laFuga

Revolución de la cabeza: Vilém Flusser

Por Adrian Martin

Tags | **Nuevos medios | Cultura visual- visualidad | Estética - Filosofía | Australia**

Adrian Martin (1959) es un crítico de cine y artes australiano, actualmente residente en Vilassar de Mar en España. Es Profesor Adjunto Asociado en Cultura Cinematográfica y Teoría en la Universidad de Monash. Su trabajo ha aparecido en muchas revistas, diarios y periódicos de todo el mundo, ha sido traducido a más de veinte idiomas y tiene columnas regulares en el holandés De Filmkrant y en Caiman: Cuadernos de cine. Algunos de sus libros traducidos al habla hispana son: ¿Qué es el cine moderno? (Uqbar, 2008); Mutaciones del cine contemporáneo como co editor junto a Jonathan Rosebaum (Errata naturae, 2011); Raúl Ruiz: Sublimes Obsesiones (2004, Altamira, Argentina) y Último día cada día: y otro escrito sobre cine y filosofía (Punctum books, 2013). Adrian Martin es académico investigador en Estudios de cine y televisión de Monash University, Australia. Autor de cientos de ensayos sobre cine, artes y cultura, así como de los libros Phantasms (1994), Once Upon a Time in America (1998), The Mad Max Movies (2003), Raúl Ruiz: Sublimes obsesiones (2004) y ¿Qué es el cine moderno? (Uqbar, 2008). Texto © Adrian Martin, abril 2009. Traducción © Cristina Álvarez López, junio 2012. Puede verse en su versión original aquí Ir a "Una nueva imaginación" por Vilém Flusser.

“He’s real abstract, he’s ... different.”

“That’s right. I’m cute, too.”

Un alborotador a James Dean en *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955)

¿Qué es una teoría del cine? ¿Para qué sirve, qué abarca, cuál es su propósito? Estas preguntas pueden parecer simples, directas, incluso *naifs*, pero he comprobado que, ante ellas, los estudiantes de un postgrado de cine (incluso los más listos y sofisticados) se quedan perplejos. Naturalmente, estos estudiantes brillantes pueden recitar de carrerilla los nombres de un gran número de trillados sistemas y metodologías intelectuales: marxismo, feminismo, semiótica, psicoanálisis, posestructuralismo, poscolonialismo, posmodernismo, política de la identidad... Pero cuando se les exige que clarifiquen la distinción crucial entre –digámoslo en términos científicos– marcos analíticos que uno puede *aplicar* (un punto de vista feminista sobre los roles de género, un análisis semiótico de la narrativa, una visión psicoanalítica de los mitos) y algo que pueda ser considerado una teoría del cine *pura*, estos estudiantes chocan con un muro de incomprensión.

Esta aporía no solo les afecta a ellos; todo el campo de los estudios sobre cine ha hecho su trabajo, de manera genial o banal, sin preocuparse de distinguir entre modos de crítica o interpretación (que normalmente se centran en elementos muy específicos del contenido representacional de un film) y genuinas teorías del cine. Pero, por más útiles que puedan ser como herramientas analíticas o culturales, el uso imprudente y extendido de términos como “teoría *queer*” o “teoría del trauma” no ayuda a clarificar la frecuente confusión acerca de qué es y qué hace una teoría.

Las teorías de cine son, en realidad, poco comunes. No pueden multiplicarse infinitamente ni ser inventadas en un arrebato. Una teoría no es una plantilla interpretativa aplicada punto por punto o usada para *leer* los eventos y situaciones de la trama de un film narrativo –que es exactamente lo que hacemos si, en cualquier texto fílmico dado, decidimos centrarnos en la representación de la guerra de clases marxista, en la dialéctica *hegeliana*, en el complejo de Edipo *freudiano*, en el rostro de Levinas, en la “nuda vida” de Agamben o en la “economía del don” *derridiana*–. Tampoco sería cierto si dijésemos –tal y como defendió apasionadamente Andrew Britton a mediados de los 80– que la teoría (para él, una mezcla de marxismo, *freudianismo* y feminismo) nos suministra el principio general para que la crítica examine el caso particular, es decir, filmes concretos (Britton, pp. 373-377). En *performances* críticas como estas (por más interesantes y reveladoras que puedan llegar a

ser, y en el caso de Britton la *performance* era sublime), el ámbito de la teoría ha sido desplazado: estamos tratando con una teoría de la sociedad o de la psique, no del cine. En este modelo, los filmes concretos se convierten en ejemplos, ilustraciones o alegorías de una idea que se forma sobre una entidad mayor, situada en otro sitio, en un nivel de realidad experiencial constituido más convencionalmente: el mundo, el yo, la política, el tiempo, la historia...

