1987/88).** Se trata de un texto a la vez fascinante como complejo en la trama que propone. En él, Flusser anticipa la transformación civilizatoria del *Homo sapiens sapiens,* siempre desde las crisis de codificación de saberes que estructuran los mundos que construimos y tratamos mediante herramientas, aparatos y juegos. Estos son los medios a través de los cuales la conciencia se despliega y nos conduce, asumiendo que, en la historia del impacto de los instrumentos técnicos sobre la conciencia, el ser humano puede ser orientado hacia una redefinición de sí mismo: hacia un nuevo programa o paradigma, una identidad en permanente reformulación. Esta posibilidad ha sido esbozada en los juegos de su imaginación y se proyecta en los futuros juegos de su creación, impulsados por cada nueva forma imaginada que los propios objetos técnicos posibilitan.

En su conjunto, los textos reunidos ahora en esta edición revisada y aumentada permiten delinear con mayor precisión las líneas centrales del pensamiento de Vilém Flusser en torno al lenguaje, la comunicación, la técnica y la conciencia. Desde los códigos que organizan y median nuestras formas de relación con el mundo, hasta las estructuras profundas que configuran los imaginarios políticos y tecnológicos de la contemporaneidad, se articula una reflexión que cuestiona constantemente los modos en que el ser humano se constituye a través de sus propias creaciones. La comunicología, en tanto esfuerzo por pensar sistemáticamente estas dinámicas, se presenta aquí no como un sistema cerrado, sino como una indagación abierta que encuentra en la imaginación técnica —y en sus posibilidades— un campo de transformación permanente. De esta manera, esta reedición no solo ofrece una actualización editorial, sino también renueva el gesto crítico que anima la obra flusseriana: interpelar nuestras herramientas, nuestros lenguajes y nuestros aparatos en sus procederes como conformadores de conciencias y también como reflejos fragmentarios de una identidad humana que aún está por pensarse.

Y por último, pero no menos importante, expreso aquí mi reconocimiento y perdurable agradecimiento al sello editorial de la Universidad Austral de Chile, en nombre de su director, Dr. Yanko Gonzalez C. y en especial a su equipo de la producción editorial, representados por César Altermatt V., por haber tomado la enorme decisión de publicar nuevamente estos textos en una actualizada 2ª edición revisada y aumentada. Los textos siguen siendo de un valor incalculable para este nuevo siglo y su academia, pues recogen investigaciones tanto sobre nuestras tecnologías y sus lógicas no textuales, así como los cambios en nuestro comportamiento en el trato con los nuevos datos programados en y para las imágenes técnicas y su nueva episteme, en una época que precisa una lectura ontológica, política y ética igualmente de mucha atención al quiebre paradigmático que estos proponen.

Agradezco la facilitación y disponibilidad inmediata de los textos a la persona de Miguel Flusser, de manera muy especial la aceptación del Epílogo al amigo y Prof. Norval Baitello Jr., profesor de la Universidad Católica de Sao Paulo, experto y director del Archivo-Flusser,

junto a Diogo Bornhauser por su expedito enlace con las fuentes y la rica discusión y contacto en todo momento. Dejo un agradecimiento muy especial, por el interés permanente en el autor, a mis dos tesistas candidatos al doctorado en ciencias humanas, Miguel-Ángel Luna Vilchis y Miriam Colin Sanabria.

Valdivia, invierno de 2026

Prefacio

Vilém Flusser: un filósofo de la cultura de la imagen

Mauricio Mancilla M.[1]

La traducción no es solamente cuestión de palabras:
se trata de hacer inteligible toda una cultura
Anthony Burgess

La traducción que a continuación presentamos encarna lo expresado por Burgess, ya que ofrece —más allá de las formas lingüísticas— una obra imprescindible tanto para investigadores de la comunicación social como para quienes estudian la cultura crítica de los medios. Nos parece oportuno presentar a Vilém Flusser —siguiendo un calificativo empleado por el traductor— como un filósofo de la «cultura de la imagen», pues nos entrega una obra necesaria y decisiva que reflexiona sobre los conceptos fundamentales de la cultura visual y sus mediaciones electrónicas en el mundo contemporáneo. Este libro es —a su vez— testimonio de la infatigable pasión y «oficio» de Breno Onetto por el arte de la traducción, quien ya ha puesto en español la obra de autores de la talla de Hölderlin, Hegel, Heidegger, los hermanos Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Weibel, entre otros. Si «traducir de una lengua a otra —en palabras del crítico y escritor británico Cyril Connolly— es el más delicado de los ejercicios intelectuales», Onetto brinda en esta publicación un fino y cuidadoso trabajo, que es fruto de más de diez años dedicado a la traducción y comentario de la obra de Flusser, lo cual le permite aproximarse con gran libertad y precisión al entramado, prácticamente inédito, de su obra. A la fecha existen pocos

