

Zona gris: imaginación y epistemología fabulatoria en Vilém Flusser*

*Zona gris: imaginação e epistemologia
fabulatória em Vilém Flusser*

*Grey Zone: Imagination and Fabulatory
Epistemology in Vilém Flusser*

Erick Felinto**

*Traducción del portugués: Óscar Guarín Martínez****

DOI: 10.30578/nomadas.n57a2

El artículo busca analizar la práctica de la “ficción filosófica” de Vilém Flusser como una forma de epistemología fabulatoria. En una propuesta cibernética, Flusser desarrolla una teoría del conocimiento en la que arte y ciencia, conocimiento e imaginación, teoría y ficción se entrelazan de tal manera que permiten una reconfiguración de la mirada. Este tipo de epistemología es la única capaz de hacer frente a los desafíos contemporáneos. Con ello, Flusser lleva a cabo un experimento mental que encontrará resonancias intelectuales en otros proyectos contemporáneos, como los relatos imaginativos de Manuel De Landa.

Palabras clave: epistemología, imaginación, teoría del conocimiento, ciencia ficción, fabulación, Flusser.

O artigo busca analisar a prática da "ficção filosófica" de Vilém Flusser como uma forma de epistemologia fabulatória. Em uma proposta cibernética, Flusser desenvolve uma teoria do conhecimento na qual arte e ciência, conhecimento e imaginação, teoria e ficção se entrelaçam de modo a permitir uma reconfiguração do olhar. Esse tipo de epistemologia é a única capaz de enfrentar os desafios contemporâneos. Com isso, Flusser realiza um experimento mental que encontrará ressonâncias intelectuais em outros projetos contemporâneos, como as histórias imaginativas de Manuel De Landa.

Palavras-chave: epistemologia, imaginação, teoria do conhecimento, ciência ficção, fabulação, Flusser.

This article aims to analyze Vilém Flusser's practice of "philosophical fiction" as a form of fabulatory epistemology. Within a cybernetic framework, Flusser develops a theory of knowledge wherein art and science, knowledge and imagination, theory and fiction intertwine in such a way as to allow for a reconfiguration of perspective. This type of epistemology is the only one capable of confronting contemporary challenges. Through this, Flusser conducts a mental experiment that will find intellectual resonances in other contemporary projects, such as Manuel De Landa's imaginative narratives.

Keywords: epistemology, imagination, theory of knowledge, science fiction, fabulation, Flusser.

* El presente texto fue presentado en la XXIII Reunión Anual de Compós, realizada del 27 al 30 de mayo de 2014 en la Universidad Federal de Pará, Belém (Brasil), y publicado por primera vez en portugués en las actas del evento. Agradecemos al autor habernos dado la autorización para su publicación en español.

** Profesor titular del Postgrado en Comunicación Social, Universidad Estatal de Río de Janeiro; profesor colaborador del Programa de Postgrado en Estudios Literarios de la Universidad Federal Fluminense y director editorial adjunto de Intercom. Investigador del CNPq (Brasil). Trabajó en la elaboración del Diccionario Vilém Flusser (Flusseriana), publicado en Estados Unidos (Univocal) en el 2015. Ph. D. en Literatura Comparada por la UERJ/UCLA.
Correo: erickfelinto@gmail.com

*** Profesor asociado del Departamento de Historia y coordinador de SensoLab, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia). Doctor en Ciencias Sociales, Universidad Estadual de Campinas (Brasil).
Correo: guarino@javeriana.edu.co

original recibido: 16/01/2024
aceptado: 16/04/2024

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n57a2 - Págs. 1~12

*Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
und leider auch Theologie
durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor.*

Goethe (Faust 1)¹

La filosofía ha experimentado una marcada distancia de la escena pública en los últimos años de su historia. Aunque polémica, la declaración de Fabián Ludueña sobre su frágil posición en el mundo actual del conocimiento merece ser tomada en serio e investigada (Ludueña, 2013, p. 9)². Si bien la ciencia, especialmente a partir de la primera mitad del siglo XX, se volvió cada vez más interesante y misteriosa, para muchos la filosofía parecía cada vez más estéril, burocrática y hermética. Por supuesto, la ciencia siempre ha sido tanto o más hermética que el conocimiento filosófico, pero aún así despertó la curiosidad del público lego en debates mediáticos sobre temas oscuros como “el gran colisionador de Hadrones” o la famosa “partícula de Dios” (el bosón de Higgs). No se puede negar: el vocabulario de esta nueva ciencia suena tremendamente seductor, con resonancias místicas que la prensa ha podido explorar. Es cierto que el giro lingüístico y la filosofía analítica nacieron del deseo de hacer la empresa filosófica lo más científica posible, abriéndose así, al menos inicialmente, a especulaciones metafísicas³; sin embargo, en lugar de hacer que la filosofía sea más interesante o seductora, como lo hizo la ciencia (este, ciertamente,

nunca fue el objetivo de los filósofos analíticos), ella estaba envuelta en un vocabulario técnico excluyente y en temas complejos de interés tan solo para media docena de especialistas. Dejando a un lado la pretensión de altos vuelos especulativos, la filosofía se ha dedicado modestamente a analizar el significado de nuestros enunciados, sin embargo, hay indicios de que esta situación puede estar cambiando. Movimientos recientes, como el llamado “realismo especulativo”, no solo brindan un rico mercado de opciones de metafísicas y ontologías, sino que tienden a hacerlo cada vez más abiertamente, buscando hacer de la filosofía un tema de debate e interés de públicos más amplios. Como señalan Briant *et al.*, los jóvenes filósofos representantes del realismo especulativo han aprendido a usar masivamente la blogósfera, conscientes de que “el mundo en línea ha alterado rápidamente el terreno intelectual, y parece sensato apostar a que la experimentación apenas ha comenzado” (2011, p. 7).