Entonces ¿qué *es* una teoría del cine? Vamos a aventurar esta definición: una teoría es una visión general sobre cómo funciona un medio o forma artística (Brian Henderson nos recuerda que "desde un punto de vista clásico, occidental, *theoria*" es "el análisis esencial de un objeto ilimitado", es decir: del objeto en su totalidad); mientras el tipo de acercamientos más corrientes de los que hemos hablado más arriba (esos que se presuponen teóricos) serían, en cambio, el análisis limitado de un objeto limitado que, con suerte, habrá sido definido y trazado de acuerdo a una "especificación escrupulosa de pertinencia" (Henderson, pp. 160- 161). Más concretamente, una teoría (en el sentido verdadero) ofrece una explicación de las *condiciones de existencia* y las *posibilidades* de ese medio. Se pregunta qué es lo *esencial* de ese medio y qué es lo *específico* de él. Hay tres tipos ⊠o tres reinos⊠ generales para la teoría, y cada uno de ellos formula esas cuestiones de forma algo distinta: el estético, el socio-cultural (que incluye el componente psíquico) y el filosófico (que incluye la investigación religiosa). Pero para que los acercamientos estéticos, socio-culturales y filosóficos sean más que simples lecturas de un contenido representacional en el que se reflejan las preocupaciones dominantes en esos campos intelectuales, van a necesitar dirigirse a las propiedades básicas del cine como medio: la luz, el espacio, la duración, el movimiento, las cualidades fotográficas (o no-, o post-) fotográficas.

De este modo llegamos a la cuestión final y esencial de mi lista básica: para cada acto genuino de teorización sobre el cine debemos preguntarnos: *¿cómo define a su objeto* (el medio cinematográfico)? Es precisamente por esto que, durante los 70 y después, el modelo básico de teoría del cine vino a denominarse "*teoría del aparato*" y se centró en la investigación sobre lo que constituye "el aparato cinematográfico básico"; sin embargo, veremos que bajo este término se oculta una hidra de dos cabezas cuya compleja naturaleza ha sido ensombrecida en su traducción y circulación por la lengua inglesa.

De todos los grandes filósofos que han rozado el campo del cine, Vilém Flusser probablemente sea *el más puro* en su actividad como teórico. De hecho, esta es una constante de su trabajo en casi todos los terrenos. No importa si habla de cine, de fotografía o de diseño (entre las muchas áreas hacia las que encaminó su prolífica producción), Flusser evita, casi siempre, toda referencia a trabajos, artistas, géneros o movimientos específicos. Esto puede sorprender a los lectores que se adentran en sus textos por primera vez y les puede parecer algo muy inusual ⊠posiblemente un procedimiento excéntrico o terco, quizás excesivamente abstracto⊠, pero concuerda con ese enfoque en el medio, exclusivamente materialista, practicado por algunos teóricos de línea dura de los 70, como Jean-Louis Baudry (a quien volveremos en un momento crucial). Una postura como esta, severamente vaciada de referencias al arte y a los artistas, parece rara en una época de expertos-estetas como Gilles Deleuze (*Estudios sobre cine 1 y 2*), Santos Zunzunegui (*Pensar la imagen*) o Jacques Rancière (*La fábula cinematográfica*). Los escritos de Flusser sobre diseño, por ejemplo, raramente mencionan a diseñadores (sean estos famosos o no), él prefiere meditar sobre ciertos prototipos de "la forma de las cosas" (el título de sus ensayos reunidos bajo este tópico): la tienda, la máquina de escribir, la pared, la rueda, el escritorio. Ocasionalmente, Flusser trazará una distinción muy general –entre, digamos, retratos familiares y fotografías artísticas– pero, casi siempre, con la única intención de disolverla en un nivel superior de generalidad relacionada con el medio. En su discurso sobre el cine, entran en juego menos particularidades que en su celebrado libro *Una filosofía de la fotografía*. Por ejemplo: la distinción entre un cine *mainstream* o comercial y un cine alternativo o experimental no es significativa para Flusser. De hecho, como veremos, su línea de argumentación respecto al cine se opone imperiosamente a una diferenciación de estas características.

Flusser es, dicho de modo simple, un teórico: un teórico puro. Normalmente, él se salta las instancias individuales de un medio artístico o artesanal porque lo que le interesa es, precisamente, la base del propio medio: lo que lo define, y lo que este permite. Un principio inquebrantable de su visión de las cosas descansa sobre la idea de que, al menos desde la era moderna, tecnológica e industrializada, los hombres (ciudadanos humildes o elevados artistas) no *usan* los *media* para lograr un fin expresivo, sino que ellos *son utilizados* por los *media*, y son reducidos a meros efectos, a meros operarios de un

mecanismo que apenas entienden (de ahí su visión de la cámara como una "caja negra" que no se puede llegar a conocer). En uno de sus típicos giros de frase, Flusser se refiere a "una persona provista de una cámara (o a una cámara provista de una persona)" y concluye diciendo que "la estructura de la condición cultural está encerrada en el acto de fotografiar, no en el objeto fotografiado" (Flusser, pp. 33- 34).