1 Dr. en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Académico de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile.

libros del pensador de origen checo traducidos al español, y este tiene el gran mérito de ser el primero que presenta una visión antológica, que recorre momentos clave de su itinerario intelectual e incorpora diversas temáticas que han ocupado un lugar central en su reflexión.

En sus innovadores escritos, Flusser reflexiona sobre el cambio de época que la humanidad está experimentando e indaga en la tecnología, la comunicación y el destino de la escritura en un contexto que comienza a experimentar la potencia radical de las imágenes técnicas. Su principal enfoque fue la necesidad de entender la cultura mediática de manera crítica y reflexiva, considerando las posibilidades y amenazas emergentes en un mundo cada vez más técnico y automatizado. Se trata de un tránsito de lo que él denomina el «pensamiento lineal» —basado en la escritura— a una nueva forma de «pensamiento multidimensional» —eminentemente visual—, encarnada por la cultura digital. Asimismo desarrolló un léxico que ha demostrado ser influyente y que seguirá siendo útil para pensar la sociedad tecnológica, por ejemplo: «aparato», «funcionario», «imagen técnica», «sociedad telemática», «comunicología», «nueva imaginación», entre otras.[2]

Flusser propone que las imágenes técnicas —como fotografías, videos, diagramas, microfilms, diapositivas, señales de tráfico, planos, curvas y gráficos estadísticos— han generado una forma radicalmente diferente de ver y de experimentar el mundo. En su libro *Hacia el universo de las imágenes técnicas,* publicado por primera vez en 1985, señala que «vivimos dentro de una utopía emergente», al punto de que «todas las utopías anteriores —positivas o negativas— palidecen» en comparación con esta nueva sociedad «que se aferra a las imágenes técnicas del presente». En este texto afirma que la evolución de las imágenes técnicas podría dar lugar a «dos tendencias básicas divergentes.

2 En 2015, un equipo de trabajo internacional con más de cien colaboradores publicó una extraordinaria obra de consulta, que ha sido definida como una «caja de herramientas» *(toolbox),* y que contiene más de doscientos términos de «cosas» que fueron pensadas por Flusser a lo largo de su trabajo intelectual. Aquí Onetto, por ejemplo, ofrece una exhaustiva revisión del uso y significado del término «medios». Cf. Zielinski, Siegfried; Weibel, Peter, y Irrgang, Daniel (eds.) 2015. *Flusseriana: An Intellectual Toolbox.* Minneapolis: Univocal Publishing.

Una apunta hacia una sociedad de receptores y funcionarios de imágenes totalitaria y programada centralmente; la otra, hacia una sociedad dialogante y telemática de productores y coleccionistas de imágenes» (Flusser 2011, 9-10). No hay duda de que la sociedad actual está —y probablemente lo estará aún más en el futuro— dominada por esta tensión —utópica y distópica— que genera el complejo y progresivo entramado de imágenes técnicas.

La transformación de la percepción y de la experiencia humana que Flusser describe tiene sus raíces en el tránsito que va de la *imagen al texto* y del *texto a la imagen*. En su conferencia «El mundo codificado» (1973), que Onetto ha incluido en esta antología, se parte de la tesis de que la «escritura es un paso más allá de las imágenes, pues permite disolver las imágenes en conceptos». En la prehistoria los seres humanos crearon imágenes por la necesidad de hacer comprensible el mundo. Con el paso del tiempo, hace unos cuatro o cinco mil años, inventaron la escritura que permitió articular elementos de la cultura oral y la cultura visual. Tanto para escribir como para leer un texto hay que atender al orden de la oración y a las estructuras más grandes en las que se articula: párrafos, artículos, capítulos, libros. Hay que seguir una cadena lineal y secuencial que va dando paso a una visión «histórica». Las imágenes comenzaron a ser interpretadas bajo este mismo esquema, como una serie lineal y secuencial de escenas que forman parte de una historia cada vez más amplia. En este proceso, lentamente las letras se fueron emancipando de las imágenes y los seres humanos, a su vez, inmersos en una nueva «lógica» (racionalidad) fueron abandonando la «creencia en las imágenes». Hoy en día se ha producido el proceso inverso, pues los «códigos técnicos son un paso más allá de los textos, porque permiten armarse conceptos de las imágenes» (Flusser 2016, 108). Los nuevos medios han ido proponiendo —casi de manera «espontánea»— una alfabetización visual, que ya no se asocia solo a la lectura y escritura de textos. Si bien el lenguaje oral y escrito no deja de ser un instrumento imprescindible para construir y comunicar la información, la comunicación incorpora actualmente importantes estrategias visuales, mediáticas y digitales que promueven la capacidad de producir mensajes combinando diversos lenguajes.