En el contexto de este fascinante nuevo panorama, se debe tener en cuenta que la ciencia se ha tornado interesante, en la medida en que también ha ampliado sus incertidumbres. Al contrario de lo que algunos apasionados defensores del conocimiento científico aún intentan pregonar, la ciencia ya no disfruta del estatus de la intocable diosa de las férreas certezas. Como señala Immanuel Wallerstein, sufrió ataques vigorosos, de manera similar a los que usó para combatir a oponentes como la filosofía, la teología o la sabiduría popular (2004, p. 9). Fue acusada, por ejemplo, de ser ideológica, manipuladora y sujeta a determinantes culturales. Por supuesto, los ataques

más radicales (en la línea del relativismo total, por ejemplo) fueron etiquetados por los científicos como expresiones de un retorno del irracionalismo. Tenemos, por lo tanto, un juego de mutuas acusaciones, en el cual la ciencia lucha por su legitimidad, al mismo tiempo que nuevos saberes y disciplinas se empeñan en la deconstrucción de todo principio universalista y determinista. Que la ciencia parece haberse hecho más interesante, en la medida en que también se hizo menos segura, es un dato de relevancia estructural en el contexto de este trabajo. Una hipótesis de fondo que me gustaría sugerir es la de un “renacimiento especulativo”, que se viene dando no solo en el ámbito de la filosofía, sino en todos los saberes. Una disminución de las nociones de verdad y certeza acompañaría lógicamente al fortalecimiento de la especulación y la imaginación.

Si en el futuro esta hipótesis resultara correcta, las consecuencias para la práctica de la investigación científica, especialmente en el campo de las ciencias humanas, serían de gran importancia. Infortunadamente, dada la enorme complejidad del problema y el carácter necesariamente tentativo de cualquier investigación en esta área, no me dedicaré a demostrar la validez de la hipótesis. En cambio, como corresponde a las dimensiones necesariamente limitadas de este estudio, tengo la intención de hacer algunas consideraciones sobre el (posible) papel del imaginario y la imaginación⁴ en el campo de la epistemología, limitándome, naturalmente, al horizonte de las ciencias humanas. Estas consideraciones tendrán como foco e inspiración el trabajo de un autor que ha ganado preeminencia internacional en las reflexiones sobre los medios de comunicación, la sociedad y la cultura en los últimos años⁵. Vilém Flusser, el exiliado checo que vivió en Brasil durante 32 años, elaboró una epistemología imaginativa que puede resultar extremadamente fértil para las investigaciones en el campo de la sociedad y la tecnología. Mi objetivo, por lo tanto, será trazar las líneas principales de esta epistemología imaginativa de Flusser, ubicándola en el panorama más amplio de un supuesto “renacimiento de la especulación” contemporánea. En otras palabras, se trata de un ensayo especulativo e imaginativo (que también imagina posibles escenarios) acerca de un pensador que defiende una epistemología fabulatoria en los albores de una presunta época de reactivación de la imaginación.

Si todo esto parece demasiado especulativo para un lector más afecto a los rigores tradicionales de la ciencia, permítaseme presentar el testimonio de dos respetados historiadores de la ciencia sobre el renacimiento de la maravilla (*wonder*) como una categoría de experiencia privilegiada en los tiempos contemporáneos:

... los últimos veinte años han atestiguado un profundo cuestionamiento de las ideas de orden, racionalidad y buen gusto —“jerarquías tradicionales de lo importante y lo esencial”— que habían sido evidentes para los intelectuales desde los orígenes de la moderna República de las Letras desde finales del siglo XVII. El asombro y lo extraordinario alcanzaron prominencia en una ola de sospechas y autocuestionamientos en relación con los estándares y las sensibilidades que los habían excluido (y mucho más) de las respetables empresas intelectuales... (Daston y Park, 1998, p. 10)

Los autores se dedican a hacer la historia de esta pasión —*wonder*— que acompañó a la práctica científica desde su inicio en la Edad Media, hasta que finalmente la modernidad de la Ilustración la declaró indigna de los hombres de ciencia. Si la filosofía tiene su origen en el asombro (*taumásēin*), como quiso Aristóteles, no sería menos cierto que ella constituía un elemento fundamental en todo proceso de conocimiento, al menos antes del surgimiento del orden moderno de saberes. Esta fascinación por lo diferente, lo monstruoso y lo maravilloso era sometida a una excitación cognitiva que fusionaba el conocimiento y el afecto, la razón y la imaginación, el arte y la naturaleza. Una experiencia traducida materialmente en las célebres curiosidades barrocas (*Wunderkammern*), en las que se coleccionaban las maravillas de la naturaleza y el artificio humano. El matrimonio de la ciencia y la imaginación, sin embargo, terminó en un tumultuoso divorcio a mediados del siglo XVIII, pero como amantes que casi no olvidan su primera pasión, la ciencia y la imaginación ahora ensayan una vuelta al entusiasmo amoroso de la juventud.

Por supuesto, este entusiasmo no se encuentra exento de peligro, y un relativismo radical no parece ser una forma deseable de escapar de lo que Wallerstein llama “cientificismo” (*scientism*), la perjudicial afirmación de que la ciencia es totalmente desinteresada y extrasocial, así como el único modo de conocimiento

legítimo (2004, p. 11). Voces más tradicionalistas han denunciado, no sin razón, la penetración de vectores de irracionalidad en el discurso científico contemporáneo. La epistemóloga Dominique Terré Fornacciari, por ejemplo, define poéticamente esta situación como las *nupcias de Apolo y Dionisio*, un matrimonio en el cual “lo racional y lo irracional hacen alianza, se sostienen y se refuerzan mutuamente” (1991, p. 11). Sin embargo, el estado de la científicidad de la sociología, de la antropología o de las humanidades no puede ser exactamente el mismo que el de las ciencias naturales. A pesar de que los positivismos hayan intentado expurgar cada sustrato imaginativo del conocimiento del hombre, este continuó retornando, de manera soterrada, por la puerta trasera. Si las manifestaciones de lo imaginario (mitos, símbolos y fantasías) siempre han sido fundamentales para las investigaciones de las ciencias sociales y las humanidades, también sirvieron como elementos fertilizantes de la caja de herramientas conceptual de estos conocimientos. Sería ocioso, y fuera del alcance de este trabajo, hacer un inventario histórico de la importancia de recursos como la alegoría, la metáfora o el mito en el desarrollo de la reflexión sociológica o filosófica. En filosofía, desde Platón hasta los contemporáneos, el papel de la imaginación ya se ha investigado exhaustivamente. Por poner apenas un solo ejemplo de un cierto tipo de historia cultural que se ha vuelto cada vez más popular en los últimos años, podemos citar el trabajo reciente de Stefan Andriopoulos, *Ghostly Apparitions* (2013). En este libro, Andriopoulos analiza la curiosa relación entre los aparatos tecnomediáticos, como la linterna mágica, y el imaginario de los fantasmas y la fantasmagoría en la elaboración del discurso filosófico del idealismo alemán. Así, en lugar de defender la necesidad de la fertilización de la ciencia por parte del imaginario, una tarea que ya ha sido realizada con competencia por muchos otros, me limitaré a ofrecer algunas breves definiciones esquemáticas del imaginario como preámbulo para el tratamiento del problema en Flusser.