Este análisis, viniendo de Flusser, no es una muestra de filosofía antihumanista (similar a la máxima del marxismo posestructuralista de los 60 y 70 que dice "nosotros no hablamos, sino que somos hablados" por el lenguaje); se trata, simplemente, del modo en que él ve, a gran escala, el supuesto progreso de la civilización. Una vez la sociedad racional ha perfeccionado (entre sus muchas máquinas avanzadas) la cámara, primero, y el ordenador, después, esta abandona los fundamentos racionales por un inexorable viaje de vuelta a la edad de la magia: *nuestras* imágenes –Flusser las llama "tecno-imágenes"– vienen a la vida casi sin nosotros, o pese a nosotros, vía intrincados medios técnicos que, relativamente, pocos de nosotros entendemos de verdad. Como en una historia de Jorge Luis Borges o Philip K. Dick, estas imágenes (sean reales o virtuales) proliferan, conectando y cubriendo toda la superficie del mundo: crean un Nuevo Mundo, uno que, en última instancia, quizás no sea totalmente hospitalario o comprensible para nosotros.

Sin embargo, cuando Flusser conjura este destino puede ser circunspecto e incluso sarcástico, pero nunca es lúgubre. No interpreta el papel del Gran Pesimista (como hace el crítico de los *media* Neil Postman), ni el del Hombre de la Filosofía que, en la era del fin del mundo, se muestra cínico, resignado o nihilista (como hace, con regocijo, Jean Baudrillard). Según Flusser, puede que estemos corriendo a contrarreloj para alcanzar el Nuevo Mundo que nace a nuestro alrededor, pero aún así tenemos la oportunidad de aprovechar el día y de reiniciarnos en un estado de conciencia avanzada. "Una de mis responsabilidades es enseñar a la gente, en la medida de lo posible, a hacerse las preguntas adecuadas, a no convertirse en víctimas de la imagen, sino a usarla como una herramienta para el análisis crítico" [1]. Y es que, para Flusser, el mundo de las tecno-imágenes es concreto y, por lo tanto, utilizable, y en esto se opone a Baudrillard:

Baudrillard cree que vivimos en un mundo donde las simulaciones ocultan la realidad. Yo creo que esa es una proposición sin sentido…

> Las imágenes son tan concretas como la mesa donde está tu máquina ahora. Ya no tenemos ninguna herramienta ontológica para distinguir entre lo simulado y lo no simulado. La herramienta crítica que debemos usar es la concreción, en contraposición a la abstracción (Íbid).

Y no hay mayor testamento para esta posibilidad del análisis concreto y práctico que la propia escritura de Flusser. Muchos de sus textos eran producidos, con una regularidad diaria o semanal, para periódicos o revistas y también para publicaciones académicas, eventos artísticos, conferencias y otro tipo de presentaciones. Si nos centramos en este aspecto de su escritura, Flusser debe ser considerado en el mismo plano que André Bazin, Roland Barthes o Siegfried Kracauer durante sus primeros años en Alemania (en otras palabras: como un periodista ⊠por lo menos en parte⊠). Al aceptar el reto de trabajar por encargo, cumplir con la fecha límite y estar a la altura, todos ellos (tal y como dijo una vez Raymond Bellour de Serge Daney) reconciliaron perpetuamente la "encantadora ligereza" del periodismo regular con los "exigentes deberes de la racionalidad", y es "de esa tensión… de dónde nace la poesía" (Bellour, p. 15).

La poesía de la prosa de Flusser nace de una variante muy particular de esta tensión: la que conlleva la situación de un intelectual que se dedica a escribir periodismo popular. Por un lado, él perfeccionó su discurso hasta un punto en el que era perfectamente simple, claro, lúcido. Por lo tanto, como efecto colateral, relativamente fácil de traducir de una lengua a otra, un hecho probado por su práctica de detener, a veces, la composición de una pieza para retomarla después en otra de las cinco lenguas (checo, alemán, francés, portugués e inglés) en las que se desenvolvía con perfecta fluidez como escritor (Pawley, p. 14). Todos sus textos toman la forma de una elegante demostración que, paso a paso, va desarrollando una idea: los términos y las premisas son definidos, las consecuencias y las ramificaciones son exploradas y, finalmente, llegamos a una conclusión sobria y cristalina. No hay nada abstruso en su trabajo, todo procede de manera concreta, clara.

Por otro lado, Flusser explotaría también la libertad de abarcar ⊠muy amplia y velozmente, a través de siglos y épocas, de civilizaciones y revoluciones históricas⊠ los nacimientos y las muertes de vastas formaciones culturales para situar cualquier fenómeno que ocupase su atención inmediata en la historia, a gran escala, de la humanidad. Esto es lo que da al lector la impresión de una amplia generalización, de una abstracción que lo cubre todo. En un estilo literario que nos es familiar desde la tradición Europea –las ficciones y ensayos del polaco Stanislaw Lem, por ejemplo⊠ Flusser elaboró una especie de "teoría-ficción", que él apodó "ciencia-ficción filosófica", con la que podía, a veces, extender su demostración a un reino lúdico (pero aún así conservando la seriedad pedagógica subyacente). Un reino que está más allá de los reinos de este mundo tal y como lo hemos conocido hasta ahora (Pawley, p. 13).