Casi dos décadas después, en su conferencia «¿Fin de la historia, fin de la ciudad?» (1991), también recogida en esta antología, vuelve sobre este mismo argumento. Allí señala que si «el código del pensamiento histórico es el alfabeto, es decir, letras que se siguen en filas, unas detrás de las otras», entonces «la Historia y las historias se escriben alfabéticamente» (2016, 73). Su análisis devela que este modo de narrar —la linealidad— es el que está entrando en crisis. Flusser sostiene que el modo lineal de la escritura, que hizo posible el concepto de historia, se ve amenazada por la espacialidad digital de la imagen.[3] Los números, por ejemplo, que se diferencian de las letras del alfabeto y se ordenan en algoritmos, nunca han dejado de estar presentes en los textos tradicionales. La mayoría de los textos que se han ido desarrollando a lo largo de la historia «no son puramente alfabéticos, sino alfanuméricos: los algoritmos forman islas en el flujo de las líneas de letras».[4] Con la llegada del Renacimiento y los desarrollos de la «nueva ciencia», los números comienzan paulatinamente a «independizarse de las letras». Esta época trajo como consecuencia grandes cambios que desembocaron en la revolución industrial, donde la imagen del hombre moderno y del «progreso» científico-técnico tiene su punto de partida. De ahí en adelante podemos observar que los «textos científicos cada vez tienen menos letras», lo cual se agudiza con «la invención de las máquinas de calcular», las que pueden «hacer imágenes de los números» (Flusser 2016, 73).

Debido en parte a esta ruptura de lo lineal entramos en una nueva época. Flusser sostiene que la sociedad basada en imágenes técnicas no es un regreso a una prehistoria de rituales, mitos y pinturas al interior de una cueva, sino que se trata del surgimiento de algo nuevo y diferente que da paso a un mundo poshistórico. La imagen técnica se ha convertido en una parte importante de la percepción humana contemporánea. Si miramos a nuestro alrededor, podemos ver que hoy nos encontramos con un ejército de lectores, con la cabeza inclinada sobre el objeto de reproducción técnica, que operan de forma simultánea y distante. Las imágenes técnicas se encuentran en todas partes, apa-

3 Cf. Flusser, Vilém. 1988. *Krise der Linearität.* Bern: Benteli.

4 Cf. Flusser, Vilém. 2005. (Onetto, Breno. Trad.). «La Sociedad Alfanumérica». En *Revista Austral de Ciencias Sociales.* Nro. 9, pp. 95-110.

recen en los periódicos, los libros, en la televisión, en internet, etc. El tránsito desde lo tradicional *Hacia el universo de las imágenes técnicas*[5] se sintetiza en el siguiente cambio: donde alguna vez se presentaban «observaciones de objetos», ahora solo hay «cálculos de conceptos». En lo que se refiere a la escritura y a la historia, Flusser propone que este giro implica su fin. De hecho, él va tan lejos como para sugerir que el texto no es más que una especie de accidente evolutivo, incluso una suerte de pequeña interrupción, en la larga «historia» de las imágenes. La escritura, la linealidad en sí, está bajo una paulatina *descomposición* espontánea que aún no ha sido comprendida en toda su dimensión.[6] Se trata de un «accidente original» —por usar una expresión de Paul Virilio—[7] del cual aún no se alcanzan a percibir todas sus consecuencias. Si la escritura marca el comienzo de la historia, la imagen técnica marca su fin. Cada nueva imagen es un paso hacia el agotamiento de la información, cada nueva fotografía agota el *stock* de posibles fotografías y se suma a la potencia de asimilación del aparato fotográfico.[8]