La naturaleza y el origen del imaginario (como una facultad humana o patrimonio cultural de símbolos y mitos) se encuentran entre algunos de los principales problemas que ya abordaron la filosofía y la antropología. En general, el pensamiento occidental tendió a devaluarlo, considerándolo como la fuente de todo error y falsedad. Sin contenido perceptivo, sin relación aparente con el mundo objetivo, el imaginario constituyó, en la mayor parte de nuestra historia

intelectual, el territorio del otro, de la alteridad, de la infancia y de la divagación. En oposición al mundo adulto y racional, el imaginario nos presentaría una lógica de paradoja y contradicción. Hoy, sin embargo, sería una tontería ignorar el papel de los sueños, la imaginación y la creación en la supervivencia de la especie humana. Como afirma Dennis Sepper, en su estudio alentador de las relaciones históricas entre la razón y la imaginación en la filosofía, “en un mundo que depende cada vez más de la capacidad de innovar, ya sea en política, negocios, ciencia o en la vida cotidiana, la imaginación debe liderar” (2013, p. 3). Cabe señalar que esta revalorización del imaginario es un fenómeno reciente. Si desde la Antigüedad hasta el comienzo de la Modernidad, la imaginación gozó de un prestigio razonable, cuyo vértice se produjo en el romanticismo alemán, desde la modernidad y especialmente con la Ilustración comenzó su proceso radical de devaluación. Solo recientemente, lo imaginario comenzó a recuperar algún favor del conocimiento establecido, incluso en los ámbitos de la ciencia.

Es en este contexto de renovado interés por la imaginación que surge la obra de Gilbert Durand, por ejemplo, para quien el plan de estructuración simbólica en el que se origina todo imaginario debe considerarse el antecedente y el fundamento de la actividad conceptual. El imaginario estaría, pues, en la raíz de la actividad intelectual, como “la matriz original desde la cual se desarrolla todo el pensamiento racionalizado y su procesión semiológica” (2012, p. 31). En Durand, hay una inversión radical: de esclavo de la razón, el imaginario se convierte en su respetado maestro y predecesor. Es por esta razón que Durand no duda en atribuir todo un paradigma filosófico, el platonismo (fuente esencial del racionalismo occidental), a lo que él clasifica como el “régimen diurno de lo imaginario”, vinculado a las imágenes de ascensión, a los mitos de la luz, a los procesos analíticos de separación y clasificación. En *Las estructuras antropológicas del imaginario*, su obra magna, Durand se dedica a hacer un esfuerzo hercúleo para dar al imaginario una característica científica (que es, en cierta medida, irónica). Sin embargo, al hacerlo, termina, aunque involuntariamente, domesticándolo en una forma estructural que hace de la ciencia (especialmente la biología y la fisiología) un complemento fundamental en la defensa de lo imaginario. Tal vez sea una contradicción inevitable. O, como algunos creen, no habría

contradicción, ya que separar la imaginación de la razón (o incluso de otras facultades humanas como la percepción y la memoria) no sería más que un grave malentendido epistemológico. La definición de Sepper no es, tal vez, lo suficientemente clara, si es que alguna definición de la imaginación puede serlo, pero converge con las posiciones esenciales de Durand y de Flusser:

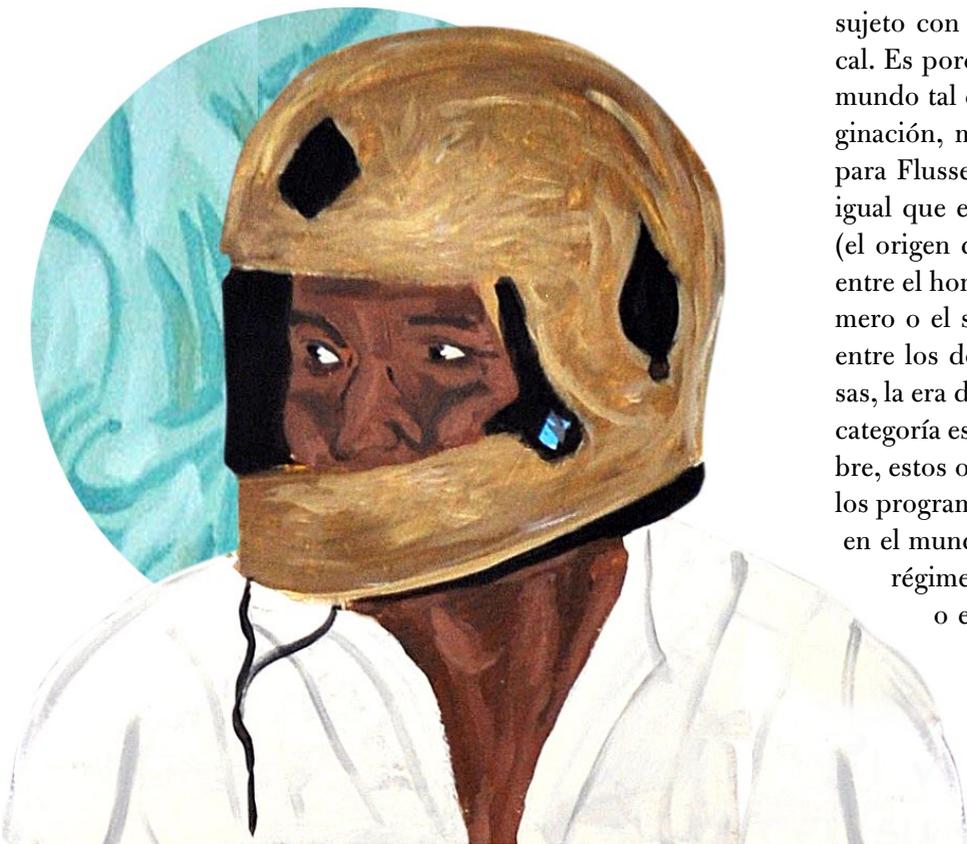
La imaginación es, por lo tanto, el poder que tienen los seres humanos para situar y reelaborar las apariencias de las cosas contra o entre diferentes escenarios de fondo, primeros planos, marcos y campos [...] Sin la sensación, no podría haber tales matrices y topografías y, por lo tanto, ningún punto de partida para imaginarlo; sin las matrices de la imaginación no podría haber razón efectiva. Ellas establecen las características fundamentales de la imaginación humana y de la actividad mental; en particular, ellas son el terreno tanto para la inteligencia como para la creatividad. (2013, p. 8)