Flusser era capaz de ver el panorama general de las cosas. Daba la impresión, obviamente cierta, de haber procesado y haber llegado a dominar miles de documentos de todo tipo (pictóricos, arquitectónicos, escritos, económicos, tecnológicos); pero, pese a haber estudiado tempranamente (a finales de los 30 y principios de los 40) a Heidegger, el existencialismo y la fenomenología, apenas facilitó una sola nota a pie de página ni se inclinó ante ninguno de sus contemporáneos (entre los antiguos, Descartes a veces tiene una mención y, entre los modernos, Wittgenstein recibe un ambiguo saludo). Él prefirió trabajar identificando *tendencias* generales, en un estilo dramático, y, a veces, deliberadamente cómico, de retórica argumentativa –y esas tendencias son tan generales que excluyen a este o aquel pensador, trabajando bajo una u otra moda intelectual, en su pequeño momento en el tiempo (sin duda, Flusser consideraba que esto eran nimiedades que distraían innecesariamente la atención)–. El orgullo de Flusser (y quizás también su ocasional caída) reside en la asunción de que él –quizás solo entre todos los pensadores – es capaz de ver el gran modelo más allá de las obsesiones devoradoras del presente. Ciertamente su estilo de pensamiento y escritura es grandilocuente, difícil de imitar o emular (incluso para aquellos que, ayer u hoy, puedan considerarse alumnos devotos de su trabajo). Tal y como el crítico francés Alain Masson dijo una vez del cosmopolita director americano Joseph Losey: "Lúcido sobre sus ilusiones, alberga un buen número de ilusiones sobre su lucidez" (p. 229). Pero, en el caso de Flusser, la marcha de la historia parece estar inclinando la báscula hacia su lucidez; mucho de lo que escribió profetiza, de manera asombrosa, los desarrollos de la era digital.

Antes de sumergirnos en las declaraciones de Flusser sobre el film y el vídeo, es necesario trazar brevemente la estructura retórica y argumentativa de varios de sus textos cortos más típicos y representativos. Las primeras líneas, características en su concreción, con las que se abre *Una filosofía de la fotografía* pueden servirnos como paso preliminar hacia este propósito:

> El presente ensayo parte de la hipótesis de que desde los comienzos de la cultura humana se han producido dos acontecimientos fundamentales. El primero, ocurrido alrededor de la mitad del segundo milenio antes de Cristo, está asociado a la "invención de la escritura lineal"; y el segundo, que presenciamos en la actualidad, puede denominarse "invención de las imágenes técnicas".
>
> Esta hipótesis implica la sospecha de que la cultura –y con ella, la propia existencia- está a punto de cambiar sustancialmente su estructura (Flusser, 2001, p. 9).

En su ensayo "La fábrica" –uno podría llamarlo un ensayo programático, pero la verdad es que casi todas las piezas que escribió están dedicadas a trazar su programa global, normalmente desde un ángulo nuevo y sorprendente–, Flusser nos insta a prestar atención al desarrollo de lo que él llama "espacios de trabajo" a lo largo de la historia, desde el taller de cerámica del neolítico al diseño de la fábrica moderna. Aprenderemos más, por ejemplo, sobre "las raíces del Humanismo, la Reforma y el Renacimiento" estudiando el taller de un zapatero del siglo catorce que interpretando "las obras de arte y los textos políticos, filosóficos y teológicos" de esa época (Flusser, 2002, p. 52). Flusser ve la historia de la humanidad "como la historia de la fabricación, y todo lo demás como simples comentarios adicionales" (Ibíd.). Para él, nuestra *sociedad de la información* contemporánea es precisamente el punto en el que la información genética, "heredada", es sustituida por "información cultural, adquirida" (p. 53). En un rico ejemplo de excavación lingüístico-etimológica, Flusser sostiene que fabricar implica la acción de convertir o transformar, que es una muestra fundamental de esa "información genética heredada": "Fabricar significa conseguir extraer algo (en alemán, *entwenden*) de lo que está dado, convertirlo o transformarlo (*umwenden*) en algo hecho, consagrarlo a

algún uso particular (*anwenden*) y emplearlo (*verwenden*)" (p. 52). Como veremos, para Flusser, el cine también implica diversos tipos de transformación.

Flusser distingue cuatro periodos de transformación en la historia de la humanidad: usando las manos, las herramientas, las máquinas y los aparatos. Y –este es un punto al que Flusser siempre vuelve– "las fábricas son lugares en los que se fabrican siempre nuevas formas de ser humano: primero, el *homo manus*, luego el *homo ferramentum*, luego el *homo machina* y, finalmente, el *homo apparatus*" (p. 53). Cada forma de transformación genera nuevos lugares de fabricación: el hombre primitivo podía desplazarse y usar sus manos en cualquier lugar, pero las herramientas requieren un taller, un espacio que aleja al hombre de la naturaleza y le asegura que "la cultura le protege y es, a la vez, su cárcel" (Ibíd.). Durante la Revolución Industrial, pasamos del humilde taller del ceramista al modelo de la fábrica; aquí la máquina se sitúa en el centro del espacio de trabajo (y todo el lugar se emplaza en el centro de distintos flujos de transporte social) y los humanos se convierten en meros operarios: es la era de la cadena de montaje. Sin embargo, la era de los aparatos promete (por lo menos en su *hype*) liberar a los hombres de la fábrica como "manicomio" (p. 54) y devolverlos a una condición similar a la de los tiempos primitivos: allí donde vayamos estaremos siempre acompañados por –o conectados a– nuestros aparatos. En este punto, la clarividencia de Flusser es profunda: "Todos estaremos conectados con todos donde y cuando queramos mediante aparatos, a través de cables reversibles, y, gracias a esos cables y a esos aparatos, podremos extraer todo lo extraíble, transformarlo y emplearlo" (p. 57).