La imagen histórica se basa en la objetividad, es decir, en la distanciada relación «sujeto-objeto» propio de la «re-presentación», donde su modelo tradicional es la pintura y su técnica la perspectiva lineal. Por su parte, la imagen poshistórica se basa en el diseño, es decir, en la relación del «programa-programador», donde su modelo es la imagen generada por ordenador y su técnica la perspectiva multidimensional. Frente a la lógica lineal histórica del texto escrito, el *imperio* de las imágenes técnicas está dando paso a una lógica algorítmica, poshistórica de cómputo y cálculo. Lo que tenemos son nuevos jeroglíficos generados por la imaginación técnica. Estamos frente a una ortografía digital que es realmente una ideografía. Así, este nuevo «lenguaje» digital se materializa no solo en medios como la fotografía, el cine y la televisión,

5 Cf. Flusser, Vilém, 2001. *Hacia el universo de las imágenes técnicas.* pp. 42-43. Ciudad de México: Unam/Enap.

6 Ver pp. 155-157.

7 Cf. Virilio, Paul. 2010. *El accidente original.* Buenos Aires: Amorrortu.

8 Desde un punto de vista estético y político, el filósofo francés Jean-Louis Déotte, quien recoge el pensamiento de Flusser sobre la imagen técnica, nos ofrece una reflexión bastante interesante para comprender la estrecha relación entre arte, técnica y aparatos y cómo la simbiosis de estos configura y determina el acontecimiento de «lo artístico». Cf. Déotte, Jean-Louis. 2013. *La época de los aparatos.* pp. 111 y ss. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

que se consideran medios digitales icónicos, sino también en los diseños y entornos, a través de marcas icónicas y edificios emblemáticos que tienden a homogeneizar la experiencia humana de habitar un mundo plural y diferente.[9] Quizás la «pequeña» tragedia es que al perder la escritura su centralidad, la humanidad pierde la conciencia histórica de la causalidad lineal.[10]

Sus primeros análisis sobre la imagen técnica giraron en torno a una serie de investigaciones sobre la fotografía en la década de los setenta y ochenta del siglo pasado, cuando recién estaba comenzando el impacto de las tecnologías informáticas a nivel global. Flusser argumenta que la fotografía fue la primera de una serie de formas de imágenes técnicas que han cambiado fundamentalmente la manera de ver y comprender nuestro lugar en el mundo. Hasta ese entonces las ideas se habían interpretado en forma escrita, pero con la entrada de la fotografía se anunciaban nuevas formas de experiencia perceptiva y de conocimiento, porque no se trata solo de una tecnología de reproducción de imágenes, sino de una técnica cultural dominante a través de la cual se constituye la realidad y se la comprende. Las imágenes son mediadores entre el mundo y los seres humanos. Las imágenes influyen en el mundo y el mundo influye en las imágenes. Su fundamento está en que las imágenes —de acuerdo con Flusser— «son superficies significativas» (1990, 11), pues ellas siempre envían mensajes que deben ser decodificados por la imaginación, es decir, se trata de un «sistema de símbolos bidimensionales capaz de significar escenas»[11]. Sin embargo, en este nuevo contexto, él ha argumentado que las fotografías deben ser comprendidas en estricta diferenciación de las imágenes que se forman de manera pretécnica: «las imágenes premodernas son productos del trabajo manual ("artesanía"), las imágenes posmodernas son productos de la técnica [...] El hombre premoderno vivía en un mundo de imágenes, que significaba "el mundo". Nosotros vivimos en un mundo de imágenes, que busca significar teorías acerca del mundo»[12]. El universo

9 Cf. Flusser, Vilém. 2002. *Filosofía del Diseño. La forma de las cosas.* p. 24 y ss. Madrid: Síntesis.
10 Cf. Flusser, Vilém. 2010. *A escrita: há futuro para a escrita?* p. 25. Sao Paulo: Annablume.
11 Ver p. 37.
12 Ver p. 151.

que entrañan las pinturas se basa en imágenes que pueden ser decodificadas por la racionalidad humana, porque el espectador es capaz de interpretar lo que ve, más o menos, a través de signos directos de lo que el pintor representa. Por el contrario, a pesar de que la fotografía produce imágenes que parecen ser «fieles», o incluso «exactas» reproducciones de objetos y eventos, estas poseen puertos codificados y conceptos oscuros que no pueden ser «inmediatamente» descifrados por el espectador.