Una única cadena uniría así la percepción, la imaginación y la inteligencia. Considerarlas en com-

partimientos estancos sería un error o una abstracción peligrosa. Comparemos la definición anterior con el siguiente extracto de un ensayo inédito de Flusser, escrito con motivo de un espectáculo del artista Theo Gerber en Marsella (*L'imagination et l'imaginaire*)⁶:

Se podría creer que concebir es una actividad más cercana a la realidad que el imaginar, ya que la mano toca las cosas más estrechamente que los ojos⁷. Pero no es así. Concebir es andar a tientas, es decir: tocar superficies. Concebir no es manipular. Por eso, para poder concebir es necesario haber visto superficies, haber visto imágenes. La conceptualización sigue a la imaginación, y el concepto sigue a la imagen. Sin imaginación no hay conceptualización. (1977, p. 3)

Para Flusser, la actividad imaginativa constituye un medio que se interpone entre el sujeto y el mundo⁸. Cuando se enfrenta al mundo, el hombre no lo acepta como es, naturalmente. En cambio, lo “imagina”, se aleja de él, interiorizándolo y alterando la configuración original de su espacio vital. De esta manera, puede planificar, predecir escenarios, proyectar futuros. Se percibe una concepción de la relación del sujeto con el espacio fundado en una libertad radical. Es porque soy libre que no tengo que aceptar el mundo tal como me fue dado. Puedo, desde mi imaginación, modificarlo. Pero esta imaginación no es, para Flusser, originada únicamente por el sujeto. Al igual que en el “trayecto antropológico” de Durand (el origen del imaginario se encuentra en el camino entre el hombre y el medio ambiente en lugar del primero o el segundo), ocurre en el intervalo continuo entre los dos polos. Para complicar aún más las cosas, la era de las imágenes técnicas nos enfrentó a una categoría especial de objetos. Producidos por el hombre, estos objetos generan nuevas imágenes, gracias a los programas inscritos en sus estructuras. De hecho, en el mundo de las “tecnoimágenes” entramos en el régimen de un nuevo imaginario; la fotografía o el cine nos permiten alcanzar otro tipo de imaginación, donde, por ejemplo, la temporalidad lineal deja de tener sentido. En el nuevo mundo de programas y códigos de aparatos técnicos, ya no confrontamos al mundo como “subordinados —como sujetos— sino que ahora tenemos la facultad de



▪ *Banda de peruanos* (fragmento), pintura, acrílico sobre lienzo (196 x 143 cm) | SERIE RECORTES DE PRENSA. Andrés Orjuela, 2016

calcularlo como un campo de virtualidades y de computar algo de esa virtualidad en simulaciones de la realidad, según nuestro propio programa “(Soto Calderón, 2012, p. 6). Como nunca antes, se trata de un mundo de modelos y posibilidades, y requiere una humanidad preparada para interactuar lúdicamente con los objetos técnicos, la realidad y los otros.

En la historia cultural diseñada por Flusser, la imaginación se manifiesta como la capacidad de hacer y descifrar imágenes, como el poder de la abstracción humana que codifica el mundo. Sin embargo, en un proceso dialéctico, las imágenes pierden progresivamente su función de servir como mapas del mundo y se convierten en “pantallas” interpuestas entre el hombre y su entorno (Flusser, 2002a, p. 9). La aparición de la escritura se produce como una reacción a este proceso: las imágenes son dispuestas en forma lineal, dando lugar a la conciencia histórica. Sin embargo, como un intento de volver al mundo que había estado oculto por las imágenes, la escritura inevitablemente fracasará. En lugar de lanzarse al mundo a través del *médium* de la escritura, el hombre se fija en la propia escritura, generando una textolatría equivalente a la idolatría que surgió en la etapa anterior (Flusser, 2002a, p. 11). Finalmente, como producto del texto y el consiguiente resultado de esta progresión histórica, surge el aparato técnico. Este último nos da la impresión de ser “objetivo”; es decir, los dispositivos tecnológicos se nos presentan como reflejos directos del mundo, que no necesitan ser descifrados. No obstante, es una ilusión, ya que las imágenes técnicas se basan en “textos científicos”, en programas, en diagramas que definen cómo representan al mundo⁹. Si la era prehistórica de las imágenes fue reemplazada por una era histórica lineal del concepto y del texto, ahora experimentamos una tercera etapa, poshistórica, en la que el mundo es remagializado. Para Flusser, el papel fundamental de las imágenes técnicas sería unificar las tres esferas separadas del conocimiento científico, la experiencia artística y la política de la vida cotidiana. Ellas deberían ser “simultáneamente conocimiento (verdad), experiencia (belleza) y modelo de comportamiento (bondad)” (Flusser, 2002a, p. 18). Sin embargo, ¡ay de nosotros, que a esta altura ya podemos predecir lo que vendrá! También las imágenes técnicas fallarán en su propósito.

En varias ocasiones, incluso en el pequeño ensayo *L’imagination et l’imaginaire*, citado anteriormente,



▪ *Banda de peruanos* (fragmento), pintura, acrílico sobre lienzo (196 x 143 cm) | SERIE RECORTES DE PRENSA. Andrés Orjuela, 2016

Flusser denuncia el declive de nuestra facultad imaginativa. Imaginar es una acción paradójica, porque exige distanciarse del mundo, manteniendo, al mismo tiempo, cierta cercanía con él. Por otro lado, las imágenes son al mismo tiempo mediaciones con la concreción vivida que ellas representan y una alienación de esta concreción (ellas la “ocultan”). Si nuestra imaginación está en crisis hoy, es porque el punto de vista ideal, ni demasiado cerca ni demasiado lejos, se ha hecho inaccesible para nosotros. Hoy vivimos en un mundo tan cargado de imágenes, electrónicas, virtuales, manipuladas, artificiales, que perdemos contacto con la concreción vivida, haciendo que las imágenes se conviertan en nuestro entorno, pero al mismo tiempo nos damos cuenta de que nuestro mundo es imaginario. Si estamos presos de los programas —los textos que informan a los dispositivos audiovisuales— no logramos alcanzar al mundo y permanecemos en la superficie de las imágenes técnicas. La libertad, en este caso, significa participar lúdicamente en un juego contra el programa de los aparatos; para eso se requiere *otro tipo de imaginación*.