Como de costumbre, esta pieza de Flusser se guarda un giro conceptual especialmente brillante para el final. De repente, Flusser introduce el modelo social de la escuela que, tal y como apunta, ha sido conceptualizado, clásicamente, como opuesto al de la fábrica: el primero existe para la contemplación y el ocio, el segundo para asuntos prácticos, terrenales. Pero, en el futuro, todo el mundo necesitará estar rigurosamente educado porque "la conexión en forma de red telemática de los seres humanos con los aparatos" requiere que los primeros también sean competentes. Por lo tanto, si nos imaginamos las fábricas del futuro "deberemos más bien pensar en laboratorios científicos, en academias de arte y en bibliotecas y discotecas que en las fábricas actuales" (p. 57). Y, al final, "el *homo faber* se convertirá en el *homo sapiens sapiens*, porque se habrá dado cuenta de que fabricar significa lo mismo que aprender" (p. 58).

Un segundo ejemplo. En "Pantallas, paraguas y tiendas de campaña", un ensayo muy breve (dos páginas y media) y arrebatador, Flusser reflexiona sobre la idea de la pared y sobre la diferencia entre distintos tipos de pared. Como en tantos otros fenómenos mundanos y cotidianos, aquí Flusser encuentra una clave que está a nuestra disposición y nos permite entender nuestra civilización y sus descontentos. Para él, la pared sólida marca una sociedad neurótica, una sociedad de casas y, por lo tanto, de propiedades y posesiones, de oscuros secretos góticos. Y también de locura: la pared siempre será arrasada, en última instancia, por el tifón, por la corriente o por el terremoto. Pero mientras la pared sólida congrega y encierra en su interior a la gente, lo que Flusser llama "la pared de tela" –encarnada en la historia por la tienda de campaña, el cometa o la vela de barco– es "un lugar de confluencia y dispersión, un lugar en el que el viento está en calma". Es un espacio para la "recolección de *ex-periencias*", está tejida y, por lo tanto, es una *red* (p. 65).

Para Flusser, hay solo un pequeño paso de esta clase de pantalla material a la inmaterial: la pantalla que recibe imágenes proyectadas o almacena (cada vez más) imágenes computerizadas. De la alfombra persa a la pintura al óleo renacentista, del cine al arte digital: las imágenes (y por lo tanto los recuerdos) están almacenados dentro de la superficies de esta pared tejida. Una pared que refleja el movimiento, pero que también se mueve (cada vez más) dentro del mundo cotidiano y se convierte en portátil gracias al desarrollo del *laptop* y del teléfono móvil.

Como muchas piezas de Flusser, este ensayo sobre la idea de pantalla hace referencia solo de pasada al medio cinematográfico. En el material que, de momento, está disponible en las dos lenguas que puedo leer (inglés y francés) solo dos textos tratan, directamente y en profundidad, del cine –o del vídeo, que apareció después–. El ensayo largo "Sobre la producción y el consumo de películas", datado de 1979; y el libro sobre el videoartista/artista conceptual Fred Forest, "L'Art sociologique et vidéo à travers la demarche de Fred Forest" (1977), así como un ensayo (1975) también sobre Forest que puede encontrarse en Internet. ¿Es esta última obra la excepción a la regla de los no-artistas en la trayectoria de Flusser? En realidad, no: tal y como veremos, su interés específico está en aquello que

él interpreta como "el gesto de la videografía practicado" por Forest, más que en ningún trabajo de vídeo terminado y consumible; y Forest (a quien él admiraba mucho) era realmente el único tipo de artista que merecía figurar en los textos de este teórico, en sus informes sobre los sistemas *media* y las tecno-imágenes. Fred Forest fue alguien que, por un precioso momento, alteró, redireccionó, burló ("subvertir" es una palabra demasiado fuerte para Flusser) lo que él llama "el estado de las cosas": "un escenario donde ya no importan las cosas mismas, sino las relaciones que se dan entre ellas". Este carácter lúdico –la posibilidad del juego importaba mucho a Flusser– es la única forma de revolución (social o estética) que él puede tolerar, sin duda como resultado parcial de los muchos años que pasó negociando, trabajando y sobreviviendo bajo regímenes políticos muy controladores en Brasil –durante la dictadura militar de los 60 y 70– y en la antigua Checoslovaquia –durante la ocupación alemana de finales de los 30–.

En el archivo completo, preservado por la Universidad de las Artes (UDK) de Berlín [2], del trabajo de Flusser (publicado y no publicado) en todas las lenguas, debe haber más –potencialmente mucho más– dedicado al cine. Después de todo, como profesor electo de Filosofía de la Comunicación, él estuvo dando clases en la Escola Dramática y en la Escola Superior de Cinema en São Paulo. Y en las entrevistas (es ahora cuando muchas de ellas están saliendo a la luz y siendo traducidas), Flusser tendía a ser más desinhibido y a hacer referencias más específicas a artistas contemporáneos, a teóricos (como esa réplica a Baudrillard citada anteriormente) y a tendencias culturales *pop* (a programas de televisión, por ejemplo).