Si el concepto de imagen técnica marca para Flusser el cambio de la tecnología tradicional a la tecnología digital en las artes visuales —un cambio que favorece la imagen por delante del texto como herramienta de comunicación—, el punto crucial de esta diferencia está en que las fotografías se producen a través de las operaciones de un aparato, que las genera de manera inmediata y que entraña un misterio, pues no sabemos cómo opera. En su ensayo «¿La imagen del cachorro morderá en el futuro?» (1983) señala:

> *La fotografía se distingue de las imágenes tradicionales por dos características: (1) fue producida por un aparato y (2) se puede multiplicar. [...] Las fotografías son superficies que pueden ser transferidas de un soporte para otro, como despegadas (calcomanías). La superficie no se asienta firmemente sobre el soporte, como es el caso de las pinturas (o el de las paredes de la caverna o del óleo sobre la tela). Es como si una superficie fotográfica despreciase su soporte y fuera libre de cambiar de soporte: puede ser puesta en el diario, en una revista, en una carta o en la lata de conserva. Pues es el desprecio del soporte material lo que será la característica del mundo futuro de las imágenes.*[13]

Las imágenes son construidas ahora por ordenadores, en lugar de serlo a través de procesos químicos fotográficos. Para Flusser, el medio de la construcción de estas superficies significativas se vuelve invisible, creando una forma de amnesia en su audiencia que necesita urgentemente ser abordada:

> *Las imágenes técnicas omnipresentes han empezado a reestructurar mágicamente la 'realidad' en un escenario semejante a una imagen. Lo que esto implica es una especie de olvido. EI hombre se olvida de que produce imágenes*

13 Ver p. 186.

> *a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en estas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación.* (1990, 12-13).

En resumen, se puede señalar que mientras que las imágenes tradicionales son prehistóricas, las imágenes técnicas son poshistóricas. Así, procesos poshistóricos requieren la existencia de un aparato y un funcionario (un operador), que puede producir una imagen técnica. Un aparato está dictando a alguien la vida, aun cuando el funcionario no es un esclavo del aparato. A diferencia de la sociedad industrial en la que las personas eran trabajadores, en nuestra sociedad posindustrial nos hemos convertido en funcionarios, pues nuestros comportamientos están «programados» y nuestras acciones son siempre predecibles. Un aparato, en principio, no puede funcionar por sí solo, necesita algún tipo de intervención humana, puede ser a través de un programa o un algoritmo, mientras que el funcionario requiere —le es imprescindible— el aparato para producir una imagen técnica. Sin embargo, a lo largo de su obra, Flusser insiste en que hemos llegado a vivir en un mundo tan programado, al punto de que deja de ser importante un ser humano que sabe cómo manejar el dispositivo que produce imágenes técnicas. La persona que utiliza una cámara podría pensar que están operando sus controles para generar una imagen que muestra al mundo de la manera en que él quiere que sea visto, pero es el carácter preprogramado de la cámara el que establece los parámetros de este actuar y es el aparato el que da forma al significado de la imagen resultante. Flusser compara el acto de la fotografía como una cacería:

> *El fotógrafo escoge combinaciones específicas de categorías de la cámara; por ejemplo, manipula a fin de atrapar su caza con la rapidez de un relámpago. Parece como si el fotógrafo fuera libre de escoger, y como si la cámara hiciera precisamente lo que él quiere que haga. Sin embargo, la elección del fotógrafo está restringida por las categorías de la cámara; su misma libertad está programada. La cámara funciona según las intenciones del fotógrafo, pero estas intenciones funcionan de acuerdo con el programa de la cámara.* (1990, 39).

Pero ¿qué quiere decir que las fotografías no reflejan el punto de vista de lo fotografiado?, ¿qué implicancias tiene que la naturaleza de las

imágenes técnicas esté cada vez más lejos del horizonte de las imágenes tradicionales? Flusser responde: «Ontológicamente imágenes tradicionales significan fenómenos, las imágenes técnicas significan conceptos» (*ibíd.,* 17). Este énfasis marca un cambio en la relación entre la estructura y el contenido, significado y significante. Por ejemplo: un artista tiene un modelo directamente en frente de él y pinta una imagen desde su perspectiva, desde la forma en que ve el modelo, por lo tanto, hace abstracción del modelo de alguna manera a través de su propia imaginación. El fotógrafo toma fotografías de este modelo, pero para producir imágenes de este modelo necesita una cámara, un aparato. Estas fotografías son imágenes técnicas, debido a que la imaginación del fotógrafo está influenciada por las posibilidades técnicas de la cámara y no por las habilidades del artista y su imaginación. Por supuesto, un fotógrafo profesional, al igual que un artista tradicional, requiere determinadas habilidades, de lo contrario todos los individuos que tengan conocimientos técnicos básicos sobre una cámara podrían hacer fotografías artísticas. La diferencia fundamental entre un fotógrafo y una persona no especializada es que el fotógrafo quiere hacer una obra de arte que refleje una situación, mientras que una persona cualquiera está tratando de aferrarse a cada momento que vive tomando tantas imágenes como sea posible.