En el ensayo en francés, Flusser traduce este gesto en la forma de una imaginación revolucionaria. La historia cultural se expresa como “la dialéctica entre la imaginación y la concepción” (1977, p. 3). En cada nivel de esta dialéctica correspondería una forma específica de imaginación y conceptualización. Por ejemplo, mientras las vacas pintadas en las cuevas de Lascaux simbolizan un evento vivido, las vacas de iluminaciones medievales simbolizan un concepto de dogma. La crisis a la que nos enfrentamos hoy no se debe a una incapacidad para producir imágenes (lo que hacemos silenciosamente hasta el agotamiento), sino a hacer uso de una imaginación que coincida con la situación histórica en la que nos encontramos. En cierto sentido, el discurso científico ha hecho mucho para que nuestro mundo sea *inimaginable*. Por ejemplo, somos incapaces de imaginar cosas sin masa y sin energía, como los neutrinos; somos incapaces de imaginar la estructura misma de este universo (como lo propone la ciencia actual).

Con esto volvemos, de alguna manera, al inicio de este trabajo. El lector recordará que la ciencia aquí se caracterizó como cada vez más misteriosa y seductora, mientras que la filosofía se volvió progresivamente aburrida. También en el argumento flusseriano, encontramos una ciencia tan perturbadora y extraña que nuestra imaginación tradicional ya no puede alcanzarla. Todavía nos aferramos a las estructuras clásicas, como la distinción entre sujeto y objeto, de modo que no podemos estar a la altura de la visión actual del mundo de la ciencia. Lo que necesitamos, entonces, es una imaginación revolucionaria, capaz de superar nuestros programas y ubicarnos en el nivel requerido por la situación actual. Las pinturas de Gerber, el objeto central del ensayo de Flusser, nos permitirían imaginar con precisión “campos de intenciones relacionales, sistemas de retroalimentación en la cibernética u organizaciones producidas por azar, necesidad, deliberación y técnica aleatoria” (1977, p. 6). En otras palabras, en estos trabajos encontramos una imaginación revolucionaria que puede enfrentar los desafíos de un mundo marcado por la incertidumbre, el indeterminismo y la ruptura de distinciones como sujeto-objeto. ¿Y no es este exactamente ese uno de los roles del llamado “arte”?, se pregunta Flusser al final del texto.

Queda claro, por lo tanto, que el objetivo final del proyecto flusseriano (proyecto ciertamente marcado

por una utopía radical) es reunir el arte, la ciencia y la política en un ejercicio imaginativo capaz de ofrecernos posibilidades interesantes para el futuro. Se trata, todavía y siempre, del tema de la libertad. La libertad al servicio de crear alternativas al presente en las cuales las separaciones dañinas impuestas por la modernidad pueden ser borradas por la imaginación. Y aquí llegamos, por fin, al curioso tema de la epistemología fabulatoria. Imaginar, en Flusser, se manifiesta como el mecanismo fundamental del conocimiento: “allí donde el mundo se convierte en fábula, es como si se presentase una ocasión para el conocimiento” (Bozzi, 2007, p. 63). En el preámbulo de su reflexión sobre las ficciones filosóficas de Flusser, Paola Bozzi emprende una rigurosa reconstitución histórica de las relaciones entre la ficción y la práctica científica. El “experimento mental” de Ernst Mach (*Gedankenexperiment*), un uso de la ficción como una forma de fomentar la reflexión científica, recupera el significado etimológico de la palabra ficción como “modelar”, “plasmarse”:

La praxis de pretender, es decir, suponer, formular una hipótesis, usar un modelo, ordenar objetos de investigación para estudiar sus características, además de las condiciones “naturales” —más allá de las condiciones del juego o incluso las del Laboratorio— se encuentra en el centro del método científico: la observación de las leyes naturales en el *status condicionalis*. El experimento mental representa solo un tipo particular de simulación que se desarrolla en el ámbito de la imaginación, la idea y el lenguaje y también se ha relacionado con el arte, la literatura y otros productos del espíritu humano o la fantasía. (Bozzi, 2007, p. 65)

En otro texto no publicado (*Science Fiction*), Flusser nuevamente enfatiza en el poder imaginativo de la ciencia contemporánea. Existe, propone el filósofo, una “zona gris” en la que se entrecruzan la ciencia y la ficción. Esta zona es de suma importancia en el contexto contemporáneo, en el que ya no sería posible hacer distinciones claras entre el conocimiento y la ficción. Para Flusser, la realidad misma debe entenderse como “un caso especial de ficción” (*als ein Sonderfall von Fiktion zu verstehen ist*) (s. f., p. 1). De hecho, al producir una variación de la tesis que será tomada por autores como Baudrillard (1981) y Shaviro (2003), Flusser sostiene que la realidad, tal como la ciencia nos la presenta hoy, parece mucho más interesante, desafiante y fantástica que cualquier otra expresión de la ciencia ficción.

¿Qué elemento maravilloso de las narrativas ficcionales podría superar las especulaciones científicas actuales sobre los quarks, la materia negra y los universos paralelos? En la curiosa argumentación desarrollada en el ensayo, Flusser sostiene que una afirmación totalmente verdadera es tan sin sentido como una totalmente falsa. Por ejemplo, “llueve o no llueve” es tan insignificante (*sinnlos*) como “llueve y no llueve”. “Significante”, escribe Flusser, “es apenas la afirmación que de alguna manera se encuentra entre la verdad y la falsedad. La ciencia es un tipo de ficción, precisamente porque sería totalmente ‘desinteresante’ si quisiera ser completamente verdadera (*völlig wahr*)” (s. f., p. 1). La verdad se manifiesta así como un horizonte en última instancia inalcanzable, en el que la cuestión central es la aproximación permanente, pero con plena conciencia de la imposibilidad de lograr una totalidad. No solo eso, Flusser hace del interés (¿y la belleza?) un criterio para el significado de las proposiciones. Decir que llueve o hace sol es algo muy poco interesante, ya que no suma a quien escucha ningún saber propiamente transformador. Por otro lado, decir que en las fosas abisales del océano existe un tipo de pulpo que usa la bioluminiscencia para guiarse y que con frecuencia canibaliza a sus propios hijos, debe atraer la atención del estudiante más desinteresado.