No me extenderé mucho en la pieza sobre Fred Forest, con quien Flusser comenzó a colaborar en los 70. Se sitúa dentro del trabajo que Flusser estaba desarrollando sobre el gesto humano, su realidad física (como proceso de comunicación), su grabación y su representación. El último trabajo que Flusser vio publicado en vida fue el texto alemán de 1991 *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Lo que le atrae del prolífico trabajo de Forest en sus distintas formas artísticas y culturales es su capacidad para *intervenir* en la situación del medio al que se dirige y, en cierto modo, transformarlo. Su celebrado proyecto *150 cm2 de papel de periódico*, implicó el alquiler, en 1972, de uno de los espacios que *Le Monde* dedicaba a publicidad para llenarlo de pequeños cuadrados vacíos acompañados de una invitación que exhortaba a los lectores a llenarlos con su propio trabajo artístico [3]. En relación a las reflexiones sobre el acto físico o el gesto de fotografiar contenidas en *Una filosofía de la fotografía*, Flusser observa con gran interés el *feedback* en *loop* o el "curioso diálogo" creado por la grabación videográfica de Forest sobre los gestos (incluidos los suyos propios fumando en pipa):

> La cámara que Forest sostenía en sus manos siguió, naturalmente, mis gestos, vía "gestos-movimientos" que se relacionaban con ellos. Pero sus gestos condicionaron mis propios gestos que respondieron alterándose. Por lo tanto se estableció un diálogo, cuyos numerosos niveles no eran enteramente conscientes, ni para Forest ni para mí, porque no eran totalmente deliberados. Mis manos contestaron a los gestos de la cámara y esta modificación de los movimientos de mi mano cambió, sutilmente, mis palabras y mis pensamientos. Y Forest se movió, no solo en respuesta a mis movimientos, sino también a los pensamientos que yo estaba articulando verbalmente [4].

"Sobre la producción y el consumo de películas" (1979) es un gran ensayo sobre el aparato cinematográfico (Flusser, 1997, pp. 89-102). Respecto a esto, sin embargo, hay que tener en cuenta dos cuestiones. En primer lugar, debemos entender el uso que Flusser hace del término, ya que este no guarda necesariamente relación alguna con sus usos y definiciones más conocidos en los anales de la teoría contemporánea; y, en segundo lugar, debemos aclarar el malentendido sobre este concepto que, frecuentemente, se da en la cultura cinematográfica de lengua inglesa.

En el "Léxico de conceptos básicos" que encontramos al final de la edición inglesa de *Una filosofía de la fotografía*, Flusser, en un movimiento de dos tiempos, define aparato como "un juguete o juego que simula el pensamiento" y una "organización o sistema que permite que algo funcione" (Flusser, 2005, p. 83). El traductor inglés se ve obligado a ampliar, tras el primer trazo, que un aparato es cualquier "organismo no humano", desde la cámara o el ordenador, al Estado o al mercado (Ibíd.). En realidad, estas dos partes de la definición de Flusser se corresponden bastante bien con las dos ideas, muy distintas entre sí, contenidas en el término cuando este es adoptado por la teoría cinematográfica. En las traducciones, pocas veces se entiende que la palabra aparato abarca dos conceptos independientes en el pensamiento de Jean-Louis Baudry: el aparato cinematográfico básico

(cámara, tira de película, proyector) es el aparato base (*appareil de base*), y lo que él llamó la situación metapsicológica del espectador frente a la imagen de la pantalla es un dispositivo (*dispositif*) –es decir: la configuración y disposición de un sistema de elementos en una situación social, como los semáforos o la arquitectura de una fábrica- [5].

En el ensayo de Flusser, los gestos y procesos de *producción* del film –puesta en escena, filmación y montaje– corresponden al aspecto más lúdico del aparato, al uso de su maquinaria básica; mientras el acto ritual de *consumo* de la película pertenece al régimen más siniestro del sistema social, al dispositivo. Mientras filmar implica varios tipos de transformaciones o giros, ya sean físicos, mecánicos o conceptuales (la película gira en la cámara, el cinematógrafo se mueve alrededor de la captura de imágenes, el montador modifica las relaciones temporales según su voluntad), el momento de consumo prohíbe otro tipo de giro o, por lo menos, hace que este no tenga sentido: el giro de la cabeza del espectador para asimilar la arquitectura de la sala de cine o la materialidad de la cabina de proyección con su rayo de luz.