Dado el papel central de la fotografía para casi todos los aspectos de la vida contemporánea, el carácter programado del aparato fotográfico da forma a la experiencia de ver e interpretar fotografías, así como la mayor parte de los contextos culturales en los que ella interviene. Vivimos hoy en un mundo donde la circulación de las imágenes técnicas contribuyen, a su vez, a hacer que el mundo parezca más atractivo. Como dice Flusser:

> *Nuestro alrededor está lleno de color [...]. Nuestros calcetines y pijamas, conservas y botellas, exposiciones y afiches, libros y mapas, bebidas y helados, películas y televisión, todo viene en Technicolor [...] Esta explosión de color 'significa' algo. El semáforo rojo significa '¡pare!', y el verde chillón de las arvejas significa '¡cómprame!'. Hemos sido regados de colores llenos de significado, se nos programa con colores. Ellos son un aspecto del mundo codificado, en el que tenemos que vivir.*[14]

14 Ver p. 149.

No cabe duda de que el colorido del mundo se ve incrementado aún más por nuestros reproductores técnicos. La imagen moderna del móvil, por ejemplo, tiene más luz y brillo que las imágenes analógicas, con lo cual las experiencias parecen ser siempre más maravillosas. Es una dulce tentación caer en las manos de la reproducción técnica y pensar que a través de las imágenes nuestras experiencias, viajes y reuniones con amigos, son más luminosas, por lo tanto, más felices. Sin embargo, lo que nos parece más peligroso es que la imagen digital del reproductor técnico tiende a igualar diferentes experiencias, que tienen incomparable espesor existencial. Da lo mismo fotografiar una pizza y enviársela a un amigo a través de WhatsApp, que registrar con la cámara los amigos con quienes se está disfrutando de la comida. La mediación de la imagen técnica, siempre homogénea, iguala las vivencias y con ello se va produciendo una banalización de la experiencia humana del mundo.

En un ensayo titulado «Una nueva facultad imaginativa» (1990), también incluido en esta selección de textos, Flusser hace hincapié en la necesidad de una crítica de la crítica de la imagen.[15] Esta «nueva imaginación» es la propuesta a la que llega después de años de escribir sobre la «imaginación técnica». Al final de este ensayo ofrece un breve resumen de la evolución de la imaginación como forma de hacer comprensible el mundo en que vivimos: «primero nos retiramos del mundo de la vida para poder imaginarlo. Luego nos apartamos de la imaginación para describirla. Después nos apartamos de la crítica escritural lineal para analizarla. Y finalmente uno se proyecta imágenes sintetizadas a partir del análisis que debemos a una nueva imaginación».[16] Estos pasos se superponen y, por supuesto, no hemos alcanzado todavía el último de ellos, porque «lo que diferencia a la nueva imaginación de la antigua sea el hecho que en ella se despliega la estética pura», es decir, cuando las imágenes son hechas a partir de «cálculos» y no más a partir de las «circunstancias» se abre paso hacia una imaginación

15 Cf. Onetto, Breno. 2008. «La nueva imaginación técnica o programada en Flusser: ¿es una nueva imaginación?». Texto presentado en el Simposio Internacional «Re-Ver. Vilém Flusser», en el Centro Universitário Belas Artes de Sâo Paulo, Brasil. http://www.academia.edu

16 Ver p. 183.

que se funda en la creatividad, es decir, «puede desprenderse el *Homo faber* del *Homo ludens*» *(ídem).* El futuro de la lectura y la escritura, para Flusser, es aquel que se enreda con la lectura y la escritura de imágenes, un proceso que puede ser creativo y desafiante. Su filosofía en torno a los medios de comunicación, centrada en gran parte en la interconexión de texto e imagen, cuestiona la linealidad y demanda de una mayor creatividad dando paso a acciones imaginativas.