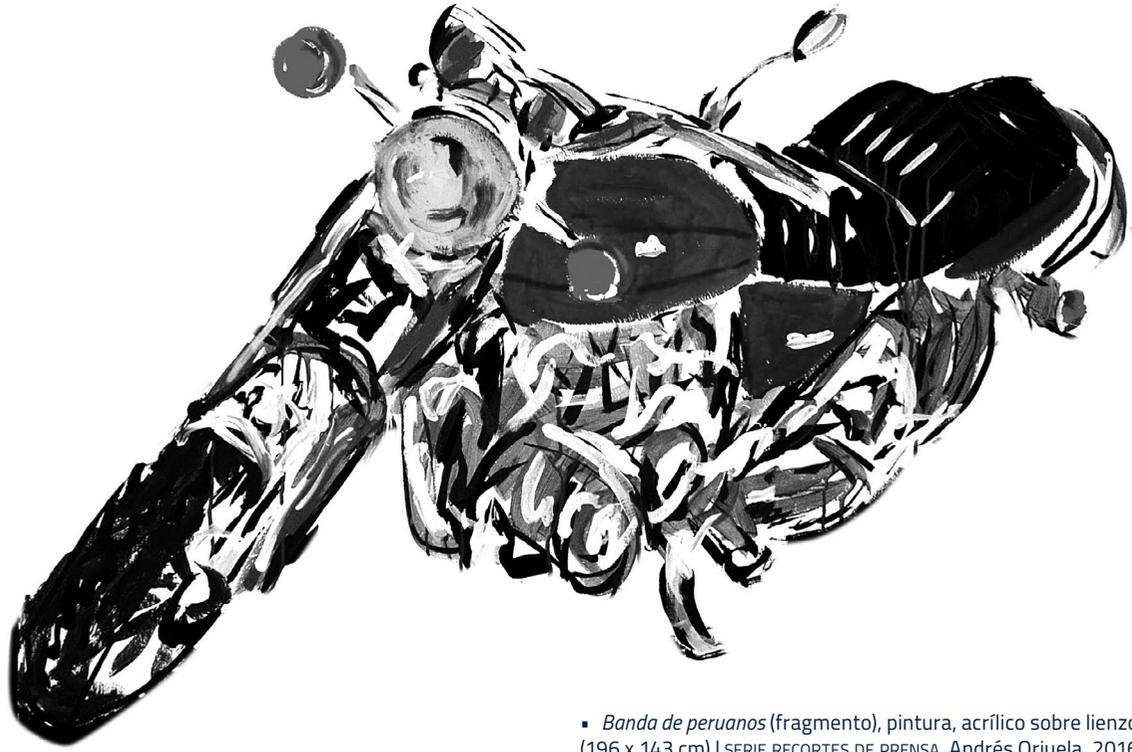
La proposición no está lejos de un cierto análisis del fenómeno poético emprendido por Umberto Eco en *Obra abierta*. En Eco, sin embargo, la pregunta es fundamentalmente semiótica (mientras que para Flusser también es ontológica) y tiene mucho que ver con los procesos de recepción, así como con el contexto y las circunstancias en que una determinada declaración se enuncia. De la frase “ese hombre viene de Milán”, escuchado, digamos, en el contexto de una estación de tren en Italia, podemos esperar poco o ningún impacto transformador en el receptor (por supuesto, tendrá diferentes connotaciones para aquellos que esperan recibir noticias importantes de Milán). Sin embargo, una frase como “ese hombre viene de Bassora” puede, por ejemplo, despertar el recuerdo de un lugar fantástico, mencionado en *Mil y una noches*. En este caso, la frase generará un campo de “memorias y sentimientos, la sensación de una procedencia exótica” que evoca imágenes de alfombras voladoras y odaliscas (Eco, 1971, p. 77). Aquí entramos en el ámbito de la experiencia estética. Flusser, sin embargo, va más allá y sugiere una teoría del conocimiento (*Erkenntnistheorie*) que se acerca a

la verdad *por su opuesto*, haciendo que las afirmaciones sean cada vez más improbables. Una estrategia que, según él, ya se ha utilizado, por ejemplo, en la escolástica o en la práctica talmúdica. Se trata de buscar, entonces, un enfoque de la verdad por medio de una *reductio ad absurdum*. De hecho, es en este tipo de procedimiento que se encuentra el verdadero acto creativo, expresado también en la famosa noción de Leonardo da Vinci, tan apreciada por Flusser, de la “fantasía exacta”. El ensayo finaliza con un guiño a las imágenes sintéticas como un camino futuro hacia esta nueva y fascinante teoría del conocimiento.

En *Kommunikologie weiter denken*, Flusser retoma y desarrolla el problema con mayor claridad. Partiendo de la concepción cibernética (que Eco, por cierto, también utiliza con frecuencia en sus obras), afirma que el valor de la información crece con la tendencia a lo improbable:

Más ficticio, más informativo. Entre la ficción y el conocimiento o lo que el hombre llamó anteriormente, por ejemplo, realidad, hay una diferencia de grado. En consecuencia, la ciencia es una especie de ficción. Y la ficción aporta conocimiento (*Wissen*). La separación entre ciencia y arte debe, por lo tanto, superarse a través de la informática. (2009, p. 50)

La ficción filosófica de Flusser logra así algo que podríamos definir como una epistemología fabuladora, una estrategia de aproximación a la verdad por medio de lo falso y lo ficticio, valorando afirmaciones contraintuitivas y el poder del asombro. ¿Y cómo podría uno definir esta empresa sintéticamente? Tomemos el extraordinario ejemplo de la fábula flusseriana de *Vampyrotheuthis Infernalis*¹⁰. En este singular libro, Flusser imagina y describe en detalle el extraño pulpo que da nombre a la obra. *Vampyrotheuthis*, un animal que vive en las cuevas abisales y, por lo tanto, se encuentra en las antípodas del ser humano, se utiliza como herramienta alegórico-epistemológica para producir una reflexión filosófica sobre temas como la situación existencial del hombre, la memoria, el arte y nuestros dispositivos tecnológicos. Curiosamente, solo cuatro años después de la publicación de *Vampyrotheuthis Infernalis*, el filósofo deleuziano Manuel De Landa también produciría una especie de ficción teórica en líneas sorprendentemente cercanas a la propuesta de Flusser. En su *Guerra en la era de las máquinas inteligentes* (1991), De Landa