Ya que esta pieza parece ser la destilación del pensamiento teórico de Flusser sobre el cine, vale la pena que resumamos detalladamente sus movimientos. Su primera parte, sobre la producción, reitera y extiende ciertas meditaciones que ya encontrábamos en *Una filosofía de la fotografía*, especialmente las que tienen que ver con los gestos físicos de la fotografía y la cinematografía. Una formulación muy característica de Flusser: "Si lo que se entiende por 'ideología' es el hecho de mantener siempre el mismo punto de vista, el acto de fotografiar es un movimiento post-ideológico" (Flusser, 1997) y, por lo tanto, la expresión o el ejercicio sistemático de una *duda* (que toma el lugar de la certeza ideológica). La cinematografía, sin embargo, cambia en algo esta situación, porque implica un nuevo gesto: *deslizarse* con la cámara cinematográfica en lugar de *saltar* (o ir al acecho de una presa) con una cámara fotográfica (Flusser, 2001, pp. 33- 39). El proceso de duda, por lo tanto, ya no es tan decisivo o dramático: "El hombre con una cámara de cine no salta de una decisión a otra; al contrario, deja que sus decisiones se diluyan en un forma indecisa" (Flusser, 1997).

Pero Flusser considera que el aspecto central de la producción cinematográfica se sitúa en otro lugar, en el montaje. Él desestima los debates estéticos que conciernen a "las dos dimensiones de la pantalla, las tres dimensiones del sonido, el tiempo lineal del rodaje del film, el tiempo segmentado de la historia cinematográfica" (Flusser, 1997) y muchas otras de las cuestiones a las que se dirige la crítica de cine tradicional cuando se refiere a la puesta en escena y a la narración. Para él, el verdadero *productor del film* no es la persona con el dinero o el administrador del conjunto de los recursos, sino la persona que controla el montaje: "el hombre que corta y empalma, el que tiene el control del celuloide" (Ibíd.), aquel para quien todo el material puesto en escena y capturado por la cámara (sin importar cuán compleja y artísticamente esto esté llevado a cabo) no es más que materia prima. Esta figura, a quien Flusser da el nombre de productor-montador, es la que "hace uso de una tecno-imaginación de un orden totalmente diferente" (Ibíd.). Aunque Flusser no hace referencia aquí a la obra o las teorías del maestro ruso Sergei Eisenstein, coincide con él al otorgar un papel central a los procesos de montaje.

Sin embargo, para Flusser el montaje no es una cuestión fundamentalmente estética (tal y como lo es para Eisenstein). En este ensayo sobre las películas, él vuelve a su distinción esencial entre el reino histórico de la escritura lineal y la nueva era de las tecno-imágenes. Y es que el productor-montador pone de manifiesto un nuevo tipo de competencia social, intelectual y cultural, una forma más cerebral de emplear algo y sacarle provecho:

> El "productor" del film se ubica frente a la película en un lugar que trasciende la linealidad ⊠la escritura, el cálculo lineal, la lógica lineal, dicho brevemente: el tiempo histórico⊠ ya que la linealidad es, desde su punto de vista, el material bruto que hay que tratar "desde el exterior". Al contrario que el héroe de dentro de la historia (la línea), el montador ⊠el que corta y empalma⊠ no está preocupado por modificarla; la historia es, para él, un simple *pre-texto* que usa para fabricar un mensaje desde afuera. En ciertos aspectos, su punto de vista puede ser comparado con el del Dios judeo-cristiano pues, al igual que este, puede ver simultáneamente el inicio y el fin de la historia (la tira de película) y puede hacer milagros, es decir: intervenir desde afuera. Pero la omnipotencia del montador sobrepasa ampliamente la de Dios. Él puede hacer que los eventos se repitan, puede permitir que estos retrocedan, puede saltarse fases tal y como hace un caballo cuando se desplaza por las casillas de un tablero de ajedrez, puede viajar

> del pasado al futuro y del futuro al pasado, puede acelerar o ralentizar el curso del tiempo, puede ensamblar el inicio y el final de la línea temporal y formar, de este modo, una historia cíclica; dicho brevemente: puede jugar con la linealidad (Ibíd.).

La conclusión de Flusser, en esta primera parte del ensayo, nos advierte:

> La mayor parte de nuestras películas son "malas" porque nacen de una conciencia histórica. La tecnocracia y el aparato nos amenazan porque nosotros somos incapaces de pasar de la historia a la tecno- imaginación (Ibíd.).

La segunda sección del ensayo, que versa sobre el consumo de películas, es un *tour de force* de visión, invención e ingenio conceptual. Flusser se centra especialmente en los dispositivos arquitectónicos de lo que él denomina "el mundo codificado" (el título de su libro de 1974). En un probable guiño a Baudry y a teóricos afines de la década de los 70, Flusser da crédito a la comparación popular que equipara la sala de cine con la cueva al afirmar que "el mito platónico de la cueva puede ser considerado, seguramente, el primer acto de crítica cinematográfica" (Ibíd.). Pero ni la cueva ni la sala de cine –cuyo nombre en inglés (*theatre*) está asociado etimológicamente a la palabra griega *theoria*⊠ serán un punto de referencia para Flusser. Mientras el teatro es un *emisor*, el cine es sólo un *transmisor*; y es "uno de esos extraños lugares donde está permitido sacrificar la teoría" o, más exactamente, donde la teoría reina sólo en el entreacto, "con la intención de programarnos más completamente" (Ibíd.).