Para el pensador checo, los medios y las tecnologías de la comunicación hacen posible una sociedad telemática, donde el diálogo entre las personas se convierte en el valor supremo. El ser humano se transforma en un «nodo», es decir, en una red de interacciones y posibilidades. Se trata de un escenario donde no existen sujetos u objetos en tanto entidades reales, más bien, lo real son campos de relaciones. Flusser considera a la sociedad telemática emergente como dialógica, en tanto que está conformada por productores de imágenes que generan información a base de jugar con un aparato técnico. En ella se produce un libre intercambio de información, pues habría un acceso abierto al conocimiento en todas partes. Si el objetivo es la generación de nuevos conocimientos, se requiere que el acceso a los conocimientos existentes sea libre para todo el mundo. Flusser llama a la sociedad telemática: «escuela de la libertad» (2011, 104). Como se puede apreciar, esta propuesta de sociedad es bastante utópica. La comunicación en una sociedad telemática de redes se caracteriza por ser no centralista, mutable, inmaterial, transubjetiva, igualitaria y atemporal. Ahora bien, hay que recordar que cuando Flusser escribió acerca de esto Internet aún no existía. En aquellos años existía ARPANET (Advanced Research Projects Agency Network), una red de computadoras creada por el Departamento de Defensa de los Estados Unidos y que fue utilizada hasta 1990 como medio de comunicación entre diferentes instituciones académicas y estatales. Hoy en día existen varios sistemas de redes por el estilo, por ejemplo, las así llamadas redes sociales, que parecen proporcionar lo que él presagiaba. Asimismo, la generación de aparatos y medios de comunicación posibilitan un diálogo en red, mediante canales que permiten flujos de datos reversibles en varias direcciones, lo que ha generado la primera generación de «nativos digitales», que

nombra a aquellos jóvenes nacidos después de 1980, cuando la utilización de redes sociales de naturaleza virtual empezaba a despuntar.[17]

A partir de lo anterior se puede argumentar que un amplio acceso a los medios tecnológicos, gracias a los esfuerzos de alfabetización tecnológica que desarrollan los Estados en colaboración con empresas privadas, podría tener un efecto ilustrativo que fomentara una mayor y mejor democratización de las sociedades. Si bien muchas personas están aprendiendo a relacionarse con los medios de comunicación, como manejar y operar los dispositivos tecnológicos, a la luz de los trabajos teóricos de Flusser, hay también otras consecuencias diametralmente opuestas. Los funcionarios (operadores) que utilizan estas nuevas tecnologías no son programadores. Se han limitado a ejercer un control de segundo grado del aparato del que creen ser dueños y tener bajo su control, pues no tienen en absoluto acceso al programa que está detrás del aparato. Sin embargo, disfrutan porque han sido programados para creer que han ganado mejor movilidad y mayor libertad. Hoy podemos ver cómo programas de redes sociales —como Facebook, Instagram, Tumblr, Flickr y Twitter— nos ofrecen una amplia gama de opciones para personalizar nuestro «perfil», pero no podemos operar fuera de las opciones que nos ofrecen, las cuales cambian según algoritmos de retroalimentación. Uno de los elementos más críticos de estas redes sociales está, como ha enfatizado Vicente Serrano al desmontar críticamente la red social Facebook (=Fraudebook), en que se trata de un «dispositivo» que proyecta una falsa idea de libertad, el cual resulta ser uno de los mayores dispositivos de control que ha generado el capitalismo tardío y que ha crecido con el consentimiento de los usuarios, pues se alimenta del narcisismo y el exhibicionismo de sus miembros.[18]

Para que el diálogo sea efectivo a través de los medios de comunicación, Flusser señala que se requiere una memoria compartida entre sus participantes, pero la mayoría de los medios de comunicación masivos se caracterizan por ejercer un mayor control de la información y por

17 Cf. Palfrey, John y Gasser, Urs. 2008. *Born digital: understanding the first generation of digital natives.* Nueva York: Basic Books.

18 Cf. Serrano, Vicente. 2016. *Fraudebook. Lo que la red social hace con nuestras vidas.* Madrid: Plaza y Valdés editores.

generar un punto de vista «unidimensional (discursivo)».[19] Su idea de lo discursivo, a diferencia de lo tradicional, es que hay solo un remitente y un montón de receptores pasivos. Las imágenes técnicas, omnipresentes en los medios de comunicación masivos, suelen ser serviles a estos medios discursivos, pues influyen poderosamente en los miembros de una sociedad. Se utilizan para influir en la opinión a favor de una determinada corriente política o para crear un clima favorable o desfavorable respecto de un tema en particular. Incluso con la posibilidad técnica de programas informáticos las imágenes pueden ser fácilmente manipuladas, al punto de quedar la imagen original profundamente recortada o deformada. En muchas oportunidades se cae en una abierta «idolatría» de estas imágenes, pues son adoradas por la humanidad y el mensaje que transmiten recibe muy poca crítica. Por ello, cualquier crítica de las imágenes técnicas debe estar orientada por la elucidación de su funcionamiento interno, porque «mientras la crítica fracase en esto, permaneceremos ignorantes en lo que respecta a las imágenes técnicas» (Flusser 1990, 19).