▪ *Banda de peruanos* (fragmento), pintura, acrílico sobre lienzo (196 x 143 cm) | SERIE RECORTES DE PRENSA. Andrés Orjuela, 2016

cuenta la historia de la tecnología de la guerra (fuertemente entrelazada, como demostró Friedrich Kittler, con las tecnologías de medios) desde el punto de vista de un robot inteligente. Por supuesto, para este robot historiador, la odisea humana solo sería interesante en la medida en que reflejara los desarrollos mecánicos. Por ejemplo, en lugar de investigar cómo los humanos desarrollaron relojes, enfatizaría cómo estos instrumentos determinaban la cultura y la cosmovisión en un periodo histórico en el que el universo estaba representado como un sistema de engranajes y ruedas dentadas. En este cambio radical de la mirada, “el papel de los humanos se vería como poco más que el de los insectos laboriosos que polinizan una especie independiente de flores-máquinas que simplemente no tenían sus propios órganos reproductivos durante un segmento de su evolución” (De Landa, 2003, p. 3). Tanto Flusser como De Landa realizan, de esa forma, ejercicios epistemológicos-imaginativos centrados en la deconstrucción de la mirada antropocéntrica, creando la ficción desde una distancia que quizás permita observar los fenómenos (la historia, las tecnologías, el mundo), desde una perspectiva diferente, innovadora e imaginativa. En esta nueva forma de “ciencia ficción”, el robot de guerra de De Landa y el escuadrón de vampiros¹¹ de Flusser son formas de poner nuestro conocimiento del mundo

entre paréntesis (como en la época fenomenológica), disolviendo lo familiar y permitiendo el surgimiento de aspectos “inusitados” de los objetos analizados.

En el espíritu de la discusión aquí emprendida, parece apropiado concluir este ensayo con una pequeña ficción teórica (¿una hipótesis?), que tampoco se puede explorar adecuadamente en este momento¹². Preguntemonos ¿y si todo el trabajo de Flusser, incluida su compleja propuesta de historia cultural, se desarrolla igualmente en el registro de la fábula filosófica? Ahora, la progresión histórica de la imagen al texto y luego a la imagen técnica es demasiado simétrica, demasiado redonda en sus articulaciones y demasiado cargada de efectos poéticos en sus desarrollos para ser simplemente “verdadera”. No es una verdad científica demostrable, ni una tesis que pueda argumentarse de una manera completamente racional. Más bien, podría ser una fábula filosófica que se acerca a la verosimilitud precisamente en sus momentos más improbables. Después de todo, ¿qué quiere decir Flusser con frases como “la nueva magia es la ritualización de los programas, intentando programar sus receptores en un comportamiento mágico programado” (2002a, p. 16). Parte del poder de este tipo de articulación proviene de su poeticidad potencial, del efecto extraño que produce en el lector.

Para defender esta tesis, por lo tanto, estoy de acuerdo con la sugerencia de Andrea Soto Calderón de que muchas de las críticas a Flusser pierden su sentido porque no consideran que su falta de rigor científico pueda ser intencional y programática. En el corazón del proyecto flusseriano está un cuestionamiento sobre la condición ficticia de cada discurso, especialmente del discurso científico (2012, p. 1).

En un momento en que tanto las humanidades como las ciencias naturales parecen estar atravesando una profunda crisis, ¿por qué no repensar el papel de la imaginación en la pesquisa y la investigación científica? Hayden White ya propuso, con considerable éxito, que la escritura de la historia es esencialmente un acto poético en el que las estructuras y formas literarias intervienen masivamente (Cf. White, 1973). Tal vez sea solo el prejuicio epistemológico lo que nos impide ver la parte maldita de la ficción en cada acción científica.

En *Kommunikologie weiter denken*, Flusser cierra sus argumentos sobre la verdad y la falsedad con una curiosa anécdota. En un campo de concentración, un supervisor de las SS se dirige a un prisionero y lo desafía: “Tengo un ojo artificial y un ojo real. Si adivinas cuál es el artificial, te ahorraré el castigo”. El prisionero responde inmediatamente: “El ojo derecho es el ojo falso”. Sorprendido, el oficial de las SS le pregunta cómo podría adivinar tan rápido. “Tiene una expresión humana”, responde el judío. Aparte de toda la multiplicidad de significados y el cuestionamiento de la noción de humanidad contenida en la anécdota, una conclusión es ineludible. Fingir no es propio solo del poeta, sino de lo humano en sentido amplio. De hecho, nuestra supervivencia se debió, en gran parte, a nuestra capacidad de imaginar, de fingir, de especular. Entonces, deberíamos estar de acuerdo con Nietzsche, como lo hace Flusser, y decir: “Kunst ist besser als Wahrheit” (el arte es mejor que la verdad) (Flusser, 2009, p. 53).

Notas:

1. “Ahora, ¡ay! he estudiado filosofía, derecho y medicina, y por desgracia también teología, con gran empeño. Aquí estoy ahora, ¡pobre tonto! Y soy tan ingenioso como antes”.
2. En este contexto, es importante saber si, como ironiza Ludueña, “hace muchos siglos que murió el último filósofo” (2013, p. 10).
3. Hoy, por supuesto, podemos hablar de una “metafísica analítica” o de una “epistemología analítica”.
4. Utilizo estas expresiones como sinónimos funcionales. Por supuesto, se pueden hacer distinciones. Por ejemplo, se podría entender por imaginario el patrimonio de imágenes, símbolos y mitos de que dispone la humanidad, mientras que la imaginación haría referencia a una actividad mental, la facultad humana de crear imágenes. Sin embargo, la terminología del área es extremadamente compleja y polisémica, y gran parte de la literatura sobre el tema autoriza el uso de imaginario e imaginación como términos equivalentes.
5. Los signos de esta ola de popularidad flusseriana son innegables. Si en Alemania Flusser ya es un autor clave desde la década de 1990 (se le considera incluso precursor de la actual teoría de los medios de comunicación), en Estados Unidos su reciente reconocimiento puede atestiguarlo por la avalancha de traducciones aparecidas solo en los últimos cinco años. Por ejemplo: *Post-history* (2013), *Gestures* (2014), *Natural: Mind* (2013) y *Vampyroreuthis Infernalis* (2012). Por desgracia, la situación del autor en Brasil parece ser algo diferente, dado que prácticamente ningún libro de texto de teoría de la comunicación publicado aquí menciona siquiera su nombre.
6. El Archivo Flusser de São Paulo conserva las versiones francesa y alemana del texto. He consultado ambas, pero aquí utilicé la versión francesa.
7. Aquí Flusser juega implícitamente con la relación entre el verbo alemán *greifen* (“coger”, “apoderarse”) y la palabra *Begriff* (“concepto”).
8. En esta noción de medio, ya podemos ver la conexión inicial entre una teoría de lo imaginario y una teoría de la comunicación en Flusser. Para el filósofo, imaginar significa a menudo abstraer y codificar.
9. La idea de que en el fondo de todo aparato técnico audiovisual subyace un “texto”, un código como expresión de la voluntad de cartografiar el mundo, es una de las proposiciones más instigadoras de Flusser. Encuentra interesantes resonancias en el extraordinario ejercicio reciente de historia cultural de Bernhard Siegert, *Passage des Digitalen* (2003).
10. Para un análisis más extenso de la obra, en sus versiones portuguesa y alemana, véase el quinto capítulo de Felinto y Santaella (2012).
11. Traducción literal del exquisito y fascinante nombre científico del personaje flusseriano: el “calamar vampiro del infierno”.
12. Si el lector piensa que esta es la típica estrategia de las series de televisión que siempre acaban en suspenso, con agónicos finales que solo se resolverán en la siguiente temporada, probablemente tenga razón.

Referencias bibliográficas

1. ANDRIOPOULOS, S. (2013). *Ghostly Apparitions: German Idealism, the Gothic Novel and Optical Media*. Zone Books.
2. BAUDRILLARD, J. (1981). *Simulacres et Simulation*. Galilée.
3. BOZZI, P. (2007). *Vilém Flusser. Dal soggetto al progetto: libertà e cultura dei media*. UTET Università.
4. BRIANT, L., Srnicek, N. y Harman, G. (2011). *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Re.Press.
5. DASTON, L. y Park, K. (1998). *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*. Zone Books.
6. DE LANDA, M. (2003). *War in the Age of Intelligent Machines*. Swerve Editions.
7. DURAND, G. (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à arquetipologia geral*. WMF Martin Fontes.
8. ECO, U. (1971). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Perspectiva.
9. FELINTO, E. y Santaella, L. (2012). *O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo*. Paulus.
10. FLUSSER, V. (1977). *L'imagination et l'imaginaire*. Texto Inédito conservado por el Archivo Flusser de Berlín (numeración: 2246-X). Disponible en: <https://goo.su/P8eFABX>
11. FLUSSER, V. (2002a). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Relume-Dumará.
12. FLUSSER, V. (2002b). *Vampyrotheuthis infernalis: eine abhandlung samt befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*. European Photography.
13. FLUSSER, V. (2009). *Kommunikologie weiter denken: die Bochumer vorlesungen*. Fischer.
14. FLUSSER, V. (s. f.). *Science Fiction*. Texto Inédito conservado por el Archivo Flusser de Berlín (numeración: 2471-X). Disponible en: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/hanff-science-fiction-en.pdf>
15. LUDUEÑA, F. (2013). *H. P. Lovecraft: la disyunción en el Ser*. Hecho Atómico.
16. SEPPER, D. (2013). *Understanding Imagination: the Reason of Images*. Springer.
17. SHAVIRO, S. (2003). *Connected, or What it Means to Live in the Network Society*. University of Minnesota Press.
18. SIEGERT, B. (2003). *Passage des digitalen: zeichenpraktiken der neuzeitlichen wissenschaften*. Brinkmann & Bose.
19. SOTO, A. (2012, 13 de mayo). Juego e imaginación en Vilém Flusser. *Flusser Studies*. Disponible en: <https://www.flusserstudies.net/node/315>
20. TERRÉ-FORNACCIARI, D. (1991). *Les sirènes de l'irrationnel: quand la science touche à la mystique*. Albin Michel.
21. WALLERSTEIN, I. (2004). *The Uncertainties of Knowledge*. Temple University Press.
22. WHITE, H. (1973). *Metahistory: the Historical Imagination in 19th-Century Europe*. Johns Hopkins University Press.

El vehículo motorizado, para hacer su fechoría, los pillos le cubrieron unas figuras con pintura roja y por eso mismo, los informes que aparecieron al principio hablaban de "motocicleta negra"

Miembros de la "Banda Motorizada"!

- *Banda de peruanos* (fragmento), pintura, acrílico sobre lienzo (196 x 143 cm) | SERIE RECORTES DE PRENSA. Andrés Orjuela, 2016

HAY QUE SEGUIR LAS FLECHAS LA SOLUCION EN EL PROXIMO NUMERO

The grid contains the following words and clues:

- AMOR** (highlighted in red)
- Calefacción** (Calefacción)
- Cine** (Cine)
- París** (París)
- Amigas** (Amigas)
- Lavadora** (Lavadora)
- Alta** (Alta)
- Aparar** (Aparar)
- Enojar** (Enojar)
- Nabor** (Nabor)
- Adona** (Adona)
- Elena** (Elena)
- Maricruz** (Maricruz)

Clues and hints include: 'MARIO MORENO', 'LIMPIEZA', '51', '6º NOTA MUS.', '12 VOCAL', 'OCEANO', 'AGUI', 'CAP. DE ITALIA', 'COLE-RAS', 'EQUIPO DE FÚTBOL', '15 VOCAL', '12 CONSONANTE', 'DULCE RECIBINAL', 'ALQUI-LAR', '500', 'ABA NICO', 'MONEDAS ITALIANAS', 'PRUEBA', 'ATRE-VERSE', 'APARECI', '2º VOCAL', 'DIDOS BOICID', 'ALICIA LAGOS', 'ESE', 'PADRE DE MATEU SALEN', 'UNIRAS CON AGUJA HILO', 'ASIDE-RA', 'EDUARDO', '1000', 'SO HERMANA', 'MAS TRABAJO SE GANA'.

▪ Crucigrama, pintura, acrílico sobre lienzo (196 x 143 cm) | SERIE RECORDS DE PRENSA. Andrés Orjuela, 2016