Flusser persigue una comparación de este "teatro de las imágenes" (*picture theatre*) con la basílica romana, ya que esta es, para él, el prototipo del supermercado moderno, pero fusionado con el templo o la iglesia. Y, para Flusser, el diseño de los actuales hipermercados esconde "lo que ese espacio es en realidad: una prisión" (Ibíd.). El ensayo plantea la idea de que la sala de cine es como "la otra cara" del supermercado. Con sus puertas abiertas, su entrada gratuita y sus parpadeantes rótulos publicitarios en todas partes, un supermercado "brinda la ilusión de un espacio público" (Ibíd.), de un *agora* (mercado) para una *polis* (población). Pero para salir de esta falsa *agora*, de este vasto *dispositivo-señuelo*, uno debe hacer cola y pagar dinero. La situación de ir al cine invierte esto: es al comienzo que hacemos la cola para pagar y al final abandonamos el lugar libremente. Pero (y aquí Flusser anticipó la combinación actual entre el hipermercado y el multicine) "el precio de la entrada ⊠en el cine⊠ y el precio de salida –en el supermercado⊠ son las dos caras de una misma moneda" (Ibíd.): en el *metabolismo* de la sociedad de consumo, los que van al cine están programados para visitar el supermercado y viceversa.

Este ensayo tiene un lugar primordial entre las meditaciones más pesimistas de Flusser. El comportamiento del que va al cine, apunta Flusser, es "casi increíble: ¿cómo puede ser que las personas colaboren en tal medida con un aparato que saben que los transforma en receptores pasivos, en unidades identificadas, en una masa?" (Ibíd.). Hay una razón específica para esta pasividad, y se encuentra en nuestra conciencia de la múltiple dispersión del aparato cinematográfico, su falta de un punto central de emisión que pueda ser atacado o utilizado como objetivo (por ejemplo, por los partidarios de un contracine radical ⊠que para Flusser es una ilusión vana e inútil⊠). Dejemos a Flusser la última palabra, magistral y sombría:

> Sabemos que el aparato que está detrás de nuestras cabezas no es el verdadero emisor del mensaje, sino nada más que el último eslabón de una cadena que vincula al cine con el verdadero emisor. Sabemos que el celuloide que corre por este aparato no es el mensaje original, sino un simple estereotipo de un prototipo inaccesible, y sabemos que existen numerosos estereotipos idénticos que están siendo proyectados, ahora mismo, en numerosos cines de todo el mundo. Por lo tanto, sabemos que cualquier "revolución", cualquier giro de la cabeza hacia la cabina de proyección y hacia el mensaje que, desde ahí, se nos está entregando sería una empresa desesperadamente irracional. Uno no puede liberarse del dominio del aparato rompiendo los proyectores o quemando el celuloide porque los centros de estos aparatos-formaciones permanecerán intactos y totalmente inaccesibles. La sala de cine es, pues, un lugar que excluye cualquier revolución subversiva ⊠y ese es precisamente uno de los objetivos que persigue⊠ (Ibíd.).

Bibliografía

Bellour, R. (1986). Serge Daney. *Magazine littéraire*, (232), 15. (Traducción de Cristina Álvarez López).

Britton, A. (2008). In Defense of Criticism. En B. Keith Grant (Ed.). *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton*. Detroit: Wayne State University Press. (Traducción de Cristina Álvarez López).

Deleuze, G. (1985). *La imagen movimiento. Escritos sobre Cine 1*. Barcelona. Paidós.

Deleuze, G. (1986). *La imagen tiempo. escritos sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Flusser, V. (1975). Fred Forest ou la destruction des points de vue établis. Recuperado de http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/auteurs/flusser_fr.htm#text (Traducción de Cristina Álvarez López).

Flusser, V. (1991, octubre 17). Entrevista de Miklós Peternák. (Traducción de Cristina Álvarez López).

Flusser, V. (1997). Filmerzeugung und Filmverbrauch (1979). En *Medienkultur*. Frankfurt: Fischer. (Traducción de Cristina Álvarez López).

Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

Flusser, V. (2002). *Filosofía del diseño. La forma de las cosas*. Madrid: Síntesis.

Flusser, V. (2005). *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books.

Henderson, B. (1981). Film Theory and the Avant-Garde. *The Australian Journal of Screen Theory*, (9/10), 160-161. (Traducción de Cristina Álvarez López).

Masson, A. (1980). Le Livre de Losey. *Positif*, (229), 26. (Traducción de Cristina Álvarez López).

Pawley, M. (2005). Introduction. En Flusser, V. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books. (Traducción de Cristina Álvarez López).

Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Notas

1

Entrevista a Vilém Flusser, ver aquí.

2

Ver información aquí.

3

Ver detalles aquí.

4

Fred Forest ou la destruction des points de vue établis.

5

Ver: Jean-Louis Baudry, *L'Effet cinéma*. Paris: Albatros, 1978. Para una excelente discusión sobre las definiciones de aparato de Baudry, ver: Frank Kessler, "The Cinema of Attractions as *Dispositif*", en

Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, 2007, pp. 57-69.

Como citar: Martin, A. (2012). Revolución de la cabeza: Vilém Flusser, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/revolucion-de-la-cabeza-vilem-flusser/538