A modo de conclusión, cabría preguntarse —a la luz de los nuevos avances y desarrollos de los medios de comunicación y de la informática—, ¿qué elementos hay aún en la obra de Flusser que siguen siendo significativos, incluso pertinentes, ante los vertiginosos cambios tecnológicos? Por un lado, sus intuiciones sobre la «psicología» de los aparatos y sus investigaciones sobre la necesidad de una nueva «alfabetización» en torno a estos medios son admirables y merecen una mayor audiencia, pues como él advierte:

> *Tomó siglos, después de la invención de la escritura, para que los escribientes se dieran cuenta que escribir significaba relatar. Al principio lo que hacían era enumerar y describir escenas. Tomará el mismo tiempo hasta que nosotros aprendamos la virtualidad de los códigos técnicos: antes de que lleguemos a aprender lo que significa fotografiar, filmar, hacer videos o cosas análogas.*[20]

19 Ver p. 177.
20 Ver p. 155.

Por otro lado, si bien algunos de sus textos ofrecen una notable y profética visión de lo que ha llegado a pasar en nuestros días, hay numerosos escenarios futuros planteados en su obra que aún podrían materializarse. Este elemento «profético» mantiene la vitalidad y la relevancia de su proyecto filosófico. Sus trabajos entrañan, por un lado, serias advertencias sobre el potencial represivo de una cultura de imágenes técnicas globalmente interconectada y, por otro lado, también podemos encontrar anhelos profundamente utópicos. Como ya hemos señalado, con frecuencia Flusser evoca un futuro mediado por la tecnología en el que todos están a la par y en el que todos contribuyen a formar una sociedad global del ocio, la invención y la creatividad compartida. Sin embargo, también expone la fragilidad del camino que transita hacia este futuro, lo que permite advertir sus potenciales peligros y que fácilmente podría generar una «distopía». Estas son solo algunas de las razones que nos invitan a acercarnos a la obra de Flusser como una contribución a repensar el papel de los medios y la cultura digital en la sociedad actual.

Bibliografía:

Déotte, Jean-Louis. 2013. *La época de los aparatos.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Flusser, Vilém. 2011. *Hacia el universo de las imágenes técnicas.* Ciudad de México: Unam/ Enap.

_____. **2010.** *A escrita: há futuro para a escrita?* Sao Paulo: Annablume.

_____. **2005.** (Onetto, Breno. Trad.). «La Sociedad Alfanumérica». En *Revista Austral de Ciencias Sociales.* Nro. 9, pp. 95-110.

_____. **2002.** *Filosofía del Diseño. La forma de las cosas.* Madrid: Síntesis.

_____. **1990.** *Hacia una filosofía de la fotografía.* Ciudad de México: SIGMA.

_____. **1988.** *Krise der Linearität.* Bern: Benteli.

Onetto, Breno. 2012. «Hacia una cultura crítica de la televisión — o los medios de comunicación masivos en V. Flusser y G. Anders». Flusser Studies. Nro. 13. http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-13-may-2012

_____. **2008.** «La nueva imaginación técnica o programada en Flusser: ¿es una nueva imaginación?». Texto presentado en el Simposio Internacional «Re-Ver. Vilém Flusser», en el Centro Universitário Belas Artes de Sâo Paulo, Brasil. http://www.academia.edu

Palfrey, John y Gasser, Urs. 2008. *Born digital: understanding the first generation of digital natives.* Nueva York: Basic Books.

Serrano, Vicente. 2016. *Fraudebook. Lo que la red social hace con nuestras vidas.* Madrid: Plaza y Valdés editores.

Virilio, Paul. 2010. *El accidente original.* Buenos Aires: Amorrortu.

Zielinski, Siegfried; Weibel, Peter y Irrgang, Daniel (Eds.). 2015. *Flusseriana: An Intellectual Toolbox.* Minneapolis: Univocal Publishing.